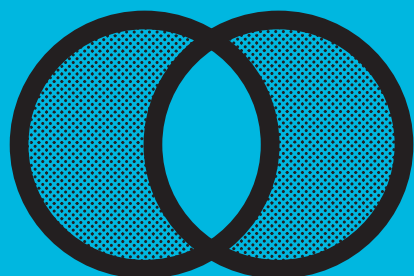
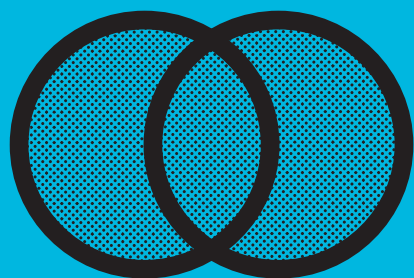
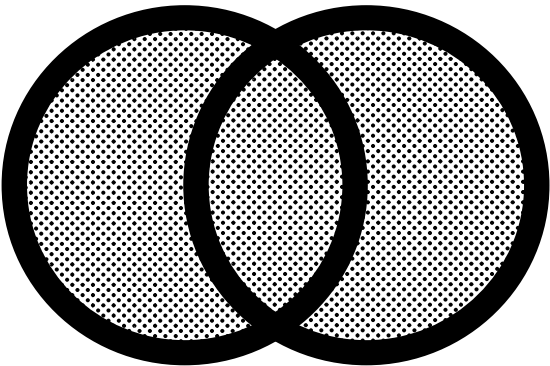
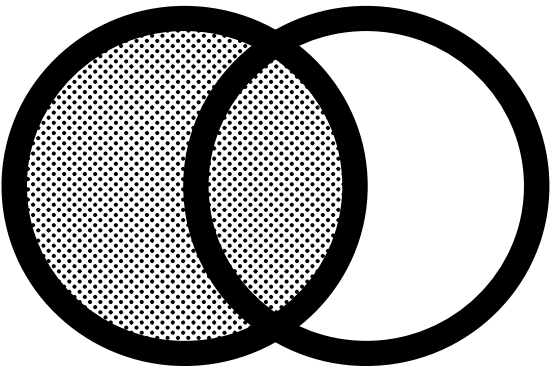
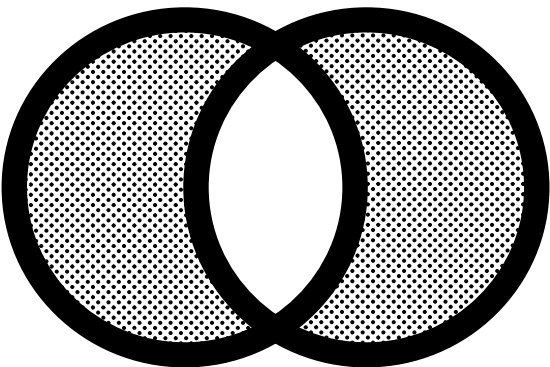
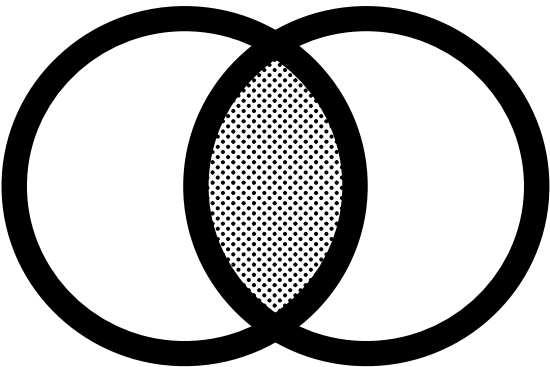
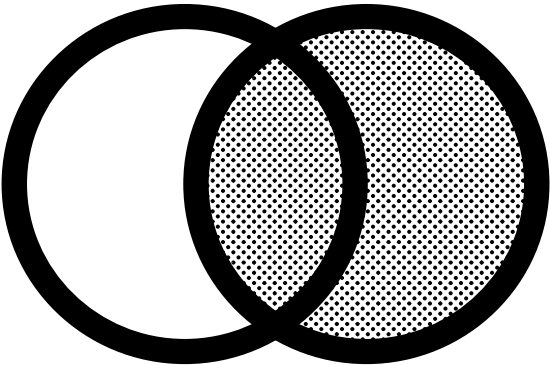
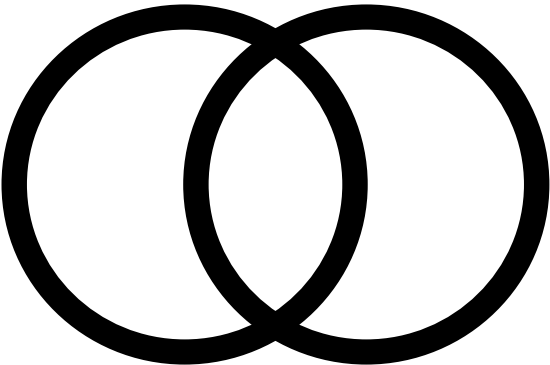


TERCER
ENCUENTRO
DE INVESTIGACIONES
EMERGENTES



C ONSTRUCCIÓN
OLECTIVA Y LO
OMÚN





**TERCER
ENCUENTRO
DE INVESTIGACIONES
EMERGENTES**

CONSTRUCCIÓN
OLECTIVA Y LO
OMÚN



Alcaldía Mayor de Bogotá

Alcalde Mayor de Bogotá

Gustavo Petro Urrego

Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte

Clarisa Ruiz Correal

Instituto Distrital de las Artes - IDARTES

Director General

Santiago Trujillo Escobar

Subdirectora de las Artes

Bertha Quintero Medina

Gerencia de Artes Plásticas y Visuales

Gerente

Cristina Lleras

Profesional especializado

Rubiela Pilar Luegas Contreras

Circulación y apropiación

Julián Serna Lancheros

Formación e investigación

María Buenaventura Valencia

Sebastián Arturo Molano Aguilar

Catherine Guevara Gallego

Asistente administrativa

Sandra Janeth Valencia Guaneme

Auxiliar administrativa

Claudia Pachón Rodríguez

Técnico

Elkin Orlando Ramos Junco

Centro de Documentación Galería Santa Fe

Nancy Sofía Sarmiento Ballesteros

Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano

Rectoría

Cecilia María Vélez White

Vicerectoría Académica

Margarita Peña

Facultad de Artes y Diseño

Alberto Saldarriaga

Programa de Artes Plásticas

Carmen María Jaramillo

Buenos y Creativos SAS

Calle 53A No. 72A - 37 Ofc. 101

Bogotá, Colombia

PBX (57-1) 410 7410 - 475 4493

byc@buenosycreativos.com

www.buenosycreativos.com

Tercer Encuentro de Investigaciones Emergentes Construcción colectiva y lo común

Manuel Santana Cediell, María Buenaventura, Julián Serna, Daniel García, Graciela Carnevale, Luisa Ungar, Alejandro García, Ana María Murillo y Mario Pilonieta, Gloria Venegas, Heidy Muñoz, Juan Carlos Moreno, Walter Tinoco, Jesús Alejandro García, María José Olmos, Juana Olmos, Santiago Mejía, Tatiana Ortega, Joela Ortega, Ferney Coy, Akie Yurico Soto, Antonio Castañeda, Robinson Hernández, Israel Hernández, Andrés Bustamante, Juan Sebastián Hoyos, Sils María Buitrago, Diego Ernesto Díaz, Juan Manuel Díaz, Stephany Gómez, Natalia Kempowsky, Gilma Gómez, Maribel Flórez, 2014

Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Facultad de Artes y Diseño, 2014

© Alcaldía Mayor de Bogotá, 2014

© Instituto Distrital de las Artes, Gerencia de Artes Plásticas y Visuales, 2014

Primera edición, octubre de 2014
1000 ejemplares

ISBN 978-958-58553-4-2

Diseño Gráfico

Buenos y Creativos SAS

Coordinación editorial

Diana Marcela Trujillo T.

Diagramación

Marcela Robles

Juan Camilo Castaño

Corrección de estilo

Laura Rojas Quijano

Impresión

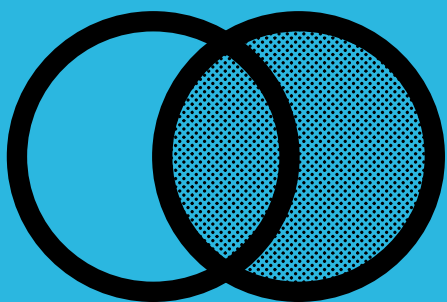
Buenos y Creativos SAS

Impreso en Colombia

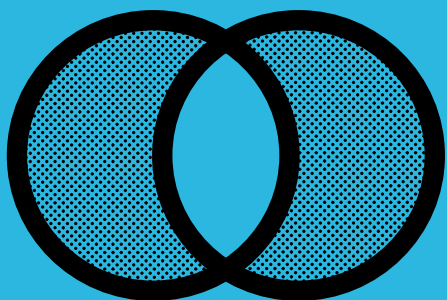
El contenido de este texto es responsabilidad exclusiva de los autores y no necesariamente representa el pensamiento del Instituto Distrital de las Artes.

Esta publicación puede ser reproducida, almacenada en sistema recuperable o transmitida en medio magnético, electromagnético, mecánico, fotocopia, grabación u otros sin previo permiso de los editores.

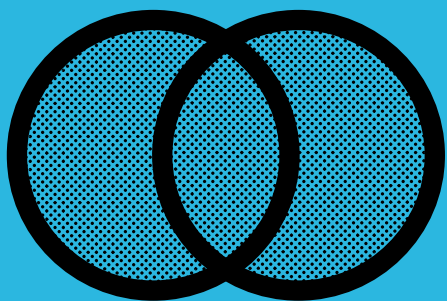
Descargue el .pdf de esta publicación en
www.idartes.gov.co.



TERCER ENCUENTRO DE INVESTIGACIONES EMERGENTES



C ONSTRUCCIÓN
OLECTIVA Y LO
OMÚN



UNIVERSIDAD DE BOGOTÁ
JORGE TADEO LOZANO
www.utadeo.edu.co

Fundación
Arborea

Idartes
Instituto Distrital de las Artes



ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.

**BOGOTÁ
HUMANANA**

CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE
Instituto Distrital de las Artes IDARTES

ÍNDICE



Presentación	—8
Santiago Trujillo Escobar	
Presentación	—12
Manuel Santana Cediel	
Prefacio	—16
María Buenaventura, Julián Serna	
Estudio de caso	
Los artistas de la séptima	—20
Daniel García	
Experiencia internacional	—90
Graciela Carnevale	
Lo colectivo en la Escuela de Grafiti de Engativá	—104
Luisa Ungar, Alejandro García	
Contrapunto	
La ELEP - Arte Al Sur	—116
Texto de La ELEP sobre Arte Al Sur	
La ELEP: Una apertura al pensamiento colectivo e inquietudes sobre lo común	—128
Texto de La Redada sobre La ELEP	
Entrevista enredada	—134
Texto de Arte Al Sur sobre La Redada	
El Atravezado en el camino de la indie-gestión	—144
Texto de La Ramona sobre El Atravezado	
Atravezando La Ramona	—156
Texto de El Atravezado sobre La Ramona	
Tadeo - EFAPA	—198
Texto de La Tadeo sobre La EFAPA	
EFAPA - Tadeo	—242
Texto de La EFAPA sobre La Tadeo	
Taller	
¿Cómo hacer memoria y documentar las prácticas artísticas?	—254
Graciela Carnevale	

PRESENTACIÓN

SANTIAGO TRUJILLO ESCOBAR

DIRECTOR GENERAL - IDARTES



El Instituto Distrital de las Artes - Idartes, en cabeza de la Gerencia de Artes Plásticas y Visuales y en alianza con la Universidad Jorge Tadeo Lozano, realiza desde 2011 el Encuentro de Investigaciones Emergentes, planteado como un espacio para la visibilización y el debate de las investigaciones en el campo de las artes plásticas y visuales. Este espacio tiene su origen en la política de fomento a la investigación y formación de calidad en el campo de las artes plásticas y complementa el conjunto de acciones que lleva a cabo Idartes en la generación de conocimiento en torno a esta práctica artística.

Al igual que el Encuentro de Investigaciones Emergentes, el Premio de ensayo histórico, teórico o crítico sobre el arte colombiano, creado en 2003 —que cuenta ya con 11 ediciones—, y la revista *Errata#*, coeditada con la Fundación Gilberto Alzate Avendaño y acompañada de coloquios que han enriquecido el diálogo con la academia y la crítica de arte, son espacios que posibilitan el desarrollo de proyectos de investigación especializados en las artes plásticas y visuales de la ciudad.

La tercera versión del Encuentro de Investigaciones Emergentes, llevada a cabo los días 14, 15 y 17 de agosto de 2013 y centrada en la *Construcción colectiva y lo común*, propuso un espacio de interacción entre la creación y la investigación en el que personas de diferentes disciplinas, saberes y experiencias de vida se encontraron para reflexionar en torno a las prácticas artísticas que acontecen en los distintos territorios de Bogotá.

Al plantearse como un detonador de investigaciones que implicaba el encuentro entre diferentes formas de construir conocimiento, fue necesario abrir dos líneas de trabajo: el contrapunto y el estudio de caso. En el contrapunto, cada grupo invitado sería a la vez investigador y objeto de estudio. Así, grupos de creadores hablaron de sus prácticas artísticas relacionadas con las suyas, mientras que a su vez este objeto-sujeto de estudio estuvo encargado de investigar sobre su práctica. En el estudio de caso, un investigador externo a la práctica, desde una mirada y una metodología disciplinaria específicas, indagó sobre un ejemplo en el que se trabajara esta noción de la construcción colectiva.

Todas estas investigaciones se iniciaron cuatro meses antes del Encuentro, y durante este tiempo de diálogo se invitó a los participantes a proponer la memoria de este ejercicio, de manera que pudiese pensarse en los productos que conformarían el presente libro, es decir, textos, ilustraciones, novela gráfica u otra narrativa que permitiese dar cuenta del proceso de indagación.

Los avances de esta investigación, convocada desde marzo de 2013, fueron socializados y puestos en debate por sus participantes: observadores y observados, en encuentros previos que se realizaron en la sede temporal de la Galería Santa Fe, ubicada en el barrio La Magdalena, localidad de Teusaquillo.

Durante el evento, la primera tarde del Encuentro estuvo dedicada a las investigaciones de caso. Se contó con las ponencias de Daniel García y Luisa Ungar y, para terminar, la intervención de la invitada internacional Graciela Carnavale¹, quien expuso las estrategias de investigación-creación que ha venido acompañando en su realización desde la década del sesenta, con el Grupo de Artistas de Vanguardia y, más recientemente, desde 2003, con El Levante.

La segunda tarde del Encuentro fue dedicada al contrapunto: intervenciones de 40 minutos en las que se analizaron las prácticas que involucran estrategias de conformación de colectividades y construcción de un entramado social.

Finalmente, para el cierre del Encuentro, Graciela Carnevale trabajó con miembros de diferentes colectivos en el taller Cómo hacer memoria y documentar

1 Oriunda de la República Argentina, donde adelanto los aportes que actualmente la destacan como autoridad en las artes visuales.

las prácticas artísticas, espacio que desarrollaba lineamientos conceptuales para pensar en la construcción de la memoria de las propias prácticas, así como para la decisión ante las preguntas sobre qué documentar y cómo, cuáles técnicas y qué dispositivos utilizar, un tema de relevancia para las organizaciones, abordado por la artista argentina que guardó en los sesenta la mayor documentación sobre *Tucumán arde* y a quien debemos hoy la memoria de esta obra referente de prácticas artísticas e interdisciplinarias en el arte latinoamericano.

PRESENTACIÓN

MANUEL SANTANA CEDIEL

PROGRAMA DE ARTES PLÁSTICAS

UNIVERSIDAD JORGE TADEO LOZANO



Para la Facultad de Artes Plásticas de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano es muy grato hacer entrega de las memorias del Tercer Encuentro de Investigaciones Emergentes, realizado en las instalaciones de la Universidad los días 14 y 15 de agosto de 2013. En esta ocasión, bajo el tema *Construcción colectiva y lo común*, contamos con la participación de miembros de diferentes colectivos de artistas y proyectos educativos formales y no formales, quienes permitieron la indagación sobre sus prácticas artísticas, formas de organización y propuestas de pensamiento colectivo, además de investigadores en artes plásticas y visuales que acompañaron, documentaron y, mucho más allá, dialogaron, durante los cuatro meses anteriores al Encuentro, con los colectivos Dmental Graffiti, de la escuela de graffiti Apadrina un Niño en Engativá, y con los dibujantes y los pintores conocidos como “artistas de la séptima”.

Agradecemos a Daniel García, Luisa Ungar, Maribel Flórez, Gilma Gómez, Natalia Kempowsky, Andrés Bustamante, Juan Manuel Díaz, Juan Sebastián Hoyos, Sils María Buitrago, Diego Ernesto Díaz, Juan Manuel Díaz, Stephany Gómez, María José Olmos, Juana Olmos, Santiago Mejía, Jesús Alejandro García, Israel Hernández, Ferney Coy, Gloria Venegas, Heidy Muñoz, Juan Carlos Moreno, Walter Tinoco, Ana María Morillo y Mario Pilonieta su participación y sus propuestas en este encuentro. También agradecemos la participación internacional de Graciela Carnevale, reconocida artista de Rosario, Argentina, quien aportó desde su trabajo actual en el colectivo El Levante y la historia del Grupo de Artistas de Vanguardia, movimiento que marca un punto de quiebre en la historia del arte latinoamericano.

Construcción colectiva y lo común revisaba prácticas colectivas desde tres tipos de encuentro: la investigación de caso, el contrapunto y la experiencia internacional.

En este marco de construcción de conocimiento, investigación y socialización de experiencias, el programa de Artes Plásticas de la Universidad Jorge Tadeo Lozano participó, más allá de la organización, en la elaboración de un contrapunto con la Escuela de Formación Artística de Puente Aranda (Efapa), una experiencia de intercambio de saberes y prácticas entre dos programas de educación artística separados tradicionalmente por las categorías de “formal” y “no formal”. Como diremos en nuestra presentación, el contrapunto nos permitió cuestionarnos a nosotros mismos, revisarnos en el otro y recibir reflejos que nuevamente nos hablaran o nos devolvieran la pregunta.

En el Tercer Encuentro de Investigaciones Emergentes, los papeles de investigador-investigado fueron mudándose desde que Idartes y la Universidad comisionaron las investigaciones. Tanto la Investigación de caso como el contrapunto llevaron por igual a los investigadores y a los miembros de los colectivos a preguntarse por sus propias prácticas, su propio modo de hacer dentro de su colectivo, al igual que por su forma de acercarse al otro, de presentarse ante él, de preguntar, de indagar, de crear conocimiento en común con el otro.

La iniciativa de Investigaciones Emergentes se plantea como un proyecto en conjunto con el Instituto Distrital de las Artes en alianza con la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, en el que las instituciones se unen para dar reconocimiento, visibilizar y someter a debate público las investigaciones que han surgido, desde diversos puntos, en el campo de las artes plásticas y visuales. En la primera versión se reflexionó sobre nuevas visiones de la historia del arte; en la segunda se abordaron problemáticas relativas a las relaciones entre educación artística y creación, y en este tercer encuentro, la reflexión se enfocó en lo colectivo y en las formas de trabajo en común que se construyen desde las artes plásticas.

Esperamos que esta alianza interinstitucional sea de provecho para el público bogotano y que a futuro ampliemos la lista de temas que seguramente son de gran interés para el ámbito de la investigación en las artes plásticas y visuales.

PREFACIO

MARÍA BUENAVENTURA
CIRCULACIÓN Y APROPIACIÓN

JULIÁN SERNA
FORMACIÓN E INVESTIGACIÓN

GERENCIA DE ARTES PLÁSTICAS Y VISUALES
IDARTES

16

Sujetos que se encuentran
a nombrar el mundo para
transformarlo.

Paulo Freire

Construcción colectiva y lo común, tema del Tercer Encuentro de Investigaciones Emergentes, se propuso como forma de explorar las múltiples maneras en que las artes plásticas construyen lugares donde es posible aprender a pensar juntos (maneras de conversar, maneras de mirar, modos de hacer, imaginar formas de organización, comunidades experimentales o instantes de comunión con el otro). Estas experiencias estéticas se constituyen en una invitación para que una serie de singularidades comiencen a pensar como comunidad y así lleguen a nombrar conjuntamente el mundo para construir un horizonte compartido desde el cual transformarlo. Siendo así, la investigación no se proponía como el estudio de una realidad dada sino como la creación colectiva de esa realidad: la investigación era aquí un evento ontológico. La construcción colectiva de la realidad propone una experiencia de lo político como un diálogo que trabaja sobre los puntos de convergencia y desacuerdo en lugar de consolidar consensos homogenizantes.

Desde el ámbito distrital se entiende la investigación como el conjunto de prácticas que documentan y analizan las distintas dimensiones del campo artístico, en el cual se incluyen los procesos de producción de información y conocimiento. Por su parte, la creación se entiende como el conjunto de prácticas que apuntan a la realización de procesos y productos artísticos, culturales y del patrimonio. En este sentido, el encuentro fue un espacio de interacción entre la creación y la investigación, donde personas de diferentes disciplinas, saberes y experiencias de vida se encontraron para reflexionar en torno a las prácticas artísticas que acontecen en sus territorios. Más que expertos se convocaron personas con experiencias de vida y se propuso una intersección de ellas para conformar una noción del territorio desde las diversas formas de habitarlo.

Construcción colectiva y lo común propuso entonces generar encuentros entre prácticas que tradicionalmente han estado separadas y hacer permeables las fronteras para posibilitar la construcción de un mundo en conjunto. Se buscaron puntos de contacto entre las prácticas emergentes y consolidadas mientras se establecía un vínculo que permitiera la interacción para generar diálogos entre saberes como lugar de contacto entre distintas aproximaciones a la construcción de conocimiento.

Para enriquecer esta discusión, se invitó a Graciela Carnevale, quien compartió sus experiencias relacionadas con sus formas de trabajo en colectivo y las maneras en que este ha construido un tejido social.

La primera tarde del Tercer Encuentro de Investigaciones Emergentes estuvo dedicada a los estudios de caso y a la experiencia internacional. Para comenzar, Daniel García, historiador del arte con énfasis en investigación urbana, expuso su texto sobre los artistas de la séptima. En este da cuenta de cómo se acercó a la escuela de artistas que trabaja a diario sobre la carrera séptima retratando y realizando encargos de los transeúntes. Una investigación que pasó a ser un diálogo y un trabajo colectivo de creación.

Luego, Luisa Ungar, artista y filósofa, antigua coordinadora de la Galería Santa Fe, presentó su trabajo sobre formación en graffiti, explorando este movimiento en Engativá, a partir del caso de formación Apadrina un Niño del colectivo Dmental Graffiti.

Para finalizar esta primera jornada, la artista Graciela Carnevale compartió sus experiencias de trabajo en el colectivo El Levante, iniciativa de artistas que trabaja en Rosario desde 2003, articulando residencias y edición para producir pensamiento crítico desde la práctica. Así mismo, habló de su trabajo en *Tucumán arde*, un proyecto colectivo transdisciplinario de 1968 conocido como un punto de referencia en la plástica del continente por sus estrategias de abordar la realidad social desde la investigación y la práctica artística y cuyo archivo fue exhibido en 2010 en la Galería Santa Fe.

La segunda jornada, dedicada a los contrapuntos, comenzó con la Escuela de Formación Artística de Puente Aranda (Efapa) y el programa de Artes Plásticas de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, un encuentro entre un proyecto académico formal y un proyecto de pedagogía artística comunitaria. Maribel Flórez y Gilma Gómez, de la Efapa, presentaron el programa de Artes Plásticas de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Luego, Natalia Kempowsky y Manuel Santana, de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, presentaron la Efapa.

El segundo contrapunto estuvo a cargo de La Ramona Proyectos y el Colectivo El Atravezado. Andrés Bustamante, de La Ramona Proyectos, presentó al Colectivo El Atravezado, un proyecto de producción, gestión y promoción de productos artísticos, en el que se intervienen espacios urbanos para producir los festivales Cortofilia y Fotofobia. Por su parte, Juan Manuel Díaz, Juan Sebastián Hoyos, Diego Ernesto Díaz, Stephany Gómez y Sils María Buitrago hablaron de La Ramona Proyectos, una plataforma de edición, publicación, exposición y creación en el que las nociones de colaboración y reflexión crítica sobre la cotidianidad configuran su cuerpo de investigación.

El tercer contrapunto puso en relación un proyecto de iniciativa particular con dos proyectos de conformación de grupos de artistas desde la institucionalidad: La Redada, la Escuela Libre de Experimentación Plástica y Arte al Sur. María José Olmos, Santiago Mejía y Jesús Alejandro García, de La Redada, presentaron la Escuela Libre de Experimentación Plástica (Elep), y los artistas que hicieron parte de la Elep hablaron del colectivo Arte al Sur.

Finalmente, Israel Hernández y Ferney Coy, de Arte al Sur, hablaron de La Redada, un proyecto conformado por varios colectivos de acción directa sobre el arte, la comunidad, el medioambiente, el espacio público y la sociedad contemporánea. En 2012, la Cámara de Comercio de Bogotá inició un proyecto que identifica, agremia, forma y apoya a una nueva generación de agentes artísticos de las localidades del sur de Bogotá, empíricos o profesionales. En el transcurso del programa, 23 de estos artistas conformaron el colectivo Arte al Sur. La Elep surge como un programa de formación de Barrio Bienal desarrollado en 2012 por la Gerencia de Artes Plásticas y Visuales de Idartes con la coordinación del Programa de Artes Plásticas de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Allí se reunieron 40 artistas empíricos en un espacio pedagógico de encuentro, diálogo, experimentación y producción plástica.

LOS ARTISTAS DE LA SÉPTIMA

DANIELGARCÍA

20

1. PRESENTACIÓN Y ACLARACIONES

Para hacerle justicia al nombre del Encuentro, decidí elaborar este texto como un diario de campo sobre la *emergencia* de una investigación llevada a cabo en aproximadamente tres meses y medio. Tal decisión implica mencionar intuiciones y estrategias; dar cuenta de la forma en la que entré en contacto con los artistas y del trabajo etnográfico que se realizó con ellos; meditar sobre las preguntas que surgieron en el camino y considerar algunos aspectos de manera crítica. En síntesis, de lo que se trata es de narrar un proceso: sus fracasos y sus aciertos, los caminos elegidos al precio del abandono y la cancelación de otros. Una vez se completó el tiempo en el que participé como “investigador invitado”¹ miro hacia

- 1 La figura de “investigador invitado” consistió en el pago de unos honorarios por el valor de un millón de pesos, como contraprestación del trabajo investigativo, la conferencia el día del evento y la entrega de la versión final del texto para su publicación. Estos honorarios aumentaron a un millón quinientos mil pesos en el transcurso del proyecto, pues uno de los “investigadores invitados” no aceptó la oferta.

atrás y puedo reconocer varios errores en la forma en la que entendí y ejecuté mi labor; sin embargo, también soy consciente de que entre los desaciertos y las limitaciones emergió algo valioso: experiencias. Esto, y no una imagen acabada del grupo de artistas que día a día trabaja bajo el alero del edificio de la ETB en el barrio Las Nieves, es lo que quiero compartir con los lectores.

Como complemento de esta introducción, también creo necesario hacer algunas aclaraciones. La primera, que la investigación no está terminada; prefiero considerarla en formación y espero que el diálogo con los artistas continúe abierto. En ese sentido, la escritura es, como diría Michel de Certeau, una imagen invertida de la práctica. Así mismo, aunque el texto sea el medio con el cual doy cuenta de lo que sucedió en estos meses, lo más valioso fue el resultado visual del proceso: por un lado, la labor de los 21 artistas participantes, y por otro, el registro fotográfico y de creación de un archivo llevado a cabo por la fotógrafa y estudiante de Artes Plásticas Ana María Zuluaga, quien participó como asistente de investigación. Ambos son trabajos de gran valor y no se agotan en esta interpretación inicial, todavía incapaz de imaginación histórica. La última aclaración consiste en reconocer que tanto el tema (*Construcción colectiva y lo común*) como el objeto de estudio (los artistas de la séptima) fueron promovidos por Idartes y el Departamento de Artes Plásticas de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, como parte de una política a partir de la cual se han realizado una serie de proyectos que buscan ampliar, enriquecer y problematizar la concepción que se tiene de las prácticas artísticas y la vida cultural en Bogotá.

La investigación que llevé a cabo se desarrolló en forma paralela a la curaduría, el montaje y la exhibición de una serie de obras de los artistas de la séptima, en la casa de la Fundación Amigos de Bogotá y en el Callejón de las exposiciones del Teatro Jorge Eliécer Gaitán. Esta iniciativa, liderada por Idartes y coordinada por Liliana Sánchez y algunos de los artistas que llevan más tiempo vinculados a la séptima, reunió obras de 18 pintores. Bajo la misma coordinación, el pasado 6 de agosto se llevó a cabo el Premio de Caricatura en la plazoleta de Las Nieves, donde se otorgaron nueve estímulos que alcanzaron más de 12 millones de pesos, distribuidos entre los autores de los mejores trabajos. Por otra parte, a mediados de 2012, y esta vez bajo el liderazgo del Departamento de Artes de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, se realizó un experimento con la propuesta de la Elep, enfocada en la cualificación de “artistas empíricos”. Allí participó un grupo de la séptima en los talleres, conversatorios y exposiciones que se llevaron a cabo durante tres meses. Enmarcados en este conjunto de iniciativas, mis primeros acercamientos a los artistas fluyeron por la familiaridad de algunos de ellos con las instituciones que yo estaba representando. Esto facilitó el surgimiento de un diálogo.

Inicialmente pensé en hacer esta investigación como un trabajo de archivo y de etnografía. A partir de la lectura de documentos, la observación del lugar y la realización de entrevistas, escribiría una crónica en la que pretendía explorar lo que significa trabajar en un espacio de exposición en los dos sentidos del término: el primero, ligado al arte y las mercancías, es decir, a la carrera séptima como lugar de exhibición de las imágenes y de su proceso de fabricación. El segundo, en relación con lo que significa buscarse el sustento en la calle y estar “expuesto” a los azares del espacio público. Esto me llevó a pensar en las relaciones entre los pintores y las personas que hacían de la séptima su espacio para laborar: loteros, vendedores de dulces y minutos, lectores del tarot, profesores de matemáticas, cantantes de boleros, saxofonistas y creadores de espectáculos precarios. Para iniciar la investigación, consulté y obtuve de colegas y estudiantes algunos datos sobre la historia de esta tradición, artículos de prensa en *El Tiempo* y *El Espectador*, folletos y algunas referencias de páginas web.

En los archivos de prensa encontré por primera vez la mención del cubano Oswaldo Romy, uno de los dibujantes célebres del lugar que estuvo allí durante casi 20 años trabajando de manera incansable y que murió hace poco. El artículo lo presentaba como un personaje insólito: el hombre que llegó a Colombia después de la Revolución y echó raíces en el centro de la capital. En otras notas de prensa se recreaban en forma heroica y cómica las peripecias y aventuras de los artistas de la séptima: dibujar muertos, asistir a orgías, cumplir con los caprichos del público y pelear contra la adversidad de calle. En forma implícita, este tipo de discurso convertía a los artistas en patrimonio intangible, pero al mismo tiempo caía en la trampa de representarlos como seres exóticos y caricaturescos: ejemplares de un museo callejero, pintoresco y en vía de extinción. La sospecha inicial que tuve con la lectura de estos artículos se vio corroborada después. Luego de hablar con varios de ellos, descubrí que al parecer el cubano no venía de Cuba sino de Sincelejo o de otra ciudad del norte del país, y que su madre era cubana pero su padre, colombiano. Anécdotas como esa me revelaron cierta esterilidad en este tipo de discurso. A ese estilo de escritura quise llamarlo narrativa de la exotización.

Por otra parte, las páginas web, los folletos y los artículos restantes se referían a proyectos y eventos en los que se destacaba la “agudeza” o la “buena voluntad” de diferentes instituciones o individuos, que de una u otra forma se habían involucrado con los artistas de la séptima para realizar algún proyecto.

Desde mi punto de vista, este género de discursos también desdibujada a las personas y al trabajo que se hacía en la séptima día a día, por un lado, mediante la sobreidentificación del grupo, representado con estereotipos ligados al lugar y a las condiciones adversas de trabajo, y por otro, mediante el autoelogio de quienes aparecían como patrocinadores o copartícipes.

Un ejemplo de ello aparece en el folleto de la exhibición que Idartes organizó en 2012 con el título *Dibujar a la carrera*. Tal juego de palabras, que en principio parece inofensivo, resultaba problemático. Al hacer alusión a la séptima y a la velocidad con que se debe trabajar allí, se eligió como signo de identidad colectiva lo que este grupo de artistas más resiente de su condición: el malestar que produce tener que ejercer a contratiempo y por un bajo costo un oficio que se quiere, en un lugar que no es del todo adecuado para su ejecución. Independiente de quién haya elegido ese epíteto (incluso pudo haber sido alguno de los artistas que representaba al grupo ante Idartes), lo que resulta nefasto es la lectura que puede hacer el público de un mensaje de este estilo: “Los de la séptima, los que trabajan de afán porque no tienen otra opción”. Por otra parte, en el interior del folleto, lo que se descubre es que el rol protagónico del relato lo ocupa la institución: por su altruismo y su espíritu democrático que gestiona y organiza exposiciones incluso para aquellos que viven *a la carrera y de la carrera*. Un juego peligroso de sobreidentificaciones y legitimaciones que quise llamar la narrativa de la instrumentalización.

De manera simultánea a esta incipiente labor de búsqueda comencé a visitar el lugar y a charlar con algunos de los pintores y dibujantes que fui encontrando en el extremo norte del espacio que ocupan de la séptima. Juan Carlos Velasco, quien lleva más de 17 años trabajando en el mismo lugar, mostró un gran escepticismo a todo tipo de iniciativas institucionales. Según sus palabras, lo que estaba haciendo ahora Idartes era “arrojar un hueso en una jauría de perros”. A su juicio, esta es una “entidad que nació moribunda o que casi llega al aborto”, pues su presupuesto no da abasto para la población de una ciudad como Bogotá. Por otra parte, Alexander Romero, el artista que trabaja al lado de Juan Carlos, aunque más parco al principio, mostró interés en mi indagación. Con un poco menos de sarcasmo, me contó sobre las actividades hechas con Idartes y las ventajas y problemas que había implicado la repartición de los recursos y el aprovechamiento de los espacios gestionados (por ejemplo, en el *stand* patrocinando en la Feria del Libro, donde los “líderes” habían organizado los horarios de trabajo de manera parcial). Debido a mi interés en conocer no solo el presente sino también un poco más la historia de ese lugar, Alexander me contactó con Antonio Fuertes, un fotógrafo que había hecho seguimiento a los artistas de la séptima hacía un buen tiempo.



Autorretrato,
Juan Carlos Velasco.



Autorretrato,
Alexander Romero.

La entrevista a Antonio en una taberna tradicional del centro me hicieron ver que la labor etnográfica que yo podía realizar en un par de meses era desde todo punto de vista insuficiente ante el trabajo que él había realizado por más de 20 años. Me mostró archivos de prensa, fotografías, libros y otro tipo de documentos. También me confesó su pasión por pintar, motivo que lo había acercado a los artistas de la séptima hacía tanto tiempo. Con un poco de timidez sacó de una carpeta sus dibujos de rostros, desnudos y escenas de costumbres. También me contó varias historias en medio de lagunas y silencios: el relato de Hernán González, uno de los más activos de la séptima que murió asesinado en circunstancias extrañas; los problemas típicos con respecto a los encargos hechos por funcionarios y autoridades que luego decidían amedrentar y no pagar; algunas iniciativas que se habían impulsado colectivamente para mejorar las condiciones de trabajo en ese espacio: futuros promisorios que una u otra circunstancia habían suprimido.

Finalmente, Antonio se refirió a los cambios que había tenido el lugar de manera lenta y progresiva en su oficio de fotógrafo. En torno a este punto surgió un interrogante que me desviaba de mi camino inicial, pero que no podía ignorar: ¿cómo se había transformado la relación entre la fabricación manual y la artesanal de imágenes y los medios de reproductibilidad técnica? Cuando Antonio inició su aprendizaje de la fotografía en los años setenta en Popayán, tuvo un profesor llamado Arturo Jaramillo que le enseñó el oficio de colorear las fotos en blanco y negro. Este saber que ha guardado hasta hoy fue de gran utilidad durante un tiempo, debido a los diversos encargos que le hacían: muchos querían ver sus añejas imágenes familiares con un aspecto más vivo. Tal técnica artesanal cayó luego en desuso con la masificación de la fotografía a color y, posteriormente, aún más con el surgimiento de la imagen digital.

Esta historia me hizo preguntarme cómo se había dado la transformación de esa relación en el caso de los artistas de la séptima. Las respuestas, aunque diversas, podrían sinterizarse así: antes de la masificación de la imagen digital, la gente se acercaba a los pintores para obtener un retrato en vivo o para convertir una vieja y deteriorada fotografía en una representación a color. Hoy, la mayoría de clientes viene con impresiones digitales desechables para que ellos las transformen en retratos hechos al carboncillo. El deseo actual no solo está atravesado por la fidelidad de la imagen a su modelo, sino que consiste en pasar de la proliferante y exacta reproducción digital que circula en las pantallas a la labor artesanal en la que secretamente se deposita una memoria en un trozo de materia.

Es curioso pensar en estas relaciones cambiantes y complejas, pues es allí y no en la pureza de cada medio en donde se puede rastrear el significado social de las imágenes. ¿Cómo comprender los deseos colectivos que sueñan

con un desarrollo cada vez mayor de las técnicas de representación visual y al mismo tiempo añoran un regreso a la labor manual? El interrogante daba para una investigación que excedía el tiempo con el que contaba para hacer un trabajo sobre esas lentas y reveladoras transformaciones. Cercana a la fecha de nuestro encuentro, Antonio Fuertes se presentaría a una convocatoria de Idartes para participar en el Premio de Crónica Fotográfica. Su tema: los artistas de la carrera séptima con calle 20 en Bogotá.

Además del desánimo de saber que mi trabajo de etnografía y lectura de documentos iba a dejar por fuera este y otros interrogantes de hondo calado sobre el significado social y cultural de este espacio de la ciudad, en las siguientes salidas que hice a terreno me choqué con una nueva dificultad: la naturaleza idéntica y al mismo tiempo cambiante del lugar. En mi deseo por saber quiénes exactamente hacían parte de este grupo, descubrí que algunos eran intermitentes (“paracaidistas” les llaman), otros aventureros, unos más recién llegados y para colmo de males todos se confundían entre los que estaban a diario sin que se dieran muchos roces.

Algunos de mis interlocutores durante los primeros días desaparecieron como por arte de magia. Ese fue el caso de Fredy Nontien, que lleva casi dos décadas yendo y viniendo y quien me contó con humor y desengaño varias de las anécdotas que había vivido allí. Los ventarrones que se llevaban todo; las luchas silenciosas o ruidosas por el control del espacio; la envidia de algunos antiguos ante la aparición de nuevos pintores que atraían más clientes; peleas incluso con caballetes o lo que estuviera a la mano; cabezas rotas y caras sangrantes. El último de estos incidentes ocurrió hace algunos años con Augusto Saldarriaga, conocido como Salsán, quien había entrado en conflictos tan fuertes con otros artistas que fue demandado y vetado del espacio por los nuevos líderes del grupo. Una vez más surgía la evidencia: la calle, aunque alegre y vital, estaba llena de destinos truncados. Por eso, aunque el trabajo transcurriera casi todo el tiempo en jovial y tensa complicidad, en ocasiones estallaba en desesperación. No obstante, la marea siempre volvía a la calma, pues afuera hay sitio para todos. Ahora Salsán está ubicado en la esquina de la séptima con Jiménez, bajo el alero del edificio diseñado por Bruno Violi para *El Tiempo*².

2 Algunas semanas después lo visité para charlar sobre mi investigación, pero él dijo que no quería tener nada que ver con el grupo de los artistas de Las Nieves; que el archivo y la experiencia acumuladas con las instituciones era grande, pero que luego de los conflictos él se había marginado completamente.

Estas conversaciones con Fredy me hicieron comprender un poco más la naturaleza del espacio; sin embargo, su desaparición repentina me hizo sentir incertidumbre de nuevo ¿Eran realmente ciertas sus historias? ¿Se acoplaban a la versión de los otros? Algo similar ocurrió con Diego Mauricio Tovar, que me hizo entender que en este oficio también hay pintores viajeros y siempre debe haber lugar para ellos. De hecho, en varias oportunidades me habló de la creación de una ruta apoyada por alguna institución para que los artistas supieran cómo moverse por el país, e incluso por la región. En ese momento su meta era abrir camino hasta Brasil para llegar a trabajar al Mundial. Ante la curiosidad que despertó su propuesta quise preguntarle un poco más de qué se trataba; sin embargo, también lo perdí de vista. ¿Quiénes eran entonces los artistas de la séptima? ¿Cuántos podían incluirse dentro de esa denominación? Ante la pulsión totalitaria de censar y cuantificar experimentada por todo investigador de una colectividad, la cuenta siempre se revelaba errónea.

En cualquier caso, sedentarios o viajeros, casi todos resultaron ser buenos narradores, pues siempre un recuerdo llevaba a una anécdota y esta a una historia que se engarzaba a otra y otra más. Ante la variedad de voces y relatos, ¿por dónde empezar el mío? La incertidumbre de los primeros acercamientos me obligó a darle un giro al proceso de investigación. ¿Cómo representar a un grupo de artistas cuya labor está por completo atravesada por el trabajo con la representación visual? ¿Cómo captar lo común de una colectividad cuya imagen es proliferante e inasible? El material que alcanzaría a recoger y procesar en pocas semanas solo se podría plasmar en un documento insuficiente, selectivo y mezquino: un discurso más que caería en las narrativas de la exotización o la instrumentalización. Aunque era inevitable escapar por completo de estas dos actitudes, intenté tomar distancia de ellas, o al menos mantenerme en el intervalo que se abría entre ambas. Fue entonces cuando comenzó a surgir la idea de crear un proyecto con los artistas. Después de todo, al releer la convocatoria del Encuentro, la investigación y la creación debían confluír para aprender a pensar juntos en formas de reinención colectiva de la realidad. Tal propósito buscaba convertir el proceso de trabajo en una especie de “acción política”. Guiado por la definición que de ello da Jacques Rancière, imaginé el proyecto como la interrupción de un reparto (de lo sensible) establecido, que permitiera la emergencia de otras formas de hablar y relacionarse. No obstante, este discurso que tanto gusta en la academia no se suele dar en el terreno si no se piensa al mismo tiempo en una estrategia para trastocar los roles y reutilizar los recursos. Por eso, la primera decisión fue aprovechar parte de los honorarios que tendría como investigador de este encuentro para inventar algo con los artistas. La decisión de utilizar este presupuesto por adelantado implicó

un cambio de posición que, aunque me dejó sin plata, me dio más libertad de acción y diálogo. Si bien para mí era claro que en este proceso representaba la institucionalidad (Idartes y la UJTL, es decir, el Estado y la universidad), quise salirme del rol de investigador aséptico que luego de hacer su diagnóstico crítico y distante entrega un informe y cobra sus honorarios.

En lugar de asumir este papel, en nombre del cual se ha practicado tanto canibalismo cultural humanitario, quise encarnar la institución en su dimensión más práctica: la de entidad contratante que ejerce presión, gracias a que pone en juego su capital y su capacidad negociadora y negociante. Curiosamente, con esta decisión también pude asimilarme al cliente; el hecho de hacer parte del público comprador resultó más cómodo para el trato con ellos, pues cualquier proyecto implica tiempo y el tiempo es plata, es decir trabajo y supervivencia. Sin calcularlo, el resultado inicial de esta estrategia produjo una desidentificación sana para las partes y necesaria para que surgiera un diálogo distinto al de la entrevista o la transacción. Al situarme en una zona intermedia entre el rol de extraño, investigador, profesor y cliente, fui

Autorretrato,
Germán Robayo.



Autorretrato,
Alexander Romero.



desdibujando mi imagen inicial como “funcionario” de Idartes, figura a través de la cual me reconocieron los artistas durante mis primeras visitas. Así mismo, ellos se liberaron un poco de esa incomoda sensación que produce ser “un objeto de estudio” y pasaron a asumirse en su papel de pintores; sin embargo, no fue ese el único rol que asumieron: la propuesta los llevó a pensarse como individuos, artistas y, en cierta medida, como aprendices. Este primer movimiento se convirtió en una ruta de escape frente a los encasillamientos rígidos en los que estábamos cayendo.

Luego de haber recorrido durante varias ocasiones los diferentes puestos instalados entre las calles 20 y 21, bajo el alero del edificio de la ETB, pensé proponerles un proyecto con el género pictórico que más se comercia allí: el retrato. La propuesta consistió en que cada uno pintaría su autorretrato en el lugar de trabajo que ocupa. A partir de un registro fotográfico y sonoro tomado en el momento de su elaboración, se recogería el material para el proyecto. ¿Cuál fue el propósito? Aproximarme a una comprensión de su labor mediante una experiencia en la que ellos produjeran una representación de sí mismos.

Autorretrato,
Juan Manuel Vaca.



Autorretrato,
Jesús Norberto López.



Después de tener en cuenta mi presupuesto, los precios del mercado y el número aproximado de artistas que cotidianamente estaban allí, calculé con algunos de ellos que para cada uno habría un monto de 30.000 pesos no para la venta del autorretrato sino a cambio de la posibilidad de registrar el proceso y el resultado del trabajo. La reacción de quienes primero escucharon la propuesta fue de escepticismo, sobre todo el asunto del pago, pues al principio propuse hacerlo luego de que recibiera mis honorarios; no obstante, el ejercicio causó curiosidad porque mientras algunos confesaban nunca haberse hecho un autorretrato, otros decían que había sido una de sus formas básicas de aprendizaje. Después de los primeros autorretratos todo se fue resolviendo en un tire y afloje amable y tenso. En esta situación, pagar el trabajo jugó un papel fundamental, pues permitió ligar la experiencia de autoconocimiento y extrañamiento que implica pintar un autorretrato con las lógicas del mercado del lugar y con las condiciones de supervivencia que se viven allí diariamente. Para superar los obstáculos, la opción que se tomó finalmente fue pagar lo más pronto posible luego de que el ejercicio se hubiese hecho.

Para comenzar este proyecto, compartí con ellos una serie de más o menos 80 referentes de autorretratos tomados de los archivos de la historia del arte occidental en diferentes épocas y lugares. Cada uno eligió los dos, tres o cuatro que más le llamaron la atención. Esta selección tuvo dos criterios, aunque no científicos: el primero consistió en seguir el capricho de profesores de historia del arte que conocen algunos pintores y desconocen otros; el segundo se basó en la disponibilidad de buenas imágenes que se pudieran hallar en la red. Esta suerte de taller espontáneo desató un diálogo sobre arte que fundó un terreno de reflexión común. Por otra parte y como sugerencia de Juan Carlos Velasco, comenzamos a llevar un espejo y un caballete para quienes quisieran pintarse a partir de su reflejo.



Daniel García

Los artistas de la séptima

Autorretrato,
Jonny Ochoa.



Autorretrato,
Walter Tinoco.

Quien inicialmente dijo que no le interesaba hacer su autorretrato fue Walter Tinoco. Sin embargo, curiosamente fue el primero que lo pintó y uno de los artistas con quien más he compartido en estos meses. Él me hizo entender que el negocio era “chan con chan”: autorretrato hecho, autorretrato pagado; también quien me sugirió el precio. Sin dejar espacio para la duda, una vez hecho el trato, sacó su teléfono, lo utilizó con la función de cámara como un espejo y se plasmó en una imagen compuesta de trazos hechos con acrílico de distintos colores que hicieron aparecer el rostro en medio de mucho movimiento corporal. Fue un trabajo que tardó poco más de 40 minutos en su etapa inicial. Luego lo tuvo por algunas horas y lo finalizó con unas pinceladas que lo transformaron de manera notoria. Actualmente, Walter está en medio de un arduo proceso de experimentación y descubrimiento constante en su trabajo, cargado de la ansiedad que eso implica, pues los espacios y los medios siempre parecen insuficientes al lado de la avidez de una voluntad artística potente. De hecho, eso lo llevó a tener algunos roces con los gestores de la exposición en el Corredor Cultural del Jorge Eliécer Gaitán y a la decisión, de ambas partes, de que no se exhibieran sus pinturas allí. La discusión se dio en torno al lugar en el que se pondría la obra *Trastorno obsesivo compulsivo materialismo y necesidades falsas*, un acrílico sobre papel acuarela que recrea con una fidelidad exhaustiva la esquina de la Jiménez con séptima en donde se ubica el edificio de *El Tiempo*. La representación de este conocido espacio en medio de unas zonas con manchas de color se transforma en el telón de fondo de una escena cómica en la que Pacho Santos hace un gesto de terror mientras se apoya en la espalda de dos hombres que a cada lado miran fijamente al espectador; en el extremo inferior derecho, separado por un teléfono móvil que viene volando desde la séptima para llegar al primer plano, Álvaro Uribe y Juan Manuel Santos aparecen en una escena emblemática que los medios reprodujeron hace algunos años. La piel de ambos es pálida, como si fuesen cadáveres envueltos por manchas de color que se salen del marco. Al ir charlando con Walter, me he dado cuenta de que en toda imagen artística hay algo de este conflicto necesario y constante entre la realidad y el deseo.

