ME-
DIACIÓN
COLABORACIÓN
FOR-
MACIÓN

III SEMINARIO INTERNACIONAL
CULTURA & ARTE
PARA LA TRANSFORMACIÓN SOCIAL

ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.

INSTITUTO
DISTRITAL DE LAS ARTES
IDARTES

BOGOTÁ

MEDIACIÓN-COLABORACIÓN FORMACIÓN

III Seminario Internacional Cultura & Arte para la Transformación Social

ALCALDÍA MAYOR
INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES IDARTES
BOGOTÁ

ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ

Claudia Nayibe López Hernández
Alcaldesa Mayor de Bogotá

SECRETARÍA DE CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE

Nicolás Montero Domínguez
Secretario de Cultura, Recreación y Deporte

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES - IDARTES

Catalina Valencia Tobón
Directora general

Liliana Angulo Cortés
Subdirectora de las Artes

Mauricio Galeano Vargas
Subdirector de Equipamientos Culturales

Leyla Castillo Ballén
Subdirectora de Formación Artística

Adriana Cruz Rivera
Subdirectora Administrativa y Financiera

LÍNEA ARTE PARA LA TRANSFORMACIÓN SOCIAL 2019

María Antonia Pérez
Coordinadora

Leidy Alejandra Henao
Contratista - Apoyo misional

Mery Patricia Quintero
Profesional administrativa

LÍNEA ARTE Y MEMORIA SIN FRONTERAS 2020

Daniel Bejarano
Coordinador

Leidy Alejandra Henao
Contratista - Apoyo misional

Mery Patricia Quintero
Profesional administrativa

Oficina Asesora de Comunicaciones

Yinna Alexandra Muñoz
Asesora de Comunicaciones

María Barbarita Gómez
Coordinación editorial y edición

Edgar Ordóñez
María José Díaz Granados
Corrección de estilo

Ángel David Reyes Durán
Armada electrónica

Johann Tarazona Matiz
Diseño de carátula

© Instituto Distrital de las Artes-Idartes

Diciembre de 2020

ISSN: 2590-633X

Idartes
Carrera 8 n.°15-46
Bogotá, D.C., Colombia
(57-1) 379 5750
contactenos@idartes.gov.co /
www.idartes.gov.co

El contenido de este texto es responsabilidad exclusiva de los autores y no representa necesariamente el pensamiento del Instituto Distrital de las Artes-Idartes.

Esta publicación no puede ser reproducida, almacenada en sistema recuperable o trasmitida en medio magnético, electromagnético, mecánico, fotocopia, grabación u otros sin previo permiso de los editores.

Contenido

10
Prólogo
Catalina Valencia Tobón

12
Los ejes que nos unen
Marcela Trujillo y María Antonia Pérez

14
PALABRAS DE BIENVENIDA

María Claudia López Sorzano
Secretaria de Cultura,Recreación y Deporte 2016-2019

Juliana Restrepo Tirado
Directora general Instituto Distrital de las Artes-Idartes 2016-2019

20
MEDIACIÓN ARTÍSTICA

22
Mediación cultural: Utopías y realidades
Jean-Marie Lafortune

28
La mediación como práctica democrática
Javier Gil

36
Conversatorio
Jean-Marie Lafortune y Javier Gil
Moderador: Jaime Cerón

42
EsCena colaborativa

44
La mediación artística como forma de intervención para
la transformación social, la inclusión y el desarrollo comunitario
Ascensión Moreno

50
Provocar un archivo: ¿Es posible mediar la mediación cultural?
Eduar Moreno

58
Conversatorio
Ascensión Moreno y Eduar Moreno
Moderadora: Catalina Rodríguez

64
ARTE COLABORATIVO

66
Queremos sonreír
Tomás Guido

72
Devenir afrodescendiente: Deconstrucción
de los imaginarios de la marginalidad
Liliana Angulo

78
Conversatorio
Liliana Angulo, Tomás Guido y Santiago Abril
Moderadora: María Antonia Pérez

84
FORMACIÓN ARTÍSTICA

86
Dimensiones, tramas, flujos, prácticas y procesos
Lucina Jiménez

96
Encuentro por el Pacífico Sur
Baudilio Guama

102
Conversatorio
Baudilio Guama, Sandra Meluk y Leonardo Garzón
Moderador: Juan Luis Restrepo

108
Entornos Creativos: Poner las artes y la creatividad
en el corazón de los aprendizajes
Inés Sanguinetti

116
Formación artística para la transformación social
en perspectiva de desarrollo humano
Olga Lucía Olaya

124
TALLERES, CIRCUITOS Y ENCUENTROS

128
Taller Armonizaciones Corporales Afectivas (*happy yoga*)

132
Taller Entre la Diversidad, el Instante y el Ritmo

134
Taller Resignificación a través de la Práctica del *Kintsugi*
Dictado por la Fundación Prolongar

136
Taller Marimba de Chonta
Dictado por Baudilio Guama

138
Taller La Sostenibilidad de los Proyectos Artísticos con Impacto Social
Dictado por Tomás Guido

142
Taller Arte y Naturaleza
Harold Bustos, Jean-Marie Lafortune,
José Félix Assad Cuéllar, Marieta Quintero Mejía

148
Encuentro Arte para la Transformación de Conflictos
Ascensión Moreno, Lina Espinosa y Efrén Morales

150
Encuentro con Octavio Arbeláez

154
Circuito Visita Sala Rayito

156
Circuito Una Experiencia de Trabajo en Red en el Centro de Bogotá

158
PERFILES DE LOS PARTICIPANTES

Prólogo

Catalina Valencia Tobón
Directora general Idartes

Pensar en el arte más allá de sus múltiples técnicas, romper los cánones establecidos desde lo disciplinar, derribar las fronteras que separan unas prácticas de otras, movilizar el pensamiento para generar nuevas miradas, buscar talentos no reconocidos y darles forma, inventar nuevos lenguajes que nos acerquen a la otredad, permitir la expresión abierta de la sensibilidad, hacer de la experiencia una oportunidad de resignificación, construir tejidos personales y sociales, regalarse la oportunidad de crear… Pensar el arte, pero sobre todo, intencionar el arte: todo esto se nos pasa por la cabeza cuando pensamos en el arte para la transformación social, convencidos de que más allá de ser un punto de llegada, el arte es un lugar de encuentro en el que podemos vernos y relacionarnos como iguales, en un mundo en el que nuestra mayor riqueza es ser diferentes.

Al preparar las bases conceptuales del III Seminario Cultura & Arte para la Transformación Social, se discutieron varios escenarios que finalmente convergen en las tres líneas de conversación planteadas: mediación, colaboración y formación. Buscamos con esta apuesta alejarnos de los lugares comunes de discusión sobre las instrumentalización del arte y volver sobre la esencia del arte como herramienta, como proceso, como camino.

En el proceso de configurar la estructura de este espacio de reflexión, dirigida a los diferentes agentes del sector y a toda la ciudad, fuimos encontrando aliados maravillosos que, al confirmar su disposición a acompañarnos, dieron fuerza a nuestra idea de articular tres núcleos temáticos de manera interdependiente.

Encontrarán en estas páginas posturas provocadoras que nos invitan a romper paradigmas, revisar las relaciones de mediación y política, descolocar la figura del maestro, devolver el valor al aprendizaje desde la experiencia, transitar hacia lo desconocido, entender la mediación como agencia y el papel del arte en la construcción de conocimiento.

En nuestro quehacer estamos convencidos del poder transformador del arte y la cultura, y la importancia que representan para una sociedad que necesita construir relatos comunes; también creemos en la posibilidad que ofrecen de sanar haciendo memoria, en su importancia política, ética y estética, en su relación con la vida y la generación de espacios donde sea posible ser.

En el Idartes estamos seguros de haber aportado a esta construcción a través del Seminario, que por primera vez se llevó a cabo entre la Línea Estratégica Arte para la Transformación Social y la Subdirección de Formación Artística, un espacio necesario para la reflexión, la indagación y la construcción de conocimiento, como también para el encuentro, el disfrute y la felicidad.

Los ejes que nos unen

Marcela Trujillo y María Antonia Pérez

Esta tercera edición del Seminario Internacional Cultura & Arte para la Transformación Social ha sido concebida por primera vez por dos unidades de gestión del Instituto Distrital de las Artes-Idartes: la Línea Estratégica Arte para la Transformación Social y la Subdirección de Formación Artística, que, de manera consecuente con su misión y los objetivos que movilizan su quehacer, realizaron una práctica colaborativa para definir los ejes de reflexión que hoy proponemos como punto de partida para este Tercer Seminario.

Mediación—Colaboración—Formación

Decir que el país requiere nuevas formas de dialogar, encontrarse, contar, hacer memoria, transformar y transformarse es una afirmación obvia que debemos tener presente todo el tiempo. En esta búsqueda, la aproximación académica y práctica a los ejes temáticos que constituyen la conversación del Seminario nos brinda posibilidades de visibilizar y legitimar nuestros propios ejercicios mediadores, colaborativos y formadores, al tiempo que los ponemos en contraste con experiencias significativas de carácter nacional e internacional.

Por ello quisimos abordar la *mediación artística* desde un significado más social, en el cual convergieran la filosofía, la pedagogía, la psicología y las prácticas artísticas, a fin de convertirla en una herramienta para la intervención con diferentes poblaciones.

Buscamos acercarnos a la *colaboración* como ese proceso que desde el arte aporta a las dinámicas de transformación social, que genera nuevas interacciones y replantea el papel del artista, el público, la obra y la producción artística.

Quisimos revisar y ver en otros espejos la manera como la *formación artística* hace parte fundamental de los aportes al desarrollo integral del ser humano en todo su ciclo vital, detonando las capacidades creadoras, fortaleciendo el pensamiento crítico y ofreciendo experiencias sensibles capaces de construir otras nociones del ser social.

De esta forma, logramos crear una amalgama de experiencias, personajes y conversaciones, que tienen en común el arte y la cultura como elementos con el poder de generar asociaciones con otros campos del conocimiento y brindarnos otras maneras de ser y estar en el mundo.

Esperamos que el III Seminario Internacional Cultura & Arte para la Transformación Social, además de ser un espacio para visibilizar y legitimar las prácticas que en estas áreas se vienen desarrollando nacional e internacionalmente, sea también un escenario donde se nutran nuestros saberes, donde la multiplicidad de voces resuene en el ambiente, donde la diversidad sea nuestra mayor riqueza y donde la transformación encuentre lugar en cada una de nuestras nuevas apuestas de vida y de país.

Palabras de bienvenida

María Claudia López Sorzano

Secretaria de Cultura,Recreación y Deporte 2016-2019

Damos un caluroso saludo a los ponentes que asisten desde Colombia y las diferentes partes del mundo. Saludo a la familia de Alberto Abello (q. e. p. d.), quien fue gestor del Seminario. A la gente del Instituto Distrital de las Artes-Idartes, entidad generadora de gran parte de los procesos de formación artística, a Arte, Cultura y Patrimonio, y al Instituto Distrital de Patrimonio Cultural (IDPC), entre otros.

Partiendo de la idea de que el arte transforma vidas, la administración de Enrique Peñalosa ha tomado la formación artística como bandera de la gestión cultural, en la medida en que es motor de transformación de la juventud, la infancia y la primera infancia; también como dadora de las habilidades que impulsan la mejora del desarrollo del individuo en lo social y lo cognitivo, pues sabemos que el involucrarse en algún tipo de arte ayuda a los niños y jóvenes a mejorar de alguna forma su calidad de vida.

En la apuesta de la formación artística, que ha sido ejemplo para otras ciudades, Idartes tiene en las veinte localidades de Bogotá los centros de formación artística Crea, a los que asisten los niños de los colegios públicos que no cuentan con la infraestructura necesaria para formar en artes ni para brindar acceso al arte. Con estas iniciativas hemos logrado abrir los escenarios de fortalecimiento de los emprendimientos culturales que les permiten generar una transformación en el aspecto social.

Por otra parte, las secretarías de Cultura y Educación están rehabilitando la infraestructura artística y cultural de los colegios que no cuentan con estos espacios de formación, para que los alumnos tengan acceso a ellos sin tener que desplazarse.

El programa Nidos, dirigido a la primera infancia, ha logrado que los niños pequeños y sus núcleos familiares accedan a los procesos de sensibilización y cultura, lo que ha generado transformaciones profundas. Este programa atiende más de noventa mil niños al año, y su formación se entrelaza con la Red de Bibliotecas, que también ha abierto espacios para que este sector de la sociedad despierte su gusto por la lectura.

Por otro lado, la Orquesta Filarmónica de Bogotá ha asumido la formación musical de 26.000 niños al año, quienes están vinculados a los Crea y a los colegios públicos con los que se tiene convenio. Los Crea, por su parte, han atendido más de 55.000 niños al año en sus programas de formación.

En Bogotá, la intervención de la infraestructura, que es deficiente, ha logrado abrir nuevos espacios dirigidos a las personas que quieren acceder al arte y a la formación de públicos. La Alcaldía ha invertido grandes esfuerzos en la creación de los Centros Felicidad, infraestructuras que tienen espacios para la recreación, el deporte, el arte y la cultura, para que los ciudadanos accedan de manera gratuita a clases y al consumo del arte en familia, lo que les brindará mejores oportunidades de desarrollo.

Por otra parte, en el proceso de legalización de barrios, la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte exalta la importancia de los procesos culturales, puesto que la creación de una comunidad barrial no solo se limita a la consecución de servicios públicos, sino también a que dichos grupos sociales puedan acceder a la inclusión y la integración para conseguir una mejor convivencia. Estamos seguros de que, a través del arte, dichos procesos se han logrado, sobre todo con poblaciones vulnerables, a las que hemos llegado con grandes procesos psicosociales en los que el arte y la cultura han sido ejes transformadores.

Por último, la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte no hubiera logrado todos estos avances sin la labor mancomunada con otras secretarías con las que se trabaja de manera ininterrumpida para lograr cambios significativos.

Agradezco la participación de todos los asistentes.

María Claudia López pronunciando las palabras de inauguración del III Seminario Internacional Cultura & Arte para la Transformación Social. Foto: Juan Santacruz, Idartes.

Juliana Restrepo Tirado
Directora general Instituto Distrital de las Artes-Idartes 2016-2019

Esta tercera versión de nuestro Seminario Internacional Cultura & Arte para la Transformación Social estará acompañada de cinco conferencistas internacionales de México, Canadá, Argentina y España, más cinco participantes y conferencistas nacionales, quienes harán parte de los respectivos conversatorios, complementados por cinco presentaciones artísticas y quince actividades, entre laboratorios, circuitos y encuentros. Este año se ha querido dar una estructura diferente a este encuentro.

Una de las conclusiones de la primera versión del Seminario fue que, a pesar de la transformación de la realidad que experimenta toda persona que tiene un acercamiento a las artes, no todo arte transforma, pues para lograr dicho cambio en el territorio y en la sociedad es necesario que se geste una *intención transformadora*. Para ello es necesario orientar nuestras acciones desde su concepción.

En la segunda versión del Seminario se discutió cómo la formación artística transforma a los sujetos haciéndolos más sensibles y, por consiguiente, desarrollando mejor todas las otras áreas humanas.

En esta tercera versión se insiste en reconocer el papel fundamental que tienen el arte y la cultura cuando se habla de *arte para la transformación social*, desde tres ejes fundamentales: la mediación, la colaboración y la formación.

Los diferentes proyectos que han tenido éxito en los procesos culturales de transformación social durante el gobierno de Enrique Peñalosa en la Alcaldía de "Bogotá, mejor para todos", resaltan cómo los procesos de formación han democratizado el acceso a la cultura, como pasa, por ejemplo, con los Festivales al Barrio e Idartes Rural, que llevan el arte a los espacios más apartados de la ciudad. Dichos procesos se han construido de la mano con la comunidad, procurando llegar a la población de una manera intencionada y pensada, y han fortalecido las iniciativas de las comunidades.

Quiero resaltar el trabajo del doctor Abello en la construcción de los documentos de las versiones anteriores, que se encuentran disponibles en las respectivas memorias, e invito a revisarlos, pues seguramente tienen pertinencia e importancia para quienes quieran prolongar la reflexión sobre la capacidad transformadora de las artes.

Agradecemos la participación de todos los asistentes y panelistas.

Presentación del video en homenaje a Alberto Abello:

https://youtu.be/LnsvyQah73s?list=UUCDk-UHWgn7OqYZuyX_q_pw

» Juliana Restrepo Tirado durante la bienvenida a los asistentes. Foto: Juan Santacruz, Idartes.

Mediación artística

MIÉRCOLES 28 DE AGOSTO

En el abordaje de mediación artística por el que transitaremos convergen la filosofía, la pedagogía, la psicología, el arte-terapia y las prácticas artísticas como facilitadoras de la acción social.

Mediación cultural: Utopías y realidades

Jean-Marie Lafortune
Canadá

Jean-Marie Lafortune durante la presentación de su ponencia. Foto: Más Cultural Corporación.

Como podrán ver, en esta ponencia utilizo la expresión *mediación cultural* en vez de *mediación artística*, porque en el mundo francófono, la primera abarca a la segunda.

La ponencia abordará cuatro puntos: propuestas preliminares, paradojas del auge de la mediación cultural, la politización y políticas públicas de la cultura y, por último, la evaluación de proyectos y sus principios.

Empecemos con las diferencias de concepto entre Colombia y Canadá, en este caso, Québec. Québec es una sociedad minoritaria en las Américas, pues allí se habla francés; el 85 % de las exportaciones están destinadas a Estados Unidos —somos parte del continente norte, por lo que no hay forma de evitar participar de su desarrollo—. Por otra parte, es uno de los espacios democráticos más antiguos de las Américas: desde 1772, allí florece la economía social, y el mundo sindicalizado es muy importante, lo que significa que la sociedad civil hace parte de la vida cultural, social, económica y política de una manera incluso más fuerte que en Europa. Por otro lado, es claro que Colombia es una sociedad golpeada por años de conflicto, con grandes desigualdades socioeconómicas, y para ser claros con la definición de *democracia*, esta no significa solo votar cada cuatro años, sino luchar continuamente contra las desigualdades.

La segunda propuesta trata sobre la ambigüedad de la expresión *mediación cultural* como sintagma basado en la terminología proveniente del derecho, que la define no como el dominio cultural o familiar, sino como una expresión que significa una manera de concebir, intervenir el mundo o el sector sociocultural.

Dicha expresión fue usada, primero, por los profesionales que esperaban conciliar algunos segmentos de la población con ciertos enfoques artísticos formales del arte contemporáneo —por ejemplo, en 1985, el artista Christo Javacheff, quien envolvió el puente de París con tela y generó una reflexión en la sociedad sobre la significación de la obra artística—. Desde ese momento se ha generado una integración que tiene como modelo ese tipo de alteración, para responder a esa demanda real de la población, y se ha extendido a los investigadores.

La sociedad no es la suma de las personas reunidas en un territorio, ni de las instituciones que gobiernan la vida pública, sino el conjunto de condiciones y las relaciones que cohesionan a las personas entre sí; estas relaciones pueden ser de dominación, subordinación, explotación o, al contrario, de emancipación, cooperación, inclusión, participación. Si vamos un poco más lejos, la transformación social consiste en la modificación de estas relaciones y condiciones, dirigidas a una mayor igualdad formal de naturaleza político-jurídica o socioeconómica.

La paradoja de la mediación cultural sigue el desarrollo de la definición de *cultura*, que se desenvuelve en un contexto en el que los poderes buscaban aportar solución a diferentes crisis, como la que tuvo lugar en el ámbito económico de los años ochenta, cuando la cultura se definió como un segmento de estímulo económico, lo que desembocó en el desarrollo de la sociedad de la información; o la crisis política de la inclusión, que considera la cultura como una herramienta de inclusión social y territorial en sociedades que viven con más y más diversidad. La tercera crisis, la de los años noventa, de naturaleza cultural, fue utilizada como medio de participación para proyectar una utopía que permitiría acceder a la cultura y la información a través de la tecnología, y abriría las puertas de los poderes de manera equitativa. La cuarta, la del Medio Oriente, consideró la cultura como pilar del desarrollo sostenible, y, a la vez, el conocimiento como parte esencial del desarrollo duradero.

Visto lo anterior, esta paradoja consiste en el enfrentamiento de las dos partes de la mediación cultural, que, por un lado, cubre funciones que se suministran a partir de los lenguajes y el sentido de las expresiones artísticas, y, también, de los gustos de cada ciudadano, grupo o territorio, en el marco y los medios de la expresión individual y colectiva a través del diálogo y el reconocimiento de la práctica cultural; esto como parte positiva de la mediación. Pero, a la vez, en aras de esta democratización, la mediación acompaña cambios económicos y simbólicos del campo cultural que la conducen, no solo a devaluar sectores enteros —obras de artistas de calidad—, sino también a ensalzar obras que en sí no tienen tanto valor.

Después de veinte años de hablar sobre el tema podemos registrar algunos presuntos efectos de la mediación cultural. Los investigadores han encontrado que esta impacta en todos los aspectos del ser humano, tanto personales como sociales, en la democracia y en la relación del individuo con las instituciones y su participación en los eventos sociales. Asimismo, señalan que esta se mueve entre la emancipación y la regulación.

La cultura no es neutral: los eventos sociales y su efecto en los hechos cotidianos en su conjunto generan una dinámica entre los ejercicios políticos y los intercambios culturales que se ve influenciada por los contextos *partidarios*, lo que genera un movimiento entre los efectos políticos y públicos.

Hay tres tipos de políticas culturales: la primera es la de las industrias culturales que ayudan a generar la identidad cultural y contribuyen al desarrollo de la expresión sectorial. La segunda está más relacionada con la diversidad y la migración mediante el intercambio cultural. La tercera es la política de la inversión, que permite a los ciudadanos formarse en el desarrollo de prácticas artísticas, lo que favorece el encuentro con los artistas y sus obras.

En consecuencia, la mediación cultural tiene tres polos: el primero es la educación artística, que es una iniciación que desarrolla la subjetividad y la sensibilidad crítica; el segundo es la democratización de la cultura basada en la interpretación de las obras culturales, y que busca dar acceso a estas y a los procesos de creación, y, finalmente, el movimiento de democracia cultural basado en el acceso a los recursos colectivos. A través de estos tres principios podemos ver la mediación cultural que rige a Québec.

Sin embargo, en los últimos años, la Unesco, con su política cultural, ha cambiado la naturaleza del concepto, porque ya no se habla tanto de *cultura*, sino de *creatividad*, considerada desde una visión económica que permita desarrollar empresas en nuevos sectores industriales, por lo que a nivel nacional la cultura no cuenta con el mismo espacio de antes. En el ámbito local, el cambio está dinamizado por la responsabilidad territorial que se mantiene en las políticas culturales para segmentos de población específicos que permiten armonizar las relaciones entre los habitantes, pero falta la consideración de la educación artística.

La ambivalencia de los artistas, por su carácter emancipador en la creación, los hace el eje de los procesos de mediación. Las tensiones acumuladas en su lucha por la libertad de expresión y su naturaleza emancipadora contrastan con la necesidad del reconocimiento profesional que reclama la protección de Estado y la ayuda pública a la creación, rechazando toda influencia política y valorización de los estatutos que los lleva a actuar en contra de los ámbitos del ideal democrático del ciudadano artista.

Por otro lado, es realmente posible evaluar los efectos de los procesos culturales. Este es un acto necesario si queremos ayudar a construir estas relaciones con ayuda pública. El proceso de esta evaluación es similar al de cualquier investigación asociativa, lo que significa participación, transparencia y autonomía dentro de un marco de recursos flexibles. Este proceso es de carácter formativo y debe comenzar desde la concepción de los objetivos para, de esta manera, rescatar sus puntos fuertes y ver la posibilidad de mejorarlos. No debe haber una evaluación *sancionatoria*, sino un desarrollo que se destine a mejorar las prácticas.

Este proceso, en el que los actores deben unirse, debe tener objetivos realistas; sin embargo, hay ocasiones en las que se opta por evaluaciones no realistas de los recursos humanos y financieros, que no proveen información valiosa para mejorar la mediación propuesta. Por esto es importante que los objetivos sean pertinentes, en consideración de los niveles y los

plazos, tanto individuales como colectivos, en el marco de lo cualitativo y lo cuantitativo, en un intercambio entre los evaluadores y los participantes.

La mediación cultural es intersectorial y se halla en todos los ámbitos y todas las poblaciones. Muchas veces se piensa que las poblaciones vulnerables son las únicas que necesitan las intermediaciones, pero en realidad todos los sectores sociales las requieren y las solicitan, desde el ámbito local hasta el internacional.

Es importante que se refuercen las competencias culturales comunes y los espacios autónomos de expresión y, en este sentido, abrir el camino a varios repertorios de acción. Tenemos que considerar la mediación cultural en todos los niveles y efectos posibles, pues así se eleva la calidad de las relaciones entre los públicos y se desarrollan los medios para el progreso legítimo de la sociedad.

Algunos de los desafíos que la intermediación cultural presenta tienen que ver con que esta tiene que apoyar la aculturación y la enculturación al mismo tiempo, y al ser esta una dinámica difícil de ver, es necesario apoyarla, pues puede dar como resultado una integración forzada, que no está a favor de la población.

A través de la mediación podemos esperar que con este proceso podamos aumentar, no solo la participación cultural, sino la cultura de la participación, lo que incrementaría los índices de la cooperación, algo diferente a visitar tan solo las instituciones donde se realizan prácticas culturales y artísticas.

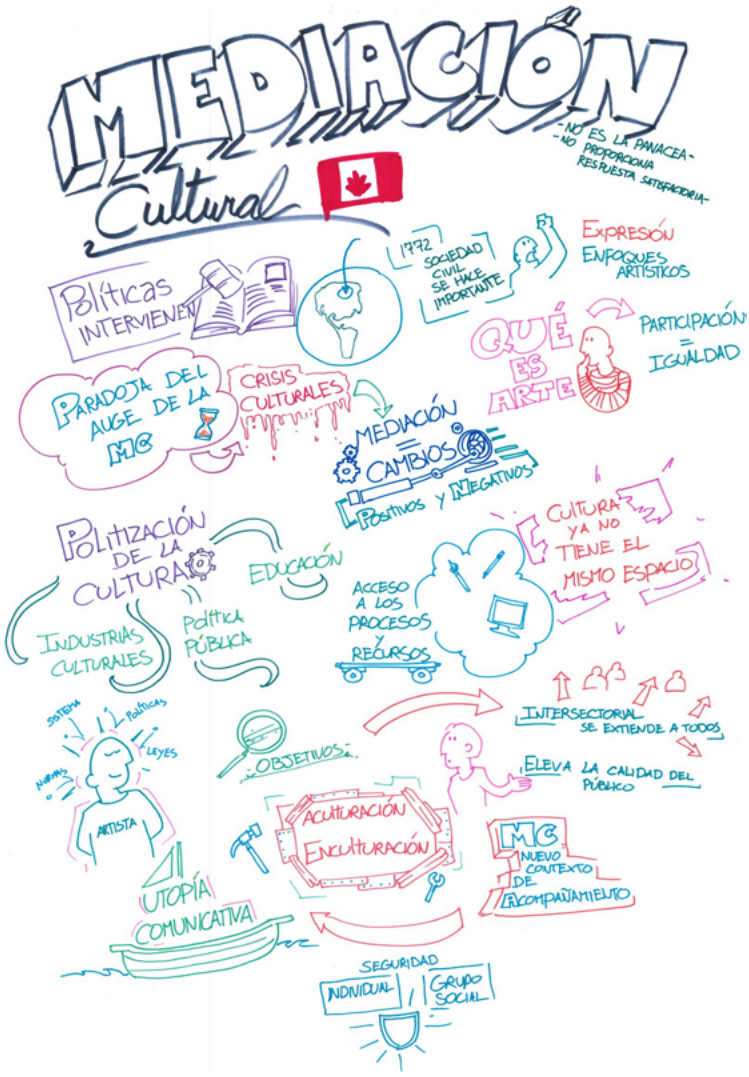
En el futuro próximo se vislumbra un cambio profundo gracias a la mediatización cultural como acción decisiva de las tecnologías de la información, que moviliza a los usuarios en producción, difusión y consumo, y que presiona, así, por actores con objetivos corporativos y por el éxito empresarial —lo que nos aleja de la definición cultural desde el punto de vista de los mediadores—, gracias a la fugacidad mediática del proyecto humanista democrático de la mediación cultural basado en la pedagogía de la libertad, vinculada a las políticas culturales tradicionales, donde la innovación hegemónica de las nuevas tecnologías consagra, por las mismas políticas culturales, un nuevo contexto de acompañamiento.

El ideal del arte se debe a la utopía comunicativa, que se define como una manera de ver los problemas a través de la carencia de instrumentos o de las competencias de comunicación que generan conflictos en las sociedades, pues los intereses de clases en cada país carecen de puntos en común y de encuentro.

Para concluir, ante el triunfo del neoliberalismo, los tres polos de la mediación cultural convierten las actividades de la interpretación en una nueva forma de relaciones públicas con nueva financiación; acoplan la animación a la regulación social, y de este modo desplazan la liberación del potencial creativo individual o social, limitando el desarrollo del mismo y, por último, reconfiguran la oferta de formación en función de las necesidades de las empresas y del mercado laboral, marginando la educación artística en los espacios escolares. En cada polo se ven los límites que se revelan cuando el neoliberalismo triunfa. En conclusión, la mediación cultural no es la panacea y no proporciona una respuesta satisfactoria a los problemas sociales.

Ante las aspiraciones profundas de los mediadores, que favorecen las relaciones sociales igualitarias, la responsabilidad común y la inclusión, la ética neoliberal es feroz, pues promueve la generalización de las relaciones sociales jurídicas, la deslegitimación de la interrelación pública y la producción de exclusión de masas.

La lucha por los beneficios de las artes debe extenderse, porque solo una acción concertada de los poderes públicos, que trascienda los ámbitos culturales, artísticos y educativos, puede eliminar los obstáculos relacionados con las condiciones socioculturales y de vida.



» Relatoría gráfica de la presentación de Jean-Marie Lafortune.
Más Cultural Corporación-Freddy Fula.

La mediación como práctica democrática

Javier Gil
Colombia

» Javier Gil durante su intervención. Foto: Más Cultural Corporación.

Mi interés fundamental es no circunscribirme solamente a la idea de mediación (aspecto por el cual fui invitado), pues considero indispensable abrazar los otros temas propuestos en la mesa del Seminario: cooperación y formación.

Mi opúsculo, pues, tiene como punto de partida un texto fundamental; se trata de *El maestro ignorante,* de Jacques Rancière[1]. El texto en cuestión plantea temas de suma pertinencia y

1 Jacques Rancière (Argelia, 1940) es autor de una prolífica obra que lo ubica hoy como una referencia de la filosofía francesa contemporánea. Sus textos son fundamentales para comprender el pensamiento conmovido por los acontecimientos de mayo del 68. Rancière se dedicó, desde los años setenta, a la cuestión obrera, indagando en los archivos del movimiento de los trabajadores franceses del siglo XIX. Desde su investigación

se acerca de manera tangencial a las nociones de *mediación* y *formación*, sobre todo, en lo que Rancière denomina "mediación estética".

La pregunta que arroja *El maestro ignorante*[2] es imperante: ¿cómo aprenden los niños? Escuchando con atención, con apertura, voluntad, prescindiendo casi del saber del maestro.

El maestro ignorante resulta ser un mediador que enseña sin transmitir ningún conocimiento en concreto. Enseña sin querer enseñar. Es alguien que es capaz de disociar su propio saber para poner en el presente una experiencia que se teje de voluntad a voluntad, de inteligencia a inteligencia, para que los niños potencien y reconozcan la suya propia: "Haz conmigo, hagámoslo juntos".

Con esto, lo interesante como postulado es la noción de *igualdad de inteligencias*, que se gesta no de manera preconcebida por parte del docente, sino, más bien, en medio del convivio mismo.

Conviene subrayar que no se trata de reducir el papel del maestro, sino, más bien, de devolverle a la educación su condición de acontecimiento, ya que en ella tienen lugar consensos que no estaban previstos ni calculados. Acontece, pues, algo que no está supeditado a la palabra ni al saber del maestro. En consecuencia, se enseña una manera de relacionarse autónomamente con las cosas (con la obra, el libro, el material), sin imposiciones previstas. *Es poner el libro en la mitad*.

Rancière, con esto, no se circunscribe a una lógica de significados preestablecidos ni cerrados; el docente propone "el libro" y pone sobre la mesa del aula el mundo a través del material, para que el alumno construya su relación genuina y personal. El maestro esconde su saber a fin de que emerja el mundo para el estudiante.

Esta manera de ver la educación desplaza los cánones académicos y ciertos polos de transmisión del saber, lo que convierte a la educación en una construcción colectiva que descoloca la figura del maestro como centro del aula. Esto quiere decir que la educación no está figurada en el saber del docente, sino más bien en la experiencia del alumno. Una actitud que iguala los saberes y las palabras entre tutor y aprendiz.

Rancière sostiene que, en este caso, el maestro renuncia al régimen de la explicación. No pretende explicarle al otro. No pasa por "si no le explico, no aprende", lo que convierte la dinámica en una cadena infinita que pone de manifiesto la carencia del otro, y niega, en consecuencia,

---

histórica y filosófica, también disparó contra las formas canónicas de entender lo sensible a través de sus trabajos sobre el cine, la literatura y la crítica de arte.

2 Jacques Rancière, *El maestro ignorante: Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 1987. A partir de la exhumación de un personaje singular de la historia de la educación —Joseph Jacotot—, el libro problematiza una cuestión política fundamental: la igualdad. Educación, filosofía y política tejen la trama compleja de este texto altisonante y provocador. En este trabajo se intentará mostrar cómo Rancière conmueve los cimientos de las interpretaciones que hacen de la igualdad el punto de llegada de las políticas supuestamente emancipadoras y en qué medida queda abierta la cuestión de cómo llevar adelante una política igualitaria, no solo en la educación, sino también, y sobre todo, en general.

su abundancia. Esta postura de lo explicativo solo tiene sentido si se insiste en poner como base la brecha entre el que tiene el saber y el que no sabe, resaltando de esta manera inequidades y desigualdades. Rancière acota este problema en su disquisición *La distribución de lo sensible*, en donde pone de manifiesto esta misma disyuntiva del capaz y el incapaz.

Para Rancière, esta lógica de la explicación es el principio del sometimiento; obedece a la lógica de la dominación social, la misma de la reproducción de la desigualdad. Y no importa si se trabaja con contenidos emancipadores, pues el problema no reside allí, sino, más bien, en las formas de relación y legitimación del otro y de su palabra. El afán radica en habilitar una relación igualitaria entre las personas, y, hablando de la explicación, resuelvo el conflicto citando al mismo Rancière: "Es la verificación de un axioma primario, el axioma de la desigualdad. Explicarle algo a un ignorante es, ante todo, explicarle que no comprendería si no se le explicara, es demostrarle su incapacidad". Es decir, lo que se le explica al alumno es su incapacidad de saber, su incapacidad de paridad.

Adicional a esto, el maestro explicador, como único contenedor del *logos*, sabe con rigor inflexible cómo se conducen sus procesos y resultados pedagógicos. Pero cuando, por el contrario, basa su educación en la experiencia viva, sabe de dónde se parte, pero no cómo termina el proceso; de esta manera, germina una deriva que propicia la relación entre el texto —el saber, el material— y la vida del estudiante; y esto, en mi opinión, pone a la educación en un lugar no tan predecible ni calculable, sobre todo cuando las lógicas de esta siempre tienden a marcar resultados concretos.

Lo interesante de la educación que se distancia de estas nociones es que se desborda porque ocurre lo inesperado, lo incontrolable, lo improbable, recobrando su condición de acontecimiento, de educación viva y presente.

Este asunto de la educación como acontecimiento me hace reflexionar sobre la experiencia, pues otorga la posibilidad para que el otro pueda tener una relación directa con el texto como material, para así permitirle al estudiante salir de sus cánones intelectuales y emocionales y, de esta manera, posibilitar una transformación verdadera.

Se puede definir al mediador, entonces, como un propiciador de experiencias, en donde él mismo tiene como afán desplazar su saber y, por consiguiente, transmutarse en medio de la nueva relación que provoca.

