

• Saberes.

- Cambios de Perspectiva.
- Redes.
- Trabajo Colectivo.
- Creación Participativa.
- Socialización.

↳ Performativo
Congruente.

el encuentro?
¿cambió?
¿cómo?

agenciamiento
¿llevó a cabo?

• Reconocimiento y
enunciación de factores
institucionales y sociales
que permiten identificar
UN proceso de agenciamiento.

2

- 1) ¿Qué es con Leonel Vasquez y Ermelinda Ramirez "El artista como formulador de dispositivos para la formación, canalización, bienestar y participación ciudadana".
- Tipo de Artista
- B) Experiencias previas en trabajo artístico
 - C) Experiencias en la formulación de dispositivos
 - D) Influencias.

Prácticas artísticas: agenciamientos en encuentro con comunidades.

Análisis de tres experiencias en Colombia del año 2007 al 2013

1

3) Laboratorio de Investigación - Creación en el Tolima
↓
Análisis del caso → ¿Por qué se es artista y agente a partir de estas experiencias? (Implicaciones)

4) Semana del Sonido → A) El artista como creador participante y agente.

B) Como fortalece un semillero de investigación-creación en la cultura.
C) La gestión de un evento enfocado en la creación → Nódos de

- E. 1 → Redes
- C. 2 → Gestión de equipos y espacios
- C. 3 → Investigación
- C. 4 → Pedagogía
- C. 5 → Intervención cultural

Ingrid Liliana Torres Martínez



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

Prácticas artísticas: agenciamientos en encuentro con comunidades.

Análisis de tres experiencias en Colombia del año 2007 al 2013.

Ingrid Liliana Torres Martínez

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas, Maestría en Estudios Culturales
Bogotá D.C., Colombia
2014

Prácticas artísticas: agenciamientos en encuentro con comunidades.

Análisis de tres experiencias en Colombia del año 2007 al 2013.

Ingrid Liliana Torres Martínez

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:
Magíster en Estudios Culturales.

Directora:
Historiadora Miladys Milagros Álvarez López

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas, Maestría en Estudios Culturales
Bogotá D.C., Colombia
2014

Dedicada a Mery y José María.

Agradecimientos

Agradezco en primer lugar a Dios por permitirme tener fe y consciencia sobre mi vida y mi lugar en el mundo, a mis padres y a mis hermanos por su apoyo invaluable en todas las metas que me propongo, a mis amigos quienes incondicionalmente escucharon una y otra vez de qué se trataba mi propuesta y preguntaron mil y un veces lo que debía (y lo que no debía) ser preguntado. A mi directora la profesora Miladys Álvarez por su incansable labor de asesoría, corrección y creencia en este proyecto. A la Maestría en Estudios Culturales, su equipo coordinador y a sus profesores.

A los artistas Beat Presser, Jorge Mario Múnera, Juan Manuel Echavarría, Fernando Grisalez, Noel Palacios, Leonel Vásquez, Esmeralda Ramírez, a los compañeros y amigos del Colectivo Doble Yo: Frey Alejandro Español, Violeta Ospina Domínguez y Laura Carolina Wiesner; por dejarme conocer sus iniciativas, por brindarme todo su apoyo e interés, por su gran trabajo desde las artes hacía las comunidades y ante todo por permitirme a través de su labor acercarme a ellas.

Resumen

Conocer y aplicar el concepto, agenciamiento cultural, es vital para plantear estrategias creativas al proponer prácticas artísticas con comunidades por parte de artistas profesionales y en formación. Concebir al artista como agente cultural que problematiza desde un lugar crítico de enunciación, su papel y responsabilidad social siendo un productor cultural manifiesto; va más allá de los circuitos tradicionales del arte.

La estrategia para observar dichos agenciamientos, es el estudio de tres experiencias donde artistas colombianos interactúan con comunidades; además, dos casos precedentes – considerados por las formas en que retornaron su trabajo a la comunidad – sobre fotografía etnográfica.

Estos evidencian la retroalimentación de diálogos y saberes que enriquecen imaginarios colectivos y tejen lazos con la comunidad. Al mismo tiempo vislumbran nuevas rutas creativas y expresividades dadas durante la experiencia. El artista se configura entonces como crítico frente a su contexto, posicionándose como creador y agente cultural.

Palabras Clave: *Prácticas artísticas – Agenciamiento Cultural – Comunidad – Interacción.*

Abstract

Know and apply cultural agency concept, is vital to propose creative artistic strategies in practices with communities by professional artists and in training. Conceive the artist as cultural agent that problematizes from a critical locus of enunciation, role and social responsibilities as a cultural producer manifest; It goes beyond traditional art circuits.