Algunos días después, Juan Manuel Vaca apareció con un retrato hecho en acrílico sobre MDF bastante avanzado, y en distintas ocasiones lo retocó en nuestra presencia para que hiciésemos el registro fotográfico de su labor como pintor. No obstante, es claro que en su caso se trató de un autorretrato que necesitaba de introspección y soledad. Manuel es un gran lector, y eso lo hace ser un pintor filósofo: en su caballete de exhibición tiene los mensajes de Apolo en su templo de Delfos en

la base de dos imágenes: a la izquierda Janis Joplin y debajo de ella el lema “Conócete a ti mismo”; a la derecha Osama Bin Laden con la consigna: “Nada en exceso”. En las últimas semanas apareció en su caballete de exhibición la figura de Krishna como niño y la versión libre de autorretrato de Gustave Courbet fumando una pipa, basado en los referentes que había compartido con ellos. Después de los primeros registros fotográficos, el retrato volvió a aparecer con nuevos cambios. Dos pequeñas figuras al lado de cada oreja: un diablo y un ángel. Le preguntamos por ellas y dijo: “El de rojo habla mucho, el de blanco es más bien callado, permanece casi todo el tiempo en silencio³”. Sobre la gorra que Manuel lleva puesta como parte de su indumentaria de trabajo hay una representación de las constelaciones celestes en medio de la noche. Quizá sea eso un indicio de lo que representa para él la función primordial de las imágenes: su posibilidad de servirnos como medios de orientación. Varios días después de habernos entregado su autorretrato, íbamos pasando con el caballete y el espejo y nos dijo que quería hacer un espontáneo en cinco minutos. Entonces nos detuvimos y dispusimos los elementos mientras él rápidamente sacaba una cartulina y la ponía sobre la tabla: primero dibujó con gruesas líneas hechas en plumón la línea con los botones y el cuello de su camisa; luego vino una curva que salía en medio de su garganta y que hizo aparecer una interrogación en el lugar del rostro. “¡Está listo! —dijo—. Se lo pueden llevar”.

Pocos días después, Germán Robayo fue quien se animó en tercer lugar a hacer su autorretrato. Entre los referentes que escogió está el bello dibujo que Alberto Durero hizo de sí mismo a la edad de 12 años. En algunas conversaciones que sostuvimos descubrí que hay algo que le inquieta a Germán en su formación como artista visual: la violencia de las imágenes y su capacidad de ser un potente fármaco; páginas web en donde se exhiben cientos de torturas, ejecuciones y catástrofes rondan a nuestro alrededor como fantasmas y obsesiones. Esta dimensión aterradora de la cultura visual que está ante nosotros y la pulsión que nos lleva a ser sus espectadores fue lo que inspiró su autorretrato. Inicialmente preparó la cartulina empapándola con Coca-Cola y café para darle una apariencia de pergamino viejo. La idea original consistía en representarse sin piel en el rostro, parodiando los estudios de anatomía de Leonardo Da Vinci. Sin embargo, en el proceso de trabajo surgió una imagen fantástica, descarnada y burlesca de sí mismo: dos ganchos tensados entre el párpado inferior y el pómulos le obligan a mantener los ojos abiertos, similar a la clásica escena de *La naranja mecánica*; otro está engarzado entre la comisura derecha de los labios y el lóbulo de la oreja, obligando a que exhiba una sonrisa templada que forma una mueca espantosa.

3 Las comillas en este y los siguientes casos se basan en los audios realizados durante la investigación. Sin embargo, no siempre se trata de citaciones literales; también hay apropiaciones e interpretaciones libres de lo dicho.



Autorretrato,
Germán Robayo.

El día que fuimos a recoger su autorretrato, llevábamos el espejo por primera vez. Entonces se ofreció a hacer una segunda versión de sí mismo para que pudiésemos hacer un registro fotográfico. Es curiosa la imagen que resultó, pues los párpados cubren las pupilas y los labios hacen un gesto de quien puede respirar o descansar, como si estuviera en un estado plácido de ensoñación; como si cerrar los ojos fuese también una forma potente de ver. Al comparar los dos autorretratos, se puede afirmar que una posible estrategia para neutralizar ese exceso de terror que viaja en los medios y se mete en los cuerpos consiste en fabricar las propias imágenes, bien sea con la mente, bien sea con las manos. Germán permanece diariamente tranquilo y silencioso, consagrado en su labor, guarecido en el alfeizar que da contra la esquina de una de las ventanas del edificio de la ETB. Como si el trabajo en la séptima fuera una curación.

En la séptima, Alexander Romero, con quien había charlado en mis primeras visitas, es como lo que en arquitectura se llama “el genio del lugar”. Aun en los días más solos, incluso en la noche, Álex siempre está poniéndole el pecho al frío. Sin embargo, no es solo por eso que pensé en esta caracterización; también por su genio vallenato: flemático y de buen humor, intentando siempre comprender cómo su lugar se relaciona con los otros, es decir, dispuesto a participar en las iniciativas que ofrecen las instituciones sin tener que traicionarse o venderse. De acuerdo con el lema “¿Quién soy yo?”, escrito en uno de los pilares del edificio de la ETB en donde está ubicado su puesto, Alexander realizó dos autorretratos que reflejan sus dos estilos gráficos. El primero consiste en un lenguaje realista alterado; los trazos que forman la imagen en tres cuartos parecen ondas sonoras en interferencia. El segundo, de tipo caricaturesco, exhibe un largo lápiz que sale de su boca paralelo a un dedo índice que señala y empuja el primer plano mediante una forma esférica.

En una de las charlas que tuvimos, Álex me explicó algunas de sus estrategias de trabajo. Me llamó la atención la relacionada con las caricaturas que en ocasiones le encargan grupos familiares o de oficinistas, buscando escapar del tedio que implica pertenecer a una colectividad no elegida: “No se trata solamente de exagerar los gestos y de poner uno al lado del otro como quien los reúne para una foto. Se trata sobre todo de entender una relación que incluso quienes encargan el trabajo quizá no han percibido”. Es interesante ver cómo estos secretos del oficio se relacionan con funciones básicas de las imágenes del arte moderno. Para Álex, componer una caricatura colectiva implica comprender una correspondencia cuya verdadera naturaleza solo suele revelarse mediante una ironía (algo similar a lo que los románticos alemanes llamaron el Witz). Para ilustrar esta estrategia, fue explicándome un encargo de medio pliego que tenía en sus rodillas, mientras le daba los toques finales: en el centro de la imagen se recreaba la figura de un

jefe llorón que abrazaba a sus empleados con unos brazos extensos. A lado y lado de su cara enorme, justo bajo sus axilas, aparecían las dos chicas coquetas de la oficina. Abrazados con las manos gigantes, el acosador, el hipocondriaco, el costeño cachaco y otros más; finalmente, justo en el lugar de sus testículos, las cabezas risueñas de los dos fanáticos del fútbol, con su indumentaria deportiva. Esa sí es una verdadera imagen corporativa.

Si bien Álex me ilustró en esa habilidad para encontrar la relación cómica, fue Juan Carlos Velasco quien la llevó a un terreno distinto al explicarme que gran parte de su trabajo consistía en el arte del montaje. Situado al lado de Alexánder, Juan Carlos diariamente llega con su colección de retratos y caricaturas en carboncillos y sepias que instala en el alfeizar inclinado de la ventana del edificio de la ETB: Einstein, el Che, Gaitán, Héctor Lavoe, Gabo, Marilyn Monroe, Amparo Grisales y Fito Páez, entre otros, forman una galería rectangular de tres filas. Juan Carlos casi siempre se viste de negro: su gorro y su chaqueta para el frío contrastan con la barba canosa, la piel rosada y las gafas de marco dorado. En varias de las oportunidades en que lo visité, tenía en sus manos dos fotografías a partir de las cuales debía crear una composición: dos ancianos que parecen marido y mujer, un joven y su perro, un padre y su hija... En todos estos casos, la labor consiste en “unirlos como si hubieran estado juntos en ese momento”; para lo cual les pone “partes de cuerpos, manos”, los acerca, les “da calor humano, una ambientación, como si hubieran estado ahí”. Aquí, el juego irónico del montaje le abre paso a un arte del acoplamiento que remite a una circunstancia trágica o melancólica: encuentros que se desearon y quedaron incumplidos, vidas separadas, la muerte de un ser querido que se quiere imaginar cerca...

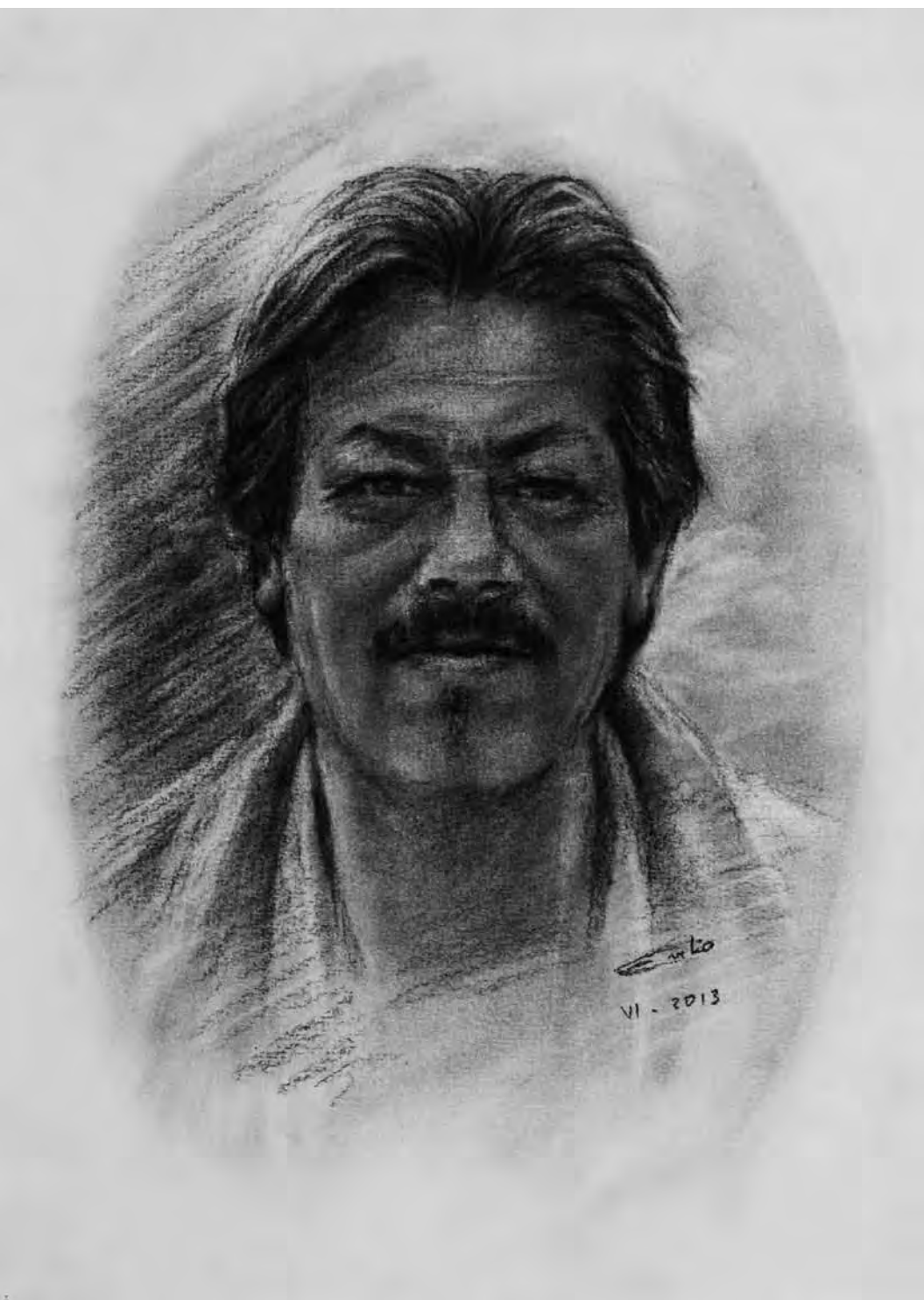
Cuando no dibuja, Juan Carlos tiene un singular método para estudiar inglés. Con una lupa observa las palabras diminutas de un diccionario y eligiendo verbos, sustantivos, artículos y adjetivos construye frases e historias. Así tiene un cuaderno con casi todas sus páginas llenas de una escritura insólita que causa gran curiosidad. El día que me explicó su técnica de estudio con algunos ejemplos, supe que, como sus imágenes, las frases también eran montajes imposibles. Una de las que leyó, a pesar de parecer incorrecta, estaba cargada de musicalidad y de un sentido misterioso: “*¿Do you live of make believe?*”, que bellamente tradujo como “¿Tú vives de fantasías?”. Realizar el trabajo con Juan Carlos no fue fácil al principio. Si bien fue él quien nos sugirió llevar un espejo y un caballete, siempre que pasábamos con la utilería estaba ocupado o decía no tener tiempo. Finalmente, un día que llegó en la tarde y con guayabo se dejó convencer diciendo. “¿Cuánto es que pagan por ese trabajo?”. Fue así como empezó a dibujar las líneas de su rostro con carboncillo. Luego de hacer los trazos básicos dijo en forma entusiasta y desconsolada que

haría su retrato al estilo *I-Ching*, y se dedicó a llenar la mitad de la composición con color negro esparcido con su mano. Así soy yo, dijo, mitad en lo claro, mitad en la oscuridad. Mientras iba terminando su retrato, que tardó en realizar un poco más de 20 minutos, pensé que esos encuentros irrealizables de sus trabajos también están presentes en varias imágenes de la tradición judeocristiana: entre mito e historia, entre *Antiguo y Nuevo testamento*, entre imperio y religión de pobreza, entre sacrificio y salvación... Después de todo, es quizá solo en la palabra y la imagen religiosa o poética donde se cumple esa cita imposible entre luz y tinieblas que en la vida cotidiana nos parte en dos.

Luego de haber terminado el trabajo con este primer grupo de artistas y durante una mañana relativamente tranquila para lo que comúnmente se vive en la séptima, Jesús Evelio C. se animó a seguir con el ejercicio, siempre y cuando le pagásemos una vez terminada la labor. Con casi la misma antigüedad de Juan Carlos, pero con una leve ventaja de dos meses, él ha estado trabajando en la séptima durante casi 17 años; actualmente es quizá el más antiguo de los dibujantes que continúa instalándose cotidianamente en ese espacio con un caballete en cuyas patas recuesta algunos retratos en carbón: Elvis Presley, Vicente Fernández...

Con la calma propia de un artesano, don Evelio tomó una impresión digital en blanco y negro en la que aparecía su rostro envuelto en un marco oval, y se puso en la labor de su mimesis, mientras nos iba contando sobre su vida con soltura y naturalidad. Sin patetismo y gracias a la experiencia que da la práctica del oficio, fueron apareciendo el rostro y la narración al mismo tiempo. Don Evelio había sido pintor en Líbano, Tolima, su pueblo de origen; sin embargo, cuando llegó a Bogotá, le tocó aprender el oficio de la construcción que ejerció durante algún tiempo. Pasando un día por la séptima, descubrió por azar al grupo de retratistas y decidió traer una carpeta con sus dibujos. Augusto Saldarriaga (Salsán) lo acogió en esa oportunidad reconociendo la calidad de sus dibujos. La primera semana que estuvo allí sentado fue la más difícil; llegaba a la casa y su esposa le preguntaba “¿cómo le fue?”, y él contestaba angustiado que aún no le había caído trabajo. Ante tal situación, ella lo presionaba para regresar a la albañilería, donde ya había cosechado algunos éxitos, pero don Evelio se rehusó y después de 15 días comenzaron a aparecer lentamente los clientes, que luego habían seguido siendo fieles a pesar de su intermitencia; en la mayoría de ocasiones, él no los recordaba, pues volvían después de algunos años.

Don Evelio se refirió al liderazgo de Salsán antes de que fuese expulsado de allí, y reveló los antiguos intentos de organización que él había gestionado en su compañía. De hecho, el caballete que utiliza provino de una donación que la alcaldía había hecho hacía varios años, cuando conformaron una corporación que registraron ante lo que en ese entonces se llamaba Cámara y Comercio.



Autorretrato,
Jesús Evelio Casas.

En esa ocasión les dieron materiales y chalecos marcados con distintivos oficiales. El intento, que quizá habría traído buenos resultados si hubiese perdurado, pronto se vino abajo porque los nuevos se negaron a hacer contribuciones mínimas, necesarias para mantener la corporación activa. Este fracaso y la posterior expulsión de Salsán fue lo que llevó a Evelio a marginarse de las nuevas iniciativas de organización que han surgido en los siguientes años. Ubicado en medio de los dos grupos de artistas que trabajan en el extremo norte y sur de esta cuadra, de lunes a viernes su presencia crea un aura de neutralidad. Justo al comenzar el autorretrato que tardó en hacer casi una hora, lanzó esta afirmación de manera sutil pero contundente: “Para dibujar un rostro, se necesita tener una visión tremenda de la medida, del espacio; hacer un cálculo exacto para saber en dónde va la profundidad, la fuerza y así captar ese toque mágico del parecido”.

Con Jesús Norberto López, que trabaja al lado de don Evelio, se invirtieron los roles; él me entrevistó mientras completaba su autorretrato que había comenzado a hacer mirándose en la ventana del edificio de la ETB. ¿Le gusta su trabajo? ¿Dónde estudió? ¿Para qué es este proyecto? Esa inversión produjo un diálogo más activo y ecuánime. Norberto se hizo pintor a partir de una formación autodidacta, mirando y leyendo libros de arte en la Biblioteca Luis Ángel Arango. El aprendizaje técnico vino acompañado de una formación en historia del arte, tema sobre el cual hablamos en varias oportunidades, sin que yo fuera el mejor interlocutor por mi ignorancia con respecto a varios pintores que él mencionó. De hecho, Norberto fue el único que me sugirió incluir a otros artistas en el archivo de referentes que compartí con ellos, y me pidió que le llevase algunos autorretratos de Guayasamín, que había pasado por alto en mi antología.

Con los relatos de Norberto entendí una de las modalidades básicas del trabajo en la séptima: la subcontratación y las difíciles condiciones de trabajo que de ella se derivan. Durante algún tiempo había trabajado como “asistente” de un pintor abstracto que tenía un lujoso apartamento en el conjunto residencial de Monte Arroyo en el norte de Bogotá. El señor era un artista que por tener una agenda muy apretada de viajes al exterior no tenía tiempo para pintar ni muchas veces plata para pagarle a Norberto. En no pocas ocasiones se hacen trabajos que otros firman y comercializan con más éxito. En otra oportunidad tuvo un contrato en un pueblo de Boyacá para pintar los retratos de 12 alcaldes. Una vez terminados, el intermediario no los quería recibir, pues esperaba mayor perfección en el resultado. “¿Pero se puede lograr esto, cuando en pocos días se quiere listo un encargo que hecho con la calidad necesaria tardaría meses o incluso años en realizarse? Las obras de Epifanio Garay, de David Manzur o de Darío Ortiz no fueron hechas en un fin de semana”.

En algunas de las pinturas que Norberto llevó para exhibir y vender en estos meses, descubrí un estilo que para otros artistas de la séptima se traduce en el comentario "Norberto es mal pintor". Sin embargo, la equivocación de ese juicio consiste en ignorar que no hay buenos o malos pintores sino falsos y verdaderos. Por eso, quizá, él no se ocupa en lo absoluto de esas consideraciones y sigue en su búsqueda, orientada por el error y por una idea que no se debe perder de vista: la dificultad. Un buen retrato, que a su juicio solo en muy escasas ocasiones ha logrado hacer, no consiste en la perfección técnica, sino en la contundencia del trazo que logra capturar la expresión del modelo. Visto del lado del pintor, la cuestión de estilo, más allá de las definiciones y críticas a las que la historia y la teoría del arte han sometido a esta noción, consiste en algo similar: el gesto del artista que trabaja en la dificultad conquista la diferencia y con ella, una forma de libertad. Varios días después, uno de los artistas llamado Efraín vio el autorretrato y dijo que Norberto se había pintado como Bolívar, algo que ya había anotado Ana María (la fotógrafa) un poco antes; entonces ella sonrió y lanzó este juicio: Norberto, el libertador.

Después del umbral de neutralidad que forman los puestos de don Evelio y Jesús Norberto están ubicados los artistas contiguos a la plaza de Las Nieves; en algunos aspectos ellos forman una especie de reflejo invertido de quienes trabajan en el extremo norte. La primera diferencia consiste en notar que si entre Walter, Manuel, Germán, Álex y Juan Carlos dominan las técnicas del ingenio, el contrapeso que ejercen los otros reside en que al describir su labor les dan más importancia a los ingenios de la técnica. Así, las preocupaciones y charlas constantes en torno al trabajo se desplazan de la ideación a la práctica: ¿Cómo lograr el brillo de los ojos? ¿Cómo representar una sombra que produzca la profundidad y el carácter de un rostro? ¿Cómo modelar con color los volúmenes sutiles de los pómulos, el mentón o la frente? Eso me llevó a observar más de cerca el proceso de trabajo y a dejar las entrevistas en un segundo plano. Otra de las diferencias significativas con respecto a quienes pintan al costado norte es que allí existen dos grupos: uno conformado por César Silva, Kelly Sánchez y Andrea Paola Durán; el otro, por Luz Marina Ortiz y su esposo, José.

El primero que me permitió la entrada en esa zona fue César, que para ponerlo en sus palabras, "no le saca el culo a nada". Rodeado por una serie de impresionantes caballos que exhibe allí porque "tienen salida", comenta: "Cuando el cliente y el trabajo son exigentes y se sabe que no se contentarán con nada, me le mido al riesgo de hacer las obras así me toque quedarme con ellas". Eso lo dijo un día en que estaba pintando un desnudo en pastel del tamaño de un pliego para un periodista de RCN de apellido Afanador con el que había negociado el encargo en 300.000 pesos. No sobra decir que además de dominar su oficio con propiedad, César es buen

comerciante y esa virtud viene acompañada de un talento natural para “mamar gallo” y contar chistes: “—Hernández, ¿para usted qué es la patria? —La patria es cómo mi mamá, mi capitán. —Muy bien, Hernández. Y para usted, Ramírez, ¿cómo es la patria? —La patria es... como... mi tía... mi capitán. —¿Cómo así que como su tía, Ramírez?—Sí, mi capitán... es que yo soy primo de Hernández”.

Literalmente, entre chiste y chanza, César logró venderme una caricatura que me hizo en cinco minutos e incluso me convenció de que su hermano, John, también era artista en Ibagué y quería tener la oportunidad de hacer el autorretrato ahora que estaba de paso en la capital; para ello había preparado un croquis que John debía seguir y terminar en vivo; sin embargo, sospeché del borrador sobre el que iba a trabajar y le dije que arrancara de cero. Entonces, mientras dibujada e íbamos charlando, me di cuenta de que su profesión era la logística de transporte y que su dibujo no era el de un pintor, sino el de un adulto que de niño le gustaba pintar; entonces dejamos el asunto ahí y finalmente no le pagué. El día que César hizo su autorretrato, dijo con el entusiasmo de quien está ebrio en una parranda

Autorretrato,
Kelly Sánchez.



Autorretrato,
Andrea Paola Durán.



que tenía ganas de sacar el “perrenque” y hacer algo con color, distinto a lo de siempre. Entonces se sentó ante el espejo y destapó sus pasteles. Primero, llenó el fondo en azul cielo esparciéndolo rápidamente con la mano mientras hacía una mueca de concentración en la que escondía los labios y fruncía el ceño. Luego coloreó la forma de la cara y con carboncillo negro le agregó el pelo, las cejas y los ojos. A continuación, hizo trazos blancos, amarillos, naranjas y azules que transformó con su dedo en manchas, creando las sombras y brillos que construyeron el volumen y la profundidad de la cabeza y el cuello. Finalmente armó una suerte de cuadrícula de todos los colores sobre el fondo azul dando un efecto de azar ordenado. Mientras realizó todo el trabajo en algo más de una hora, habló sobre lo que es hacer negocios en la calle: nunca se debe pronosticar que el trato está hecho, pues incluso cuando el cliente está convencido y ya va sacando la plata, cualquier movimiento (un gesto involuntario del pintor, la bulla de algún loco que lanza un insulto, un cambio en la luz del día, una paloma que pasa volando o el viento que arroja un chiflón) puede echarlo todo a perder.

Autorretrato,
César Silva.



Autorretrato,
Luz Marina Ortiz.



Desde mi perspectiva, a pesar de su carácter inasible, ese azar del negocio termina siempre cristalizado de modo secreto en las imágenes. Eso fue lo que Michael Baxandall reveló en su estudio sobre la pintura y la vida cotidiana del Renacimiento: además de ser depositarias de huellas que revelan los valores estéticos de una época, las imágenes son también fósiles de la vida económica de un lugar y un momento.

Kelly Sánchez, que siempre está al lado de César, llegó a la séptima hace cuatro años, cuando su mamá la llevó en busca de un profesor que le enseñara a pintar. Allí conoció a quien luego de ser su maestro se convirtió en su esposo y en el papá de su hija. La realización del autorretrato de Kelly se convirtió en un acontecimiento que reunió a un público grande de curiosos y admiradores, que nos tomamos el andén. Si bien todos a su alrededor vociferábamos y comentábamos, ella realizó su trabajo en calma y silencio; durante un par de horas se mantuvo observándose y dibujándose sin moverse de su lugar. A diferencia de todos los demás artistas, Kelly eligió hacer su autorretrato de pie. Así, el reflejo proyectado en el espejo era impactante, pues detrás de su cuerpo erguido se elevaba la torre de la iglesia de Las Nieves, lo que la hacía parecer a una bella Santa Bárbara. Kelly decidió hacer su autorretrato en carboncillo y, a diferencia de César, empezó con la silueta de los labios, la nariz, los ojos y las cejas. Posteriormente dibujó el contorno del rostro y la cabellera, que caía en trazos densos y oscuros. Todavía con el espacio interior de los ojos sin tocar, creó las sombras que moldearon la cabeza y el cuello utilizando distintos pinceles. A cada momento César se acercaba para darle consejos en secreto mientras miraba con ceño fruncido el trabajo de la alumna y de la amada: “Se siente raro uno así, ¿no, mi amor? Como si uno dijera ‘mírame’”. En la etapa final Kelly dibujó con minuciosidad el iris y las pupilas, aún sin brillo. Para lograrlo, nos sorprendió cuando tomó el bisturí y rasgó minuciosamente el papel para mostrar un blanco más intenso que se transformó en luz.

Desde hace un poco más de un año, Andrea Paola Durán pinta al lado de su prima Kelly y de César, que también ha sido su maestro. Paola está en octavo semestre de Ingeniería Industrial, y cree que incluso una vez haya terminado la carrera, las oportunidades laborales estarán en la séptima. De hecho imagina cómo podría crearse una empresa de dibujantes que realice trabajos por encargo.

Quizá sea esa la caracterización más adecuada para el grupo que conforman los tres, casi todo el tiempo volcados sobre el papel con gran concentración creando imágenes para todo tipo de comitentes: un retrato de Neruda en carboncillo, la reproducción de la foto de unos niños en un pastel de gran formato, una compleja composición didáctica para una iglesia o un centro de autoayuda, la decoración de un restaurante... Para hacer una pausa en el oficio, levantan la mirada y ofrecen los servicios: “¡Dibujamos!, A la orden, qué necesital”; todo esto, claro está, en medio de un ambiente alegre de charla y risa constantes.

Antes de comenzar a pintar su autorretrato, Paola dispuso los materiales abriendo un pequeño maletín rectangular con incrustaciones metálicas, que dejaba ver una bella imagen naif que dibujó cuando aún estaba en el colegio, en la que aparece Cristo cargando la cruz. Luego acercó el caballete, lo acomodó entre sus piernas a corta distancia del torso y se dispuso a iniciar un riguroso ejercicio de observación de su imagen en el espejo. Al igual que su prima, la elección fue el carboncillo sobre papel dúrex Canson, aunque en un formato más pequeño. Lo primero fue trazar la forma oval y los ejes verticales y horizontales del rostro, midiendo las distancias entre la quijada, los labios, la nariz, los ojos, las cejas y la frente. Una vez determinado el plan, se concentró en terminar fragmento por fragmento, empezando por el costado derecho del rostro a la altura de la mirada; así, sobre el esquema inicial fue creando la sombra que da la profundidad del ojo con respecto al tabique, detallando los párpados, la pupila y el contraste creado por la ceja. Paola estuvo al menos dos horas y media precisando los detalles de su rostro sobre el papel. En medio del trabajo, Beto, uno de los líderes y voceros de los artistas de la séptima que siempre está rondando de un extremo a otro de la cuadra, le declaró su amor: "Paolita, programemos un hijo de la luz... como *Terminator*...". Ella soltó una risa y le dijo: "Ay, bebé...". Ya casi entrando en la tercera hora de trabajo decidimos detenernos, pues el cansancio que causa la calle cuando el sol y el viento azotan me venció. Paola completó su autorretrato en jornadas breves durante los siguientes días.

El otro grupo de artistas que hallé en este costado es el que conforma Luz Marina Ortiz y su esposo, José. Situados en el umbral que une el andén con la plaza, su trabajo se reparte en dos frentes: sobre una gran materia circular que da hacia la calle, se apoya una cajita con dulces mientras que el tronco del árbol sirve como soporte para exhibir periódicos. Contigua a esta venta se exhibe una serie de dibujos que están sobre un caballete. En ellos se representan mártires y bufones de la vida política colombiana: Jorge Eliécer Gaitán, Jaime Garzón, Horacio Serpa... también algunos deportistas, actores e imágenes de Cristo. Su esposo, que la acompaña frecuentemente y en ocasiones le ayuda a retocar algunos trabajos, tiene un taller de porcelana y restauración en su casa del barrio Santa Fe. Tres acontecimientos marcaron la vida de Luz Marina como artista. El primero tuvo lugar cuando vio en el periódico una convocatoria de arte joven en el Planetario. Era 1999 y estaba recién llegada a Bogotá. Unos meses antes había salido de Marulanda, Caldas, su pueblo natal, con el propósito de trabajar en Pereira y mandarle plata a su hermana que había quedado embarazada. Allí cambiaron los planes, pues también quedó embarazada y fue entonces cuando decidió venirse a Bogotá. Poco después de llegar se encontró con este concurso en un aviso de prensa. Se trataba de llevar un monocromo, una acuarela y un óleo a lo que en ese entonces era la sede de

la Galería Santa Fe. La sorpresa de Luz Marina fue grande al encontrarse “esos jóvenes artistas de pelo largo” que llevaban con presunción sofisticadas obras. Ella había pintado cinco caballos inspirados en Delacroix. Los jurados la felicitaron con ternura, le palmearon la espalda y le dijeron “que lo siguiera intentando”. La decepción fue intensa, pues ella estaba convencida de su vocación y tuvo que hacerse a la idea de un cambio de planes para la supervivencia. Entonces trabajó en la zona industrial y en la venta ambulante; ese negocio la llevó a la séptima y allí encontró a los pintores.

Conocer a Augusto Saldarriaga fue el segundo acontecimiento significativo para ella, pues Salsán la acogió y la apoyó. Luz Marina dibujó allí un tiempo y luego se alejó otra vez para buscar oportunidades. La venta de tapetes ecuatorianos funcionó bien hasta que comenzaron a perseguir el comercio ambulante. Entonces alguien le dijo que a quienes vendían periódico y dulces no los sacaban de la calle, lo que le dio un chance para quedarse. Fue allí cuando ocurrió el tercer acontecimiento, hace un poco más de un año. Un viejo cliente le hizo un encargo sin reparar que ella ya no pintaba. Sin embargo, Luz Marina no declinó el trabajo. Esa misma tarde le dijo a Evelio que la ayudara a corregir los errores antes de entregarlo y él aceptó amablemente. Durante la noche hizo el dibujo y al otro día, con el visto bueno de su colega, esperó al cliente. Ante el suceso, Beto, Uriel y otros más la animaron a arrancar de nuevo y con ese impulso se armó de valor para hacerlo. El día que Luz Marina dibujó su autorretrato estaba muy nerviosa y emocionada. El comienzo fue distinto a los demás, pues los primeros trazos crearon la cabellera y luego con el carboncillo aplicado suavemente se creó el espacio de la cara como una mancha muy tenue, casi transparente. A continuación, el rostro fue apareciendo de arriba a abajo, revelando una imagen de juventud. La semejanza saltó el obstáculo de los años y se concentró en el gesto sutil que expresa la mirada ante el espejo cuando nos vemos en él: algo distinto a los huesos, la carne y la piel que los cubre; una figura del alma cuyo velo llamamos identidad.

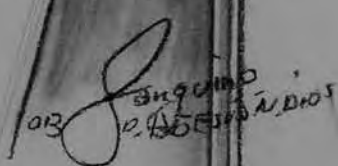
Una vez finalizado el trabajo con estos dos grupos, no pude evitar hacer una analogía anacrónica con lo que pudieron haber sido los talleres santafereños de pintura de los siglos XVII y XVIII. Incluso algunos de ellos debieron estar ubicados en esta zona, que durante el siglo XIX también alojó a los rebeldes artesanos que se enfrentaron a muerte contra los chachacos. La parroquia de Nuestra Señora de Las Nieves tiene encima una tradición artística de siglos.

¿Podría rastrearse en el presente alguna pervivencia oculta de esos tiempos en que los obradores de imágenes religiosas trabajaban como un cuerpo colectivo en donde los lazos familiares y los vínculos del oficio se mezclaron? O los artistas de la séptima tienen su origen a mediados del siglo XX, como efecto colateral de alguna

discontinuidad causada por crisis y transformaciones abruptas que produjeron esta modalidad de la profesión del pintor... Otra vía de investigación que quedaba abierta.

Entre Luz Marina, José y el grupo de César, Kelly y Paola se abre un espacio en el que trabajan diariamente y de manera individual, Efraín Sanguino, Fredy Sanguino (su tío) y Elkin Gómez. En el trabajo de Efraín, la destreza del oficio conquista el talento de la ideación. Desde el punto de vista técnico, es quizá el mejor de los pintores de allí. Su puesto está al lado de Luz Marina, entre dos árboles que producen una sombra y una luz justas para la labor. Lleva 12 años en la séptima, y el tiempo de práctica y estudio autodidacta lo han transformado en maestro; la vida y la experiencia también lo cambiaron y lo convirtieron en creyente. Siempre que lo veo está ‘manos a la obra’ con el cuerpo pegado al caballete dándole la espalda a la calle, en un gesto que lo hace prácticamente invisible para los transeúntes. Ocurre lo mismo con su sencillez, el tono de su voz y sus palabras, que recuerdan al tríptico de la crucifixión de Grünewald, en el que Juan el Bautista señala a Cristo sufriente mientras que sobre su brazo se lee esta inscripción: *“illum oportet crescere, me autem minui”* (es preciso que él crezca y que yo disminuya).

Efraín tiene discípulos que se acercan a aprender y maestros que lo vienen a visitar. Allí conocí a Óscar Pineda, un joven artista que siempre se viste con sombrero, traje, corbata y zapatos negros, que contrastan con su camisa y sus medias blancas. De cuando en cuando, Óscar está sentado en una banca muy cerca de su maestro, viéndolo pintar y escuchando sus consejos. También viene a visitarlo el maestro Johnny Ochoa, un pintor de Valledupar que ha frecuentado la séptima desde hace 25 años. Pasa la señora de los tintos, y Efraín nos invita a todos. En las pocas ocasiones que no lo vi inmerso en el oficio, tenía una *Biblia* en las manos y estaba leyéndole a alguien un pasaje apropiado a su afán y a sus angustias: “Todos los sedientos de mí venid a mí a las aguas, venid, comprad, comed y ved y venid, comprad sin dinero.”, “A precio de vino y leche.”, “¿Por qué gastáis el dinero en lo que no es pan?”. El día que realizó su autorretrato, Efraín cambió la postura de trabajo habitual; puso el espejo de espaldas a la iglesia de Las Nieves en dirección diagonal y acomodó su caballete en forma paralela. Para comenzar, trazó un boceto completo de la imagen develando el proyecto: la parte derecha de su rostro y su torso hasta la altura del corazón se hicieron visibles, mientras que el otro lado quedó oculto por una línea recta que atravesaba casi toda la composición. Interrumpiéndola en su parte inferior, una diagonal trazada con regla dividía la imagen en dos. Efraín decidió incluir en su autorretrato el papel y el caballete que lo hacían pintor y al mismo tiempo le escondían una parte del cuerpo. Una vez realizado el diseño, empleó el carboncillo y de manera paciente y certera figuró sus rasgos faciales con gran habilidad. Terminado el trabajo, escribió su firma y bajo ella la frase “A Jesús, a Dios”.



Con Fredy Sanguino sucedió algo similar a lo que había ocurrido con Juan Carlos un mes atrás; conveníamos citas y cuando estábamos allí decía estar ocupado y no tener tiempo. En otras ocasiones, estaba a punto de desocuparse, pero no éramos pacientes e iniciábamos el trabajo con otro artista. Finalmente, un día los desencuentros me desencajaron y le dije con ironía que “se la pasaba más ocupado que el presidente”. El sintió mi rabia y me dijo que en realidad no le interesaba participar en el proyecto con un tono displicente. Este suceso marcó un punto de ruptura en la investigación, pues las jornadas de trabajo se habían traducido en agotamiento; por un lado, para los artistas, ya que las visitas continuas habían comenzado a darle un carácter mecánico al ejercicio, desvirtuando su sentido inicial; por otro lado, para mí, pues la avidez por lograr que todos hicieran su autorretrato se había manifestado de nuevo como un deseo totalitario que desdibujaba el porqué, aspecto que no se debe perder de vista en ningún proceso de investigación; de ser así, arriba un cansancio más fuerte que el físico: el tedio que producen las acciones involuntarias. Este choque verbal significó una primera experiencia de fracaso. Hasta ese momento se habían acumulado más de una docena de retratos, pero ¿hacia dónde iba todo? ¿Era la meta una colección de fuentes para legitimar un discurso o justificar un rigor? Me sentí caminando por los terrenos de la instrumentalización a pesar de mi deseo de querer evitarlos. No obstante, la pausa de algo más que una semana renovó el aire.

Durante esos días tuve el primer encuentro con Uriel Alarcón en su taller. Un sábado en la mañana llegamos a un edificio en La Candelaria con un patio interior; una vez adentro, me contó la historia del lugar: un abogado, Pino, dueño de 50 inmobiliarias (que incluso tuvo vínculos con los Nule), compró todo el edificio luego de que el propietario murió. Ahora los querían sacar, pero él y los vecinos habían iniciado un pleito; en la Fiscalía les dijeron que se habían metido a pelear contra un gigante. Después del patio, en el bloque de atrás, están los talleres de Uriel y de Carlos Roa, que con Beto han liderado el grupo de los artistas de las séptima durante los últimos años. A diferencia de Beto, que siempre está allí, ellos se distanciaron y su labor hoy consiste en gestionar otros espacios y proyectos con apoyo de distintas instituciones. Ese día, él, su esposa, Luz Mary Prada, y Carlos estaban trabajando en la enmarcación de todos los cuadros que se exhibirían en el Callejón de las exposiciones del Teatro Jorge Eliécer Gaitán y en la casa de la Fundación de amigos de Bogotá. Uriel me abrió mucho los ojos con respecto a cosas de la séptima que no había visto debido a la cercanía con que observaba mi objeto de estudio. Por un lado, lo que yo consideraba heroico en Juan Carlos o Evelio él lo interpretaba como una decisión fallida. La séptima, decía, debería ser un lugar de paso, una escuela en donde uno aprende y luego se va. Según él, los que no han salido podrían haber

tenido una carrera artística mejor si no se hubiesen dejado atrapar por el mal negocio que allí se propone: una suerte de juego de azar al que ya no se puede renunciar, pues la plata que llega de tanto en tanto no los deja ir. A su juicio, esta era la trampa más peligrosa de quedarse, sobre todo por el hecho de que la relación entre el progreso y la ganancia que vivían todos los aristas llegaba a un callejón sin salida, pues mejorar no implicaba que el trabajo se retribuyera mejor. Incluso había oportunidades en las que la destreza era despreciada por clientes que no tenían plata para pagar ni ojos para apreciar. Ese momento de avidez por el conocimiento técnico causaba gran emoción, pero una vez conquistado, gran desconsuelo. Para Uriel, Efraín estaba en ese momento en que el dominio de la técnica se vivía en forma gozosa pero pasajera. Hacía algunos años, los retratos se pagaban a 50.000 pesos; ahora había que trabajar por 20.000 o 30.000 pesos, y en ocasiones los clientes iban en busca de “mala calidad” y “buena economía”.

Estuve en desacuerdo con algunas apreciaciones de Uriel, pues para mí seguía siendo muy valioso pensar en quienes habían convertido un rincón de la séptima en su lugar de trabajo y de vida, asumiendo una suerte de ascetismo práctico y de escepticismo sano con respecto a las fantasmagorías del mundo del arte. No obstante, otra cosa sí calaba hondo. El hecho de considerar de nuevo que allí se experimentaba sin respiro la supervivencia. Una vez más intuí que con el uso de la plata como señuelo había jugado el juego de la necesidad. Algo que quizá había adivinado Fredy en mi ansiedad de los últimos días, en mi obsesión de hacer cumplir “las metas” de la investigación a cambio de poco dinero. No obstante, opté por bloquear esta idea que me confrontaba hasta el punto de botar todo por la borda, y más bien decidí preguntarle a Uriel qué otros artistas de la séptima debía conocer para proponerles el proyecto. Él contestó risueño que nunca acabaría la lista, pues cuando se ponía a pensar en nombres surgían más y más, y no solamente retirados del trabajo en la calle o antiguos (como Walter Valcarcel, que solo iba los fines de semana a trabajar cerca de la Jiménez o en el parque Santander), sino también un nuevo contingente de jóvenes que se habían instalado cerca al lugar que ocupa Salsán actualmente: en el costado oriental de la séptima, media cuadra al sur de la Jiménez.

Salimos del taller y visitamos el lugar para que yo hiciera una nueva cuenta e intentara plantearles el proyecto también a ellos. Cuando llegamos allí, había cuatro o cinco artistas, entre ellos Óscar Pineda, el aprendiz de Efraín, que allí se le conoce con el mote de Michael Jackson, por su excéntrica vestimenta y una serie de tres retratos del cantante pop que tiene pegados sobre el vidrio oscuro del edificio frente al cual trabaja. Según Uriel, los artistas que ese día estaban allí eran tan solo unos pocos, pues otros no habían llegado y algunos más solo venían durante los días hábiles de la semana. Ante el número que exponencialmente

crecía a medida que el tiempo y la plata se agotaban, el deseo del proyecto totalitario de autorretratos por fin se deshizo ante mis ojos: no había que perder de vista el sentido inicial de la investigación en la que el diálogo y la construcción colectiva eran más significativos que la reproducción automática e irreflexiva de una estrategia. Fue ese el momento de regresar a Las Nieves con una nueva disposición de ánimo: la de quien vuelve con el rabo entre las piernas a tratar de recuperar un vínculo y a comprender la magia de un encuentro irrepetible.

Irónicamente, cuando regresé a pedirle disculpas a Fredy luego de casi diez días de ausencia, Beto, uno de los líderes del grupo, estaba muy contento de saber que alguien había logrado sacarme la piedra, pues él lo había intentado varias veces picándome la lengua sin lograrlo. Lanzaba blasfemias contra las instituciones, madreaba al aire y decía que iba mandar todo para la mierda: funcionarios, sapos, académicos que solo venían a joder sin dar nada a cambio. Yo me reía y le decía que no se pusiera bravo, y a veces le daba una palmada en la espalda; entonces él creía que lo tenía jodido porque siempre lo neutralizaba, lo desarmaba y eso lo dejaba sin energía, sin con quien pelear. Por eso, para Beto el hecho de que Fredy me hubiera hecho estallar fue una victoria: “En la calle todo el mundo saca lo suyo, profe. Me alegra que usted también se empute”. Esa fue mi segunda bienvenida al grupo de artistas de Las Nieves.

La reacción alegre de Beto fue un primer alivio para mí después de la pequeña crisis. Luego vino la tranquilidad al hacer las paces con Fredy, que de manera despreocupada aceptó mis excusas. Afortunadamente, la discusión no pasó a mayores, pues habría salido muy mal librado al enfrentarme con un pintor, cuyo antiguo trabajo había sido el de instructor profesional de aikido, *full contact* y *kick-boxing*.

La primera vez que vi a Fredy y hablé con él, estaba sobando con fuerza y técnica la mano y la muñeca de un joven vestido con traje deportivo que se retorció del dolor y se reía nerviosamente, mientras le acomodaban los huesos en su lugar. Diariamente, Fredy está sentado, apoyando la enorme espalda en la ventana del edificio de la ETB y con la tabla de dibujo sobre sus piernas. Su humor es flemático y su actitud, silenciosa. El día que realizó el autorretrato, le pregunté qué era el aikido, y en un tono bajo de voz dijo: “El aikido es el arte de conocer el cuerpo y de combatir con estilo; es el arte de la guerra”. A pesar de la sencillez, su respuesta me sorprendió por el encuentro de una palabra que no estaba esperando oír. En el esfuerzo sistemático de las universidades por diferenciar y compartimentar los saberes se ha gestado un pensamiento obtuso, por lo cual cabe recordar la noción tradicional del arte que viaja de manera silenciosa en la filosofía perenne y en las aventuras de quienes han hecho de cualquier actividad humana una forma honesta de vida. En última instancia, las artes marciales tienen más conexiones de las que creemos con lo que pretenciosamente

llamamos artes plásticas, aludiendo mediante ese nombre a un dominio exclusivo de expertos. ¿Será absolutamente necesario pasar por una formación filosófica, teórica e histórica para iniciarnos en los misterios del arte contemporáneo?

El día que Fredy estaba realizando su autorretrato, un hombre grande y panzón vestido con un overol de la Dian llegó a recoger un encargo que le había hecho. Sus gestos corporales eran desagradables y su actitud, displicente. Con un palillo en la boca, miró el dibujo que tenía en sus manos y dijo que no lo pagaría por el precio acordado. Fredy se lo quitó suavemente y le dijo que estaba bien si no lo quería, mientras le devolvía la fotografía sobre la que había basado el dibujo. Al parecer, el tipo buscaba pleito, pero Fredy, conteniendo la rabia con respiración, siguió su labor. El hombre intentó una vez más provocarlo, pero no logró nada y se fue caminando como si fuera el dueño de la séptima. Cuando se perdió en la multitud, Fredy se pudo desahogar, refiriéndose al asunto con gestos de combate y palabras que quedaron grabadas: “Me ha tocado vérmelas algunas veces con personas así. Y lo que deben entender es que no se trata de la plata, porque la plata no es. Incluso me ha tocado quemar billetes al frente de algunos clientes que no entienden esto”. ¿No coincide el gesto narrado por Fredy con la irrupción provocadora de un *performance*? El combate con estilo conquista por caminos distintos a los del discurso y la teoría las estrategias de lo que llamamos arte contemporáneo. Después de todo, en su acepción tradicional que se sintetiza en la frase “hacer algo con arte es hacerlo bien”, la definición simple le abre paso a una práctica radical. Como diría el filósofo e historiador ceilanés Ananda Coomaraswamy, el arte no es un objeto ni una superstición, sino una manera de vivir.

Fredy trazó los rasgos de su cara a partir de un esquema en el que se superponían un círculo y una cruz; sobre esa base inicial fue componiendo la imagen que produjo un rostro ligeramente asimétrico por su postura que oscilaba entre una vista de frente y otra en tres cuartos. La expresión de su ceño fruncido en medio de un rostro amplio quedó envuelta en trazos más libres que enmarcan la figura. En su costado derecho, los rayones abstractos semejan sin quererlo el follaje de un árbol; en el costado izquierdo imitan (también de manera involuntaria) la silueta de una llama. En su aspecto final, el autorretrato de Fredy quedó parecido a una imagen de Marlon Brando en su juventud.