Esto de ponerse en experiencia no es tarea fácil, y mucho menos en estos contextos modernos, en donde todo está definido, inmutado, rotulado, sancionado y explicado; donde todo tiene instrucciones para su uso y explicaciones, pues la noción de experiencia desea romper estas lógicas totalitarias para navegar en un terreno de exploración, un terreno de lo innombrado.

Jorge Larrosa dice:

> La experiencia, la posibilidad de que algo nos pase o nos acontezca o nos llegue, requiere un gesto de interrupción, un gesto que es casi imposible en los tiempos que corren. Requiere pararse a pensar, pararse a mirar, pararse a escuchar,

> pensar más despacio, mirar más despacio y escuchar más despacio. Pararse a sentir, sentir más despacio, demorarse en los detalles, suspender la opinión, suspender el juicio, suspender la voluntad, suspender el automatismo de la acción, cultivar la atención, la delicadeza, abrir los ojos y los oídos, charlar sobre lo que nos pasa, aprender la lentitud, escuchar a los demás, cultivar el arte del encuentro, callar mucho, tener paciencia, darse tiempo y espacio.

Es decir, con este pensamiento de Larrosa se pone de manifiesto la carencia de espacios experienciales, donde se da protagonismo al mundo de la lógica, el cual está articulado con la noción heredada de la modernidad, que plantea que el conocimiento no debe correlacionarse con la experiencia, pues esta es ambigua, confusa, contradictoria, y no permite comprender objetivamente el mundo.

Estamos oponiendo una lógica de la verdad a una lógica de la experiencia, lo que de entrada pone la mediación en un terreno incierto —felizmente incierto—, porque en el fondo se desconoce cómo el alumno aprende algo, a través de qué pasiones, de qué relaciones o encuentros, y eso, en vez de ser un problema para el educador, lo encuentro fascinante, pues pertenece al terreno del acontecimiento.

Ese tránsito del saber a lo desconocido pone al mediador en un ámbito de constante experimentación y transforma el aula en un espacio de creación permanente, en donde nada está predeterminado ni impuesto; por el contrario, y de manera orgánica, solo se exige atención para que el estudiante configure relaciones.

Lo dice Giorgio Agamben[3] con las siguientes palabras: "Los modos en que ignoramos son tanto o más importantes que los modos en que conocemos". Este pensamiento valida nuevamente la figura del no saber, pues, en últimas, solo se piensa y se analiza lo no pensado, lo no registrado.

Otro aspecto por resaltar es el de la mediación como un llamado a la presencia, en el que reconozco que lo único que "enseña" es un modo de relación con las cosas, estar presente en lo que se dice, en lo que se hace y en lo que se lee; se trata de ponerse en juego con la presencia; "Jurar cada vez que se habla", diría nuevamente Agamben. El mediador, por consiguiente, se convierte en ese guía que conduce a la propia presencia del estudiante a su presente para, justamente, estar atento ante las cosas.

Dicho esto, lo fundamental es que se privilegia la atención sobre la intención, es estar plenamente vivo en lo que acontece sin temor a perderse; como el niño que sabe perderse, pero que a la vez se deleita con eso.

---

3 Giorgio Agamben (1942). Pensador y ensayista italiano, se licenció y doctoró en Derecho en la Universidad La Sapienza, de Roma, y durante dos años acudió a los seminarios impartidos por Martin Heidegger. Ha sido profesor de Filosofía en la Universidad de Verona, y de Estética en la de Macerata. Enseña en el College International de Philosophie de París y en la Facultad de Diseño y Arte del Instituto Universitario de Venecia, además de ser profesor invitado por numerosas universidades norteamericanas y europeas. Agamben es un filósofo contemporáneo muy discutido, autor de estudios literarios, lingüísticos, estéticos y políticos, como *Homo Sacer* o *Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el testigo*.

Se trata de una presencia que se esmera por acoger la palabra, y he aquí la importancia del lenguaje, pero no como instrumento, sino como lugar constitutivo de lo que somos. Es a través de la palabra que nos transformamos y construimos; es el lugar propio de la subjetivación. No hablamos y escribimos según lo que somos, sino que somos según lo que hablamos y escribimos.

En este sentido, el lenguaje es clave para estos procesos de transformación y de subjetivación. De igual manera, cuando la palabra del otro se acoge, se acepta también un sentido, un significado y un uso de la palabra que no es nuestro, y que reconoce la otredad; es decir, no somos propietarios del sentido ni del porvenir del lenguaje, sino que este resulta ser un acontecimiento en la medica en que el otro lo recoge. Acoger la palabra del otro es acoger lo incierto del lenguaje, lo incierto del sentido. Por eso, "dar la palabra es dar la posibilidad de decir otra cosa de lo que ya se dice. Dar la palabra es dar la alteridad constitutiva de la palabra", acota Larrosa.

Dar y acoger la palabra, por consiguiente, es un acto de natalidad, donde nace lo nuevo del otro en relación con lo propio. Es abrir la posibilidad de hacer diferencia y experiencia desde la mismidad con la otredad.

Educar, como figura del porvenir, es propiciar las cosas para que acontezca una vida, una lectura, una experiencia que no será la nuestra, ni la continuidad de lo que ya sabemos, de lo que ya sentimos, sino una vida otra, la del otro, una vida por venir. Una palabra que no será la nuestra ni su continuidad, porque será otra palabra, otro pensamiento... el pensamiento del otro.

Otro aspecto que circunscribe la noción de mediación podría ser el de la mediación estética, la expresión artística. Para abrir la disquisición sobre la estética, me pregunto, ¿por qué impulsar tanto la palabra *estética*?

Los lenguajes están más validados socialmente como lugares de verdad, de legitimación de un saber: son los lenguajes técnicos, estadísticos, de mercados; lenguajes que son, en el fondo, funcionales, operativos e instrumentales, que traen la figura del experto. Son lenguajes dominadores que abren lugares de exclusión, pues relegan a quien no los domina y, por consiguiente, totalizan la existencia de la palabra de las personas.

El problema de estos lenguajes dominadores es que no hay nadie tras ellos, no hay sujeto; son lenguajes muertos, de nadie, neutros y neutralizados, que borran cualquier marca subjetiva, cualquier presencia, cualquier experiencia, y con los que resulta muy difícil encontrar un diálogo, pues carecen también de cuerpo, son lenguajes sin cuerpo. "El estereotipo es el lugar donde no está mi cuerpo", diría Roland Barthes[4].

4 Roland Barthes (Cherbourg, 1915-París, 1980). Crítico, ensayista y semiólogo francés. Fue uno de los principales representantes de la nueva crítica, o crítica estructuralista. Estudió en el liceo Louis-le-Grand, se licenció en La Sorbona y ejerció la actividad docente en el liceo de Biarritz, en el liceo Voltaire y, más tarde, en el Collège de France. Trabajó como periodista literario en *Combat*, fundó la revista Théâtre Populaire y dirigió la Escuela Práctica de Altos Estudios. Influido por la obra de los lingüistas Leonard Bloomfield y Ferdinand de Saussure, a principios de los años setenta se propuso, junto a Julia Kristeva, Phillipe Sollers, Jacques Derrida y Jacques

El mediador artístico y estético pone en evidencia el problema del lenguaje, por ejemplo, la diferencia entre el lenguaje del seductor y el lenguaje del enamorado. El seductor es implacable e impecable, es el lenguaje técnico por excelencia. Tiene la palabra perfecta en el momento preciso, pero justamente tanta perfección es lo que lo hace sospechoso. Mientras que la del enamorado es la palabra más temblorosa del mundo, porque no sabe muy bien qué decir ni cómo decirlo, es la palabra que tiembla, que duda desde la vida.

En ese sentido, la palabra que palpita en medio de toda su imperfección es estética, pues la estética no corresponde a lo técnicamente perfecto, sino, más bien, a ponerse en presencia, ponerse en juego. Se trata, pues, de un lenguaje del alma y con alma.

Por eso se hace necesario un mediador estético, que no solo hable de estética ni del arte propiamente dicho, sino que haga migrar la estética de la verdad viva a la palabra y que desmantele esa noción totalitaria del lenguaje, que es la que justamente nos hace ver menos reales, que nos aleja de experiencias vivas que no permiten reconocer y valorar, sobre todo en nuestra sociedad, el dolor del otro.

Se impone potenciar otras hablas. Hablas que se sitúen en un lugar palpitante, poético, que logre a su vez reescribir lo poético no como un objeto, sino como un lugar de lo sensible, un modo de habla, una situación del habla.

Entonces llego al siguiente paradigma: la diferencia entre decir la verdad y decir de verdad. Decir de verdad implica la existencia de sujetos, experiencia, presencia y, seguramente, si existen estos, existe también una lengua más insegura, más titubeante, más cargada de incertidumbre, de cuerpo: querer decir algo y no saber cómo decirlo. Y esto lo encontramos hoy por hoy en Colombia, donde se hace apremiante la reescritura de nociones como el dolor, el perdón, la paz, el amor. Pero ¿cómo hacerlo? ¿Cómo decir el dolor? ¿Cómo decir la angustia, el desplazamiento, el vejamen? Seguramente esto exige la mediación de un lenguaje más estético. Agamben dice que la experiencia es el lugar donde tocamos los límites de nuestro lenguaje. Y si es así, entonces cuando está en juego la experiencia, el lenguaje se pone en un lugar limítrofe entre la potencia y la impotencia, entre el querer decir y no poder hacerlo, y ese es el lugar del arte.

Esta habla estética propicia construir intersubjetividad, racionalidad, convivio que logre elogiar un *nosotros* y supere el *yo* de cada uno, en donde podamos entendernos en una mutua fragilidad. Donde el otro tenga esperanza como otro, para que no acabe domesticado en una categoría. Una mediación estética que permita ser atravesada por afectos, que permita articular elementos racionales e irracionales, en donde el sujeto esté presente en su totalidad.

Se trata de habilitar ese otro decir, y más en medio de la guerra y el dolor de un país como Colombia, en donde se hace evidente que las verdades más tremendas son indecibles, pero a la vez exigen ser dichas, exigen convertirse en relato. Las víctimas en Colombia claman relato, no ilustraciones ni representaciones, sino más bien relatos que contengan sentido contextual. Tal y como pasa

---

Lacan, fundar una nueva ciencia, la semiología, para estudiar la naturaleza, producción e interpretación de los signos sociales a través del análisis de textos.

con la noción de *duelo* —la conciencia de perder algo o a alguien, entendiendo que en esa pérdida se quiebran identidades, pero a la vez se rehabilita el sentido en medio del sinsentido—. Por esto, por la ausencia de relato y, por consiguiente, de sentido en contextos violentos, opera la noción de *venganza*, camino totalmente erróneo para los procesos que trabajamos.

Se hace urgente, entonces, habilitar la palabra estética para habilitar otras hablas; esas que no se ha atrevido a contar la historia oficial, pues la memoria no consiste en saber lo que ocurrió históricamente, sino en saber qué hacer en el presente con eso que ocurrió.

» Relatoría Gráfica de la Presentación de Javier Gil.
Más Cultural Corporación-Freddy Fula.

Conversatorio
Jean-Marie Lafortune y Javier Gil

Moderador: Jaime Cerón
Subdirector de las Artes, Idartes, 2016-2019

» Primer conversatorio del III Seminario Internacional Cultura & Arte para la Transformación Social, con la participación de Jean-Marie Lafortune, Javier Gil y la moderación del subdirector de las Artes 2016-2019, Jaime Cerón. Foto: Más Cultural Corporación.

Jaime Cerón abrió el primer diálogo del encuentro. Manifestó que este seminario nace de la experiencia que tiene Idartes, y su relación con la ciudad y las posibilidades de articulación con las comunidades, los territorios y los procesos de formación y mediación en particular. Aunque las dos ponencias ingresan a este debate desde orillas distintas, comparten ciertos aspectos que podrían ser próximos a algunas problemáticas que emergen en las prácticas artísticas contemporáneas. El moderador comenzó preguntando a los ponentes: ¿Cuál ha sido su experiencia en estos procesos de mediación?

Javier Gil inició recordando que su experiencia como mediador surgió primero en un museo, luego como formador en una universidad y, paralelamente, como crítico de arte. Los tres escenarios le generaron muchos cuestionamientos, que han sido planteados en un nivel más complejo de lo que pudiese haber hecho hace treinta años, pero recordó que una de sus primeras inquietudes como mediador se dio cuando el vigilante de un museo les dijo a los niños asistentes que él les podría explicar la exposición. En ese momento sintió un rechazo, porque dijo: "No, esta es una muestra de arte contemporáneo donde todos estamos en igualdad de condiciones, es decir, yo puedo tener un conocimiento del pasado que me brindan, desde ciertos ángulos, quienes participaron en la producción de un proyecto —como los artistas y circuladores—, pero como sujetos no sabemos más que ellos y, por tanto, debemos construir entre todos esa relación".

Esta fue la experiencia que más le enseñó, pues la relación se niveló de una manera más intuitiva; por esto, invita a que "hablemos primero de lo que decía Jean-Marie, sobre cómo la intermediación pareciera ser una práctica que emerge dentro del contexto artístico, pero que es necesario implementar en otros ámbitos, pues en el arte contemporáneo los artistas intentan ceder a los otros sujetos ese privilegio que han tenido los creadores por siglos: ser sujetos creativos, libres y expresivos para que todos podamos ser de esa manera".

Posteriormente, Jean-Marie Lafortune destacó que no todos los artistas quieren participar en procesos de mediación cultural, porque algunos consideran sus propias obras como mediación y, por ello, encuentran resistencia para participar en esas experiencias.

Afirmó que al hacer uso de las prácticas artísticas se pasa del medio artístico al medio social, y que las artes atraviesan las clases en una sociedad y unen gente de diferentes culturas, por lo que se convierten en uno de los medios más eficaces para entretener y dialogar con poblaciones diferentes en una sociedad, y no solo en una comunidad que ya comparte valores y conocimientos.

Consideró positivo que el arte se extienda a toda la sociedad y que sea un amanecer para esta, porque a veces existe la tentación de utilizarlo para reivindicaciones sociales, aunque no sea su primer objetivo. Concluyó que, en Québec, hay artistas que después de años de mediación cultural no son considerados por sus pares como artistas: son mediadores, y por ello pierden su título de creadores artísticos. Declaró que existen muchos desafíos importantes sobre esta cuestión.

Posteriormente, Jaime Cerón preguntó a Javier Gil cómo veía la relación de las prácticas habituales en las que está sumido un artista y los procesos que se viven desde la mediación y la formación dirigidas a gente que no es necesariamente artista.

Al respecto, Javier Gil recordó el texto de un autor argentino que hablaba de las transmutaciones que se están experimentando en el sistema del arte, pues estamos en mundos de contornos mucho más difusos, en los que la figura del autor ya no está anclada limitando la obra y al espectador. Explicó que aquí no está en juego solo lo artístico, sino que esto se desborda e implica unos diálogos que no se circunscriben a su entorno inmediato, sino que ponen lo artístico a dialogar con lo educativo, lo antropológico, lo sociológico y los agentes que representan ese tipo de discursos.

Afirmó que, para las artes, es un desafío interesante saber cómo introducir su propio discurso en un entramado que es mucho más complejo y abierto que el de las mismas artes. Dijo que algunos educadores tenían razón cuando hablaban del mesianismo estético, creyendo que con las artes iba a lograrse todo, pero a estas les correspondería un lugar mucho más humilde: el de entrar en un diálogo más abierto y más complejo. No hay que pensar que las artes automáticamente consiguen resultados extraordinarios.

Jaime Cerón comentó que el ejercicio horizontalizador de las prácticas de mediación y de formación, frente a los sistemas de evaluación —en el caso de los proyectos culturales, así como en los sistemas de calificación en los sistemas formales de educación—, genera fricciones y disyuntivas constantes. Cerón preguntó a los ponentes acerca de su posición frente a esto.

Jean-Marie Lafortune no vaciló en responder que este es un tratado en construcción y no existe una formalización definitiva de los modos de evaluación, pues coexisten variables en los contextos, en los participantes y en los objetivos de estas evaluaciones. Sin embargo, es visible que sin evaluación es improbable ver aciertos y desaciertos, y no sería posible mejorar de acuerdo con las necesidades de la gente con la que se tejen relaciones; además, no existirían reflexiones sobre lo que es justo cambiar, pues es evidente que los contextos sociales y culturales mudan vertiginosamente.

Por su parte, Javier Gil señaló que este es un tema complejo. Comparte que se deben hacer evaluaciones, pero el problema es que se cree que hay un modelo de evaluación general de las cosas. Afirmó que estos modelos deberían salir de los mismos proyectos, sin imponerles estándares generales externos que incluso pueden violentar la vida de los proyectos.

Recordó que alguien le mencionó que algunos funcionarios fueron a un territorio indígena para obtener la aprobación de la comunidad sobre un asunto específico. Esta comunidad respondía a otros ritmos, pues hacía un ejercicio de consulta con la montaña y los espectros, "y uno no sabe cuánto se demora la montaña en responder. La comunidad es un organismo vivo entre los vivos y los no vivos, y ese choque de noción del tiempo termina violentando el proceso desde la lógica de evaluación". Por ello, concluyó, las evaluaciones deben ser coherentes con los planteamientos de los proyectos.

Jaime Cerón preguntó cómo hacer énfasis en la mediación cultural en un contexto como el colombiano, cuya política y economía están influenciadas altamente por el espectro norteamericano, sobre todo de Estados Unidos.

Jean-Marie Lafortune contestó que la mediación cultural puede aparecer en todos los niveles del desarrollo, aun si este se da en dependencia política o económica. Manifestó estar convencido de que las formas de las mediaciones se van dando porque también se requiere, no solamente consciencia personal, sino también colectiva, a fin de lograr que una mediación tenga efecto sobre toda una nación. Concluyó diciendo que un país como Colombia, que enfrenta grandes dificultades, no solo internas, sino también con sus vecinos próximos y los del norte, necesita de la mediación para crear factores de desarrollo que sean también la expresión individual y nacional.

Javier Gil citó nuevamente a Rancière para exponer que también es político no hablar solo desde la propia política, sino desde la conjunción de las disciplinas. En ese sentido, es fundamental que las artes necesariamente estén ligadas con otras tendencias, como el feminismo y el medio ambiente. Aglutinar estas iniciativas le parece fundamental, pues posibilita el surgimiento de la palabra del otro, dado que en lo común se pone en juego lo que nos interesa a todos. Así, lo interesante de la mediación es poder propiciar distintas palabras que se manifiesten sobre el destino de lo común sin que esto sea un lugar para especialistas.

Jaime Cerón preguntó: ¿Cómo participa el arte en la educación? ¿Cómo se hace más horizontal la transformación que propone y cómo revisar si esa transformación que propone el arte en la educación puede llegar a ser peor que no hacer nada?

Jean-Marie Lafortune tomó la palabra diciendo que los dispositivos de mediación cultural de Québec asocian a artistas y animadores. Ellos no hacen el mismo trabajo en estos dispositivos: los artistas desarrollan el sentido sensible y estético; los animadores, por su parte, hacen que esos procesos se desarrollen en un contexto de respeto, donde se puede hacer parte del proceso aun si su preparación artística es más débil. Está convencido de que este diálogo entre artistas y animadores da los mejores resultados.

Javier Gil declaró que es interesante, más que hablar de arte, hablar del pensamiento artístico y preguntarse qué le puede aportar a la educación dicho pensamiento, y así pensar en cómo incorporar lo sensible y la imaginación en las lógicas de la educación, sin limitarla a las clases de arte para estructurar y habilitar la experiencia sensible en otros terrenos. La palabra *arte*, por sí misma, no garantiza todo. Considera importante ver cómo entra en diálogos con otras circunstancias, usos, entramados y contextos. Concluyó que es menester observar cada situación en su singularidad.

Jaime Cerón afirmó que la mediación prima como lenguaje, como presencia, por lo que le preguntó a Javier Gil qué rol tiene la herencia estética en ese ejercicio, qué momento vuelve a emerger en el proceso.

Javier Gil retomó el pensamiento de Rancière y confesó que no sabía realmente si el autor se excede al hablar del maestro ignorante. No se trata de la ignorancia como tal, sino de poner el saber en un lugar no tan hegemónico, o como el destino de la relación de mediación o de la relación pedagógica. Afirmó que "El maestro dice 'hazlo conmigo', no 'hazlo como yo', y demuestra que hay un saber que trabaja más invisiblemente, que orienta las preguntas y la tensión, y que no se exhibe como el centro del asunto".

Explicó que no se trata de desechar la figura del maestro, sino más bien de ponerlo en un lugar más complejo, en donde su saber aparezca con hilos invisibles en momentos especiales en los que se evidencie más la táctica que la planeación, para así operar tácticamente en un momento determinado.

Jaime Cerón preguntó: ¿Cómo se pueden ejercer la mediación, la inclusión, la diversificación del público fuera de la práctica artística, y qué sentido puede tener desarrollar políticas públicas basadas en los públicos del arte y no en la formación artística?

Jean-Marie Lafortune explicó que, en Québec, la unión de los objetivos estéticos de los proyectos con los objetivos sociales es muy difícil, pues se ve que uno domina al otro, pero se considera que el proceso es más importante que la cualidad estética de las obras.

Gil opinó que las políticas culturales desbordan necesariamente la idea de los públicos del arte, que tienen sus modos de construir; sin embargo, expresó que esta noción de mediación y de formación tiene que ver más con la construcción cultural que desborda el encierro de lo artístico en la institución, pues se sitúa en los campos expandidos de la gestión social.

Jaime Cerón finalizó el conversatorio agradeciendo a los ponentes y a todos los asistentes, a quienes invitó a que siguieran atentos a la programación del Seminario.

» Presentación cultural "Dance 1 Crew". Propuesta Crea/ intervención Street Dance Colectivo.
Foto: Más Cultural Corporación.

EsCena colaborativa

En la noche se realizó la EsCena colaborativa, espacio propuesto para el encuentro, el diálogo y la colaboración entre panelistas e invitados. En las instalaciones de la Escuela-Taller se llevó a cabo una experiencia gastronómica, donde los asistentes pudieron participar en una serie de estaciones culinarias para aprender sobre diferentes platos colombianos, sus ingredientes y su preparación. Este espacio estuvo acompañado de la presentación artística de la agrupación Chontabrava.

» Presentación de Chontabrava en la noche de EsCena colaborativa. Foto: María Antonia Pérez.

» Experiencia gastronómica en las instalaciones de la Escuela-Taller.
Foto: Más Cultural Corporación.

La mediación artística como forma de intervención para la transformación social, la inclusión y el desarrollo comunitario

Ascensión Moreno
España

» Ascensión Moreno durante su intervención en el Seminario.
Foto: Más Cultural Corporación.

Hablaremos hoy sobre la mediación artística desde la transformación social y el trabajo comunitario. Yo diría que, en el siglo XXI, a partir de 2015, los proyectos sociales a través de las artes se han convertido en una moda. Daré algunos ejemplos que nos sitúan en esta doble función del arte. Algunos nacen desde el arte mismo, y otros, desde lo comunitario.

Cuando hablamos de proyectos para la transformación social, para la inclusión, ¿de qué hablamos? En el arte nos encontramos infinidad de proyectos de artistas interesados no solamente en realizar su obra, sino que además buscan un impacto social.

Un ejemplo es JR, artista francés que en el 2011 fue Premio Unesco de Jóvenes Artistas por el diálogo intercultural entre los mundos árabe y occidental, con *Women Are Heroes*, proyecto que se desarrolló en África, Brasil, India y Camboya, y pretendía reflexionar sobre el papel de la mujer en los conflictos armados como sustentadora de la familia y pilar de la sociedad, pues en estos conflictos son invisibilizadas y, sin duda, víctimas constantes.

Otros ejemplos que encontramos son proyectos en contextos de salud, como Dr. Clown, que tiene como objetivo dar momentos de alegría y esparcimiento a los pacientes de clínicas y hospitales; también están los Payasos sin Fronteras, que trabajan en los conflictos bélicos. En estos proyectos es claro que el instrumento artístico no busca formar artistas, sino usar el arte como herramienta de transformación e inclusión. Para seguir citando este tipo de procesos quisiera mencionar a la fotógrafa y reportera Zana Briski, quien entró al barrio rojo de Calcuta y decidió enseñarles a los hijos y las hijas de las trabajadoras sexuales que laboran allí cómo usar la cámara; se encontró con que estos niños y niñas no se imaginaban su vida de otra manera, que el quehacer de sus madres y sus abuelas era su realidad; a una de las niñas le preguntan si se imagina el futuro de otra manera, y esta responde que no. Ante esa realidad, la artista intenta hacer que estos niños se imaginen su vida de otra manera para que se den cuenta de que las cosas pueden ser diferentes. Y así podemos seguir encontrando varios ejemplos que nos hacen entender cómo el arte tiene también una función de transformar la sociedad.

Otro proyecto interesante es el del Centro de Atención a Personas con Adicción a las Drogas, en Barcelona, en donde, mediante diferentes técnicas artísticas, se logra que el individuo tome conciencia de su adicción y pueda trabajar para dejarla. En una de las sesiones les pedimos que llevaran elementos para hacer una *performance* fotográfica que les permitiera reconocerse a través de la foto, que para este ejemplo se volvería su espejo.

Por otro lado, en los museos nos encontramos con una preocupación por lograr un flujo de visitantes mayor. Las directivas se ocupan de medir quiénes van al museo y qué tipo de público no está llegando; por esta razón, sus departamentos de mediación artística han empezado a desarrollar proyectos con grupos específicos. En la Casa de la Memoria de Medellín se viene reflexionando sobre la función del museo y cómo pasar de la mera noción de conservar y albergar obras de arte, a tener una función como agente de trabajo con la comunidad.

Ahora saltemos de los museos a proyectos en los que la música es la herramienta artística: encontramos el proyecto Basket Beat, que trabaja con jóvenes inmigrantes en las calles; su metodología utiliza la pelota de básquet, el cuerpo y el juego de forma creativa, con una mirada crítica y de transformación social. Este proyecto también se realizó en la Cárcel de Mujeres de Barcelona, donde se creó la Basket Beat Band, que dio la oportunidad a las reclusas de conocer sus talentos, y algunas pudieron ver en el teatro y la música una forma de ganarse la vida.

Otro ejemplo de cómo la música es un instrumento de transformación, es el trabajo realizado por la Orquesta de Instrumentos Reciclados de Cateura, en Paraguay, la cual ha cambiado la vida de los niños y jóvenes, pues a través de la orquesta no solo han aprendido música, sino también la importancia de reciclar y cuidar el medio ambiente; asimismo, han tenido la experiencia de estar en giras, lo cual los ha abierto al mundo y ha cambiado su perspectiva y la de sus familias.

En la danza encontramos muchos proyectos en los que la idea no es formar bailarines, sino buscar la inclusión; Jordi Cortés, por ejemplo, trabaja con personas con diversidad funcional permitiéndoles explorar el movimiento desde su cuerpo para buscar su potencial, y no su límite.

Y así podemos seguir con varios ejemplos, como el Vicky Fadul, quien llega a una comunidad a enseñar a algunas personas una técnica para pintar las fachadas y luego estas personas, que han aprendido la técnica, la enseñan a otros miembros de la comunidad, de modo que estas comunidades se transforman expandiendo el arte; lo importante es que no es ella la que pinta, sino las personas que entran al proceso. Esto contrasta con Boa Mistura, quien utiliza a la comunidad como lienzo, entonces esta no ejecuta el proyecto, sino que es espectadora.

Por otra parte, vemos proyectos comunitarios a través del arte, que no necesariamente tienen un componente pedagógico para desarrollar con la comunidad. JR, por ejemplo, también hace su obra y la presenta en el espacio público, y aunque no busca hacer transformación, la suya es una obra social.

Vemos que, en estos momentos, a nivel global hay proyectos con diferentes colectivos y grupos focales, que buscan mejorar la situación de estas comunidades usando el arte como herramienta, no como fin en sí mismo, haciendo transformar las sociedades en el acto de creación, de reconocerse dentro de una comunidad.

Igualmente, se han empezado a investigar las técnicas que usan estos proyectos, con qué metodologías trabajan, el arte-terapia también como parte de los referentes teóricos, sus metodologías, y los referentes teóricos de las áreas sociales, porque son las que históricamente trabajan en contextos de dificultad, intentando comprender los procesos de exclusión y cómo se desarrollan. Hay interés también por la filosofía desde el siglo XIX, que busca reflexionar sobre la función del arte, los símbolos, lo simbólico, la simbolización. La educación también entra como referente reconociendo su papel en los movimientos de renovación pedagógica a lo largo de la historia, los cuales comparten una serie de principios en los que los procesos de aprendizaje se centran en el sujeto y no en los contenidos por transmitir, y hay interés en el desarrollo integral de la persona, de su capacidad creadora, lo que lleva al docente a cambiar su rol de transmisor de conocimientos por el de un acompañante de los procesos de aprendizaje, a través de la libertad, la responsabilidad y la cooperación. En la psicología también hay interés por el arte; ya Piaget, en los años cincuenta, había desarrollado las bases de la función simbólica, que nos diferencia de los animales, y reconocido en la representación y el lenguaje sus elementos principales. La imagen inconsciente del cuerpo también aporta, desde el psicoanálisis, a la formación de los vínculos primarios.

Gardner, con la teoría de las inteligencias múltiples, que determina que la inteligencia se puede activar en uno o más marcos culturales para resolver problemas o crear productos que tienen valor para dichos marcos, deja un aporte en el que el arte puede entrar a desarrollar sus principios de arte-terapia o trabajo social.

A partir de la investigación de las prácticas y de cómo se han ido desarrollando los proyectos a través de las artes, de las metodologías de trabajo y los referentes teóricos, llegamos a comprender cómo actúa el arte.

Desde mi perspectiva, el marco teórico de la mediación artística tiene que partir de entender las diferencias cuando se enfoca en personas y grupos, y cuando se enfoca en comunidades. Cuando se enfoca en los primeros podemos hablar de acceso a la cultura, de desarrollo de las capacidades; no partimos de los problemas, sino de las capacidades de las personas y los grupos, rompiendo la mirada estigmatizada para hacerlos crecer, interesándonos por los procesos de transformación, preguntándonos cómo ocurren; permitiéndonos hacer un recorrido a través de la simbolización, la resiliencia y la capacidad de superar situaciones adversas y procesos de empoderamiento, así como los cambios identitarios que tienen que ver con quién soy hoy y quién seré en el mañana. Trabajamos para la transformación social, la cultura, para mejorar la calidad de vida de las personas, promoviendo la inclusión y la autonomía.

Pero ¿cómo serían las formas óptimas de intervenir en contextos sociales a través de las artes? La investigación señala que hay aspectos, como la experiencia, en los que la atención no se centra en lo que hacen los artistas, sino en la forma en que se apropia el oficio artístico desde la experiencia y la creación, y su expresión cuando se organizan talleres en los que no solo hay producción, sino que se busca la circulación de la palabra, con momentos de intercambio. De esta manera se crea un espacio de seguridad en el que el individuo se libera del juicio, pasa a respetar el proceso creativo y es capaz de acoger lo que se exprese, con un especial interés en el vínculo con los otros, donde las normas de educación formal se flexibilizan de manera que la expresión comienza a ser más espontánea y fluida, lo que permite conectarse con el sujeto, dejando de lado la interpretación y la adivinación sobre lo que hace el otro, creando interés por el proceso y no por la obra final. Por tanto, estos procesos necesitan mucho tiempo, y como este siempre es escaso, se hace significativa la calidad del tiempo que se dedica al acompañamiento del proceso.

En el trabajo con comunidades nos encontramos con que es fundamental el liderazgo, el acompañamiento y la horizontalidad, el diagnóstico compartido, pues es la comunidad la que sabe qué le sucede, dónde está, qué debe mejorar y hacia dónde quiere ir. Por eso hay que dejar de lado la mirada del experto y permitirle a la comunidad dar su veredicto y hacerla responsable del desarrollo de los proyectos en los que participa. Hay que tener en cuenta que muchos de estos proyectos lidian con grupos que generan conflicto, pero que, independientemente de eso, tienen derecho a participar.

La noción de *mediación artística* se conceptualiza en dos vías: por un lado, como arte para la transformación y, por otro, entendida como el puente entre el museo y el público. Aquí es

necesario cambiar el concepto de *educación en el museo* por el de *intermediación artística*, porque las personas que trabajan en los museos cada vez se interesan más en los procesos comunitarios y procuran desarrollar su capacidad de aporte a la comunidad, llevando ambos procesos a una cercanía que casi los encamina a la fusión.

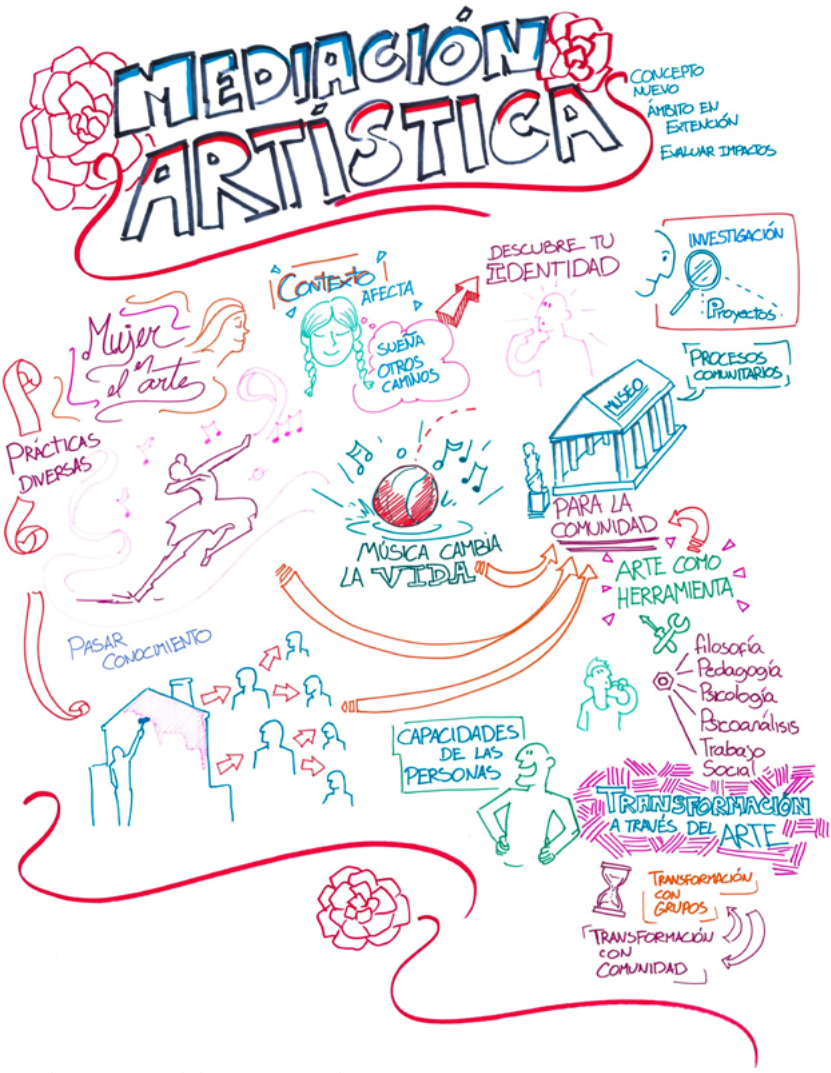
Acá podría haber un gran debate sobre qué es el arte, qué implica mediar, en qué consiste la intervención del mediador y cuáles son sus objetivos, cuáles son las metodologías. El Gobierno de Chile usa como puente entre el público y el museo los procesos educativos y la experimentación, y de esta manera revela este nuevo concepto.

En la Facultad de Bellas Artes, en la que doy clases de Arte e Intervención Social, llevamos a cabo una investigación concretando la mediación artística a nivel mundial. Hemos hecho un mapa Google con los proyectos, de tal forma que si pinchamos en él vemos los proyectos que se desarrollan allí, con qué lenguajes, en qué contextos, si hay publicaciones, fotos… Esta es aún una investigación en proceso, faltan muchísimos proyectos.

¿Por qué trabajamos con arte? Las prácticas, como los referentes teóricos, señalan que el arte es una herramienta útil porque desarrolla habilidades sociales, resiliencia, y promueve procesos de simbolización, lo que explica por qué se da esa transformación y la superación de las dificultades; asimismo, promueve procesos de empoderamiento, consigue una transformación identitaria, establece vínculos y mejora la convivencia.