The strategy to observe these agencies, is the study of three experiences where Colombian artists have interacted with communities; in addition, two previous cases - considered by the ways in which they returned their work to the community - on ethnographic photography.

These dialogues show feedback and knowledge that enrich collective imagination and weave ties with the community. At the same time, envision new and creative expressiveness routes given during the experience. The artist, then, set to face critical context, positioning itself as a creator and cultural agent.

Keywords: *Artistic practices – Cultural Agency – Community – Interaction.*

Contenido

* Introducción	15
* Aproximaciones desde los estudios culturales.	
- ¿Por qué éste es un estudio cultural?	27
- Prácticas artísticas.	29
- Producción cultural.	41
- Arte Relacional.	44
- Hacia una ampliación del concepto de Agenciamiento Cultural.	46
- Entre la Agencia y el Agenciamiento: Claves para estructurar un mecanismo de agenciamiento cultural.	51
- Síntesis del mecanismo de agenciamiento cultural.	56
1. Capítulo I. Prácticas de agenciamiento en la fotografía etnográfica.	59
1.1 Mundos Diferentes y Retratos de un País Invisible.	59
1.2 Dhau Beatus Piratus on Sinbad's Tracks – Beat Presser.	66
1.3 Departamento 33 – Jorge Mario Múnera y Doris Sommer.	73
2. Capítulo II. Agenciamiento desde la reparación, la memoria y la resignificación, a partir del proyecto <i>La guerra que no hemos visto</i>.	79
2.1 Agenciamiento desde la reparación.	81
2.2 Agenciamiento desde la memoria.	89
2.3 Agenciamiento desde la resignificación.	95
3. Capítulo III. Agenciamiento desde la política pública y la cooperación internacional, a partir de los proyectos con comunidad desarrollados por el artista Leonel Vásquez.	111
3.1 Agenciamiento desde la política pública.	112
3.2 Agenciamiento desde la cooperación internacional.	120
3.3 La fotografía como dispositivo para la participación en la convivencia ciudadana.	122
4. Capítulo IV. Agenciamiento desde la apropiación, el territorio y el patrimonio, a partir del Laboratorio de Investigación Creación El Doble Yo, en el departamento del Huila.	135
4.1 Agenciamiento desde la apropiación.	136
4.2 Agenciamiento desde el territorio.	144
4.3 Agenciamiento desde el patrimonio.	146
4.4 El Museo Portátil del Huila.	151
* Consideraciones Finales.	
A) La importancia local del agenciamiento cultural en la formación del artista contemporáneo y su posicionamiento como agente cultural	159
B) Propuesta para el planteamiento de proyectos en prácticas artísticas en encuentro con comunidades desde el concepto de agenciamiento cultural.	160
* Bibliografía e índice de imágenes.	164

Introducción

Debo confesar que la razón principal que me llevó a pensar este proyecto fue el hecho de cuestionarme ¿Por qué soy artista? Y seguido de ello ¿Cuál es mi papel en el mundo? En la actualidad cuando me preguntan acerca de mi profesión aún me cuesta trabajo definirme en una sola palabra: artista o investigadora cultural o tal vez artista investigadora cultural. Un poco largo y un tanto ininteligible pero para mí constituye un enlace que resulta fructífero y gratamente necesario.

Hacia finales del año 2006 surge en mí este interés enfocado a las prácticas artísticas desde mi experiencia personal llegando a los estudios culturales. Básicamente radicaba en pensar en el para qué de todas las obras y experimentaciones plásticas que me encontraba realizando frente a prácticas artísticas y pedagógicas a las que había podido acceder en calidad laboral o de acción altruista. La realidad del artista joven en Colombia es que no puede abrir la página de clasificados y encontrar el anuncio “se busca artista”.

Creo que finalmente la preocupación radicó en que en este mundo, de producción de bienes y servicios, me preguntaba ¿qué bien y qué servicio siendo artista puedo prestar a la sociedad? En la complejidad de esta pregunta, hallé la experiencia de mis pares profesionales, y al identificar similitudes en sus actividades cotidianas y proveedoras del sustento diario pude visualizar que es el encuentro con comunidades y grupos sociales el que está dando un nuevo lugar a las artes y a los artistas en la contemporaneidad. Se trata de una oportunidad de plantear de forma aplicada reflexiones plásticas con una pulsión interna de transformación y enfocados a la búsqueda de impacto social.