Debido a que la fecha de apertura de la exposición se acercaba había que aprovechar el rato libre que Uriel, Carlos y Ricardo Valenzuela tenían después de dejar montadas las obras en el Callejón de las exposiciones del Jorge Eliécer y la casa de la Fundación de Amigos de Bogotá. La idea era que nos encontráramos al final de la mañana en el taller de Uriel y Carlos, pues allí los tres harían sus autorretratos en simultáneo transformando el trabajo en una acción performática. El tiempo de la cita



Autorretrato,
Fredy Sanguino.

se alargó por diversas razones; al parecer, hubo desacuerdos en el proceso del montaje con Liliana y los otros funcionarios de Idartes involucrados. Si bien se había propuesto una temática de trabajo en torno a la ciudad que se llamaría el Salón Bogotá, las obras sobre esos temas eran pocas y para Uriel, Ricardo y Carlos deberían haber quedado exhibidas en una sala de la Fundación. Sin embargo, se tomó la decisión de ponerlas en el Callejón, lo que le dio un aspecto un poco escueto al lugar. Es una lástima que no se hubiese llegado a un acuerdo, pues varias de las mejores pinturas quedaron en la casa de la Fundación, un espacio que tenía un público mucho menor por ser un lugar poco frecuentado. Para completar, Walter Tinoco llamó a reclamarle a Uriel por qué su pintura *Trastorno obsesivo compulsivo materialismo y necesidades falsas* no había quedado en la entrada del callejón de las exposiciones, en primera fila. Si no se la colgaban allí, como el lo había pedido, sacaría sus cuadros de la exposición. Ante tan absurda exigencia y con el mal genio acumulado del desacuerdo con los de Idartes, Uriel le dijo con un tono fuerte, pero educado: “Mijo, sáquelas de ahí, tranquilo, no las lleve”. Sin que me lo hubiese dicho, comprendí que la gestión y la representación de los artistas de la séptima implicaba trabajo arduo e ingrato. Ser testigo de la labor de este grupo me hizo comprender la necesaria y compleja función de quienes intentan establecer puentes entre las instituciones del arte y el grupo de los artistas de la calle.

No obstante, había que dejar a un lado los dramas para comenzar a pensar con júbilo en la creación. Eso fue lo que hicimos. Con la ayuda de Uriel, Luz Mary, Ricardo y Ana María, bajamos un espejo, las pinturas, el agua, dos sillas Rímax y los caballetes al patio interior, pues allí había más luz para el registro fotográfico. Ricardo, que llegó a la séptima desde 1990, ha sido del linaje de los pintores viajeros; vivió un año y medio en Río de Janeiro y hace tan solo dos regresó de una estancia en Venezuela de cuatro años para acompañar a su hijo que pasaba por un proceso difícil aquí en Bogotá. Uriel, en cambio, había sido testigo casi permanente de todas las transformaciones de la vida de los artistas en la séptima; tal como lo mencioné, conocía a las viejas y a las nuevas generaciones; había participado en los distintos intentos de organización del grupo y en los conflictos que los habían diluido. De vez en cuando regresaba allá a trabajar por algunas semanas, pero aun así defendía la idea enunciada unos días atrás: La séptima debería ser una escuela para los que llegan allí: “Todos hemos llegado perdidos allí y sin tener ni idea de qué hacer; pero una vez se coge experiencia, es mejor ir en busca de otros horizontes, intentar hacer una carrera como artista”. Así lo había hecho, y por eso había podido participar en exposiciones nacionales e internacionales, tener épocas de bonanza en las que había vendido obra y otras de escasez, en las que era necesario tomar el riesgo de hacer cosas distintas... en síntesis, la oportunidad de reinventarse de manera permanente. Si se hubiera quedado fijo en la séptima, nada de esto le habría ocurrido.

Como Carlos aún no llegaba esa mañana, pues había quedado encargado del resto del montaje, Uriel y Ricardo decidieron arrancar con sus autorretratos a partir de esta idea: primero pintarían la mitad de la figura del otro, luego se intercambiarían los papeles y cada uno terminaría el suyo. Así, el resultado final sería medio autorretrato o, para entenderlo mejor, dos medios retratos, autorretratos. Durante todo el tiempo hubo un ambiente alegre que no entró en conflicto con la labor: “Entonces qué, hermano, ¿qué va hacer?, ¿se va a empelotar?”. Lo primero que apareció fue el color para espantar el miedo de la hoja en blanco. Ricardo hizo una mancha amarilla sobre toda la superficie, y Uriel pintó una forma triangular en un tono violeta. Sobre esa zona dibujó el ojo derecho de Ricardo, mientras que él bocetaba todo el lado izquierdo del rostro y del cuello de Uriel, agregando un verde opaco para crear los contornos, las formas y las sombras. Luego detalló un ojo, media nariz, medio labio, media barba y una oreja. Por su parte, Uriel dibujó en color azul el pelo desordenado, los rasgos faciales y las arrugas de la mitad de la cara de Ricardo; agregó unos trazos verdosos en forma diagonal, desde el límite del rostro hasta el borde del papel; con el mismo color, aunque más diluido, hizo trazos verticales en la zona que debía completar su amigo. Él agregó unas pinceladas naranjas para representar la chaqueta de Uriel, y en este punto se detuvieron e intercambiaron las imágenes. Cada uno terminó su autorretrato con un lenguaje plástico distinto. Mientras Ricardo se enfocó en las sombras del rostro empleando un tono café grisáceo, Uriel delineó su ojo derecho, la nariz y los labios; luego trabajó en las texturas de su bufanda y su chaqueta. “Los dos primeros medios autorretratos de la historia del arte”, dijo uno en son de burla, y el otro contestó riéndose “hechos por dos medios... medio huevones”.

Cuando Carlos llegó, ellos ya estaban terminando. Su primera frase fue: “Bueno, yo vine a camellar, ¿qué hay que hacer?”. Para aprovechar el lugar, trajo sus materiales e inició el trabajo trazando el contorno de la cabeza y los hombros. Luego bosquejó las cejas, los ojos, las orejas, la nariz y el cuello y las mangas de la camisa; con algunos trazos pintó la barba, que bajaba delgada desde la oreja y luego envolvía el espacio de la boca, apenas sugerida con una línea. Debido a su afición por el *collage*, le propuse que utilizara algunas de las impresiones de autorretratos que llevaba como referentes. La idea le entusiasmó, tijeras en mano, destrozó unas cuantas imágenes para construir la suya propia: con los trozos azules de dos pinturas de Picasso y Chagal, se fabricó la barba y la gorra; los ojos de un óleo de Jenny Saville en el que aparece tumbada en el suelo con los labios hinchados le sirvieron para construir una mirada dislocada. Finalmente se apropió de dos micos que acompañan una pintura de Frida Kahlo para incluirlos como protagonistas de su autorretrato; el primero lo lleva al hombro y el segundo lo mira desde la esquina superior izquierda con ojos curiosos. Las zonas intermedias del rostro y del torso compuestos de fragmentos fueron pintadas con acrílico.





Autorretrato,
Ricardo Valenzuela.

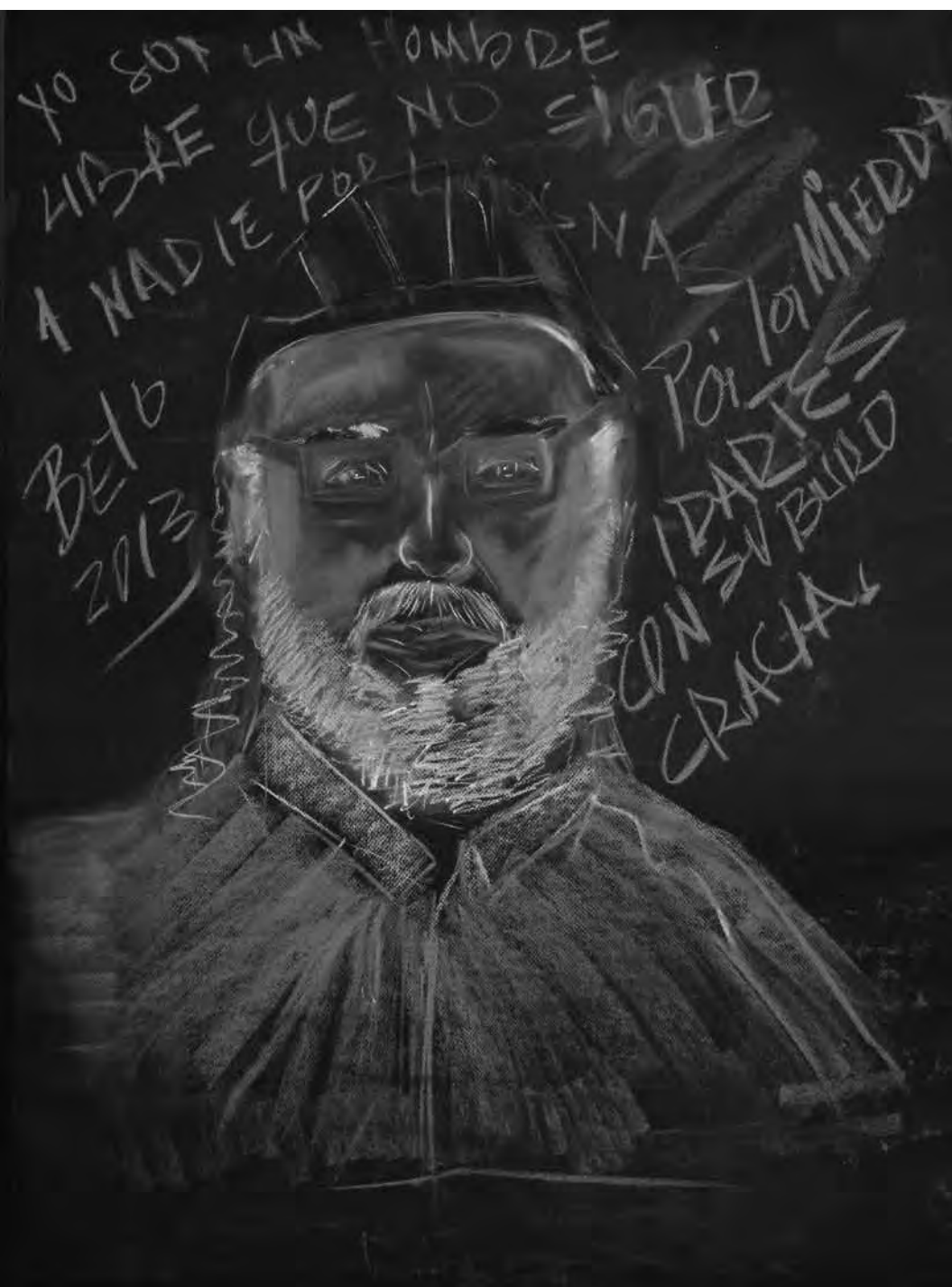


Uno de los aspectos fundamentales del trabajo de Uriel, Ricardo y Carlos que no se percibe en la mayoría de artistas que laboran día a día en la séptima es su libertad y desenvoltura con respecto a las formas de trabajo: las técnicas y las tradiciones del arte pictórico están a la mano para jugar con ellas y no para subordinarse a ellas. Esto es distinto cuando se trabaja de manera permanente en la calle, pues allí es necesario dominar un estilo naturalista o caricaturesco que se adecúe al público comprador y desarrollar un discurso que justifique las licencias que se toman con respecto a ciertos "cánones". Este ejercicio es de gran valor, pues el artista está forzado a legitimar lo que hace de manera permanente por el hecho de estar expuesto a la mirada de los otros. Sin embargo, la distancia con respecto a la séptima también resulta fundamental si se quiere emprender un camino de experimentación libre de justificaciones. Esto permite que al lado del aprendizaje surja una relación abiertamente destructiva e iconoclasta con los discursos y las técnicas artísticas, en ocasiones necesaria para el desarrollo de un lenguaje plástico propio. Tal actitud de desenfado y juego quedó expresada en los tres autorretratos y en unas frases que dijo Ricardo en tono irónico con respecto a la semejanza entre su rostro y la imagen: "Algún día se parecerán". "Y en últimas, ¿para qué quiere que se parezca? (...) Se ve libre, hay que dejar tanta vanidad, tanta cosa".

Luego de trabajar con el grupo de gestores, llegó el momento de hacerlo con el líder rebelde que diariamente recorre de un lado a otro el andén occidental de la séptima entre las calles 21 y 22, marcando territorio y defendiendo el espacio hasta el punto de afirmar que si los quieren sacar de ahí tienen que matarlo a él primero. Durante los últimos años, Alberto Jiménez, conocido por todos como Beto, ha venido ganando la vocería de los artistas que trabajan en Las Nieves. Junto con Uriel y compañía es quien les ha puesto la cara a los conflictos internos, a las autoridades locales y a las iniciativas de Idartes y la Tadeo. La lucha permanente de Beto, que día a día vuelve sobre sus pasos y sus palabras, ha hecho que en él se den cita dos experiencias antagónicas de la política: las de la institución y las de la revuelta. Por un lado, las lides con la burocracia lo obligan todo el tiempo a reunirse con funcionarios, a llevar censos, a elaborar listas, a escribir cartas, a revisar estatutos y a hacer papeleos para obtener recursos o reconocimientos. Por otro lado, la infamia que implica este tire y afloje con los chantajes de la ley y sus representantes lo mantienen permanentemente ávido de hacer la revolución; este deseo, imposible en soledad, se posterga y se resuelve en actos simbólicos: arengas, pregones, "gananas de romperse la jeta con alguien", discusión permanente sobre la injusticia... La vida entre los dos polos de la acción política ha marcado a Beto desde su infancia; su padre fue notario, primero en Suaita y luego en Vélez, una de las notarias con el registro histórico más antiguo, pues allí se fundó una de las primeras ciudades en

el territorio que luego se conoció como El Reino. Eso hizo que él y sus hermanos aprendieran por obligación la parte práctica del oficio: escribir a máquina, limpiar el polvo en que estaban envueltos los legajos de documentos, redactarlos, conocer su lenguaje y aprender a leerlos: iniciarse en el arte del derecho y de la caligrafía: “Por eso la facilidad de todos los hermanos para dibujar, porque nos tocó escribir primero, y al escribir usted está dibujando. Letras, símbolos, ahí viene la historia...”. Esta experiencia del archivo vino al encuentro de otra. A Beto le tocó la época de Fabio Vásquez Castaño, “un guerrillero cuando la guerrilla era guerrilla; la de Camilo Torres, cuando iba a los pueblos a hacer misa y durante el sermón daba un discurso político; y la de Guillermo del Río, el terrateniente y el terror que los hacía meterse debajo de la cama, y que imponía toque de queda en el pueblo”. Aún recuerda cuando a Vélez entraba la guerrilla al Universitario, al colegio. Todas estas experiencias han hecho de Beto un verdadero cuerpo político: por un lado, con su aspecto físico, de espalda ancha, barba poblada y canosa, cola de caballo, arete, gafas oscuras y boina hacia atrás; por otro lado, con metáforas como “a mí me sobran huevas” o “soy una madre con 20.000 tetas” ha creado una imagen de sí mismo como si fuese un contingente o una multitud de hombres y mujeres.

Si bien Beto estuvo pendiente de mí y de Ana María casi desde el comienzo de nuestras visitas a la séptima, su autorretrato fue uno de los últimos. Varias veces conversamos e incluso amablemente una vez me abrió las puertas de su casa; allí estuvimos fumando y charlando con su vecino Giovanni, otro pintor paisajista, y con un muchacho que se estaba iniciando en el oficio. La confianza ganada me permitió hacer el papel de provocador el día que Beto hizo su autorretrato. En un pliego de dúrex negro que pegó sobre la ventana de la ETB con cinta de enmascarar, trazó con líneas de pastel blanco las facciones de su cara. Luego con en color naranja claro delineó las orejas y la nariz y en otro más rojizo coloreó el rostro y parte de la barba, hecha de rayones blancos. “Está quedando soberbio”, comenté. “Es que eso es lo que soy”, contestó, y luego con una frase que inició cantando y terminó con un tono agrio, dijo: “¡Yo no soy el borrego que llevan al matadero... sin decir nada...!”. Trazos violetas y rosados recrearon su vestimenta y le dieron cierto volumen al rostro; después, mediante dos rectángulos pintó el cuello de su camisa y con líneas azules y negras, su boina. Con estos últimos detalles no pude evitar decirle que, tal como iba, parecía el autorretrato de un cura, pues el gorro semejava un solideo y el cuello de la camisa, un palio arzobispal. “Pero no importa, porque los revolucionarios han sido muchas veces religiosos”, le dije, y él respondió como quien no pone atención: “Ah, sí... Camilo Torres”. Una vez terminado el dibujo que dejaba un amplio espacio libre en el papel, vino la escritura y con ella la transformación del autorretrato en un acto de protesta:



Autorretrato,
Alberto Jiménez.

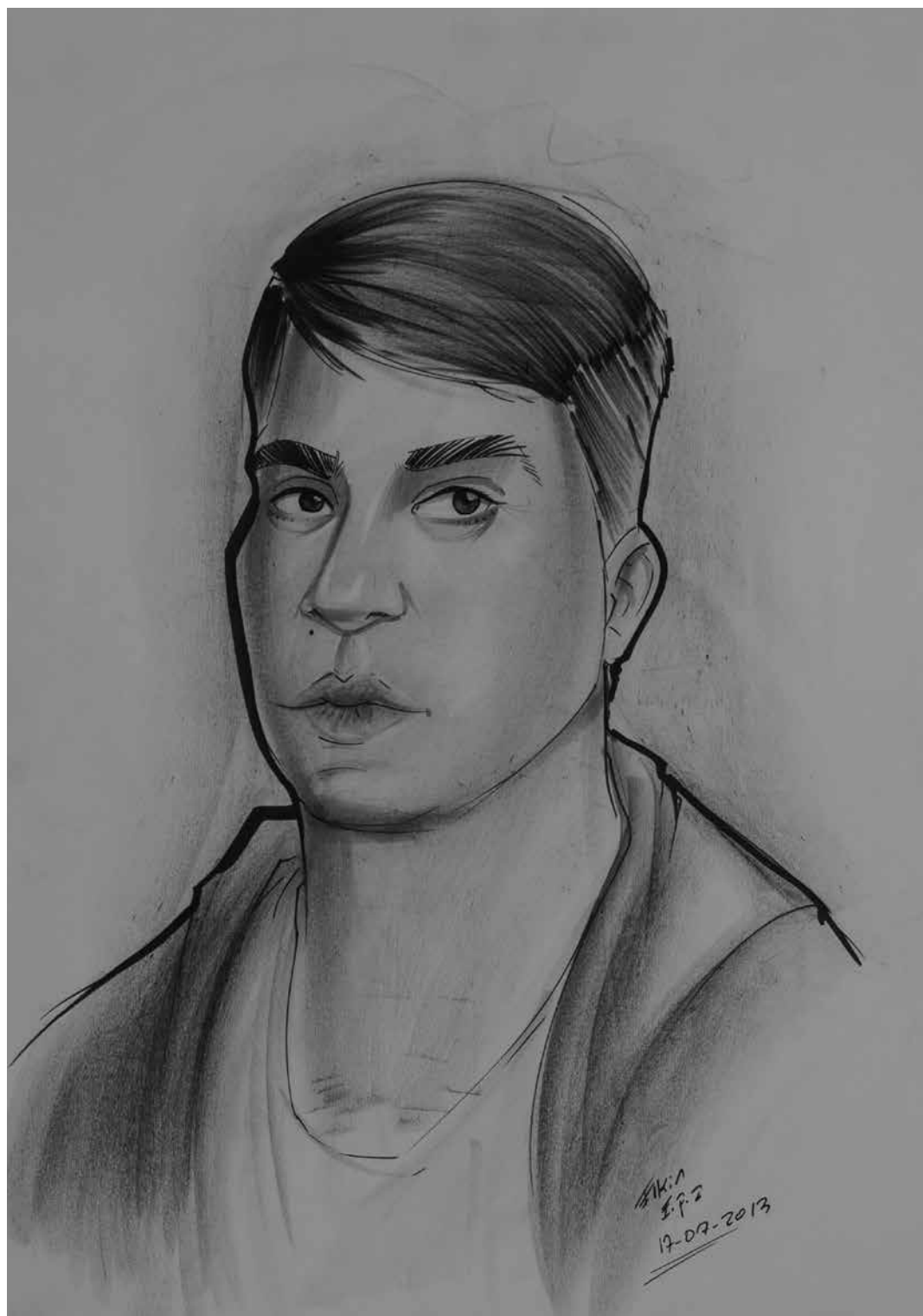
“Pa la mierda Idartes con su burocracia. Yo soy un hombre libre que no sigue a nadie por limosnas”. Por último, la firma y el año. Desde hace unos meses, Beto está esperando unos recursos que les prometió la alcaldía local. La supuesta entrega de materiales y elementos de trabajo estaba programada para el día del cumpleaños de Bogotá, que coincidía con el festival de caricatura organizado por Idartes. Sin embargo, ese día se pospuso para el siguiente domingo y así ha venido sucediendo una y otra vez durante los últimos dos meses. Una vez más, la exigencia de conformar una corporación y otros asuntos parece ser el motivo del aplazamiento continuo para desembolsar estos recursos.

Como contraparte de esta experiencia cargada de descontento y de espíritu rebelde, interpreto hoy la sesión de trabajo con Elkin Gómez como una sutil demostración individual de la capacidad de autogestión que han conquistado los artistas de la séptima con sus propias manos, es decir, sin el acompañamiento constante de las autoridades o las instituciones de la cultura. Tal como lo había relatado previamente, Elkin día a día instala su dispositivo de exhibición entre los lugares que ocupan Fredy y Efraín Sanguino. Allí, sus comentarios sobre el trabajo, las imágenes que tiene dispuestas en el caballete e incluso su indumentaria, hablan en una misma lengua. Para referirlo en términos propios del diseño gráfico y las ciencias de la comunicación, el trabajo de Elkin sobresale entre los otros porque en él se ha consolidado una identidad visual y un estilo gráfico: un logro bastante significativo si se piensa en un público y en un mercado que valoran la estandarización de las imágenes y su capacidad de crear universos fantásticos. Desde esa perspectiva, su labor se sitúa en un umbral estratégico que combina la ilustración, la caricatura y el diseño. Para desarrollar esta manera de dibujar, Elkin constantemente sigue en la red la producción de quienes ha elegido como sus referentes; así mismo, entre los materiales que utiliza, además de los tradicionales, se encuentran unos plumones y lápices de colores que encarga fuera del país. Esta forma sistemática de trabajo fue quizá la que lo llevó a ganar uno de los premios del Festival de Caricatura de este año. Días antes de realizar su autorretrato, Elkin ya tenía un plan de acción claro que resumió en estas palabras, enunciadas por alguien que, más que seguir una vocación o practicar un oficio, ejerce una profesión: “Voy a hacer algo similar a lo que hago: un croquis en marcador y unos que otros colores. Algo bien resumido, pero que quede bien bonito”. Y así fue. Primero el diseño estilizado del rostro en tres cuartos, hecho a partir de líneas azules que conformaron un esquema de distancias y medidas precisas; luego, con un marcador negro, los contornos de los hombros, el cuello y la cara; las líneas de los labios, los ojos, las cejas y el pelo. Para terminar, un color naranja suavemente aplicado para recrear la piel; un rojo intenso y un azul casi blanco para la camiseta

y el suéter; y un aura verde alrededor y en los puntos en los que la figura produce sombras, creando así la atmósfera. En efecto, una vez finalizado el autorretrato, todos los demás se quejaron socarronamente reclamando el hecho de que “Elkin se había dibujado muy bonito”.

Durante las semanas en que Beto y Elkin realizaron sus autorretratos, la dinámica del espacio de los artistas de Las Nieves estuvo más agitada que de costumbre. Se acercaba el cumpleaños de Bogotá y, enmarcado en su celebración, estaba programado el Festival de Caricatura y la inauguración oficial de las exposiciones en el Jorge Eliécer Gaitán y en la casa de la Fundación Amigos de Bogotá. Si bien las obras habían sido colgadas desde el 18 de julio y exhibidas al público desde el 19, aún no se había hecho un evento oficial de apertura en ninguna de las salas. Rodeando a estas noticias, circulaba el rumor de los apoyos de la alcaldía local en materiales de trabajo. Es probable que la realización de estas actividades convocara artistas que solo van esporádicamente a la séptima y que confluyeron allí durante esa temporada. Este fue el caso de Rodrigo Tulkán, a quien encontré la mañana que fui por última vez a realizar el registro fotográfico de un autorretrato en la séptima, ya que Ana María debía contar con tiempo suficiente para revelar y editar las imágenes antes del miércoles 14 de agosto, día de mi presentación en el Encuentro de Investigaciones Emergentes. Esa mañana iba en busca de Fernando Llanos, a quien había conocido hacía algunas semanas y con quien ya había hecho una cita. Él venía de trabajar en Lourdes, huyendo del mal ambiente: “Allá hay de todo: venta de droga, prostitución masculina y femenina, atracadores...”. Varias veces nos pusimos de acuerdo con Fernando, pero hubo desencuentros, al igual que con Fredy, pues cuando llegábamos andaba ocupado y cuando tenía tiempo, nosotros ya estábamos trabajando con alguien más.

En su ausencia esa mañana, fui hasta donde Beto y él me sugirió que le propusiera el proyecto a Tulkán, quien amablemente se ofreció de inmediato. A diferencia de todos los demás, decidió hacer su autorretrato en óleo, ya que como paisajista, era el material que usualmente utilizaba y que llevaba consigo ese día. Primero preparó la base blanca sobre una tabla y durante un rato estuvo abanicándola con una hoja para secarla. Luego eligió la paleta de colores, la dispuso sobre un soporte forrado en plástico y finalmente empezó a pintar; mientras tanto, su hijo adolescente que lo acompañaba estuvo haciendo los últimos retoques de un llamativo dibujo en lápiz en el que se representaba un combate a muerte entre el Hombre Araña y Venom en medio de dos troncos enormes. Después de un poco más de dos horas de trabajo apareció el resultado final: una imagen frontal del rostro hecha de pinceladas cortas y sueltas, rodeada de un fondo oscuro que dejaba ver algunas manchas rojizas, verdes, cafés y naranjas.



Autorretrato,
Elkin M. Gómez.



Autorretrato,
Rodrigo Tulkan.

Sobre su cara, varios trazos blancos recreaban la piel húmeda al contacto con la luz; mediante diferentes matices que combinaban el rosado con el gris, el rojo y el naranja surgieron los tránsitos de las mejillas a los pómulos y de ellos a la concavidad que protege los ojos. La zona semicircular y oscura que representaba su pelo negro venía acompañada de hileras blancas más delgadas que imitaban la textura brillante de la gomina. Otro estilo de brochazos mostraba las patillas y la barba; finalmente, la frente aparecía compuesta de pinceladas hechas en distintos tonos y con direcciones oblicuas, curvas, horizontales y verticales que se cruzaban unas con otras. Así, el trabajo en óleo revelaba matices que antes no había tenido en cuenta; el primero de ellos, que un autorretrato es también un paisaje, pues los rostros también están hechos de señales, texturas, pliegues y caminos. Mientras el hijo de Rodrigo nos acompañaba a la universidad llevando la pintura de su papá, que no podíamos cargar por ir encartados con el espejo y el caballete, sentí que la temporada de trabajo de campo en Las Nieves se cerraba sin solución ni coherencia. Antes bien, una serie de interrogantes abiertos acechaban. ¿Qué significado darle a la presencia de Tulkán con su hijo? ¿Por qué hasta ahora comenzaba a perfilarse ante mis ojos un grupo de paisajistas ubicados entre los retratistas como si siempre hubiesen estado allí sin que los tuviese en cuenta? ¿Cuántos de los pintores que habían rondado por la séptima durante los últimos días habrían deseado pintar su autorretrato empleando otras técnicas y otros lenguajes? ¿Qué había pasado con aquellos que habían estado dispuestos y luego no habían vuelto a aparecer?

El día del Festival de Caricatura y de la inauguración de las exposiciones se esfumaron estas preguntas de la misma forma que un cuento popular conjura las presencias malignas y cierra su trama con la celebración de un festín. Decidí pasar por la séptima para averiguar cómo estaba el ambiente y cómo se vivía el tan esperado encuentro de los artistas con la institución. Lo primero que noté fue la aparición de pintores y dibujantes que solo yo desconocía, pues entre ellos y los que diariamente van a la séptima había una relación de complicidad ¿Quiénes eran? Como había decidido no jugar más el papel de censor, las dudas quedaron abiertas. Por otra parte, algunos de los desaparecidos dos meses atrás estaban ahí como si nunca se hubieran ido. Diego Mauricio, el pintor viajero, y Fredy Nontién, uno de los primeros artistas que conocí, se habían inscrito para participar en el Festival y estaban a la espera del llamado. Fredy no había olvidado nuestra conversación y ese día trajo su autorretrato realizado con lápiz y marcador: un rostro en tres cuartos que mira de manera inquisitiva al espectador levantando la ceja derecha, mientras el costado opuesto permanece casi oculto y envuelto en una sombra hecha de líneas entrecruzadas. La charla de ese día con Walter Tinoco también fue útil, pues

cuadramos una cita para el sábado siguiente a la que iría con Ana María a hacer el registro fotográfico de una acción de *body painting* que planeaba realizar con una amiga. Finalmente tuve suerte de haberme cruzado de nuevo con Johnny Ochoa, un artista que había conocido semanas antes, amigo de Efraín. Johnny me había mostrado unas fotografías de algunos de sus óleos y habíamos hablado de historia y de política con él y con Beto. Como demostró interés en participar en el proyecto, le propuse que lo llamaría para cuadrar una sesión de trabajo en su taller. Varias veces le marqué a su celular, pero no pude contactarlo. El día del Festival reapareció y cuadré un encuentro para el viernes 9 de agosto.

El medio día despuntaba y se aumentaban la ansiedad y las expectativas. ¿Por qué no habían llegado ya a instalar la carpa en la plaza de Las Nieves bajo la cual se realizaría el evento? ¿Por qué ningún funcionario se había aparecido a decir cómo serían las cosas? Beto quería mandar todo a la porra mientras la séptima ardía en un ambiente festivo; después de todo era el cumpleaños de Bogotá y rondaba el fantasma del carnaval que no tiene la ciudad. A las 2:00 de la tarde era la cita y casi media hora más tarde llegaron a instalar el evento, pues para el equipo de Idartes no era fácil estar al frente de una decena de actividades culturales que ese día se realizaban en diferentes lugares de la capital. La logística tuvo fallas, pues no llegó la carpa, pero era necesario superar las dificultades y arrancar. Entonces con unos cuantos mojonos con cintas retráctiles que sirven para delimitar las filas de los bancos crearon un círculo estrecho en la parte oriental de la plaza. Adentro se acomodaron las sillas en las que los participantes se sentaron a la espera de las instrucciones y una mesa para la deliberación de los tres jurados. La imagen tenía algo de jaula de animales de cría o laberinto para clientes, pues todos estaban allí ubicados de manera apretada e incómoda. Esas cintas, que son la viva imagen de la pesadilla administrativa y recreativa de nuestro mundo, desentonaban con el espacio fraterno de la plaza, acogedor hasta con los borrachos desahuciados que día a día ocupan sus bordes para ahogar sus penas.

La gerente de Artes Plásticas dio inicio al evento con un altavoz defectuoso que unas horas después se descompuso; las reglas del juego eran sencillas; tres categorías, cada una con tres premios: caricatura a partir de un modelo, historieta de unas cuantas viñetas con un tema específico y caricatura política a partir tres temas que uno de los jurados daría a su momento. Los participantes contaban con un tiempo limitado para cada prueba. De nuevo, la condición adversa del trabajo “a la carrera” se transformaba en índice de medida para los jurados. Fue una jornada agotadora bajo el sol y la mirada envolvente de los curiosos que rondaban las cintas matando el tiempo. Al final, en la repartición de los premios, Fredy Nontién obtuvo un segundo premio en la categoría de caricatura política. El tema que eligió entre los tres propuestos tenía

que ver con una noticia a propósito de la primera hamburguesa hecha a partir de carne producida con células madres, es decir, sin sacrificio animal: utopía y demencia genética que *El Tiempo* presentaba en su primera página con una tierna fotografía en la que se hacía un *zoom* a una hamburguesa poco apetitosa. Fredy lo resolvió con un dibujo de tres vacas sentadas a la mesa charlando a propósito del tema: “¡Y ahora con la nueva hamburguesa con células madre, mi destino es la muerte natural”.

Elkin y Germán también obtuvieron premios en la primera categoría, pintando a dos de los modelos que se prestaron para ser dibujados por los concursantes. Había descontento y cansancio para el resto, entre quienes se contaban Uriel, Carlos, Beto, Fernando, Walter, Diego Mauricio, César, Kelly, Paola y Luz Marina, entre otros. ¿Por qué si había tantos premios, solo tres de los artistas de Las Nieves habían salido victoriosos? Al charlarlo con Uriel, Carlos y Johnny esa noche, en la inauguración de la exposición en la casa de la Fundación Amigos de Bogotá, llegamos a la conclusión de que ni la caricatura política ni las viñetas son géneros que se practican en la séptima. Era como pedirle peras al olmo. ¿Qué había pasado entonces? A ese descontento se sumaban otros: ¿por qué habían hecho los carteles de promoción de las exposiciones mutilando las obras? ¿Por qué hasta ese día se hacía la inauguración de unas exposiciones que estaban exhibidas al público hacía casi un mes? Por su parte, el equipo de Idartes había hecho un gran esfuerzo para apoyar las iniciativas de los representantes de los artistas: estrategias para ejecutar presupuestos de la manera más ágil posible, reuniones para llegar a acuerdos, actas para formalizarlos, encuestas en busca de información para apoyar a este grupo de artistas, concesiones y licencias para adaptarse a sus ritmos y destiemplos, etcétera. Incluso esa noche, Liliana, la gerente de Artes Plásticas, y otras personas que no conocía estaban todavía trabajando en la oficina de la Fundación Amigos, cumpliendo con requisitos institucionales que se debían ejecutar y que quien no haga parte de la institución difícilmente puede comprender. ¿Por qué los esfuerzos conjuntos de las partes no habían logrado los resultados esperados? Una vez más, en la gestión y la intermediación se revelaba una gran dificultad que era necesario considerar más allá de la toma de partido por alguna de las versiones. Esa noche, el centro de la ciudad estaba repleto de gente en torno a múltiples eventos oficiales e informales: conciertos de rap, carreras de cuyes, ciclovía nocturna, puestos de mazorcas y pinchos, teatro callejero, *break dance*, recetas para la felicidad, ventas de chécheres y pitos, enormes ollas llenas de aguas de yerbas, un bailarín imitador de Michael Jackson y la negra que hace el homenaje a la voz de Celia Cruz... Toda la ebullición de una vida cultural heterogénea y dispareja que al unirse en una sola noche y en una sola calle produce el ruido multitudinario e indistinto de la revuelta y la fiesta popular.



Autorretrato,
Fredy Nontién.

Durante los últimos días antes del Encuentro, el trabajo se intensificó. Tal como se había convenido, la mañana del viernes 9 de agosto fuimos a visitar al maestro Johnny Ochoa para hacer el registro fotográfico de la creación de su autorretrato. Aquella vez no me pudo acompañar Ana María sino su novio, Lucas, también fotógrafo. En el quinto piso de un edificio cerca de la avenida La Esperanza con carrera 50, Johnny tiene su casa y su taller. El espacio de trabajo, aunque pequeño, tiene todas las condiciones de un buen estudio para un pintor: luminosidad, gavetas para guardar los lienzos, un mueble de madera con ruedas, cajones y una superficie amplia sobre la que hay un centenar de pinceles en frascos de vidrio; una silla cómoda, algunas butacas y un radio. Cuando entramos al estudio, un pequeño lienzo de 35x50 centímetros ya estaba listo para ser pintado, pues la base había sido previamente agregada a la tela y el bastidor estaba asegurado de manera firme a un caballete más grande. Solo faltaba instalar el espejo en el lugar adecuado. Johnny lo apoyó en la parte inferior del caballete y clavó una pequeña puntilla en su marco superior para amarrarlo con una pita a la estructura. Las expectativas de esta jornada eran muy altas por varios motivos. El primero de ellos tenía que ver con el hecho de que Johnny, aunque joven de apariencia, había trabajado en la séptima casi 25 años atrás, y cuando lo conocí en compañía de Efraín, intuí que era uno de los maestros más queridos del lugar; por otro lado, tal como lo mencioné antes, durante algunas semanas estuve llamándolo sin recibir respuesta hasta que finalmente esa mañana se acercaba el momento de verlo pintar. Por último, el encuentro directo con sus obras tres días antes fue para mí un acontecimiento. Si bien ya las había ojeado en fotografías nunca imaginé su gran tamaño ni la fuerza de su presencia. Dos enormes óleos con imágenes simbólicas sobre la violencia pública de nuestro país ocupaban las paredes enfrentadas de una de las salas de la exposición de la casa de Amigos de Bogotá.

A los desaparecidos del Palacio de Justicia. En surcos de dolores, el bien no germinará es una visión onírica pero esclarecida de la toma del 6 de noviembre de 1985. En el fondo, la fachada del palacio con sus ventanas verticales dejando escapar humo ocupa todo el lienzo. Sin embargo, su representación simula un realismo que engaña a los ojos, pues en la zona baja del cuadro, en sus costados derecho e izquierdo, la fachada se transforma sutilmente en un plano horizontal sobre el que cinco figuras se posan; se trata de dos hombres multiplicados como fantasmas o personajes de una pintura narrativa religiosa. Uno de ellos aparece tres veces y viste un *blazer* de paño que en cada versión tiene un tono distinto; su figura recrea el tipo emblemático del funcionario público medio. El otro aparece dos veces y lleva un atuendo informal con bluyines y tenis. Al lado izquierdo está vestido con una camisa verde y en el lado derecho, con una camisa amarilla; se podría decir que

su atuendo recuerda el de los hombres que tantas veces han sido capturados por crímenes atroces y que sorprenden al verlos en los medios de comunicación como cualquier hijo de vecino. Los gestos de estos personajes repetidos son de dolor, de súplica y de vergüenza, como si se tratara de comitentes que hubiesen mandado hacer esta pintura para expurgar sus culpas. Delante de ellos, cuatro equis rojas y tres gorros de oficial de la Policía Nacional flotan en el espacio como si fueran sus emblemas. Finalmente, cerca de la zona central de la pintura aparece en primer plano una figura humana recreando la alegoría de la justicia, cubierta con una sábana azul clara atada con una cuerda alrededor del cuello. A su lado tres palomas blancas flotan en lugar de volar, pues parecen estar muertas, ya que cada una lleva una herida en un costado. Tras ellas, en el centro exacto de la obra se recrea el marco de una puerta que se abre a un espacio en completa oscuridad.

La otra pintura titulada *Desplazamiento. Colombia tierra querida, himno de paz, que ironía* tiene una composición un poco más compleja. Los dos tercios del costado izquierdo del cuadro recrean en el fondo un cielo en tinieblas que engaña, pues la luz que cae sobre los personajes parece ser diurna. En el primer plano se representa la imagen inconfundible de las familias desplazadas que pueblan nuestras ciudades: una niña aferrada a un bebé o a un muñeco como si fuese su única posesión; un hombre con la mirada gacha sentando en el piso abrazando a su hijo y cargando a su hija; los tres están cubiertos por una manta y forman una pirámide semejante a *La piedad*. Separados por un muro muy bajo, en un plano más lejano tres hombres y una mujer cargan con esfuerzo un cuerpo envuelto en una sábana blanca manchada de sangre. Se trata de una escena análoga a la que recrea Botero en una de pinturas tempranas llamada *Frente al mar* y a la que Beatriz González repite con desesperación en su obra *Auras anónimas*. En un espacio distinto, quizá más lejano, una mujer da la espalda y tras ella se eleva algo semejante a una cruz. Delante de estas escenas flotan dos manos con estigmas a través de los cuales salen rayos de luz. Al extremo derecho de esta zona de la pintura, la figura de una estatua humana callejera, maquillada y vestida de blanco carga una bandera de Colombia que flota al viento. Toda esta imagen es empujada con fuerza como si fuese un paisaje falso (un panel pintando o una utilería de teatro) por un hombre que está de espaldas ocupando el tercio derecho de la pintura. En esta zona es de día; un fusil está recostado en una roca, y en el fondo se sugiere un horizonte de montañas lejanas. En cada tercio del cuadro aparece la imagen repetida de un reloj flotando y marcando horas distintas. Esta pintura está llena de fronteras inciertas; entre el día y la noche, con sus juegos de luz y de sombra; entre los planos y las escenas, separados por muros bajos y cercas rústicas sin principio ni fin; entre la pintura como representación y la pintura como mancha de color.

Ambas obras, la espera de semanas y el hecho de que el autorretrato de Johnny fuera el último en esta etapa de la investigación me hizo imaginar que sus palabras durante esa mañana serían reveladoras. Por eso venía preparado con preguntas tan abarcadoras como insulsas: ¿Cuáles son sus pintores preferidos? ¿Qué piensa del arte en Colombia? ¿Cómo entender el espacio que ocupan los artistas de la séptima? Sin embargo, algo más genuino que unas respuestas “sabias” se abrió paso entre la grandilocuencia esperada: el silencio y las frases escuetas. Si algo se oyó de manera continua esa mañana fue el ruido del radio y el sonido del pincel sobre el lienzo; los primeros trazos crearon simultáneamente sombra, color y forma y dividieron el espacio convocando la luz, el volumen y la profundidad del rostro. La clásica distinción entre lo lineal y lo pictórico o entre el contorno y el volumen se deshizo ante nuestros ojos. Cada tanto, Johnny hacía comentarios irónicos sobre Julito y los periodistas de La W o contaba alguna anécdota de su vida. Cuando era joven había jugado en el Junior hasta que una lesión de la que nadie se hizo responsable lo dejó por fuera de fútbol profesional. Con respecto a los cuadros expuestos en la fundación, nos dijo que habían sido encargados por un funcionario del Tribunal de Bogotá que no había vuelto a aparecer y que además de esos dos, había pintado otro dedicado a la tutela que completaba la serie. También nos contó que ahora estaba aprendiendo a tatuar porque le interesaba el efecto de la tinta sobre la piel. A raíz de una llamada que le hicieron al celular y al no ser capaz de recordar el número del teléfono de su casa, nos confesó con humor que tenía una pésima memoria que siempre le jugaba malas pasadas...

Luego volvíamos al silencio, al sonido del pincel y al ruido del radio. Fue una jornada de cuatro horas en las que Johnny trabajó casi sin parar; tan solo hizo breves pausas y algunos cambios en el rumbo de su autorretrato. Primero, cuando fue en busca de una boina para entremezclar la figura del pintor con la del comandante. Luego, cuando decidió que sus gafas desaparecieran de la imagen. Y finalmente para estirar un poco el cuerpo y esperar a que Lucas se fumara un Piel Roja en el patio de ropas. En ese momento aprovechó para mostrarme la habitación de su hijo, en cuyas paredes había pintado a Supermán, Hulk y otros superhéroes en tamaño natural. Al finalizar, el autorretrato estaba cargado de vida y de algo que solo algunas imágenes conquistan: un mutismo expresivo. Después de todo, los auténticos maestros no suelen ser hombres de grandiosos o sofisticados discursos; eso se lo podemos dejar a los intelectuales amantes de las jergas, a los periodistas estelares y a los políticos corruptos que entrevistan. El maestro Johnny se confunde entre la gente de buen humor y palabras prácticas. Algo similar sucede con algunas imágenes cuyas virtudes más apreciables tienen un estrecho parentesco con una simplicidad cercana al silencio.

“No se lleve esta papel gracias. Si no quiere leer deje cualquier aporte así podemos seguir con este proyecto gracias... exposición urbana septimazo. Este espacio es para darme a conocer ante usted señor del público. Mi intención es mostrar mis obras que hacen alusión a al día a día que vivo y viven muchos artistas de la séptima. La colección que hoy día exhibo se llama: filias psiquis y trastornos urbanos” (sic). Así empezaba el texto que Walter Tinoco repartió la tarde del sábado 10 de agosto a quienes se acercaron a ver el trabajo de *body painting*. Minutos antes de comenzar, llegó su amiga Aleja con unas pestañas postizas muy grandes, un collar de perlas y unos palitos chinos que le recogían el pelo como a una geisha; iba vestida con una sábana, tacones con plataformas forrados de hebras y pintados de blanco y unos calzones beige con encajes: una visión fantástica en medio de los transeúntes. Walter había dispuesto cuatro obras en exhibición acompañadas con sus extraños títulos: *El chorro de Quevedo con complejo de Lolita y Boson de Higgs en partículas de chokolokus para todos*, *Corpus hipercubicus lesbianismo y energía hado...* etcétera. Las dos pinturas grandes se apoyaban contra las ventanas del edificio de la ETB y las otras dos, en su caballete; también llevaba un parlante para poner un aria de Bach que finalmente no funcionó.

Una vez todo dispuesto, empezó la acción pintando el brazo de Aleja con su dedo; luego utilizó un pincel y lentamente fue quitándole la sábana mientras le forraba la piel con acrílico blanco, negro dorado, naranja y amarillo fosforescente; finalmente derramó con fuerza un tarro de rosado intenso sobre las nalgas. Por su parte, ella hizo el papel de muñeca y posó para el público inventando distintos gestos y contorsiones. Se acercaron niños comiendo helado y vendedoras de bombas; también los caminantes pasaban al frente sin curiosidad; se detuvieron viejos desocupados, hombres y mujeres que salían del trabajo, parejas y familias. Por lapsos, el círculo se ampliaba y eso hacía que llegaran más curiosos; en otros instantes se deshacía, y los caminantes pasaban por el frente de la escena sin demostrar curiosidad; mientras tanto, los tacones, el piso y la chaqueta que recogía los aportes voluntarios se fue llenando de manchas de pintura. A medida que la tarde caía, las nubes se cerraron y aumentó el ventarrón; de un momento a otro comenzaron a caer densos goterones y se vino el aguacero; a todos nos tocó agarrar las cosas y salir corriendo.

El último encuentro que tenía pendiente antes de la presentación fue programado para la mañana del lunes 12 de agosto. Se trataba de una charla con Liliana Sánchez, la persona que Idartes había contratado para desarrollar los proyectos con los artistas de la séptima y con algunos colectivos del sur de Bogotá. A pesar de la premura del tiempo, quise oír a la contraparte antes de cerrar esta etapa de la investigación, pues de no hacerlo tendría un sesgo muy fuerte sobre lo ocurrido en los últimos días. Liliana se refirió a todo el proceso

como una experiencia difícil, pues a pesar de que se hicieron las cosas, no se tejió una relación de confianza ni de construcción en común. “Con ellos no hay movimiento fácil ni instancia de negociación sencilla —dijo, recordando momentos en los que las discusiones se habían acalorado más de la cuenta—. Estos procesos deberían empezar de manera distinta, con un asado o con un chocolate”, o algo que distendiera los ánimos, pues la tensión acumulada es alta, ya que ellos llevan bastante tiempo esperando a que haya una respuesta real con respecto a su lugar en el espacio público. Al parecer, el alcalde Gustavo Petro le había prometido un apoyo significativo a Beto, pero lo que Idartes estaba en capacidad de ofrecer o lo que las alcaldías locales brindaban no resolvía el problema estructural. ¿Cómo hacer que los ocupantes que viven de este lugar gocen de seguridad social y económica y puedan ejercer su oficio con mayor dignidad?

Para llegar a una solución justa por el Estado, no existía una fórmula por distintas razones. En primer lugar, debido a tener que enfrentar constantemente el mismo problema que yo había experimentado con respecto al censo de los artistas. Según Liliana, esta cuenta inexacta provocaba conflictos al interior del grupo y en su relación con la institución, incapaz de reconocer una potencia en la incertidumbre del número. “Ellos sí quieren y defienden ser grupo, pero no saben dónde empieza ni dónde termina”. Así mismo, otra falencia con respecto a los alcances de la ayuda del Estado tenía que ver con que los artistas (tal como sucede con otros colectivos) no saben exactamente por qué y para qué quieren hacer lo que le proponen a la institución. Luego de haber formalizado en actas una serie de acuerdos con Idartes, algunos de sus representantes se arrepintieron de las decisiones tomadas, y varios de los integrantes del grupo no alcanzaron a cumplir a tiempo con los plazos y las tareas a las que se habían comprometido. Según Liliana, el año pasado Carlos Roa había quedado afligido y desconcertado con la experiencia de la exposición; sin embargo, para ella esta decepción era previsible, pues los colectivos de artistas contemporáneos que aún pretenden funcionar de manera aislada se chocan con la misma dificultad: “¡Las exposiciones son anticlimáticas! —dijo Liliana—. Un montón de trabajo, *full* inauguración y después no pasa nada, bolas de heno... ¿Cómo solucionar esto? Lo primero que ellos deben hacer por su propia cuenta es buscar mecanismos de integración, encontrar lugares de socialización que vayan más allá de la supervivencia, los problemas personales y las intrigas con los líderes. No pueden ver la relación con el otro solamente como una forma de acceso al dinero o a lo que sea; tienen que construir un público. Cuando eso ocurra, van a entender mejor su relación con la institución. Solo así se construyen lazos de confianza hacia afuera. Es ahí donde ellos nunca meten el dedo, no se apropian de eso; entonces se sienten usados, tristes o decepcionados”.