Para finalizar, el concepto de *mediación artística* es nuevo, pero hace referencia a procesos antiguos, es un ámbito en crecimiento. El arte proporciona herramientas útiles para mejorar la situación de inadaptación y fractura social, para resolver conflictos comunitarios y problemas sociales en general.

A manera de conclusión, creo que existe la necesidad de hacer una evaluación, no desde las instituciones, sino desde los proyectos mismos; hay que pensar en cómo evaluar estos impactos para mejorar los procesos y la formación específica, a fin de desarrollar las habilidades artísticas para la transformación social y generar investigación. A propósito de esto, la Universidad de Barcelona desarrolló un posgrado en Arte para la Transformación Social, que está abriendo la investigación alrededor de los temas abordados en esta ponencia.



» Relatoría gráfica de la presentación de Ascensión Moreno.
Más Cultural Corporación-Freddy Fula.

Provocar un archivo: ¿Es posible mediar la mediación cultural?

Eduar Moreno
Colombia

» Eduar Moreno durante su intervención en el primer día del Seminario. Foto: Más Cultural Corporación

Vemos que el ejercicio ha empezado en un marco muy general, pero el mismo se ha ido reduciendo de tal manera, que por fin se vislumbra la práctica real de lo que significa la mediación en los medios artísticos.

Mi cuestionamiento hace referencia a la idea de que la mediación tiene que ver con la relación con la otredad, el contexto, el artista y, de alguna manera, con el objeto. La mediación tiene que ver con lo humano y con lo no humano. Se trata de un tejido de correlaciones constantes.

En ese sentido, pregunto: ¿es posible mediar la mediación misma? Cuando se habla de mediación, se hace referencia también a un problema que tiene que ver con que esta en sí misma resulta ser una institución y, a causa de esto, sufre todos los problemas y las cargas de etiquetas, selecciones y estratos.

La mediación cultural llega a ser una institución tan fuerte, que es justamente el arte el que debería romperla. Entonces nuevamente, ¿es posible mediar la mediación misma? En ese sentido, ¿el arte puede ser igualmente un mediador para romper la misma noción de mediación? ¿La mediación cultural es un apéndice de la obra?

Si nos fijamos en los artistas y en las piezas que se exhiben en museos o galerías, y aparece un grupo de mediadores que hacen preguntas sobre la obra, allí emerge la mediación como un apéndice, un agregado de la pieza; como algo que necesita estar al lado de la obra, pero no pertenece realmente a esta. Parte de la crítica y de este pensamiento se dirigen a saber si los artistas estamos preparados para entender que toda obra acontece alrededor de la mediación. Lo explicaré con este ejemplo que deseo compartirles: Tengo un amigo pintor que, para que su ejercicio artístico funcione, tiene que hacer todo un andamiaje de venta y publicidad. Esta sería, pues, una primera mediación, que a veces no se comprende, pues el vendedor de arte ya de por sí es un mediador que está operando en las relaciones que tengo con esa posibilidad del arte.

En este sentido, la primera mediación, si la revisamos históricamente, estaría a cargo de Turner, pues sus piezas terminaban vendiéndose, quizás no por toda la carga estética que tenían, sino por el trabajo existente alrededor de esta maquinaria antes mencionada, es decir, Turner instaló un "marco".

Ponerles marco a las cosas es muy importante, pues define, mediante lo simbólico, lo que llamamos *arte*, y esto corresponde al primer nivel de mediación, que comprende una operación económico-simbólica, pero también pone en evidencia el cuestionamiento de si la mediación instalada a la exposición —museo o galería— pertenece a la naturaleza de la obra misma, o simplemente se complace en unos discursos culturales y educativos que están tan estratificados que no permiten la irrupción posible de la pieza en cuestión.

Aquí, el abanico de preguntas se amplía: ¿cómo se introduce algo diferente frente a lo que ya está instituido? ¿Cómo puedo operar la obra cuando trabajo en el campo institucional, si este tiene unas maneras particulares de comportarse y no permite que yo rompa esos campos donde la pieza puede ser disruptiva?

Vamos, por consiguiente, a entender la noción de *mediación* como *agencia*. Quiero empezar con esta pieza de Morrison, en la que se disponen tres figuras en el espacio de exposición. Durante la década de los sesenta y setenta, la idea del arte minimalista era hacer que el arte gozara de *autonomía* y romper el paradigma de las mediaciones; una suerte de *utopía* que radicaba en otorgarle a la pieza un sentido y un lenguaje propios, prescindiendo de cualquier discurso, y que escapara del lenguaje textual. Esta obra de Morrison, que está compuesta por cubos geométricos ensamblados y dispuestos en un espacio, empezó a resonar de manera

especial en el público, pues empezaron a ver en esos cubos simétricos figuras humanas —bien sea acostadas, sentadas o de pie—. Acá, la psiquis del público superó el problema del objeto y este terminó siendo lo que las personas leían en él.

Esto es importante para entender el fenómeno de la mediación, porque la pieza en el fondo nunca va a poder escaparse del contexto que opera a su alrededor, y siempre estará expuesta a la interpretación libre de quien la observa, es decir, su poder no se correlaciona con esa idea soberana y *utópica* de la *autonomía*, sino que se trata de un poder relativo y *performativo*, que es lo que yo podría llamar *agencia*.

Otro caso relacionado con esto es el de una comisaria de arte que puso una red de pescar en medio de la galería con el propósito de que pareciera una obra de autor. De hecho, resultaba muy parecida a las obras de arte minimalista. Los espectadores que llegaban a la galería se confundían, pues ignoraban que realmente no se trataba de ninguna pieza con valor artístico. En esta desprovista instalación, la comisaria generó una suerte de emociones, conceptos y contemplaciones que, en últimas, resultaron ser mediaciones. Se planteó una serie de pensamientos alrededor de esta obra-*no* obra, y se concluyó que, evidentemente, esta red contenía en su totalidad la noción de arte. Esta reflexión termina por señalar que el arte resulta ser una trampa, evidentemente, una red en la que el público siempre será capturado. Y aquí aparece la noción de *agencia*, como esa red en la que se involucra lo humano y lo no humano para tejer una serie de relaciones simbólicas con las que es posible hacer definiciones. Definir, por ejemplo, que eso que vemos puede ser, o no, artístico.

Acá se hace indispensable volver a esa noción autónoma y, por tanto, utópica, del arte, con este referente del minimalismo llamado *Cubo blanco*, que es ese espacio-no espacio en donde se suponía que el arte se condensaba desde su mismidad, desde la pieza como único contenedor del logos o de la emoción, pues estaba, aparentemente, desprovista de intención, expresión o mensaje, y, más bien, pretendía la neutralidad. Lo curioso de esta noción es que se convirtió justamente en todo lo contrario, pues resultó ser contenedor de emociones, cargas, historias, experiencias, lugares, razas, contextos, etc. El *Cubo blanco* justamente no contaba con que su ausencia era proclive a ser habitada por diálogos, cuerpos, experiencias y redes.

Dicho esto, encuentro dos aspectos que se oponen a la noción de *cubo blanco*: el primero sería, como ya dije, la red, y el segundo, el ornamento.

Para explicarlo es preciso analizar una obra que no necesita lugar de exposición. Se trata de *The proposal*, de la artista estadounidense Jill Magid. Es un anillo que en medio tiene un diamante sin tallar; lo curioso es que este diamante está compuesto por 525 gramos de ceniza, pertenecientes al cuerpo del reconocido arquitecto mexicano Luis Barragán. La anécdota —para seguir con esto de las historias— es que el arquitecto y el país pierden todos sus archivos históricos, pues una mujer —al parecer su amante— los compró de manera poco reputada, dejando a México sin gran parte de la memoria de la arquitectura moderna. Magid, al conocer el acontecimiento, decide conciliar con la familia del maestro para que pueda tener acceso a sus cenizas y así, diseñar el diamante antes mencionado; el propósito era buscar a la mujer y entregarle el anillo a cambio de los archivos en cuestión.

La polémica no se hizo esperar, no solo por parte la familia, que se opuso al experimento, sino por la Iglesia, el Gobierno mexicano, filósofos, genetistas y eruditos, entre otros. Esta obra es interesante porque no necesita lugar de exposición, porque se genera alrededor de una red de personas que están contribuyendo a que esto pueda o no llamarse arte. Es decir, no es necesario circunscribir el arte a un escenario: también puede suceder gracias a la red.

El cubo blanco acá pierde validez, pues es el contexto, la red, lo que llega a definir lo artístico, y no el objeto en sí.

La segunda oposición sería el ornamento. Juan Cárdenas escribió un libro titulado *Ornamento*[5], que plantea la necesidad que Latinoamérica tiene de este elemento, y cómo condiciona a la mujer a asumir unos ideales de lo femenino. Un artículo titulado "Ornamento y delito", de Adolf Loos, escrito en 1910, también nos puede abrir ciertos derroteros con respeto al delincuente que siempre brega por distinguirse ornamentando, en primera medida, su cuerpo. Esa distinción conlleva una suerte de superioridad y poder sobre los otros, y también podría verse como una posibilidad de *agenciamiento* y, desde luego, de mediación, pues en este caso la mediación no se da únicamente con el otro, sino que también es el objeto mismo, el tatuaje, el anillo, el arma o el ícono del delincuente, en este caso.

Con esto, considero que el arte no puede escaparse de su materialidad, la cual es el agente mismo de la mediación, que solo existe en cuanto genera una red de posibilidades y lecturas, es decir que ese agente físico no puede existir sin la red y la relación: ese es el dispositivo. Agamben plantea que el dispositivo es la forma en la que nos congregamos para pensar el mundo de una manera simbólica, para descifrarlo, para así abrir el lenguaje.

Con todo esto quiero que entendamos que cualquier objeto puede llegar a ser artístico, siempre y cuando existan redes y mediaciones que lo definan como tal; no importa el espacio que habite, o el artista que lo configure. De hecho, ausente la red o la mediación, el objeto artístico vuelve a su naturaleza yerta. Se trata, pues, de una relación simbólica con el objeto, que está en constante cambio según los contextos. Se podría hablar de una caducidad artística del objeto según la relación y el contexto, es decir, la mediación.

Entendido esto, quisiera exponer otro asunto sobre la mediación, y tiene que ver con el Premio Luis Caballero y la relación que he venido teniendo con estas ideas de la mediación cultural, reconociendo algunos problemas y reflexionando que el arte, justamente, tiene la potestad, como primer mediador, de romper ciertas estructuras persistes en este asunto.

Por eso mi obra se titula *Santa Clara, un estudio de caso*, e insisto nuevamente en esto de los casos.

La primera impresión, cuando uno entra a la iglesia Santa Clara, es el deslumbramiento que evoca el juego visual tan cargado de adornos —hablando de ornamento y delito—. Esto me hace pensar en la película *Roma*. Recuerdo que la primera sensación que tuve con este filme

5 Juan Cárdenas, *Ornamento*, Madrid, Periférica, 2015.

fue que salí llorando; me pareció bellísima de entrada, pero luego fui dándome cuenta de que tiene unos términos de juego perversos, y esa perversidad y mediación implícitas me llevaron a concluir que me había dejado conducir por un camino sentimentalista y que, precisamente por eso, evadí las críticas y consideraciones sociales relacionadas con la s*ubalternidad* en Latinoamérica.

Curiosamente, todo el adorno que tiene esta película —incluso el blanco y negro puede ser un adorno— me permitió evadir, o ignorar, una consideración crítica. Es decir, la mediación —que por decirlo de alguna manera fue una *hipermediación*, es decir, una *sobremediación*— me alejó de la obra y me llevó por el rumbo de la distracción.

Cuando hablamos de *mediación cultural* debemos tener cuidado, pues tenemos que considerar unas nociones que pueden desviar la intención original de la obra de arte, y pensar que, más bien, este sea el propósito del agente mediador.

Aquí, me gustaría sostenerme en una teoría de Jacques Derrida, pues tiene un pensamiento bellísimo sobre esto que llamamos *marco* para el parergon: ¿qué es el arte? El arte es lo que hemos definido como tal, y eso está enmarcado. Es decir, lo que yo señalo y enmarco podría ser arte.

Por consiguiente, podríamos decir que la primera forma de mediación puede ser la de los *marqueteros*, que circunscriben la obra; esto podría terminar por darle un primer carácter meditativo a la obra, pero, a la vez, esta puede ser enmarcada de diversas formas: desde lo contextual, lo discursivo, lo mediático, etc. Y tal y como lo plantea Derridá, "A veces lo importante no es lo que se enmarca, sino el marco mismo", pues el marco es el que define, y sin este la obra no tendría sentido. El marco es una mediación.

Empecé, entonces, a revisar algunas de las obras que se presentaron en este estudio de caso en Santa Clara, y comencé a reconocer que el "marco" —que resultaría siendo *Santa Clara*—, funciona para encuadrar y definir los caracteres meditativos de lo que se ponía en ese lugar. En Santa Clara, de alguna manera, las obras perdían autonomía y más bien estaban determinadas por el marco, que resulta no ser físico, sino ideológico, y que habla de lo *patrimonial* y lo hegemónico.

Las dos mediaciones que ejerce Santa clara, en este sentido, corresponden al poder visual e ideológico, por un lado, y por otro, al que se refiere a lo sagrado y a su esmero evangelizador mediante la iconografía, instalando nociones de dominación, poder, colonización moral y *subalternidad*, que a su vez provoca lenguajes que hoy por hoy persisten como totalitarios, "coloniales", que cultivan la desigualdad.

En medio de todos estos marcos que se han expuesto, la mediación resulta ser un problema complejo; llevar toda esta teoría a la práctica nos hace comprender que la mediación no es tan *idealizadora*, y, más bien, debería presentarse como un acontecimiento de confrontación. Actualmente, la sociedad posmoderna evita justamente la diferencia y afinca esa idea de que el lenguaje es correcto e inmutable. La mediación no invita a estas nociones: la mediación real es aquella que invita a la confrontación.

Uno de los problemas de la mediación cultural tiene lugar en el lenguaje. Mi experiencia en Santa Clara estuvo atravesada también por este: mis fichas técnicas estaban diseñadas desde mi saber y desde mi lenguaje. La postura de los mediadores de la institución prefería que fueran mucho más flexibles, mucho más básicas, para que el espectador pudiese entrar en la experiencia del museo más adecuadamente.

Pues bien, me parece que cuando usamos unos lenguajes que no son del todo cómodos, ponemos al otro en el reto de comprender, de estudiar y de compartir mi lenguaje y el suyo. No podemos pensar que debemos hablar en términos más básicos, porque esto le da al otro un carácter de ignorante. Y en esos esmeros de acercarnos al público, nos instalamos en unas dinámicas de desgaste del lenguaje y del concepto, y otra vez le otorgamos el carácter de ignorante, *subalternizándolo*. Lo que tenemos que hacer los artistas es hablar como hablamos, decir lo que decimos y hacer que el otro ingrese a la experiencia con amor, porque el lenguaje se comparte con amor, no se comparte con las posibilidades lingüísticas de la pobreza.

Otra de mis experiencias con respecto al lenguaje y la mediación ocurrió en la Fundación Gilberto Alzate Avendaño. Allí pude comprobar que la institución no vinculaba a sus empleados —bien sea logísticos, administrativos y demás— en sus procesos artísticos. Curiosamente, hay alrededor de veinte personas trabajando en la Fundación, y cuando hablaba con ellas me decían que no participaban en ninguna de las actividades plásticas. Entonces, fue muy bello cuando empezamos a elaborar diálogos personales en los que yo les compartía mi propósito: dibujar las manos de cada uno de ellos, y ofrecerles ese trabajo como un regalo plástico. Todo ello en medio de conversaciones alrededor del arte, de lo que ellos y yo entendíamos por artístico. Al hacer el ejercicio, nos dábamos cuenta de que no reconocían que la Fundación no los hubiera involucrado con el arte y, también, que no tenían un concepto claro de este quehacer contemporáneo, sino que más bien, pensaban que el arte tenía que ver con lo pictórico, la noción del cuadro colgado, el prestigio, el genio, y no como algo vivo que —por qué no— se podía estar haciendo desde ese diálogo que construimos.

En medio de esto, los empleados se dieron cuenta de que estábamos hablando en términos estéticos, y comprendí que romper el lenguaje es acercarlo.

Además, le pedimos a una quiromántica que se sumara al proyecto para que les leyera las manos a cada uno de ellos. Al hacer esto, los trabajadores se vincularon con suma curiosidad, generando una agencia propia. Cada vez que yo hacía una mano, también hacia una huella en papel carbón, que fue lo que terminó exponiéndose en la galería. Lo interesante de este proceso fueron los relatos y diálogos que se construyeron y, también, no menos importante, que la obra real quedó en cada propietario.

Me parece que todo el ejercicio que he desarrollado tiene que ver con los diálogos con el par, teniendo presente siempre que esos diálogos no se generen pensando en lenguajes que expongan vulnerabilidades o en lenguajes subalternados. Nos podemos entender felizmente si no "exotizamos" el lenguaje del otro.

» Relatoría gráfica de la presentación de Eduar Moreno.
Más Cultural Corporación-Freddy Fula.

Conversatorio: Ascensión Moreno y Eduar Moreno

Moderadora: Catalina Rodríguez
Gerente de Artes Plásticas, Idartes

» Ascensión Moreno, Eduar Moreno y la moderadora Catalina Rodríguez durante el conversatorio de cierre del primer día del Seminario.
Foto: Más Cultural Corporación.

Catalina Rodríguez, sin mayores preámbulos, preguntó: ¿Cuál es el marco, desde sus experiencias, en el que el Estado sitúa las artes en sus respectivas ciudades y prácticas?

Ascensión Moreno comentó que en el marco donde las instituciones sitúan la mediación existen necesidades sociales y entidades públicas que tienen como función la gestión de lo público y, desde ahí, las artes se están visibilizando como una herramienta para trabajar los conflictos, para dar respuesta a los problemas sociales con los que se tiene que lidiar. Por ello, piensa que la mediación artística, entendiendo el arte como herramienta, interesa cada vez más.

Igualmente, afirmó que cada vez se desarrollan más proyectos desde la perspectiva interdisciplinaria de las artes, pero considera que las instituciones son más lentas que los profesionales y los artistas.

Concluyó que el arte realmente es una herramienta, y que los profesionales y las instituciones están, desde sus diferentes ámbitos, reafirmando su importancia.

Eduar Moreno comentó que, actualmente, se está hablando de la mediación como un fenómeno político, y esto nos interesa a todos. La mediación es lo político en todos, es la forma en la que nos reconocemos con el mundo. Se puede pensar en la mediación desde el aspecto filosófico: algunas escuelas alemanas jugaron con la idea de que la mediación debía acercar, pero también puede alejar, pues todo acto artístico es político. El tema es si la gente que lo produce o lo recibe entiende que eso que está ahí es político.

Vender un cuadro es un acto político, ejercer el trabajo en una institución nos inscribe en una responsabilidad política. En ese sentido, dijo no comprender cómo la iglesia Santa Clara, que tiene una vocación pública, lo etiquetó como artista privado para decir que lo privado no puede prevalecer sobre lo público, y que, por tanto, no se podía ejercer el dominio sobre lo que el artista —Moreno— deseaba hacer en la iglesia.

Explicó que Hegel, que habla de la mediación con el mundo, se refiere a la dialéctica como la distancia que hay entre una cosa y su devenir, lo que va a pasar y lo que pasó. En esa distancia entre las cosas que nunca vemos existe la mediación como el lugar del discurrir, del devenir.

La mediación, añadió, ha sido trabajada por la filosofía como una relación que se entabla entre sujeto, exterioridad y *alteridad*, entendiendo qué se puede provocar con el mundo.

Señaló: "Si yo entiendo que es una labor de mediación y que ese medio también me atacaría a mí, me daría cuenta de que mi relación se puede ver afectada en esos términos. Pero como no lo logramos ver, volvemos eso una institución sagrada, que me hace preguntar qué es lo institucional".

Declaró que cuando "ese gran otro" es un problema lejano, se cree que la institución tiene más poder que los artistas y, precisamente, el problema de la mediación institucional es que está manejada a partir de preceptos que se espera correspondan con políticas nacionales de lo políticamente correcto. Ejemplificó diciendo que el Ministerio de Cultura necesita involucrar diferentes poblaciones, y en esa necesidad, la mediación se vuelve medida que solo pretende dar cifras, sin importar cómo se vinculen.

Eduar Moreno concluyó diciendo que el problema está en la diferencia entre mediar y medir, pues lo institucional necesita corresponder a la política de la entidad, y la medida que se impone debería ser revisada y agenciada por los artistas dentro de lo político, y afirmó: "El arte es una salida, pero es un arte político. Pues en ese intercambio ejerzo mi deber político, y ese ejercer político es la mediación".

Catalina Rodríguez preguntó a Ascensión Moreno: ¿Desde su experiencia, cómo considera que estas estrategias de mediación pueden aplicarse a la primera infancia?

"No sé cómo lo percibe el público, pero estamos sentados hablando de mediación; sin embargo, tengo la sensación de que hablamos de cosas distintas. Desde mi perspectiva, el arte como herramienta desarrolla proyectos con todas las edades y en todos los contextos", respondió Ascensión. La primera infancia es la fase evolutiva de las personas en la que lo simbólico se da

de una forma más espontánea porque, hasta los seis o siete años, los niños están inmersos en el periodo del pensamiento mágico, y es allí donde lo simbólico actúa constantemente.

Afirmó que los psicólogos trabajan con el simbolismo y el juego en los proyectos sociales, y dijo estar convencida de que el trabajo basado en el arte es más efectivo, pues conecta de manera inmediata a la población infantil.

Catalina Rodríguez se dirigió a Eduar Moreno para preguntarle cómo hace el museo para llegar a la primera infancia, cómo puede mediar.

"No sería yo quién para responder una pregunta sobre un tema en el que no tengo mucha experiencia, pero me gustaría hacer una salvedad antes que contestar, y es que una huella de la modernidad que aún tenemos muy marcada consiste en entender al niño como subalterno y como una persona a la que se la debe educar y *aculturar*. Esa misma relación nos hace pensar que no debemos discutir con los viejos. Pero creo que no se debe hablar de la edad como marco para discutir sobre educación", respondió Eduar.

Citó al maestro Javier Gil cuando hablaba del acontecimiento como acto de aprendizaje y cómo, si no se genera este acontecimiento, la educación se convierte en una impostura de pensamiento que marca y enmarca al otro.

Afirmó que el reto está en cómo hacer que el propio pensamiento no se imponga sobre el pensamiento del otro, pues las relaciones que se deben tener con el otro, para hacerlo sentir en estado de placer y reconocimiento, deben carecer de la necesidad de imponerle nuestra fuerza. Dijo haber descubierto que en muchos museos aún opera una relación moderna de educación, en la que siempre hay alguien que debe decir lo que se debe hacer, truncando lo inesperado, pues a esto se le tiene miedo.

Las escuelas de formación en mediación trabajan sobre este asunto, que resulta ser el más difícil de todos. Pero necesariamente, si hay un acontecimiento en el lenguaje, en las maneras de reconocimiento del mundo y sorpresa en lo que se presenta, se generan posibilidades; de lo contrario, simplemente se enmarca y coloniza al otro, concluyó.

Posteriormente, Catalina Rodríguez abrió el diálogo con preguntas formuladas por miembros del público. Inició con Eliana Cardona, quien le preguntó a Ascensión Moreno en qué contexto se ha usado la arte-terapia con mediación en museos o espacios no convencionales.

Moreno quiso revisar las elaboraciones y producciones que hay en relación con la arte-terapia; al respecto señaló que, desde mediados del siglo XX, se habla de arte-terapia como el arte que se pone al servicio de personas en situación de dificultad para ayudarlas. Desde entonces, hasta ahora —que nacieron los posgrados en Formación Artística y hay preocupación sobre cómo intervenir con las artes en la intermediación social—, la información específica sobre el tema era realmente escasa.

En el 2005, si alguna persona quería cambiar el contexto social a través de las artes, tenía que formarse como arte-terapeuta y adaptar las metodologías para trabajar con encuadres

no psicoterapéuticos para así lograr dialogar con grupos y comunidades, alejándose de lo terapéutico.

Catalina Rodríguez leyó una pregunta dirigida a Eduar Moreno: ¿Cuál sería el marco de la literatura? ¿Quiénes serían los mediadores?

Eduar Moreno afirmó que hay un error recurrente en pensar que el arte es ajeno al texto, cuando todo arte es, por encima de todo, textual. Toda imagen es texto, igual que toda acción, así como todo lo que comprendemos del mundo. Lo que sale del texto es lo desconocido. "No hay esa separación entre las artes. Por ejemplo, la versión del paisaje que reconozco me es más fácil traducirla en una remembranza escrita que en una pintura, porque a lo mejor la pintura no comunica mis sensaciones y sentimientos, pero en ambas hay una operación textual. En la literatura creo que el mediador es el texto, el libro escrito que me acerca". Por último, señaló que cada vez que se lee un libro se tiene una cita con una "persona" a partir del medio que es precisamente el libro. Los mediadores no siempre son personas: también puede ser la palabra escrita, pues esta tiene una serie de características propias que pueden ejercer ciertos deseos subyacentes que constituyen el marco de la literatura, el subtexto. Cuando se lee un libro, se lee una historia, pero lo importante es lo que se enmarca en ella, y esos marcos hay que entenderlos desde la propuesta del autor y sus valores ideológicos.

Ascensión, por su parte, planteó que cuando se habla de arte también se hace referencia a la palabra escrita, y que existen muchos proyectos que la usan, como los *bloggers* en prisión, donde los talleres de escritura generan un espacio de libertad, o proyectos de escritura con niños que han sufrido un proceso migratorio. Concluyó diciendo que a través de esta herramienta es posible elaborar y entender la situación que constituye el trauma. La escritura, la palabra escrita, es un lenguaje más en la mediación artística.

Catalina Rodríguez finalizó leyendo la pregunta de uno de los asistentes: ¿La red no opera más bien como un relato, esa necesidad de entender un contexto, un ir y venir de y hacia la palabra para que exista?

Eduar manifestó que la vida es un relato. No hay otra cosa que el relato, pues este constituye lo simbólico en todos. Señaló que, según Heidegger, el ser humano solo existe en el lenguaje; de esta manera, todos los días se construyen relatos nuevos, pero el problema de lo instituido es que estratifica el relato y lo sentencia a ser permanente. Romper el relato es el oficio del artista y del agente social.

Se piensa que el arte primero deviene objeto y luego relato; sin embargo, la cuestión es que esta expresión los conjuga a ambos; nosotros hacemos un relato de lo que es arte, pero el arte no existe.

"El relato que creamos a diario, en *metarrelatos* y *microrrelatos*, es lo que nos hace existir; creemos en esas cosas que damos por hecho, y siempre estamos guardando, archivando y olvidamos qué era lo que estábamos guardando, eso se va al olvido como un acto de corrupción de consciencia que nos obliga a creer que los relatos son verdaderos, dando por hecho que las cosas son así. Eso ayuda a la institucionalización, pues siempre creemos que el Estado,

las instituciones, el museo, son un gran otro al que debemos esperar para que nos abra la puerta, cuando en realidad esa puerta nos pertenece".

Eduar Moreno considera que en el relato se nos olvida que las cosas son nuestras. Los poderes confirman un Estado que nos hace creer que lo que está allí es para nuestro servicio solo si correspondemos a su consenso, que a su vez responde a un acuerdo con lo pasado, y este acuerdo político debe hacerse a diario, porque el relato está en constante cambio. En Colombia, el relato permite la democracia más corrupta y obliga a la sociedad a caer en ese juego que finalmente se normaliza, pero —declara— los relatos no son verdad: son más bien una construcción que el arte adopta para convertirse en un relato más.

Si se entiende que todo es relato —explica—, un objeto artístico no puede tener un valor real si no es a partir de este relato. El arte es una cosa común a todos como exaltación de lo espiritual —que también es un relato que se crea y a partir del cual se ejerce dominación—.

Por consiguiente, la función de la mediación es cambiar el relato: "Hay que cambiar y enfrentarse a los relatos de la institución sin miedo, porque lo institucional es corrupto, y romper esos relatos nos lleva a la obra".

Finalizó señalando que siempre es el relato el que construye la obra, y que el arte cambia la vida, la vida no cambia el arte. El artista debe ser capaz de elevar el relato, cambiarlo, sublimarlo y, en consecuencia, ser consciente de cada acto que se hace, porque ese hacer tiene un elemento *agenciador* sobre la vida, que permite tener un discurso que dilucida la posición política para mediar con el mundo.

Arte colaborativo

VOLVER A INICIO

JUEVES 30 DE AGOSTO

En este momento tal vez sea más pertinente y urgente que nunca continuar pensando cómo reconfigurarnos como país, cómo continuar buscando formas de encuentro entre nosotros mismos, guiados por un interés colectivo: la vida como derecho fundamental. Es aquí, de nuevo, cuando el arte es camino. Justamente el tema que nos convoca es la *colaboración*, entendida como ese proceso que aporta a la transformación social, toda vez que genera nuevas interacciones y replantea el papel del artista, el público y la obra, permitiendo reflexiones y posturas ciudadanas, políticas y estéticas.

VOLVER A INICIO

Queremos sonreír

Tomás Guido
España

» Tomas Guido, ponente internacional, durante su intervención en el Seminario. Foto: Más Cultural Corporación.

Para comenzar, debo señalar que mi conocimiento deriva de la gestión, de la planificación, del *hacer*, y no tanto de la investigación académica. Hemos tenido un espacio de encuentro maravilloso sobre planificación de proyectos para establecer redes de aliados y organizaciones con quienes compartir saberes, mirando con detenimiento la carpintería de los proyectos, que es en lo que yo trabajo, lo que hago.

Quiero compartir cinco procesos abiertos de investigación que lideramos desde Transit, una agencia de gestión cultural que tiene como misión, básicamente, detectar, acompañar y visibilizar emprendimientos culturales y artísticos, con el objeto de crear estrategias y metodologías para sacar adelante esas iniciativas, pues creemos que donde hay cultura, hay artistas. Trabajamos en la cultura desde una perspectiva amplia, entendiéndola como procesos en los que los artistas son fundamentales.

Mi charla se titula "Queremos sonreír" porque es la propuesta de valor que hay en el fondo de los proyectos en los que participo, pues en Transit pretendemos trabajar con personas que quieran, evidentemente, sonreír.

Estas líneas dejarán un mapa y algunas estrategias para tener en cuenta en el momento de planificar y pensar en activar proyectos culturales, artísticos y colaborativos, que tengan impacto y busquen una transformación social.

Antes de empezar, quiero hacer una pequeña acotación que me conecta con lo que se ha hablado en este seminario, para aportar algo al discurso de la mediación. En España estamos empezando a usar la palabra *interseccionalidad*, que promete ser universal en las prácticas culturales, pues se refiere a las cuestiones que pueden hacer vulnerables a la exclusión social a comunidades y grupos específicos, dependiendo de las condiciones, los contextos y el tiempo en que vivamos. La *interseccionalidad* de esas causas de exclusión social nos puede afectar a nosotros mismos. Por ejemplo, hoy me puede atropellar un auto y dejarme discapacitado, pero no dejaré de ser yo; una persona que en este contexto tiene un máster, en otro país puede convertirse en alguien sin estudios, o puede perder sus derechos. Estas prácticas nos ponen en cajones, lo que cambia el paradigma de la manera como hablamos de ellas. Por eso es tan necesario pensar sobre esta situación.

A *Art for Change*[1], un proyecto de la fundación La Caixa, los artistas llegan con unos proyectos que no queremos segmentar, así que creamos plataformas, espacios de encuentro donde se puedan reunir todas las voces para resolver los problemas que se presentan en ciertas realidades que nos afectan.

Creo que eso es la cultura: lo que nos sigue inspirando, que marca ese tablero de fuego desde hace diez años y plantea los conceptos transversales de partida que deben estar en la base de cualquier proyecto.

La cultura debe ser pública. Nos gusta trabajar con las organizaciones públicas para defender el derecho fundamental al acceso al capital cultural. Por eso, cuando trabajamos, pensamos que hacerlo con el sector público es esencial, pues es un agente que debe velar por el acceso de todos a los recursos culturales. Esta cultura de la que hablamos debe ser horizontal, así como sus proyectos, de modo que nos pongan a hablar en el mismo nivel y abran oportunidades para todas las personas, en igualdad de condiciones.

Asimismo, la cultura debe ser activista: debe denunciar, enfocarse en realidades sociales y generar nuevos lenguajes para pensar cómo se pueden resolver las problemáticas que nos aquejan. Debe ser una cultura accesible, pensada para todos, en la que todos puedan participar sin importar sus condiciones, una cultura abierta, que comparta conocimiento y lo libere.

Estos conceptos son la base sobre la que construimos los proyectos en Transit, donde detectamos, visualizamos y brindamos acompañamiento.

Quiero aquí hacer un homenaje a Paul Bardwell y a Juan Alberto Gaviria, con quienes tuve el honor de trabajar entre el 2003 y el 2005, y quienes han sido referentes para entender el papel de la cultura como una herramienta fundamental para la transformación social, pues

1 La Caixa, *Art for Change*, https://obrasociallacaixa.org/es/cultura/art-for-change/descripcion-del-programa

abrieron espacios al público y pensaron simbólicamente problemas y realidades que nos afectan y nos rodean.

Colombia es el lugar donde tuve la suerte de trabajar y de sistematizar el proyecto *Deseartepaz*[2], del Colombo Americano de Medellín, que lleva más de quince años consolidando sus procesos —con más de sesenta laboratorios cada dos meses, una residencia artística con un artista internacional que aborda un tema central o una realidad social—, tratando de aportar soluciones a diversos problemas, trabajando desde el deseo con las comunidades para abrir espacios a los artistas, generando espacios de innovación, nuevas formas de construir relatos para construir valores. Ese es el gran logro de *Deseartepaz*, del que hay un gran archivo que puede revisarse en su página web.

Yo apuesto por la excelencia de los artistas en los procesos, por elevar el nivel de calidad, pues el hecho de trabajar por la comunidad no puede hacernos menos exigentes.

Deseartepaz demuestra que se puede transformar la sociedad si entendemos que no podemos trabajar solos, que tenemos que abrir el debate y que la gracia de los proyectos artísticos y culturales es saber absorber saberes, invitar a construir colaborativamente, pues allí está su fuerza.

Cuando poníamos en juego el tablero de centros culturales, trabajando y abriendo sus puertas a comunidades y convocando a la mesa a los artistas y las organizaciones gubernamentales, entendíamos que cada uno actúa en su territorio con unos procesos específicos, que son disímiles entre sí e implican diferencias, pero, al tiempo, generan espacios de encuentro abiertos que sistematizan una mesa de debate en la que todos pueden trabajar juntos.

Deseartepaz fue un proceso tan bonito, que años después ha sido replicado en ocho países de América Latina, pues pone a trabajar esta metodología que se desarrolla desde diferentes miradas, especialmente a partir de la capacidad de insertarse en otros contextos para abrir una perspectiva internacional.

Me parece fundamental que el proceso colaborativo sea interinstitucional. La idea es construir comunidades institucionales, pues no son nuestras enemigas, sino nuestras aliadas, y tenemos que entenderlas y aprender a hablar con ellas, en vista de que, aunque trabajamos con lineamientos distintos, nuestros objetivos son comunes.

En *Bajo Radar*[3] llevamos un año trabajando en un archivo *online* con el que estamos detectando, identificando y visibilizando proyectos emergentes sobre cultura. Nos interesa saber quién está innovando, proponiendo nuevos formatos al margen de los circuitos institucionales y culturales, en conceptos como volver a los orígenes, crear nuevas ruralidades, remezclar las disciplinas… Los acompañamos para ver si esos modelos de sostenibilidad son viables,

2 Colombo Americano, sede Medellín, *Deseartepaz*, https://colomboworld.com/cultura/galeria-de-arte/deseartepaz/

3 https://bajoradar.org

cómo se ponen en marcha y, por último, para conectarlos con redes de ayuda. Activamos conversaciones sobre un tema central, creamos espacios de encuentro en los que podamos hablar, enamorarnos y activar proyectos que generen procesos de creación en los que las personas sean las protagonistas. Usamos las tecnologías como herramientas para conectar, convencidos de que los proyectos están en la red, y lo interesante es que no tienen que ser proyectos de artistas.