Materiales de trabajo de Juan Manuel Vaca
en la carrera séptima.

4. PRESENTACIÓN Y AUTOCRÍTICA

Luego de 29 sesiones de trabajo realizadas entre el 12 de junio y el 12 de agosto se produjo un material compuesto por 21 autorretratos, 95 archivos de audio y aproximadamente 3000 fotografías. A partir de la selección final de este voluminoso material, previamente editado, clasificado y depurado por Ana María Zuluaga, elaboré la presentación que expuse en público el miércoles 14 de agosto en la primera jornada del Tercer Encuentro de Investigaciones Emergentes. Debido a que el tiempo era limitado, decidí hacer una breve introducción y luego hablé del trabajo de cada uno de los artistas que participaron en el proyecto, mientras mostraba una secuencia visual de sus procesos creativos y los autorretratos que resultaron de ellos. De forma paralela a esta crónica, quise narrar cuál había sido mi experiencia de aprendizaje, pues una vez finalizado el trabajo de campo, descubrí que al dejarme espiar en sus secretos del oficio, los artistas de la séptima me habían revelado en forma consciente o inconsciente algunas de las funciones y significados existenciales de las imágenes.

Después de las charlas de esa primera jornada del Encuentro vino un espacio para el conversatorio y las preguntas del público. Allí participaron los otros conferencistas de la jornada y también Walter Tinoco como representante de los artistas de la séptima. A la luz de los comentarios y las inquietudes descubrí errores en mi presentación y en la forma en la que había enfocado el proyecto, pues el asunto se había prestado para varios malentendidos. La primera reflexión sugerida por Julián Serna, funcionario de Idartes que coordinaba esta actividad, fue sobre el asunto del territorio. ¿Cómo pensar la búsqueda o la apropiación de un espacio por un colectivo? Sin duda era algo que había omitido mencionar por estar concentrado en cada artista, sin tener en cuenta sus relaciones o los rasgos generales del lugar que ellos habitan. No obstante, este sí había sido para mí un tema de reflexión permanente. ¿Cómo enfocarlo ahora? Al analizar la ocupación tradicional de un lugar y los intentos que buscan organizarlo e institucionalizarlo, deben superarse algunos prejuicios: no solo prima el conflicto y el caos en el grupo de artistas de la séptima así como tampoco es dominante la violencia de unas leyes y unas políticas convenientes a unos pocos. Para entablar un diálogo, los funcionarios y académicos debemos reconocer que en el espacio ocupado por los artistas de la séptima existe un derecho consuetudinario que aunque no se ajusta completamente a nuestras éticas y a nuestras prácticas administrativas, tiene gran valor. Los pintores se turnan para cuidar sus pertenencias a la hora del almuerzo y nada cambia de

dueño; de manera frecuente se intercambian materiales, enseñanzas o técnicas del oficio; cada uno tiene su puesto sin que eso implique trazar límites precisos y siempre hay lugar para quienes aún no han sido contados, pues la séptima es suficientemente larga para acogerlos. En fin, existe un sinnúmero de prácticas cotidianas en las que un código que nunca ha sido escrito opera con cierta eficacia. ¿Cómo potenciar este tejido de costumbres y acuerdos sin imponerle unas lógicas ajenas? El primer paso lo deben dar los artistas, adaptándose a ciertas reglas del juego de las instituciones y las autoridades para fortalecerse como grupo. No encasillarse en el papel de población vulnerable que abre las manos para que le lleguen las cosas; Salsán, Uriel, Carlos y Beto conocen la dificultad de estas luchas y por eso quizá las aplazan o en ocasiones las esquivan. Sin embargo, es importante que un liderazgo conjunto sirva para que todos se decidan a hacer algunos sacrificios que implican tiempo y plata, pero que si se piensan a largo plazo, pueden traer beneficios; urge averiguar las distintas figuras institucionales que existen para adaptarse a la más adecuada. Una vez creada la organización en términos jurídicos, el poder de representación ante la sociedad y el Estado les abrirá nuevas instancias de diálogo para discutir asuntos de fondo.

A partir de otras preguntas y comentarios empezaron a surgir nuevas sospechas. ¿Hasta dónde había logrado mantenerme al margen de las narrativas de la exotización y la instrumentalización que había denunciado al principio de la conferencia? ¿Había conseguido realmente permanecer en el intervalo entre estos dos polos? En lo primero que pensé fue en el malentendido que pudo haber tenido lugar, pues lo que había dicho y la forma en que lo había presentado no parecía ubicarse en el intervalo sino en los extremos: el de la instrumentalización, con el señuelo de la plata para convencer a los artistas de hacer un proyecto al estilo de un profesor de historia del arte anticuado (¿quién propone hoy a sus estudiantes pintar un autorretrato figurativo?), y el de la exotización, al haberlos presentado como individualidades heroicas, cayendo así en el modelo narrativo más ajado de la historia del arte: el de las vidas de los artistas de Vasari. De hecho, ese fue el tema de una de las preguntas planteadas: “Daniel: ¿cuál es la construcción colectiva de lo común en los dibujantes?” Nos habló de individualidades. ¿Cómo entender lo común en este caso?”. Para no extenderme, resumo así la respuesta que di: “Para mí, lo común constituye la experiencia que viví con ellos durante estos meses; no hay que confundir lo común y lo colectivo con la negación de la individualidad o con la identificación de grupos; en el caso de la séptima, es problemático caracterizar a los pintores como pertenecientes a un grupo”.



Panorama de retratos de Alexander Romero en la carrera séptima.



Espacio de Efraín Sanguino
en la carrera séptima.

Sin embargo, la inquietud planteada me quedó sonando, pues me hacía ver que la exposición ocultaba esa experiencia de lo común, entre otras cosas porque en ninguna de las fotos yo aparecía presente; tan solo brillaba el ingenio del ejercicio creativo, un ingenio que se convertía en truco y se desvirtuaba si no se comprendían las condiciones en que había surgido y las estrategias que lo habían hecho posible. Ante esta misma pregunta, Walter dio una respuesta más descarnada, pero también algo condescendiente: “En la séptima, todos somos muy individualistas. A mí me ha tocado aprender a las malas a trabajar en colectivo y me cuesta mucho hacerlo. Como estamos en el día a día, cuando no vendemos, nos tostamos y a veces chocamos con los otros. Si no bajo bandera, no pienso sino en eso. Y eso se pega y nos cohibe. Por eso estas iniciativas nos estimulan, hacen que empecemos a pensar en nuevas formas de crear, de romper esa individualidad y de ver el arte contemporáneo de manera distinta. Es triste pensar que hay muchos buenos que se chirrean y que pasan por ahí vendiendo óleos y solo pintan materas...”. Entonces, ¿cuál es la individualidad que hay que romper y cuál la que hay que proteger? Mientras Ana María Zuluaga trabajó como fotógrafa de este proyecto, tomó el curso de pintura con Guillermo Cárdenas en la universidad para adelantar materias de su carrera y terminarla rápido; curiosamente la entrega final para los alumnos era un autorretrato en el que no aparecieran. Sin duda, este trabajo sugiere al mismo tiempo un ejercicio de habilidades y una puesta en escena de ciertos regímenes éticos y estéticos del arte contemporáneo. Ante esos regímenes confirmo que la séptima a la altura de Las Nieves, en medio de los artistas, la música callejera, los vendedores de azar y las multitudes extrañas que pasan agitando la calle, es un lugar perfecto “para una didáctica de la disolución del yo”; de hecho, así rezaba la portada de un folleto esotérico sobre la doctrina de “la Muerte en Marcha” que dos mujeres vestidas de blanco pasaron repartiendo por allí hace unos meses.

“Mi inquietud ahora como caricaturista del corredor cultural es cómo vamos a tomar todo este documento que recogió Daniel y hacer un movimiento o una acción; que se integren todos estos saberes y se muestre un resultado ante la sociedad. No quisiera que todo esto quede en unas hojas de libros y otra vez cada uno por su lado”. Esta fue la pregunta que Carlos Roa escribió antes del cierre de la jornada. Para responderle de nuevo, una vez más propongo que lo meditemos en común. Si bien desde el principio les dije que cada uno tendría una copia del material recolectado, eso no es suficiente; lo ideal sería continuar el diálogo, dar un paso más allá en la investigación. Pero ¿habrá tiempo para ello en medio del trabajo y del rebusque?

Ante todas estas dudas, un par de días después quise preguntarle a Elkin Rubiano, un colega sociólogo y comunicador, cómo le había parecido la charla y qué pensaba de la investigación. Su respuesta fue que el problema no consistió

en que hubiese instrumentalizado o exotizado a los artistas, sino que los había romantizado, una manera delicada de decirme que la cosa había sido demasiado sentimental y cursi. Pero él entendía lo ocurrido pues según su opinión, yo no había tenido opción: o le daba gusto al “objeto de estudio”, con el que había creado lazos de afecto, o le daba gusto a la institución que esperaba algo distinto: una mirada crítica y desapasionada. “En todo caso siempre es difícil hacer una investigación en un tiempo tan corto y eso también se lo deberían plantear los organizadores del encuentro”. Terminar las entrevistas y los registros fotográficos un par de días antes de la presentación no me dio el tiempo suficiente para elaborar un sentido que fuera más allá del relato y del goce. Hoy puedo decir con un poco más de certeza que el valor de un trabajo de campo no se mide por su volumen (confusión que tuve hasta el último día) sino por el límite y la distancia que lo perfilan como tal. En este caso, la demarcación todavía se está constituyendo y el análisis crítico que pueda hacer sobre mis observaciones es mínimo. Por eso, como me fue imposible escapar de una actitud romántica en este texto, al menos opté por intentar calcar la que propone Novalis en uno de sus fragmentos: aquella que busca darle un porte misterioso a lo cotidiano y una expresión común a lo elevado.



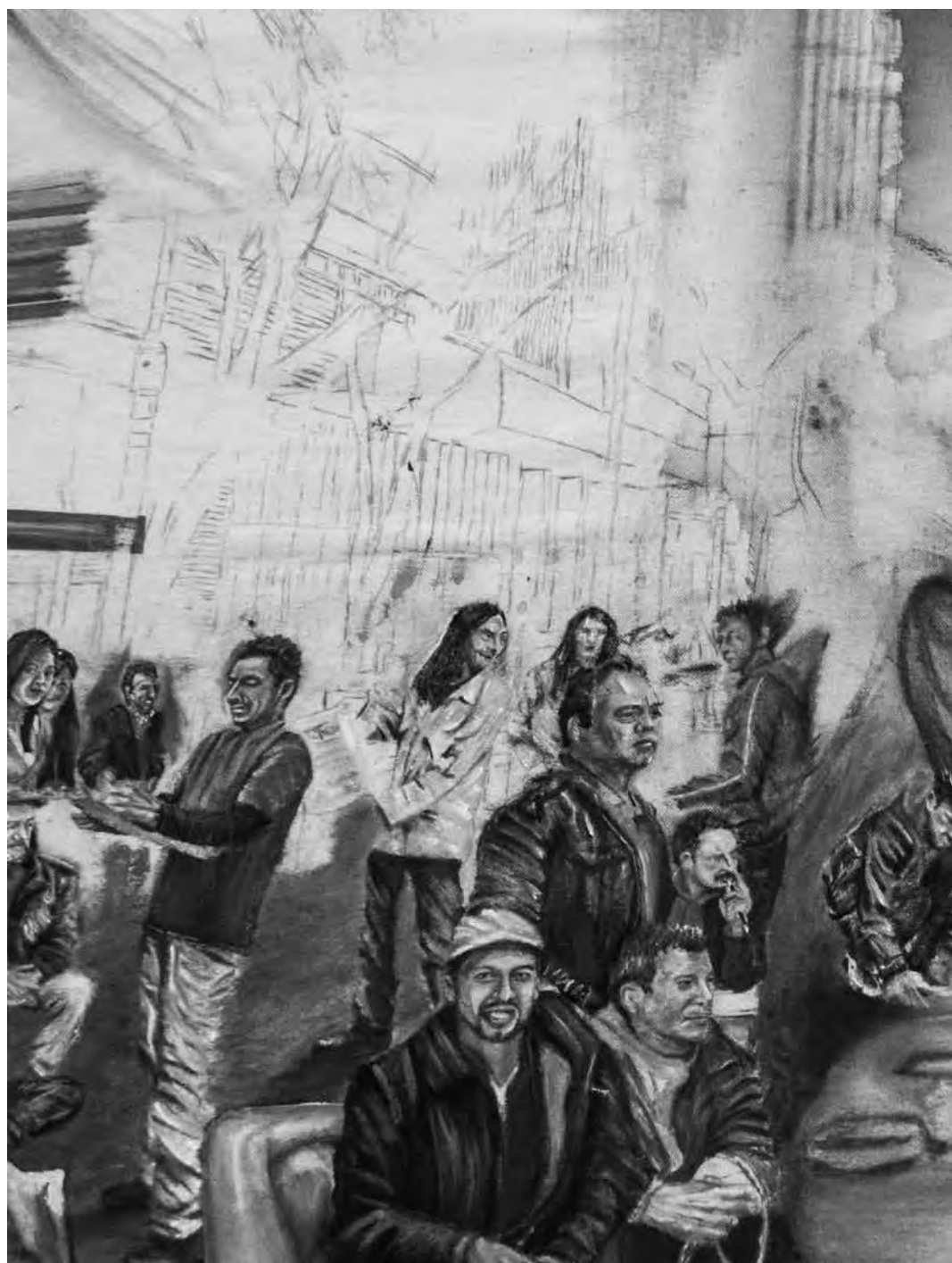
César Silva dibujando acompañado de Alberto Jiménez y patrullero, en la carrera séptima.

5. CIERRE
PARCIAL

Luego de haber hecho esta breve pero intensa inmersión en el espacio de trabajo de los artistas de la séptima, debo reconocer algunos hallazgos que hice. El primero tiene que ver con un gran vacío en mi formación que determina la manera en que he aprendido y enseñado el área de conocimiento a la que pertenezco. ¿Qué alcances puede tener una historia del arte desencarnada? El segundo se relaciona con los artistas que conocí durante estos meses. Aquellos que hacen de la fabricación de imágenes su oficio necesariamente se convierten en buenos observadores y con ello ganan una riqueza del lenguaje que hoy en día es difícil de hallar en el mundo universitario y en los circuitos locales del arte contemporáneo, saturados de expertos y de discursos y pobres en narraciones y en narradores. Esto me lleva a la caracterización del lugar que ocupan los artistas de Las Nieves como un espacio de experiencia. Por encima de su categorización como zona artística o patrimonial y más allá de los intercambios económicos que se dan allí, lo verdaderamente valioso que acontece en la séptima es un tránsito mágico que va de la mano al ojo y de la boca al oído. Algo que nos cuesta trabajo entender a quienes hacemos parte de instituciones cuyas nuevas lógicas se han empeñan cada vez más en deslegitimar estas formas de supervivencia y conocimiento.

Al principio de esta investigación pensaba que el relato de los artistas de la séptima y lo propio de su condición de estar expuestos debían ser narrados en clave agonal: conflicto y lucha con las autoridades y las mafias, tensiones internas entre ellos y con los líderes; tires y aflojes con las administraciones distritales y las instituciones del arte y la cultura; en última instancia, todo el despliegue y el juego de las relaciones de poder. No obstante, hoy esta misma inquietud se ha resuelto de manera un poco distinta; mi impresión final está bellamente sintetizada en una pintura que aún Walter no termina y que lleva como título *Teoría del campo unificado artístico*. En ella se recrea la séptima justo en el lugar que ocupan los artistas: en primer plano, una mujer atractiva vestida con unos calzones negros y una camisa abierta del mismo color está recostada en el piso leyendo lo que parece ser un periódico; bajo el alero del edificio de la ETB están el saxofonista y el lector del tarot; Kelly y Paola caminan hacia el centro del andén y tras ellas yo aparezco asomándome con un gesto de espía; en un lugar más cercano Beto está de pie revisando una lista, mientras Manuel medita como un buda; llegando al centro, Ricardo, Carlos y Uriel forman un triángulo solidario, y en un plano más lejano Norberto, Álex y Germán dirigen miradas pensativas en distintas direcciones.

En la mitad inferior de la composición, Walter y una mujer dibujan el rostro de la gerente de artes plásticas sobre el pavimento; en el costado derecho, de pie y con las manos en los bolsillos, don Evelio mira a la otra orilla de la calle como si fuese un horizonte lejano, y a su lado Juan Carlos le da la espalda al mismo paisaje mientras contempla un papel que tiene sobre sus piernas como si fuese un marinero que estudia una carta navegación. Llegando al primer plano en esa misma dirección puedo reconocer a un anciano lotero que siempre se instala allí y delante de él, a un vendedor de minutos que diariamente recorre la cuadra. Todos estos retratos envueltos en un escenario arquitectónico apenas bosquejado parecen anticipar una admirable pintura hiperrealista; sin embargo, la presencia extraña de un hoyo negro en el lugar donde confluyen las paralelas parece absorberlo todo con un movimiento en espiral, como si el punto de fuga de la obra se hubiese transformado en un torbellino o en un sifón por el que todo se va. Estar expuesto en la séptima no consiste únicamente en vérselas atravesado por fuerzas sociales antagónicas que jalonan en distintas direcciones; es también ponerle el pecho al viento que baja de los cerros y viene corriendo por la sabana. El viento que se lleva los días y con ellos todo lo demás: papeles, artistas, carboncillos, vendedores, caballetes, funcionarios, loteros, acrílicos, borrachos, profesores, árboles, edificios, instituciones, fantasmas e imágenes.





Teoría del campo unificado artístico,
Walter Tinoco.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARNALDO, J. Antología y edición (1987). *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid: Editorial Tecnos.

COOMARASWAMY, A.K. (2009). *La filosofía cristiana y oriental del arte*. Barcelona: José J. de Olañeta, Editor.

DE CERTEAU, M. (2010). *La escritura de la historia*. México D.F.: Universidad Iberoamericana.

RANCIÈRE, J. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

FOTOGRAFÍAS

Las imágenes empleadas fueron tomadas por Ana María Zuluaga y se publican con su autorización.

EXPERIENCIA INTERNACIONAL

GRACIELA CARNEVALE

90

En esta presentación me referiré a mi experiencia en El Levante y en el Grupo de Artistas de Vanguardia de los Sesenta, focalizando en el aspecto colectivo de estas prácticas y en su afán transformador desde horizontes compartidos.

Intentaré hacer visibles las particularidades que estas prácticas revelan y que desbordan el campo convencional del arte, desterritorializándolo hacia espacios más amplios de lo social, dando lugar a formas autogestivas, procesos de subjetivación y producción colectiva.

También trataré de pensar las experiencias de El Levante como ejercicios de resistencia y herramientas de construcción de memoria y pensamiento crítico en el presente.

Propongo estas experiencias como prácticas artísticas cuya politicidad debe ser revisada constantemente para retener su capacidad perturbadora en los sistemas de control y dominación en que vivimos. Se trata de prácticas que no pueden ser abordadas de acuerdo con fórmulas fijas sino como procesos, intentos de experiencias transformadoras y constructoras de subjetividades.

Hablar del Grupo de Arte de Vanguardia y de El Levante significa hablar de dos momentos históricos. Dos modos diferentes de producción colectiva. Dos intentos de subvertir el statu quo y explorar nuevas formas de pensamiento y acción. Ambas se constituyen en práctica artística y se construyen colectivamente en relación a un contexto.

Hablar de *Tucumán arde* es hablar de grupo y de proceso. *Tucumán arde* fue una obra colectiva, una acción que parte de un grupo que intenta debatir un programa y enunciar una base teórica para un nuevo concepto de arte que fuera eficaz para intervenir en la realidad, para modificarla. *Tucumán arde* fue propuesta como una acción de denuncia y de contrainformación de la situación que se vivía en Tucumán por el cierre dispuesto por el gobierno militar de los ingenios azucareros, principal fuente de trabajo de la población, lo que provocó una situación social devastadora.

ESTRUCTURA DE *TUCUMÁN ARDE*: ETAPAS: INVESTIGACIÓN, VIAJE, CAMPAÑA PUBLICITARIA Y EXPOSICIÓN

Tucumán arde fue concebida por un grupo interdisciplinario que contó con múltiples colaboradores que posibilitaron su realización. Esto lo podemos observar en los numerosos textos que acompañaron la exposición; en los organigramas de las relaciones de los dueños de los ingenios con el poder político y económico; en los grafitis clandestinos de la campaña publicitaria, en los que la heterogeneidad de las caligrafías pone en evidencia manos diferentes y anónimas; en las ampliaciones fotográficas; en la investigación del grupo de sociólogos sobre Tucumán; en los obreros y delegados a quienes entrevistamos; en los que trabajaron en el montaje, entre otros.

Enfatizo su potencial transformador y su capacidad de explorar otros territorios de lo artístico, en un proceso que subvierte los conceptos normados del campo del arte. Manifiesta una resistencia a los valores impuestos por una dictadura militar y una apuesta a construir una sociedad diferente, a pensar el arte y el rol del artista como una acción perturbadora tendiente a incidir en la sociedad para acompañar al proceso de transformación que percibíamos posible.

Lo que nombrábamos como artístico estaba lejos de ser reconocido como tal en el circuito institucional de entonces. Nuestras producciones partían de intuiciones, deseos, experimentaciones con el lenguaje y los materiales y de



Caminando el Parque Huerta Hogar Español, proyecto:
"Recorridos y extraterritorialidad", Rosario, Abril 2011.
Foto: Archivo El Levante.

nuestras contradicciones con el sistema. Buscábamos referentes en las más diversas fuentes para apropiarnos de ciertos conceptos que fueran operativos en nuestro hacer, reformulándolos para establecer nuevas relaciones o asociaciones afines con nuestras formas de pensar el mundo.

Los aspectos que hacen relevantes estas propuestas son las estrategias utilizadas, la actitud experimental en las obras y el posicionamiento crítico frente a las instituciones artísticas y el medio; también la conciencia en las formas de circulación y recepción de las obras y su potencial disruptivo.

Transitamos canales alternativos, cuestionamos los espacios de exhibición e intentamos nuevas definiciones para el arte en búsqueda de un nuevo público. Ampliamos el lugar de enunciación del artista y ensayamos nuevos formatos y funciones asumiendo no solo el papel de productor sino el de crítico, el de curador —aun en un momento en que esta figura no existía— y el de investigador. Rechazamos el museo como lugar de sacralización y buscamos otros espacios de legitimación y visibilidad ligados a sectores más radicalizados de la sociedad.

Asumimos que la creación artística no es autónoma, ni desligada del contexto social donde se origina, que las instituciones no son lugares neutros sino que reproducen valores simbólicos y económicos.

En los procesos dictatoriales que tuvieron lugar en esos años en América Latina, es el contexto represivo y violento el que da significado a la producción de sentido de ese momento. Lo artístico se entiende entonces como la posibilidad de desarrollar nuevos conceptos, ideas, representaciones que se extienden más allá del campo del arte para explorar otros territorios asumiendo la práctica artística como una acción transformadora de lo real.

Cuando el grupo se disuelve poco después de *Tucumán arde*, dejamos de producir en el campo artístico. Cada uno intentó respuestas diferentes de resistencia y confrontación frente a la dictadura. No nos fue posible en ese momento recuperar o crear nuevos espacios de sociabilidad y creatividad en el camino inaugurado.

Dejé de producir durante muchos años y encontré en la docencia un espacio de creatividad y militancia. Por ese entonces, educación y docencia, investigación y producción se me presentaban como compartimentos estancos.



Iniciamos El Levante en 2003 como respuesta a un contexto de crisis. El Levante es una iniciativa que surge de la necesidad de construir un espacio de reflexión para artistas, asumiendo nuestras condiciones de ciudad no capital, en un país periférico, saliendo de una crisis radical que puso a la sociedad al borde del colapso.

Ese momento se nos presentó como una oportunidad para desarrollar una experiencia de taller como una tarea creativa y crítica y construir un ámbito afectivo donde explorar posibilidades de intervención en el contexto. Concebimos el *Taller de análisis y confrontación* de obra como un espacio de discusión y revisión de conceptos, donde artistas y teóricos trabajasen en relación con sus pares, pensándose como productores en el ámbito de la educación, de la gestión, de la crítica o de la creación, promoviendo o haciendo obras, proyectos, debates, eventos, sin tomar estas acciones como actividades extendidas sino como práctica artística.

El Levante significó para nosotros generar un espacio donde pudiéramos dar lugar a inquietudes y preocupaciones y unir creación y docencia concebidas ambas como producción. La búsqueda de modos de saber y pensar por fuera de categorías establecidas nos permitió ensayar una práctica crítica y reflexiva en la que el proceso y la investigación se constituyeron en puntos de partida para recuperar una tarea colectiva.

En el taller estimulamos una actitud permanente de revisión, de relectura, de toma de conciencia de la influencia de los sistemas de dominación sobre la obra de arte, de su dependencia del contexto institucional y del discurso histórico determinado por él. Es decir, un desplazamiento de las estructuras internas de la obra hacia el análisis de las funciones que esta cumple en relación con los grupos que la producen, la difunden o la consumen.

A fines de 2005 incorporamos el Programa de Residencias e Intercambios y un espacio para muestras y debates, actividades que cobraron sentido en su articulación con el taller. Implementamos el programa por la necesidad de relacionarnos con artistas de distintos lugares como otra forma de confrontación de nuestras propias prácticas y de tomar contacto con otros medios y producciones.

Este modo de vincularse entre personas de diferentes lugares, diferentes generaciones y modos de hacer articula redes de intercambio que fortalecen y estimulan un espacio colectivo para el debate y la creación artística. Esta operatoria permite resituarse y por otro lado habilita a pensar y explorar modos distintos de comprender la realidad.

La crisis global actual nos obliga a abandonar los parámetros tradicionales sobre las cuales la realidad podía ser aprehendida, y pone en un momento en el que la realidad ha sido estetizada y las corporaciones se apropian de las metodologías y formas creativas antes reservadas para el arte, nos enfrentamos a interrogantes nuevos y a la búsqueda de nuevas respuestas, formas otras de interpretar la realidad.

Pensamos que toda producción es una producción situada.

Consideramos que las formas pierden eficacia por los cambios en el contexto y también por su apropiación por el sistema, lo que hace necesario recrear continuamente los instrumentos y herramientas que utilizamos.





Almuerzo en el Parque Huerta Molino Blanco, proyecto:
Soberanía Alimentaria, Rosario, noviembre 2012.
Foto: Archivo El levante.



Vista parcial exposición "Inventario 1965-1975. Archivo Graciela Carnevale"
CCPE Centro Cultural de España, Rosario, octubre 2008.
Foto: Archivo Graciela Carnevale.

La estructura basada en el taller articulada con las residencias funcionó hasta que el contexto de crisis desapareció, se normalizó la institucionalidad y se recomposieron las viejas modalidades y estructuras de prestigio en el campo artístico-cultural.

Comenzamos a percibir que ya no había interés en debatir colectivamente, sino que las necesidades habían mutado a instancias más individuales relacionadas con la legitimación y el prestigio.

En el momento de mayor visibilidad de El Levante decidimos cambiar. No podíamos seguir sosteniendo un proyecto pensado para un contexto que ya no era el mismo.

Decidimos terminar con el taller para organizar proyectos en los que nuestro rol de gestión se articulara con el de productores, y reinventamos el concepto de residencia invitando a artistas y no artistas a trabajar con nosotros en las propuestas, incluso para pensarlas juntos.

El nuevo formato de El Levante es una respuesta a un nuevo contexto. Responde a interrogantes, conflictos, contradicciones, insatisfacciones, dudas en relación con el sentido de nuestras prácticas que seguimos llamando artísticas, pero que nos llevan a preguntarnos o pensar el arte, fuera del campo del arte, en búsqueda de otros sentidos, otros usos, otra visibilidad, otros formatos, intentando desvelar ciertas opacidades de la realidad que vivimos.



Vista parcial exposición "Inventario 1965-1975. Archivo Graciela Carnevale"
 CCPE Centro Cultural de España, Rosario, octubre 2008.
 Foto: archivo Graciela Carnevale

Desde 2008 hemos implementado diferentes tipos de proyectos con base en conceptos de desterritorialización y extradisciplinariedad, articulándolos con recorridos y actores de otras disciplinas en un intento por develar los modos en que los procesos económicos afectan nuestras formas de vida.

TALLER DE EDICIÓN; RECORRIDOS Y EXTRATERRITORIALIDAD; DESVELAR, DESENTERRAR, DESOCULTAR; DESTERRITORIALIDAD; SOBERANÍA ALIMENTARIA; PENSAR EL LEVANTE.

Nos interesa poner en común cuestiones que en los diversos campos donde nos involucramos construyen líneas de fuga, intentos de imaginar otras prácticas y otras formas de vida en común. Propuestas para provocar o incitar nuevos diálogos, espacios para la investigación y la acción con otros ritmos, otros códigos, otros autores, otras estrategias.



Almuerzo en El Levante, proyecto: Soberanía Alimentaria,
Rosario, noviembre 2012.
Foto: Archivo El Levante.

La “desterritorialidad” nos interesa como concepto operativo, como herramienta habilitadora de prácticas que no tienen lugar en los espacios cercados de las disciplinas; formas disciplinarias que estallan en los momentos actuales y son puestas en cuestión por modos de hacer que intentan transformar las condiciones de existencia en el mundo.

La cuestión de la forma propone interrogantes en relación a cómo inventamos o ensayamos otros tipos de prácticas por fuera de los normas establecidas para constituir un “momento deshabitante” que nos permita pensar y hacer de otra manera.

Entendemos estas acciones como acontecimientos que se construyen con la participación de otros. Creemos que si queremos proponer prácticas que accionen sobre el contexto tenemos que poner en cuestión los formatos establecidos desde la institucionalidad académica. Modificar roles, dispositivos, usos del espacio para construir entre todos una visión más compleja a partir de la puesta en común de percepciones y pensamientos desde prácticas y lugares diferentes. Intentamos una aproximación a una activación conjunta, una invención colectiva en la búsqueda de una multiplicidad de sentidos, contraria a una transmisión unilateral de saberes y un pensamiento único.

Intentamos establecer interlocutores y cruces de experiencias y conocimientos que permanecen invisibilizados para construir colectiva y extradisciplinariamente desde una diversidad de prácticas y opiniones.

Dentro de este marco tienen lugar las residencias definidas y concebidas como seminarios-talleres, que se constituyen en laboratorios de intercambio y producción colectiva que a su vez pueden realimentar otras actividades. Serían así herramientas articuladoras de acciones que tendrían lugar en contextos diversos con la intención de producir pensamiento desde la práctica, una propuesta de una formación colectiva que solo puede ser planteada como diálogo, como un encuentro entre personas, opuesta frontalmente a la filosofía individualista de la creación, en la que el artista es concebido como un personaje solitario y cultivador de un “yo” individual fuente de toda inspiración.

Esta concepción de la práctica artística se propone como un método de investigación social, que al tiempo que estudia y analiza el campo de las experiencias sociales lo constituye colectivamente.

Nos resistimos a pensar el arte como un dispositivo de *marketing* sostenido por las políticas de la industria del ocio y el entretenimiento encabalgadas en un concepto de cultura concebido como un ornamento que da estatus, en el que se nos brindan domesticados, digeridos, y despolitizados los sentidos y los alcances de la experiencia estética.

Estas prácticas materializadas en encuentros, recorridos, ediciones son intentos, ejercicios de pensar con otras formas de intervenir en la realidad para modificarla, alejándonos de conceptos mercantilistas del arte y explorar, fuera de galerías y museos, otros recorridos más cercanos a prácticas activistas.

Consideramos que los modos de hacer son significantes, que los espacios de participación necesitan ser contruidos y que la elección de las metodologías y dispositivos son también decisiones políticas.

Nos gusta conocer con los pies,
pensarnos en movimiento para no cristalizarnos.

Graciela Carnevale

Agosto de 2013, Bogotá.



Construcción de un espacio comunitario, residencia en El Levante, Rosario, 2007.
Fotografía: René Hayashi (México). Archivo El Levante.

LO COLECTIVO EN LA ESCUELA DE GRAFITI DE ENGATIVÁ:

NEGOCIO, CALLE, COMUNIDAD, ESTILO DE VIDA

LUISAUNGAR

ALEJANDROGARCÍA

104

Este Tercer Encuentro de Investigaciones Emergentes nos invitó a pensar en torno a las nociones de *construcción colectiva* y de *lo común* que elaboran algunas prácticas artísticas locales bogotanas. La invitación incluía preguntarnos por formas en las que se definen esas prácticas artísticas que buscan “*aprender a pensar juntos*”. Pero ¿cómo abordar la pregunta por la *construcción colectiva* y la *noción de lo común* en el caso específico de la *Escuela de Grafiti Apadrina un Niño*, de la localidad de Engativá? ¿Cómo se da en este caso ese ‘aprender juntos’?

Con el fin de acercarnos a las formas en las que se ha concebido en este caso la construcción colectiva, y a qué se denomina acá *lo común*, empezamos a conversar con los integrantes de la escuela y fuimos identificando en conjunto aquellos elementos que nos dieran claves a la hora de pensar estas nociones, partiendo de la experiencia misma de la escuela y de la forma en la que esta ha ido elaborando su noción de *construcción colectiva* o de *lo colectivo*. ¿Cómo abordan los integrantes de la escuela estas preguntas desde la práctica específica del grafiti en Engativá?

¿Cuáles son las formas de enseñanza que practican en la escuela? ¿Por qué la noción de trabajo es indispensable a la hora de pensar en la experiencia educativa-artística en este caso? ¿Cual es la relación que se establece entre remuneración y labor creativa y por qué es determinante esta relación para entender formas de abordar lo colectivo? ¿Qué nociones de “práctica independiente” se buscan con esta escuela? Tomamos estas preguntas como carta de navegación inicial para identificar algunos elementos que ponemos acá sobre la mesa; nos interesó la forma en la que estos son utilizados a la hora de explicar cómo funciona.¹

No es posible abordar la propuesta de esta escuela de manera separada de la práctica del grafiti a la que esta se dedica. En efecto, preguntas sobre la historia y el quehacer del grafiti en esta localidad de Bogotá, así como sobre la forma en la que se manifiestan sus reglas de juego, pueden agruparse en torno a nociones sobre lo común que se revisan y recrean en la escuela. Es buscando en esta cosmogonía que iniciamos nuestra búsqueda, y es desde allí que nos interesó un espacio en común para dialogar con esta otra historia; la duda surgió como un suelo incierto desde el cual el cual poner en diálogo las prácticas y saberes de los integrantes de esta conversación. Cuando revisamos la historia de la Escuela de Grafiti Apadrina un Niño de Engativá, así como sus formas de operar, la noción de construcción colectiva como estrategia vital de funcionamiento se desvuelve en tres instancias que revisaremos acá, las cuales —según veremos— son indispensables a la hora de entender la práctica misma del grafiti. Estas son: su operación en términos económicos (como negocio), la práctica en el tejido urbano y lo que esto denota acerca de su particular forma de habitar la ciudad.

EL COMIENZO Y LO COLECTIVO

Engativá (localidad 10) es reconocida como una meca grafitera a nivel distrital en Bogotá. El volumen de grafiti que se produce y circula, la concentración del comercio local en torno al grafiti, el que sea foco de distribución de implementos

1 La noción de colectividad aparece en esta invitación del Encuentro como un determinante aparente de cierto tipo de pensamiento creativo: el colectivo parece un imprescindible para comprender ciertas prácticas estéticas contemporáneas, una noción que arropa conceptos diversos como *espacio público*, *sociedad* y *comunidad*. No obstante, la manera en que la noción de lo colectivo se articula con estas otras nociones, especialmente en el grafiti en Bogotá, sigue siendo objeto de discusión y clarificación.

especializados, el hecho de que sus habitantes sean generadores de importantes espacios de circulación de esta práctica, así como que esta localidad haya dado origen a dos de los festivales más grandes del país y la existencia de escuelas como Apadrina un Niño hacen que esta localidad sea reconocida como potencia por encima de otras localidades bogotanas.

Esta historia empieza de la mano del hip hop.² Esta es la influencia inicial que reconoce Camilo Ruiz, CAM, fundador de la escuela de grafiti Apadrina un Niño. Camilo estudió en un colegio militar y dedicó la mayor parte de su infancia y adolescencia a escuchar rap. En los años noventa, el barrio conoció a los raperos, la mayoría provenientes de Villa Mayor. Ellos circulaban material que sería fundamental en el desarrollo del grafiti en el barrio: videos que mostraban la música, ropa, formas de cantar, letras. Es el material en VHS llegado del Bronx de Nueva York que le muestra un vecino lo que lleva a Camilo, como a otros, a salir a marcar, a escribir con aerosol las iniciales de su nombre. Camilo trabajaba en una ferretería de la familia. De ahí saca los primeros aerosoles, escondidos entre sus pantalones anchos. Empiezan a perfeccionar la firma sobre papel viendo cómo otros rayaban. Con sus amigos comienzan a pintar muros en Bolivia, detrás de lo que es hoy el Portal de la 80.

La historia de las marcas en la calle va de la mano de la historia de la conformación de los parches y sus relaciones: la pelea entre *escritores* y las tapadas. A medida que crecen los grupos, aumentan las luchas por los muros de la localidad. “Entonces se daba mucho el *getting up*: el artista que más marque, que raye más, el que esté en todo lado, el que mejor pinte: la competencia se daba tapando muros”. Para Camilo, el paso de “pensarse en individualidades” a pensarse como parche se da cuando junto con Joems y Diego conforma Bogotags Crew, uno de los grupos pioneros de la movida grafitera en Engativá.

Para el año 2000, ellos ya tenían lo que ahora denominan un buen manejo de la técnica y un estilo propio, es decir, contaban con un nivel avanzado de grafiti, y Camilo ya estaba metido en el negocio de importación de algunos de los implementos (boquillas, además de vender marcadores).

2 Algunos de los festivales de hip hop con fuerte presencia de artistas de Engativá son Hip Hop al Parque, Suba al Ruedo, Usme 29, Aerosoul, Tercer Mundo.

Al ver cómo un importador cobraba precios altísimos, Camilo les propuso a Joems y a Diego montar la competencia para importar aerosoles³. El primer pedido llegó en 2005, y el negocio creció rápidamente. En 2008 se realizó el Primer Festival de Grafiti Tercer Mundo, que es ahora uno de los más grandes de Colombia. Para 2011, el grupo ya había crecido al punto de hacer giras nacionales. El papel de Camilo como proveedor de utensilios para grafiti lo fue relacionando obligatoriamente con otros artistas: esta relación puramente comercial deviene, con el tiempo, en amistad. Ese es el comienzo de Dmental, definido por sus integrantes como una “organización, un colectivo, o un parche”.

Dmental fue ideado por Camilo, y su estructura permanente la conforman él, Fode y Jorge. Cada uno de ellos aporta su saber específico: coordinación, diseño, creación de logos, audiovisual, fotografía y video de los productos. En Dmental se juntan amistad, placer y negocios. La amistad es el fundamento que posibilita las actuales relaciones de trabajo de los integrantes de Dmental. Sus miembros fueron amigos antes que colectivo y ahora realizan la revista Dmental Grafiti, la escuela Apadrina un Niño, los videos, entre otras acciones. Dmental no es solo un parche para salir a pintar, no sirve solo como plataforma para mostrarse como artistas. Trabajan en la creación de productos y servicios, y cuando alguno recibe un posible proyecto comercial, intenta vincular a los demás.

Con Dmental surgió la opción de hacer escuela: ofrecer “opciones vitales” a los niños y niñas que se acercaban al trabajo del parche. Apadrina un Niño arrancó así, de la mirada que ofrece el grafiti como una opción de vida para los estudiantes: ofreciendo salidas ante las “situaciones duras” a las que se enfrentan los niños y niñas en su cotidianidad. En 2011, Camilo presentó a la alcaldía local de Engativá un proyecto para dar clases de grafiti, por medio de una asociación que se llamaba Fundecos (de Normandía)⁴.

Camilo ya había visto lo que no funcionaba tan bien en las demás escuelas. Las “condiciones de trabajo en la escuela” que él propone son las siguientes: todos tienen que asistir a todo, todos tienen que hacer las tareas. Los 20 mejores niños o niñas se

- 3 “En 2004, unos cuchos trajeron el primer pedido de aerosoles de Montana. Era un contenedor lleno de material de esta marca especializada, y pues claro que todos soñábamos con hacer plata. Imagínese que lo que hoy se vende en 13.000 pesos, en esa época ellos lo estaban vendiendo a 18.000... por la exclusividad que tenían. El tarro grande que hoy cuesta 22.000 pesos, por ejemplo, ellos lo vendían a 50.000. Todos les hacíamos fila a esos maricas en Paloquemao”.
- 4 La relación con esta fundación es problemática y significativa: Camilo y su equipo logran recuperar el 70 % de los dineros asignados porque se enfrenta a la organización, a diferencia de otros ganadores de convocatorias que no reciben el premio. “Mucha gente paró de trabajar en ese momento en proyectos muy interesantes debido a ese robo”, afirma Camilo.

escogían para pintar en los muros, a cada amigo “famoso” se le asigna un niño de 12 a 18 años. De esta manera, los niños “cumplían el sueño de pintar con los duros”. Los talleres comienzan y tienen éxito rápidamente entre los participantes. Para Camilo, el éxito radica en que los niños practican en el papel y en el muro, en que cumplen el sueño de pintar con sus ídolos, en que están activos en el aprendizaje, “no solo repitiendo sino haciendo”.

UNA ESCUELA

La metodología que se usa en Apadrina un Niño se concentra en la experiencia misma del hacer, sin privilegiar las explicaciones sobre las prácticas. De hecho, Camilo citaba como motivación “ofrecer una metodología que no sea absurda de lo aburridora” como sucedía en otras escuelas, relacionando acá el aburrimiento con aquellas “teorías que no se practican en el aula”, discursos sin una relación clara con algún tipo de ejercicio realizado por los niños y niñas. Esta forma de enseñar “consistía solamente en unos niños parándole bolas a un man”, en escuchar explicaciones sin practicarlas siquiera. Apadrina se basa en el ejemplo: un maestro muestra a un estudiante cómo realizar la práctica, y en este sentido lo apadrina. A diferencia de lo que se denomina acá la enseñanza tradicional, el estudiante practica, no solo “escucha cómo practicar para luego practicar”. Es haciendo que aprende. Y el padrino confía en la habilidad del estudiante para desarrollarse desde la práctica, no “desde la explicación de la misma”.

Hay una primera etapa en el salón, se practica en papel y se habla sobre aspectos históricos y técnicos del grafiti, como su surgimiento en Estados Unidos o la morfología de las letras con base en ejemplos del grafiti bogotano, aspectos básicos de teoría del color, de la terminología y la jerga del grafiti: qué es un *tag*, qué es un *throw up*, qué es *power line* y para qué sirve, etcétera. Después de múltiples ejercicios, los niños y niñas saldrán del salón a enfrentar el muro y aerosol.⁵

- 5 “Yo hablo a través de la exposición que hago. No tengo que preparar lo que voy a decir, y la cosa fluye natural. Solo sé que hablo de lo que soy, de lo que tengo. No tengo nada que demostrar más allá de lo que hago, de lo que hacemos. Lo hago porque me gusta, porque sí. Eso es ser solidario, educar. Lo que quiero es crear la mentalidad de que el grafiti no es destructivo aunque sea ilegal. Además de aprender del grafiti, aprender a distinguir qué es lo que uno raya, dónde raya, por qué raya ahí. El grafitero tiende a dejarse llevar por el *getting up*, rayar por el “soy el que más raya y pinta”, sin distinguir si donde raya es la casa de una persona que duró pintando todo el fin de semana la fachada o un Home Center o un camión de Coca-Cola. Mi propuesta metodológica funciona. ¿Por qué? Porque el grafiti atrae de manera impresionante, porque empezamos desde lo que cada uno hace, les ponemos a los niños el ejemplo del padrino, los dejamos hacer, los llevamos a rayar pared”.

El primer elemento que debe aprender un estudiante en la escuela es su *tag*. El *tag* es a la vez nombre y firma personal. La búsqueda del *tag* permite no solo ir ganando cierta fluidez en los trazos e ir mejorando en el manejo de la lata. Este primer paso es fundamental: es punto de partida en la búsqueda de un tipo de caligrafía personal y en una búsqueda estética de largo aliento. Así, el acto de iniciación en el aprendizaje del grafiti consiste en una identificación paradójica: dejar de lado su nombre de “pila” y su firma “legal” para otorgarse un nuevo nombre y una nueva firma, una nueva identidad casi desconocida, una nueva identificación que coincide en gran medida con el anonimato.

Apadrina ofrece una posible ruta de aprendizaje del grafiti: luego de los *tags* vienen los *throw ups* y las *quick pieces*; de allí se pasa a hacer figuras, personajes, imágenes y realismos. Esta ruta no se sigue al pie de la letra: no todas las personas tienen los mismos intereses ni los mismos talentos. Para *Apadrina*, la formación no debe tender a homogeneizar las capacidades de los participantes, por el contrario, busca desarrollar las capacidades específicas de cada uno, de allí que cada niño demande una ruta particular de aprendizaje.

Esta ruta depende de los intereses del estudiante y de la pericia de cada “padrino” para detectar sus habilidades. En esto consistió la estrategia pedagógica implementada en la primera sesión de Apadrina un Niño: “un padrino por niño”. Cada niño aprendiz seleccionado para tomar los talleres de la escuela podía seleccionar un “padrino”, de cualquier parte del distrito, que sería convocado por los coordinadores de la escuela para que fuera su tallerista personal. Se asumía que el grafitero seleccionado como padrino representaba para los aprendices algo de gran interés, y que de esa manera se justificaba la decisión del niño. Y en efecto, así era. Los niños, dice Jorge, escogieron grafiteros que admiraban por su trabajo; sin embargo, muchos de ellos, pese a ser buenos grafiteros, no eran en verdad los mejores talleristas. La primera edición de Apadrina enseñó a los coordinadores de la escuela que la educación personalizada, es decir, la estrategia de “un padrino por niño”, rendía frutos en el área de los intereses del niño, pero descuidaba de alguna manera el área de la pericia del tutor para direccionar los talentos de cada estudiante hacia el área en la que mejor parecía desempeñarse.

Por esa razón, en la segunda edición de Apadrina un Niño se optó por equilibrar estos dos aspectos, sacrificando la posibilidad de tener un padrino por niño y creando grupos de trabajo de varios niños con distintos años de experiencia en el grafiti y padrinos “fijos” que tuvieran experiencia como talleristas de escuelas de grafiti. De acuerdo con Jorge, con ello se buscaba romper la distancia “maestro-alumno” que había marcado la primera edición de Apadrina, y crear grupos pequeños de intercambio de saberes en los que aumentarían los niveles y las direcciones de la retroalimentación.

La labor de estos pequeños grupos de trabajo con un padrino fijo es clave en el proceso de enseñanza: si bien el padrino es el encargado de identificar los talentos de cada uno, es el intercambio que se genera al interior de estos grupos el que finalmente guía el trabajo individual de cada estudiante y aquel que orienta la búsqueda personal en el mar de posibilidades que representa el grafiti como práctica artística.

Ser un aprendiz de grafiti significa embarcarse en la búsqueda de un estilo propio, único, esto es, una forma personal de realizar grafiti. Según Fode, la esencia del aprendizaje del grafiti consiste en comprender que la búsqueda de un estilo propio es el horizonte y que ese estilo nunca termina de desarrollarse. Cuando alguien cree haber alcanzado finalmente su “propio estilo”, cae en la trampa de la repetición, hace de sus logros una fórmula y se estanca su saber; en cambio, los mejores grafiteros son siempre aprendices que mantienen el estilo propio como una búsqueda incansable. En esto radica una de las mayores fortalezas de la escuela Apadrina un Niño: brinda a los niños las herramientas para que ellos se embarquen en la búsqueda de un “estilo propio”.

EL GRAFITI COMO “ESTILO DE VIDA” EN ENGATIVÁ

En tanto la búsqueda de un estilo personal es una labor siempre inacabada, puede llegar a demandar cantidades ilimitadas de recursos, entre ellos, tiempo y dinero. Para Jorge, el grafiti no es un *hobby*, no lo es en su vida y no puede asumirse como tal; el ejercicio del grafiti como práctica no puede relegarse al tiempo de ocio en contraposición a los tiempos del trabajo, ni puede realizarse a expensas del “bolsillo” propio.