Capital Animal llegó a Colombia. Rafael Doctor ha creado esta plataforma que promueve el veganismo y los derechos de los animales a partir de la generación de escenarios y proyectos de arte, moviendo comunidades en torno a un reto: los derechos de los animales.

Palabras Migrantes es un proyecto de dos colombianos en Barcelona —Diego Salazar y María Ríos—, que se centra en las personas que han tenido que migrar por cuestiones políticas en América Latina. Este proyecto recoge esas historias en la literatura y genera espacios de encuentro, de lectura y publicaciones. Ahora están publicando su primer libro, movidos por esas personas que han tenido que emigrar de sus lugares de origen.

Gentrificados es un proyecto centrado en arte, creado por diseñadores gráficos y videógrafos, que está en todos los circuitos de arte, y activa el proyecto artístico con un tema de base fundamental: la participación en temas que los están afectando.

Random Happines está integrado por un ingeniero digital de programación, comunicadores y diseñadores expertos en infiltrarse en eventos para usar la tecnología de manera feliz. Ellos aprovechan las redes sociales y aportan una serie de nuevos formatos para poner a hablar a la gente. Tienen un aparte llamado *UnOfficial Report*, consistente en colarse en eventos para preguntarle a la gente qué piensa, para construir, así, un reporte no oficial, desde un proceso participativo y colaborativo que tiene un tono transgresor, con una frescura que alegra.

Symbiothic es un festival organizado por cuatro gestoras culturales que han puesto en marcha una productora de proyectos escénicos que hace que el proceso de creación de una pieza sea abierto.

Para terminar, quiero referirme a Kamel Guemari, un ciudadano de Marsella que quiso inmolarse en un McDonald's de esa ciudad, en el que él trabajaba, porque lo querían cerrar. Recordemos que Marsella es uno de los lugares con más problemas de inmigración en Francia, y este señor se prendió fuego porque el dueño quería poner una tienda de comida halal. En dos horas se armó una manifestación y este chico se convirtió en líder comunitario en Francia por los derechos de los inmigrantes.

En Transit alucinamos porque no sabíamos qué había pasado, y resulta que este lugar se había convertido, por su wifi gratis, en un centro de encuentro de la comunidad que reunía a los jóvenes, y allí mismo tenían la primera oportunidad de trabajo legal, por lo que se había convertido en un centro comunitario.

Ahí entramos con Transit para preguntarnos qué sucede con la cultura para que pase esto, porque ¿en qué otro espacio, si se cerrara, se generaría un fenómeno como este? Esta fue

la excusa para crear la publicación llamada *Queremos verte sonreír: Travesías para activar la cultura local*, que tiene como fin activar la cultura local, pues hablamos de que aquí los agentes culturales son personas que activan procesos de participación ciudadana, que lideran y se vinculan en desarrollos culturales.

Esta publicación junta los perfiles de diez personas que han creado procesos y soluciones a sus problemáticas a partir de gestos culturales que vienen de líderes que no son gestores ni quieren serlo, pero activan movimientos culturales.

Estas travesías para activar la cultura local pasan por esos agentes culturales, que puede ser cualquier persona que active su proyecto en entornos rurales o urbanos. Estos proyectos nacen de iniciativas u organizaciones ciudadanas, desde un huerto urbano, desde los espacios de encuentro que usa la ciudadanía, para generar procesos, iniciativas y experiencias (quiero usar las palabras *iniciativas* y *experiencias* en vez de la palabra *proyectos*). Hablamos de construir espacios de encuentro en los que la mediación, la participación y la cogestión promueven la colaboración, para compartir saberes en igualdad de condiciones.

¿Cómo legitimamos o validamos los saberes de un líder comunitario? Hay personas que no necesitan ir a la universidad, entonces, ¿cómo vamos a validar sus competencias? ¿Cómo compartir esos saberes que están dejando esos proyectos? Allí hay un área de trabajo contundente, y amerita darle medallas a esa gente que de manera intuitiva está generando proyectos que tienen esa capa digital en la que nos podemos organizar y comunicamos, incluyendo a todos dentro de los movimientos. Pero, ¿cómo hacerlos sostenibles? Para mí, la sostenibilidad no pasa por el dinero, sino por tener una red de aliados y una comunidad que quiere que el proyecto salga adelante, porque eso abre la puerta para que llegue lo que se necesite para desarrollarlo.

Este proyecto lo hemos realizado con la Organización Iberoamericana de Juventud, que utiliza el plan de formación para el Programa Internacional de Movilidad —invito a que lo conozcan—, que apoya a todas las agrupaciones juveniles lideradas por jóvenes que quieran viajar para compartir sus experiencias, y que cuenta ya con veintiocho viajes para los jóvenes que siguen del programa, para que compartan sus proyectos con otros pares, pues donde hay cultura, hay jóvenes.

Dedicamos un capítulo especial del libro a todas esas lógicas, entendiendo que en América Latina la mitad de la población tiene menos de treinta años, y para que ellos sean los agentes que tomen las decisiones y se motiven a participar, es necesario crear conocimiento colectivo, pues la lógica de todo proyecto cultural es *colaborar con*, y no *para*.

Pretendemos generar conocimiento, liberarlo, no guardarlo. No se trata de contar, sino, más bien, de tener en cuenta. No pretendo defender la evaluación, pero como es nuestra única defensa para mejorar nuestras organizaciones y proyectos pensándonos a futuro, es necesario construir los relatos de todo lo que hacemos para explicarlo bien, porque los proyectos que todos lideran acá son maravillosos, pero falta construir esos relatos que hay detrás.

El libro habla de pedagogías invisibles, un paisaje transversal, y cada capítulo está desarrollado por organizaciones de referencia que son una maravilla.

Art for Change es un programa centrado en artistas españoles que desarrollan proyectos que abren espacios de creación en contextos sociales, apostando por la excelencia artística y por generar procesos de creación y construcción de relatos desde el arte. Son proyectos que abren las puertas de las instituciones culturales a la comunidad para impulsar el trabajo que falta hacer desde el arte para llevar esos discursos y esas herramientas de la creación a las personas.

Para finalizar, los invito a visitar la página web, donde podrán ver los proyectos que hemos apoyado para encontrar las herramientas de gestión de aprendizaje para las comunidades, con temas *online* de gestión cultural, donde todos los recursos son gratis, con herramientas de arte social, bibliografías, proyectos de innovación en artes escénicas y herramientas para pensar la sostenibilidad de las iniciativas.

Muchísimas gracias por dejarme compartir parte de mi trabajo en este espacio.

» Relatoría gráfica de la presentación de Tomás Guido.
Más Cultural Corporación-Freddy Fula.

Devenir afrodescendiente: Deconstrucción de los imaginarios de la marginalidad

Liliana Angulo
Colombia

» Liliana Angulo, ponente nacional. Foto: Más Cultural Corporación.

En esta ponencia quiero presentar tres experiencias. La primera tiene que ver con el Museo de Antioquia, por la relación cercana que he mantenido en la última década con esta institución. La segunda, con las organizaciones afro de Medellín, relación que nació a partir de una red nacional llamada Wi Da Monicongo (en la lengua creole del archipiélago de San Andrés y Providencia *wi da* significa "nosotros somos", y en palanquero, *monicongo* significa "imagen audiovisual", es decir, "Nosotros somos imagen audiovisual"); con ellos conformamos una red que es como el consejo audiovisual afrodescendiente de Colombia. La tercera experiencia tiene que ver con un proyecto comunitario en Buenaventura, con la comunidad de don Temístocles Machado, el líder asesinado en 2018.

Este año tuve otra vez la oportunidad de ir a Medellín a una residencia artística, invitada por el Museo, en el marco del programa Museo 360. Alrededor de esta institución hay comunidades que llevan allí mucho tiempo y que están en una situación muy distinta a la de los turistas

que van al Museo de Antioquia: hay comercio informal, mujeres ejerciendo la prostitución, talleres mecánicos y el movimiento de una zona industrial.

La primera invitación que me hicieron a Medellín fue en el marco del encuentro MDO7: Prácticas Artísticas Contemporáneas, y allí decidí trabajar con organizaciones de mujeres afro, porque uno de los temas de reflexión de este laboratorio fue la presencia de la gente negra en Antioquia. Como todos sabemos, el imaginario antioqueño se centra en el arriero, en la idea de un territorio colonizado por gente blanca, y el trabajo de este laboratorio con mujeres afro se centró en reconocer la presencia de la gente negra y, en particular, de estas mujeres en Antioquia y en Medellín.

Encontramos muchas cosas fascinantes sobre cómo construir imaginarios a partir de las imágenes; por ejemplo, cuando le mostramos a la gente la imagen de una acuarela, aparentemente del siglo XVII, que en realidad se trataba de un retrato de Lucy Rengifo, quien es de Medellín y es politóloga de los Andes, la gente se imaginaba que era una esclava que a lo mejor había tenido un amo que la trataba bien y la vestía bien. Sin embargo, la imagen de la referencia sí es del año en que se abolió la esclavitud en Colombia, pero fue muy difícil, incluso para las mismas mujeres negras, imaginarse que ella podría ser una mujer libre, que podría ser una mujer rica. La imagen generaba muchas preguntas, pero claramente no era la de un esclavizado con cadenas, como siempre nos han representado la esclavitud.

Todas las mujeres que participaron en estas actividades eran lideresas de procesos comunitarios, universitarios y sociales, algunas de ellas pertenecientes a varias generaciones de familias afro en Antioquia, y otras recién llegadas por procesos de desplazamiento o simplemente por migración voluntaria. Lo que hicimos fue trabajar imágenes en busca de ese trasfondo que nos comunica y, como no hay ingenuidad detrás de la imagen, realizamos una serie de intervenciones en el espacio urbano de Medellín, a partir de frases que se discutieron en el taller, y esto cimentó las relaciones con las organizaciones afro y el Museo de Antioquia.

Más adelante, con Juan Alberto Gaviria, Carlos Uribe y Fernando Escobar trabajamos en Moravia, que es un barrio ubicado donde funcionaba el antiguo botadero de basura de Medellín, y en ese momento se armó un macroproyecto para reubicar a la gente, al cual fuimos invitados varios artistas antioqueños y de otros lugares para trabajar con estas comunidades.

Para mí es muy importante la relación con las organizaciones porque, finalmente, yo voy al territorio, me conecto con la gente, pero quienes están haciendo el trabajo de base son las organizaciones. Lo que hemos hecho en ese intercambio es encontrar la manera en la que el trabajo social se puede alimentar de las prácticas hacia las que yo me oriento, y viceversa.

Carlos Santos, de Cara Bandú, una organización que se formó para la gente y ahora es una de las más fuertes en Medellín, vivió en Moravia, y su familia me acompañó en ese proceso. En este tipo de trabajo con la comunidad empecé a reconocer unas tensiones y debilidades dentro de mí, pues me era muy difícil hablar con estas familias cuando una de ellas estaba a punto de ser expulsada de la casa que construyó con el esfuerzo de toda su vida, sin derecho a decir nada. Acompañar estos procesos es muy difícil, porque ¿qué se les dice a las personas en esa situación?

Recurrimos entonces a hacer un trabajo de memoria. Carlos conocía a las personas de la comunidad, así que estableció la relación. Grabamos testimonios, hicimos ensayos fotográficos —que terminaron siendo postales de los restos que iban quedando cuando ya la gente se marchaba— y este proceso de tres años fue importante para todos los artistas que participamos, porque logramos conectar con esa comunidad.

Después regresé a Medellín con un proyecto muy distinto, que surgió de una residencia en España, que abarcaba la relación histórica sobre la Expedición Botánica, los esclavos que tuvo dicha expedición y los pintores afrodescendientes. Ese fue un proyecto de revisión histórica y humanidades digitales. La revisión histórica es uno de los procesos más importantes para la gente negra, no solamente aquí, en Colombia, sino en el mundo. La idea de reparación implica muchos aspectos que tienen que ver con una desigualdad histórica heredada de las condiciones de la colonización y de la esclavitud. En ese proyecto, la revisión histórica implicaba también reconocer y hacer visibles a esas personas que en su momento fueron invisibilizadas durante la Expedición Botánica. El archivo de la Expedición se encuentra en España. Hasta el más insignificante papel fue llevado por Pablo Murillo, y todo esto hace parte de la historia patria.

Muy importante, cuando se analiza el fenómeno histórico de la esclavitud, es confirmar que los esclavizados eran transportados en condiciones inhumanas para que en los barcos les cupiera mucha gente, y, en esas travesías, muchos morían, pues difícilmente les daban agua. Lo cruel es que los esclavizados tenían menos valor que los especímenes que se transportaban para estudio, los cuales sí recibían cuidados.

Humanidades Digitales recibe los documentos que encontré en ese archivo, en los que se registra, por ejemplo, la compra de los esclavos para la Expedición, correspondencia de pedidos de pintores a Cartagena, entre otros. Entonces, la idea de publicarlos —sobre todo para la gente afro, para que se conozca esta historia— es un componente fundamental, pues esta revisión es el lunar de la Expedición.

Este fue un proyecto que me exigió una traducción paleográfica, porque estos textos están escritos en español antiguo; hubo que organizarlos para entender un poco de qué trataban y hacerlos públicos. En ese proceso encontré a los pintores afrodescendientes Salvador Rizo y Pablo Caballero, provenientes de Mompox y Cartagena, respectivamente. Salvador Rizo fue la mano derecha de Mutis, y era pintor y director de las escuelas de pintura. Recuperar esa memoria fue esencial para entender mucho de la esclavitud y cómo operó en Colombia.

Con este proyecto llegué nuevamente a Medellín e hicimos una revisión de la colección del Museo de Antioquia para ver qué cosas había allí que hablaran de la gente negra. Lo único que encontramos fue el documento de una compraventa de un esclavizado, pero no cosas que hablaran del pasado racista de Antioquia, de los imaginarios del siglo XIX, de la manera en que fue construida esa colección, la idea de región que querían erigir los antioqueños y los fundadores del Museo.

Con las organizaciones afro de Medellín revisamos la colección e hicimos una exposición insertando esta información sobre la Expedición Botánica, sobre los esclavizados y sobre ese esclavo que se llamaba Calixto, que aparece en el documento del Museo de Antioquia.

En la exposición de Medellín que hizo parte del M15, que es el proyecto de arte contemporáneo que realiza el Museo de Antioquia, relacionamos la Expedición con otras líneas que se insertan un poco más en el contexto de esa época. Hablamos de esclavistas como el general Mosquera y Julio Arboleda, información que generalmente se omite en las narrativas del Museo, que prefiere hablar de sus aportes políticos. Pero la gente negra sí lo recuerda. Con las organizaciones llevamos a cabo visitas a los archivos históricos de Medellín y Antioquia, hicimos una serie de actividades que desembocaron en una claridad colectiva de la exposición, realizamos series de videos con estudiantes de Bellas Artes y de Antropología de Bello, Antioquia, como un homenaje a los estudiantes de las escuelas de pintura de la Expedición, donde se vislumbra que pudieron ser de origen indígena o gente criolla.

La otra experiencia de la que voy a hablar se llevó a cabo en Buenaventura, que es un lugar donde he tenido la oportunidad de trabajar de manera colaborativa con la comunidad. Allí tuve acceso a memorias y archivos que dan cuenta de la arbitrariedad de la fuerza pública frente a la población, en medio de la manifestación de 2017, que tenía como objetivo denunciar la ampliación portuaria en la comuna número 6, en donde el desalojo, la expropiación de tierras y la vulneración de derechos era evidente. Todo el material de archivo evidencia la fuerza y la organización de la comunidad frente a las agresiones de la fuerza pública: gases lanzados desde helicópteros, infiltrados, violencia directa, entre otros. Ante estas acciones, la comunidad no se hizo esperar en las redes sociales; estas se volvieron un arma fundamental en medio de toda la desinformación.

Unas amigas me habían invitado a dictar una serie de talleres con niños y niñas justo en ese momento; ellos estaban muy afectados por la represión ejercida; por esto, el taller se convirtió en una terapia colectiva. Hicimos una serie de evaluaciones que luego se aportaron como evidencia de estas violencias. Finalmente, se firmó el acuerdo del paro, en el que Temístocles, como líder de esa comunidad, jugó un papel referencial. Tuvimos la oportunidad de conocerlo en noviembre de 2017, junto con Óscar Moreno, un artista que tiene un proyecto radial llamado *Radio conversión*. Allí se hizo una entrevista a don Temístocles y a varios líderes de esa comunidad. El semblante de victoria después del paro era evidente. "Don Temis" era un archivista en el proceso de defensa del territorio; impulsaba muchos proyectos con la comunidad; levantó un archivo con más de 1900 folios correspondientes al seguimiento de la ampliación portuaria, la expropiación, la corrupción bonaverense, entre otros temas vinculados. La escasez de archivo en Buenaventura impulsó a Temístocles a levantar el suyo propio, hecho que lo convirtió en una amenaza del conocimiento para muchos intereses —el Centro de Memoria Histórica terminó organizando, seleccionando y digitalizando los documentos.

Temístocles fue objeto de amenazas directas y, en medio de ese clima, acordamos con él en trabajar en su archivo, con el fin de organizar la memoria y así transmitir a la comunidad y a los jóvenes la necesidad de involucrarse en esta lucha.

Cuando lo asesinaron, en el 2018, regresamos a Buenaventura y volvimos a conectarnos con la comunidad, buscando continuar con esa promesa. Su archivo consta de documentos, artículos de prensa y también de fotografías de la familia Machado en distintas épocas. La idea del archivo comienza como una manera de reconectar relatos con la historia de don

Temístocles; se trata de desarrollar materiales didácticos para comunicarles a los barrios las luchas de él y de todos los líderes comunitarios.

La última experiencia de colaboración que quisiera contar versal sobre el Wi Da Monicongo. Se trata de una red de gente que hace trabajo audiovisual, cine, animación, etc. Es una organización que nació en 2007 y que se ha consolidado en su trabajo con las comunidades, enseñando medios como la fotografía y el audiovisual a niños de las comunas de Medellín —sobre todo a comunas habitadas por afros—. Toda esta voluntad de hacer vínculos, tejidos y puentes con la comunidad tiene como propósito utilizar el medio audiovisual como una herramienta que contribuye a la memoria, la conciencia y la reflexión, y que, por tanto, se puede aprovechar en favor de las luchas sociales conscientes.

» Relatoría gráfica de la presentación de Liliana Angulo.
Más Cultural Corporación-Freddy Fula.

VOLVER A INICIO

Conversatorio: Liliana Angulo, Tomás Guido y Santiago Abril

Moderadora: María Antonia Pérez
Coordinadora de la Línea Arte para la Transformación Social, Idartes, 2019

» Conversatorio sobre colaboración artística con Tomás Guido, Liliana Angulo y Santiago Abril, moderado por María Antonia Pérez. Foto: Más Cultural Corporación.

María Antonia Pérez inició este conversatorio preguntando a Santiago Abril cómo ha sido el proceso colaborativo.

Abril comentó que su proceso es su proyecto de vida. Dijo que desde hace ocho años hace parte del Idiprón (Instituto Distrital para la Protección de la Niñez y la Juventud). Se involucró en el arte hace cuatro años y fue lo mejor que le pudo haber pasado, pues el arte y el teatro lo llevaron a transformar su forma de ver la vida y a encontrar algo más allá de la droga y los encierros sociales que lo empujaban a unas peligrosas zonas de confort. El arte lo condujo a proyectarse, pues es consciente de que es un ente transformador en el que mucha gente se ha encontrado a sí misma, que ha cambiado facetas de su vida, las ha apartado de la droga, gracias a lo cual han terminado por descubrir nuevos y apasionantes medios expresivos.

Santiago Abril afirma que el arte es de todos, y que lo que más lo motiva es poder transmitir su experiencia a través del teatro para así darles oportunidades a personas que se encuentran en condiciones sociales difíciles, y recordarles que cuentan con la capacidad para salir adelante sin importar dónde estén. El amor, concluyó, tiene que ver mucho en estos procesos.

María Antonia Pérez retomó la palabra para reflexionar sobre el arte colaborativo. Precisó que es imperante hablar de redes y de la importancia de las mismas en entornos y espacios

colaborativos que se articulan con la vida privada, las poblaciones, las comunidades y los jóvenes. Dicho esto, preguntó: ¿Cuál es el reto más grande en dicha articulación?

Tomas Guido señaló que trabajar en mediación, colaboración y formación artística es como estar en una carrera de fondo: implica seguir trabajando y seguir abierto, tejiendo de a poco. Se trata de estar conectados, tejiendo, trabajando y teniendo confianza en los procesos que se lideran.

Liliana Angulo apuntó que el reto más grande es luchar contra la cultura del individualismo, que, por el capitalismo y la manera en que opera la sociedad, impone una competencia permanente. Recalcó que las políticas públicas también están organizadas de esa manera y socialmente han inculcado esto como un valor. En las comunidades afro, dijo, se han obtenido cambios a partir de pequeños logros que se hacen con toda la población: arreglar una calle, un puente o el alumbrado. Allí existe una visión del desarrollo muy distinta, donde la gente se encuentra constantemente en pugna con la noción de desarrollo impuesta por el Estado, las empresas privadas y el capital. Concluyó diciendo que pareciera que hay una necesidad de mantener a todo el mundo en la pobreza y la ignorancia, condiciones que, en últimas, le convienen a esa mirada desarrollista impuesta.

Santiago Abril, por su parte, expuso que el reto más grande es despojar de poder a la estigmatización social, pues se discrimina por diferencia de clase, color o por cualquier motivo. En esa medida, el trabajo radica en hacerles ver a las personas que todo es de todos y que el trabajo artístico abordado colectivamente es el medio ideal para transmitir, conocer y entender nuestros contextos.

Por último, señaló que el estigma es algo que tendría que erradicarse para poder llegar a más conciencias y permitirles a los gestores y artistas trabajar en comunidad.

Tomás Guido añadió que, en este aspecto, la generosidad tiene mucho que ver: hay que compartir y empoderar al otro entendiendo que hay personas que tienen más experiencia y que pueden aportar a los procesos. Hay que construir desde ahí, empoderando a los demás y erigiendo colaborativamente.

María Antonia Pérez continuó la conversación preguntando si la colaboración artística es un eje para la resiliencia de las comunidades.

Liliana Angulo respondió afirmativamente. Explicó que lo que debilita a las comunidades es hacerles pensar que sus prácticas son inferiores, que lo que hacen no es arte, sino folclor popular, dejándolo fuera de la alta cultura, a la que se debe aspirar, lo que tiene que ver con la idea de lo céntrico.

Apuntó que la creatividad y el arte son maneras de mantener viva a la comunidad (lo que hace, lo que disfruta, por lo que vive, su manera de llevar el día a día), que no son solamente acciones artísticas, sino culturales —como su soberanía alimentaria, la pesca—, lo que les permite vivir sin un intercambio monetario y, en general, por el disfrute, que es la manera en que la gente resiste.

Santiago Abril afirmó que, cuando se integra, cuando está en un proceso creativo, cuando su espíritu se une, la comunidad puede llevar a cabo una construcción sana de desarrollo colectivo y personal. Se trata de empoderar a las personas y hacerles ver sus capacidades y fuerzas para poder resistir a sus problemas contextuales.

Guido afirmó que "cualquier proceso colaborativo puesto en marcha en torno a una comunidad, empodera la experticia a partir de la experiencia. Cuando las experiencias personales son la materia a la que se le da valor, como las miradas e historias de vida personales, genera empoderamiento y refuerza al individuo como parte de un grupo. El sentido de pertenencia refuerza las relaciones y la autoestima, porque la gente se siente arropada por una red de personas y relaciones".

A continuación, María Antonia Pérez leyó preguntas de los asistentes: ¿Cómo se manejan los egos en este tipo de proyectos e iniciativas?

Tomás Guido explicó que en estos procesos hay muchos artistas que han llegado con una aureola de superioridad, y cuando se encuentran con una experiencia colaborativa de producción artística en comunidad, tienen que ponerse a trabajar de la mano y olvidarse del arte para poner sus herramientas sobre la mesa. El ego del artista cede ante la comunidad, gracias a lo que se quiere hacer en el proceso, acompañado de la razón, que es el "para qué se hace", lo que desplaza al propio proyecto.

Liliana Angulo confesó haber aprendido mucho de las organizaciones y de los líderes y lideresas que trabajan en las comunidades, porque la gran mayoría lo hacen *ad honorem*, y están dispuestos a trabajar para la comunidad. Eso para ella ha sido una gran lección. Añadió que el trabajo del artista plástico puede ser muy solitario, y ver ese tipo de conductas resulta muy enriquecedor, pues ha tenido la fortuna de estar en muchos lugares donde ha tejido redes de amigos.

La moderadora preguntó por el papel del arte en estos momentos de mediación: ¿Qué podría hacer el arte en este momento tan coyuntural para nuestro país?

Liliana Angulo expresó: "Los buenos somos más. La gente que va a guerra no hace parte de la élite que decide, pero sí hay mucha gente, en muchas comunidades, haciendo cosas. No podemos pensar que todo se irá al abismo. Obviamente, hay mucho guerrerista que quiere regresar al pasado, pero con el Acuerdo de Paz el país cambió muchísimo, y hay mucha más gente que está haciendo cosas valiosas en distintos lugares".

María Antonia Pérez le preguntó a Tomás Guido cómo se pueden vincular las poblaciones en condición de discapacidad en las convocatorias 2019, y si las organizaciones que representa están trabajando con estas poblaciones. Guido señaló que muchos preguntan si en *Art for Change* trabajan con personas en situación de discapacidad, con qué grupo o a qué comunidad vulnerable apoyan. Cabe aclarar, dijo, que de los veinte proyectos que apoya la entidad, hay cinco o seis que incluyen este sector; lamentablemente, *Art for Change* solo funciona para artistas en España, pero la posibilidad está en construir esas redes y empezar a conectarse con la gente para poder participar, para compartir experiencias.

La moderadora se dirigió a Santiago Abril para indagar sobre el rol que ha tenido en los procesos con Idiprón e Idartes: ¿Cómo pasaste de participante a multiplicador? ¿Cuál es el rol del multiplicador en los espacios colaborativos?

Santiago Abril comentó que cuando empezó en Idiprón con las artes escénicas, tomó varias experiencias de la construcción de la escena en grupo. Los multiplicadores se nutren de conocimientos para sensibilizar a los jóvenes con el objetivo de que ellos también tomen las riendas de la transformación en sus contextos; los multiplicadores trabajan desde su experiencia para entender al otro.

¿Qué se está multiplicando? ¿Qué se siente ser multiplicador?, preguntó María Antonia Pérez.

Liliana Angulo manifestó que en los procesos en que ella ha participado ha sido clave haber trabajado en las instituciones; esa experiencia en gestión se ha vuelto una fortaleza para los grupos con los que trabaja actualmente. "En el caso de Agua Turbia, que es un grupo de artistas afro en Bogotá, en el que venimos de diferentes disciplinas y tenemos diferentes edades, la dinámica es tener un grupo de estudio y un grupo para presentar procesos de interacción donde todos alimentamos los procesos que cada uno desarrolla individualmente, a fin de generar unas redes entre la gente que se mueve en el ámbito artístico en la ciudad y expandir la intención de trabajar colectivamente".

Tomás Guido afirmó que multiplicar es liberar conocimiento, y comentó que su organización apoya la gestión de proyectos para encontrar colaboradores y abrir puertas para ser más transparentes en procesos de centralización de los propios programas de participación y toma de decisiones. Explicó que los criterios con los que se decide apoyar los proyectos se convierten en una oportunidad para generar conocimiento y crear un espacio de encuentro desde el cual se puede trabajar colaborativamente, entendiendo los procesos abiertos, compartiéndolo todo, como una nueva forma de construir programas disciplinarios. Lo importante, concluyó, es extender la invitación a aportar.

El público dirigió esta pregunta a Liliana: ¿Cuál consideras que es tu principal aprendizaje en el proceso realizado en torno a la recuperación de la memoria?

"La verdad, fue algo muy duro para todos: jamás me había enfrentado a un proceso así. Trabajando en medio de ese enorme conflicto, no había manera de entenderlo. Es un proceso del que hasta hace muy poco me costaba hablar. La verdad, el duelo es algo que todavía estoy procesando, es una cosa sobrecogedora, porque está pasando en todo el país… Asesinan líderes y lideresas en todos lados, pero ese archivo hace parte de un proyecto que refleja el empuje que Óscar tenía, y lo recojo como una gran lección", respondió Liliana.

María Antonia Pérez continuó con esta pregunta: ¿Cómo se puede fortalecer el proceso desde las comunidades? ¿Qué faltaría para que crezca y se comparta?

Santiago Abril comentó que para fortalecer un proceso artístico es esencial la formación profesional y, de esta manera, continuar con el liderazgo de grupos jóvenes y generar cambios conscientes y efectivos.

Tomás Guido afirmó: "El año pasado, el Matadero Madrid abrió una convocatoria que presentaba por primera vez la palabra 'propuesta'. 'Buscamos propuestas'. Era muy bonito. Se llamaba 'Una ciudad, muchos mundos', y era un proyecto de mediación que partía de lo siguiente: 'Entréguenos su propuesta para evaluarla y veremos cómo corregirla'. 'Entre un proyecto y otro, no sabemos qué propuestas podremos apoyar'. Me descolocó que alguien en la institución preguntara por propuestas de la gente y buscara la manera de apoyarlas. Pero para lograr esto es menester cambiar el lenguaje de resultado presupuesto y flexibilizar, permitir la permeabilidad de las instituciones y los colectivos; de lo contrario, todo el ejercicio es proclive a ser abyecto, lo que hace que los proyectos y las instituciones sean lo que siempre han sido: obstáculos de procesos puestos en marcha". Concluyó que se necesita más flexibilidad institucional y organizacional para ser más ágiles.

Para cerrar el conversatorio, María Antonia Pérez preguntó a cada uno de los invitados cómo los había transformado el arte.

Santiago Abril respondió: "El arte me transforma espiritual y mentalmente, y siento que me lleva a transformar socialmente a la gente".

Tomás Guido planteó que gracias al arte es posible construir nuevos relatos y aprendizajes. La transformación es la capacidad de poder imaginar la sociedad que se quiere, pero para ello es fundamental la creatividad. El arte permite tejer redes y usar herramientas para construir nuevos imaginarios de sociedad y cimentar la realidad que se desea.

Liliana Angulo afirmó que el arte transforma porque pasa por el cuerpo, porque nos expone a diferentes contextos, nos hace vivir experiencias, genera conocimiento y permite conectarnos en un nivel como nada más lo logra.

María Antonia Pérez concluyó el encuentro invitando a los asistentes a seguir con el contenido del Seminario, y agradeció a los participantes por sus experiencias y participación.

» Presentación del grupo de teatro La Pita, del Programa Crea, en el cierre del segundo día del Seminario.
Foto: Más Cultural Corporación

Formación artística

VIERNES 30 DE AGOSTO

Comprendemos este eje como una herramienta que potencia el desarrollo de proyectos creativos de toda índole y en todo tipo de poblaciones, asumiendo la creatividad como una competencia humana y no como un superpoder de algunos seres privilegiados. Entendemos el arte como elemento formador del pensamiento creativo, capaz de generar asociaciones con otros campos del conocimiento, otras maneras de ser y estar en el mundo.

Dimensiones, tramas, flujos, prácticas y procesos

Lucina Jiménez
México

» Lucina Jiménez presentando su ponencia.
Foto: Más Cultural Corporación.

El diálogo sobre la formación artística tiene un origen intercultural, y eso se celebra, pero también se celebra la continuidad de una reflexión que inició hace varios años en Bogotá y que nos ha permitido, en toda América Latina, avanzar en la reflexión y el autoconocimiento, así como en la problematización de nuestras propias prácticas, y ese es un camino que, sin lugar a dudas, tenemos que recorrer.

Celebro que se hayan reunido los tres enfoques —mediación, arte colaborativo y formación artística— en un mismo espacio de reflexión, porque, en realidad, en la mayor parte de las experiencias que nosotros realizamos o que tienen cabida en las escuelas o en las diversas zonas urbanas, rurales, indígenas y campesinas donde trabajamos esos procesos, los mismos están muy interconectados; incluso, en algunos no podemos iniciar un proceso de formación artística si antes no hemos hecho uno de mediación.

No podemos pensar la formación artística sino en el marco de la práctica del arte colaborativo, como una manera de entender la propia construcción del conocimiento y el pensamiento

artístico, que se da siempre en colectivo. Entonces, el análisis y el diálogo deben centrarse en tres dimensiones que, en realidad, pueden llegar a constituirse en esos entrepisos que no son visibles, pero que es necesario transitar para acercarnos a un posible punto de llegada que, en realidad, puede ser de partida. Eso es fundamental, porque estamos hablando de flujos, de procesos, de circuitos, de redes de agentes.

Siempre se habla de actores sociales, pero yo quiero hablar de actrices sociales: cada vez más tenemos que enfatizar la dimensión femenina del planeta como una condición para humanizarnos en este proceso.

Creo que una reflexión permanente que debemos hacer es preguntarnos de qué transformación social estamos hablando. Siempre que estamos haciendo arte o cultura para la transformación social hemos de preguntarnos cuál transformación social es la adecuada. Porque a veces las palabras se van desgastando y se van convirtiendo en una especie de sello que etiqueta, que carece de profundidad. ¿Qué transformación social queremos vivir? La transformación social que estamos viviendo, ¿es la que queremos?

Plantear nuevos caminos y exigencias es algo que tenemos que pensar, porque siempre estamos hablando de *transformación social*, pero a veces no sabemos cuál es esa transformación, e ignoramos quiénes son sus participantes y protagonistas. Esto es algo que no se encuentra en una receta, sencillamente porque a veces es una clarificación del sentir de quien genera una iniciativa.

Es probable que hoy en día, en los escenarios de formación artística, tras las prácticas y los procesos que se desarrollan, se esté hablando de enfoques en derechos humanos, pues se están tratando de puntualizar un poco más esos temas. Es muy probable, también, que encontremos la posibilidad de transitar por nuestras propias utopías en esos pequeños entornos en donde nos movemos, que podemos convertir en microcosmos y universos completos de experiencia, y eso tiene que ver con el aula, con la escuela pública, con el patio de la escuela, que puede ser el mayor de los infiernos para una niña o un niño, o puede ser el lugar del imaginario construido.

Recuerdo ver a una niña salir a un patio en Ciudad Juárez, y de pronto oigo que le dice a su compañera: "Mira, María, ven, vamos a abrazar el mundo", sencillamente porque ese patio redondo significaba el mundo para ella.

Igualmente, sabemos que los espacios de conflicto —que también pueden ser los patios de las escuelas— requieren de ciertos procesos de mediación, porque si no, los niños dominan a las niñas, los de sexto grado quedan en un rincón, los de primero tienen miedo y no saben cuál es su lugar. Por esta razón, es necesario generar espacios de convivencia, lo cual no quiere decir arreglar u ordenar: no nos confundamos.

También es verdad que las comunidades de hoy en día se están convirtiendo más en colectividades transnacionales, es decir, que el sentido de construcción de una comunidad ya no necesariamente está ligado a un tema territorial o, más bien, para decirlo de otra forma, ha cambiado la noción del territorio para la construcción de diversas formas comunitarias.

Asimismo, celebro que con el puente que se está tendiendo sobre los derechos culturales podamos empezar a cuestionarnos esta tendencia de categorizar la exclusión. Pensamos validar lo que hacemos, porque estamos trabajando con grupos vulnerables, pero, en primer lugar, ya les estamos poniendo un calificativo, y quién sabe si ellos se piensan vulnerables.

Conozco una niña en la Colonia Guerrero que se llama Panchita. Ella prácticamente no va a la escuela, pero esa niña nos da clase a todas y a todos juntos, sobre cómo sortear dificultades en la calle, y no es nada vulnerable, físicamente hablando: Panchita es tremenda, su presencia le hace a uno saber que su contundencia es total. Su contexto no es favorable, pero tenemos que empezar a separar a la persona de los estereotipos que solemos crear, porque si no, vamos generando una especie de tendencia en la gestión, en donde si tú no trabajas con un grupo llamado *vulnerable,* o que se encuentre en esa clasificación de la exclusión, pareciera ser que tu iniciativa no tuviera sentido.

Y eso es relativo, porque si estamos hablando de la formación artística como un derecho cultural. ¿Por qué no proponemos formación artística en el sector financiero? Tal vez habría una mayor sensibilidad respecto a los criterios que tienen para regir las inversiones públicas o privadas.