Desde Apadrina se piensa la búsqueda del estilo personal en el grafiti como una labor creativa: como tal, lejos de pensarse fuera de la esfera del comercio, se le entiende como imbricada en ciertos circuitos económicos; el de la venta de materiales especializados, el de la venta de servicios, el de la venta de productos propios, camisetas, *stickers*, etcétera.

Los talleristas de Dmental son muy críticos de esto que podríamos llamar “un imaginario burgués del grafiti”. Esta perspectiva entiende el grafiti como una práctica que debe mantenerse al margen de la circulación monetaria y mercantil para mantenerse fiel a una suerte de praxis política transgresora. Este imaginario relega el grafiti como práctica a aquellos que cuentan con los recursos para acceder a sus materiales

(una ocupación rebelde del ocio) o a aquellos que acceden a esos recursos a partir de la venta de su fuerza de trabajo en otras ocupaciones (un *hobby* transgresor para trabajadores). Esta perspectiva supone, finalmente, que el grafiti permanece al margen de los medios de sustento de quien ejerce la práctica o, a la inversa, que esta práctica no puede ser el medio de vida de quien la ejerce. Dmental busca desmitificar esta idea.

El grafiti no es solo algo para lo que se vive. Es también algo de lo que se vive, es un medio de vida, que, como labor creativa, y en tanto labor, es susceptible de convertirse en un trabajo remunerado.

“Si a usted lo hace feliz algo, por qué no va a querer vivir de eso”, afirma Fode, quien además de ser uno de los grafiteros más destacados de Engativá y Bogotá, tiene una tienda en la que vende latas, marcadores, camisetas diseñadas por él, sus *stickers*, etcétera. Por su parte, Camilo afirma que el grafiti es su vida: “Es lo que quiero hacer y es lo que hago para vivir”. La conjunción de estos dos elementos, el grafiti como objetivo de vida y como medio de vida, puede sintetizarse en esta afirmación: vivo de lo que quiero vivir. Para los talleristas, el grafiti es a la vez fin y medio, forma de vida además de estilo de vida.

Aquí se juega una noción de independencia que diverge de aquella que se usa al nombrar algunas prácticas artísticas así llamadas “emergentes” en la ciudad (y que se nombra de manera frecuente en escenarios propios de las artes contemporáneas como un elemento que confiere valor a las mismas): la independencia no como la posibilidad de permanecer al margen de las instituciones públicas o privadas que integran el circuito oficial de las artes en Bogotá, ni como simple autosostenibilidad de la práctica misma. Más bien, la independencia se propone acá como emancipación de ciertas relaciones laborales y de cierta relación con el trabajo mismo. Independencia, entonces, como la posibilidad de sustraerse a las relaciones laborales asalariadas, esto es, de trabajar para otros a cambio de un salario, y de manera más general, independencia de una relación instrumental con el trabajo, es decir, no solo trabajar para cumplir mis deseos, sino trabajar en lo que deseo, en el terreno mismo de mis deseos.

SABERES ÉTICOS DE LA CIUDAD:

LO COMÚN COMO ANTAGONISMO

La ética que implica hacer del grafiti un estilo de vida se articula con “una ética específica” sin la cual los aprendices pueden ver frustrado su aprendizaje. En primer lugar, esta ética específica trata de la relación entre los grafiteros y consiste,

según Jorge, en no dañar otros grafitis, así como no tapar los muros de los demás grafiteros. No obstante, esta práctica de “taparse”, “pelearse los muros”, es bastante común, por lo que si alguien decide tapar un grafiti de alguien más, lo mejor que puede hacer es un grafiti de mejor calidad y estar preparado, porque el grafitero al que tapó la va a emprender contra sus grafitis y va a intentar arrebatarse sus spots (muros que de alguna manera un grafitero ha conseguido ganarse). De allí se desatan las guerras entre grafiteros que, como señala Se Busk, estudiante de la segunda edición de Apadrina, pueden librarse desde el grafiti y finalizar hasta que uno de los dos se dé por vencido o con un duelo de grafiti pactado, con jueces, quienes deciden quién es mejor grafitero. Sin embargo, relata Jorge, esas disputas entre grafiteros pueden tomar tintes personales y terminar en peleas y agresiones físicas serias, situación que ya ha ocurrido antes en Engativá.

El segundo elemento de esta ética de la práctica grafitera tiene que ver con la relación de los grafiteros con la ciudad. Según Camilo, el grafiti no consiste en “volver todo mierda porque sí”. No se trata, por ejemplo, de pintar las casas de las personas por simple capricho. El uso que se le da a ese espacio, sus habitantes, su especificidad en cierto mercado, las condiciones en las que se mantiene, son determinantes. Si el lugar en el que se hace el grafiti es, por ejemplo, un negocio que “implique cierta explotación de personas”, el grafiti es una opción. Pero un grafitero debe estar en capacidad de comprender que “a la gente también le cuesta trabajo mantener su casa bonita para que alguien venga y la raye”. Sin embargo, si una fachada está deteriorada, afirma Fode, lo mejor que uno puede hacer es ponerle pintura y revitalizarla con un buen grafiti. En suma, existen lugares en los que es mejor no pintar por respeto a las personas y existen lugares que casi, podríamos decir, reclaman un grafiti. Adicionalmente, por supuesto, no todos los grafitis tienen que hacerse sin permiso: un grafitero sabe que hay muchos muros en los que se puede pedir permiso al propietario para pintar y hacer de ese muro un buen *spot*. La falta de observación de estos criterios éticos del grafiti en cuanto a su relación con la ciudad afectan no solo a quien los incumple, sino que pesan sobre todos los practicantes del grafiti en tanto se generan valoraciones negativas de su quehacer.

Para Jorge, “lo destructivo”, el hacer rayones y *tags* indiscriminada y acriticamente sobre ventanas, fachadas y en cualquier muro de la ciudad, es una parte esencial del grafiti y una etapa clave en la formación de cualquier grafitero. Consiste en hacerse conocer por la cantidad mas no por la calidad de las pintadas. Señala Fode que esa esencia del grafiti es inextinguible, porque, finalmente, en el grafiti no existe una ley interna que le diga al grafitero dónde puede pintar y dónde no. No obstante, Jorge considera que, en tanto etapa del proceso de aprendizaje, Apadrina un Niño brinda elementos para que sus aprendices reduzcan esa etapa

de su proceso de formación y pasen más rápidamente a realizar trabajos de mayor calidad. Si bien las pintadas destructivas e ilegales no pueden evitarse con procesos de formación puesto que ellas constituyen en gran medida la esencia misma del grafiti, Apadrina parece estar comprometido con formar técnica y éticamente a sus estudiantes, de tal manera que puedan pasar rápidamente a desarrollar pintadas de mayor calidad, que los motiven a seguir pintando y que les permitan algún día vivir de lo que pintan.

Desde esta perspectiva es posible discutir una de las principales comprensiones de la práctica del grafiti. Se dice que el grafiti es una cuestión de “marcar territorios” y que quienes lo practican quieren ver su “nombre” por toda la ciudad. Si bien esta descripción no es del todo errada, pues recoge una práctica común dentro del grafiti que consistía en delimitar los territorios usando los grafitis como marcas, no explica la complejidad de esta práctica. Desconoce la ética que ella implica y, sobre todo, desconoce la manera en que el grafiti hace uso de la ciudad.

Ese “marcar el territorio” es el uso de la ciudad como espacio de experimentación que vincula la destrucción y la creación en una disputa entre estilos gráficos. La ciudad y sus muros no son solo el lugar donde se escenifica y puede verse esa disputa de estilos gráficos; son ante todo el lugar donde la batalla se libra. Dicho de otra manera, la relación que mantenemos los espectadores del grafiti con la ciudad no es la misma que mantienen los grafiteros con ella.

La ciudad que habitamos es el resultado de esa pugna creativa manifestada en el espacio público, la pugna por el espacio común y por las formas para participar en él. Dejando de lado los lugares comunes sobre la práctica del grafiti y asumiendo el espacio público como un lugar de disputa laboral y laboratorio de experimentación gráfica, podemos decir que la visión de lo común de estos artistas no responde a visiones programáticas, ni se pliega a las agendas sobre lo común o a mecanismos que se establecen desde las instituciones públicas; lo común toma desde el grafiti la forma de un antagonismo: la pugna por quiénes logran hacer qué en el espacio público (en cuanto a sus condiciones de producción) y quiénes pueden transformar ese espacio valiéndose de qué práctica es determinante en la construcción de lo *colectivo*.

La construcción de ese *colectivo* depende del *estilo* que cada sujeto haya asumido en su formación como grafitero. Es acá que la escuela ocupa un rol clave: ofrece herramientas para la construcción de “ese estilo que permitirá entrar en disputa”. El grafiti es una práctica que excede las visiones consensuales de lo común que subyacen, por ejemplo, a las políticas de gobierno, y pone de presente lo más común que tenemos: una disputa por los contenidos y las formas de lo común. La Escuela de grafiti Apadrina un niño puede verse en este sentido como

un escenario en el que se forman las identidades que permitirán jugar un rol en esta disputa (las firmas, los *tags* y con ellas los “estilos de vida”). Y esto se hace en un ejercicio pedagógico cuya herramienta básica consiste en que los alumnos *practican* siguiendo el ejemplo del maestro, no sus explicaciones.

Luisa Ungar
Alejandro García

Lo colectivo en la escuela de grafiti de Engativá:
negocio, calle, comunidad, estilo de vida

LA ELEP

—

ARTE AL SUR

TEXTO DE **LA ELEP** SOBRE **ARTE AL SUR**

ANA MARÍAMURILLO

GLORIAVENEGAS

HEIDYMUÑOZ

JUAN CARLOSMORENO

WALTERTINOCO

116

ARTE

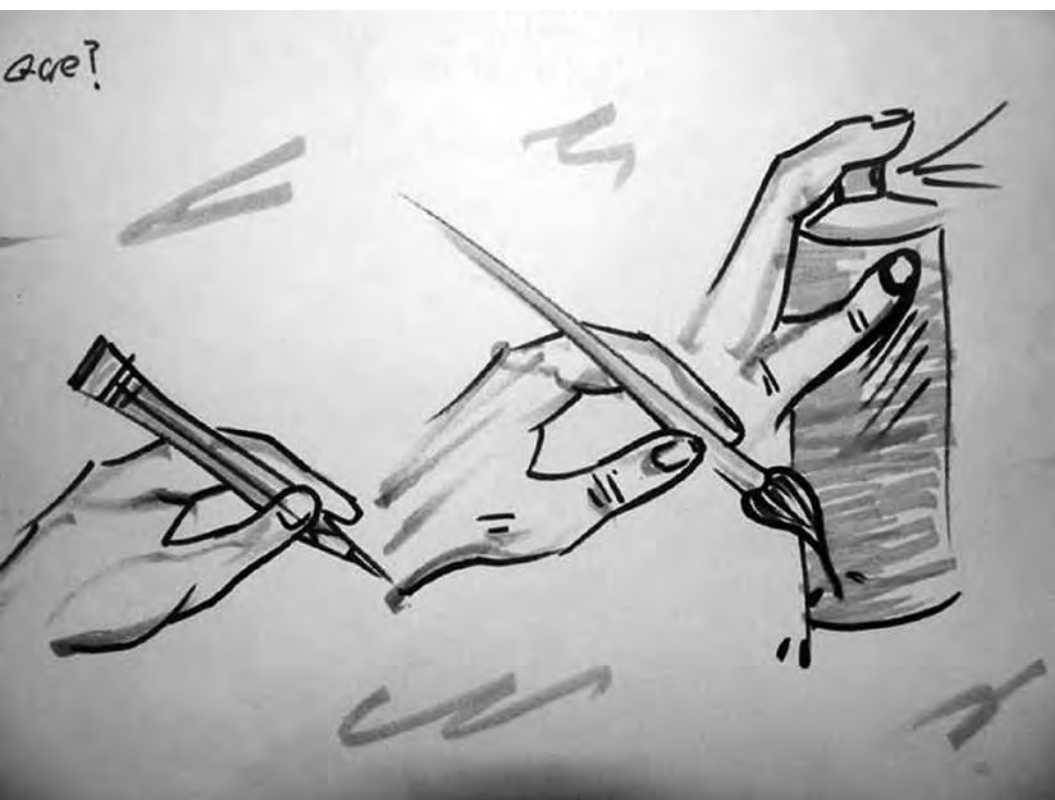
AL

SUR

collectivo

Kennedy

Enunciar, Denunciar, Meridiano 83,
Explorar, Cámara de Comercio
Actitud de cambio, Creación, Consumación,
Horizontes, Pensar, Proceder, Descubrir,
Percepciones, Plaza de Bolívar
Curaduría, Filosofía, Vanguardia, Comunicar,
Contexto, Formación, mensaje,
Diaporama, Romper esquemas, Flexibilidad, Coherencia, Repensar,
Tutor, Pertinente, 9 meses, reacomodar,
Fortalecimiento, Arte relacional, Arte conceptual, Choque,
Objeto final, Paradigma, Red orgánica, Voluntario,
Historias de Vida,
Optimización, pelambres,
Habilidades, Experiencia, Crisis, Reedición,



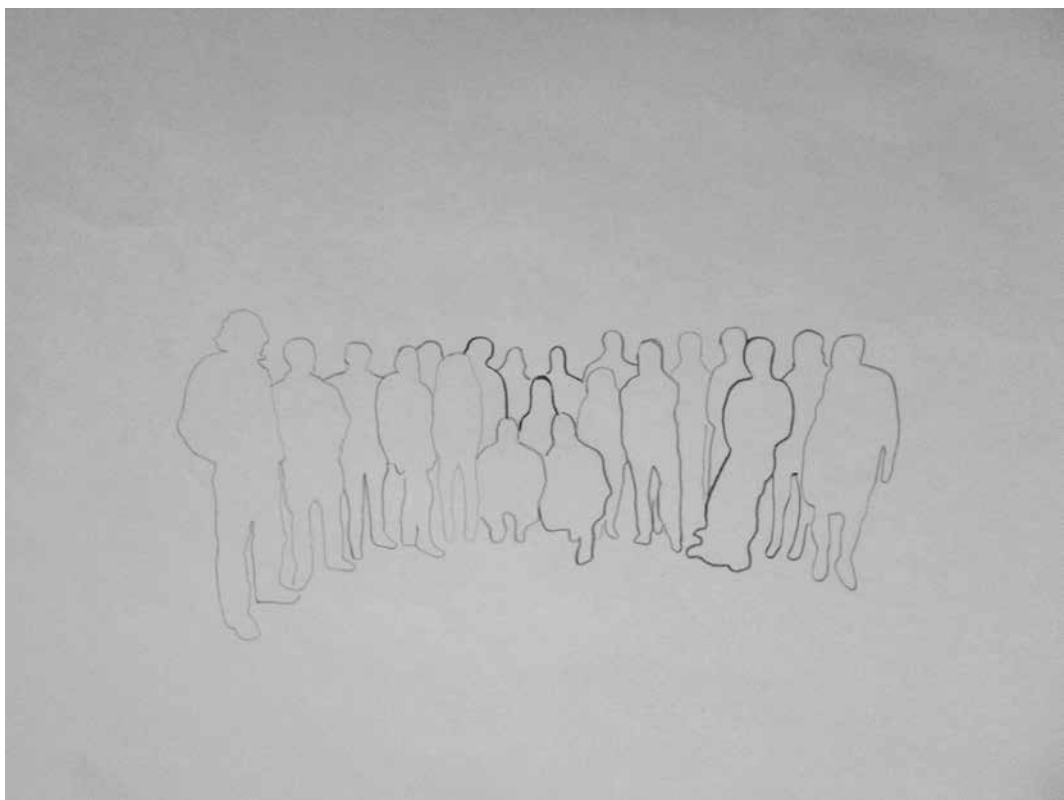


Imagen: colectivo arte al sur



PLATAFORMA 1
LOCALIDAD DE KENNEDY

Una ventana hacia el sur de la ciudad

Imagen: Jhon F. Kennedy

"Hoy nos llenan de entusiasmo y fe las interesantes propuestas que ya han surgido de este proceso que, aunque en boceto, reflejan de manera temprana su gran potencial hacia el futuro. Este es entonces el inicio de este programa que no busca adoctrinar a un grupo de artistas en técnicas específicas, sino brindarles espacios de diálogo, co-construcción, puesta en circulación e inserción de sus prácticas artísticas en esta ciudad, que se ha destacado justamente por sus procesos creativos en diversos campos, pero que también se ha caracterizado por la dificultad de reunir y hacer funcionar en grupo a sus creadores."

Franklin Aguirre

Extraído del Catálogo Expositivo
Arte Cámara Tutor.
Cámara de Comercio de Bogotá.
Plataforma 1.
2012

Imagen: Franklin Aguirre.
Artecámara Tutor.

Visibilidad
+
Circulación
+
Participación
+
Crítica Constructiva
+
Respeto
+
Plataforma
+
Creadores
+
Gestores
+
Tutores

ARTEALSUR
NUESTRO CENTRO, ES EL SUR

EL INICIO

Con este término pretendo ubicar al colectivo dentro de su propia historia, desde donde la espontaneidad y la informalidad como fuente de energía, nace con el pensamiento de emprender a través de la trans-disciplinariedad, un desarrollo de ideas y proyectos a nuevas escalas. El colectivo Arte al Sur surgió desde la localidad de Kennedy por medio de un plan piloto que se llevó a cabo y que consistió en actividades pedagógicas con el fin de detectar, optimizar y poner en circulación nuevos talentos en las artes visuales orientados o guiados por profesionales. Sus integrantes que viene a ser un considerable número, se conocieron y se constituyeron gracias al desarrollo del programa arte cámara tutor iniciativa de la Cámara de Comercio de Bogotá donde invita a artistas visuales, aficionados, artistas emergentes, profesionales y colectivos de artistas que se encuentren realizando sus obras en diversas localidades además de Kennedy, como Tunjuelito, Bosa y Ciudad Bolívar.

Para propios y extraños, ha sido una expectativa comprender como un número tan considerable entre 22 y 30 artistas que lo han venido conformando, puedan llegar a un punto de sano acuerdo y participación, algo que dentro de la idiosincrasia del ser humano es complejo de realizar. Su objetivo, consiste en que en un solo escenario logren coexistir diferentes formas de vida, formaciones, personalidades, que a través de ideas, materiales y tecnologías logren un trabajo creativo, que cruce fronteras por medio de la interdisciplinariedad como herramienta para crear propuestas y proyectos efectivos a través de las artes como mecanismo de transformación, a través de dinámicas de trabajo participativo y de autogestión. Su intención primordial es insertarse en problemáticas comunes que puedan compartirse, en intervenciones cotidianas y próximas.

Extraído del texto de Mario Piloneta.

Extraído del texto de Mario Piloneta

El colectivo Arte al Sur, es un grupo que se mueve, salen, entran y con el tiempo, se genera movimiento, es abierto, el taller es una disculpa para fortalecer el musculo, el conocimiento y la práctica, no negarse a otros medios, es el consiente del artista como persona y del hombre como tema.

Arte al Sur desarrollo un performance al frente de la Cámara de Comercio de Kennedy "LA PUERTA AL SUR", se le llamo así, porque es la puerta de entrada a Bosa, Ciudad Bolívar y por otro lado a Venecia y la 68; conecta además a Chapinero y el Centro, culturalmente hablando. De todas maneras en el mapa se ve Kennedy en el centro donde tres personas miraban hacia el sur, vestidos de negro, y rotando la permanencia de los miembros del colectivo en el lugar.

El tiempo, el espacio, el lugar, las ideas son efimeras, fueron registradas. La filosofía es mover el ombligo de las acciones de arte centradas entre Chapinero y Centro de la ciudad, (recordando que el verdadero centro de Bogotá es Kennedy); ser visibles en otros sectores realizar acciones que desarrollen la cultura del arte donde no es común. El performance es un llamado de atención a éste.

El tema de lo **emergente** sin que sea visible, la función social del arte está siempre ahí, casi siempre hay una preocupación de algunos artistas para aportar otra mirada que no significa salvar el mundo, pero si utilizar de manera relacional el arte, es una responsabilidad social que con las convocatorias el resto de los artistas, generen un cambio, reinterpreten y redescubran.

En algun momento como colectivo, lo asuma, y se den estas intervenciones, se busca gestionar talleres en diferentes saberes con el auspicio de Cámara de comercio, sus instalaciones sean un lugar de **encuentro**.

127

LA ELEG:

UNA APERTURA AL PENSAMIENTO
COLECTIVO E INQUIETUDES
SOBRE LO COMÚN

TEXTO DE **LA REDADA** SOBRE **LA ELEG**

LA REDADA:

JESÚS ALEJANDRO GARCÍA

MARÍA JOSÉ OLMOS

JUANA OLMOS

SANTIAGO MEJÍA



En esta ponencia se propone entablar un diálogo con el proceso de formación no formal que recibió el nombre de la Elep, la Escuela Libre de Experimentación Plástica. Inicialmente se retoma algo de su historia, a fin de situarse en el contexto en el cual surge y se desarrolla la escuela. En segundo lugar se propone acercarse a algunas de las principales tensiones pedagógicas que marcaron su proceso de formación y creación artística. Finalmente, abordaremos dos problematizaciones de la representación que se desprenden del trabajo de la escuela. Estos dos “momentos críticos” de la representación nos permiten extender el diálogo a los asistentes a este encuentro y plantearnos preguntas comunes sobre lo que nos convoca: pensar lo común.

HECHOS
Y SUCEOS

La Elep inicia en agosto de 2012 como un proyecto de la Gerencia de Artes Plásticas y Visuales de Idartes, que se interesa por establecer vínculos y generar diálogos entre el sector académico y los artistas empíricos. A su vez, el Programa de Artes Plásticas de la Universidad Jorge Tadeo Lozano se vio interesado en crear encuentros con estos artistas y productores culturales locales, personas conocedoras de oficios diversos, egresados del programa y miembros de la comunidad académica.

La Escuela estuvo dirigida por los artistas egresados de dicho programa: Manuel Santana, Paulo Licona y María Fernanda Ariza, y conformada por 35 artistas empíricos, aproximadamente.

Según la fuente tomada de la página de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, la Elep se propuso como un espacio pedagógico de encuentro, diálogo, experimentación y producción plástica a partir de las experiencias de los participantes (artistas empíricos) y de los docentes, mediante un diálogo horizontal y libre. La Escuela generó dinámicas que posibilitaron el intercambio de saberes, conceptos, maneras de hacer y de entender la práctica artística, en diálogo con los contextos locales en los que habitaban los participantes y sus experiencias de vida.

El proyecto pensado como escuela y abordado desde la experiencia sugiere la existencia de cuestiones no solo formales —el cómo se hace— sino conceptuales y críticas —el qué, para qué, cómo y dónde se hace— de las disciplinas artísticas.

TENSIONES

La metodología de la escuela era el trabajo de experimentación a través de laboratorios artísticos donde se entablaba un diálogo con los códigos artísticos de los participantes. Dichos códigos se confrontaron con la formación formal por medio de conversatorios, laboratorios prácticos, encuentros con artistas y visitas a diferentes lugares por un periodo de tres meses.

Los artistas participantes (escultores, pintores, dibujantes), si bien eran empíricos, traían consigo una formación clásica del arte. Al ingresar a la escuela, se enfrentaron con términos y prácticas desconocidas como el trabajo colectivo y los laboratorios de arte. Algunos, como el caso de Carlos Baena (asistente al taller), ya habían tenido contacto con estas prácticas desde hace varios años. Lo interesante de esta experiencia fue insinuar en los artistas la posibilidad de transgredir los objetos, sus obras.

La primera tensión nació al momento de experimentar sobre la idea de lo colaborativo en personas habituadas a crear en solitario; planteó una fractura en los modos de hacer de los asistentes, en que la negociación de ideas apuntaba a crear vínculos entre ellos, validando las capacidades del otro y entendiendo cómo estas singularidades se podrían volcar hacia cada uno de ellos.

Los primeros acercamientos a lo colectivo iniciaron con talleres en los que cada participante trabajaba en su proyecto de forma individual, luego se socializaba con los demás participantes y cada uno daba su punto de vista sobre dicha obra, es decir, que la obra era intervenida por más de un artista. Esta intervención buscaba aportar otras miradas y formas del hacer en la concepción y en el proceso de creación. Lo anterior invitaba a los artistas a salir de un estado de comodidad frente a sus saberes y volcar su mirada, arriesgándose a explorar nuevas formas del arte.

A partir de esto se creó (gracias a los talleres) un banco de ideas en el que se compartían saberes para enriquecer los procesos y experiencias. Para los participantes daba la sensación que dentro de los laboratorios ellos enseñaban lo que sabían, y a su vez aprendían de otros. Fue en este punto en el que, de alguna forma, se cuestionó el ego artístico y se dio una apertura al trabajo colectivo.

Es importante señalar aquí que para los participantes el trabajo colectivo fue entendido como el intercambio de saberes en el quehacer previo a la creación, durante la investigación, pero la concepción y la construcción de la obra se hacía de forma individual. Citando a uno de los miembros: “Lo colectivo está en la investigación no en la concepción de la obra”. La obra entonces es pensada de forma individual; los aportes y la retroalimentación le daban su carácter de colectivo, pero su visión del arte ponía en los participantes la meta de firmar individualmente la obra y exponerla a nombre propio.

Así, luego de cuatro meses de trabajo, la Elep finalizó con una muestra colectiva, una exposición que buscaba dar cuenta del proceso, dando lugar a una segunda tensión: el hecho expositivo. La oportunidad de mostrar el proceso oscilaba entre el interés particular de presentar obras acabadas y la exposición como un espacio para mostrar un desplazamiento entre formas del quehacer artístico. No obstante, reveló que la exposición tendía a privilegiar el objeto acabado sobre la posibilidad de mostrar el error y exponer las decisiones del proceso.

Dentro de las anécdotas que hicieron parte del proceso de la Elep, existió un proyecto que a nuestra forma de ver recoge aquello por lo que la escuela apostaba. El intercambio de saberes consistió en una acción que invitaba a las personas a aportar sus conocimientos sobre un saber: ¿cómo quitarle el óxido a la ropa? Lo anterior, por medio de una intervención en el espacio público donde en la calle se ponía una puerta

con ropa interior gigantesca manchada de óxido. Así, la gente se acercaba y aportaba su conocimiento. Al final cada quien decidía con qué técnica desmanchaba su ropa. Este ejercicio nos lleva a concluir cómo una acción aparentemente cotidiana se replica en lo acontecido en los laboratorios de arte. Este suceso contribuyó a un encuentro que tal vez enfrentaba por primera vez a los artistas con otras formas de incidir en la ciudad.

Una vez concluido el proceso de la escuela, quedó en el ambiente una intención por trabajar colaborativamente y no dejar morir la Elep. Si bien los asistentes se mantuvieron al margen de catalogarse o reconocerse como un colectivo de producción artística, luego de la exposición se depuró el grupo. Así, entonces, mediados por uno de los tutores de la escuela se generó una serie de encuentros en un lugar diferente a la Galería Santa Fe, que finalmente no lograron romper con la relación institucional y que cuando el tutor se hizo a un lado, el proceso se vino abajo.

Este hecho sugiere una tercera tensión que tiene que ver estrictamente por quien respalda o legitima el proceso. Si bien este método de operar colaborativamente no se basa necesariamente en la existencia de un líder, se relaciona directamente con las formas en las que surge o se organiza dicho trabajo o proceso. No se puede hablar de la Elep como un colectivo, pues su punto de encuentro responde a un interés que los antecede.

Estas tensiones están directamente relacionadas con dos momentos críticos de la representación que surgieron en el marco de la Elep. Quisiéramos ahora analizar estos dos momentos de la representación y resaltar su importancia en tanto abren interesantes horizontes de preguntas para abordar las cuestiones de lo colectivo y lo común.

MOMENTOS CRÍTICOS DE LA REPRESENTACIÓN

El primero de estos momentos surge de manera estimulada, asistida, pero no controlada (la crisis se reserva siempre su margen de impredecibilidad). Surge en el marco de las condiciones del laboratorio, producto de la invitación y el conjunto de ejercicios para que los artistas allí presentes repensaran su quehacer desde otra mirada y se descentraran del lugar habitual de su producción artística. Este laboratorio se constituye como un espacio para suscitar una crítica de cierto registro representativo del arte. Allí se reflexiona intensamente sobre un principio de la representación que podríamos enunciar como la idea de que “el artista es quien puede reproducir la realidad de manera verosímil”. Este espacio permite a prácticas como el dibujo, la pintura,

el muralismo alterar los modos de ver y de pensar su quehacer, e interesarse en una nueva forma de pensar el arte que se desplaza del criterio de la destreza técnica y la semejanza con la “realidad” hacia las artes como un campo donde se cuestiona la posibilidad de establecer criterios que definan los límites mismos del campo artístico.

La segunda “crisis” de la representación, si se nos permite llamarla de esta manera (la representación se reserva siempre la posibilidad de reinstauración, es de otro tipo. Adviene después del laboratorio, se relaciona estrechamente con la invitación a este encuentro y tiene su punto más alto en la necesidad (en tanto requisito institucional) y dificultad (en tanto imposibilidad de consensos) de definir una vocería, un interlocutor con Idartes, un grupo de investigación, etcétera. En suma, una crisis desatada por los requisitos y la posibilidad misma de este encuentro sobre lo común. Esta “crisis” se desata en un registro particular de lo representativo, aquel que consiste en “la propiedad, la capacidad, incluso el deber de hablar en nombre de otros”.

Estos momentos críticos de la representación, que podríamos denominar como una crisis plástica en algunas prácticas artísticas y una crisis política en torno a la vocería, no son del todo ajenas entre sí. Comparten un mismo supuesto de distinta manera. Suponen un conjunto de relaciones dicotómicas, desarrollan en su interior jerarquías que privilegian alguno de los dos polos y supeditan al otro a corresponder con el primero. La representación opera una reducción que podríamos describir como de lo múltiple a lo uno, tamizada por una relación siempre tirante de correspondencia entre imágenes y modelos, entre acciones y entornos, entre discursos y voceros.

¿De qué manera nos interpelan hoy, en este encuentro sobre lo común, las operaciones tirantes de la representación? Creemos que este diálogo con la potencialidad crítica del trabajo de la Elep que problematizó de diversas maneras las lógicas de la representación puede abrirnos tres horizontes de preguntas que vale la pena discutir.

Una pregunta ética para la investigación sobre la práctica académica de traer la verdad de los sin palabras o de traer la verdad a oídos de quienes aún no la conocen. Una pregunta sobre la invitación que recibimos a participar en este encuentro y sobre la manera en que cada grupo de investigadores la ha asumido. En segundo lugar, una pregunta plástica sobre las relaciones de semejanza y sobre la crítica como el modelo al que las prácticas artísticas tienen hoy que conformarse para ser reconocidas como arte. Una pregunta sobre la crítica como horizonte ineluctable de las artes hoy. Finalmente, una pregunta política para los colectivos y una pregunta para poner en común, la pregunta por la práctica de decidir en nombre de otros. Preguntas, todas ellas, por los problemas de pensar lo común en función de la representación, el modelo y la semejanza. En síntesis —aunque solo sea para abrir una amplia gama de posibilidades: preguntas por la singularidad en el marco de lo común, y lo común desde la óptica de la multiplicidad.

ENTREVISTA ENREDADA

TEXTO DE **ARTE AL SUR** SOBRE **LA REDADA**

TATIANA ORTEGA

JOELA ORTEGA

FERNEY COY

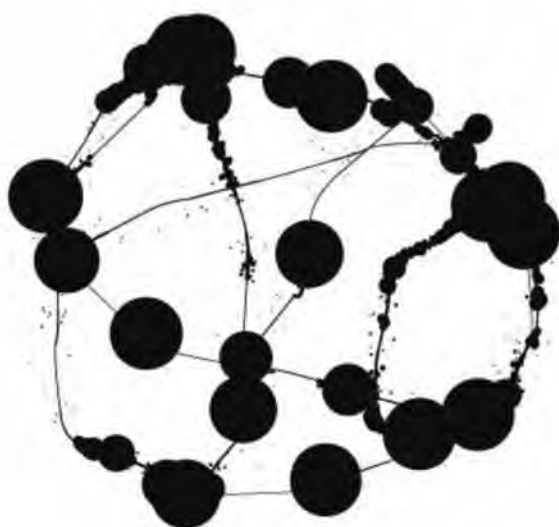
AKIE YURICO SOTO

ANTONIO CASTAÑEDA **SALDANA**

ROBINSON HERNÁNDEZ

ISRAEL HERNÁNDEZ **FANDIÑO**

134



Laredada

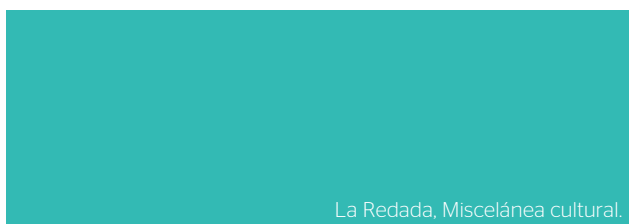
Fotografías publicaciones de La Redada en web.
Diseño: Ferney Coy.



Fotografías publicaciones de La Redada en web.
Diseño: Ferney Coy.



Fotografías publicaciones de La Redada en web.
Diseño: Ferney Coy.



La Redada, Miscelánea cultural.



Fotografías publicaciones de La Redada en web.
Diseño: Ferney Coy.

Jardines Insurgentes.



Fotografías publicaciones de La Redada en web.
Diseño: Ferney Coy.

Observatorio de temáticas.

— OBSERVATORIO DE TEMÁTICAS —



REBELDÍAS SONORAS

RUIDO
MÚSICA Y
POLÍTICA

— DE FEBRERO A MAYO — 2013 — EN LA REDADA —



Fotografías publicaciones de La Redada en web.
Diseño: Ferney Coy.

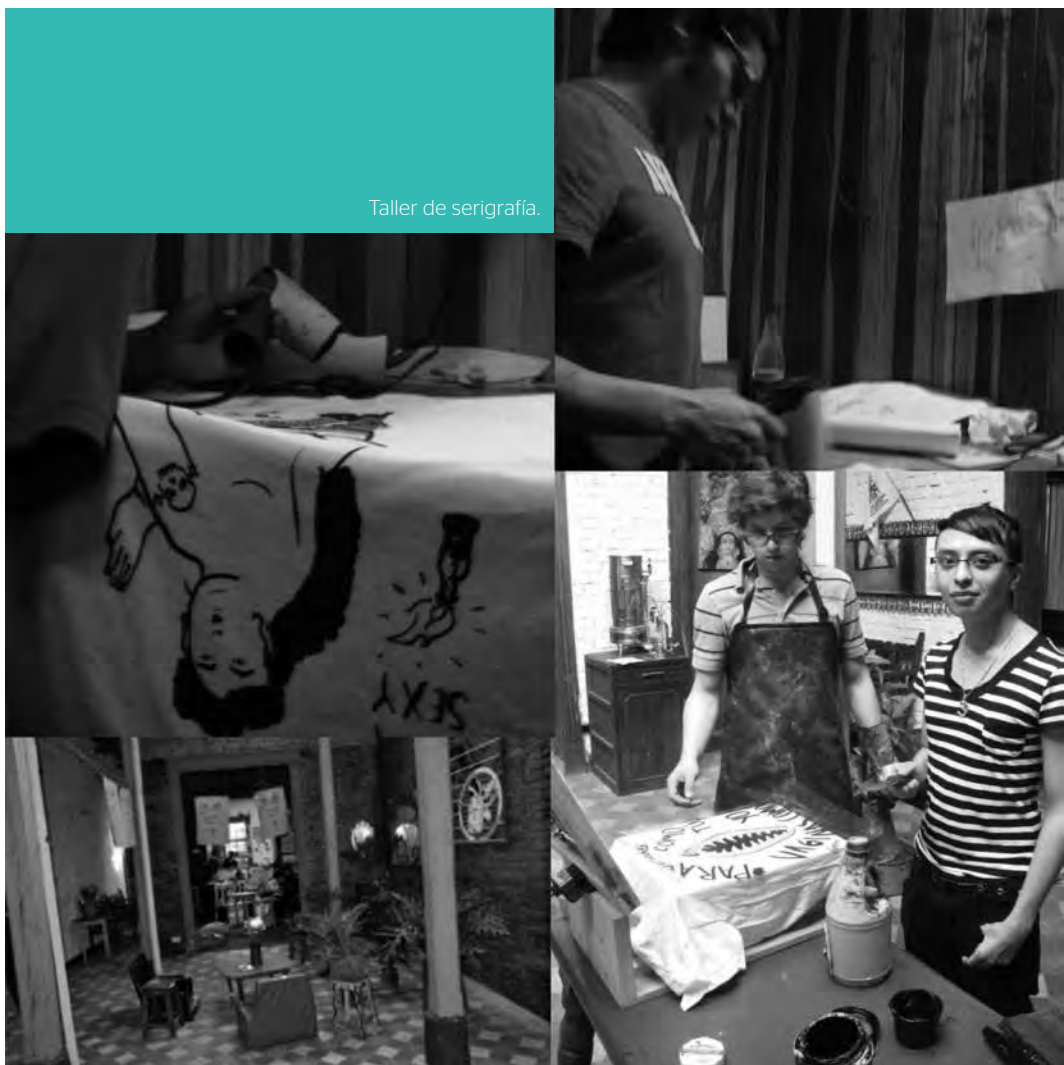
El Aparato Callejero.

#diasincarro

Laredada

Fotografías publicaciones de La Redada en web.
Diseño: Ferney Coy.

Taller de serigrafía.



Fotografías publicaciones de La Redada en web.
Diseño: Ferney Coy.

Ruido en La Redada.



Fotografías publicaciones de La Redada en web.
Diseño: Ferney Coy.

EL ATRAVEZADO EN EL CAMINO DE LA INDIE-GESTIÓN

TEXTO DE **LA RAMONA** SOBRE **EL ATRAVEZADO**

ANDRÉSBUSTAMANTE

LA RAMONA PROYECTOS

ESPACIO 101

144

1. INTRODUCCIÓN

En las últimas dos décadas se han generado una serie de cambios cada vez más rápidos en el proceder de las prácticas artísticas colombianas. Uno de los más notables por estos días es la expansión de diferentes propuestas que algunos definen como independientes, pero quienes trabajamos bajo ese rótulo hemos decidido cuestionar y redefinir en parámetros autónomos de creación y circulación, en algunos casos con una posición y un accionar que revierte el concepto *mainstream* en las artes, que establece sus operaciones estrictamente desde índices de rentabilidad, o quizá desde la institución: que articula el panorama local bajo estructuras y coartadas definidas como centro.

Si bien esa proliferación de espacios denominados independientes propone una alternativa que da lugar a la horizontalidad de las prácticas artísticas, aunque con varios puntos en común, su diversidad es compleja de comprender; sin pretender un relato hegemónico, nos permite desarrollar un punto de vista activo dentro del

contexto. Sin embargo, hay que estar atentos a las distorsiones que suceden cuando el centro coloniza la periferia. Espacios autodefinidos como independientes bajo la sombra del *mainstream*: con artistas ya consolidados, curadores que de antemano estructuran su investigación en aquella verticalidad del centro, que no se conectan con acciones de periferia ni toman riesgos en lo emergente. Es aquí donde resulta paradójico y donde nos preguntamos si esa definición es la adecuada o si quizá le jugamos a una novedad que se gesta dentro los mismos parámetros de la institución.

No se trata de negar o rechazar estas propuestas, pues es evidente que logran establecerse como nodos de transferencia y significación dentro de un contexto local e internacional. Esta práctica es sana si partimos de una expansión de los escenarios expositivos y de investigación, articulando la dinámica del arte local. Es necesario que las investigaciones en torno a este fenómeno se descentralicen y abran la mirada a la diversidad de propuestas importantes en el desarrollo de este concepto, que tal vez no gozan de una visibilidad respecto a las llamadas artes mayores o que no contaron con la antesala suficiente para articularse como tales.

De esta manera, es importante que aquel que se autodenomine como investigador se enmarque en el papel de búsqueda dentro de la periferia y no en la extensión del centro, es el caso de Galería La Mutante de Bucaramanga, proyecto que viene desarrollando una investigación desde hace siete años sin necesidad de estar inmersos en el contexto centro, pero que resulta invisible en el mismo circuito independiente, al igual que la investigación Interfase 32¹ proyecto que se desarrolló por varios años bajo el concepto de Piso Dos, Galería Mar, Centro Cultural Piso Tres, que permeó algunas generaciones vinculadas al ámbito de autogestión, que se desarrollan hoy desde otro nombre, otros acercamientos discursivos y diferentes métodos de funcionamiento, como El Eje, La Redada, La Ramona Proyectos, entre otros. Esto replegó el discurso artístico para imbuirse en la performatividad que implica todo activismo desde el hacer y la experimentación con matices emergentes, que conlleva riesgos estéticos y conceptuales.

Resulta fundamental la labor del gestor cultural, como un medio eficaz para dar a conocer las creaciones. Ahora bien, si toda la investigación se centrara entonces en los métodos implementados para la supervivencia de un proyecto haciendo referencia únicamente a un espacio físico, y la venta o no de cerveza, estaríamos destinados a repetir todos los procesos que han

1 Interfase 32, proyecto de investigación de Claudia León Arango, 2012: <http://www.interfase32.com/>



EL ATRAVEZADO
EN EL CAMINO DE
LA INDIE- GESTION

Fotografía expuesta en Fotofobia: *intimidades - intimidación*,
es una vela para cada santo, de Diego y Alejandro Moscamuerta.

cerrado, bien sea por falta de dinero para pagar un local o por la tensión entre egos que se puede manifestar dentro de proyectos pretenciosos, que con delirios de grandeza generalmente adoptan los mismos modelos operativos que el centro.

Es necesario entender que sin procesos de observación, creación e investigación, los proyectos están destinados al cierre de actividades. Es probable que no sea del todo inútil establecer si en Colombia a la autogestión dentro de las artes, el cine o la música deba exigírsele el rigor investigativo, la formación teórica del oficiente y la profundización del tiempo histórico propia de cada proyecto dando la mirada panorámica que la sumerge en la historia de la cultura y de la sociedad. Repito: podemos hacer lo que se nos dé la gana, y al estar dentro de esta lógica, me doy cuenta de que la única manera de mantener una propuesta se da desde esta perspectiva. No se trata de institucionalizar las prácticas ni de elaborar manuales de arte o espacios independientes; se trata de generar otro escenario en las prácticas artísticas colombianas con estrategias de intervención para un abordaje crítico de lo establecido como centro.

Cuando uno se relaciona con diferentes colectivos, percibe cierta urgencia de desarrollar proyectos para la profesionalización de cada saber. En esa sintonía, el concepto de autogestión adquiere validez y cada evento-exposición o publicación es la oportunidad para desplegar todo el ingenio para la solución de problemas curatoriales. De repente las preguntas serían: ¿es suficiente pensar en diseñar proyectos de divulgación?, ¿todo se basa en la idea de productor de exposiciones audiovisuales?, ¿qué objeto tiene el hacer curadurías? Al conocer y tratar de estudiar al colectivo El Atravezado, me encuentro con una propuesta que se consolida dentro de ese espectro de la autogestión con el espíritu energético y propositivo de los colectivos que abren sus puertas por primera vez, con un camino amplio en opciones y enfoques por desarrollar, que necesariamente debe pensar en generar un sistema que permita el concepto de investigación para cualificar la experiencia en un proyecto rico en posibilidades, capaz de articular redes de trabajo (local/global) hacia la reflexión social contemporánea.

Cuando me hablaron del Colectivo El Atravezado, lo primero que se me vino a la mente fue Cali bajo la batuta Caliwood setentera, quizá por la estrecha relación con el cine, la autogestión y la propuesta Ciudad Solar².

2 Ciudad Solar fue un proyecto gestionado en Cali en los años setenta destinado a la experimentación en las artes, liderado por Andrés Caicedo, Luis Ospina, Carlos Mayolo, entre otros.

Casi como sus antecesores, El Atravezado propone una serie de actividades que responden a estas características propias de la historia oral, como el libro de Andrés Caicedo³ que narra el atravesamiento del joven en la historia de la ciudad contemporánea cuando ha sido asimilado como la figura del enemigo interno por el establecimiento adultamente centrado.

En esta lógica y después de revisar el material expuesto en los eventos del colectivo El Atravezado, encuentro que en la ficción narrativa con frecuencia se borran las fronteras del conocimiento social. Desde las narrativas locales se dan aproximaciones con la cultura contemporánea del primer mundo; la historia se ficcionaliza y se representa. La ficción se historiza en pro de la memoria colectiva; se narran los sujetos en su historia viva y presente.

Fotofobia y Cortofilia son ejercicios curatoriales de divulgación configurados bajo el concepto de festival llevados a cabo por un grupo de cinco integrantes: un pedagogo, un sonidista, un cineasta, un antropólogo y una cámara en movimiento como un testigo preciso o decididamente involucrado en el espíritu del relato de la diversidad en la que intima. Puntualmente surgen imágenes producto de vivencias, sueños y especulaciones, junto al relato admirativo de actuaciones precarias. Secuencias y tomas de quienes participan en la muestra compuesta en su mayoría por jóvenes realizadores colombianos, quienes a través de sus cortos tratan de forjar otro tipo de propuesta estética: aproximaciones desde referentes acerca de la vida y muerte, de la frustración social, el desencanto de estar inmerso en un camino mediocre, claustrofóbico y deprimente de un pensamiento atrapado en una falsa modernidad, partiendo de hechos cotidianos, espacios cerrados y acontecimientos históricos.

“Hay quienes pretenden ser intelectuales y algunos fornican con animales, hay quienes pretenden cantar canciones y algunos rezan sus putas oraciones, hay quienes pretenden ser lo que no son y hay quienes no quieren ser lo que son...”

Defenza⁴.

3 Andrés Caicedo. 1975. *El atravezado*. Cali: Editorial Norma.

4 Defenza: grupo musical noventero bogotano de hardcore, punk.

Lo que llevamos cada uno bajo nuestra ropa es nuestra intimidad, así como lo que llevamos cada uno en nuestras cabezas y en nuestras dinámicas. A veces se comparten, otras veces se reprimen. Cada quien cree en lo que quiera creer, así como también —y recordando a mi abuela— cada uno hace de su culo un florero y acomoda la flor que más le guste.

Esta serie de fotos fueron tomadas el pasado mes de mayo de 2012 durante el Festival BDSM, en Barrios Unidos, Bogotá. Era el cumpleaños de Fetlife, una comunidad virtual dedicada a dichas tendencias. Fue en el salón comunal del barrio San Fernando donde habitualmente se celebran misas y eventos familiares. La decoración nos enmarcaba un popular santo crucificado en la pared posterior y las dinámicas del evento nos ofrecían venta de esclavos, sadomasoquismo, bondage, dominación y licor. No era una fiesta donde todos vamos a “culiar” (esa fiesta fue después y en otro lugar); era un festival para el disfrute de los asistentes y para la venta de accesorios que se suelen usar en la sexualidad.⁵



II Festival Fotobia, 2012.

5 Texto introductorio para el proyecto expuesto en Fotofobia *Intimidades-intimidación, es una vela para cada santo*, de Diego y Alejandro Moscamuerta.

2. CONVERSACIONES MALÉVOLAS DE DOS MOSCOS EN LECHE*

Apuntes y notas a una investigación atravesada en La Ramona Proyectos.

*Texto de investigación de Andrés Bustamante, editado por La Ramona Proyectos.



¿CUÁNTO LLEVAN? ¿CUALES HAN SIDO SUS PROYECTOS?

Llevamos tres años nuestros proyectos han sido dos versiones de Cortofilia y Fotofobia.

¿COMO SUCEDE?

Sucede en el centro de Bogotá, forma de gestión: la autogestión.

INDIE - GESTION

¿DONDE?



¿COMO ES EL PROCESO CURATORIAL?

El proceso curatorial viene de una evaluación de las características técnicas de la obra, lo coyuntural de la temática tratada y la capacidad de transmisión del mensaje o intención del autor (que no sea un producto de interpretación hermética).

SEGUN ESO,

¿CUALES SON SUS NECESIDADES CONCEPTUALES E IDEOLÓGICAS?

Un análisis crítico del contexto colombiano y bogotano, desde una perspectiva local.



AMEN!

No somos una agencia de publicidad, los miembros del colectivo el Atravezado, son actores del campo de la imagen, sabemos que los productos que acompañan a los proyectos (fotografías, clips de video y audio, el espacio web y la gestión) tienen un costo en el mercado, por ello el documento revela nuestras capacidades con el fin de promocionar a nuestros miembros.

¿QUE RECEPCIÓN TIENEN LOS ESPECTADORES DE LOS EVENTOS EN CUEN

Algunos espectadores se inquietan y preguntan por los eventos, cuando los espectadores han tenido experiencia en este tipo de eventos nos recomiendan minucias del oficio con el fin de mejorar.

¿QUIENES SON SU PÚBLICO?

Estudiantes del campo de lo visual, profesionales del video y la foto, aficionados y los círculos de los participantes, (familia y amigos).

¿QUE RELACIÓN HAY ENTRE LA GENTE NO RELACIONADA CON LAS ARTES?



La división entre artes y no arte en algunos miembros no existe de hecho las prácticas del video y la foto se escapan de ese ladrillismo del arte, nosotros pensamos más en personas relacionadas con el mundo de la imagen (la cual definimos como el video, la fotografía y performance)

A BIEN

DESPUÉS DE REALIZAR LOS PROYECTOS... ¿CUÁL ES EL BALANCE DE

En los eventos nos hemos dado cuenta que han participado personajes con diferentes trayectorias, estudiantes, empíricos y profesionales. Esto hace que los eventos sean espacios de intercambio de los diferentes saberes y gujes del oficio, hemos sido mediadores entre los participantes y el público; generando un espacio de dialogo donde se han difundido ideas sobre la realización audiovisual y fotográfica en diferentes colectivos y de esta manera se han fortalecido y gestado lazos.

LO QUE HAS PODIDO VER EN LAS SALAS?

Hemos tenido la oportunidad de observar los procesos de formación participantes, por ejemplo hubo un participante, Juan Camilo Moreno, que en un principio nos dio un cortometraje con el cual iniciamos la exhibición Cortofilia 2010, ese cortometraje no está en la selección del canal youtube, porque sus características técnicas no eran las esperadas por nosotros, sin embargo al año siguiente volvió a participar y su realización inicia la selección del 2011, esta vez su realización satisface nuestras expectativas.

¿HAN TENIDO REACCIONES DE RESISTENCIA FRENTE A LOS ENCUENTROS?

La pregunta no es clara.



ESTA COMO RARA BUENO PUES...

APARTE DE ESOS ASPECTOS POSITIVOS ¿QUE CRITICAS PODRIAS SEÑALAR SOBRE SUS ENCUENTROS?

La sostenibilidad de algunos eventos, (Fotofobia). Esto implica que la gestión que hemos hecho no ha sido suficiente para que fotofobia se sostenga.

Otra asunto que nos inquieta es la poca rigurosidad en la recolección de los datos sobre el público asistente, no sabemos el número exacto de asistentes ni cuales han sido sus trayectorias. A través de los eventos hemos conocido la mayoría de participantes y también sus recorridos, en cuanto al público hemos conocido los que se nos acercan espontáneamente.

¿QUE PERCIBEN DEL TRABAJO DE LOS QUE PARTICIPAN EN SUS FESTIVALES?

Son propuestas que reflexionan sobre nuestra existencia distrital y nacional, desde temáticas de género, religión, estética, política, económica y ecológico.

¿QUE ES LO QUE MARCA LA DIFERENCIA ENTRE LAS PROPOSTAS DE FESTIVALES EXISTENTES EN EL CONTEXTO COLOMBIANO?

Cortofilia se diferencia de otros festivales por conjugar diferentes formatos (conversatorios en los días de exhibición, contenido audiovisual en la página) de exhibición y circulación, los eventos en torno al video quieren aprovechar del internet como formas permanentes de circulación de contenidos nacionales, facilitando el acceso a muchas producciones.

Fotofobia se diferencia por ser una exposición itinerante sin cobro de gestión a los participantes, hacemos eventos que circulan en varios lugares dinamizando la circulación fotográfica.

¿CUAL ES SU RELACION CON LA INSTITUCION?

El colectivo surgió para ser una alternativa a la circulación de las realizaciones dentro de la institución académica. Consideramos que la institución académica y lo que la integra ha sido insuficiente para apoyar y circular material visual y audiovisual. Sin embargo, es necesario remarcar que no somos reacios a la academia, podemos hacer trabajos en conjunto.

Por otro lado, los dineros públicos de los programas institucionales los vemos como una alternativa de financiación, aunque no dependemos de ella.

¿QUE PROYECTOS TIENEN IDEAS DE FINALIZADA ESTA CHARLA?

Tenemos proyectado comenzar a participar para estímulos privados y públicos para cortometrajes, documentales y proyectos de gestión de las prácticas artísticas, a través de una perspectiva audiovisual.

Entendiendo
la institución
como centro
ya sea
Academica
Institucional
publica...



3. AUTOGESTIONAR: A MODO DE CONCLUSIÓN

La Ramona

En concordancia con lo expuesto, se puede entender lo colectivo como una construcción de manifestación conceptual y vivencial que remite a la individualidad. En el colectivo El Atravezado, la red articula su hacer pero no está configurada como fin. Se gesta una horizontalidad de personajes que proponen y deciden el desarrollo de proyectos, realizan programaciones basadas en una previa convocatoria abierta y se articulan como puntos de encuentro y de divulgación. Esto es precisamente lo que caracteriza los espacios actuales que van reafirmando su carácter autogestionario en la sociedad, toman elementos de lo que se define como local y ven en ello eficiencias para la toma de decisiones. Es estratégico, considerando nuevamente el valor de la autonomía, fundamentalmente porque se refunda en lo comunitario. Es necesario que quienes trabajamos bajo estos parámetros entendamos que la red social es oportuna para el empoderamiento y la creación de público, que es donde reside la única manera de revertir ciertos parámetros impuestos por el centro, afirmando todo el esfuerzo y desarrollando proyectos alternos que garanticen múltiples miradas y formas de entender las prácticas artísticas en Bogotá, en Colombia y en Latinoamérica.

En otras palabras, vuelve a los participantes sujetos activos, menos centralistas y alienados, que concilian mejor la relación con la cultura, la memoria y la historia. De esta forma, se incluye la red como factor para una construcción de vivencias y saberes definidos más allá de las individualidades o círculos exclusivos a corto plazo (evidenciados en referentes locales que se establecen desde el centro). Se necesita pensar en individualidades con autonomía, basadas en un accionar definido en sí mismo, en pro de una red colectiva. Aparece una característica clave: el paso sutil de no sentirse activo en las prácticas artísticas a volver a ser parte de ellas. Se trata entonces de hacer lo que se nos da la gana dentro de un marco de investigación, involucrando las necesidades de los participantes, con puntos de vista, especulaciones e ideales con un grado máximo de sinceridad y sentido crítico respecto a sus propias individualidades. Se trata de encontrar múltiples posturas frente a la producción artística. La batalla absurda de definirse como centro, además de ser pretenciosa, demanda la misma lógica del centro. Es como seguir reafirmando ese concepto vertical y piramidal. Necesitamos definarnos desde lo horizontal desde un plano abierto, sin enfoques dominantes ni egos, donde las decisiones particulares definen qué producir con base en la satisfacción de sus intereses.

El Atravezado en el camino de la Indie-gestión

ATRAVEZANDO LA RAMONA¹

TEXTO DE **EL ATRAVEZADO** SOBRE **LA RAMONA**

COLECTIVO EL ATRAVEZADO:

JUANSEBASTIÁNHOYOS

SILSMARÍABUITRAGO

DIEGOERNESTODÍAZ

JUANMANUELDÍAZ

STEPHANYGÓMEZ



INTRODUCCIÓN

La Ramona Proyectos durante el tiempo se ha transformado. En los años pasados se nombraban como Galería Mar (Muchos Artistas Reunidos) y el asunto era más punkeado. Hablamos de los años noventa. Colombia pasaba, y sigue, por una época de violencia extensa, y la guerra se había filtrado hasta las ciudades. Entre el humo y las cenizas, el arte en Colombia se hinchaba y era propulsado a través de una era también caracterizada por internet y las telecomunicaciones; las posibilidades de expresarse libremente eran una idea tangible. Los artistas no esperaron más por el apoyo de un Estado que está enfocado en la guerra, no fueron prisioneros de los medios y comenzaron a financiar sus propias ideas, sus propias publicaciones y, en general, sus producciones artísticas. Andrés Bustamante, conocido como Frix, creador y director de La Ramona Proyectos y Espacio 101, hizo parte de ese estallido. Su arma, el fanzine, y la zona de guerra, las mentes atrofiadas de los bogotanos.

Andrés Bustamante, Frix, y Viviana Cárdenas, Mugrosa, son la mente principal de todo el proceso artístico y organizacional de La Ramona. Como en muchos casos, el tiempo define realmente los lazos de trabajo, y debido a esto, la plataforma ha visto pasar varios integrantes donde el único que sea mantenido es Andrés, Frix.

1 Durante esta investigación se realizó un producto audiovisual titulado *Fanzine "una solución" de La Ramona Proyectos*. Puede ser consultado en el canal de YouTube de El Atravezado: www.youtube.com/user/AtravezadoColectivo.

Cuando nos sumergimos en los archivos caóticos que ha generado La Ramona, por varios años, encontramos una visión instantánea e inmediata de las artes. Desde el principio, la idea fue separarse de los medios ya creados y encontrar una voz independiente para la Bogotá del presente. En La Ramona vemos fanzine, pintura, música, escultura, intervenciones artísticas y artículos sobre la necesidad inherente de cada ser humano de hablar y ser escuchado y el afán de registrar, publicar y exponer.

Con un trabajo constante y disciplinado, Frix y La Ramona no pararon y, como el pasto que crece entre el asfalto y el esmog, crecieron y se extendieron hasta alcanzar y convencer a otros. Poco a poco fueron más, y después la cosa anduvo sola. Se fueron convirtiendo en una voz estable para todos aquellos ofuscados. No solo para los incomprensidos, sino para los empresarios, para los que no sabían qué es el arte, para todos esos que tan solo querían compartir por compartir. La Ramona no solo se instituyó como un nuevo lugar para las artes en Bogotá, sino como uno de los primeros espacios en los que la investigación y el concepto eran lo más importante.

La Ramona hoy en día es parte del movimiento artístico y gráfico de Bogotá. Su presencia fue la primera en dar forma a la cultura del fanzine, en un país basado en el armamentismo y la diferencia social, La Ramona encontró una coyuntura en el supuesto pensar del colombiano. Abrió un medio de expresión libre de miedo y coacción.

PRÁCTICAS ARTÍSTICAS

“El sentido de lo artístico no está dado en unos objetos, en unas obras o en unas acciones, sino que es una compleja red de significaciones tejida desde tramas y lógicas diversas, como los sistemas simbólicos, las relaciones económicas, sociales, las experiencias personales y sociales, entre otras. Tramas y lógicas que atraviesan también los procesos formativos”

(Blasco, 2004).

La Ramona es una plataforma de edición, publicación y creación que aporta gran diversidad al arte por la convergencia de pensamientos y prácticas artísticas. Propone una forma distinta y autónoma, distinta porque permite utilizar diversas materias en su trabajo creativo y en sus soportes, y autónoma, porque desde sus prácticas artísticas quiere mostrar lo que ellos tienen como proyecto de vida.

Sus creaciones van desde el fanzine, la pintura, el dibujo, la creación de personajes fantásticos en 2 D Y 3 D, *art toys* y textos críticos que piensan la educación artística y la

autogestión. Desde esta perspectiva, las artes los llevan al hacer, que los lleva a incursionar en la investigación en artes y en la producción de textos escritos, visuales y plásticos o, como llama Fernando Hernández (2005), textos textuales, visuales y performativos; es decir, textos que permiten a los lectores reflexionar sobre la escena local gráfica.

Desde el hacer reflexivo, como lineamiento principal de La Ramona Proyectos, se permiten repensar los sistemas, las estructuras y las propiedades en el arte². Esta plataforma propone la creación como investigación, comenzando con la problematización de las vivencias cotidianas a partir de la exploración conceptual y material. El aspecto inmediato del hacer reflexivo implica tener en cuenta el uso de las técnicas de edición y producción de bajo presupuesto, lo que evita producciones onerosas que impliquen mucho tiempo y costo. Ante esto, La Ramona propone la edición precaria de vídeos con Movie Maker, desde lo lo-fi, concepto que hace referencia a la tecnología primitiva o el hazlo tú mismo: el hacer más que un manifiesto conceptual es una acción vivencial, según Frix.

En La Ramona, las nociones de fotocopia y periferia permiten visibilizar creaciones y estéticas emergentes. Ante esto, ellos dicen: “Somos un quita-copias de un original, es como si sacáramos una copia y a otra a otra, y te encuentras con la información pero algo borrosa o sin algunos matices. Nos gusta pensar en esa analogía cultural, una fotocopia del primer mundo” (Frix, entrevista 1). Esto demuestra que el hacer de la Ramona implica un proceso de apropiación contextual de las producciones globales.

La Ramona básicamente no quiere entrar en las lógicas de un espacio de exposiciones, un cubo blanco, ellos proponen y están interesados en tener un espacio autónomo, que al mismo tiempo genere relaciones estratégicas con instituciones; un espacio donde es posible experimentar con la imagen. Su enfoque es correr riesgos estéticos que, más allá de novedosos, sean auténticos en cuanto a las vivencias. Ellos consideran que dentro del riesgo está la esencia del creador, no les interesa hacer un estudio sobre cuál debe ser la postura o estética del ahora; su proyecto está basado en especulaciones y diferentes puntos de vista, que dan cabida a estéticas que no solo apuntan a lo bello y a producciones dispendiosas. “Consideramos que es necesario contar con una oferta artística en la cual los beneficiarios participen como agentes activos y no solamente como espectadores, esto como soporte para el desarrollo integral y como componente primordial en los procesos culturales, sociales y creativos en la ciudad” (Frix, Entrevista 1).

2 Es decir, poner en cuestión, por ejemplo, la galería convencional de arte, el museo y la idea curador.



Andrés Frix (derecha), Juan Sebastián Hoyos (izquierda).



Taller de creación de fanzine dictado por Boris Greiff.

AUTOGESTIÓN Y CREATIVIDAD

“No entendemos básicamente qué es ese concepto de independiente... más que un espacio independiente es gestión y autonomía” (Frix, entrevista 1).

La sostenibilidad de un grupo artístico emergente como La Ramona ubicado en la **periferia**, es decir, fuera de los círculos institucionales y comerciales de las artes, exige un uso particular de la creatividad para desarrollar un flujo continuo de prácticas artísticas y procesos investigativos. Pensar la autogestión implica pensar en las maneras creativas de sostener un proyecto en artes.

INICIOS

Como ya dijimos antes, La Ramona Proyectos comenzó en la Galería Mar, un espacio que reunía las artes plásticas, las artes gráficas y la música para desarrollar procesos de formación, creación y circulación a través de exposiciones, talleres, laboratorios y convocatorias. Galería Mar se sostenía con la realización de eventos semanales, en los que vendían cerveza, fanzines, camisetas y *stickers*, más el aporte voluntario de cada uno de sus integrantes y asistentes.

La espontaneidad y los proyectos a corto plazo son un factor común en los grupos autónomos. Esto implica un desgaste debido a la cantidad de producción que se debe realizar diariamente para mantener un flujo constante de las actividades artísticas. Tal nivel de productividad ocasiona que estos grupos tengan problemas monetarios o interpersonales, que, incluso, pueden llevar a la desintegración del grupo. En noviembre de 2005, Galería Mar cerró sus puertas después de un año de trabajo. Sin embargo, este cierre no significó la finalización de la gestión; Claudia León, en 2011, entrevistó a Andrés, Frix, quien dijo: “Aunque se hubiera acabado ese espacio, igual seguimos con las ideas. Ya no era tanta fiesta y fiesta, porque ya llega un momento en el que uno se cansa, se desgasta. Y controlar todo eso era jodido” (León, 2012:5).

Tiempo después, Frix abre un nuevo lugar de exhibición, exposición y exploración llamado Espacio 101. Al principio es un taller de trabajo personal que con

Entrevista Ramona proyectos

- Publicaciones — Independiente
— Comerciales
- Comie
- Fanzine — fanzine Bogotá
- movimiento
- Autogestión — problemas
- soluciones
- Academia — pro
- cont
- Artes plásticas — contexto
- relación
- galería
- trabajo
- Redes — proceso
- ¿que es una red?
- Conexiones
- fortalecimiento
- Alcances — ¿ifin? — objetivos
- Ideas
- Mundo Editorial — Independiente
- Comercial
- Ramona proyecto — historia
- desarrollo — proceso
- personajes
- Alianzas.



Laboratorio festival C-ZINE en El Parqueadero (Banco de la República).

el tiempo se convierte en un espacio de intercambio del quehacer artístico desde la perspectiva del hazlo tú mismo. Espacio 101 consolida nuevas redes a raíz de la experiencia con Galería Mar. En este periodo se cambian las nociones de organización para así madurar el proyecto y crear nuevas formas de trabajo que permiten registrar las actividades realizadas; de esta manera es posible pensar o reflexionar sobre lo hecho, sin dejar de vender cerveza, fanzines, camisetas y *stickers*.

PRESENTE

La Ramona Proyectos actualmente trabaja de la mano de la institución, participa en convocatorias y tiene como línea de acción la reflexión sobre el quehacer gráfico.

En el caso de La Ramona concluimos que las lógicas de autogestión no han cambiado desde sus inicios en Galería Mar, pero con la creación de La Ramona Proyectos sí hubo un cambio de actitud para hacer frente a las actuales ofertas y convocatorias que ofrecen las instituciones culturales, por ejemplo, Idartes, para grupos artísticos o colectivos de trabajo en el campo de las artes. Este cambio implicó pensar en alianzas a mediano plazo y en un registro

continúo de las actividades realizadas, para así reforzar las inquietudes sobre el quehacer artístico y ser reunidas en un proceso de investigación que recién inicia. “Queremos generar desde nuestra investigación, desde nuestras cosas, una forma de asumir las artes plásticas, que es en realidad lo que estudiamos y en lo que nos metimos, una forma de vivir del pensar, del participar” (Frix, Entrevista 1).

REDES

“Generar un proyecto (auto)gestionado no se reduce a propiciar un espacio-tiempo que existe fuera de las dinámicas de un conjunto de instituciones y lógicas de mercado” (Escobar y Ayala, 2010:93).

Los proyectos de gestiones autónomas están atravesados y dependen de la generación de redes para garantizar los procesos de producción, circulación, consumo y, en el caso de La Ramona, reflexión sobre el arte contemporáneo³. La razón de esto es muy sencilla: si un individuo, por sí solo, supiera de antemano lo que implica la planeación y el desarrollo de este tipo de iniciativas, se desanimaría en el primer instante de conocer todos los procesos de tiempo y dinero que debe manejar. Sin embargo, si este individuo solitario hace parte de una red de individuos con múltiples conocimientos, juntos pueden abarcar todos los aspectos para hacer, difundir, montar y luego escribir sobre una exposición colectiva de artes.

La generación de redes también hace referencia al aumento de lo que Bourdieu (2001) llama capital social, es decir, esa capacidad de los individuos, en este caso de La Ramona, de aumentar las conexiones, los contactos o las alianzas con diferentes individuos, colectivos o instituciones culturales privadas y públicas. Esto exige que en la gestión de La Ramona deben estar presentes,

- 3 En este documento, el término de arte contemporáneo refiere a esos procesos de *reflexión* sobre el funcionamiento del mundo o sistema del arte, así como la creación de acciones y estrategias surgidas a partir de los *procesos de reflexión*, por ejemplo, la apropiación de un lenguaje estructurado para redactar proyectos artísticos a diferentes instituciones culturales así como también los acercamientos con personajes claves para asegurar la financiación de proyectos. La Ramona Proyectos tiene una concepción concreta de cómo funciona este sistema en Bogotá a raíz de años de experiencia. Sin embargo, es necesario mencionar que en La Ramona Proyectos este debate intelectual tiene poca importancia; no quieren “ser lo último en guarachas en arte contemporáneo” (Frix, entrevista 1).

para su satisfactoria operación, múltiples lógicas de asocio que van desde la redacción de proyectos para entidades públicas, manejando un lenguaje conceptual, académico y administrativo, hasta métodos de trabajo que permiten organizar “a una mano de desorganizados para meterlos en una publicación y ponerse en la tarea de fazinero de sentarse en los festivales de fanzine y todo un día esperar a que alguien le compre a uno” (Leokmx, entrevista 2).

La experiencia o acumulación de capital social de La Ramona durante los últimos ocho años ha creado las condiciones para reunir a una serie de individuos que hacen parte de múltiples esferas de la vida social, un público que va desde curadores de galerías comerciales, estudiantes de pregrado de Artes Plásticas, Visuales y Diseño Gráfico hasta jóvenes skaters atraídos por la formas de relacionar, que Frix llama matiz gráfico con el skate y la música⁴.

Esta diversidad de público ha permitido que La Ramona entrelace lógicas mercantiles con las formas de intercambio paralelas al sistema monetario. Al respecto, Leonardo Castellanos dice: “Porque es un un cambalache, hablamos de trueque, estamos retomando economías ancestrales aimaras... estamos haciendo cambalaches” (Leokmx, entrevista 2). Frix complementa: “Me gusta ser un poco idealista pero también capitalista, o sea, tampoco me voy a quedar en un idealismo total de la revolución que ya está comprobado que fracasó” (Frix, entrevista 1).

Para Escobar y Ayala (2010:84), pensar en los proyectos de gestiones autónomas implica pensar en tres frentes: la descentralización, la diversificación y la introducción de nuevos elementos.

El primer punto se refiere a pensar que el arte puede, y debe, estar fuera de las grandes instituciones culturales. Salirse de las instituciones hegemónicas como, por ejemplo, el museo, implica salir de una estructura jerárquica que divide la práctica artística en etapas burocráticas que son sinónimo del funcionamiento de las instituciones. Salir de este tipo de lógicas implica entrar en una posición que La Ramona llama periférica; en ella están inscritas formas de relación horizontales, es decir, interacciones directas sin mediaciones burocráticas entre iguales.

Es importante recordar que estar fuera o en la periferia de los espacios hegemónicos del arte moderno⁵ no implica la negación de la institución cultural; al contrario,

4 Entonces tratamos de generar esas alianzas, desde pagar el arriendo de una casa hasta imprimir un... cambiamos... hacemos la parte gráfica de ciertas cosas y ellos nos dan cierto tipo de cosas, es todo un mecanismo estratégico para paramos y no estar todo el tiempo diciendo que la autogestión se basa en si vendo cerveza o no” (Frix, entrevista 1).

5 El concepto de arte moderno en este documento refiere a los procesos de vinculación y negociación entre las grandes instituciones culturales, públicas y privadas (galerías comerciales o museos), que glorifican la idea del artista individual, genio y creador.

esto debe leerse como formas estratégicas y situadas de accionar en escenarios sociales que exigen modos particulares de hacer.

Esto implica diversificar las acciones y formas de gestión en vías de fortalecer un cierto tipo de estética en común y consolidar un escenario que reúna a muchos individuos. “Lo importante de esa red, que se va gestando, es que son muy afines a una estética y a una forma de pensar... a una forma de hacer y de trabajar” (Mugrosa, entrevista 4). Diversificar también refiere a esas maneras de entrelazar formas de pensar y hacer que le apuestan a la multiplicidad y no reducir todo a una única actividad.

Pensar desde el hacer implica usar una serie de elementos o herramientas de difusión y comunicación para lograr a cabalidad todos los proyectos planeados, la introducción de nuevos elementos que refiere Escobar y Ayala (2010). Por ejemplo, internet para La Ramona no solo significa la posibilidad de acelerar las comunicaciones y los procesos de difusión de sus proyectos; también es un medio de creación y gestión: “Hacemos obras que se puedan mandar por correo para que ellos los muestren y ellos nos mandan obra aquí” (Frix, entrevista 1); también es la fórmula para gestar intercambios y redes con escenarios internacionales.

Para terminar este segmento, concluimos que la generación de redes va de la mano con algo que queremos llamar perspectiva fanzinera, es decir, un “modo de hacer... una forma de subvertir las reglas que existen” (Greiff, entrevista 3), no con el ánimo de marginalizarse del sistema de arte, sino de situarse reflexivamente en él. Al respecto, Frix dice: “Estamos al lado de la institución no con el ánimo de atacarla ni replantearla, ni de cambiar los papeles y ahora nosotros ser los que manejamos el arte contemporáneo, sino que vamos de la mano de ellos tratando de hacer alianzas, ellos con sus cosas y nosotros con la de nosotros. Cuando el Estado nos diga ‘no muestren esto o no expongan esto’, seguramente no vamos a seguir trabajando con ellos o no vamos a seguir con la onda” (Frix, entrevista 1).

FANZINE ‘UNA SOLUCIÓN’ DE LA RAMONA PROYECTOS COMO UNO DE SUS COMPONENTES DE INVESTIGACIÓN

El trayecto de La Ramona Proyectos por el mundo del fanzine tiene sus comienzos reconocidos a finales de los noventa en Bogotá y Medellín. Andrés Bustamante, Frix, de la mano de Inu Waters publicaron un fanzine dedicado a la

imagen y enfocado en el estudio de la historieta, desarrollando su primer “proyecto cómic” en 2000. Realizaron talleres con docentes especializados y como resultado del proyecto se publicó un libro llamado Manual de convivencia, que se incluyó en el pénsum pedagógico de diferentes colegios y escuelas de la localidad Ciudad Bolívar de Bogotá.

Para 2003, Frix, junto con la artista plástica Lorena Espitia y en colaboración con la Escuela Nacional de Caricatura, desarrollaron el festival Rockcomic y de manera simultánea publicaron el fanzine Tía Peluka. Al siguiente año realizaron la segunda versión del festival Rockcomic, en el auditorio León de Greiff de la Universidad Nacional.

En 2004 empezaron a trabajar con Bixturyx bajo el rótulo de espacio sonido visual Cara de Perro, en la instalaciones de la Galería Mar. En 2005 participaron en la XVIII Feria Internacional del Libro, en Corferias, donde lanzaron su fanzine Cara de perro.

Por esta época conformaron la editorial Chunga con el proyecto Colombian Trash, con el fin de imprimir lo que querían, pero como ellos dicen “en esta época, el fanzine no era tan popular y a nadie le gustaba, teníamos que recoger los fanzines del piso después de regalarlos” (Frix, entrevista 1).

EL FANZINE SEGÚN LA EXPERIENCIA DE BORIS GREIFF

Boris Greiff es diseñador gráfico que hace parte de la red que ha creado La Ramona durante años. Para Greiff, el fanzine subvierte las reglas establecidas en torno al tema de las publicaciones. Ya dentro del diseño gráfico existe lo que él llama una domesticación, es decir, una serie de normas a la hora de realizar. De esta manera, en el fanzine el autor no puede ni tiene que preocuparse por determinados requerimientos editoriales. En palabras de Greiff: “Tengo aquí un clavito que me quiero sacar, entonces voy a aprovechar y me lo saco aquí y ya, si me dan que den y ya no hay problema, pero no le respondo a nadie más sino a mí y a mi bolsillo, entonces creo que por ahí empieza un poco la diversión del asunto” (Greiff, entrevista 3).

El fanzine se convierte en un medio y una forma de expresar de manera libre lo que se quiere y para quien lo quiere. Greiff dice: “Pienso que es también un espacio de espontaneidad y exploración formal en el que uno puede hacer lo que se le antoja, obviamente en la medida de los gustos acumulados desde el

consumo que uno tiene desde hace muchos años: cine, música, televisión, cómics, libros, frases, todas esas cosas van como teniendo un resurgir” (Greiff, entrevista 3).

En el mundo del fanzine no existe el editor, el autor se hace responsable en un 100 % de su contenido y de su bolsillo; de esta manera trabaja desde la autogestión. En cuanto a las lógicas editoriales, podemos resaltar el concepto de domesticación en las labores del editor, que es una persona con la capacidad y el sentido de censura.



Taller de creación de fanzine dictado por Boris Greiff.



Boris Greiff (derecha), Sils María Buitrago (izquierda).

BIBLIOGRAFÍA

BLASCO, C. M. 2004. *¿Tiene sentido hoy hablar de políticas públicas en educación artística?* Bogotá: IX Foro Pedagógico Distrital, Bogotá.

BOURDIEU, Pierre. 2001. "Las formas del capital. Capital económico, capital cultural y capital social", en *Poder, derecho y clases sociales*. Madrid: Taurus.

ESCOBAR, Juliana; AYALA, David. 2010. "Espacios de Posibilidad. Sobre las formas y los alcances de los proyectos de (auto)gestión". En revista *Emergencia* N. 4 (auto)gestión. Bogotá: O,29 Ediciones. Bogotá.

HERNÁNDEZ, Fernando. 2008. "Investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación", en revista *Educatio Siglo XXI*, N. 26. Barcelona.

LEÓN, Claudia. 2012. Apartes entrevistas galería Mar, consultado en: <http://www.interfase32.com>. Entrevista tomada de: <http://es.scribd.com/doc/89336078/Apartes-entrevista-Galeria-Mar>. Bogotá.

ENTREVISTA 1

Transcripción de la entrevista realizada el miércoles 19 de junio de 2013.

Lugar: El Parqueadero.

(Fundación Gilberto Alzate Avendaño.

-Banco de la República). Calle 11 4-21, piso 1.

Entrevistador: Juan Sebastián Buchelli.

Entrevistado: Andrés Bustamante (Frix)
La Ramona Proyectos.

Transcripción realizada por Juan Manuel Díaz el 4 de julio de 2013.

Andrés:

Listo, pues, entonces qué, me presento y eso, ¿ya está grabando, de una? Bueno, soy Andrés Bustamante, hago parte del equipo de La Ramona Proyectos, Espacio 101, y estamos aquí en C-Zine Festival 2013, en El Parqueadero como espacio residente.

Sebastián:

Andrés, nosotros, el Colectivo El Atravezado, tenemos algunas preguntas que hacerte. El primer concepto que queremos analizar es el Fanzine, entonces qué nos puedes comentar sobre su historia.

Andrés:

Contextualizándolo aquí en Colombia... Bueno, en el mundo es todo un movimiento que se gesta —digámoslo así— como nombre en los ochenta, en toda esa corriente del hazlo tú mismo, tú puedes hacerlo, pero como concepto base, mucho antes; de hecho, con el nacimiento del periódico. Antes era un poco más contracultural el que podía publicar por su cuenta, si estaba al margen de un *mainstream* de una industria de un pensamiento político o religioso en su momento. Entonces,

primero, contraculturales de la imagen empezaron a generar magazines o gacetas o periódicos que se conocen ahora, y ese fue el inicio... un poco más contestatario de lo que venía siendo el *mainstream* de su momento. Ya en los ochenta, con todo ese estallido cultural del hazlo tú mismo, del punk, cualquier persona podía, a partir de diferentes elementos, generar un punto de vista y una publicación.

Aquí en Colombia hay estallidos desde los sesenta, incluso, el fuerte fue en los noventa. Nombres como Santa Bisagra, Culo, Puta Vida, Prozac, de Medellín, aquí empezaron con esa onda de las fotocopias. *Colombian Trash*, *Cara de Perro*, empezaron de las fotocopias y de poder decir las cosas que no se pueden decir en ciertos medios.

Nosotros —yo sin saberlo— hacíamos fanzines; es decir, no tenía el concepto de fanzines; desde los noventa estoy publicando en fotocopias, tratando de llegar a hacer una publicación superevolucionada y un libro, pero bien precario, como no tenía los elementos... Ya después me di cuenta de qué era un fanzine y que me movía dentro de esa lógica y que hacía parte como de todo mi proceso, todo lo que aprendí... Empezamos con Inu Waters desde *Colombian Trash* a publicar desde 90 fanzines con cierta regularidad, pues ya en este momento estábamos tratando de investigar a fondo qué sucedía, si se perdió esa idea primaria de lo que era expresarse en ciertos elementos. Ahora vemos que nos llegaron casi 250 fanzines de todo el mundo; es una estallido aquí en Colombia. Está como fuerte esto del fanzine, entonces estamos tratando de escribir con respecto a eso: ¿para qué publicar un fanzine?

Sebastián:

¿Cuál fue tu primer conocimiento del fanzine, o sea, cuándo fue la primera vez que supiste qué era el fanzine?

Andrés:

Bueno, antes de estudiar Artes Plásticas, estudié un técnico en Narrativa Gráfica, cómic, y digamos que ahí conocí a otra persona que en este momento está publicando, que es Inu Waters, y él también hacía ese tipo de fotocopias. Después nos pusimos a investigar y había más. Nos dijimos pues esto tiene un título, tiene un nombre, tiene una lógica, se llama fanzine, y empezamos a decir bueno, entonces ahora somos fanzineros. Llegamos porque nos tocó. Después conocimos a los paisas que hacían Sudaka Cómic y Prozac, Santa Bisagra. No entendíamos cómo se atrevían a publicar eso. Nos gustó mucho, estábamos repelados, entonces nos metimos en esa onda, siempre con esa idea de hacer lo que se nos daba la gana... sigue siendo igual, pero con otros matices.

Sebastián:

¿En qué crees que se basa el movimiento del fanzine en Bogotá?

Andrés:

Hace 10 o 15 años, para poder ir a los festivales que se hacían de cómic... porque no eran festivales de fanzine, era difícil, incluso, los comiqueros de ese momento amaban el fanzine, pero lo rechazaban de alguna u otra manera; para ellos, el fanzine se hacía bien. Después ya nos dimos cuenta, hace cinco años, de que hay un *boom* grandísimo en las redes sociales, internet, y se popularizó bastante. Cada universidad empezó a generar fanzines de toda índole, pero la pregunta que sí nos hacemos es: ¿cuál es el objeto de generar una publicación así? En La Ramona decimos que cuando tengamos plata, ya no vamos a hacer fanzines sino libros. Es como una necesidad de imprimir, pues con el presupuesto que manejamos... Pero cuando ya tengamos plata, ya dejamos el fanzine, tal vez, ¿o no? Vamos a ver qué pasa. A lo que voy es que es una necesidad, me doy cuenta de que en ciertos momentos con la gente que hablo el fanzine se vuelve más el punto de vista de momento, de hacer cualquier dibujo, que se puede y es válido. Entonces, decía un amigo con el que estamos haciendo una conferencia, se volvió un problema más editorial, de cómo publicar, de publicar y no de qué publico. Me gusta más tratar de entender qué lo lleva a publicar, si tiene un punto de vista algo, qué necesidad hay detrás de generar un dibujo... rápido o... un buen dibujo, en términos académicos, o hacer un magazine o un fanzine, coserlo, no coserlo, papel: ¿por qué llegar a eso? Es lo que me interesa.

Sebastián:

Pero de por sí el fanzine es... precario ¿verdad?

Andrés:

Sí. De hecho, es como la posibilidad de que el que no tiene la oportunidad lo puede lograr. Lo que pasa es que en este momento tenemos muchas posibilidades; se dio un giro y no lo quiero lograr de otras formas, es como vivir en lo precario, que me parece súper, porque —digamos— La Ramona en la investigación habla mucho de cómo ese concepto de lo precario desde una identidad, no desde lo peyorativo... como decir qué mal, no evolucionamos, sino que es una forma de ser, de nosotros.

Sebastián:

Nosotros como colectivo hemos pasado por inconvenientes respecto al dinero, que hemos tenido que manejar para financiar o hacer todos los procesos a los que llegamos con el arte. Ustedes han tenido muchísima más experiencia que

nosotros en esto, entonces queremos que nos hables del concepto autogestión, qué problemas tiene y cómo lo han afrontado durante estos años.

Andrés:

Cuando empezamos en otro espacio que no era ni La Ramona Proyectos ni Espacio 101, era Galería Mar, que coordinábamos en Piso Dos, era más 'punkeado' el asunto, era más de vender cerveza, de tratar de poner plata, de tratar de sacar camisetas de alguna manera y poderlas vender. Era muy difícil porque en esa época había gastos y todo el tiempo estábamos como... todavía seguimos haciendo camisetas, publicaciones y eso, pero estamos tratando de generar redes desde la institución hasta otros grupos para financiar esa parte y seguir trabajando, ya no es tan importante para nosotros, aunque, obviamente... si sostenemos un espacio, si tenemos plata, si no tenemos, para nosotros eso hace parte de todo lo que es. Entonces hacemos eventos para conseguir plata para poder hacer otro evento, hacemos convocatorias para el Estado como esta, en la que nos dan plata también... creemos que más que una necesidad, es un deber del Estado como patrocinar este tipo de proyectos.

Tratamos de generar esas alianzas, desde pagar el arriendo de una casa, hasta hacer la parte gráfica de ciertas cosas y ellos nos dan otras; es todo un mecanismo estratégico para pararnos y no estar todo el tiempo diciendo que la autogestión se basa en si vendo cerveza o no, que es de lo que ya estoy cansado. Obvio vendo cerveza y lo que salga, pero lo que nos interesa más es otro punto de vista.

Entonces, en la autogestión, obviamente, tenemos un matiz... digámoslo de periferia, que estamos al lado de la institución no con el ánimo de atacarla ni replantearla, ni de cambiar los papeles y ahora nosotros ser los que manejamos el arte contemporáneo, sino que vamos de la mano de ellos tratando de hacer alianzas, ellos con sus cosas y nosotros con las nuestras. Cuando el Estado nos diga no muestren esto o no expongan esto... pues seguramente no vamos a seguir trabajando con ellos o no vamos a seguir con la onda. Entonces es importante eso de autogestión. Nosotros no entendemos básicamente qué es ese concepto de independiente y menos de un espacio independiente.

Sebastián:

¿Entonces qué concepto tienen?

Andrés:

Es más como autogestión y autonomía. Conceptualmente dentro lo que hacemos queremos generar otro punto de vista, ojalá muchísimos, con respecto a las prácticas artísticas. No queremos ser lo último en guarachas en arte contemporáneo, ni ser

los más avanzados, sino que queremos generar desde nuestra investigación, desde nuestras cosas, toda una forma de asumir las artes plásticas, que eso es en realidad lo que estudiamos y en lo que nos metimos; una forma de vivir, de pensar, de participar. También, obviamente, recibir un dinero de cierta manera, es más difícil que cualquier negocio, pero más interesante.

Sebastián:

Nosotros también estamos pillando todo lo que están haciendo hoy, y quería que nos hables sobre el tecnicismo, de lo que es un fanzine, de la realización, de la parte plástica.

Andrés:

Lo chévere del fanzine, los fanzines que me gustan, son esos que tú puedes hacerlo con cualquier cosa; o sea, que el tecnicismo es más tener las ganas para meterse en un proyecto que involucre estéticamente ciertos códigos, una narrativa gráfica si se quiere... Entonces hay muchos elementos —por ejemplo, el de hoy es *collage*—, y hemos hecho más en fotocopias, otros en litografía, serigrafía, otros imprimen en la casa. Hay diferentes maneras de llegar a él. Lo interesante no es el proceso editorial, sino qué muestro, si saturo, pongo, no pongo color y hago una estética superdadaísta: fuerte, cargada.

Tengo una posición en contra, o estoy hablando desde un punto de vista con respecto al diseño contemporáneo. Tal vez lo bello y lo estético que se vende ahora o estamos replanteando... diciendo un poco, haciendo preguntas, ¿ey, no es tan importante, a veces, como todo ese mundo falso, ese simulacro, que se mueve detrás? Un poco romántico el asunto, idealista incluso, es la necesidad de que suceda, ahorita que los medios de comunicación, la imagen nos dice cómo son las cosas. Algo que me parece chévere también son las editoriales independientes que están haciendo unos libros superacabados, elaborados, superbonitos, pero también es necesario que el feo tenga la posición de poder hablar. Lo mismo pasa en la música, no que todos toquemos de la misma manera, sino que cada uno tenga un punto de vista con respecto a lo que pueda expresar.

Sebastián:

Durante todos estos años que has venido trabajando con La Ramona han conocido personas que tienen una visión similar o simpatizan con ustedes, lo que ha creado redes, ¿verdad? ¿De qué se trata esta red? ¿Qué son estas conexiones y para qué sirven?

Andrés:

Repito: hace diez años éramos pocos, creyendo que seguimos siendo pocos, pero, al contrario, somos muchos; es decir, hay muchos haciendo la vuelta y están imprimiendo, pero hay pocos que están metiéndose en una investigación y siendo más sinceros con lo que están trabajando y haciendo. En ese sentido, hemos encontrado gente que pasa por el espacio, sí, pero con los que hemos trabajado de años son los que sí tienen un proyecto de vida con respecto a eso. En ese momento éramos los adolescentes, ya muchos crecieron, y están trabajando desde diferentes medios: desde la gestión, la publicidad, el diseño, la música, con procesos ya más elaborados, entonces al encontrarnos nuevamente unimos eso para hacer los vínculos. Con La Ramona tratamos de expandirnos, primero con la investigación en Latinoamérica sobre el concepto de periferia, de qué estamos hablando, los contactos que hemos tenido en España y los que hemos hecho en Europa y en Estados Unidos... se han hecho más... ellos vivieron un movimiento *underground* muy importante, también contracultural en los sesenta y ochenta, y digamos que tenemos cierta conexión con ese tipo de estéticas; ofrecemos alianzas de exponer allá exponer y ellos acá, llevar la investigación y que ellos puedan comentar qué sucede en Latinoamérica y nosotros acá, todo esto grosso modo.

De hecho, por internet los conocemos, en viajes cuando vamos allá, y así salen los proyectos. Hemos trabajado con Juan Maga, mañana lanzamos un documental de Juan Maga en España, que hizo una investigación en Latinoamérica de fanzine y él nos contactó por internet. Nosotros grabamos el video acá, y se lo mandamos. No tuvimos que viajar y él edita allá; de alguna manera es como un *collage*, todos los países mandaban, como para no tener esa producción macro y que se cae porque no tenemos plata para llevar a la gente. Tratando de gestionar por correo, hacemos obras que se puedan enviar para que ellos las muestren, y ellos mandan también obra aquí. Tenemos el plan de viajar a Perú a otro espacio amigo también... en este sí queremos estar... para hacer la parte de talleres. En Argentina sucede lo mismo: hay mucha gente que está conectada con esto, entonces, esas son las redes con respecto a mostrar el trabajo y hacer la investigación. Estamos publicando los libros e invitamos a la gente.. las redes sociales nos permiten eso.

Sebastián:

Quisiéramos saber cuáles son los fines del colectivo, de La Ramona, que se han puesto durante los años, y nos cuenten en qué punto del proceso están.

Andrés:

Al comienzo, cuando no era La Ramona, que trabajamos en Galería Mar, era proyecto Cara de Perro. No teníamos la intención de ser un espacio independiente ni de

mostrar cosas; teníamos la intención de organizarnos, estábamos estudiando Artes Plásticas, otros, Diseño... organizar el trabajo y poder mostrarlo; trabajamos con galerías comerciales, pero tuvimos ciertos chascos, por ahí, que no nos gustaron, y que no compartíamos esa lógica del mercado si se habla en términos de dinero. Muchos de nosotros estábamos con la idea de sacar todo eso y generar un espacio, nuestro taller para mostrarle a la gente lo que hacíamos, sin ninguna censura, que eso no se vende, que eso no es chévere, entonces fue saliendo... Con los años le pusimos Espacio 101. Mucha gente se reunía, llegaba a las muestras, buscaba las obras, pero después de trabajar bastante, nos dimos cuenta de que el objetivo tampoco era mostrar por mostrar, porque eso es básicamente un ejercicio de divulgación importante, sí, pero nos interesa más como un ejercicio de investigación. En el momento que nos metemos, ya como vida, si ya es un proyecto de vida, un proyecto artístico, necesitamos generar bases sólidas para seguir trabajando y que el trabajo avance y no fracase en uno, dos años, para tener que cerrar para hacer otra cosa.

Entonces, la investigación ha sido importante, y cambiamos a La Ramona Proyectos. Trabajamos con los artistas reflexionando a partir de una estética en común, pues en este momento con el fanzine, que tampoco lo buscamos, hay una relación con esa idea de la fotocopia de la periferia de lo malogrado... estamos en un tercer mundo donde tenemos que hacer cierto tipo de maniobras para sacar algo. No estamos en el primer mundo donde hay gente que financia todo, pero es más complejo. Entonces La Ramona se enfoca en eso, es una plataforma de publicación, exposición, investigación con respecto a temas contemporáneos para los que nos interesa. Sí hay mucho matiz gráfico, pero no nos interesa ese lado comercial, si quieres hablamos de eso.

Sebastián:

¿Cuál es la posición de ustedes frente a lo que nosotros llamamos mundo editorial, o sea, la parte de producción supercomercial y la parte de producción independiente y cuál es el contraste que ustedes identifican?, pues me imagino que es el mismo del fanzine...

Andrés:

Antes de ayer, el banco nos hacía una encuesta sobre qué tan *underground* es lo que está pasando en el fanzine, y es raro porque aquí, de hecho, *mainstream* nunca ha existido, ni siquiera en un libro, ni en cómic, no sé... Los intentos que se han hecho desde eso han sido superguerreados; es casi como que vivimos en un *underground* total. Cuando se da un movimiento contracultural, hay un *mainstream* muy consolidado en el mundo que nos movemos; en el arte sí lo hay

un poco más que en la publicación, porque hay bastantes artistas consolidados. Tenemos a Botero y más, pero digamos que dentro de las publicaciones no lo hay tanto. En esa relación entre las artes plásticas y lo que hacemos, lo que nos interesa está en ese punto contestatario, un poco de lo que es el arte mayor, sí, y más aún como en ese pensamiento académico de cómo produzco arte y qué lógicas se mueven allí... Esa parte nos interesa mucho rescatarla.

En ese sentido, cuando uno hace este tipo de ejercicios, a veces, comercialmente no son muy válidos, porque son puntos de vista de personas, y para llegar a lo comercial, necesitas generar un punto de vista individual pero desde lo colectivo. Aquí son industrias que manejan millones de personas, que venden también una posición estética, y aquí somos personas que estamos hablando de lo personal, que también hacemos parte de lo colectivo, obvio... No nos salimos del sistema, somos un sistema también, pero sí tratamos de generar preguntas a esas imágenes... es lo que nos interesa, más que ser... Trabajamos lo gráfico pero no nos interesa para nada el diseño gráfico como el centro. No nos interesa utilizar guitarras eléctricas, viejas en bola para vender un cuaderno. El fanzine nos permite eso: expresarnos de alguna manera... Obviamente, ya tenemos que ser más pilos de decir "Bueno, estamos haciendo fotocopias y es la posición de vida", ¿cómo hacemos para que eso se active de alguna manera?, tratando de llevar, tratando de emancipar público. Sí, es importante crear público, conexiones, es lo interesante. Digamos que en el espacio tampoco vendemos obras, hemos vendido... es decir, tampoco es que estemos en crítica total a no vender, pero no es el fin. Las exposiciones no se hacen para montar y que todos vayan a comprar, sino más para decir cosas. Tratamos de llevar las redes sociales, vídeos, grosso modo, porque tampoco tenemos esa idea... Los vídeos de nosotros son muy fanzine, usted los ve y son como corte y pegue y una editada muy en Movie Maker... es como para moverlo, no es una *premier*, la última animación.

Sebastián:

Para terminar, tenemos una pregunta sobre La Ramona Proyectos: su historia, desarrollo y las alianzas de ahora, todo de una forma general.

Andrés:

Somos Viviana Cárdenas, Mugrosa, y yo, la base de La Ramona Proyectos, pero hay muchos artistas que nos están colaborando en España, en Buenos Aires, así como personas que están trabajando dentro de este tipo de espacios, que organizamos todo para hacer estos proyectos. Ya llevamos trabajando bastante tiempo. Antes había

otro combo, pero ellos tienen otras necesidades, eran muchos diseñadores gráficos, entonces había algo raro... terminamos siendo los dos plásticos... y publicando.

Ya son ocho años desde 2003 trabajando formalmente como Espacio 101, y con La Ramona, desde 2012. Mucha gente nos ha dicho "bueno: ¿qué esperan, adónde quieren llegar y cuál es el cuento?". Creo que el proyecto está en un punto interesante, se nutre, la investigación puede ser mejor, nos podemos pulir, podemos hacer mejores alianzas, digamos que el fracaso nos interesa mucho... movernos desde el hacer. En este momento estamos con la bodega, pero nos quitaron el contrato y por eso no vamos a terminar el proyecto. A lo que voy es a que el fracaso es más como... que si no hay investigación se acaba uno, se acabó el local, donde están, pelea de novios y se acabó todo el asunto... es más un proceso de hacer, si uno de los dos está en una nueva disposición de hacer otro tipo de cosas. Lo que importa es la investigación y cada uno puede seguir con ella, haciendo alianzas... no hay un fracaso. Creo que estamos en un nivel en el que disfrutamos como proyecto. No tenemos el afán de tener un espacio supergrande, superbonito, elaborado... por eso estamos tratando de sacar el espacio físico que se usará, algún tipo de red, y espacios cercanos. No hay un afán de tener un espacio para mostrar las cosas, aunque lo tenemos... no hay un afán en que lo formal del asunto haga que el proyecto se caiga.