Igualmente, este concepto de comunidad está en explosión, porque la movilidad de las personas es muy grande: prácticamente todos los espacios urbanos, rurales, indígenas, campesinos y afrodescendientes están trazados y desgarrados por la migración, en algunos casos forzada, en otros casos voluntaria. Es decir, estamos hablando de identidades cuyas territorialidades son expandidas, lo que nos hace también reconocer que en cualquier espacio humano llamado *comunidad* o *comunidades* hay una gran diversidad de diversidades.

Anteriormente, la diversidad se entendía como un elemento de carácter étnico, místico o lingüístico; sin embargo, hoy en día, la gran cantidad de diversidades a la que concurrimos es tremenda e involucra la convergencia desde la estética, los gustos, los tránsitos, las maneras como nos vamos relacionando o separando; involucra también aquellas identidades en las que ya no queremos estar, con las que estamos rompiendo, o aquellas que estamos construyendo. Por otro lado, hay muchas plataformas tecnológicas que están planteando escenarios de convergencia en las prácticas culturales, particularmente en el caso de las niñas y los niños en las escuelas públicas.

¿Qué pensaríamos si, hoy por hoy, el niño y la niña no pudieran tener acceso a una computadora? La forma de acercarse a la producción de conocimientos es distinta generacionalmente, y eso supone, entonces, que esas formas de aprendizaje o esas maneras de crear van a ser diferentes a partir de todas esas convergencias de prácticas artísticas, culturales y tecnológicas.

Por último, quería mencionar que esta explosión del sentido de comunidad tiene que ver con la necesidad que a veces tenemos de sobrevalorar el consenso. Pensamos que si no tenemos consenso, no tenemos comunidad, y lo que en realidad tendríamos que hacer es darles valor a nuestras discrepancias, porque esas divergencias pueden no ser obstáculo para caminar juntos en ciertos sentidos.

La diferencia, la disonancia, son necesarias porque, de lo contrario, las construcciones musicales serían muy planas, muy estables. El ritmo también se construye con otras disonancias, y eso pone en valor la discrepancia, alejándola de la noción de *obstáculo*.

Otros elementos importantes son los de la desigualdad, las memorias y el poder, y estos se dan también en la escuela pública. Las aulas son espacios de dominio, y a veces nos toca generar unos procesos de mediación para que esos espacios de mando no terminen permeando las conductas de los chicos y las chicas que llegan a la escuela a veces con miedo.

El miedo es el principal obstáculo para el aprendizaje. El miedo contrae los músculos, pone al corazón a latir de otra manera, impide la posibilidad de fluir, de decir *yo puedo caminar, puedo equivocarme*. El miedo cambia el sentido de la respiración. Hay un proceso de esa cultura corporal del miedo que puede tener bloqueadas a las niñas en su tránsito de quinto a sexto grado, y afecta su posibilidad de aprendizaje.

En México hemos realizado procesos de aportación corporal que les permiten a estas niñas asumir su tránsito a la pubertad en otra condición, sencillamente porque han tenido libertad corporal, porque han trabajado el cuerpo.

Ahora bien, hay una tendencia en los procesos artísticos, tanto formativos como de creación y producción, que busca la manera natural de salir del arte para regresar al arte. Y voy a poner un ejemplo que gira en torno a las artes visuales: el dibujo.

Acá el dibujo se inscribe en el proceso de transformación de la autopercepción respecto de las personas que tienen sida y los sujetos que rodean a estas personas. En ese sentido regresan al arte, porque el dibujo como disciplina está puesto en un contexto de colaboración para poder plantear otras trayectorias, para asumir una transformación corporal, posible o no, en relación con los trazos de vida. Se trata de tener un camino dialogado, compartido, y de perderle el miedo a asumir un proceso de esa naturaleza.

Inspira es una asociación que trabaja como laboratorio de arte comprometido, en la que decidieron hacer un proceso fabuloso —que celebro—, pues se arriesgaron a transitar por otro lado, y eso también es importante en términos de los relevos generacionales: es algo que debemos propiciar. Tiene que haber relevos generacionales en diálogo, en construcción y en conflicto.

En México existe un colectivo que se llama Ofender la Sociedad, que busca generar procesos artísticos colectivos en los cuales se pueda hacer la autodetección del sida. Son espacios creativos colaborativos. Por otro lado, está el trabajo de La Ruta Gráfica, un colectivo que encabeza un artista catalán que ha construido su propio proceso artístico en México a partir de la creación artística colaborativa con diferentes poblaciones en condición de riesgo.

Es el caso de las personas que habían perdido su casa por el terremoto del 19 de septiembre de 2017: mediante el trabajo de creación artística colaborativa, los niños, por medio del grabado, tuvieron la libertad de atreverse a imaginar, aun estando en la calle, cómo querían su casa, cómo la soñaban, y lo curioso fue que los adultos, al ver esto, dijeron: "Yo también quiero soñar, me puedo sentar a trabajar". Aunque el taller originalmente estaba dirigido a las niñas y los

niños para que recuperaran la noción de espacio-tiempo, los adultos manifestaron: "Nosotros también queremos soñar, y tenemos derecho y podemos". Esto dio la vuelta al proceso social de reconstrucción con los vecinos de una unidad multifamiliar de más de quinientas familias que colapsó en el terremoto y que hoy en día están viendo la posibilidad de regresar a su casa.

Creo que hay una ruptura muy clara con el modelo de públicos y audiencias, pues la mayoría de las experiencias han roto con esa diferenciación entre productores y consumidores, dejando de pensar en la producción artística como una especialidad de un cierto sector social y en el consumidor como el que solamente disfruta, interactúa y critica, o solamente hace resonancia.

Se está hablando de otras formas de interacción y producción colectiva, y aquí quiero subrayar el surgimiento que se ha dado en México de los *calpules* como formas de organización en las que el *comunitarismo* recupera esas formas ancestrales de ser, y las maneras como esos colectivos se van articulando con procesos educativos, formativos y de recuperación del conocimiento, para dar valor a lo tradicional en unos contextos que uno no esperaría, lo que ha generado un resurgimiento de juventudes que están buscando un significado diferente de lo que significa el buen vivir.

El buen vivir no necesariamente está asociado al consumo, y se reconfigura hacia la recuperación de la autonomía alimentaria, el conocimiento de las plantas, la posibilidad de entender la salud de otra manera, y también de buscar la forma de producción artística y cultural más orgánica a los procesos de vida.

En referencia al contexto colombiano, en los diálogos de paz se vislumbra cómo esa transformación es más personal, más de trayectoria de vida. Me hace acordar de una escritora que estuvo desde los ocho años en la guerrilla, y cuando sale dice: "Yo me curé del odio escribiendo, y mis zapatos rojos son los que representan hoy en día mi libertad"; ella habla de una libertad intergeneracional porque no le está heredando a su hija el odio. Lo que se hereda es la experiencia, la creación y la posibilidad de expresión como punto de ruptura que puede hacer que una generación deje de odiar.

Actualmente hay un surgimiento de pedagogías que pueden o no entrar a las escuelas. Algunas están entrando de la manera más natural, y otras de una manera subversiva, porque hay muchos maestros y maestras que están buscando opciones pedagógicas distintas, movidos por otras perspectivas.

Hay maestros y maestras que están vinculándose con grupos de artistas contemporáneos para plantear trayectorias de aprendizaje, de conocimiento y producción artística desde otro lugar. Hay quienes están recuperando formas de conocimiento ancestral para ponerlas en las aulas, y no avisan, porque si informan que lo hacen, temen que venga el supervisor y diga que eso no está en el currículo y que no encaja en la lógica. Entonces, muchos maestros y muchas maestras están buscando formación por fuera de los sistemas educativos, en comunidades artísticas o de aprendizaje que no están propiamente reglamentadas por el sistema.

Creo que hay una tendencia mayor a valorar las artes dentro de las formaciones, pero este

todavía es un terreno en debate, y no solamente en México, porque aquí y allá se está requiriendo ese carácter constructor del conocimiento del arte.

Esta es una negociación epistemológica y política, porque venimos de sociedades cuyo largo trayecto ha sido pensar que las artes son para los que se van a dedicar profesionalmente a ello, y no se perciben como ese componente de revolución que implica que el conocimiento puede construirse desde cualquiera de las disciplinas: las artes, la ciencia, la tecnología, la literatura.

Hay algunas escuelas que han avanzado. En cierto ayuntamiento, en la frontera periférica de Barcelona, conocí una escuela primaria de niños y niñas que eran rechazados; en esas periferias nadie espera nada, pero tampoco hay mucha supervisión. Esa escuela decidió ordenar su proceso de enseñanza-aprendizaje y convivencia alrededor del teatro. Nada sucede que no transite por el teatro, ni las matemáticas, ni la geografía: nada. Todo sucede a través del teatro, de la producción artística, de la escena; todas las aulas tienen el nombre de una obra, y las y los profesores están haciendo malabares, porque con los resultados académicos de esa escuela, hay lista de espera para poder entrar. Y recuerden que era una escuela para niños y niñas rechazados, los sin futuro.

Esa clasificación de rechazados es muy peligrosa, porque los ponemos en un lugar donde el futuro no les ofrece nada —hasta los medicamos, porque no sabemos qué hacer con ellos—, y detrás de todos hay talentos no reconocidos, mucha energía no aprovechada, no canalizada artísticamente —como en realidad tendría que hacerse—, porque vivimos en una sociedad reglada y profundamente controlada.

Pasemos ahora a la decisión del cuerpo como territorio primigenio, auténtico, que es el que hay que liberar de muchos elementos, no solo en lo racional, sino de toda una política de colonización que ha sido sistemáticamente planteada y establecida, una cultura de despolarización cultural que se vuelve en verdad apabullante. Hagamos una observación en una escuela de cuáles son los movimientos naturales que establecen los chicos y las chicas en los diferentes espacios, y nos daremos cuenta de hasta dónde puede ir la tortura de pretender tenerlos ocho horas sentados.

El activismo es también una práctica artística que puede llegar a tener un nivel pedagógico muy claro y contundente. Quien se adscribe a esta tendencia logra un acto contundente que puede o no ser efímero, predecible y absolutamente incisivo: decir aquello que tal vez no se dice con otro lenguaje.

Me pregunto si hoy en día las pedagogías y las prácticas artísticas tienen algo que decir sobre las realidades que estamos viviendo en razón de las múltiples violencias neuronales. Al respecto, debo decir que todavía estoy conmovida con este espacio de *Fragmentos*: la restauración del espacio y del territorio, del microcosmos construido ahí, en un escenario muy cercano a la esfera del poder[1].

1 Fragmentos es un espacio operado por el Museo Nacional de Colombia que busca crear diálogos a partir de una plataforma física y conceptual que propone una reflexión sobre los efectos y las rupturas que dejó el conflicto armado colombiano.

De entrada, muestra que estamos construyendo un territorio cercano al espacio del poder, donde los fragmentos que podemos construir nos pueden hacer reflexionar o no. Había dos piezas de dos artistas invitados, un hombre y una mujer. La primera pieza de un artista muy reconocido era para interactuar con los mediadores y las mediadoras, cuya bata tenía el nombre del proceso. No había ninguna persona que quisiera poner su cuerpo en esa mediación. Esta es una experiencia que hay que vivir para encontrar una reflexión propia.

A mí me desgarró el alma esa pieza porque muestra cómo se rompe la tierra cuando se está haciendo la búsqueda de los cuerpos, y cuando estás viéndolo entiendo que esa tierra es mi cuerpo, y esa tierra es la búsqueda de los cuerpos de muchas y de muchos otros. El arte, en relación con ese contexto de lo que sé, de lo que se está viviendo, puede ser algo que en verdad nos siembre y transforme desde la subjetividad. Finalmente, estamos ante el surgimiento de muchas comunidades que están en un proceso de autorreconocimiento.

En un ejercicio llevado a cabo en Ecuador por la organización Con Sentidos se estaban generando pedagogías con profesores y profesoras de escuelas públicas, que desde lo subversivo buscan otras maneras de llevar posibilidades de creación de experiencia.

Estamos en un momento en el que la formación artística está buscando cambios radicales, aunque nosotros percibamos solamente lo reglado, lo estructurado, lo que exige la norma, y eso no nos permita ver aquello que emerge, que es destructivo, aquello que está apuntando hacia el rompimiento; sin embargo, aun en ese espacio reglado, normado, hay elementos disruptivos.

Hace poco tuve una reunión con veinte directores de teatro que cuestionaban el sistema de pagos del instituto que dirijo. Me lo hicieron saber a través de una nota de prensa y de las redes sociales. En dicha reunión comenzamos un diálogo muy interesante que está por concluir en una interacción con el sistema reglado, con el sistema educativo, sobre cómo debe ser el llamado del teatro escolar, qué debe ser el teatro escolar. Lo más interesante fue la reflexión que ellos y ellas hicieron al plantear la necesidad de ruptura con la versión actual de la producción.

A partir de este diálogo, se propone un proceso de trabajo colaborativo en el que se hace un análisis territorial que les da una dosis de realidad, porque no podemos hacer lo mismo en todas las zonas. Las prácticas escénicas nos deben permitir transitar hacia el conocimiento artístico, pero todo esto se concluye porque hay un elemento disruptivo que en su momento aparece como una crítica a la institución, y detrás de cualquier crítica existe una posibilidad a la que no podemos cerrarle las puertas.

Decía Tomás Guido que no hay que ver a las instituciones como un enemigo, y creo que las instituciones son complejos sociales creados históricamente en un tiempo social, y están habitados por personas. Hay que identificar a la institución como un conjunto de personas que, aunque ya no estén en ella, dejan huella en la colaboración, en la satisfacción de haber explorado su potencial. Yo creo que estamos en un momento decisivo, en el que tenemos que reflexionar sobre la institucionalidad, no solo desde lo gubernamental, sino también desde lo civil, porque cualquiera puede responder a tiempos distintos a los que se están viviendo.

La formación artística está buscando los tránsitos, y lo está haciendo desde hace mucho tiempo; de hecho, para los niños y las niñas este es un acto natural. A ellos no les tienes que decir que hagan transdisciplina. Este concepto es intrínseco a ellos: transitan con absoluta libertad de una expresión a otra y esto, de hecho, genera procesos metodológicos para poder hacer.

Es verdad que hay una serie de necesidades sobre pedagogías compactas que cuestionan la lógica lineal en las enseñanzas artísticas vistas como relojes, pero cada pedagogía y cada forma de enseñanza tiene una razón de ser, y tienes que conocerla, porque a veces creemos saber demasiado y no seguimos el flujo del proceso. No debemos partir de la regla para ver si se parece a la realidad, y después querer forzar la realidad para que encaje.

Hay una tendencia muy importante que reconoce que las prácticas artísticas tradicionales son generadoras de conocimientos y de procesos formativos que deben que ser respetados. Muchas veces pensamos que la única manera de llevar a cabo una formación artística en una comunidad es trasladando el proceso de enseñanza-aprendizaje del modelo europeo, cuando en realidad estamos forzando la naturaleza misma del aprendizaje comunitario, que está orgánicamente imbuido en la lógica propia de la comunidad.

No se trata tampoco de que sean antagónicos: de hecho, hay muchos procesos que mezclan prácticas artísticas tradicionales y saberes comunitarios, pero la cuestión es ratificar la formación artística como un trayecto para la producción de conocimiento artístico, y reconocer que ese trayecto no es único. No es uno solo que se pueda aplicar generalmente, porque entonces estaríamos haciendo algo contrario al proceso.

Entonces, para que no juguemos a la complacencia, no engañemos a los niños ni a las niñas: estos son procesos que se deben dar cada uno en su espacio, en su intención de desarrollo, pero no podemos ser inconscientes. La pobreza no es un factor para la condescendencia, porque incluso cuando estigmatizamos en la pobreza, somos condescendientes y dejamos de verlos como iguales. Debemos mantenernos en el marco de nuestras diferencias, pero seguir viéndonos como iguales; entonces, no podemos fingir que damos acceso, pero mentir en el fondo, porque el arte es una mezcla llena de construcción de ética y estética con todas sus dimensiones y contradicciones.

Todo aprendizaje artístico se debe dar en contexto; si no tenemos en cuenta esto, podemos resultar imponiendo nuestros puntos de vista. Debe, además, darse con sentido colectivo, en tránsito experiencial, de diversidad. No encerremos a nadie en su propio mundo.

Hay una tendencia muy fuerte en el trabajo comunitario en que se ha desarrollado una especie de intelectual y antiartista profesional que asume que lo único válido es lo que produce la comunidad, pero esa comunidad tiene derecho a la diversidad y tiene derecho a transitar por cualquier forma de expresión que desee. Por tanto, hay que crear contexto para eso; de otra manera, no podemos plantear ese sentido del encierro.

Por otro lado, en realidades como las nuestras, específicamente en México, estamos haciendo un esfuerzo notable por recuperar la dimensión multilingüe para la inclusión de las lenguas

indígenas. Es la primera vez que en un museo de arte se está hablando de las lenguas, de la *afrodescendencia*; están hablando los y las artistas contemporáneas que practican esas lenguas. Por tanto, se debe partir de no hablar de "ellos" o de representarlos, porque en realidad ellos se representan y tienen su propio discurso. Y esto es muy potente, porque se están internacionalizando, están creando unas redes que ya las quisiéramos nosotros.

Asimismo, el aprendizaje artístico tiene que verse como una investigación permanente: no podemos establecerlo como algo inmutable. La formación artística nos tiene que dar la pauta para la descolonización como un proceso complejo que crea muchos debates, muchas pasiones, pero tenemos que ejercerla aun cuando ese proceso de descolonización implique reconocer qué tanto pertenece a aquello que en un momento dado se pensó que venía de fuera.

En Getsemaní, Cartagena de Indias, hay un grupo llamado Ciudad Móvil; es un proyecto cultural de ciudad que, junto a una compañía de danza llamada Periferia, mezcla *hip hop* y danza contemporánea. Los invitamos en una ocasión a México a dialogar en una comunidad cerca Ayotzinapa, Chilpancingo, una ciudad cuyas estadísticas dicen que se percibe como la más fea.

Como buena antropóloga, hice el análisis; desde el hotel hasta el restaurante le fui preguntando a la gente qué le gustaba de Chilpancingo, y no encontré una sola persona que me dijera algo positivo. Por último, le pregunté a la persona del restaurante, y me dijo: "En Chilpancingo no hay nada, por lo tanto, todo es posible". Entonces, en esa ciudad donde no hay nada y todo es posible: se dio el diálogo de Periferia con integrantes de agrupaciones dancísticas de las más disímiles edades.

Había corrientes folclóricas, contemporáneas, maestros de escuela pública, y ahí pude vislumbrar la gran dosis de diversidad y prácticas artísticas. Fue muy interesante ver cómo empezaron a moverse entre sí en un diálogo apasionado, y terminaron creando un trabajo coreográfico en dos versiones: la primera reflejaba el sentido artístico; la segunda mostraba una visión descolonizadora. Esto nos sirve de ejemplo para mostrar que estamos ante una necesidad de cuestionarnos y de pensar en la descolonización del movimiento corporal, porque esa es la base de todo territorio y de todo espacio de aprendizaje, pero, también, del pensamiento estético de las narrativas. Todos los cuentos que nos contamos para justificar nuestras desgracias o nuestros éxitos son fruto de la ficción histórica de quien los crea.

Aquí vale la pena volcar la mirada hacia el tema de lo patriarcal en esta sociedad. Este es el punto de partida del debate, porque estamos viviendo circunstancias diferentes y realidades que exigen cuestionamientos respecto de las formas de ordenamiento del pensamiento y, sobre todo, la vida social: cómo se vive la calle, cómo se vive el espacio público, para concluir que es una sociedad organizada patriarcalmente y que desmontar esa visión nos va a costar trabajo. Y esto lo tenemos que hacer juntos, porque ni los presos del machismo más recalcitrante la pasan bien.

La invitación está dirigida a que nos liberemos juntos.

» Relatoría gráfica de la presentación de Lucina Jiménez.
Más Cultural Corporación-Freddy Fula

Encuentro por el Pacífico Sur

Baudilio Guama
Colombia

» El maestro Baudilio Guama durante su participación en el Seminario. Foto: María Antonia Pérez.

Mi nombre es Baudilio Guama. Nací en un corregimiento cerca de Buenaventura el 8 de diciembre de 1947. Soy hijo de un indígena y una negra, pero como que mi madre tuvo más fuerza, porque salí negro. Me dediqué a la música que tiene que ver con el negro del Pacífico y me gustó mucho la marimba. Mis abuelos se vinieron de Timbiquí a Vela y Canalete buscando una vida diferente. Allí tuvieron cuatro hijos. Mi padre era Eloy Guama Tenegay, y mi madre, Eduardina Valencia. A ese corregimiento llegó un hombre de Guapi, uno de los mejores músicos; se llamaba Eugenio y se vino más cerca de Buenaventura.

Mi papá, que era indio, tenía un negocio de venta de víveres. Buscando la forma de enamorar a mi mamá, decidió aprender la música de los negros y se consiguió una marimba de cuatro ochos con Eugenio.

Ahí comenzó mi conocimiento sobre la música del Pacífico. Me dediqué a aprender de mi papá y de mis tíos, empapándome de lo que hacían. Aprendí el bajo de la marimba, y cuando tenía ocho años ya conocía varios ritmos. Aprendí que la marimba no se podía tocar en ciertas ocasiones, como cuando un niño se moría, y que se podía tocar en otras, como en las fiestas de la Virgen del Carmen y de adoración a los santos.

Mi papá era cazador, pescador y agricultor, y cuidaba mucho su marimba. Cuando él se iba a pescar dejaba la marimba en el tambo, colgada y tapada con costales. Yo ya había conocido algunos pasitos de la marimba, y como me quedaba solo, me daban ganas de cogerla y bajarla para poder ir aprendiendo; en eso pasaban mis amigos y me ayudaban para bajarla a escondidas y volverla a dejar igual, antes de que mi papá llegara.

En ese entonces, las marimbas sonaban diferente y su elaboración duraba un año, porque se construían a oído; el constructor de marimba de ese tiempo solía irse a las quebradas, porque el instrumento tiene que ver con el contacto con la naturaleza, saca sus sonidos de las aves, del pájaro marimbero. Y hay marimbas macho y marimbas hembra.

Cuando venían las fiestas en que se podía usar la marimba, mi papá se las prestaba a las personas, pues había mucha unión y mucha hermandad, porque sabemos respetar a la comunidad. Cuando se formaban las fiestas, ya a la medianoche, la gente con el trago encima formaba peleas, y cuando eso pasaba, apagaban las lámparas y la marimba se volvía una herramienta de defensa para los que no tenían peinillas. Sacaban las chontas y la desbarataban, y al otro día no se la llevaban a la casa. A los dos días, cuando yo preguntaba qué había pasado con la marimba, él solo decía que no la habían entregado.

La marimba me sirvió a mí como algo para comenzar a trabajar. Iba a donde había estado la fiesta y encontraba solo el mueble, pues la chonta y los tarros estaban todos tirados. Me tocaba buscarlos y hacer las chontas perdidas. La llevaba a la casa y mi papá acostumbraba a cortar la chonta en menguante, pues la luna es uno de nuestros instrumentos con la naturaleza.

La chonta se conservaba de una manera diferente porque había que cortarla, sacarle la pulpa y dejarla quince días debajo del agua para desbabarla, porque esa baba le impedía un buen sonido. La chonta se cortaba de dos pulgadas de ancho por dos metros de largo y luego se ponía a ahumar, como se hacía con la comida, porque no había nevera.

Mi papá mantenía las chontas ya listas, y eso me sirvió para comenzar a hacer una marimba, y comencé a cortar la chonta, y como era a oído, me basaba en los *amadorres* o bambucos viejos, y cualquiera de esos ritmos me ayudaban a darle el tono. No había cepillos ni nada, y todo se hacía a punta de peinilla. Ahí se encontraban los mejores músicos de los campos, porque la construcción de la marimba dependía del oído, la vista y las manos del que la construía.

Hoy en día está la tradicional y la 440, pero es importante aprender a hacer la tradicional, porque enseña a afinar un instrumento a oído. Tanto me gustó que mi papá me dejó pasar del bordón a la prima, y comencé a practicar[2]. Iba a las fiestas de mi papá y a veces me dejaban entrar a relevarlos. Llegaban y le pedían a mi papá que me dejaran ir; él me dejaba atrás en la cocina para ver si me dejaba ir o no. Siempre pedía que no me dieran trago y que me acostaran a la medianoche. Entonces yo tocaba hasta las diez de la noche, y después, a dormir.

Yo le ayudé a mi papá en la pesca, la agricultura, la cacería. A los doce años yo ya quería tener mi dinero, independizarme económicamente. Aprendí a atarrayar[3], a sacar leña para la pulpa, atravesé el mar de Canalete de Buenaventura: doce horas remando por la canal de Buenaventura; veía diferentes cosas de la naturaleza, aprendí a conocer los mitos de mi región. Atravesaba los esteros de noche. Paraba para que pasaran los aguaceros y los relámpagos, para no perderme. Los fines de semana iba hasta Buenaventura para escuchar a los maestros que tocaban en unas cantinas de vientos libres.

Una vez que iba por el río subiendo sentí que me tocaba un palo, pero yo volteé y no había nada. Mi papá me decía que era el duende de la música que sentía las ganas que yo tenía de aprender a tocar. Entonces me dijo: "Coge la marimba, vete al monte, monta la marimba y métete debajo de la marimba, y a la medianoche te llegará el duende que coge la marimba, toca y se va. Apenas se vaya, empiezas a tocar". Obviamente nunca lo hice, pero pensé que tenía que buscar algo que me acercara a eso que papá me decía, así que cogí la marimba y la puse cerca de la escala que subía a la casa, puse mi petate y dormí al lado de la marimba pensando que el duende iba a venir. Cuando a la una de la mañana tuve una pesadilla en la que vi a una persona que llegó, cogió la marimba, comenzó a tocar y se fue, pero me dio miedo y no me levanté.

Entonces, mi hermano mayor que vivía ahí cerquita, y que acostumbraba siempre saludar a mi papá por la mañana, llegó y yo me levanté a coger la marimba y a tocar todo lo que había escuchado del duende. Mi papá se me acercó y me preguntó que por qué estaba tocando y no le quise decir lo del duende.

A los pocos días me invitaron a una fiesta y mi papá dio el permiso. Cuando empecé a tocar en esa fiesta, pedí unos tacos para tocar, y nadie me los prestaba. Yo estaba de nueve años, y cuando comencé a tocar la prima les dije que mi papá me había enseñado, pero nadie supo que yo había tenido la ayuda del duende. Ahí empecé a ejecutar currulaos y fugas. Aprendí a tocar marimba, bombo, cununo y guasá.

Pero ya vino esa forma de decir: ¿Cómo voy a hacer para sostener esto y poderlo hacer hasta cuando tenga mi familia y mis hijos y que no se pierda? La música se hereda, y afortunadamente yo, siendo de una etnia diferente, pude aprender a tocar la marimba.

---

2 Los bordones son las ocho tablillas más largas de la marimba, que producen los sonidos graves de acompañamiento rítmico; la tabla prima es la chonta con la que los constructores empiezan la elaboración de la marimba a oído; también es la voz llevada por el "glosador", que a veces es el mismo bordonero.

3 Técnica para tirar la atarraya, que es una red redonda para pescar.

Entonces empecé a hacerme conocer de algunas agrupaciones y viajaba a Buenaventura de noche para escuchar a los maestros, y por eso conozco todos sus esteros. ¿Qué debería uno hacer en la canoa para no perderse? No seguir ninguna luz y cargar un gancho y tres patas de alambre para que nada malo se le acerque. Ahí conocí a Puertos de Colombia, un grupo que era muy bueno, pero mi papá no dio el permiso de que tocara con ellos, y tuve que seguir formándome hasta que me llegó el tiempo en que vi en mi hijo el talento y le hice una marimba de doce chontas. Él empezó a tocar y a sacar los primeros pasitos. Esa la hice en mi corregimiento, y busqué la forma de irme a Buenaventura y vivir de hacer música, porque allá había muchos grupos.

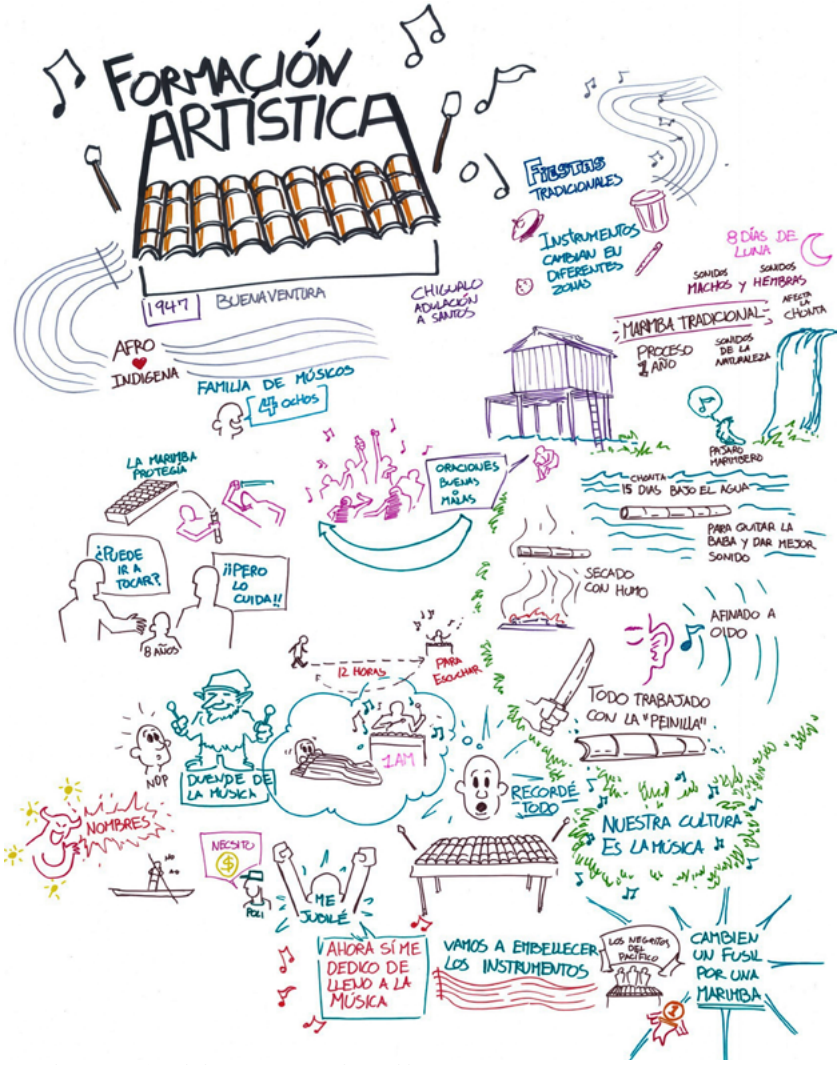
Cuando llegué, empecé a hacer política, y después de trabajar en el puesto de policía del corregimiento me nombraron en la Alcaldía de Buenaventura. Hice mi casa, donde monté mi taller de instrumentos. Salí jubilado y me dediqué a eso, primero con mis hijos, a hacer el taller familiar, y cuadré con unos muchachos que me llevaban la chonta a Buenaventura. Comenzamos trabajando a machete, sin herramientas, y empezamos a adquirir herramientas eléctricas. Decidimos entonces embellecer los instrumentos, porque los pensamos para la tarima, sacarlos de las fiestas de biche[4].

En esa calle se nos complicó porque se metieron los paramilitares y nos enredó la violencia. Sin embargo, hice mi grupo musical con mis hijos y mis nietos, todos chiquitos: Los Negritos del Pacífico, y nos fue bien hasta que en el 94 participaron en la Media Torta. En la tercera presentación ganaron como mejor agrupación, mejor intérprete y mejor canción inédita.

Levanté esa familia, dejé ese legado. Tengo tres hijos muy buenos músicos, y a pesar de vivir en un sitio muy complicado, quise seguir trabajando la música y meterla en otros espacios diferentes, para que los jóvenes del barrio cambiaran el fusil por una marimba, y así lo hice. Allá estoy en la misma calle, que es la que tiene más niños tocando bombo, marimba, cununo y guasá.

Agradezco mucho a la organización por esta invitación para poder compartir mi trabajo y mi historia, para que mis instrumentos se conozcan a nivel nacional e internacional.

4 El biche es una bebida tradicional del Pacífico que se elabora a partir del extracto de la caña de azúcar cortada antes de su maduración.



» Relatoría gráfica de la presentación de Baudilio Guama.
Más Cultural Corporación-Freddy Fula.

Conversatorio: Baudilio Guama, Sandra Meluk y Leonardo Garzón

Moderador: Juan Luis Restrepo
Asesor de la Gerencia de Música, Idartes

» Conversatorio entre Baudilio Guama, Sandra Meluk y Leonardo Garzón, con la moderación de Juan Luis Restrepo. Foto: Más Cultural Corporación.

Juan Luis Restrepo dio inicio al encuentro citando esta frase del maestro Guama: "El músico es el duende", ese duende que no se ve, pero que está presente haciendo despertar la música por distintos motivos.

Apuntó que cada uno de los panelistas comanda proyectos en los que tiene a su cargo, sobre todo, niños y jóvenes que tienen seguramente ese duende ahí. Ya el maestro Baudilio comentó cómo operó ese duende en su música y en la cultura del Pacífico. Así pues, Restrepo preguntó a Sandra Meluk, directora de la Orquesta Filarmónica de Bogotá (OFB), quien trabaja con música que viene de hace quinientos años y de otras latitudes, cómo trabaja con ese "duende" en los programas que desarrolla la Orquesta Filarmónica de Bogotá, con repertorios que son muy lejanos a la realidad colombiana.

Meluk manifestó que, en los últimos años, la Orquesta Filarmónica de Bogotá ha asumido una nueva tarea en lo referente a la formación sinfónica, que brinda, además, conocimiento artístico y que goza de una gran presencia en la ciudad, pues ha tenido siempre presente la necesidad de salir de las cuatro paredes del auditorio. Y lo ha hecho de muchas maneras: no lejos del repertorio tradicional sinfónico, con músicas colombianas, con apertura a nuevos compositores, funciones, etc. Sin embargo, últimamente han surgido dos nuevas tareas. La primera de ellas es la formación de orquestas juveniles, como programa de formación para jóvenes entre dieciocho y veintiséis años, y la segunda, el proyecto de formación para niños de siete a diecisiete años, y que actualmente está funcionando en treinta y dos colegios distritales, diecisiete localidades en acuerdo con las juntas de acción local y ocho centros hospitalarios. Hablar del duende es, pues, darles la oportunidad a los niños, las niñas y los jóvenes de reconocer que está ahí, en cada uno de ellos, y que tal vez por sus entornos o contextos no es posible verlo o sentirlo.

Continuó diciendo que el proyecto está diseñado, no para los grandes talentos, sino para que todos los niños puedan ejercer sus derechos culturales. Aclaró que hay niños —entre los casi veintiséis mil que están a cargo de la Orquesta— que desarrollan más rápidamente su talento, o se encuentran con el duende en medio del proceso de formación. Esos niños hacen parte de las agrupaciones emblemáticas: la Orquesta Filarmónica Infantil, el Coro Filarmónico Infantil, la Orquesta de Cuerdas, la Banda Filarmónica Infantil, además de los casi cien coros, cincuenta orquestas y cincuenta bandas que existen en los colegios.

Meluk reiteró que el proyecto está diseñado para todos los niños, y por eso cuenta con un programa claramente estructurado por los artistas formadores, quienes son los expertos que han estado en el campo y el contexto, trabajando en los colegios y las localidades, desarrollando guías pedagógicas para los niveles básico, medio y avanzado —cada uno desarrollado por competencias—. Comentó que dichas tareas no son programas estáticos, pues el entorno va cambiando y exige renovaciones y preguntas diarias que se centran en el diálogo con los niños y jóvenes.