Sebastián:

¿Tienes algo más que agregar, una idea, una frase, una película, una foto...?

Andrés:

Estamos esperando... lo de la academia, yo soy docente de Artes Plásticas también; es una forma de vivir, de conseguir *money*, más que un trabajo es un proyecto también en el que muchos de los estudiantes del taller son estudiantes míos de ciertas instituciones... lo que pasa es que en la institución se mueven ciertas lógicas de lo académico, de lo procesal, de llegar a ciertas cosas, que a veces se desconectan mucho de las vivencias... yo digo lo real del asunto... Muchos pelados viven en una esfera pensando que van a ser un Botero y que lo van a ser, obviamente, pero digamos que vivir este asunto es mucho más complejo... Sí, hay que estar en diferentes alianzas, hay que moverse mucho. Siempre he sido muy crítico de esos procesos académicos, por eso mismo, porque pretender llegar a ser muchos a veces no se logra, y menos en un país tercermundista, donde son pocos los que acceden a ese mundo maravilloso del arte, que es uno de los negocios más interesantes; sí, más agradecido, pero más guerreado. Tampoco puedes tener amigos por doquier, pero si no tienes es un camello. Entonces a veces la academia es un poco romántica en ese sentido. A veces pretender hacer más cosas es peor, sobre todo porque si

vas a sacar un libro de poesías, que sé yo, y voy a invertir una plata, tengo que ver a un editor, son casi cinco millones pesos y mi papá me presta dos y el resto no, entonces se acabó el libro, se acabó el proyecto y todo es una mierda y se acabó todo. Puedo editar mi libro desde hacerlo tú mismo, serigrafía, puede que no tenga la mismísima calidad, aunque para mí eso tiene muchísima. Pero empieza a circular, a mover el asunto y no se estanca y nadie apoya. Obviamente, hay puntos de vista; soy muy amigo de los que en este momento tienen otro tipo de espacios y es una lógica mucho más de vender... Todo esto me parece la locura, me gusta ser un poco idealista pero también capitalista... tampoco me voy a quedar en un idealismo total de la revolución que ya está comprobado que fracasó.

Sebastián:

¿Cómo contribuyen sus proyectos al contexto sociocultural de Bogotá?

Andrés:

Esta iniciativa responde también a la necesidad que identificamos en el campo sociocultural por la generación de nuevos espacios de encuentro desde las artes plásticas que permitan el diálogo y la participación ciudadana de diferentes grupos sociales que coexisten en la ciudad. Las prácticas en el ámbito de las artes plásticas y visuales están a menudo desconectadas de las prácticas sociales, o no tienen el alcance ni la visibilidad para influir de manera positiva en las dinámicas de las comunidades. Por tanto, creemos necesario empoderar a la ciudadanía con herramientas procedentes de estos campos para facilitar y potenciar los procesos de comunicación y participativos, que a su vez promoverán la tolerancia, el respeto y la convivencia. Adicionalmente, a partir de las diversas experiencias en proyectos anteriores, consideramos necesario contar con una oferta artística en la cual los beneficiarios participen como agentes activos y no solamente como espectadores, esto como soporte para el desarrollo integral y como componente primordial en los procesos culturales, sociales y creativos en la ciudad.

Transcripción de la entrevista realizada
el miércoles 19 de junio de 2013.

Lugar: Inauguración *Kill the Idols*,
en la Galería Neebex.

Entrevistador: Juan Manuel Díaz, Diego Díaz
y Sils María Buitrago.

Entrevistado: Leonardo Castellanos (Leokmx)

Transcripción realizada por Juan Manuel Díaz,
el 4 de julio de 2013.

Juan Manuel:

Simplemente, lo que queremos saber es cómo es su proceso con La Ramona o, bueno, con Frix, antes de que fuera La Ramona. Digamos el proceso de La Ramona (Leokmx: el proceso comiquero que yo he tenido o que yo he visto desde La Ramona), lo que usted ha visto de La Ramona: el espacio del parqueadero, no tanto fechas (Leokmx: también fechas, chévere también contextualizarlas).

Leokmx:

Yo estaba saliendo de la Nacional y conocí a Bistu... esto es una historia muy larga... pero ya hablando de Frix, porque la idea es de él, lo conocí cuando yo tenía una banda —The Astronautas— con Bisturix, y era un ente en esa época, un ente autogestionado, de los primeros que hubo y también después de ahí vinieron otros: Piso Tres y un resto de cosas se movieron ahí.

Juan Manuel:

Estaban en Piso Dos, ¿no?

Leokmx:

Era primero Piso Dos y no estaba Piso Tres... A veces se nos olvida la historia, se nos olvida quién nos abrió las puertas; no es protagonismo. La vaina fue así: esto está chévere porque ahora Frix está en El Parqueadero y eso, como digo, es parte

de un proceso largo, que es legitimar la contracultura, que haya coherencia y que sea un lenguaje estético válido, a pesar de que sea incoherente, a pesar de que, de pronto, no tenga un discurso como el arte conceptual, un discurso, yo digo, ladrillo, les decimos ladrillos o biblias.

Juan Manuel:

¿Esa incoherencia siempre ha estado en los mismos parámetros de Frix?

Leokmx:

Frix siempre ha estado ahí, por eso te digo, empezó y se amalgamó en Galería Mar; tanto así que hizo parte de la galería y también promotor de narrativas nacionales como *Captores*. Empezar a mover esto, que si está por ahí, bien, pero desde Acme hablamos de cómics —Acme, ¿cuánto lleva esa vaina?—, Acme era elitista, no elitista; una publicación comercial. Perdón, elitista no, es comercial, es diferente... porque a veces el fanzine es gratis, y Acme era una publicación de lujo, como una Soho para comiquero. Por eso no duró tanto, era muy difícil hacer eso, pero es un hito que hay en Colombia que todos lo sabemos, y esta Leocómics también, el original, ¿cierto? (risas). La historia tiene que ser así, reconociendo a los que están antes que uno. Hay una analogía, una historia, una anécdota con eso (Diego: ese movimiento contracultural...). También la decadencia, la pereza de un artista que no quiere tener un discurso museográfico o estético o que se salta eso, "porque, oye, eso está pasado de moda; oye, qué pena, pero el punk llegó hasta los setenta", y eso... ya las cosas cambiaron... en qué momento el arte se volvió publicidad, y en qué momento el diseñador gráfico es artista, y en qué momento ya no sabemos si soy videoartista o cinematográfico o músico... Uno dice lo que dice Frix en una entrevista: "Pero es que ser estrellita rock no produce nada", no se trata de tener una bandita, de vivir y sacarla del estadio; se trata de exploración. Cuando uno explora el ruido, está el ruido y el ruido gráfico: el fanzine, porque el fanzine no quiere decir nada, simplemente es una alegoría. Puedes hacer un rayón y Frix te pública, porque Frix pública cierto tipo de lenguajes incomprensidos, autistas.

Juan Manuel:

¿Frix llega al artista o los artistas llegan a Frix, o las dos?

Leokmx:

Ahora es muy diferente. En esa época, los centros culturales existían, porque los amigos decían: "Oiga, yo hago esto y usted qué, ah, yo también hago cómic...", y él realmente no cobraba por publicar, te daba unas copias, cada vez da menos, pero,

bueno, da copias, que es realmente la autogestión... es un poco un cambalache, hablamos de trueque, estamos retomando economías ancestrales aimaras y todo esto... estamos haciendo cambalaches. Que nos toca muy duro, por ejemplo, ese tipo de gestión y por eso se me hace admirable lo que ha hecho Frix al mantener una publicación constante en la que no hay dinero y muy poca gente dice que es fanzinera... Es muy jodido lo del fanzine, porque cada quien tiene el suyo, es muy jodido uno regalar la imagen... el problema de la imagen que porque te voy a dar una imagen prestada... o hay gente que dice: "No, es que lo tuyo es fanzine y yo soy cómic...". Pero se mueven muchos lenguajes, no solo el fanzine. Frix logró no solo su lenguaje, su Cara de Perro, sino meterse en el movimiento gráfico de Bogotá, él conoce... empezar a gestionar y a meterse con la Escuela Nacional de Caricatura, con ciertos comiqueros antiguos, empezar a tomar todas esas decisiones es una cosa de gestión; o sea, sacrifica su arte por la gestión... Pilotear eso es muy complicado.

Juan Manuel:

También perdió el ego, ¿no?, del artista.

Leokmx:

Es muy complicado, porque está regalarse a los demás y uno es el último...

Sils:

¿Como llegaste a hablar con Frix, cómo se conocieron?

Leokmx:

Por Galería Mar. Yo tenía la bandita con Bistu y luego él le arrendo a Frix, entonces empezó a moverse eso. También había otra bandita que se llama... otra banda... y entonces se movía mucha banda y había un estudio de grabación. Nos conocimos porque "ah, yo tengo una cosa de fanzine, ah, le puedo mandar esto, ah, venga lo miro, listo, yo lo publico". Entonces, *Cara de Perro I*, *Cara de Perro II*... era más difícil sacar un tiraje de litografía que 1000 copias, que todavía las tiene, y me dice: "No, Leo, todavía las tengo". Nos reímos, y le digo: "Pero de qué te quejas si todavía las tienes"... muy complicado para el momento que uno dice "uy, voy a sacar 1000 copias". No estamos en Europa para decir que voy a sacar un tiraje de 1000 copias y que las voy a vender. No, es decir, aquí no hay cultura, y sí se le puede dar mérito por fomentar esa cultura, organizar a una mano de desorganizados, meterlos en una publicación y ponerse en la tarea de fazinero de sentarse en los festivales de fanzine y todo un día esperar a que alguien le compre a uno... A mí me parece terrible,

no lo hago, yo no hago eso. Frix lo hace porque articula a muchos, muchos. Tiene una variedad, tiene una gama que no la tiene todo el mundo. Yo puedo salir con mi cómic, pero no hago eso, porque no tengo esa gama, él sí: "Que no te gustó este, ¿te gustó este?"... (Diego: es una cuestión de ser promotor curador). No digo curatorial, porque entonces Jaime Cerón me pega, pero sí, de alguna manera él hace un tipo de gestión, de promoción de ciertos artistas sin ningún tipo de censura.

No se trata de incomprensidos, se trata de: ¿lo quieres publicar?, ¿lo quieres compartir?, que también tiene que ver un poco con el arte libre, que el arte se sale de la galería y se va en un pobre punkero, pero también rechaza al elitista... tampoco lo rechaza... hablamos de dónde esté el dinero, o sea, la contracultura es estética, tiene dinero, sí, y parte de eso es lo que Frix está haciendo acá: logrando un estatus.

Juan Manuel:

En el Banco de la República...

Leokmx:

Exacto, es una lucha que él ha tenido y que la comparte porque es un laboratorio, no es que solo yo (Diego: es una exploración...)... entonces de alguna manera, un apostolado en ese sentido de trabajar por los demás. Obviamente, mucha gente lo dirá, pero el reconocimiento es a esa capacidad o a ese goce por su oficio, ¿cierto? ¿Por qué?, porque es alguien al que le gusta hacer lo que hace, que ve algo que es peludo y ve gracia en eso, donde otro *man* le dice: "No, váyase, usted es un pobre...", este *man* (Frix) le dice "yo te publico". A mí me fomentó credibilidad, un poco de fe, porque uno con los dibujos en el cuaderno no pasa nada, uno también necesita que la gente en el arte diga: "Oiga, me gusta lo suyo", y parte de eso es ser muy neutral, no tener humos de ningún tipo y poder decir: "Oiga, lo suyo es bueno". Eso aquí en Colombia es muy difícil, él lo hace, entonces imagínate cómo le toca: ser muy diplomático... le toca también manejar su obra porque si no, deja de hacer.

Es un equilibrio; si no te mueres, te quedas como editor, pero él hace obra paralelamente con este tipo de actividades... y no es una mala obra, es excelente, lo que también habla de la experimentación, también se orina un poco en esa esquina del museo, no es Banksy, pero de alguna manera transgrede un poco estos espacios, que dirán en el futuro: "Pero a qué horas fue que se nos metió esta clase de gente, esta chusma". Entonces ese es el mérito eso, eso que también logró Frix. Estoy muy contento, felicito a Frix por esto... no es fácil aguantarse a tanto loco, como uno. Te lo digo de verdad, porque a veces cuando uno tiene plata, es agresivo, uno no sabe lo que la gente esté haciendo para que uno esté en una esquina o colgando de

un hilo, estamos hablando de muchos hilos que están colgando en muchos lados del mundo, y uno se siente feliz cuando ve que uno hace parte de ese colectivo, de ese movimiento que es una gran familia, y uno dice: “Yo no conocía esto, qué interesante”. ¿Por qué? porque Frix se tomó el trabajo de escribirle a fulano que está en la porra y armó red y está muy pendiente de eso, que si uno no está organizado, no lo hace.

Diego:

¿Puedes decir que él es como un promotor de espacios?

Leokmx:

Yo decía que Galería Mar —de alguna manera nos reíamos un poco— era como ir a llorar con los amigos: “Estoy jodido, no tengo plata”, y el amigo jodido tiene un espacio donde se botan ideas, donde se botan muchas cosas, que esos espacios culturales son muy chéveres, no se pueden perder, ¿cierto? En esa época decíamos “los medicis”, como un poco burlándonos: “Oiga, quién es el director de Mar”, y ellos decían (Frix, Bistu y Mauricio): “Eh... Medici”, entonces nos dejaban totalmente... Ellos no se querían llevar ningún crédito de nada, sino que era una organización articulada entre todos, entonces quién era el curador de los tres que estaban en el espacio, decían: “Medici”, para un poco reírse de la curiosidad, tener un personaje tácito ordinario y no enfocar un ego individual.

Sils:

¿Y Mauricio?

Leokmx:

Mauricio Ardis. No sé dónde es que está Mauricio. Él es papá, no sé, es que con ellos.... por ejemplo, Bisturix se fue a Barcelona, entonces los momentos pasan en su momento, luego se rompen y se fragmentan...

Transcripción de la entrevista: realizada el miércoles 19 de junio de 2013.

Lugar: El Parqueadero
(Fundación Gilberto Alzate Avendaño
– Banco de la República). Calle 11 N. 4-21, piso 1.

Entrevistador: Juan Sebastián Buchelli.

Entrevistado: Boris Greiff.

Transcripción realizada por Stephany Gómez el 3 de julio de 2013.

Sebastián:

Hola, somos El Colectivo el Atravezado. Estamos trabajando con La Ramona, haciendo un vídeo, estamos en contacto con Idartes y llevamos un proceso personal de autogestión con dos festivales que se llaman Cortofilia y Fotofobia. Cortofilia es de video y Fotofobia, fotografía.

Boris Greiff:

Mi nombre es Boris Greiff, el Greiff obviamente tiene —digamos— una relación, pero no es de mucha afinidad con el poeta; soy más bien la rama bastarda de la familia. Estudié Diseño Gráfico en la Universidad Jorge Tadeo Lozano, y desde mi saber como diseñador, siempre ha habido una preocupación por publicar, inicialmente mis historietas, porque, obviamente, como siempre, hay editoriales que le creen a uno... es como sacar sus propias cosas, pero de cierta manera yo me enfoqué más en dictar clase, en trabajar en la academia y hace ya unos tres años empecé a desarrollar un proyecto personal que se llama *Ficciorama*, que es precisamente lo que me ha jalado un poquito a la cuestión de toda la escena fanzine últimamente, y que me di cuenta de que era un universo que no había explorado del todo, que es fascinante.

Sebastián:

¿Qué es el fanzine?

Boris Greiff:

El fanzine, desde mi punto de vista, es como un modo de hacer, es una forma de subvertir las reglas que existen entorno a la cuestión de publicar. Porque de alguna manera uno como diseñador gráfico ya está domesticado, como que ya tiene unas preventas a la hora de hacer las cosas, entonces no hay que pensar en la legibilidad, que la direccionalidad, que todo se lea muy bien, que la tipografía sea legible, pero cuando uno está en un fanzine, no ocurre eso. Lo que ocurre es más como tengo aquí un clavito que me quiero sacar, entonces voy a aprovechar y me lo saco aquí y ya; si me dan, que den, ya no hay problema, pero no le respondo a nadie más sino a mí y a mi bolsillo. Creo que por ahí empieza un poco la diversión del asunto. Pienso que es también un espacio de espontaneidad y exploración formal en el que uno puede hacer lo que se le antoja, obviamente, en la medida de los gustos acumulados: desde el consumo de muchos años: cine, música, televisión, cómics, libros, frases... todas esas cosas van teniendo un resurgir.

Sebastián:

¿Cuál fue el primer contacto que tuviste con el fanzine?

Boris Greiff:

El primer contacto fue en la Feria del Libro de 1996. Conocí a un amigo que llama Leonardo Gama y a otros estudiantes de la Tadeo. Yo estaba hasta ahora en la decisión de entrar o no a la universidad, y en la feria les compré la publicación que ellos llamaron *El Fanzine Fanzone*. Era básicamente la portada de un sagrado corazón y en la mitad una cara de Charles Manson con color rojo en los ojos, y lo compré, pero eso que uno lo compra por compulsivo, uno lo miraba así por encimita —me acuerdo—, muy rápidamente, una historieta que era de “Abelardo violando a muppet”. Por ahí me pareció una cosa muy densa, y dije: “No, dejémoslo para después, y ese fue mi primer contacto con fanzines realmente”.

Sebastián:

Ya contextualizando, Bogotá 2013, ¿cómo se encuentra el movimiento del fanzine en Colombia, en Bogotá?

Boris Greiff:

Primero, hay una explosión. Siento que hay un crecimiento bastante alto, es decir, hay bastantes personas, y digo bastantes en la medida en que somos todavía una minoría, pero hay bastantes haciendo fanzines, moviéndose, queriendo sacar este tipo de cosas... hay bastantes eventos, ya puedo contar tres al año de fanzines. Creo que el crecimiento

es bastante bueno, porque ya le da una visibilidad al fanzine. Puede ser peligroso en la medida en que se vuelva una tendencia o una moda, pero veo con buenos ojos que más personas estén haciendo cosas porque eso también lo va nutriendo a uno.

Sebastián:

Como colectivo hemos tenido el proceso de autogestión, me imagino que ustedes también; obviamente, el corazón del fanzine es la autogestión. ¿Cuáles son los problemas que representa eso y qué soluciones les has dado para afrontar esta autogestión?

Boris Greiff:

Creo que, en principio, el gran problema es la sostenibilidad. Cuando uno mira ciertos fanzines, hay algunos que sacan 32 páginas con portada *full* color y toda la cosa, muy bonito y, claro, tienen un nivel muy alto de producción. Entonces, cuando van a sacar el siguiente, no pueden porque tiene que mantener el nivel, entonces cuál es la solución que yo le he dado: he optado más por hacer una pieza que llamo ligera, es decir, un fanzine de solo ocho páginas, que cuesta más o menos 90.000 pesos. Lo saco de mi trabajo, de mi salario, o a veces también consigo patrocinadores que dan apoyo al capital de producción y esa pieza se puede obsequiar... y se puede elaborar en un periodo no tan alto, digamos esas ocho páginas se pueden cubrir fácilmente en un fin de semana, una semanita en la noche, por ejemplo, y eso ya le va dando la constancia en vez de pensar en 32 paginas cada tres meses... es complicado... Esas son como mis soluciones frente al tema de la autogestión.

Sebastián:

Ya entramos a la parte de la realización de las artes plásticas, como el proceso de construcción. ¿Cuál es la relación del fanzine con la galería, qué tipo de trabajos se realizan para hacer un fanzine y cuáles son las temáticas que tratas en tus creaciones?

Boris Greiff:

Bueno, digamos que en ese caso voy más por la parte del diseño gráfico, puede ser. He tenido la suerte de conocer al editor del proyecto Jardín, que es artista plástico y que sí ha contado con financiamientos de las galerías para sus proyectos. Creo que en esa medida hay fanzines que ya están concertados con los mismos espacios para su exhibición que los originales, que la galería tenga como una retribución; es decir, hay un circuito de producción e intercambio en ese nivel. Por lo general, si trabajo más desde lo digital, por ejemplo, a veces me busco algunas

cosas a mano, los dibujos o algunas letras, algunas rotulaciones sí las hago a mano, y ya el resto, por tiempo, lo armo de forma digital. Los temas que trato en la publicación son varios: puedo hablar fácilmente de *hipster*, como puedo hablar de los falsos metaleros, como puedo hablar de las implicaciones de lengua española, la domesticación, es decir, ahí van surgiendo los temas, pero básicamente hay uno principal, hay una confrontación frente al rayo catódico, o sea, la televisión de ahora y cómo esa televisión realmente no está generando ni educación ni nada, simplemente es como una castración mental.

Sebastián:

¿Rayo catódico? Me suena como a *Videódromo*, de David Cronenberg.

Boris Greiff:

Obviamente, esa fue una película vital, precisamente la vi hace unos unos cuatro años, y me marcó. *Visión de rayo catódico, la nueva carne...* yo quedé fascinado con esa vaina, y desde ahí dije “tengo que hacer algo con eso”.

Sebastián:

Les dan televisión a los vagos para que tengan contacto con la sociedad y así no se vuelvan tan vagos, es una cosa así...

Boris Greiff:

Es tremendo, visceral. Quedé impactado y dije: “Ficciorama tiene que ser un instrumento para combatir el rayo catódico”.

Sebastián:

Digamos que los amantes del fanzine son un montón y no son solo acá en Bogotá sino a nivel mundial, y esto crea una red. ¿Esas redes para qué sirven? ¿Este movimiento de ideas tan instantáneas a dónde va?

Boris Greiff:

Creo que lo principal es que sirven para saber cómo medir la temperatura de los temas que se están abordando en otras partes, que aquí puede ser muy televisión-cómic, en otros lados puede ser más política-economía, en otros lados puede ser más subculturas o tribus que ya no, o dialectos y todo ese tipo de cosas... Entonces creo que las redes funcionan es en la medida de empezar a intercambiar temáticas y ver qué es lo que está haciendo el otro; también para nutrir el trabajo de uno, porque los fanzines tienen que ser también espacios de intercambio, de

conocer otras cosas, no solamente de enfocarse en una sola cosa, sino ver otras posibilidades del medio.

Sebastián:

¿Cuáles son los alcances que ves con tu fanzine? ¿A dónde crees que puede llegar esta idea?

Boris Greiff:

Creo que la proyección está más en la medida de seguir manteniendo el público lector, de involucrar a más personas para que lean fanzines, que por lo menos disfruten leerlos y coleccionarlos. Si algún día se da el aval por una convocatoria, sacar una compilación de los primeros *Ficcioramas* para que todo el mundo los tenga, porque me han dicho: “Yo me pierdo los fanzines, qué hago”, pues espere la compilación completa a ver qué. Pero sí hay que hacer una compilación y generar más proyectos de cómic... últimamente lo que hago más es compilación, escrito, y quiero trascender en el cómic.

Sebastián:

Tenemos una coyuntura entre lo que es el mundo editorial —la parte comercial— y la parte independiente, que vendría ser lo que representa el fanzine. ¿Qué opinas? ¿Cuál es la diferencia entre hacer un cómic independiente y uno comercial?

Boris Greiff:

Sí, totalmente. Es que cuando ya me meto en las lógicas de editorial, hay que pensar que el editor es una persona que tiene el sentido de censura, como: “Puedes decir ciertas frases, otras no, pilas con esto porque de pronto los lectores se ofenden”... Cierto. Pero cuando estás por tu cuenta, uno se hace responsable del bolsillo, uno dice “bueno, yo estoy pensando esto para mí y para mis amigos, si a alguien más le gustó, bacano”. Cuando lo hago para mí, obviamente, no tengo restricciones, simplemente voy dibujando, voy diciendo mis groserías si las hago... no hay como esa curaduría, simplemente digo “quiero hacer esto”, así sea incoherente; lo hice. Sí, las críticas vendrán, pero es la satisfacción de que uno lo está haciendo y que está aprendiendo a través de las críticas, mientras que editar sí te va frenando, te va diciendo “es mejor que lo hagas por este lado o este dibujito no me gusta ahí”.

Sebastián:

Convierte tu trabajo en el trabajo de él...

Boris Greiff:

Exacto. Es lo que pensaría en las lógicas de editorial.

Sebastián:

Boris, ¿estás dando los talleres hoy?

Boris Greiff:

Solamente un taller, por la invitación de Andrés. El taller se pensó más que todo para recuperar la parte análoga, la parte de hecho a mano de los fanzines. La idea es ir trabajando recortes de letras, generando juegos de palabras, combinaciones con los dibujos y explorar algo que siempre pasa con los fanzines o que pasaba antes: la improvisación. Sí que era improvisado: no tenía un criterio editorial, sino que simplemente era "vamos a ver qué pasa en esta página, que le meto un recibo de pago, bueno, metamos el recibo de pago, sí aquí en la frase 'HP parqueadero'", que sé yo... estamos trabajando en eso y ahorita hacemos la muestra de los finalizados.

Sebastián:

¿Cuál es tu relación con La Ramona Proyectos y cuándo los conociste? ¿Cómo participas del proceso?

Boris Greiff:

De La Ramona conozco a su organizador, sobre todo a Andrés, a Frix, lo conozco hace ya muchísimo tiempo, casi desde 2000 o 2001. Con él hemos hecho proyectos en conjunto como Cara de Perro y otras colaboraciones esporádicas. Él siempre me había estado hablando de la inquietud de hacer talleres de fanzine, como hablar más de los fanzines y se dio la oportunidad con La Ramona Proyectos. También los sigo mucho en Facebook, en las exhibiciones que hacen, algunos eventos... hay una amistad muy bacana con ellos.

Transcripción de la entrevista realizada el miércoles 19 de junio de 2013.

Lugar: El Parqueadero
(Fundación Gilberto Alzate Avendaño
– Banco de la República), calle 11 4-21, piso 1.

Entrevistador: Juan Sebastián Bucheli.

Entrevistada: Viviana (Mugrosa), La Ramona Proyectos.

Transcripción realizada por Sils María Buitrago, el 29 de junio de 2013.

Viviana:

Soy de La Ramona Proyectos, y soy artista plástica.

Sebastián:

Viviana, ¿qué es para ti el fanzine?

Viviana:

El fanzine son las ganas de insertar tu trabajo... de hacer visible tu trabajo y de circular, para que más gente conozca lo que haces, que alguien esté viendo lo que haces, mostrar las cosas que haces. Cuando no estás inscrito a un medio comercial y tu estética no está inscrita, pues sí, es un *mainstream*, o una cosa comercial.

Sebastián:

¿Cuál es el primer contacto que tuviste con el fanzine?

Viviana:

Fue hace algunos años. Fue un fanzine que editaba Andrés con Inu Waters, que se llamaba *Colombian Trash* y salía una reseña de Billy Muñeca, que es un transexual. Me parecía rarísimo, y también salía uno de esos personajes de los niños aprendiendo. ¿Qué es, Andrés?... Se llama Pedro, un monito que era títere, y bueno, no sé, un programa que yo veía, que eran como unos títeres japoneses y unos animalitos que se llamaban *Niños aprendido*, creo...

Sebastián:

¿Que estaban en un parque, en un columpio y se arrunchaban?

Viviana:

Sí, que eran como unos títeres... no sé, que eran varios, un tigre, una zorrita y la profesora era una coneja. Había un señor que tenía un barco y era un pescador que era un oso... en fin, lo que sea, ese fue el primer fanzine que vi que; era *Colombian Trash*.

Sebastián:

Viviana, ¿cuál es —digamos— el movimiento del fanzine en Bogotá? Mejor dicho, ¿cómo se está dando el movimiento? ¿Hay un movimiento en Bogotá?

Viviana:

Creo que ahora lo que hay es como un *boom* del fanzine. Todo el mundo lo puede hacer, digo, creo que todo el mundo lo puede hacer. Entonces, es lo que está pasando, todo el mundo lo está haciendo; es como muy fácil, como editar en cualquier programa con el más básico Photoshop... unas imágenes, las editas, las puedes imprimir en tu casa y le sacas fotocopias o las imprimes en tu casa todas y las repartes... eso es lo que está pasando: hay una sobreproducción de fanzine —que está bueno, ¿no?—. Siempre está bueno que la gente haga cosas.

Sebastián:

Que tengan el medio para expresarse, ¿no?

Viviana:

Sí, que tengan cosas para poder comunicar; darle visibilidad a sus asuntos, eso me parece chévere.

Sebastián:

Nosotros también tenemos un proceso de autogestión y sabemos que ustedes durante muchos años han tenido que enfrentarse y solucionar esto. ¿Cuáles han sido los problemas principales de autogestionarse y cómo los han afrontado?

Viviana:

Es como lo que tú me decías antes. Lo principal siempre va a ser el dinero. Lo difícil es conseguirlo, pero cuando no lo consigues, es más fácil hacer alianzas. Es decir, conozco alguien que tiene algo que yo necesito, tiene un sonido, le digo: "Oye, tengo este proyecto,

intercambiemos. Yo te presto esto, tú préstame el sonido, yo te voy a dar esto, tú préstame esto, yo hago este favor, tú haces este otro"... es como una red de intercambios, es la manera en que lo hemos estado solucionado, y nos ha funcionado bien.

Sebastián:

¿Surgen problemas?

Viviana:

Sí. Igual creo que ese problema siempre va a existir, en cualquier cosa, así fueran multimillonarios, dirías como "¡yo no tengo plata!", entonces las redes son una buena cosa.

Sebastián:

Queremos entrar más en la parte plástica, el proceso de crear un fanzine. ¿Cuáles son las temáticas que sueles tratar en los fanzines que has hecho? ¿Cómo trabajas? ¿Cuál es tu proceso?

Viviana:

Lo que hago son dibujos que me toman mucho tiempo... Mi trabajo tiene que ver con esta estética, o sea, no aterriza de la nada en el fanzine. Tiene que ver con la estética, con el hecho de que la estética que uno tiene en el trabajo plásticamente no es muy reconocida. No es lo primero que te vas a encontrar en una galería o en un lugar, no sé, como un establecimiento de arte. He editado uno que se llamaba *Animales fabulosos del reino M*. M es un personaje de mi obra, Mugrosa, que soy yo, es como me dicen, como me dicen mis amigos... entonces, tiene unos animales que tienen un reino fabuloso. Ese era un fanzine de edición limitada; hacía unos dibujos y luego me ponía colorear fanzine por fanzine, dibujo por dibujo, todos diferentes. Se convierte en un objeto de colección, y con todos los fanzines que he editado siempre quiero que tengan algo especial, muchas cosas que pueden decir que esto es sobre diseño o sobre pensar el fanzine. Estudié artes, me gusta que las cosas sean así, me gusta el detalle... es como esa obsesión con el detalle, una obsesión milimétrica, y con repetir. Si editamos 100 fanzines, todos los voy a hacer con el detallito. Me gusta que tengan algo especial, es como un regalo para la persona que lo va a adquirir.

Sebastián:

Durante todos estos años que ustedes han estado trabajando con La Ramona Proyectos, estoy seguro de que han conocido personas que tienen su misma pasión por el fanzine y han creado estas redes, ¿cierto? ¿Estas redes te han servido como artista? ¿Qué tipo de conexiones tienes?

Viviana:

Me parece que La Ramona, el espacio de exhibición, todas esas cosas y esta forma alternativa de circulación tienen mucho que ver con un proyecto artístico. Sí, eso suena muy ridículo. Pero está más ligado con mi forma de pensar como artista y con mi forma de pensar la vida. Entonces me sirve porque conozco gente que hace las cosas que me gustan, intercambias con esas personas e intercambias conocimientos. Te muestran cosas que no sabías y te gustan...

Sebastián:

Unas ideas, un alcance, todo lo que ustedes hacen es una propuesta artística.

Viviana:

Pero, ¿sabes qué? me faltó decir algo.

Lo importante es cómo esa red se va gestando y estar circulando trabajos muy afines a una estética y a una forma de pensar, de hacer y de trabajar. Después se va gestando como un grupo, se va visibilizando a las personas que antes nadie veía. Esto se va haciendo más fuerte, porque hay muchas personas construyendo un campo para moverse en eso... que más gente se fije en eso está bueno siempre para todos.

Me están viendo... si se interesan en algún artista que se está mostrando en el espacio, se van a interesar por otro y por otro y por otro: es una reacción en cadena, van a querer saber qué más hacen estas personas, quién más está haciendo cosas por este estilo. Esa es la red.

197

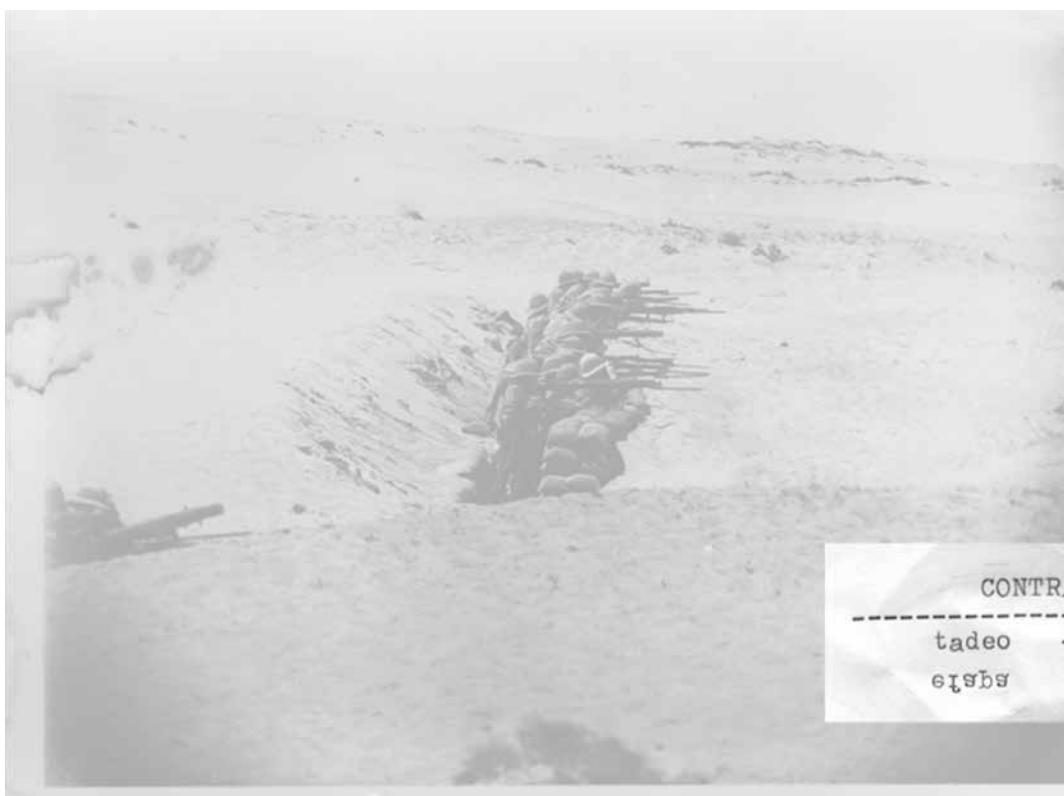
TADEO-EFAPA TADEO-EFAPA

TEXTO DE **LA TADEO** SOBRE **LA EFAPA**

MANUEL SANTANA
NATALIA KEMPOWSKY

198

Este texto nace de la ponencia realizada por el Programa de Artes Plásticas de la Universidad Jorge Tadeo Lozano y la Escuela de Formación Artística de Puente Aranda (Efapa).



Contrapunto:

Programa de Artes Plásticas de la Universidad Jorge Tadeo Lozano y la Efapa. 2013.

Fuente de la fotografía: *Midland troops in trench*. Official Photography issued by Associate Illustration Agencies LTD. London, UK. 1918.

Manuel Santana. *Uno frente al otro parecen opuestos. Contrapunto, escenario de encuentro donde se sitúa la educación formal, representada por el Programa de Artes Plásticas de la Universidad Jorge Tadeo Lozano frente a la educación no formal representada por la Escuela de Formación Artística de Puente Aranda (Efapa). Desde aquí construimos esta propuesta en la que las imágenes y el diálogo entre Gilma, Maribel, Natalia y yo nos permiten develar a manera de la imagen del espejo las inquietudes generadas en estos encuentros. Cuando uno se pregunta por sí mismo y se revisa aparentemente en el otro, recibe reflejos que nuevamente le hablan de uno mismo o le devuelven la pregunta. Aquí, tanto el programa de Artes Plásticas de la Universidad Jorge Tadeo Lozano como la Efapa estarán recibiendo el reflejo de su pregunta y de su mirada.*



Natalia Kempowsky. Esta imagen no pertenece a nuestro contexto; la escogimos de mis archivos de imágenes para abrir la charla al contrapunto, precisamente porque sentíamos que estábamos demasiado distantes unos de otros. Cuando por primera vez nos vimos, simplemente nos miramos de brazos cruzados. Numerosos prejuicios iban y venían en nuestras mentes. No los decíamos. Se empezó a generar un espacio de `trinchera`. No estábamos tan dispuestos a escuchar. Parecía clara la necesidad de empezar a buscar estrategias y tácticas para acercarnos y encontrarnos.

Quizá la imagen del enfrentamiento parezca un poco agresiva, pero eventualmente, a medida que avanzamos, se irá notando la transformación vivida en cuatro meses durante los encuentros; cambian las miradas y las actitudes; cambiamos nosotros.



Mapa de localización de encuentros:
Programa de Artes Plásticas de la Universidad Jorge Tadeo Lozano y la Efapa. 2013.

Los mapas que se mostrarán a continuación representan los diferentes desplazamientos. Inicialmente no nos conocíamos y solo sabíamos de dónde veníamos. Es así como el punto de partida son las dos localidades que constituyen esos espacios donde nos movemos.



IMAGINARIOS

Palabra 'Imaginaríos'.

Manuel Santana. Los imaginarios son quizá la primera imagen que uno se arma del otro antes de verlo, antes de encontrarse, como sucede en una cita a ciegas en la que uno piensa cómo será la chica o el chico, ¿será alto, mono o bien parecido? Algo similar sucede en este tipo de experiencias; nosotros no teníamos absolutamente idea alguna de la Efapa, no sabíamos que algo así existía. La primera construcción que hacemos entonces de la Efapa es a partir del imaginario que para un caso particular se basa en las cosas que se han escuchado, referencias de la localidad o expresiones que han llegado a oídos acerca de que se trata de una institución educativa que hace cosas. Es un poco desde ahí que se construyen los dos imaginarios que se van a presentar.



Cartilla "La Alegría de Leer: Es nuestro libro de Lectura". Libro Primero.
 QUINTANA R. Evangelista. Editorial Voluntad LTDA. Bogotá, Colombia. 1932.

Manuel Santana. *En este caso, el de la Efapa, el imaginario se construye desde dos ejes: por un lado, se piensa que la Efapa se ocupa de la formación artística, pero ¿cómo lo hará? Uno intuye, por las experiencias en otros programas o de otros proyectos, que las escuelas normalmente inscritas dentro de los contextos locales de nuestra ciudad tienen un carácter un poco provinciano, es decir, siempre quieren emular una tradición del arte o del arte occidental, en la que hay que enseñar técnicas o un oficio; hay que instrumentalizar a quienes asisten para que luego puedan desde ahí expresarse. Digamos que este concepto pesaba en la idea de la Efapa.*

Particularmente, mi imagen de Puente Aranda tiene relación con tres componentes de esta localidad: es una zona industrial, por lo tanto, ruidosa e invadida por el humo y la contaminación. En esta zona existen dos batallones, la Policía Militar (P.M.) y el Batallón de Sanidad. Además, allí está ubicado un lugar de resocialización de la cárcel Modelo que de alguna manera yo relacionaba con la Efapa como espacio para resocializar jóvenes, porque a veces se piensa en la educación del barrio o de la localidad como un lugar para que el muchacho se aleje del vicio y de las malas amistades.

De esta manera, la imagen que nos acompaña trata de reflejar medianamente esa situación entre la militancia y el perdón; entre la formación un poco militar, conductista, formalizada y el paisaje brumoso por la contaminación de las industrias, y deja ver también la necesidad de una construcción colectiva de algo. No sabíamos del sujeto o de los sujetos que habitan la localidad, ni de principios, ni de valores. Ese era el imaginario que nos acompañaba o parte de lo que construí a partir de la imagen que me armé de la Efapa.



AUTORRETRATO

Palabra 'Autorretrato':

Natalia Kempowsky. Aunque podríamos decir que el carácter de contrapunto consiste en presentar al otro, decidimos por mutuo acuerdo no perder esa voz propia para generar los contrastes de las diferentes miradas. La primera vez que nos encontramos fue en *Idartes*. Gilma estaba ausente y hablamos con Maribel, quien asistió en representación de la Efapa. Para empezar los acercamientos, propusimos invertir un poco las lógicas, de manera que la Efapa viniera a la Tadeo y la Tadeo fuera a la Efapa para facilitar el desplazamiento y el reconocimiento de los lugares del otro, del ser y el hacer en contexto. Parecía ser una estrategia interesante para romper el alejamiento inicial y conocer los lugares del otro; empezar a acercarnos y arriesgarnos a cambiar o sospechar de esas miradas primarias iniciales.



Mapa de localización: El Programa de Artes Plásticas de La Universidad Jorge Tadeo Lozano visita la EFAPA en la Alcaldía local de Puente Aranda. 2013.

Va desapareciendo en el mapa la localidad de Santa Fe a medida que con Manuel nos vamos desplazando hacia la localidad de Puente Aranda. El primer encuentro tuvo lugar en la alcaldía local, un espacio supremamente institucional donde se maneja la parte administrativa. Fue interesante conocer la Efapa desde ahí, porque nos permitió generar una mirada a partir de cómo esta logra crear su programa, de dónde provienen los dineros para ejercer las prácticas y cómo se integran las personas que van a participar en la escuela.



Esquema: *Autorretrato.*

Programa de Artes Plásticas de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. 2013.

Una de nuestras preocupaciones era cómo crear esa presencia nuestra ante los otros. Qué queríamos dar a conocer. Obviamente, queríamos ‘pavonearnos’, queríamos mostrar lo mejor de nosotros. No queríamos mostrar de entrada el plan de estudios con la malla curricular que construimos, así que hicimos un ejercicio riguroso para mirarnos, revisarnos e indagar internamente lo singular de nuestra propuesta en los últimos años a partir de la trayectoria de las artes plásticas en la universidad. Empezamos a encontrar algo muy interesante: a manera de analogía venimos funcionando como una resonancia; empezamos desde Bogotá y hemos ido generando proyectos que se han abierto, no solamente al resto de la ciudad sino a lugares del país donde encontramos gente con grandes experiencias y sabiduría, construidas no necesariamente desde lo profesional, que desean compartir con nosotros y que pueden llevarnos a tener algún tipo de conocimiento.

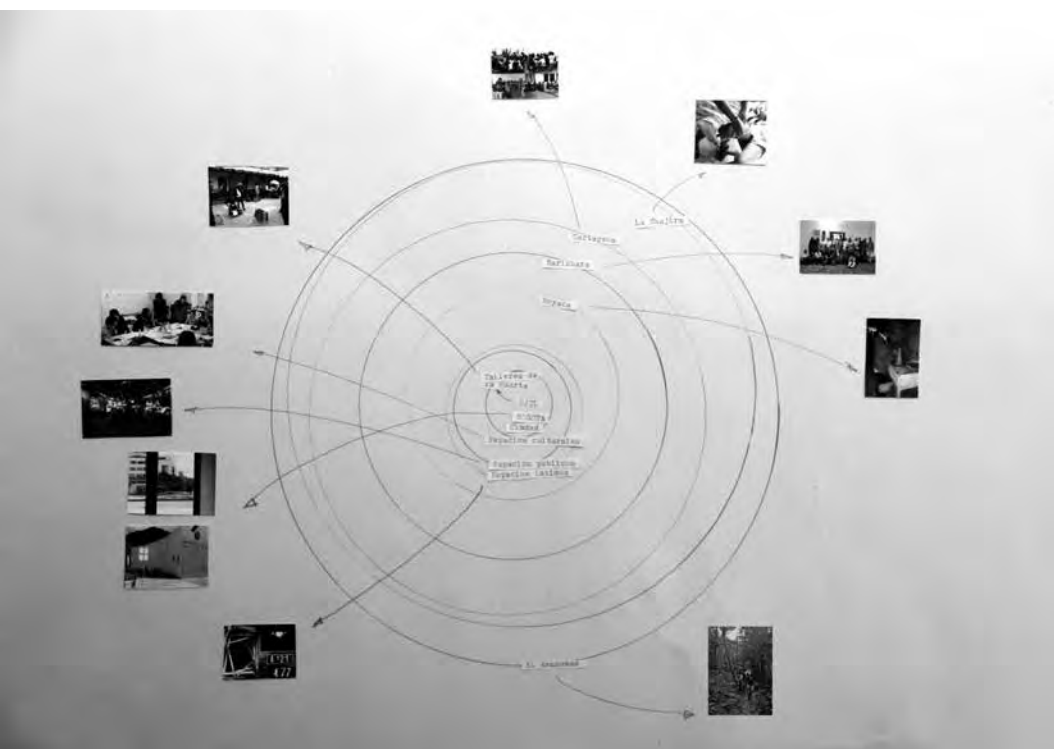


Los estudiantes trabajan con artistas internacionales invitados a participar con nosotros en proyectos que les implican salir a la ciudad para contribuir a la construcción de las asignaturas en la estructura curricular académica. Las clases mantienen las dinámicas de salir, reconocer y estar en contacto con las personas, aprendiendo del otro.

Nuestro espacio reducido se convierte en fortaleza para el programa, porque tres galpones no son suficientes para atender a casi 300 estudiantes, de manera que nuestro campo de acción se vuelca hacia afuera (no en ese espacio), y los talleres se convierten en lugares de encuentro que nos permiten construir propuestas y salir a desarrollarlas.

Manuel Santana. *Este mapa de resonancias lo descubrimos durante este proceso; antes no nos habíamos mirado con ese lente que se va abriendo desde el centro de la ciudad de Bogotá donde se ubica la Tadeo hacia afuera, pasando por los talleres de la cuarta a unas cuadras de distancia de la Universidad, y así va saliendo de los predios de la institución y nos damos cuenta de que nos vamos abriendo (expandiendo) a otras realidades y a otros contextos.*

Simplemente diría que estamos hablando de nosotros mismos, porque estamos haciéndonos un autorretrato para entregárselo a ellas. Hago esta aclaración porque una condición de estos encuentros consistía en no hablar de uno mismo sino hablar del otro; sin embargo, dada la estructura que le dimos a esta presentación y a la forma como transcurrió el diálogo con ellas, vimos necesario hablar acerca de cómo construimos ese autorretrato y desde dónde se construyó para que a partir de estos elementos ellas hicieran un retrato de nosotros, del cual hablaremos posteriormente.



Esquema: *Resonancia*.
Programa de Artes Plásticas de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. 2013.



Mapa de localización: La EFAPA visita el Programa de Artes Plásticas en la Universidad Jorge Tadeo Lozano. 2013.

Cómo construimos nosotros un retrato de la Efapa. Inicialmente revisamos el material y la documentación de registros en audio o de las conversaciones, los encuentros, las fotografías, etcétera, y fuimos definiendo la manera como íbamos a construir el retrato. Tomamos dos ejes: uno relacionado con lo singular, con aquello que es lo singular de la Efapa y, el otro, desde lo común, es decir, desde aquello que la Efapa comparte con el programa de Artes Plásticas de la Tadeo, y definimos algunos aspectos que servirían de referencia para construir esos elementos comunes y singulares.



Autorretrato de la Efapa.

Manuel Santana. *Dentro de lo singular, nos llamó mucho la atención que este proyecto de formación, o pedagógico, buscaba la inclusión de la población discapacitada, especialmente con discapacidad visual y discapacidad motriz. Esto ya plantea retos pedagógicos para atender las situaciones de esta población, que para nosotros y para el campo del arte no debería verse como carencia sino más bien como una posibilidad de explorar el mundo en otra dimensión perceptual distinta a la que habitualmente estamos acostumbrados.*



Palabra 'Retrato'.

Otro componente interesante es la mezcla de estudiantes de diferentes edades. Es curioso ver personas de 70 años con personas de 5, 6, 7 años. Con Manuel pensamos que desde allí puede haber una nueva manera de comprender la pedagogía; una nueva manera de construir otras sensibilidades e intercambios. Desafortunadamente no tuvimos oportunidad de presenciar las prácticas en la Efapa, porque coincidimos con el periodo de cambio de cursos y la apertura de un nuevo espacio para los estudiantes. Sin embargo, tuvimos la oportunidad de apreciar el material fotográfico que registra todas las actividades. Allí nos dimos cuenta (señala la foto de la comunidad



Mapa de localización: El Programa de Artes Plásticas de la Universidad Jorge Tadeo Lozano visita la Efapa en el Liceo Nuevo Chile en la localidad de Puente Aranda 2013.

en reunión) de la cantidad de gente que accede a este programa, bien sea por el interés de utilizar su tiempo libre o porque tienen ya algunas habilidades artísticas en las que quieren profundizar o porque el espacio les permite compartir con otras personas.

Claramente (señala fotos de prácticas en la localidad), hay un compromiso con reconocer el lugar que habitan y su contexto, salir, encontrarse y estar siempre en contacto entre ellos. Las actividades se desarrollan tanto desde este lugar como desde la ciudad. Las imágenes abajo señaladas, hablan de la Efapa como un lugar de encuentro para la comunidad.

Natalia Kempowsky. Cuando nos hicieron la presentación oficial que había sido trabajada desde la alcaldía, me encontré con un documento que desarrolla el PEI (Proyecto Educativo Institucional). Al leerlo, no entendí que se trataba de una propuesta de educación no formal, simplemente porque el documento era tan parecido al nuestro en cuanto a currículum y estructura que se me empezaron a desdibujar los límites de los términos formal e informal, y me confundí. Llegué a un punto en que le dije a Manuel que no sabía hacia dónde íbamos a mirar porque no lograba hacer esa distinción. Hablando después con Gilma y Maribel, comprendí que ese documento es un requerimiento indispensable para que la Efapa pueda constituirse y llevarse a cabo; es también una manera de tener el control sobre el proyecto, de evidenciar resultados y de verificar si el dinero se está invirtiendo de manera adecuada.

Independientemente del contenido, la Efapa es autónoma y tiene un norte muy interesante que es la apuesta a la comunidad. Al hablar sobre la participación de los habitantes y revisar el material, notamos que su participación se limitaba a ir a tomar cursos. Cuando vimos la riqueza y la diversidad que había en este lugar, nos preguntábamos si la participación podría ser mucho más amplia e incluyente y si los mismos estudiantes podrían proponer otros espacios. Estas preguntas adquirieron más sentido tras conocer a un personaje del cual hablaré después. Si este espacio fue abierto para la comunidad, ¿porqué no dejar que la comunidad misma arme la arquitectura de ese lugar de encuentro?

Manuel Santana. Para concluir el retrato que armamos de la Efapa, vale señalar otro componente relativo al hecho de que no tienen un lugar propio, una sede central como lo nombraba Gilma. Este hecho que ellos mencionan como carencia uno lo ve como ganancia en la medida de que esa falta de espacio obliga a ingresar a otros espacios, a tener que desplazarse y a hacer que el proyecto pedagógico transite a otros espacios, a otras casas, a otros lugares, al colegio, al salón comunal, al parque o a la avenida para propiciar otro tipo de encuentros. Esta condición la anotamos como una singularidad, pues la escuela funciona en esos espacios de tránsito.

Finalmente, otro componente singular dentro de este proyecto es que no están interesados en formar artistas. Hay claridad a este respecto: “No nos interesa formar artistas, lo que nos interesa es abordar el arte como una herramienta que posibilite que quien se enfrenta a la experiencia sensible de la música, del teatro, de la danza, de la plástica, etcétera, empiece a tener una relación distinta con su contexto y consigo mismo”.



Jorge Grueso, estudiante de la Efapa.

Natalia Kempowsky. *La conversación con Jorge Grueso, estudiante de la Efapa, nos amplió el panorama. Jorge es poeta y escritor. Antes de presentarnos, nos recibió con un poema que le escribió a una joven llamada Laura. Por un problema de drogas, el rector iba a suspender a Laura del colegio. Cuando Jorge escuchó esta situación, decidió escribirle un poema, se lo entregó y allí comenzó lo que sería una conversación enriquecedora siempre para ambos.*

Jorge es una persona supremamente amable y sensible. Aunque es invidente, al hablar con él uno siente que lo está mirando, que lo está leyendo y entendiendo desde todas sus facultades. Además de poeta, Jorge se dedica a la producción de jabones, actividad que logra entretener adecuadamente con la de poeta. Entre las cosas que hablamos, recuerda una experiencia que tuvo en la clase de danza, cuando el profesor dio las instrucciones para comenzar el baile: "Moverse hacia delante, hacia la izquierda y a la derecha", todo iba bien hasta que el profesor dijo: "Ahora sigan los pasos", Jorge no pudo seguir y se quedó en su lugar porque no podía ver los movimientos.

Sus interesantes experiencias y anécdotas nos llevaron a pensar que el proyecto podría ampliarse y enriquecerse a partir de estas nuevas dinámicas que se crean en los talleres, lo cual permitiría crear un proyecto pedagógico que integre la diversidad del contexto social de la localidad de Puente Aranda. Se podrían crear nuevos espacios de formación artística con estrategias pedagógicas que integren las dinámicas que se generan al incluir personas con discapacidad; esto permitiría despertar la conciencia hacia nuevas posibilidades del desarrollo de la sensibilidad. Comprendimos que el potencial de la Efapa va más allá de dictar cursos de expresión artística y que este se puede explorar a partir de la participación activa de los integrantes de la escuela y de las iniciativas que tome la comunidad.

Transcribimos a continuación la conversación con Jorge Grueso, que se dio durante el último encuentro y que fue fundamental para construir el retrato; nos permitió valorar la importancia que tiene el trabajo de la Efapa para la comunidad de Puente Aranda y nos permitió reconocer que más allá de ser un espacio de formación artística, la escuela es un espacio que permite crear vínculos de afecto entre los habitantes de la localidad.

CONVERSACIÓN CON JORGE GRUESO, ESTUDIANTE DE LA EFAPA

En 2010 se le exige a la Efapa la inclusión de personas con discapacidad. Dado que en la actualidad la Escuela no cuenta con un plan pedagógico para estas personas, se decide comenzar por la inclusión de personas con déficit en la percepción visual y personas con limitaciones de movilidad. No ha sido factible incluir a personas con déficit en percepción auditiva, ya que esto requiere de docentes capacitados para realizar una lectura labiofacial y que se comuniquen a través del lenguaje de signos.

Jorge Grueso es invidente e ingresó a la Efapa en 2011.

¿Cómo te enteraste de la Efapa y por qué decidiste participar en su proyecto de educación artística?

Ya llevo años escuchando en diferentes reuniones la existencia de la Efapa. Incluso hace uno años decidí preguntarle a alguien qué debía hacer para vincularme. Esta persona me dijo que necesitaba saber tocar un instrumento, de hecho, necesitaba saber tocar la guitarra. Me gustaba la guitarra, pero, la verdad, no sabía tocar ningún instrumento. Infortunadamente cuando mencioné que no sabía tocar la guitarra, me dijeron que no era posible ingresar sin cumplir ese requisito y menos si era invidente. El otro obstáculo con el que me encontré fue el de mi edad.

Sin embargo, el tiempo pasó y en 2011, estando en la alcaldía, escuché acerca de una convocatoria y me inscribí en dos talleres: danza y teatro. Cuando iniciaron las clases, me dijeron que solo podía tomar un taller, entonces me quedé con teatro. En diciembre de 2011 nos presentamos por primera vez, pero lastimosamente los chicos del colegio, mis otros compañeros de teatro, salieron a vacaciones y quedamos solo cuatro personas del taller. Finalmente, nos organizamos y pudimos presentar algo que quedó bien armado.

En 2012 me vinculé también a teatro y a danza. Ahí sí me dejaron participar en los dos talleres.

¿Por qué te inclinaste hacia esas dos expresiones artísticas?

Lo que pasa es que a mí el teatro me gusta. Como aficionado soy teatrero. Me gusta el teatro y escribo poesía. Incluso hace unos años escribí cuentos y compuse tal vez unas 50 o 60 canciones. Pero no, no volví a escribir.

¿Qué es para ti la Efapa?

Mi sentir es que las personas que se idearon la Efapa crearon la escuela para construir un espacio para las personas de la localidad de Puente Aranda, haciendo un mejor uso del espacio y del tiempo libre. Si todas las personas que se inscriben a los diferentes talleres tuvieran el respeto por sí mismos, con toda seguridad la Efapa sería un buen camino por el que deberíamos transitar infinidad de personas de diferentes edades. Porque ahí no solo tiene cabida determinado sector de la ciudadanía, sino también las personas de diferentes edades (porque es que yo he estado compartiendo con niñas y niños. Por ahí siempre me encuentro con niños de 8 o 9 años que fueron mis compañeros de teatro).

¿Cómo ha sido esa experiencia de compartir con una comunidad tan diversa?

Eso es de lo más enriquecedor. Porque si yo, por ejemplo, pudiera percibir alguna señal de luz, podría por lo menos reconocer los colores, pero, como sabes, no veo. Salgo a la calle explorando con mi bastón, intentando no tropezarme con nada, concentrado en mi recorrido. Pero que lo salude una niñita de 8, 9, 10, 12, 15 añitos, hombre, eso es de lo mejor que le puede suceder a uno. Y todo por espacios como esos que brinda la Efapa, porque no hay otro momento oportuno para compartir el mismo espacio y el mismo tiempo con personas de esas edades que son supremamente influyentes para uno. Por ejemplo, el año pasado mis nietas y mis nietos participaron de las actividades de teatro y pintura, entonces vale la pena aprovechar un espacio como ese. Es que uno se despierta, hace cosas con gente y eso vale la pena continuarlo. Para mí, la Efapa es un magnífico proyecto que fomenta el encuentro entre las personas.

LAURA,

Multiplicadas tus fuerzas,
Por los valores que tienes,
Recupera por sí misma,
El lugar que te conviene.

Cuando te sensibilices,
Quizás te darás de cuenta,
Que la situación que vives,
Algún mortal la tropieza,
Eres un ser eficiente,
Niña te llevo la hora,
De demostrar que si puedes,
Hacer gala de cordura,
Que jamás nadie se extrañe,
De tu magistral postura.

Múltiples serán las pruebas,
Que deben ser superadas,
Por qué es árido el camino,
Si bien vas en avanzada,
Resulta beneficioso,
Usar bien la inteligencia,
Mejorar en el colegio,
Por la sana convivencia,
En un hogar comprensivo,
Mejor trato para Laura.

Muchísimas situaciones,

Complicadas en la vida,
Que son para reponerse,
Con la cabeza arriba,
Sirven de aprendizaje,
Muchas veces las caídas,
Para después levantarse,
Y emprender marcha en seguida,
Laurá puedes levantarte,
Gran futuro te espera.

Bogotá, Julio 26 de 2013.

Laura. Poema escrito por Jorge Grueso.

¿De qué maneras participan los estudiantes en la Efapa?

Manuel Santana
Natalia Kempowsky

Dentro de las cosas que viví en la capacitación del año pasado, por ejemplo, en alguna oportunidad dos de los profesores, el de danza y el de teatro, me escucharon cantar. Hay un tema, *Tierra de pescadores*, que ya lo teníamos montado para que yo, en algún momento, además de presentar mi personaje en la obra de teatro, participara con este. Así que sí se pueden hacer sugerencias y hasta los mismos profesores nos convocan para que propongamos cosas. No es únicamente ir a recibir unas instrucciones para aprender algo.

Eso fue lo que viví tanto en 2011 como en 2012. No es solo ir y recibir información. La cosa es de allá para acá y de acá para allá.

TADEO - EFAPA
TADEO - EFAPA - OEPA

¿Qué sugerencias tendrías para la Efapa?

Con lo que me he encontrado es con oportunidades y opciones, porque a la hora de inscribirme, he logrado encontrar varios horarios que me sirven. Obstáculos no he tenido; no sé, administrativamente, cómo funciona la Efapa. Ya en la formación artística, en los dos años que he participado, es posible que se dé lo que voy a plantear, porque los docentes seguramente no están acostumbrados a trabajar con personas invidentes: dan las indicaciones en el salón y nos dan instrucciones desde su corporeidad para hacer los movimientos, y el invidente se queda sin poder hacer la actividad. Si a uno no le describen los movimientos, no existe la posibilidad de que participe como lo hacen mis otros compañeros de clase; uno queda perdido. Es importante que haya una capacitación para los docentes y funcionarios de la Escuela en la que se propongan maneras de acercamiento que permitan una inclusión activa de personas como yo.

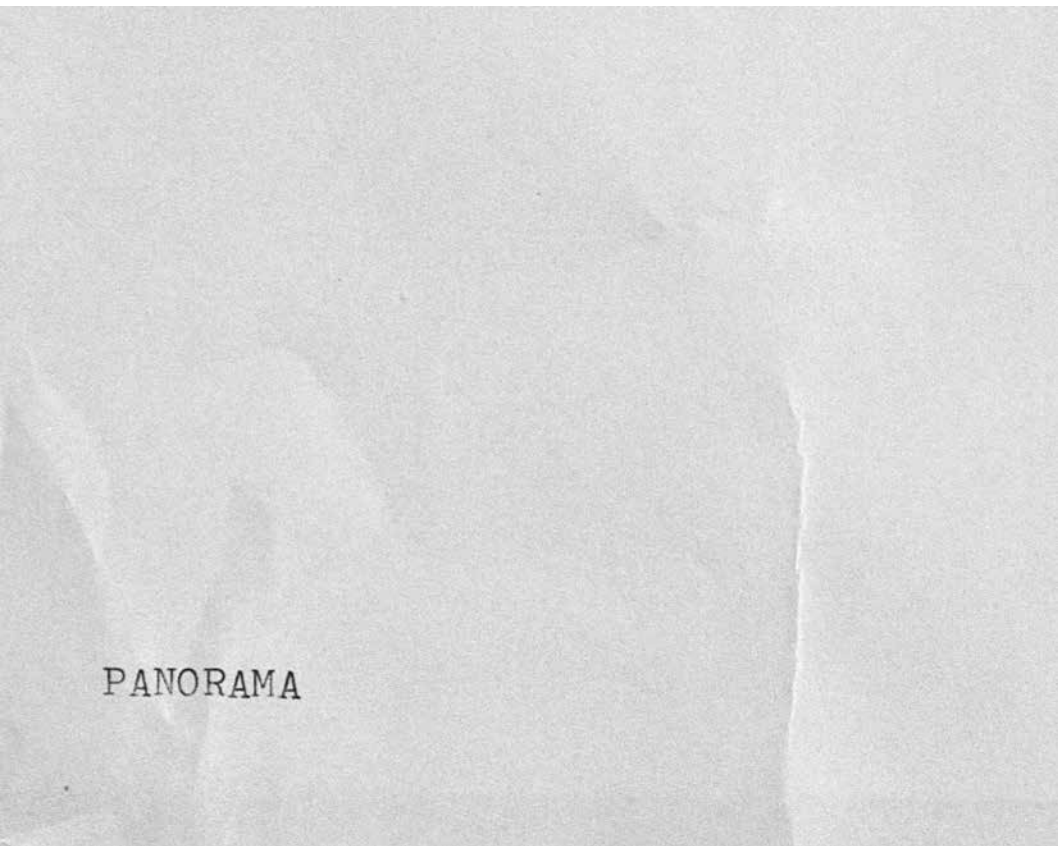
¿Qué tan comprometidos están los estudiantes con las actividades que se desarrollan en la Escuela?

Otra de las cosas de las que me he dado cuenta es de que no hay como ese respeto por el trabajo de uno. Por ejemplo, nos inscribimos 30 o 35 personas en el mismo taller y finalizamos 12 o 15. Entonces, por más que la persona responsable de ese taller quiera presentar una buena obra, se pierde el esfuerzo realizado

porque la gente deja de asistir sin importarle el trabajo de sus compañeros. Pienso que eso es irrespeto no solo con el docente sino con el grupo de personas que conforman el taller, porque no se valora ni el trabajo propio. Valdría la pena que la persona interesada en los cursos se inscriba porque desea aprovechar ese espacio para aprender algo nuevo y no solo inscribirse por inscribirse. Creo que la ciudadanía debe apropiarse de la Efapa para que haya un compromiso claro, no al contrario. La Efapa no debe pedirles, como a ruego, a los habitantes que participen. La Escuela está direccionando programas de educación artística para su gente, para esa gente que está representada en esa sigla: Efapa. Entonces, la ciudadanía es la que debe sentirse identificada con la escuela y tomarla como si fuera de su propiedad. Por lo tanto, los programas que se ofrecen deberían estar liderados por las mismas personas de la comunidad, porque eso es un proyecto comunitario. Lo que hace falta en Puente Aranda es que nos apropiemos de lo que tenemos.

¿Qué tan importante es para los estudiantes de la Efapa la socialización de los resultados de los procesos artísticos?

En esta localidad hay muchísimos artistas. Infortunadamente conozco a pocos porque se encuentran en diferentes sectores de Puente Aranda. Tanto que en esta zona, en la que he vivido casi por 30 años, no he tenido un trabajo artístico. Lo he desarrollado en otras localidades, como en Ciudad Bolívar, Santa Fe, Chapinero, en otros lados, menos acá. Creo que el trabajo de uno sí debe ser conocido a través de los medios. También estoy convencido de que a Puente Aranda le hace falta un teatro. Hace unos años acá hubo uno, pero por algún motivo acabaron con ese espacio. Hacen falta espacios para la cultura. Por lo tanto, debería haber un esfuerzo un poquito más allá no solo de la administración de la localidad, sino una inversión y un apoyo de la empresa privada. Nuestra comunidad tiene mucho potencial, pero no hay espacios para hacer visible nuestro interés por las artes y la cultura. Creo que Puente Aranda, por ser una localidad tan grande, debería tener una universidad y un hospital de tercer nivel. Para mí, estas tres obras son prioritarias.



PANORAMA

Palabra '*Panorama*'.

El panorama: ¿con qué nos vamos después de esos cortos momentos de encuentro en los que no siempre fue fácil ponerse de acuerdo por cuestiones de otras obligaciones que se tenían? Vale precisar que hubo algunos momentos largos en que pudimos, como bien lo señaló Gilma al comienzo, tener una relación desde el afecto y del reconocimiento, pues lo que estaba en juego eran unas personas vinculadas a instituciones o a proyectos pedagógicos, como en el caso de la Efapa, y que desde el deseo tratan de mover esos proyectos y de darles sentido en los contextos en los cuales ellos se encuentran. Nosotros nos vamos de este encuentro o de esta experiencia con una inquietud: cada vez se hace más necesario acortar las distancias y, en lo posible, tratar de volver más porosas las fronteras que separan los distintos saberes, las distintas maneras de entender y de abordar las prácticas artísticas. Es decir, caemos todo el tiempo en una serie de tensiones, de disputas, de alejamientos, que finalmente cada contexto o cada proyecto terminan como aislados unos de otros. Entonces, se hace cada vez más necesario generar encuentros que posibiliten comprendernos, entendernos y retroalimentarnos.

Para cerrar este primer acercamiento con la Efapa (esperamos que no sea la primera y última vez que nos encontremos), más allá de querer terminar este encuentro con unas conclusiones, quisiéramos compartir con ellos unas reflexiones y preguntas (que surgieron en el transcurso de estos cuatro meses) que, a nuestro parecer, podrían extender y enriquecer de alguna manera su apuesta por la educación artística informal y la escuela comunitaria:

1. ¿Es necesario que un proyecto de formación artística tenga que pasar por los procesos de revisión de la administración local?

(Esta inquietud surge por lo expuesto por Maribel y Gilma en relación con la falta de idoneidad de los funcionarios locales para revisar los temas pedagógicos y también por lo que sufren estos procesos de formación por falta de voluntad política de la administración local o distrital).

2. Después del proceso de formación, ¿cambia la mirada y la forma como se relacionan las personas con el contexto local?

3. ¿Es posible configurar procesos de formación artística local en los cuales los deseos de los habitantes de las localidades se tengan en cuenta?

Manuel Santana
Natalia Kempowsky

4. ¿Qué aportes hace la formación artística a la vida de las personas y a la localidad?

5. ¿Cómo dar continuidad a los procesos de formación artística sin depender de las administraciones locales o distritales?

TADEO - EFAPA
TAEDE - EFAPA - OEDAL

6. ¿Es posible la gestión para darle sostenibilidad a los procesos de formación en la localidad sin depender necesariamente de la administración local?

TRANSFORMACIÓN DEL PANORAMA*

*Programa de Artes Plásticas de la Universidad Jorge Tadeo Lozano y la Efapa 2013.

Fuente del dibujo de los dos burros: *No foreign War Crusade* - 1937.

Fuente de la fotografía: *Midland troops in trench*. Official Photography
issued by Associate Illustration Agencies LTD. London, UK. 1918.













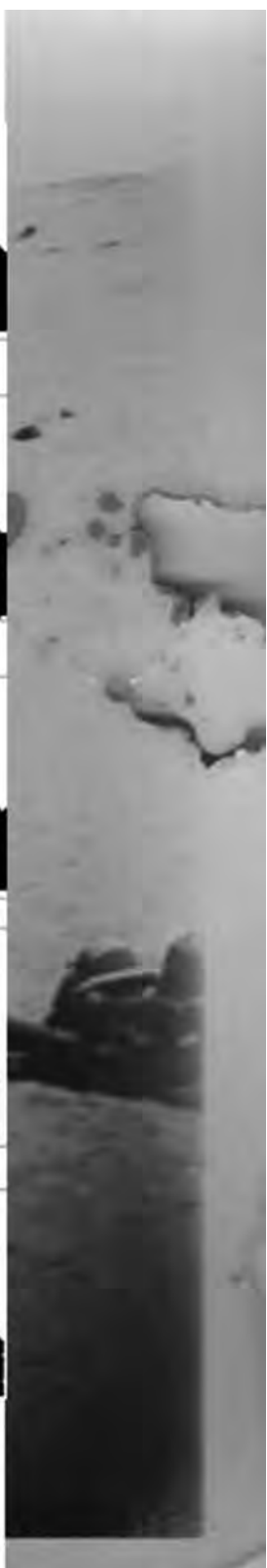
















EFAPA-TADEO EFAPA-TADEO

TEXTO DE **LA EFAPA** SOBRE **LA TADEO**

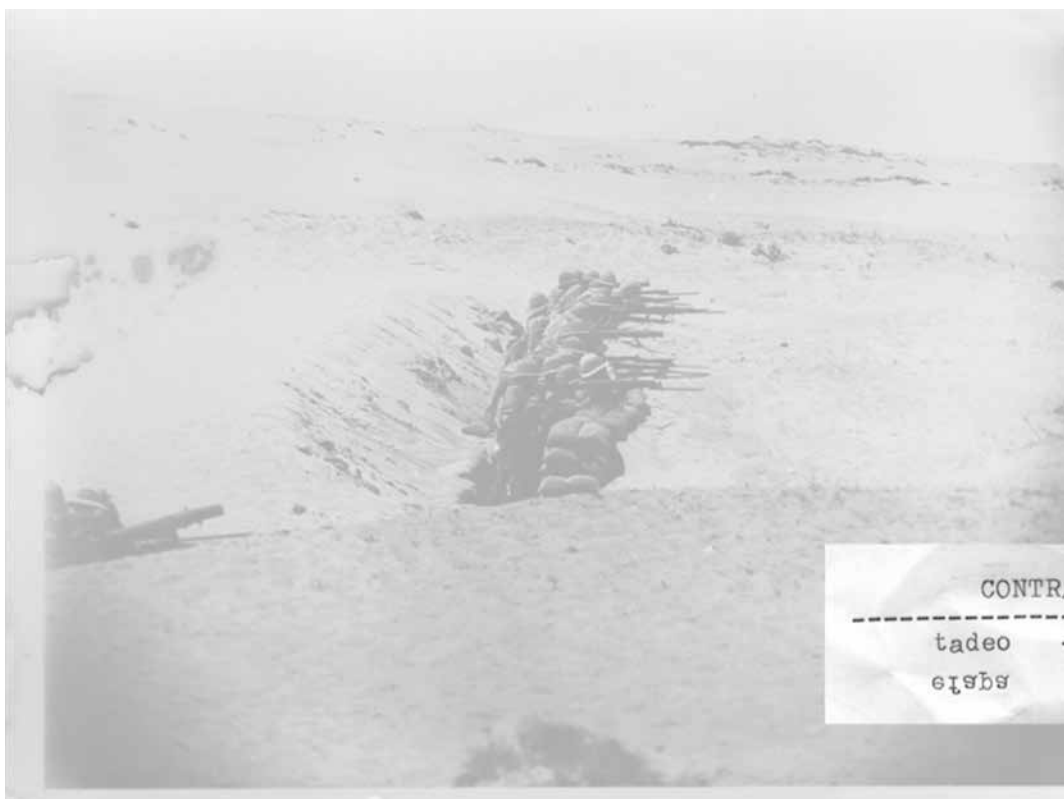
GILMA GÓMEZ OLIVIEROS
MARIBEL FLÓREZ CASADIEGO

242

En junio del presente año, la Escuela de Formación Artística de Puente Aranda (Efapa), financiada con recursos públicos locales, ha venido participando como contraparte del programa de artes de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, en el Tercer Encuentro de Investigaciones Emergentes, realizado en el Hemiciclo de la Biblioteca de dicho claustro.

Esta invitación de la Gerencia de Artes Plásticas y Visuales de Idartes para participar en este proyecto fue reveladora, porque rompimos una cantidad de esquemas y partimos de una comunicación humana muy afectiva que nos permitió acercarnos a Manuel Santana y a Natalia Kempowsky, del Programa de Artes Plásticas de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, para indagar sobre sus prácticas en el programa mencionado. Reiteramos que para nosotras se trató de humanizar la investigación, ese proceso que casi siempre es acartonado y psicorrigido, lo que nos permitió indagar desde una experiencia humana cargada de afecto.

En este encuentro, el tema central es la construcción de lo colectivo: de cómo se articulan desde los territorios las diferentes miradas para compartir intereses en la realización de una práctica artística.



Contrapunto:
 Programa de Artes Plásticas de la Universidad Jorge Tadeo Lozano y La Efapa 2013.
 Fuente de la fotografía: *Midland troops in trench*. Official Photography
 issued by Associate Illustration Agencies LTD. London, UK. 1918.



APUNTO

- efapa
fsgao

IMAGINARIO DE LA UNIVERSIDAD

JORGE TADEO LOZANO

En la metodología adoptada para la investigación, juegan un papel importante los imaginarios de las personas que participan en ella. Para este caso, en uno de los encuentros con Natalia y Manuel, ellos nos preguntaron cuál era el imaginario de nosotras acerca de la Tadeo.

Tendríamos que decir que estos imaginarios ruedan de boca en boca y que la mayoría de las veces surgen de comentarios que hacen las personas. Para el caso nuestro, la frase que nos ubicó en el primer imaginario de la universidad fue: “La mejor carrera de la Tadeo es la quinta”. Sin lugar a dudas, el imaginario fue de precariedad en el nivel académico.

La gomelería es otro imaginario, reforzado por los comentarios de varias personas que se refieren a que muchos de sus estudiantes se preocupan por la rumba y la moda y no por lo que están estudiando, y se refuerza con que “los gomelos de la Tadeo no saben ni dónde están parados”.

Otra referencia es de un profesor que ganó un premio por el logo de Colsubsidio, lo que ubica a la carrera de Diseño como semillero de creatividad y talento.



La mejor carrera de la Tadeo es la 5ta



La Tadeo, la gomelería en pasta.



Diseños realizados por Gilma Gómez Oliviero.



Autorretrato de la Efapa, Maribel Flórez Casadiego.

Logos: Efapa y Consejo Local de Arte, Cultura y Patrimonio de Puente Aranda.

Fotografías: Arturo Cañón Vergara y Maribel Flórez Casadiego.

Haremos un autorretrato que difiere mucho del que expuso Manuel. Esto da cuenta de las distancias que se toman cuando empezamos a hablar de procesos que están fuera de nuestros territorios espaciales y afectivos.

En nuestra localidad hay una dificultad grande; no tenemos una sede propia y hemos construido a partir de un ejercicio de participación ciudadana y el consejo de cultura, una estructura que ustedes van a ver un poco rígida. No vamos a explicar cada una de esas partes; sencillamente vamos a hacer un recorrido por una estructura que se ha venido realizando a partir de las vivencias como consejera de cultura, pues en una primera fase, hace unos ocho años, fui delegada por el consejo, porque la escuela tenía muchos problemas. Había una buena partida presupuestal, pero los ejecutores que llegaban no cumplían con unos mínimos y el recurso público se desperdiciaba. A partir de una práctica de recoger información específicamente entre los estudiantes de la escuela, nos dimos cuenta de que se debía organizar algo, y empezamos nuestro trabajo.

Se hicieron algunos diagnósticos, en los cuales inicialmente se invirtió una cantidad de dinero, se contrató una universidad, y de allí salieron fortalezas y debilidades. Sin embargo, el consejo se dedicó a indagar con la comunidad y a partir de esa experiencia, de esos haceres de los estudiantes, descubrimos que había una semilla que podía crecer. Entonces se renovó la Efapa con una característica importante: una metodología de la escuela comunitaria. A partir de esa metodología de escuela comunitaria se inició una escuela de formación docente que tiene como núcleo central la experiencia artística, pero llevada a una comunidad con problemas, con características marcadas en una localidad supremamente contaminada, catalogada de estrato 3, pero donde hay estrato -1, el problema de la drogadicción es bastante marcado en los colegios oficiales y existe una problemática que atraviesa toda la localidad: la contaminación del río Fucha.

A partir de este proyecto, descubrimos que en la versión pasada, cuando llegaron unos ejecutores que no cumplieron los requerimientos, el estudiantado, los profesores y los padres de familia de los niños les exigieron a esos ejecutores calidad, y logramos rescatar parte de esa inversión pública para que no se les pagara una labor realizada a medias. Pensamos que desde esa experiencia, como consejo, como espacio de participación ciudadana, hemos logrado que la comunidad educativa se empodere, defienda los procesos y también sepa que esa inversión pública no es un regalo sino un derecho.

Finalmente se reitera que el proceso de la Escuela ha sido el tema de la participación ciudadana por más de dos encuentros ciudadanos, lo que refleja la labor del consejo, que ha intervenido en la conformación del Peil, la identidad local y las formas de participación ciudadana en la defensa de los proyectos culturales.

RETRATO DEL PROGRAMA DE ARTE DE LA UNIVERSIDAD JORGE TADEO LOZANO

El territorio físico donde se desarrolla el programa de Artes Plásticas de la Universidad Jorge Tadeo es una ciudad llena de características que lo convierten en un rico material de trabajo: 20 localidades, algunas con viso de ruralidad, hacen de Bogotá un híbrido entre lo urbano y lo local. En ella también se albergan desplazados del campo e integrantes de las comunidades de origen. En esta ciudad se concentran la mayoría de las protestas sociales; es el destino final de marchas campesinas, indígenas, estudiantiles y de organizaciones sociales y políticas.

De igual manera, Bogotá recibe información foránea en temas científicos, culturales, de moda, entre otros.

Así, esta urbe recibe una gran oferta cultural, en gran parte financiada con recursos públicos: todos los programas culturales al parque, cinemas, bibliotecas, festivales, museos, conciertos, invitados internacionales. En el ámbito deportivo, también cuenta con una variedad de escenarios y actividades desde lo nacional a lo internacional.

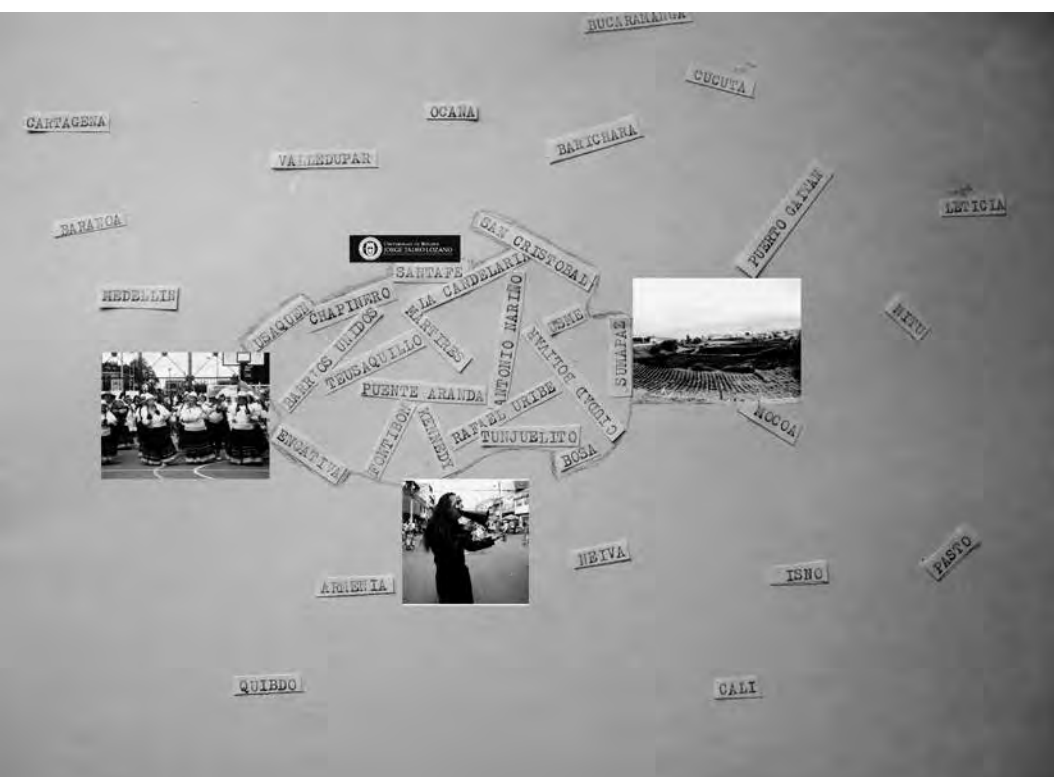
Este es el lugar con sus características de ciudad diversa, donde encontramos la Universidad Jorge Tadeo Lozano con su programa de Arte, que intenta de alguna manera en su plan de estudios acercarse a esa realidad citadina.

Al intercambiar de ideas y experiencias con los docentes, estudiantes y egresados, nos dimos cuenta de que el arte no solo está en los materiales, no solo en un lugar; es un proceso más íntegro, más profundo, relacionado con el ser. No se limita a la ciudad de Bogotá, pasa las fronteras del resto del país.

Ese diálogo nos permitió cambiar nuestro imaginario; el Programa de Artes Plásticas de la Tadeo es un programa humanizante que tiene como referente no solo a Bogotá sino a diferentes regiones del país. Nos enteramos de que hay estudiantes que han viajado a La Guajira, al Amazonas, y han descubierto en las comunidades de origen motivos para representar vivencias que los conectan con la creación artística. Descubrimos también que maestros y artistas están aprendiendo, que están enseñando a un grupo de jóvenes que tienen una mirada rebelde, traduciendo esa rebeldía como expresión creativa incluyente de los procesos artísticos con alternativas para el crecimiento humano.

El programa nos fue presentado como algo irrelevante, pero pudimos constatar que en muchos elementos lo que vivencian los participantes del programa supera lo que está escrito.

Resaltamos que uno de sus egresados aportó sus ideas y en ello se evidencia la formación que recibió: “El arte no es sino una expresión humana, que sin el sentimiento humano no serviría para nada. Debe empezar a transformarnos desde lo individual para poder enriquecer lo colectivo”.



Fotografía: Maribel López Casadiego.

PANORAMA

Palabra '*Panorama*'.

PANORAMA

Efapa - Tadeo

Esta experiencia nos deja muchos interrogantes, que es lo que sucede en la mayoría de los procesos de investigación. Nos quedamos con la inquietud de seguir indagando cómo esos jóvenes estudiantes han logrado fortalecer una responsabilidad social, reflejada en el compromiso con sus comunidades.

Nos queda una experiencia de mirar y vivir la investigación como un intercambio humano, en el que los imaginarios se pueden cambiar, dando la oportunidad de que los procesos se evidencien con la impronta de la sensibilidad creadora de lo humano.

Es así que acortar las distancias, unir fronteras, acercarse a las orillas de los otros permite compartir los saberes desde las diferentes maneras de ver y construir el mundo. Es importante también rescatar que los territorios geográficos, culturales y afectivos son en gran parte los insumos para la creación artística.

¿CÓMO HACER
MEMORIA
Y DOCUMENTAR
LAS PRÁCTICAS
ARTÍSTICAS?

GRACIELA CARNEVALE

254

En el marco del Tercer Encuentro de Investigaciones Emergentes se realizó el taller “¿Cómo hacer memoria y documentar las prácticas artísticas?”, a cargo de Graciela Carnevale. El encuentro con artistas miembros de diferentes colectivos tuvo lugar el 17 de agosto en la Galería Santa Fe, sede temporal La Magdalena.

Este último aparte del libro presenta dos textos creados en la preparación y al cierre del evento: el programa del taller y las reflexiones que este despertó en la artista.

TALLER ¿CÓMO HACER MEMORIA Y DOCUMENTAR LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS?

A modo de programa:

En este taller proponemos algunas reflexiones en torno a las experiencias y prácticas relacionadas con modos de documentar y construir memoria a partir de la experiencia de El Levante y desde mi participación en el Grupo de Arte de Vanguardia en los Sesenta, en un intento por que estas acciones puedan también pensarse como intervenciones en lo real.

Este laboratorio-taller estará basado en los diálogos que surjan en el grupo, intentando una producción y reflexión colectivas. Para ello, proponemos un taller horizontal y participativo, reconsiderando el rol del testimonio y la memoria en los procesos de transformación de la sociedad, así como la valoración de formatos experimentales y sus posibilidades disruptivas frente a un orden hegemónico global en crisis.

Una de las problemáticas con las que nos encontramos frente a las experiencias que intentan subvertir las formas establecidas, buscando generar cambios en la sociedad, es cómo hacer visible lo que estamos haciendo cuando se intentan recorridos que muchas veces no son reconocidos como artísticos.

En ese hacer visible tenemos que investigar de qué manera realizar registros de las acciones que llevamos a cabo, cómo dar forma a esos registros y qué hacer con ellos para que puedan convertirse en nuevos acontecimientos. Es aquí cuando aparecen los interrogantes de siempre: ¿qué, cómo, para quién, cuándo, con quién?

Muchas veces, la construcción de memoria de las propias prácticas está presente como preocupación desde el inicio del trabajo; en otras aparece como necesidad después de realizado. Evidentemente no es necesario que lo sepamos desde el principio, pero si lo hacemos, quizá podamos preservar o construir un material valioso que de otras maneras se perdería, situaciones que suceden en un momento preciso, que tienen que ver muchas veces con el proceso y no solo con el resultado y que pueden ser fundamentales en el rescate de ciertas prácticas.

El registro o relevamiento de una actividad puede tomar diferentes formatos, abarcar diferentes tecnologías y materialidades; lo puede realizar alguien del grupo o alguien de afuera. Puede construir un archivo historiográfico que solo documenta

o constituirse en parte de la una práctica de activación y construcción de memoria. La voz, los relatos, las experiencias, los objetos, los documentos, las imágenes, las formas de vida, los saberes, las ocupaciones, la web pueden ser elementos constitutivos de un archivo.

Si consideramos que no hay construcción de realidad neutral u objetiva sino que el conocimiento consiste en la interpretación de los datos de la realidad desde un sujeto que habla y actúa desde un lugar y una visión del mundo, son los contextos específicos donde se producen las acciones los que referencian el marco de relaciones, materiales de producción que vinculan a los diferentes agentes.

Reconducir toda experiencia hacia fines diferentes de aquellos a los que pareciera que todo debería ir implica no solo una revisión en el plano de los contenidos, sino que dicha intervención debería atender las maneras o formas de esa producción y transmisión, probablemente vinculada a un proceso de modificación más amplio, que involucre al sujeto en todas sus capacidades sensoriales y afectivas.

En nuestros países es importante preservar y construir acervos documentales. En este accionar hay un principio de autoría por el cual alguien decide qué es relevante preservar y lo organiza según un criterio personal, con base en un conjunto de reglas más o menos conscientes. Las decisiones técnicas y artísticas respecto de qué archivar y cómo son decisiones políticas. Los principios de organización tampoco son inocentes, ya que las decisiones organizativas hacen visible una forma de pensar. La producción de conceptos o formas de ordenamiento son actos creativos que pueden propiciar la reactivación de memoria.

¿Cómo hacemos visibles los sentidos
de una práctica artística?

¿Para qué registramos?

¿Cómo construimos memoria desde
nuestros propios lugares?

¿Qué poéticas o acciones son
inventariadas o documentadas?

¿Qué herramientas
y tecnologías utilizamos?

¿Cómo nos enfrentamos al documento?

¿Quiénes tienen acceso
a esos documentos?

¿Cómo los damos a conocer?

¿Cómo los mostramos?

¿Cómo interpretamos dichos materiales?

¿Cuáles son sus formas
de producción y circulación?

Una política de construcción de memoria, de relatos o historias supone el presente como lugar de enunciación y es al mismo tiempo una intervención en el pasado. En ese intento de construcción de sentido desde un espacio-tiempo determinado, los registros de lengua en los relatos adquieren relevancia.

Mostrar y problematizar el propio accionar del grupo, intentando elaborar las propias experiencias basadas en la singularidad de sus políticas de elaboración y producción de conocimiento y construcción de subjetividad, se constituye en nuestro desafío.

17 de agosto de 2013, Bogotá.

REFLEXIONES SOBRE EL TALLER, EN EL AVIÓN, VOLVIENDO A ROSARIO

Graciela Carnevale

¿Cómo dar cuenta de este taller?

¿Qué aspectos tener en cuenta?

¿Qué documentamos
y qué registros tenemos?

¿Desde dónde construimos
la memoria?

¿Cómo hacer memoria y documentar las prácticas artísticas?

El taller fue una construcción colectiva con el aporte de los participantes que venían de prácticas, experiencias y recorridos diferentes.

El objetivo era pensar en cómo construir memoria de las propias prácticas, qué documentar y cómo, cuáles técnicas y qué dispositivos utilizar.

Hoy, la tecnología nos ofrece múltiples posibilidades, pero percibimos que el mero registro no es suficiente sino que es necesario interpretar y generar relatos, historias. Estos relatos pueden ser únicos o variar según los puntos de vista, los intereses, las valoraciones que se tengan en cuenta.

Otro aspecto que se discutió fue cómo hacer que esa memoria-documento pueda ser activada para dar lugar a experiencias significantes.

Se planteó que a veces una recreación o ficcionalización de los hechos puede ser más potente para comunicar la experiencia que un relato objetivo y frío de los hechos. Una lectura, un texto, una crónica, una síntesis como la de Darwin¹ pueden dar cuenta de un momento. La imagen del pizarrón, del espacio, de la disposición de los participantes, de los que vinieron y se quedaron afuera, las voces, las prácticas, los contextos son todos elementos importantes. Las imágenes, los sonidos, los palitos de queso, los que llegaron a horario, los que se enojaron y no pudieron entrar y no nos enteramos agregan información significativa.

1 Participante del taller.

MI EXPERIENCIA: Las prácticas con el archivo.

Me interesó del encuentro la intensidad, la participación y escucha, la construcción colectiva de pensamiento a medida que se iban desgranando las experiencias a la vez que se enriquecía y articulaba en un nuevo conocimiento. Una voz iba hilvanando otras voces, una experiencia creaba ecos en otra, desarticulándola en múltiples posibilidades.

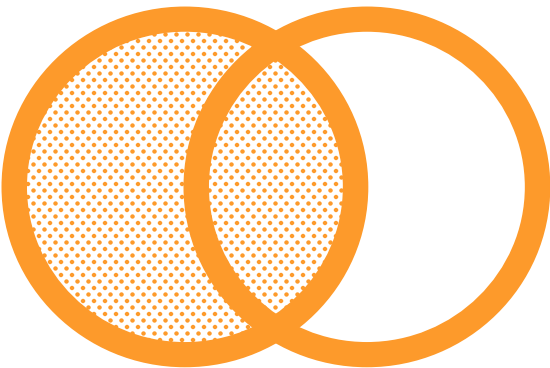
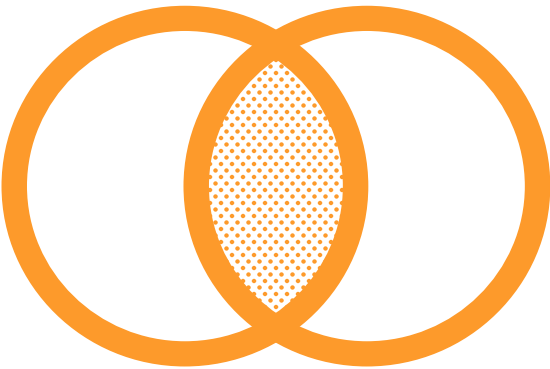
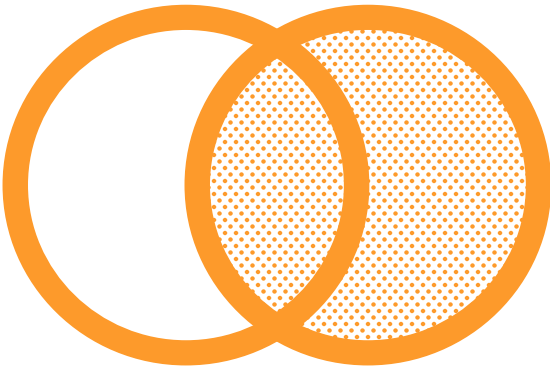
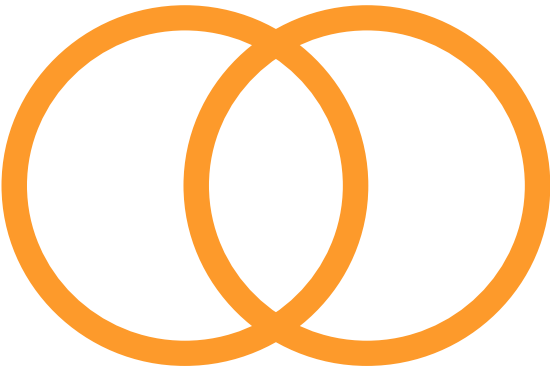
Se habló del silencio, de la escucha como momentos plenos y constituyentes de los encuentros.

Quizá lo colectivo sea lo más importante, las múltiples voces. La certeza de saber que no hay recetas.

La invitación a realizar un ejercicio de documentar y construir memoria del taller: alguien propuso una posible publicación. Un dibujo, textos fotos, textos de otros, las publicaciones del El Levante que circularon, el catálogo del archivo.

El dispositivo o modalidad de taller como una experiencia creativa.

19 de agosto de 2013, en vuelo.

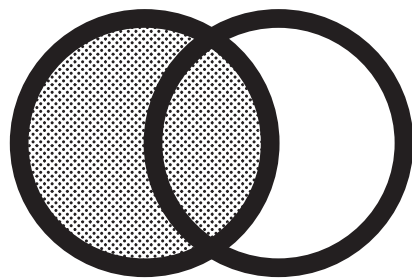
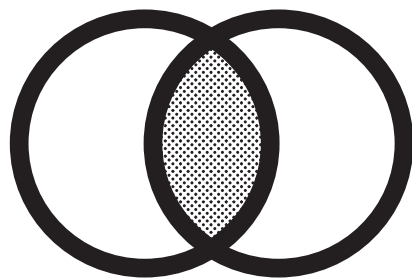
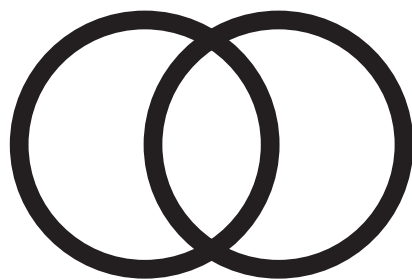


Instituto Distrital de las Artes - IDARTES
Gerencia de Artes Plásticas y Visuales

Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano
Programa de Artes Plásticas

Impreso en el mes de octubre de 2014
en los talleres de Buenos y Creativos S.A.S.
1000 ejemplares
Bogotá, Colombia

En el Tercer Encuentro de Investigaciones Emergentes, **Construcción colectiva y lo común** se explora las múltiples maneras en que las artes plásticas construyen lugares donde es posible aprender a pensar juntos (maneras de conversar, maneras de mirar, modos de hacer, imaginar formas de organización, comunidades experimentales o instantes de comunión con el otro). Estas experiencias estéticas se constituyen en una invitación para que una serie de singularidades comiencen a pensar como comunidad y así lleguen a nombrar conjuntamente el mundo para construir un horizonte compartido desde el cual transformarlo. Siendo así, la investigación no se propone como el estudio de una realidad dada sino como creación colectiva de esa realidad: la investigación como evento ontológico. La construcción colectiva de la realidad propone una experiencia de lo político como un diálogo que trabaja desde los puntos de convergencia y desacuerdo en lugar de consolidar consensos homogenizantes.



UNIVERSIDAD DE BOGOTÁ
JORGE TADEO LOZANO
www.utadeo.edu.co

Fundación
ArteCordia

Idartes
Instituto Distrital de las Artes



BOGOTÁ
HUMANANA

CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE
Instituto Distrital de las Artes IDARTES