Puntualizó que los artistas formadores diseñaron estos programas con cada uno de los niños que se iban encontrando y que no tenían una obligación de tiempos, pues en cada entorno se topaban con niños que, por diversas condiciones —escolares, geografías, contextuales—, avanzaban más rápido que otros; pero aclaró que eso no es lo importante para la Orquesta: lo importante es que los niños lo hagan bien, y citó una frase de Lucina Jiménez, "primero la patria y luego la afinación", que dijo compartir totalmente, porque cree que el cambio y la transformación social no pueden ir en contra de la calidad artística. "Queremos que cuando los niños salgan al escenario sean admirados, pero no por sus condiciones sociales, sino por sus capacidades reales con la música. Estamos dando la oportunidad colectiva de aprender la música desde la experiencia práctica, y creemos que eso hace ciudadanos distintos, porque en la práctica orquestal, tocar junto al otro, me obliga a reconocerlo, saber que es diferente, tenerlo en cuenta, pues al final del día tocamos con el arco al mismo tiempo".

Juan Luis Restrepo se dirigió al maestro Leonardo Garzón, coordinador general de Crea, apuntando que el programa tiene una condición diferente. Recordó al maestro Baudilio cuando expuso que la música nació dentro de su familia. Sin embargo, los Crea están por toda la ciudad

y abrazan a niños y jóvenes con influencias, gustos e inspiraciones muy variopintas, por no hablar de sus lugares de procedencia y otros factores. Restrepo preguntó: ¿Cómo se aprovecha toda esta diversidad dentro del programa Crea para que cada niño deje salir su duende?

Leonardo Garzón manifestó que Crea es un programa que trabaja no solamente con la música: también comprende siete lenguajes artísticos en los que la danza, el teatro, el audiovisual, la literatura, las artes plásticas y las electrónicas configuran todo un universo. Para Crea es de sumo interés que los niños y las niñas de los colegios públicos, que son alrededor de noventa, como también los jóvenes que se vinculan por fuera del entorno escolar, y los adultos, que están inmersos en ciertas condiciones de vulnerabilidad, tengan un espacio de formación artística equitativa. El programa busca el duende en todas sus posibilidades y potencias, tanto en la música como en los otros lenguajes mencionados.

Garzón explicó que en Crea se trabaja con una diversidad de hablas a la medida: por una parte, la de los artistas formadores vinculados al programa —que, por supuesto, traen una historia, un saber y una práctica artística muy específica—, y también la de las comunidades con las que se desarrollan los proyectos. En este sentido, puntualizó, el programa tiene una mirada completamente ecléctica y sin pudor: desde el *reggaeton* radial hasta los coros del repertorio tradicional sinfónico, pasando por el *jazz*, el *rock*, el folclor, las estudiantinas, con todas la fusiones posibles, pues son conscientes de que cada niño tiene en su banda sonora una gran información musical en la que juegan un papel de mediadores, justamente para que esos proyectos musicales puedan llevarse a cabo con mucha profundidad en el desarrollo técnico. "Nos interesa que la experiencia musical sea del mejor nivel, pero también que esa práctica creativa abrace reflexiones de lo que implican estos procesos en sus contextos, con sus tradiciones, con sus familias y con preguntas que giren en torno a la ciudad y al contexto en general", afirmó.

Crea se esmera para que todo el proceso sea atravesado por la creación artística. Pero en la formación musical en particular esto resulta un poco más complejo, pues canónicamente se aprende a través de la interpretación y la repetición, y pasar por los procesos creativos hasta los resultados parece un derrotero largo. Sin embargo, el programa le da la vuelta a esta concepción de la práctica musical, para que los niños, desde los seis años, sean capaces de jugar con el sonido que llevan inmerso en su cuerpo, mente e historia.

Ese proceso creativo les ha venido mostrando unas posibilidades muy interesantes de cómo niños y niñas, jóvenes y adultos, se representan a sí mismos y cómo se narran de una manera particular. Es decir, el programa está pensado para desarrollar una formación artística y una vinculación de todas estas personas con los lenguajes artísticos, pero, fundamentalmente, está pensado para generar nuevas narrativas de sí mismos y sus contextos.

Juan Luis Restrepo, luego de destacar labor del maestro Baudillo en la comunidad con la formación musical de jóvenes en contextos violentos, le preguntó cómo logró vincular las nociones de la música tradicional en los jóvenes y cómo, también, los hizo alejarse de esos *malos espíritus* que conviven en la zona donde tiene su escuela.

Baudilio Guama respondió que ese fue uno de los objetivos que se propuso cuando llegó a Buenaventura. Explicó que su propósito era que la música fuera un acto colaborativo para sacar a los jóvenes de la violencia. Siempre pensó que la música generaría cambios en el pensamiento de los jóvenes: "Y empecé todo esto con mis hijos, y ¿por qué mis hijos?, porque sabía que ellos me iban a ayudar a convencer a estos jóvenes que podían ser buenos músicos y que con la música íbamos a evitar muchas cosas que iban en contra de ellos mismos o de sus familias".

Así fue como el maestro Baudilio preparó y montó el taller en la zona más violenta de Buenaventura, donde los jóvenes se sentían atraídos por el sonido de los bombos o las marimbas que tocaban sus hijos. Él deseaba hacerles entender que la música y los instrumentos eran el medio de un pensamiento claro para vivir.

Asociándose con la Escuela Taller de Bogotá, explicó, logró desarrollar trabajos de docencia en la ciudad portuaria. Allí conoció la forma de vida de los jóvenes, sus talentos y dificultades. Su objetivo era usarlos como mensajeros que dieran crédito de eso nuevo que estaba pasando con la música.

Después trabajó directamente en la calle con otros jóvenes, con quienes logró construir diez marimbas. Su propósito, esta vez, era que todos al pasar vieran y escucharan lo que estaban haciendo. Los instrumentos construidos, añadió, fueron llevados a los hogares de estos jóvenes para que pudieran tocar en todo momento. "Con lo que podemos sacar con la marimba en manos de los jóvenes, seguro vamos a cambiar nuestro país y nuestras ciudades", afirmó Baudilio.

Juan Luis Restrepo hizo una reflexión en la que valoró el trabajo del maestro y su impacto en la comunidad. Luego preguntó: ¿Cómo se programa en Crea y en la OFB la salida del salón de clases y del espacio de formación, cómo se llega a las comunidades, a las familias, las localidades?

Sandra Meluk respondió: "Creo que todos compartimos lo que dice el maestro: la única manera de que estos proyectos perduren es mediante la apropiación social de los mismos. Nosotros [los gestores de turno] estamos de paso. Lo más importante es que sea la comunidad la que le dé continuidad a estos proyectos. Parte del éxito que ha tenido Bogotá con los programas de formación es que las entidades culturales nos hemos asociado con otras instancias para hacer visibles los proyectos. En el caso de la Orquesta en los colegios, lo hacemos en compañía de la Secretaría de Educación. En las localidades, con las juntas de acción local, y con los hospitales, con la Secretaría de Salud".

El programa lleva a cabo un trabajo interinstitucional y la comunidad reconoce la labor conjunta. Cada niño que tiene el violín o la marimba en la mano —explicó— realmente es una persona distinta en su familia. Son ellos, cuando llevan el instrumento a sus hogares, los que están dando un ejemplo distinto, pues tienen una oportunidad diferente. En el caso de la Orquesta, se desarrollan al año seiscientos conciertos con el proyecto de formación. Esto quiere decir que están presentes en colegios, en parques y en muchos de los eventos importantes de la comunidad. Estos eventos y los niños se han vuelto parte integral de varios grupos sociales. Estos niños se vuelven líderes en el ejercicio de la transformación.

Leonardo Garzón tomó la palabra para afirmar que el trabajo con las familias es el eje de todo el proceso, y esto es fundamental en la línea de Crea. El objetivo es que los jóvenes tengan la oportunidad de pensar el arte como un proyecto de vida, y esto se engrana con muchos aspectos: no solo con la formación artística y técnica, sino también con la reflexión de lo que significa un proyecto para el futuro y cómo el arte opera en esas perspectivas. Observó que esto vincula varios engranajes: entre otros, que los niños comprendieran el papel social del arte y su práctica política. Para tal efecto, los procesos de los jóvenes tienen un impacto en sus contextos inmediatos, y las familias se configuran como eje esencial: "Los convocamos permanentemente, no solo para que vean a sus hijos en acción, sino para que ellos mismos se involucren en talleres y otras actividades, para que las personas que rodean este trabajo de los jóvenes entiendan profundamente de qué se trata, no solo a través de la información, sino de la experiencia. Así, en el entorno del niño hay un contexto que claramente empieza a transformarse", concluyó Garzón.

Juan Luis encommió las competencias de los programas expuestos. Ponderó la labor del Idartes en el desarrollo de este tipo de seminarios y agradeció la presencia y el tiempo del público.

» Marcela Trujillo presenta a los realizadores del corto *No coma cuento*.
Foto: Más Cultural Corporación.

Entornos Creativos: Poner las artes y la creatividad en el corazón de los aprendizajes

Inés Sanguinetti
Argentina

» Inés Sanguinetti, invitada internacional
Foto: Más Cultural Corporación.

La experiencia de este tercer seminario ha sido muy intensa. Voy a referirme al programa Entornos Creativos, que busca que las ideas se concreten en actividades que se introducen en el currículo de las escuelas medias y secundarias en varias ciudades de Argentina.

Para ser coherentes con las ideas de Javier Gil y Lucina Jiménez, les voy a pedir que elijan a una persona que esté próxima, para poner en marcha una pequeña conversación. Serán la persona 1 y la persona 2.

La persona 1 le va a preguntar a la persona 2: ¿Cuál es tu lugar en el mundo? Vamos a darle un minuto; si en ese lapso la persona para de hablar, la otra no hace comentarios: tiene una máscara neutra. La consigna es guardar silencio para escuchar.

Para continuar, la persona 2 le hace la misma pregunta a la persona 1: ¿Cuál es tu lugar en el mundo? La persona 2 va a escuchar a la 1, que comenzará diciendo "Me siento vivo cuando…".

Bueno, pasemos a la última experiencia de intercambio: la persona 1 le va a preguntar a la persona 2: ¿Qué errores te permites a veces y cuáles nunca? (Esto crea una situación difícil, así que no recomiendo que reproduzcan el experimento en su casa, con su familia, pues es importante preservar la intimidad. Vamos a limitar esta experiencia a esta pareja; sin embargo, debemos estar en capacidad de identificar los errores que nos permitimos cometer y los que nunca nos permitimos). Ahora, la persona 2 le preguntará a la 1, ¿qué errores te permites a veces, y cuáles nunca?

Bueno, le pueden dar un saludo y un abrazo a su compañero o compañera.

Cuando hablamos de convivencia, ¿hablamos de estar juntos? ¿Qué representaciones asume la condición de estar juntos en el campo conceptual, académico y político con el que definimos la convivencia? Algo que debemos tener en cuenta es la urgencia, la urgencia de la vida del otro, la de nuestra propia vida. No hay nada más urgente que la existencia de otro; sin embargo, ¿cómo vemos reflejados nuestros dispositivos de convivencia en nuestras maneras de pensarla? Necesitamos años para conocer a alguien y, después de muchos años de estar cerca de muchas personas, quizá en realidad no las conozcamos. Imagínense lo que sucedería en un aula de escuela media si reprodujéramos este breve ejercicio.

» Inés Sanguinetti, invitada internacional (Argentina). Foto: Más Cultural Corporación.

Así pues, estar juntos no siempre es convivencia. Estas ideas didácticas de bienestar o estas morales predictivas sobre la armonía, sobre la convivencia en silencio, no nos están ayudando en nada a ser presencias y existencias en el mundo. Por tanto, necesitamos preguntarnos qué significa estar juntos, habitar relaciones con otros, ser habitado por relaciones que no son las de nuestro convivio, sino que son ancestrales. ¿Qué pasaría si pudiéramos pensar la convivencia como un lugar de tensiones, de ambigüedades, de asperezas, de afectaciones? Entonces, podríamos sentir el proceso de la vida mucho más cerca de la esperanza, de la alegría, de lo que lo sentimos ahora.

Me quiero referir a lo que están viviendo ahora en Colombia, que es la manifestación de un grupo de guerrilleros que vuelven a tomar las armas. Uno puede pensar que es el fin de un proceso de paz, o que es solamente parte de ese proceso, y uno puede pensar, con mucha esperanza, que en este espacio está reunida la potencia y la fuerza para validar esto.

Si nosotros pudiéramos salir al espacio público a comunicar que hay aspectos muy positivos, que una gran cantidad de guerrilleros se han manifestado en contra, y que esto les ha parecido una enorme inmadurez, podríamos decir que este proceso marca las falencias del proceso político colombiano de no asumir en profundidad el proceso de paz. Entonces, en realidad, en vez de estar desesperanzados y lamentándonos, estaríamos contentos; esto sería un reencauzamiento del proceso de paz y un principio de profundización en él.

Un artista instaló un balancín en la frontera entre México y Estados Unidos. En el interior de una iglesia de Rochester, los religiosos armaron un campo de golf, y en vez de hablar desde el púlpito, dicen sus verdades desde una torre —que parece de *Alicia en el país de las maravillas*—. En todos los *shoppings* de Argentina, la gente que está comprando y comiendo interrumpe sus actividades y se mete en espacios de realidad virtual a pasar un rato… Y nosotros nos seguimos preguntando por el lugar de la imaginación, si seremos rechazados como artistas, con esta propuesta de que lo más humano es nuestra capacidad simbólica e imaginativa.

No es *pienso, luego existo*, sino *creo, luego soy*. Esto ya está pasando, pero también está pasando esto otro que es la violencia de género en el mundo, las migraciones internas (lo vivimos en Argentina, donde no hay oportunidades en la educación, ni en el trabajo ni en la salud) hacia los grandes centros urbanos, donde se acumulan esos hábitats llamados *territorios vulnerables*, con personas no necesariamente vulnerables-vulneradas por una acción del Estado que no es efectiva.

En este mundo hay una absoluta urgencia de las herramientas que tenemos los artistas, pero estas herramientas siguen circunscritas a pequeños alvéolos, a lugares micropolíticos, en donde las realizaciones son muy concretas, pero no son visibilizadas, no forman redes de comunidad de aprendizaje que validen su efectividad y su impacto; no hay voluntades políticas serias que señalen que este mundo, con esta crisis socioambiental, puede transformarse con estas herramientas. Nosotros seguimos validando esto, pero ese no es el camino.

Abordaré ahora una estrategia que se llama *Entornos Creativos*, que ha buscado producir cierto *hackeo* de la educación. Después de muchos años de trabajar en Crear Vale la Pena, en el

programa de Arte en Barrios, producción de obra artística, educación en las artes, circulación de producciones artísticas a cargo de jóvenes en contexto de pobreza, y de estar haciendo intervenciones en escuelas en horario extraescolar o en jornada complementaria, decidimos llevar el caballo de Troya dentro. Hablamos de experiencias de arte de base comunitaria en la República Argentina, de la potencia de acción, la didáctica y la pedagogía dentro de la escuela y del currículo escolar.

Podríamos referirnos a Colombia, aunque no importa si es Colombia, Ecuador, Argentina, Bolivia o Brasil, como tampoco importa si es Inglaterra o Alemania. Lo que interesa es que hay algo que está sucediendo, y es que todos estos espacios culturales que enseñan música, danza, canto, teatro o circo provocan innovaciones en la preparación del medio para el aprendizaje y en todos aquellos lugares en donde el arte va a dar una respuesta que tenga que ver con una causa pública; estas innovaciones salen de su espacio natural, de su sala de ensayo con su piso suspendido, de las paredes diseñadas acústicamente, salen del teatro con la luz que se apaga, con el telón que sube y baja, salen de todas esas mediaciones que nos protegen y que nos ayudan a componer algo que es nuestra obra. El artista comunitario es un artista de proscenio, es un payaso.

La propuesta exitosa consiste en que los artistas suponen que lo que van a hacer es un gran malentendido, y que necesitan convocar el deseo del otro, y saben que eso no está dado; entonces, van por ello y lo construyen. En consecuencia, surge el espacio de aprendizaje creativo a partir de una persona involucrada en el estudiantado que se sumerge en ese proceso de descubrir algo propio en eso que no se conocía.

Complace mucho saber que este programa se puede reproducir en cualquier lugar, porque en todas las llanuras, selvas, costas y grandes ciudades de Latinoamérica hay artistas vinculantes produciendo procesos de arte y transformación social desde estas nuevas pedagogías.

En este momento, Argentina enfrenta una realidad tremenda que no se ha podido superar: creció la pobreza. Se suceden los gobiernos más progresistas y los más conservadores, pero queda estable eso que llamamos pobreza estructural, fragmentación social, violencia, deserción escolar —los jóvenes no terminan la escuela media, y su grado de conocimiento es frágil—. Existen programas de alfabetización en universidades, porque la educación primaria y secundaria todavía no logra llenar ese vacío.

Fue excelente descubrir que podíamos salir de la idea de la escuela como única organización de distribución del saber en nuestra sociedad, para pasar a la idea de *entornos creativos de aprendizaje* que pueden surgir y funcionar en diferentes lugares. Con este medio se busca crear *capacidades y competencias socioemocionales*, que son claves, no solo en el aprendizaje creativo, sino para la vida en un contexto ciudadano sano.

El proyecto escolar en Argentina debería ser un proyecto que atañe a la comunidad educativa, pero nunca se implementa, porque ni el director ni los docentes tienen tiempo ni agendas para eso, así que el principio generador consiste en poner a trabajar a un docente de cualquier disciplina con un artista de múltiples lenguajes. Ese artista tiene la mitad de su tiempo de

contrato trabajando con por lo menos dos profesores de disciplinas curriculares en su escuela, y la otra mitad de su tiempo trabaja en el espacio público. Este artista tiene una agenda muy libre. En ese tiempo organiza diferentes actividades con maestros idóneos de la escuela o con docentes y jóvenes de la misma, para realizar actividades en el barrio —organizaciones sociales, espacios de salud—, para tratar de llenar de contenido algo que ya está en los diseños de los nuevos desafíos de la educación: la escuela situada, el aula heterogénea, la enseñanza por preguntas, la enseñanza por proyectos.

Todo esto ya está escrito por pedagogos muy lúcidos, pero los estudiantes de pedagogía lo estudian durante cinco años y después jamás en la vida encuentran dispositivos para aplicarlo. Lo que hay es una especie de licuadora de lenguajes artísticos varios con diversos lenguajes académicos. Hay que aclarar que no hay ningún avasallamiento del artista sobre el docente, porque el dueño de la materia es este último; lo único que le importa al artista es generar una experiencia sensible, una dinámica de creación colectiva, una mirada y una orientación de pensamiento crítico, y unos elementos que yo llamo *lo extranjero* y *lo lenguaraz*.

Necesitamos introducir la idea, ya no de diversidad, sino de *lo extranjero*, en cada una de nuestras prácticas, para preguntarnos de qué se trata convivir con lo extranjero, pues el arte lo busca todo el tiempo: los artistas constantemente buscamos convivir con lo extranjero. Después encontramos otro elemento, que es la práctica del lenguaje que genere un nuevo lenguaje; esto es lo que yo llamo *lo lenguaraz*, y consiste en comunicarse con la lengua que hace falta hablar en determinado lugar.

En mi país, cuando venían los conquistadores europeos y había que hablar con los pueblos originarios, había un "lenguaraz", alguien que no hablaba mucho el lenguaje europeo ni la lengua de los pueblos originarios, pero era un artista, un mago, un celebrante: con su cuerpo lograba reproducir ese diálogo.

El docente que, al patear las sillas a los costados para producir un espacio vacío —porque no hay arte sin espacio vacío—, provoca en los estudiantes otras formas de entender su existencia, habla un idioma extranjero que resulta práctico. Nosotros vivimos en una baulera[5] mental, porque generalmente nos desenvolvemos en bauleras reales, sobre todo en nuestros espacios de enseñanza. Existen, por ejemplo, aulas en el espacio público en las que la gente está invitada a decir qué es una palabra peluda, una palabra esclava, una palabra anciana, una palabra temerosa, una palabra salvaje; y los vecinos escriben, y suelen decir cosas como "¡Qué bueno que nos trajeron las palabras al barrio!".

En resumen, la nueva perspectiva pedagógica parte de reconocer que lo intrasubjetivo está hostigado sistemáticamente por nuestros modos de estar en las instituciones escolares. Lo que miramos son cosas que miran el sistema educativo. Y si preguntamos ¿qué hay que mirar del sistema educativo?, este responde: "Estamos preocupados por la motivación".

5 En Argentina se le llama *baulera* a un cuarto ubicado generalmente en el sótano de los edificios, destinado a guardar las cosas que no se usan.

Quisimos ver si esto no producía una ruptura inviable para el programa. Que los docentes no aceptaran estos programas y los vieran como una invasión a su rol; esto no sucedió en absoluto. Ellos sintieron que, en vez de tener programas que tenían que llevar adelante solos y que debían evaluar, había, más bien, un artista que los capacitaba en acción, en nuevas formas de enseñar a aprender la convivencia escolar. El cambio radical también estuvo en el conjunto de jóvenes que generaban violencia. Al principio no participaban, pero después comenzaron a generar diferentes niveles de compromiso con la actividad, hasta liderar muchas de las acciones.

Un artista comunitario, en general, es el que ha migrado del saber de las bellas artes al mundo de las artes de bases comunitarias. Los artistas del mundo de las bellas artes y del teatro independiente, aun cuando no tengan calificaciones académicas, están formados en el circuito de la cultura y deben ser considerados académicos, contrario de lo que pasa en el mundo real: los artistas comunitarios, en general, son considerados iletrados, además de sospechosos y peligrosos.

Entonces nos preguntamos qué podemos organizar para aminorar los "riesgos" dentro de la escuela formal. En cada ciudad donde se monta el proyecto armamos un consorcio integrado por el Estado nacional y el Ministerio de Educación y Cultura local. Llamamos a algún espacio académico para que sume valor, para que acompañe lo que llamamos *sistematización de los artistas en el aula*. A veces también vinculamos empresas locales interesadas en sumarse al interés y a la mesa a la que se le presentan los resultados e impactos del programa.

Los actores que van a lograr que los jóvenes que no están escolarizados, lo estén, son los propios jóvenes que se encuentran dentro de la escuela. Si nosotros no podemos armar esos puentes, la deserción crecerá. Tampoco estamos muy seguros de la ventaja de volver a la escuela, porque esta garantizaba la transición al trabajo, el acceso a la educación, a la salud, a la vivienda, a la recreación. Todo esto estaba garantizado por el llamado *Estado de bienestar*, que ha sido dado de baja a escala planetaria.

No hay manera de explicarles el progreso y la libertad a jóvenes que ven en la esquina de su casa situaciones de trata, esclavitud, pobreza estructural. Es decir, las democracias han dejado de luchar por la igualdad. El discurso educativo ha perdido base.

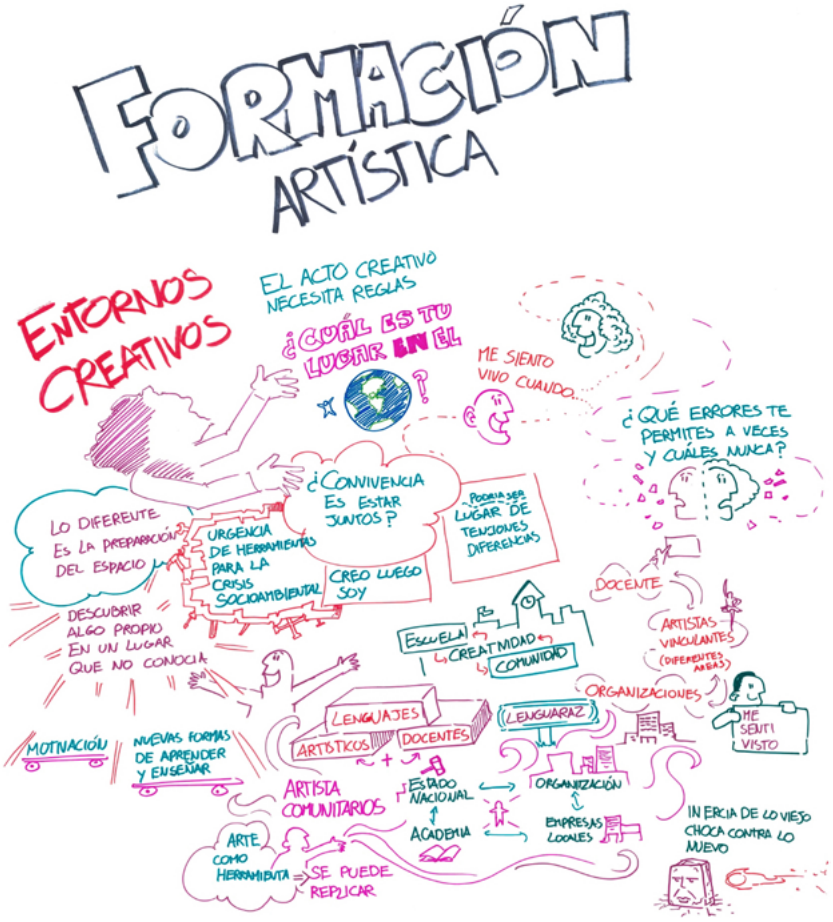
Lo que Entornos Creativos trata de recuperar como protagonismo de la escuela es que ese docente garantice un presente de convivencia, de aprendizaje compartido, un presente de reconocimiento del otro, de visibilidad del otro. Esto, aunque no se convierta necesariamente en trabajo, es esencial para el desarrollo del proyecto personal de unos jóvenes que ven el mundo como lo ven.

En este sentido, los artistas no están haciendo la obra de danza, de teatro, de canto, pues no se trata de eso. El gran logro de esto es preguntarse *cómo hacemos los artistas que improvisamos —que es una cosa—, y componemos —que es otra—, para generar capacidad de*

improvisación y de composición en docentes que no bailen, ni canten ni toquen. Y nosotros respondemos: *pues haciéndolo*. Y esto se puede hacer en toda Latinoamérica porque aquí hay artistas que manejan estas técnicas, y es tan simple como querer y hacerlo.

Estamos viviendo un tiempo tremendo, porque es un tiempo entre tiempos. Cuando hablamos de *innovación* estamos esperando que venga alguien de Dinamarca o de "Palo Alto" y no, esa innovación está aquí, entre nosotros. Estamos viviendo un tiempo en el que las maneras que teníamos de conocer, de organizarnos socialmente, de generar la distribución de nuestras culturas y nuestros entendimientos, ha caducado. Sin embargo, al tiempo, irrumpe lo nuevo, y lo nuevo siempre genera resistencia. Entonces, lo que vivimos es un recrudecimiento del conservadurismo, las llamadas *derechas*, porque justamente estamos avanzando, y eso genera locura, y hay quienes se sienten mal por la falta de adaptación. Por otro lado, hacemos cosas nuevas dentro de sistemas viejos, y la inercia de lo viejo choca permanentemente con lo nuevo y produce falsas expectativas o frustraciones demasiado grandes.

Por último, estamos en un planeta que enfrenta desafíos de gobernanza totales, en donde la mayor parte de los problemas que estamos viendo, como las migraciones, las injusticias del mercado y los problemas de los cuidados socioambientales, exigen acción, presentan desafíos; como dice Italo Calvino, "Estamos en el infierno, pero no todo es infierno". Hay personas que no son infierno, hay espacios que no son infierno, y se trata de hacerlos crecer, lo cual es verdaderamente simple, porque eso está instalado en nosotros. Lo nuevo está instalado entre nosotros, así que tenemos que esforzarnos para mirarlo y articularlo.



» Relatoría gráfica de la presentación de Inés Sanguinetti.
Más Cultural Corporación-Freddy Fula.

Formación artística para la transformación social en perspectiva de desarrollo humano

Olga Lucía Olaya
Colombia

» Olga Lucia Olaya, ponente nacional, durante su participación el día de cierre del Seminario Foto: Más Cultural Corporación.

Quiero motivar una reflexión sobre la tarea cotidiana del arte como herramienta de transformación social: ¿Desde qué perspectiva estamos proponiendo nuevas preguntas y quiénes las promueven? Cuando nos corresponde formular una oferta de programas de formación artística —y estoy haciendo alusión a Rompecabezas de Arte, a los encuentros para la transformación pedagógica con jornadas de ocho a dieciséis horas, a los maridajes entre diferentes disciplinas que están pensando este fenómeno del arte ligado a la primera infancia—, es necesario extender una invitación al arte desde las perspectivas abiertas al desarrollo humano.

Con los docentes y artistas de Crea, de Nidos, y con organizaciones que están haciendo programas de formación artística, siempre que queremos saber de las políticas culturales y educativas del Estado, empezamos por preguntarnos a quién está dirigido el programa, quién tomará una oferta de posgrado en esa materia, por qué la formación artística debe ser un programa de inversión y de reconocimiento que no fomente solo la creatividad, qué es realmente potenciar los entornos creativos en la vida cotidiana, y para qué habría que hacerlo. Pues bien, todos estos interrogantes los acoge la línea de Arte para la Transformación Social.

¿De qué transformación artística estamos hablando? Es una transformación que parte de los contenidos, de la *curricularización* de la educación artística, de la oferta de los procesos de fortalecimiento e investigación que, por ejemplo, encontramos hoy en el libro del proyecto Nidos, que busca documentar el proceso que habita los espacios comunes y las familias, y que nos encarna y habita a todos los que vivimos de llevar el arte y la cultura a las personas que nos rodean.

Muchas veces confundimos el *qué* con el contenido y hablamos del *quién*, pensando en el número de personas y de disciplinas que se unen en este esfuerzo, y el *porqué* cruzado con los *cómos* y los *cuándos*. Pues bien, debemos procurar entender las miradas particulares para poder indagar cómo se puede entrar en el arte para salir del arte, no pensando artística, sino estéticamente, no solo desde el punto de vista artístico y contemporáneo, sino centrándose en la ética y en los entramados sociales que nos rodean.

Por eso es importante que se activen las preguntas en cada una de las acciones que emprendemos como artistas formadores vinculantes en entornos creativos y educativos. Y esas preguntas no deben limitarse a la institucionalidad académica: deben abrir espacios en los ámbitos público y privado, y también en la intimidad de la familia, pues hay que pensar en todos sus miembros, desde el bebé hasta el adulto mayor, y en la transformación artística y el arte para la vida cotidiana.

Por lo tanto, invito a buscar la manera de dar un giro que nos posibilite superar la visión de la formación artística como contenido, para hallar una perspectiva tranquilizadora y lograr un aquietamiento en los que habrá de basarse la perspectiva necesaria para abordar el material curricular que enfrentamos. Hay que afirmar las derivas pedagógicas que nos van a acompañar en el quehacer para potenciar los nuevos conocimientos y las nuevas experiencias.

Las experiencias de cada una de las personas constituyen algo que, en fragmentos de segundo, puede transformar su existencia, pues tienen un sentido transformador que viene de las voces de todos, y todas estas voces pueden ser escuchadas.

Muchas líneas de investigación hablan de artes, culturas, patrimonios, de modos de encarar las prácticas artísticas y las culturas pedagógicas, abarcándolas desde las formas de construcción, no solo desde la exploración de una materia creativa enmarcada en talleres de lenguajes múltiples —como los ejercicios de creación en los que la materia condiciona la acción creativa—, sino también desde la potencia de la acción, la exploración y la experimentación, para convertirlos en materias infinitas que sirven para generar un proceso creativo en alianza con el ejercicio pedagógico de los docentes.

Dialogar sobre el pensamiento artístico no es hablar del discurso o el circuito del arte, sino de cómo, a partir de la experimentación con los materiales, surge una forma de juego permanente útil para encontrar la noción del ser extraño a esos materiales, porque no se trata de pedirle lo mismo, sino de propiciar el diálogo, de dar lugar a la exploración sensible que suscita nuevas conexiones en artistas, territorios y escuelas para descubrir rupturas y derivas. Así, desde la primera infancia se descubren nuevas posibilidad en las materias, los materiales, los cuerpos y los espacios, que comienzan a ser concebidos como objetos de transformación.

Cuando trabajamos el tema de la transformación social y reflexionamos en la primera infancia, nos vemos obligados a determinar a qué tipo de transformación social estamos aludiendo y cuáles son las nuevas realidades que se pretenden construir. Cómo concretar dicha transformación si la perspectiva que cada uno reconfigura y reentiende de todo lo que sucede —relacionado con la geopolítica, la transformación de la naturaleza y el ambiente— no afecta solo el futuro, sino el presente.

Hay que tener en cuenta que hay que invertir en el niño para formar al adulto, hay que abrazar el desarrollo del individuo desde el inicio de la gestación, prestando atención y cuidado a las madres gestantes, y hay que hacerlo sin perder de vista todo lo que sucede en este presente, en el que las transformaciones son permanentes y se necesitan para construir una nueva realidad. Así, pues, ¿cuál es la perspectiva que quisiéramos construir? No basta con saberlo: hay que tener en cuenta que las interacciones nos enfrentan al miedo y a la necesidad de transgresión.

Pero ¿dónde activamos el tipo de contenidos y procesos en una experiencia como el proyecto Nidos, que ya lleva más de ocho años repensando constantemente el arte aplicado a la primera infancia y vinculándolo con la comunidad? La batalla que el equipo de Idartes y la Alcaldía han ido ganando es un ejemplo interesante. Sin embargo, ¿cuál es la modalidad de construcción que quisiera mostrar en la conversación? Es la concepción del desarrollo humano, que cada vez tiene más preguntas que respuestas, pues problematiza la palabra *desarrollo* y, al tiempo que lo concibe, pone en crisis el posdesarrollo y le busca una dirección que claramente pasa por una serie de alternativas.

Si bien existen macropolíticas que van a incidir en la construcción de libertades y capacidades, hay otras asociadas a las posibilidades socioemocionales a las que se está apostando, como, por ejemplo, la propuesta de Entornos Creativos; pero también se están apoyando muchas de las actividades que en la escuela, o fuera de ella, crean un trabajo socioconstructivo con las personas para ver si esto funciona y modela otro tipo de vínculos en la perspectiva de la relación social.

Hay otras preguntas en las que, incluso en las escuelas, sigue existiendo un sistema de valoración del desarrollo en términos ecológicos, biológicos, neuronales, cognitivos y emocionales, que nos fuerza a entrar en diálogo con los significados de la expresión *desarrollo humano*. Sin embargo, cuando Jean McNiff nos hace esta invitación, nos plantea preguntas que rebasan la escuela, el arte, el pensamiento estético y artístico, porque nos incorporan a la vida cotidiana, a la subsistencia, la protección, el afecto, el entendimiento, la participación, el ocio como el derecho a no hacer nada, a reconocernos en la diversidad y a ver todo esto como una oportunidad en la que la construcción de libertades puede generar oportunidades, haciendo ciertas rupturas con lo económico, dándole espacio al surgimiento de atributos muy importantes, como las libertades políticas y los derechos culturales, que Idartes, junto con la Secretaría de Cultura, ha posicionado durante los últimos quince años, para entender cómo se apropia en la vida cotidiana. Esas formas de construcción, en Bogotá y Colombia, se dan en procesos de apropiación ciudadana, civil y de organización social, pues constituyen oportunidades sociales para crear espacios de reflexión de personas conectadas con la transformación social y las transformaciones que promueve el arte.

El tema que nos implica con relación a la libertad no solo hace referencia a que todas las personas tengan oportunidades, sino a que las oportunidades den la posibilidad de reconocer y ser reconocido desde lo que se valora como oportunidad. La libertad en la toma de decisiones, interactuando con la primera infancia desde la creación, permite al sujeto decidir el uso y la forma de interacción con el espacio, el material, el cuerpo, la creación, para ser sujetos creativos desde la primera hasta la última infancia. Es decir, hay que pensar la política *de cero a siempre* como una estrategia enmarcada en las posibilidades de tomar decisiones, incluso en procesos de gestación, de la manera como incorporamos formas de interactuar con los otros. Desde la primera infancia hemos obtenido verdades que están consignadas en las investigaciones adelantadas por Idartes.

En este momento, muchas de las nociones que han cambiado en los currículos nacionales sobre los contenidos curriculares de la formación artística aluden al decálogo de capacidades de Martha Nussbaum, quien señala que las capacidades de vivir dignamente no son asunto de una política externa; que saber mantener una buena salud física es un derecho que se aprende con conocimiento, causa y consecuencia; que la integridad del derecho propio y del otro, y el derecho a mantenerlo y tener los sentidos y la imaginación, son incorporados como capacidad de todo sujeto desde la primera infancia y por siempre.

Las concepciones emocionales del desarrollo socioemocional, que se encarnan en la forma en que vivimos, son el centro de la interacción humana donde se registra la experiencia de lo emocional y la afiliación como identificación del otro, en la medida en que se pertenece a un equipo, se es un artista o un pedagogo vinculante que ayuda a proyectar elementos, continuidades, conciliación y nuevas preguntas.

Cuando nos preguntamos desde dónde se tejen las respuestas, emergen diferentes posturas, activaciones en lo próximo y lo distante, y se propone un juego que implica una interacción en la que el entorno constituye una permanente provocación para generar respuestas. Sin embargo, no se puede controlar todo; así, lo más próximo, que es la concepción del cuerpo como primer territorio, se instaura como uno de los primeros resultados, y es el que debemos estimular para generar nuevas conexiones.

Sabemos que esto parte de las realidades, como nos dice Nussbaum, pero también están presentes las ansias de lucro de los sistemas de educación, con programas y contenidos en los que no se hace una reflexión que permita mantener vivo algo más que la democracia.

Hay activaciones distintas en las formas de crear, de narrar, de movilizar los procesos que seguramente nos implican a todos. Muchos, dirigiendo los procesos asociados a la formación, han puesto en crisis la concepción de *enseñanza*; es decir, cuando se activa la formación artística, no solo se proyecta lo que se sabe, sino que se debe reconocer desde dónde se aprende con el otro. En ese vacío habilitado para trabajar la formación artística, el sujeto alimenta el proceso propio, en el que se ha instalado la concepción de *comunidad de aprendizaje*, que no es una sobre la cual se tenga una verdad o un error, sino que se instaura como una comunidad de interacción de saberes desde la primera infancia y por siempre.

Estos espacios, en el campo cultural han creado esquemas de actualización permanente. No creemos que las formaciones que hemos recibido en los ámbitos académico, artístico o pedagógico sean la única forma de acceder a los conocimientos, y, por tanto, la formación continua, la interacción y el fortalecimiento con el otro son lo que nos permite que la creación artística se dinamice hacia nuevas preguntas.

Se han instalado muchas formas de construcción desde la mediación y el arte colaborativo. Los lugares de enunciación y reflexión sobre la *decolonialidad* y cómo nos reconocemos como comunidad intercultural son necesarios, pues en ellos vemos una oportunidad para la valoración de las diversidades.

Cada vez que se generan formas de construcción de la formación artística nos preguntamos por muchos verbos que no estaban en la forma de describir estos procesos, y que comprenden aprendizajes y el proceso de *decolonialidad* en el cual yo me encuentro en el desaprender y deconstruir lo que traigo, para reconocer un proceso de coconstrucción y cocreación.

Hablamos de artistas formadores, vinculantes, mediadores de comunidad, pero lo que hacemos en los procesos de interacción es activar la conmoción, es decir, conmovernos, disponer el espacio para que se activen la pasión, la emoción y la sensación, para remover las realidades del sujeto que se tiene en frente.

Cuando se planteaba por primera vez la formación en artes en la primera infancia, se pensaba que la propuesta se encaminaría a garantizarles a las madres un proyecto de trabajo manual en casa para que los niños pudieran estar con ellas, pero lo que se empezó a movilizar fue al niño, a la madre gestante, al bebé, que es el que aporta la novedad. Comenzó un intercambio de los saberes que él traía para interactuar en la creación y proponer espacios, materiales y formas de conectar que realmente constituyeran un aporte para todos los que habíamos activado algún tipo de formación artística.

Por eso empezaron a aparecer verbos como *reconocer*, *crecer*, *deconstruir*, *empatizar*, *mediar*, *desistir*, *borrar*, e incluso, *resistir*, porque realmente queremos instalar la potencia del arte como transformador social. En este sentido, en cada una de las construcciones en las que se trabaja se busca que el sujeto se integre al espacio en el que interactúan los adultos, la familia y los niños, donde todo es un aprendizaje. Es decir, cada espacio incorpora y suma en un proceso de reconocimiento de memoria y activación sensible que permite hablar de un lugar de enunciación.

En el cómo se expande la consciencia del territorio y cómo se construye socialmente la formación artística, nos vinculamos con lo que sentimos y nace el compromiso de mantener esa perspectiva desde la primera infancia y por siempre, involucrando a los adultos, a los jóvenes y a los bebés, para incorporar la forma de tejer los elementos de identidad, territorio y memoria, en un intercambio que genera nuevas cartografías conceptuales que transforman las prácticas y los modos de hacer.

Muchos artistas han llegado desde los proyectos Crea a hacer un ejercicio de interacción con los maestros, con unas formas de construcción que parten de las artes, buscando perspectivas

situadas y dialógicas con los docentes, que ponen en tensión lo que han tenido como formación artística, cambiando la formación por las provocaciones y las nuevas conexiones que hacen los niños. El artista no llega con una verdad inmutable o con la obra cerrada, pues en la cocreación se potencia el proceso de transformación de la formación artística desde la reflexión en la acción y, por supuesto, la construcción del pensamiento crítico que activa a los artistas y educadores.

Evidentemente, son pedagogías colaborativas que nunca han sido fáciles. Hay lugar para las tensiones y distensiones, pero es claro que hemos construido nuevas relaciones para que sea posible instalar dentro de la escuela las nuevas formas de la construcción del arte y de la cultura enfocadas en la transformación social, teniendo en cuenta la convivencia escolar y la comunidad, buscando la apropiación de ciudad.

Siempre nos asalta la incertidumbre en estas construcciones de la formación artística. Si alguien nos pudiera decir que evidentemente no se sabe qué va a suceder, y que eso no se debe ver como ausencia de planeación, sino que esa incertidumbre es lo que va a potenciar el acto de creación y escucha del otro, de percibirlo cara a cara, sabríamos que podemos escucharlo y reconocer en la incertidumbre lo que sabemos y lo que el otro sabe para construir juntos.

Mucho de lo que hemos hecho en formación artística parte de los saberes de algunos artistas comunitarios que se han ido profesionalizando. Otros tienen y portan un saber adquirido con la práctica, con el hacer, que, al construir este tejido de lo disciplinar, lo interdisciplinar o lo transdisciplinar, potencia la interacción con la primera infancia, la facilita por el hecho de que no necesita demostrar su disciplina, sino dejarse permear para que el arte salga y surja la creación.

Muchas de las formas de inserción de las partes en los programas que se han ido implementando hablan de modos de hacer arte, de hacer cultura, pero también de modos de reconocer el patrimonio, sin limitarse a nombrar lo que es y aquello de lo que el patrimonio es parte, puesto que el patrimonio también se construye en presente y hacia el futuro.

Cada una de estas formas de construcción del diálogo en los espacios públicos, en los museos, teatros y galerías, ha sido un habitar nuevo del artista y de la comunidad por fuera de las aulas y los entornos en los que habitualmente se instalan los circuitos del arte.

Arte, cultura y patrimonio son estrategias estructurantes de la vida cotidiana, en la medida en que conciernen procesos reales de transformación social que nos permiten construir entre todos la pedagogía que admite y que reconoce la empatía con el otro y con lo que este hace. Esto abre un espacio en que es posible elaborar proyectos de nuevas realidades que pueden construirse en comunidad.

Quiero cerrar esta disertación señalando que las artes, las culturas y los patrimonios que hemos ido construyendo socialmente son formas de hacer y de ser. En las diversas formas en las que nos reconocemos y nos desconocemos en el otro, hay distintas maneras de habitar, pero lo que no somos es lo que se hace. Allí encontramos una forma de desarticular nuestra formación artística a partir de muchas de las preguntas que quedan sobre la educación

inicial, preescolar, básica y media, que nos están pidiendo fórmulas de hacer para objetivar cada ciclo de formación. Pero para ello hay que reconocer las formas de hacer, de ser, de conocer y habitar, porque es lo que nos abrirá la puerta hacia una nueva perspectiva de la deriva pedagógica, que realmente construye la vida cotidiana, no la del que sabe y el que no sabe, sino la de saber leer al otro, en un reconocimiento mutuo que se da en un espacio de cocreación y coconstrucción de una experiencia sensible, con la que podemos aportar a esa transformación social en la que quisiéramos construir.

Aquí surge la voz de la formación artística que genera cierta resonancia.

» Relatoría gráfica de la presentación de Olga Lucía Olaya.
Más Cultural Corporación-Freddy Fula.

VOLVER A INICIO

» Andrés Felipe Salazar, Elkin Robinson y Senen Rivera en su presentación de cierre del Seminario. Foto: Más Cultural Corporación.

Talleres, circuitos y encuentros

Una de las innovaciones de este III Seminario Internacional fueron las experiencias prácticas, los encuentros y los circuitos. Dichos acontecimientos tuvieron lugar en diversos puntos de la ciudad, comandados por algunos de los ponentes invitados y en articulación con otras entidades y organizaciones participantes.

Taller Reciclaje y Música

Dictado por la Fundación Latín Latas[1]

» Participantes en el taller Reciclaje y Música. Foto: Diana Avella.

El encuentro giró alrededor de diferentes reflexiones sobre el reciclaje, sus usos y las transformaciones de los materiales; inició con preguntas motivadoras que parecían comunes, pero que permitieron dilucidar opciones creativas respecto al uso de materiales residuales.

¿Qué es el reciclaje? ¿En qué consiste? ¿Es realmente el reciclaje la mejor opción para evitar seguir llenando el mundo de basuras y contaminantes potencialmente peligrosos para la vida en la Tierra?

Para entender la manera en que funciona este tipo de creaciones, el primer paso fue conocer el Centro de Reciclaje La Alquería, de la Alcaldía Mayor de Bogotá, un espacio en el cual se acopia una gran cantidad de los residuos de Bogotá, y en donde es visible la problemática del consumo de plásticos y otros materiales no biodegradables. Paula Andrea Rengifo, jefe encargada de la operación general del Centro y miembro de la Organización de Recicladores GER, fue la encargada de exponer el manejo interno de esta entidad. Explicó que se recicla

1 http://www.latinlatas.com

VOLVER A INICIO

cuanto se pueda: icopor, cartón, papel, chatarra, botellas de vidrio y plásticos. Estos materiales tienen un valor de producción monetario que resulta significativo para la industria de la capital y el país. La reutilización de estos productos es bastante amplia y muchos tienen la posibilidad de ser procesados varias veces. Sin embargo, no todo es reutilizable, por los altos costos que algunos de los procesos exigen. La falta de recursos y planeación para realizar los procesos industriales que se requieren para recuperar algunos de esos materiales es un talón de Aquiles. Solo algunos de esos productos son de alta demanda y la ejecución de proyectos destinados a la creación de nuevos productos a partir de esos materiales es un peldaño difícil de remontar.

La segunda parte de esta experiencia se desarrolló en la corporación y agrupación musical Latin Latas. Claudia Vargas Rodríguez, quien hace parte del equipo de innovación social de la corporación, expuso siete principios esenciales, llamados *las 7R*. El primero es *reflexionar* de dónde vienen y para dónde van los materiales. El segundo es aprender a *rechazar*, es decir, tener conciencia sobre el valor utilitario de los objetos que se desean. El tercer principio es *reducir* el consumo de elementos: es indispensable identificar qué es necesario y potencialmente reciclable en los elementos que se adquieren. El cuarto es *reparar*, rearmar, recrear; darles a los objetos una segunda oportunidad de ser útiles. *Reutilizar* es el quinto principio, y tiene que ver con reducir las compras al máximo, ya que, cuanto menor sea el consumo, menor será el desperdicio. El sexto principio es *regresar a la tierra*, y está relacionado con el término *compostaje*; es decir, aprovechamiento de los residuos orgánicos. Y por último, *reciclar*, rearmar, recrear.

Andrea de Francisco, o Andrea Latas, lutier, fundadora y directora de Latin Latas, entiende que la sociedad y el medio ambiente son un mismo ente, y que es menester que tal conciencia sea férrea en nuestros contextos. El *sound system* de Latin Latas, como ella lo llama, cuenta con piezas como la marimboteca, instrumento creado con botellas que, presurizadas, emiten un tono específico. También cuenta con la *marakitty*, una maraca hecha con una cabeza de Hello Kitty, y con el ukulele fabricado a partir de una caja de chocolates.

El taller contó con una etapa práctica enfocada en la construcción de instrumentos de percusión, que sirven como base inicial para la creación de otros instrumentos de la misma clase. Los límites estéticos son inexistentes: se trata más bien de tejer una experiencia creativa, pero, sobre todo, colectiva, que permita reflexiones conscientes sobre el medio ambiente.

Se concluyó que la producción de residuos y su inadecuado tratamiento terminan por generar brechas irremediables entre el hombre y el medio ambiente. Es así como, por más efectiva que sea la reutilización de los desechos, siempre existirá un impacto ambiental inevitable. Por esto, la proyección de este tipo de iniciativas es imperiosa, oportuna y transformadora.

Taller Armonizaciones Corporales Afectivas (*happy yoga*)

Programa Nidos
Dictado por Diana González

» Participantes en el taller Armonizaciones Corporales Afectivas.
Foto: Más Cultural Corporación

De entrada, el ambiente llama a la relajación y la concentración. Douglas, la tallerista, dispuso a las participantes en el espacio, en medio de una ambientación sonora de distensión. A partir de un relato que transportaba a y situaciones y lugares idílicos, la tallerista condujo a las participantes a la apertura de sus chacras y al autoencuentro. Posteriormente se invitó a entonar un mantra o a dejar que la voz de la tallerista vibrara en los cuerpos. Se hizo un llamado a la relajación.

La tallerista explicó que el tema del taller sería la naturaleza femenina, para poder entablar relación con el estado del puerperio. Menstruar es un poder espiritual; el orgasmo, los abortos, el puerperio y la menopausia son poderes (*sidis*) que el yoga hace visibles. Estos poderes, que son cambios, son propios de la mujer, y le posibilitan estar en el lugar que corresponde, la desnudan y le permiten recordar quién es. El embarazo es un poder para que la mujer se sane y suelte cadenas, para que se libere. La mujer tiene el poder de transformarse.

Estos son algunos de los comentarios de las participantes:

- Los ejercicios de respiración me hicieron ver colores.
- Me sentí cómoda durante la inhalación.
- Yo me sentí mejor en la llanura, es decir, en la contención.
- A mí me sirvió exhalar.

La tallerista aclaró que la vida tiene eventos de cuatro ciclos, igual que las mujeres: la menstruación, la bruja o luna doncella (hacia afuera), la luna llena o madre (el útero que contiene y abraza) y la luna menguante o hechicera (*no me toques*), que corresponde al periodo premenstrual. El embarazo también pasa por cuatro ciclos: la gestación es la doncella, el parto es la hechicera, el fuego y el puerperio son la bruja.

El embarazo es un *sidi*, porque espiritualmente conduce a la madre a lugar al que vino a este mundo, hace que la mujer recuerde quién es. El mundo se sana en el vientre, por lo cual la madre gestante tiene un gran poder.

Entonces, ¿qué pasa en la cuarentena? Es necesario que la mujer reconozca sus ciclos (no solo se debe reconocer en las etapas de doncella y madre). Las mujeres que rechazan sus etapas de hechicera y bruja pasarán un puerperio pésimo, ya que deben entender que para dar vida es necesario dejar morir otros aspectos.

El posparto va más allá del momento inmediato al parto: el puerperio se extiende por cuarenta días en los que el cuerpo energético se cierra. Para el yoga puede durar hasta dos años. En ese tiempo, mamá y bebé conforman una díada: ambos están unidos energéticamente. A los dos años comienza la separación de sus auras, y a los tres años la separación ya es total.

El puerperio comienza cuando nace el bebé. Con el alumbramiento se "alumbra" la placenta, que se puede llamar como la abuela o el hermano. Después de los cuarenta días de cierre energético, nace la madre: la mujer sale al mundo, para lo que debe matar a la hija que fue. En esta muerte de la hija, la mujer que recién ha dado a luz experimenta las sensaciones de abandono, de incomprensión, principalmente de su madre o pareja. Allí tiene lugar un diálogo entre la madre que nace y la hija que muere.

Las participantes compartieron sus experiencias menstruales y las relacionaron con los procesos de la naturaleza, las fases de la luna y la energía.

En otra sesión se abordó la manera de trabajar el lado oscuro de la luna, porque todo lo que afecta el cuerpo energético de la madre también afecta al bebé. Se llevó a cabo un ejercicio de reconocimiento de la sombra, para lo cual se dispuso de manera apropiada el espacio. Se comenzó con un desplazamiento por el lugar y un reconocimiento del acto de caminar, al tiempo que se hacían ejercicios de respiración sonora, se convocaba a hacer sonidos y a explorar las posibilidades de caminar y los ritmos que los pies tienden a seguir.

Se continuó con el descubrimiento de las articulaciones y las posibilidades de movimiento que nos propone cada parte del cuerpo. Se propuso realizar la mímica de desnudarse de caretas y despojarse de todas las expectativas relacionadas con la madre, el padre y la pareja. Los cuerpos comenzaron a moverse para liberarse de las máscaras y las dudas interiores, para soltarse y salir en busca de la dicha y la celebración del cuerpo sagrado.

Se continuó con un proceso de concentración y trabajo corporal a partir de la dimensión sensorial y la imaginación para acceder a la exploración del cuerpo físico sagrado. En ese momento se propuso un viaje a una cueva que era necesario explorar para encontrarse con

el ser que allí vivía, al que se le debían hacer preguntas, todo acompañado de una serie de acciones físicas.

Posteriormente se entregaron materiales de dibujo. Las participantes cogieron papel y colores y se organizaron por parejas para realizar el trabajo. Cada participante realizó un dibujo de su ser, que pudo encontrar mediante el ejercicio anterior, le dio un nombre al dibujo realizado y lo identificó con algún lugar.

La tallerista aclaró que el ser visto en la cueva representaba el inconsciente, que tiene formas particulares de comunicarse con las personas. Cada una de las participantes, desplegadas en el espacio, expuso su dibujo frente a sí. Con este ejercicio se buscaba desbloquear la información que el inconsciente expresa por medio del dibujo. Se propuso escoger colores plasmados en el dibujo realizado. Había que prestar el cuerpo al color para que, mediante sus movimientos, expresara el color elegido, con el objetivo de que las participantes pudieran ver lo que el inconsciente trataba de mostrarles. Esta acción se repitió con varios colores y con detalles de los dibujos.

Luego, las participantes en dichos ejercicios se situaron de pie frente a sus respectivas parejas, que permanecían sentadas, para contarles qué les sucedió durante la experiencia. Luego, las testigos relataban lo que se les confió. Posteriormente, las acciones se repitieron cambiando los roles (las que estaban de pie procedieron a sentarse, y viceversa).

A continuación se distribuyeron nuevas hojas de papel y se les solicitó a las participantes que registraran las siguientes frases, que debían complementarse con lo que cada cual se sintiera identificada:

- Yo soy
- Yo quiero
- Yo necesito

Seguidamente se propuso que, a partir de las respuestas dadas, se anotaran tres acciones que permitieran alcanzar lo propuesto.

Siguió una charla grupal sobre lo vivido, en la que las participantes socializaron lo que experimentaron. Se habló de huir y se señaló que en la etapa del puerperio se manifiesta todo lo que ha huido durante la vida.

También se trabajó la sensación que desataba imaginar que estuviera lloviendo dentro de un espacio lleno de agua, donde las participantes, que no sabrían nadar, debían situarse. La imagen se relacionó con querer ser hija siempre, antes que madre. "En el puerperio, las mujeres siempre tienen esa sensación, y la mujer es su propia madre: el remedio es una misma", enfatizó la tallerista.

Para finalizar, la tallerista mostró, a partir de la respiración y la postura, la manera de relacionarse con el bebé. En otras palabras, hizo yoga con el bebé.

Taller Entre la Diversidad, el Instante y el Ritmo

Dictado por la Gerencia de Danza Idartes
en La Casona de la Danza

Entre la Diversidad, el Instante y el Ritmo, un taller que en la práctica se tradujo como "Danza inclusiva, de improvisto y ritmo", tuvo lugar en La Casona de la Danza y reunió a un grupo de personas en condición de "otras capacidades". Muchos de estos participantes tuvieron su primer contacto con la danza en esta experiencia, por lo que fue un encuentro sumamente significativo.

María José Martínez dirigió su entrenamiento de danza desde su silla de ruedas, acompañada de Diana León. Las dos pertenecen a la Corporación Concuerpos. El objetivo de esta primera sesión consistió en agudizar la escucha colectiva, la retentiva, el movimiento y la memoria corporal por medio de ejercicios de disociación. Posteriormente, se realizó un "desplazamiento" por el espacio. Se habla de *desplazar* y no de *caminar*, pues en este caso varios de los asistentes no lo hacen. En este desplazamiento se aplicaron ejercicios creativos individuales y colectivos que le permitieron al grupo entrar en una suerte de confianza y presencia consciente, en donde la consigna constante era trabajar a partir de la diferencia y no de la discapacidad.

El segundo módulo del taller estuvo a cargo de los bailarines Nicolás Silva y Karol Castillo, quienes centraron su indagación en las "nuevas u otras formas de movimiento" en relación con el tiempo, el espacio y el sonido, sobre todo con los sonidos del propio cuerpo, para generar una suerte coreografía espontánea e instantánea.

El último momento del encuentro estuvo a cargo de Adriana Muñoz y Julián Garcés, bailarines de *tap*. Ellos abordaron el taller desde el juego y la música infantil, buscando diseñar en cada cuerpo un instrumento percutivo, y, progresivamente, niveles de complejidad en tiempo, ritmo y disociación. Se finalizó añadiendo la voz cantada para que el ejercicio abrazara dos objetivos: reconocimiento y aceptación de la mismidad para permitirle al arte convertirse en herramienta que motive el conocimiento de las capacidades propias.

» Taller Entre la Diversidad, el Instante y el Ritmo,
La Casona de la Danza.
Foto: Más Cultural Corporación.

Taller Resignificación a través de la Práctica del *Kintsugi*

Dictado por la Fundación Prolongar[28]

Taller Resignificación a través de la Práctica del *Kintsugi*, dictado por la Fundación Prolongar. Foto: Más Cultural Corporación.

María Elisa Pinto, directora ejecutiva y facilitadora del taller dictado por la Fundación Prolongar, explicó un concepto aparentemente básico que define el significado de la palabra *kintsugi*: proviene del idioma japonés, quiere decir "Enmendar con el oro", y es una técnica se consiste en restaurar objetos rotos y unir sus grietas, bien sea con oro o con otra clase de materiales preciosos. Si bien la acción parte de la reparación de algo material, coexiste una metáfora en el ejercicio, un discurso que busca destacar la belleza en la imperfección. "Celebrar la vida a pesar de las fisuras que puedan llegar a producirse en el camino", anotó María.

Cabe resaltar que el taller ha sido dirigido y aplicado en Colombia a poblaciones sensibles, tales como víctimas civiles, personas que han pertenecido a la fuerza pública (veteranos)

2 http://fundacionprolongar.org

y población en proceso de reinserción perteneciente a grupos armados al margen de la ley, atravesando tres soportes principales: la reconciliación con uno mismo, con el otro y con la sociedad.

Al respecto, es pertinente destacar que en la dinámica de la ejecución de la técnica se configura un concepto apropiado por los facilitadores llamado *audiencias improbables*. ¿Qué se pretende con este concepto? Que las víctimas del conflicto (cualquiera que sea su bando) lleguen a construir colectivamente un nuevo elemento naciente del perdón, la reconciliación y la coexistencia.

La experiencia, orientada por María Camila Rivero y Federico Mejía, inicia con un tiempo dedicado a la relajación y el acondicionamiento del cuerpo, una meditación guiada a partir de dos preguntas primordiales que deben hacerse los asistentes: "en mi vida, ¿qué rompe mi tranquilidad?" y "¿qué ha servido para reparar eso que se ha roto?". Desde ahí, cada uno de los participantes ingresa en un periodo de introspección y evaluación. Una vez concluido este instante, los facilitadores pidieron conformar pequeños grupos para que esas respuestas fueran compartidas entre sus miembros. Acto seguido, cada persona tomó un plato roto envuelto en papel de regalo y, una vez sacado de la envoltura, empezó la unión de las piezas.

» Piezas resultado del taller "Resignificación a través de la Práctica del *Kintsugi*. Foto: Mabel Henao.

Esta reparación requirió paciencia y comunión, reconociendo al individuo en función de la reconstrucción colectiva. Mientras los restos de los platos se volvían a fusionar, se entrelazaron experiencias, anhelos, esperanzas, sin importar género, edad, orientación sexual. Los trozos iban tejiéndose en acción y en verbo.

Taller Marimba de Chonta

Dictado por Baudilio Guama

Este fue un encuentro en el que se mezclaron la experiencia musical del maestro Guama y la práctica básica de la interpretación de la marimba, el cununo y otros instrumentos del folclor del Pacífico.

Guama reunió a los asistentes alrededor de la marimba y explicó que el currulao es un género musical que abraza muchos ritmos, como el fandango, el tamborito, el abozao, el patacoré, la juga y el bunde. Contó que la palabra *currulao* deriva de la forma fonética africana *cununao*, que es como se les llama a los tambores en ese continente (*cununos*).

Durante el taller práctico, el maestro hizo una pequeña demostración de diversos ritmos en la marimba, y luego sugirió pasar a la práctica con el bambuco viejo, género que, por su compás sencillo, sería más fácil de aprender para los asistentes. Los invitó, pues, a participar con los tacos de la marimba mientras Baudilio los guiaba con el ritmo. A quien lograba mantener el ritmo en el bordón de la marimba (parte más grave del instrumento), el maestro lo acompañaba con pasajes improvisados. Cada participante se sumaba con la ejecución del cununo, el guasá o el tambor, que en su conjunto componen el sonido propio del Pacífico. Dichos instrumentos estaban debidamente organizados en cuatro estaciones, cada una comandada por un músico experto que guiaba a los pupilos para acompañar los sonidos de la marimba. A lo largo de este proceso se fueron sumando más participantes, hasta conformar un grupo de alrededor de veinticinco personas, cuyas edades oscilaban entre los doce y setenta años, lo que generó un ánimo colectivo que desencadenó el baile.

El cierre de la experiencia no fue menos que fiesta. El maestro Baudilio interpretó junto a sus colaboradores un patacoré, lo que despertó en todos una alegría inusitada.

» El maestro Baudilio Guama durante su taller "Marimba de chonta".
Foto: Más Cultural Corporación.

Taller La Sostenibilidad de los Proyectos Artísticos con Impacto Social

Dictado por Tomás Guido

» Taller La sostenibilidad de los Proyectos Artísticos con Impacto Social, realizado en la Biblioteca Luis Ángel Arango.
Foto: Más Cultural Corporación.

En la Biblioteca Luis Ángel Arango se desarrolló el taller Sostenibilidad de los Proyectos Artísticos con Impacto Social, a partir de la herramienta de planificación "Herramientas para camaleones", orientado por Tomás Guido, gestor cultural español, quien ha desarrollado su trabajo entre Barcelona, Madrid y Medellín, centrando su práctica en proyectos culturales con impacto social.

"'Herramientas para camaleones' es un programa de formación que desarrollamos desde Transit Projects, que es una agencia de gestión cultural que tiene sede en Barcelona y Madrid, y donde se desarrollan todo tipo de procesos de gestión, planificación y participación de proyectos culturales", comentó Guido, quien sabe que la cultura es una estrategia que fomenta

la cohesión social —tejidos— para construir comunidades; por eso, desde hace algunos años lidera con su compañía lo que él llama "plataforma C", un aula de formación *online*, que tiene como propósito liberar conocimiento, y, a partir de ahí, construir comunidades y agentes culturales que se interesan por estos temas.

En esta sesión, Guido quiso compartir la dinámica de construcción de proyectos sostenibles en cultura "Herramienta para camaleones", un instrumento de planificación que tiene como objetivo dar estructuras a ideas de proyección.

"Creo que algo que falla en los gestores —si bien trabajamos con mucha pasión— es que nos falta estructura en los proyectos; es necesario saber de herramientas que nos ayuden a contar nuestros proyectos, buscar aliados, cooperaciones; pues la sostenibilidad no pasa tanto por el dinero, sino por construir redes de aliados y comunidades en torno a nuestros proyectos de personas; y a partir de ahí puede hacerse sostenible. Pero tiene que haber una buena base conceptual, de valores y aliados. Básicamente vamos a hablar de sus proyectos y a trabajar sobre ellos. Espero que la herramienta que les voy a compartir les sirva".

El Business Model Canvas (BMC) es una herramienta de gestión que se usa en temas de veeduría. Transit piensa que en cultura y proyectos sociales puede funcionar, así que ha aplicado esta herramienta en arte, educación, formación y gestión. BMC es un medio para construir modelos de negocios, aunque aclara Guido: "sería más adecuado decir: para vivir con lo que nos gusta".

BMC permite dibujar en su totalidad un proyecto en una sola hoja. Lo interesante es que el modelo visualiza errores o debilidades, así como dónde se encuentran las potencias.

Metodología

1. Compartir con un participante, en tres minutos, el proyecto profesional que se pretende desarrollar.

2. El par receptor transmite al grupo la información que ha recibido.

   Primera conclusión:

   - Es indispensable conocer el contexto en el que pueden existir colaboradores que pueden sumarse al proyecto.
   - Saber compartir el proyecto exige claridad y síntesis adecuadas para que el receptor comprenda.
   - Aprovechar la oportunidad para compartir el proyecto.

   Para que nuestro proyecto salga adelante es importante saber explicarlo, y más cuando el receptor no comparte el lenguaje del arte.

3. Análisis del modelo BMC.

4. Casillas que describen todas las variables que están en juego en una idea de proyecto. Los títulos de las casillas son sumamente empresariales. Guido aclara que Transit —Camaleones— está traduciendo dicho glosario gerencial al lenguaje sensible, al lenguaje del arte y de los proyectos sociales. El objetivo es desarrollar cada casilla en no más de cuatro renglones. La capacidad de síntesis y concreción es la base fundamental de este modelo.

Las casillas son las siguientes:

- Propuesta de valor (valores): Es la apuesta, la razón de ser; lo que nos hace especiales, diferentes. El propósito es "emocionar" al receptor de manera clara y sintética mostrándole los valores diferenciales del proyecto. Tiene que ver con el propósito, la idea de querer cambiar el mundo, en donde todos realmente estén de acuerdo.
- Segmento de clientes (beneficiarios, públicos, quién sonríe con mi proyecto): A quien le va a cambiar la vida. El propósito es mejorar la vida de las personas. Es menester pensar en la persona ideal a la que va dirigido el proyecto: ¿cómo se llama?, ¿dónde vive?, ¿cuántos años tiene? Enfocarse en las personas que están detrás del proyecto es fundamental. Lo ideal no es pensar en grupos, sino en el individuo. Los proyectos son exitosos, no porque sean buenas ideas, sino porque tocan motivaciones profundas que ni siquiera sabíamos que existían.
- Socios claves (aliados): Se acabó lo de trabajar solos. El proyecto hay que contarlo siempre. Es necesario pensar en el aliado "pidiendo" recursos. En estos modelos no se pide nada: más bien se "ofrece" trabajar juntos en un proyecto sólido. Se debe tener claro a quiénes se desea sumar al proyecto, qué valores tienen esos posibles aliados que nos atraen. Es importante pensar en los beneficios mutuos.
- Relaciones con clientes: Se trata de las emociones, de las relaciones que tenemos con los públicos o beneficiarios.
- Canales: El propio resultado del proyecto ya es un canal; el espectáculo, la publicación, también lo son. Se trata de un medio de transmisión de los valores del proyecto, y no solamente cuentan medios digitales y publicitarios.
- Actividades clave: Corresponde a lo que se tiene que hacer para desarrollar el proyecto, con programas concretos y realizables. La clave es hacer una lista de tareas específicas, medibles, cronometrables, realistas.
- Recursos clave: Se trata de lo que realmente se necesita para desarrollar el proyecto. Hacer una radiografía de lo que ya se tiene y lo que no; esto también es importante tener en cuenta a la hora de buscar los socios claves.
- Estructura de costes: ¿Cuánto cuesta el proyecto?
- Fuentes de ingresos: Quién paga por lo que hacemos o cuánto dinero queremos. Hay que buscar otras formas de ingresos para evitar en primera instancia el apoyo institucional.

5. Cada participante tendrá tiempo para desarrollar su propio modelo BMC.

6. Compartir ante el aula la propuesta de valor escrita en el modelo BMC, abierta a devoluciones, reflexiones, ideas, contrates o correcciones.

Para terminar, Guido afirmó: "Lo importante es emocionar con el proyecto, y eso depende de lo emocionado que esté el proponente con su idea. Nunca hay que perder de vista a ese público ideal, pues es él el que de alguna manera moviliza todas las estrategias tangenciales. Hay que valorar siempre esa parte emocional, que es la que nos ha traído hoy aquí".

Taller Arte y Naturaleza

Dictado por Harold Bustos

» Actividades con arcilla durante el taller Arte y Naturaleza.
Foto: Yudi Catalina Contreras.

El taller Arte y Naturaleza, organizado por el programa Nidos, de la Subdirección de Formación Artística, se desarrolló en dos jornadas. Esta, la segunda, tuvo lugar en el espacio del Crea, del Parque Nacional, y estuvo ambientada con bolsas plásticas negras dispuestas sobre el piso en forma circular, sobre las que se encontraban bloques de arcilla ubicados en espiral, y en el centro, decenas de palos de paleta como materiales para el taller.

La disposición de la arcilla en espiral simbolizaba el retorno a las raíces de cada persona o sociedad.

Para comenzar la actividad, Harold Bustos, el tallerista, preguntó a los participantes qué observaban en aquel montaje. Acto seguido señaló que "el arte da la posibilidad de realizar lecturas diversas". Comentó cómo había sido la evolución de los participantes desde el primer taller, ya que en un principio se sentían limitados en sus conceptos de arte, pero en esta sesión el montaje con el que se encontraron tuvo un sentido diferente para cada uno.

El tallerista invitó a los asistentes a escoger los elementos que se encontraban en la espiral, con los que se sentían identificados, para proceder a la construcción de algo nuevo.

Los participantes se fueron vinculando de manera libre y espontánea con sus materiales por medio de sonidos percutivos, el tacto, el olfato e incluso con diversas partes del cuerpo u otros elementos.

La arcilla fue manipulada ininterrumpidamente por largo tiempo hasta que adquirió formas variopintas, en correspondencia con el progresivo sonido percutivo que luego de unos instantes fue detenido.

La socialización de la experiencia destacó momentos de relajación, concentración, escucha colectiva, memoria y arraigo.

Y ese era el objetivo: recordar que tenemos una herencia traducida en olores, sonidos y movimientos y, de igual forma, trabajar por la recuperación de los orígenes.

A manera de cierre, Bustos realizó la siguiente invitación: "Busquemos con qué nos conectamos, no seamos superficiales con lo que tenemos. Generemos experiencias sensibles que posibiliten encontrarnos con nuestra memoria".

Encuentro Arte para la Transformación Social

Jean-Marie Lafortune
José Félix Assad Cuéllar
Marieta Quintero Mejía
Moderadora: María Antonia Pérez

» Encuentro Arte para la Transformación Social, con la participación de José Félix Assad Cuéllar, Marieta Quintero Mejía, Jean-Marie Lafortune y María Antonia Pérez. Foto: Más Cultural Corporación.

Gracias al apoyo del Programa de Egresados de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, se llevó a cabo este conversatorio en las instalaciones del teatro Luis Enrique Osorio. En él participaron José Félix Assad Cuéllar, decano de la Facultad de Artes de la Universidad Distrital; Marieta Quintero Mejía, directora de la maestría en Educación para la Paz, de la misma universidad; Jean-Marie Lafortune, invitado de Canadá, y como moderadora, María Antonia Pérez, coordinadora de la línea Arte para la Transformación Social, del Idartes.

Este evento hizo parte del acercamiento a la ciudadanía tomando como eje articulador la mediación artística.

El encuentro comenzó con la presentación de los tres panelistas sobre su trabajo en la Academia. La presentación de la profesora Quintero versó sobre el uso del arte en su trabajo en temas de paz, y compartió experiencias como la del Museo Itinerante ¡Adiós a la Guerra! Los Colores de la Paz, donde se expusieron 54 piezas gráficas dibujadas por niños y niñas de doce departamentos del país, que han tenido un acompañamiento cimentado en propuestas de ética y valores humanos enfocadas en la infancia. La profesora Quintero reiteró la importancia de la pedagogía de la memoria: hay que promover los museos vivos e itinerantes en contextos educativos, porque "mirar atrás es mirar las ruinas, y no podemos, a pesar de eso, perder la esperanza en el futuro". Partiendo de esta premisa, se tejieron puntos de encuentro alrededor de un concepto esencial en el tema de la transformación social: la memoria. ¿Cómo generar desde el arte construcción de memoria?

Entre los diversos aspectos relacionados con el diálogo se hizo énfasis en la importancia de generar una ética de la escucha. Que las víctimas de la crueldad que ha campeado en cada territorio tengan la posibilidad de ser escuchadas; que haya un reconocimiento del dolor causado. Muchas de las víctimas del conflicto armado no solo reclaman justicia por los crímenes perpetrados: piden, además, una justicia más humana y, por consiguiente, coherente: la justicia del reconocimiento de los daños causados.

El panorama es complejo, pues aparecen variables que se transforman en retos. Uno de ellos es cómo evitar que los relatos de dolor revictimicen a las víctimas. ¿Cómo orientar estos relatos desde enfoques más amables? ¿De qué se valen el arte y la creatividad para generar una narrativa potente y contenedora que logre convertirse en memoria?

"No deja de tener implicaciones para la salud mental de un niño que narre cómo su padre fue degollado", comentó la profesora Quintero. "Pero, por otro lado, es menester construir el relato de ese acontecimiento. Entonces, es indispensable reescribir la memoria desde ángulos sensibles. ¿Por qué no desde el territorio, desde los sonidos de su río, su aire, su gente, las criaturas que lo habitan, sus olores o sus colores? Y ¿por qué no resignificar el dolor en un mural, en una canción o una *performance*?". Reescribir y resignificar es un acto de construcción de memoria, y la aleja de literalidades, reproducciones, representaciones y estadísticas, caminos fáciles y frívolos que no dan cuenta de la humanidad en medio del dolor.

Jean-Marie Lafortune mencionó las prácticas culturales y la mediación que causan efectos en la cohesión social, las nociones de *cultura ciudadana* y de *transformación* en los territorios.

Otro eje fundamental del diálogo tuvo que ver con la formación académica. El rol de la Academia y la educación formal, que, como comentó el profesor Assad, es un espacio que se configura para brindar conocimiento y en donde los artistas tienen un reconocimiento colectivo como sujetos determinantes y reconocibles en la vida y la transformación de la sociedad poraplicar el conocimiento a la resignificación del contexto.

Sobre la situación actual de la Academia, Assad afirmó: "La Academia ha construido un discurso hegemónico de poder según el cual el alumno no sabe. Y se habla de una transferencia de conocimiento. El gran problema de la Academia es que no escucha el conocimiento que está en las comunidades, como si tuviera la verdad absoluta. Cabe reconocer que hay personas

que por sus prácticas y vivencias tienen otro tipo de conocimientos y experiencias, pero es como si la Academia no quisiera validarlas".

¿Cómo generar un cambio? La clave, según Marieta Quintero, es invitar a los estudiantes a la reflexión, a la escucha consciente, más que a llenarse de fórmulas o poéticas. Los efectos de este diálogo entre institución y alumno se ven reflejados en la deserción estudiantil, el desinterés por el aula, el afán por ejercer en acción real la experiencia o el talento. Esto debe generar preocupación en el cuerpo académico, pues el estudiante ya no ve garantías en los discursos institucionales, y menos cuando el mundo profesional del arte se ha visto bombardeado por factores políticos, económicos y culturales.

Según Lafortune, la experiencia confirma la tendencia de los jóvenes a debililtar su vinculación con la Academia, debido al cambio profundo en la cultura por factores económicos, sociales y políticos que movilizan a los usuarios, y que se detienen en el desafío de un nuevo proyecto humanístico democrático basado en la pedagogía de la emancipación. Es urgente entender que artistas, estudiantes, académicos e intelectuales de otros saberes hacen parte de una red en la que anidan todas las potencias para provocar cambios positivos reales.

"Frente al miedo tenemos dos opciones: o paralizarnos o actuar", concluyó la profesora Marieta.

Encuentro Arte para la Transformación de Conflictos

Ascensión Moreno, Lina Espinosa y Efrén Morales

» Encuentro Arte para la Transformación de Conflictos, realizado en la Universidad de los Andes. Foto: Más Cultural Corporación.

La conversación se inició con una breve presentación de Efrén Morales, de la línea Arte para la Transformación Social, del Idartes; la maestra Ascensión Moreno González, codirectora del máster en Mediación Artística de la Universidad de Barcelona y autora del libro *La mediación artística*, y de Lina Espinosa, artista y profesora asociada a la Universidad de los Andes, en donde imparte el Taller Básico de Artes Plásticas y el Taller de Pintura y Cuerpo, entre otros.

Lina Espinosa y Efrén Morales formularon las siguientes preguntas: ¿Cuál es el potencial del arte como herramienta de transformación social? ¿Cuáles son los alcances de la mediación artística?

Ascensión Moreno señaló que cuando se habla de *mediación artística* no se hace referencia a "llevar" el arte que producen los artistas a las comunidades; hacer esto, dijo, sería algo erróneo, pues si se parte de esta concepción, es muy difícil que las comunidades sientan empatía e identificación con estas prácticas. La mediación artística no debe ser pensada como un acercar el arte al público; por el contrario, hay que ayudar a configurar nuevos relatos que motiven ambientes comunitarios sanos y con perspectiva. "No se trata de llevarles una obra de arte o hacer un Shakespeare: se trata de partir de sus realidades y acompañarlos en un proceso de construcción colectiva que derive en alguna forma de expresión artística, ya sea teatro, pintura, tejido…".

A la pregunta ¿cuál es el potencial del arte como herramienta de transformación social?, Ascensión Moreno respondió que concibe las potencialidades del arte desde su capacidad reparadora.

Un asistente preguntó: ¿Por qué utiliza la palabra *reparación* y no *restauración* cuando se hace referencia a lo que puede hacer el arte en la vida de una persona?, a lo que Moreno contestó que, en su opinión, es la palabra correcta para nombrar lo que hacen los mediadores.

Sin embargo, el asistente replicó: "Imagínate que tienes un aparato y se estropea; lo mandas reparar. Si lo piensas bien, el aparato va a quedar con la huella de la anomalía, del daño que tuvo. Pero si lo mandas a restaurar es como si volviera a ser nuevo… Tienes un mueble, se rompe, lo mandas a restaurar, eso es como si volviera a quedar nuevo".

Para Ascensión Moreno, el arte tiene valor de reparación o de restauración de heridas personales y sociales. Expuso el planteamiento del etólogo y psicoanalista francés Boris Cyrulnik. En el artículo "Vencer el trauma por el arte", Cyrulnik dice que el arte es la tercera vía. Cuando se tiene un trauma, lo primero que se hace es no hablar de él, se intenta ocultar; esta es la primera vía. El silencio, la indiferencia frente al conflicto a nivel social es volverlo más dolor, convertirlo en violencia.

La segunda vía es lo literal, lo que inmoviliza. Según Cyrulnik, callar o solo decir las cosas no es una alternativa. De allí que aparezca el arte como la tercera vía. Y ¿por qué el arte es la tercera vía? Porque permite expresar lejos de la literalidad; connota, mas no denota; igualmente, porque con la mediación artística hay un proceso que brinda la posibilidad de acompañar ejercicios de creación colectiva, y así irrumpe la transformación, pues existe una expresión inicial que se va transformando en símbolo. Este proceso es lo que en un últimas logra que se dé la reparación y la restauración.

Lina Espinosa comentó que lo señalado por Ascensión Moreno está en consonancia con lo que viene haciendo el curso de la maestría en Construcción de Paz, por varias razones: porque se han propuesto motivar en los estudiantes procesos de construcción de memoria con comunidades, especialmente de víctimas, pues son comunidades que requieren urgentemente un acompañamiento de este tipo de mediación y de procesos de creación de memoria, de rescate de historias por voces no oficiales. Sin embargo, antes de llevar a cabo ese proceso, el mediador no puede llegar a una comunidad sin hacerse una pregunta: "¿Quién soy yo?", y el arte aquí nuevamente aparece como protagonista, pues también permite autoconocimiento, autotransformación, y precisamente con esa reflexión se puede descolocar la idea oficial del arte para la otredad y, de esta manera, crear colectivamente la memoria que garantice la no repetición de hechos desastrosos.

Ascensión ratificó que el artista, pensado como mediador, tiene que descentralizarse. El reto consiste en pasar del *yo* al *nosotros*, pues el artista que presenta su obra en un barrio va a hacer que la mayoría de los habitantes no se sienta representada por lo que allí se expone. Para que ocurra una verdadera transformación, para que acontezca el arte, el mediador debe trabajar *con* la comunidad y no *para* la comunidad. De allí la importancia de construir colectivamente desde la mirada, desde la voz de los que habitan el territorio.

Encuentro con Octavio Arbeláez

Martes 27 de agosto

Como parte de las actividades paralelas del Seminario, y en articulación con la Línea Estratégica de Emprendimiento e Industrias Culturales, del Idartes, se llevó a cabo un encuentro cerrado de los treinta ganadores de la Beca Festivales al Barrio 2019 con Octavio Arbeláez, fundador y director de Circulart, el Mercado Latinoamericano de Música que se realiza en Medellín, y MAPA, que se realiza en las islas Canarias, España. Octavio se ha destacado en la gestión cultural iberoamericana al frente de importantes proyectos y festivales, y ha tenido varios reconocimientos y distinciones, tanto nacionales como internacionales.

La conversación con los participantes giró en torno a su propia experiencia en las industrias culturales de Colombia y en el ámbito nivel internacional. Compartió herramientas y consejos sobre gestión en organizaciones culturales de base, con el objetivo de fortalecer la experiencia de los ganadores del estímulo de Festivales al Barrio en el año 2019.

» Participantes del Encuentro con Octavio Arbeláez, en las instalaciones de la Cinemateca de Bogotá.
Foto: Diana Avella.

Circuito Artes y Comunidad. La experiencia de la Galería Santa Fe

Coordinado por la Corporación El Eje Creatividades

» Recorrido por los alrededores de la Galería Santa Fe y actividad de creación de dibujos en su Centro de Documentación.
Foto: Corporación El Eje Creatividades.

En el marco del proyecto Diálogos para la Transformación Social, de la línea Arte para la Transformación Social, del Idartes, que busca empoderar y fortalecer habilidades en líderes y lideresas culturales y artistas, y que en el 2019 tuvo su segunda versión, se realizó el recorrido por lugares emblemáticos del patrimonio material de la localidad de La Candelaria, teniendo en cuenta la mediación artística como temática principal.

La mediación artística se abordó más allá de su concepción inicial, ligada al artista, los productos culturales y los públicos: también se enmarcó en el lugar en el cual convergen la filosofía, la pedagogía, la psicología y las prácticas artísticas como herramientas de intervención social. Vista de esta manera, la mediación se convierte en una estrategia para fomentar el acceso a la cultura, desarrollar la resiliencia, promover el empoderamiento y la inclusión, y posibilitar procesos de simbolización y resolución de conflictos.

En el III Seminario Internacional Cultura & Arte para la Transformación Social, la idea de mediación tuvo un papel preponderante, y los participantes tuvieron la posibilidad de reconocer —en experiencias en las que confluyeron la educación social, la educación artística y la arteterapia, por medio de la creación de dibujos con la técnica del carboncillo sobre papel mantequilla— la importancia de la imagen en la construcción de la memoria, y las historias que se entretejen en la construcción del barrio La Concordia, su importante plaza de mercado, el monumento a Policarpa Salavarrieta, la icónica iglesia de Las Nieves, la moderna Cinemateca Distrital, el concurrido parque de los Periodistas, hasta llegar a la Galería Santa Fe, donde se realizó la charla de cierre, a cargo de la coordinación de la Escuela de Mediación, sobre el enfoque y la metodología que propone la Gerencia de Artes Plásticas del Idartes para promover la mediación artística.

Circuito Visita Sala Rayito

Coordinado por el Programa Nidos

» Visita a la Sala Rayito, Cinemateca de Bogotá. Foto: Karen Silva.

Lucía Duque, encargada de la Sala Rayito, dio la bienvenida al espacio y las instrucciones necesarias para ingresar. Los asistentes se sumergieron en una travesía por el páramo; para ello debían tener ropa cómoda y abrigada, pero sobre todo actitud de exploración. Durante el recorrido hubo dos protagonistas que hicieron de la visita una grata experiencia: la Señora Luz y el Señor Sombra; con sus apariciones e interacciones fueron aflorando múltiples *micronichos* que transportaron a los visitantes a este ecosistema. Así, con sus luces, texturas, imágenes proyectadas en paredes y demás elementos, el espacio dio lugar a una perfecta recreación del paisaje.

En una conversación constante entre los protagonistas, el espacio adquirió luz propia y los colores, su sentir. Todo ello hizo que los asistentes participaran en un juego y se olvidaran, por un tiempo, de los afanes de la vida adulta. Así, se propició el espacio ideal para disfrutar y contemplar con la mirada curiosa de la niñez cada una de las experiencias que ofrecía la sala.

En el piso se encontraba una imagen en blanco y negro de un frailejón que invitaba a crear un imaginario individual sobre la vida y la naturaleza, que, mediante construcciones propias y colectivas, terminó por plasmarse en una mezcla de color. Mientras tanto, en otro lugar del recinto, una placa transparente proyectaba, casi en tamaño real, un camino empedrado

bordeado de frailejones que, con ayuda de la Señora Luz y el Señor Sombra, posibilitaron que las sombras personales transitaran el sendero.

En otro rincón, las manos fueron la herramienta clave para explorar entre texturas y luz el modo de dar vida a los animales que habitan el páramo. Venados y conejos se apoderaron del techo con sus múltiples tamaños, y con la ayuda de las inquietas manos lograron conquistar todos los rincones del espacio. En la esquina opuesta, unos cubos inquietaban la mirada inocente que, mezclada con la curiosidad, permitió que en un segundo los rostros reflejaran la felicidad de encontrar la luz que dio vida a los terrarios.

Luego de la euforia que generó el reencuentro con la niñez, retornó la calma, y con ella, el Señor Sombra y la Señora Luz se tomaron de la mano y se alejanron por aquel camino empedrado del páramo El Verjón. La luz artificial reapareció y dio espacio al bullicioso centro de la ciudad, para dar la oportunidad de compartir las experiencias de cada uno de los asistentes a esta travesía.

Las artistas pertenecientes al programa Nidos socializaron el proceso que las llevó a la creación de esta experiencia: el reconocimiento y la apropiación de este ambiente, a veces desconocido, y otras, olvidado por los habitantes de la ciudad; y por supuesto, su resignificación, dado que en ocasiones el páramo es visto como un ambiente triste y desolado; sin embargo, es fuente de vida. Se trata de la intervención de un espacio con diferentes técnicas artísticas que permite despertar cada uno de los sentidos de los participantes. Cabe aclarar que el espacio está destinado a niños de la primera infancia y sus padres.

A partir de la socialización se generó en los asistentes la inquietud de abordar procesos de formación artística como estrategia para romper con los cánones tradicionales de la educación y las políticas educativas. Todo ello es de interés para el formador en artes. En el conversatorio fue relevante la participación de Inés Sanguinetti, quien, desde su experiencia como artista, aportó su visión sobre las políticas educativas y explicó cómo el arte puede ser un dispositivo mediador para desarticular o generar alternativas a la estructura rígida que impera en la educación. También planteó la importancia del espacio vacío como generador de experiencias creativas en la formación integral de las personas.

Circuito Una Experiencia de Trabajo en Red en el Centro de Bogotá

Coordinado por la Corporación El Eje Creatividades

» Recorriendo el barrio Belén, en el centro de Bogotá. Foto: Corporación El Eje Creatividades.

El recorrido realizado en el barrio Belén, de la localidad de La Candelaria, consistió en una "caminata" por algunos lugares del barrio con el fin de contar parte de su historia, y en recorrer los espacios de Casa B, un proyecto cultural y artístico que ha logrado desarrollar procesos de colaboración y tejido social en el barrio durante los últimos diez años. En la Casa se conocieron los procesos que acompañan la mediateca y la biblioteca; deporte urbano; serigrafía y cine-huerta. Durante el recorrido, las personas participantes hicieron un ejercicio de estampado con diseños de *stencil*, producto del laboratorio de serigrafía que dinamiza Casa B. Para finalizar, compartieron un refrigerio ofrecido por el Círculo de Mujeres —que es otro proyecto colaborativo de Casa B— en el cine-huerta.

Para las y los asistentes quedó claro que este espacio de conexión con lo territorial y comunitario constituye en una alternativa sostenible a la gestión cultural, que vincula de manera incluyente a la vecindad y posibilita nuevas formas de narrar el barrio, desde adentro hacia afuera. La experiencia permitió conocer procesos de agricultura urbana, apuestas de empoderamiento y emprendimiento de mujeres y alternativas de organización juvenil que a veces quedan ocultas tras los altos muros de "desarrollo" que ocupan la ciudad.

Este circuito es parte del proyecto II Diálogos para la Transformación Social, de la línea Arte para la Transformación Social, del Idartes, así como del III Seminario. Se enmarcó en el eje de Arte Colaborativo, pues en este la práctica artística se vincula con una causa o problemática social, bien sea en favor de una postura política o de la visibilización de una situación determinada. La colaboración en el arte fortalece los procesos de transformación social, toda vez que genera nuevas interacciones y replantea el papel del artista, el público y la obra.

Perfiles de los participantes

Invitados internacionales

Ascensión Moreno González (España) · Mediación

Doctora por la Universidad de Barcelona (UB); licenciada en Bellas Artes y en Pedagogía por la UB. Educadora social, arteterapeuta y mediadora artística; profesora e investigadora en la Facultad de Bellas Artes de la UB; directora del posgrado Arte para la Inclusión Social y el máster Arte para la Transformación Social, la Inclusión y el Desarrollo Comunitario: Mediación Artística, de la UB. Autora del libro *La mediación artística: Arte para la transformación social, la inclusión social y el desarrollo comunitario*, publicado en 2016 por la editorial Octaedro.

Jean-Marie Lafortune (Canadá) · Mediación

Profesor en el Departamento de Comunicación Social de la Universidad de Québec, en Montreal; miembro del Comité Científico de la Red Internacional de Animación (RIA) y correlator de la revista *Animación, Territorios y Prácticas Socioculturales*. Adscrito al Observatorio de Mediaciones Culturales, el Grupo de Investigación sobre la Educación y los Museos y al Laboratorio de Investigación sobre los Públicos de la Cultura. Codirector de obras como *Experiencias críticas de la mediación cultural* (2017) y *El desarrollo de la vida cultural en el siglo XXI: Políticas, intervenciones, iniciativas*. Sus investigaciones actuales se concentran en las modalidades y los retos de la transmisión cultural.

Inés Sanguinetti (Argentina) · Formación

Inés Sanguinetti es bailarina, coreógrafa y socióloga por la Universidad de Salvador, con posgrado en Nuevos Desafíos de la Docencia. Su acción y formación unen el mundo del arte, la sociología, la educación y la política. Desde 1997, como presidenta de Crear Vale la Pena, desarrolla un programa de innovación educativa e integración social desde las artes para artistas, trabajadores sociales, docentes, promotores culturales y trabajadores de la salud que trabajen en protagonismo y empoderamiento juvenil, en contextos de pobreza en diversas ciudades de Argentina y Latinoamérica. Asesora en estrategias de políticas públicas de cultura, juventud y transformación social, miembro del Directorio del Fondo Nacional de las Artes y del International Teaching Artist Conference (ITAC).

Lucina Jiménez (México) · Formación

Doctora en Ciencias Antropológicas. Consultora en políticas culturales, educación y cultura en ciudades de América Latina, Europa y África; miembro del Banco de Expertos de la Unesco sobre Gobernanza de la Cultura para el Desarrollo, del Grupo de Especialistas Iberoamericanos de Educación Artística, Cultura y Ciudadanía, de la OEI, de la Cátedra Unesco de Políticas

Culturales y Cooperación Internacional, Universidad de Girona. Dirigió el Centro Nacional de las Artes de México; coordinó el Portafolio de Iniciativas de Educación en Artes y Medios para la Ciudadanía Democrática de la Organización de los Estados Americanos (OEA). Directora del Consorcio Internacional Arte y Escuela A. C. y autora de libros y ensayos. Actualmente es directora del Instituto Nacional de Bellas Artes de México.

Tomás Guido (España) · Colaboración

Tomás Guido es graduado en Artes Aplicadas y diplomado en Gestión de Empresas e Instituciones Culturales por la Universidad de Barcelona. Ha desarrollado su trayectoria profesional entre Barcelona, Medellín y Madrid. Centra su práctica e interés en la producción de proyectos culturales con impacto social. Actualmente forma parte del equipo de Mediación Art for Change de la Fundación La Caixa. Es responsable de la oficina en Madrid de Tránsit Projectes y está finalizando la publicación del libro *Queremos sonreír: Travesías para activar la cultural local.*

Invitados nacionales

Baudilio Guama (Buenaventura) · Formación

Es el músico e intérprete de marimba de chonta más reconocido del Pacífico colombiano; reconocido también por el Ministerio de Cultura y el Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez. Ha dedicado su vida al oficio de lutier y a transmitir sus conocimientos a las nuevas generaciones, buscando la preservación de la música y los instrumentos ancestrales afrocolombianos. Tras desempeñarse durante once años como director musical de la Casa de la Cultura de Buenaventura, actualmente dedica la totalidad de su tiempo a la fabricación de instrumentos propios de la región, como marimbas, bombos y cununos, que se distribuyen fuera y dentro del país, y son interpretados por diferentes agrupaciones y artistas colombianos que reconocen la calidad y autenticidad de dichos instrumentos.

Eduar Moreno · Mediación

Artista plástico por la Universidad Nacional de Colombia. Desde el inicio de su carrera, su obra busca dar respuesta a preguntas acerca del origen y la cercanía con el entorno que habita. Así, su trabajo expresa preocupaciones públicas, sin desligarse totalmente de los sentimientos por lo privado y lo personal. Ha expuesto muestras individuales en espacios como NC-Arte y Espacio El Dorado; en Bogotá; Espacio Pancho Fierro, en Lima, y Museo Qorikancha, en Cusco. Sus obras se encuentran en colecciones como la del Banco de la República, la Fundación Misol, Arte Contemporáneo Latino Cisneros Fontanals y Saatchi Gallery, de Londres.

Javier Gil · Mediación

Comunicador con especialización en teoría y crítica del arte. Fue director del Departamento de Educación del Museo de Arte Moderno, profesor en varias universidades sobre temas relacionados con las artes y las humanidades, asesor de Artes Visuales en el Ministerio de Cultura y miembro de la Fundación Liebre Lunar. En la actualidad es director de la Escuela de Artes de la Universidad Jorge Tadeo Lozano.

Leonardo Garzón Ortiz · Formación

Licenciado en Pedagogía Musical y magíster en Docencia Universitaria por la Universidad Pedagógica Nacional. Su actividad musical se ha desarrollado fundamentalmente en torno a la música andina colombiana, destacándose como intérprete de la bandola andina, director y arreglista. En este ámbito ha obtenido los más importantes premios de la música andina colombiana. Fue docente de la Universidad Pedagógica Nacional y de la Academia Superior de Artes de Bogotá, de la Facultad de Artes de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, en la cual también fue coordinador del programa de Música. Con el Ministerio de Cultura se desempeñó como coordinador del componente de formación del Plan Nacional de Música para la Convivencia y de las Escuelas de Música Tradicional; también fue asesor de formación artística de la Dirección de Artes. En el ámbito distrital, fue gerente de Música de Bogotá entre 2008 y 2012 y asesor para la educación artística de la Secretaría de Educación Distrital de Bogotá. Actualmente es el coordinador general del Programa Crea del Instituto Distrital de las Artes-Idartes.

Liliana Angulo · Colaboración

Artista plástica por la Universidad Nacional de Colombia, con maestría en Artes por la Universidad de Illinois, en Chicago (Beca Fulbright). En su obra investiga el cuerpo y la imagen a partir de asuntos de género, raza, etnicidad, lenguaje, historia y política. Trabaja con comunidades afrodescendientes y organizaciones sociales de la diáspora africana explorando prácticas performativas, tradiciones culturales, discursos de raza, memoria y reparación histórica. Ha realizado exposiciones individuales, colectivas y proyectos transdisciplinares en América, Europa y Asia. En su producción artística se vale de medios como escultura, fotografía, video, instalación, intervenciones, *performance*, dibujo y sonido. Entendiendo la práctica artística como integral, también se ha desempeñado como investigadora, educadora, gestora y curadora. Desde 2015 conforma el Colectivo Aguaturbia con un grupo de artistas afrodescendientes de Bogotá y hace parte del Wi Da Monikongo (Consejo Audiovisual Afrodescendiente de Colombia).

María Paula Atuesta Ospina · Formación

Antropóloga por la Universidad Nacional de Colombia; bailarina de danza contemporánea por Cenda; bailarina del método *DanceAbility* (danza habilidades mixtas) y magíster en Gestión Ambiental por la Pontificia Universidad Javeriana. Ha sido docente de Ciencias Humanas y de

danza en colegios y universidades por más de diez años. Hizo parte del Proyecto de Primera Infancia Cuerpo Sonoro del Ministerio de Cultura durante dos años, y desde 2012 trabaja en Idartes en los aportes de las artes a la primera infancia, en el marco de la atención integral. Actualmente, es la responsable general del Programa Nidos-Arte en Primera Infancia de Idartes.

Olga Lucía Olaya · Formación

Licenciada en Bellas Artes; especialista en historia, teoría y crítica del arte; magíster en Educación. Realizó estudios doctorales en Ciencias del Arte. Ha sido docente y consultora de ámbitos de formación en artes por más de 35 años en universidades nacionales e internacionales, entre las que se encuentran la Universidad de La Sabana, la Universidad Jorge Tadeo Lozano, la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y la Universidad de Girona, España. Fue directora operativa de la Academia Superior de Artes de Bogotá (2004-2006). Consultora del Ministerio de Educación para la formulación de orientaciones pedagógicas de la educación artística, y del Ministerio de Cultura, en el acompañamiento a proyectos de formación artística en el país. Miembro del Consejo Mundial de la International Society for Education Art (InSEA) (1996-2019). Subdirectora del Consejo Latinoamericano de Educación por el Arte (CLEA) (2019-2021). Actualmente es consultora, docente e investigadora del Centro Internacional de Investigación, Educación y Desarrollo Humano (Cinde).

Sandra Meluk · Formación

Música graduada en la Universidad de los Andes. Adelantó estudios de Pedagogía del Violín en Viena, Austria, y fue diplomada en Gerencia de Proyectos por la Universidad del Valle. Tiene más de diecinueve años de experiencia en gestión cultural. Se ha desempeñado como directora de programación del Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo, directora ejecutiva de la Fundación Salvi y del Festival Internacional de Música de Cartagena, coordinadora musical de la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia y directora de la carrera de Estudios Musicales de la Universidad Javeriana. Actualmente es directora administrativa de la Orquesta Filarmónica de Bogotá.

Santiago Abril Sánchez · Colaboración

Hace parte del Instituto Distrital para la Protección de la Niñez y la Juventud (Idiprón), entidad que, desde hace ocho años, trabaja por el goce pleno de los derechos de niños, niñas, adolescentes y jóvenes en situación de vulnerabilidad, de vida en calle o en riesgo de habitarla. Ha dedicado los últimos cuatro años a aprovechar los espacios que el Instituto ofrece en formación teatral y hace parte del proyecto Multiplicadores, orientado a las acciones que promuevan el respeto y la convivencia. Participó en el espacio de creación ofrecido por Idartes en convenio con Idrprón, en la actuación de la obra *Gloria, un canto a la vida*. El acercamiento a las artes hizo que Santiago viera en ellas una opción de vida, y hoy realiza los preparatorios en Artes Escénicas en la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB) y participa en la puesta en escena de *Diario de barrio*, gracias a un convenio firmado por Idiprón e Idartes en 2019.

Moderadores

Catalina Rodríguez

Maestra en Artes Plásticas por la Universidad de los Andes y magíster en Screen and Film Studies de Goldsmiths College, Universidad de Londres. Con veinte años de experiencia en el sector cultural, tanto en el distrito como en la nación, ha trabajado con el Instituto Distrital de Cultura y Turismo, la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, la Secretaría Distrital del Hábitat, la Orquesta Filarmónica de Bogotá y el Ministerio de Cultura. Fue asistente de la Gerencia de Artes Plásticas entre 1999 y 2002, y gerente de Artes Audiovisuales del IDCT y la FUGA entre los años 2006 y 2008. Fue profesora de cátedra del Área de Medios Electrónicos y Artes del Tiempo del Departamento de Arte de la Universidad de los Andes. Como miembro del Colectivo Yo No Soy Esa, ha participado en la concepción y realización de la trilogía de proyectos curatoriales *Soy mi propia mujer: 10 años del Ciclo Rosa* (2011), *Yo no soy esa* (2005) y *Un caballero no se sienta así* (2003). Hasta 2019 se desempeñó como gerente de Artes Plásticas del Instituto Distrital de las Artes.

Jaime Cerón

Es investigador, crítico de arte, curador independiente y gestor cultural. Estudió Bellas Artes en la Universidad Nacional de Colombia, donde se especializó en escultura; perteneció al Consejo Nacional de Artes Plásticas de Colcultura y ha sido jurado y curador de importantes eventos expositivos del país. Fue docente de las universidades Jorge Tadeo Lozano, Nacional de Colombia, de los Andes, la Academia Superior de Artes de Bogotá y la Pontificia Universidad Javeriana. En 1997 se vinculó al Instituto Distrital de Cultura, Recreación y Deporte, primero como asesor de Artes Plásticas, posteriormente como director de la Academia Superior de Artes de Bogotá y luego como gerente de Artes Plásticas. Trabajó como responsable en la producción y el montaje del 41 Salón Nacional de Artistas (Cali, 2008), y fue miembro del comité editorial de la revista *Arcadia*. Autor de *El dibujo en el campo expandido* (1996), "El cuerpo y la visualidad: evidencias de la mirada" (2001, revista *Letrazas*), "La belleza y sus pulsiones" (2003, revista *Ojo*), entre otras publicaciones. Actualmente es el subdirector de las Artes del Instituto Distrital de las Artes-Idartes.

Juan Luis Restrepo

Compositor de música para teatro y cine; intérprete de música renacentista y barroca; co-fundador y editor de la serie de publicaciones musicológicas de la Fundación De Mvsica sobre música histórica, tradicional y étnica de Colombia y el continente americano. Desde 2003 ha desempeñado cargos públicos en cultura como la gerencia de Música del IDCT, la subdirección de Prácticas Artísticas y del Patrimonio de la SCRD y la gerencia de la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia. Actualmente asesora al Idartes en las acciones derivadas de la pertenencia de Bogotá a la Red Unesco de Ciudades Creativas en la Gerencia de Música.

Marcela Trujillo

Comunicadora social y periodista. Se ha desempeñado en las áreas de gestión cultural y la comunicación para el desarrollo, adquiriendo experiencia en la coordinación y el liderazgo de equipos de trabajo, el desarrollo de proyectos y la implementación de estrategias de incidencia. A lo largo de su carrera profesional ha tenido la oportunidad de trabajar en temas de arte para la transformación social; ciudadanía, cultura y educación pública, con énfasis pedagógico. Actualmente es subdirectora de Formación Artística del Instituto Distrital de las Artes-Idartes.

María Antonia Pérez

Magíster en Gerencia de Empresas de Innovación Social y Desarrollo Local por la Universidad EAFIT (Colombia) y la Universidad de Verona (Italia). Es Rotary Peace Fellow, clase 24, de 2018, del curso profesional de Desarrollo en Paz y Resolución de Conflictos dictado por la Universidad de Chulalongkorn (Bangkok, Tailandia). Tiene experiencia en países como Sri Lanka, Camboya, Japón y Colombia, en proyectos con comunidades de base y procesos de diseño social y educación para la paz. Ha sido asesora de la ONG Peace Boat, gestionando programas sociales, de intercambio cultural y de educación para la paz. Ha participado en programas de cocreación con comunidades indígenas y en áreas de posconflicto. Actualmente coordina la línea Arte para la Transformación Social del Instituto Distrital de las Artes-Idartes.

» Invitados y equipo organizador del Seminario durante el cierre del evento. Foto: Más Cultural Corporación.

"Dance 1 Crew" Street dance, grupo Emprende Crea

Miércoles 28 de agosto

Colectivo de danza urbana del Crea del barrio Roma, nació en marzo de 2019. Reúne a dieciséis jóvenes de la localidad de Kennedy (Bogotá), con edades entre los diez y los dieciséis años, motivados en su mayoría por intérpretes o cantantes de la cultura pop americana o coreana. Recurriendo a diferentes técnicas y estilos de baile urbano, desarrollan y fortalecen competencias que les permiten mejorar sus actividades cotidianas y generar disciplina y cultura social.

Presentación musical Chontabrava

Chontabrava es un grupo musical con una trayectoria de dos años. Nació de un interés entre amigos y músicos de crear y dar a conocer una propuesta musical diferente. Chontabrava se caracteriza por interpretar canciones y ritmos emblemáticos del litoral pacífico surcolombiano, como el bambuco viejo (currulao), juga, aguabajo y bunde. Asimismo, fusiona otros ritmos o géneros musicales, como la salsa, el son, las baladas y los boleros, con la música y los instrumentos del Pacífico surcolombiano. Chontabrava tiene dos formatos: el trío, y uno más amplio en el que incorporan otros instrumentos, como la guitarra, el bajo, las congas y el saxofón.

La Pita Teatro, grupo Emprende Crea

Jueves 29 de agosto

La Pita Teatro surgió en el año 2018, en la línea Emprende del programa Crea del Idartes, como una oportunidad para establecer una comunidad de prácticas teatrales. Está integrado por niños que con su actividad artística aportan a la construcción de ciudad con el fortalecimiento de los lazos familiares, afectivos y la formación de sujetos de arte, construyendo un lenguaje escénico interdisciplinar basado en la acción física, el reconocimiento del cuerpo como herramienta expresiva y el uso de los *mass-media*. El grupo centra su interés en el estudio de las subjetividades a partir del análisis de la realidad. El espectáculo que ofrecen es un trabajo escénico interdisciplinar (teatro, danza, circo y multimedia) de creación propia.

Presentación del corto *No coma cuento* y breve diálogo con los realizadores

Viernes 30 de agosto

Cortometraje realizado en los talleres de Manos a la Obra, en el Crea Cantarrana de la localidad de Usme, el cual, a partir de una apuesta estética muy particular, refleja la vida familiar y comunitaria en la frontera rural del sur de Bogotá, y una historia sobre el conflicto entre lo urbano y lo rural, sobre la importancia de cuidar el campo, a los campesinos, y también sobre los intereses políticos y económicos que los amenazan. (Año: 2017. Género: Cortometraje de ficción. Duración: 9:23 min. Crea: Cantarrana. Colectivo: Maqalka - Manos a la Obra Cantarrana. Artista formador: Jimmy Colorado).

Elkin Robinson

Presentación musical de cierre

Viernes 30 de agosto

Músico y compositor nacido en la isla de Providencia que ha hecho de los ritmos afrocaribeños, como el calipso, el mentó y el *zouk* su principal motivo de inspiración. En su música se destacan géneros tradicionales de Providencia y el gran Caribe, instrumentos como la guitarra acústica, la quijada de caballo y el tináfono, junto a mensajes positivos cantados en creole, lengua nativa de la isla que mezcla inglés, francés y holandés.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
CULTURA & ARTE
PARA LA TRANSFORMACIÓN SOCIAL
2.150
Inscritos
3 días
ME-
DIACIÓN
COLABORACIÓN
FOR-
MACIÓN
11
Apariciones
en medios
+
Streaming
(Ponencias en YouTube)
Dia 1: http://tiny.cc/mediacion
Dia 2: http://tiny.cc/colaborativo
Dia 3: http://tiny.cc/formacion
3 días
Lenguaje
de señas
18
Relatorías
gráficas

» Balance de actividades del III Seminario Internacional Cultura & Arte para la Transformación Social. Realización: María Antonia Pérez.

#ElArteTeTransforma

ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.

INSTITUTO
DISTRITAL DE LAS ARTES
IDARTES

BOGOTÁ