De vuelta a mi interés central, el artista como creador participante y agente cultural, busco enfatizar en la importancia del conocimiento y aplicación del concepto de agenciamiento cultural (Sommer, Cultural Agency in the Americas., 2005) en su accionar en experiencias de prácticas artísticas en encuentro con comunidades. En especial durante su formación en la academia, donde las experiencias del tipo social se catalogan de muchas maneras pero no siempre de la que debería ser la más propicia: el modo detonante de caracteres sensibles que conectan la realidad del contexto donde se inserta el artista y que se transforma en



Soy artista, eso no significa que trabaje gratis.

Autor: Desconocido

Fuente: <http://helenadanzaoriental.blogspot.com/2013/05/yo-soy-artista-eso-no-significa-que.html>

lenguaje a través de la obra y en cambios de percepción de la cotidianidad en las comunidades.

De acuerdo al contexto planteado anteriormente, en el cual el artista está actualmente ligado a procesos de creación con comunidades, que permean su propia investigación creación, lo que considero importante evidenciar, es que aunque en el circuito cerrado del arte, ser docente, dictar talleres, *experimentar* el arte con la comunidad, ser gestor, ejecutar proyectos (no solo obras) de creación; no son actividades legitimadas por el museo, la galería o la academia como procesos de creación artística, es en estas dinámicas y en otros diversos encuentros, donde el artista actual descubre puntos de conexión con la realidad que le rodea. Al descubrir y ser consciente sobre las problemáticas sociales inmersas en su entorno y las diversas situaciones culturales que se presentan en una comunidad, da origen a espacios para un diálogo retroalimentado en el cual el artista compartirá sus estrategias creativas y perceptuales con la comunidad.

La comunidad abordará estas estrategias desde sus propios imaginarios y simbolismos colectivos y los transformará en nuevas narraciones expresivas, memorias colectivas, debates frente a su entorno y cambios en sus modos de hacer. Sin embargo este proceso no se da ni de forma aleatoria, ni fácilmente, como ya podremos evidenciar en el estudio de los casos que constituyen esta tesis, la construcción de confianza es clave para propiciar intercambios fructíferos.

De ahí la importancia que el artista se perciba a sí mismo como un creador y agente cultural, con una responsabilidad ética desde su accionar y desde su obra, para el contexto cultural con el cual interactúa dando relevancia a los momentos y espacios en que esta interacción es dada, a las experiencias individuales y colectivas, al conocimiento no empírico y valorando objetivamente el diálogo retroalimentado. Es así como de una manera crítica pero participante en las dinámicas sociales que le rodean (ya sean por causa laboral, línea creativa o contexto socio cultural) pueda aportar desde su creación nuevas herramientas para la revisión y la transformación social.

Por otra parte, la comunidad entonces dejará de lado la concepción del artista como un sujeto alejado de la realidad del diario vivir del común, objeto de culto de clases educadas y del arte como algo que solo atañe a las élites y es entendido en términos comerciales y de las galerías. Adoptará posiblemente al artista como un sujeto *experimentador* en su contexto, quien desde su marco de visión (bien sea el dibujo, la escultura, la pintura, la fotografía, el video, el sonido, etc.) no solo brinda herramientas expresivas y creativas sino que busca una relación abierta, dispuesto al aprendizaje y a valorar los imaginarios y formas de expresión de la comunidad.

Al revisar investigaciones precedentes sobre este tema, lo que he encontrado es que este tipo de textos se enmarcan en las nociones de arte y educación, arte y tecnología, arte y crítica y arte y sociedad. Pero, desde aquellas realizadas por científicos sociales se remiten más a tratar de entender los procesos creativos llevados a cabo por artistas en la ejecución de una obra y como desde ésta y su rol, cobra importancia a nivel social, dejando de lado lo que llamo el “detrás de cámaras” de experiencias, diálogos e interacciones que cobran un valor importante aparte del que manifiesta la obra en sí. Una excepción consciente por llevar un estudio sociológico enfocado en los procesos artísticos, se encuentra en el texto *La Producción Simbólica*, de Néstor García Canclini (García C, 1979).

Por otro lado, aquellos que son escritos por artistas tienen dos características, una es basada en el artista como pedagogo y educador y desde allí se dan las interacciones y la segunda es la que actúa como memoria o bitácora de la experiencia o de la obra. No se encuentran escritos enfocados al agenciamiento cultural desde prácticas artísticas en encuentro con comunidades que busquen hacer un análisis a fondo de las experiencias y de su lugar en la construcción de un concepto contemporáneo de las artes en la cultura.

No obstante, sí hay un reconocimiento amplio de estas prácticas y se ha escrito acerca de experiencias representativas y de su accionar en las comunidades. Sin embargo aparte de ser productos académicos de conocimiento o algún tipo de publicación especializada e indexada, son más registros que han migrado al internet y a medios alternativos como periódicos y folletines no indexados permitiendo una forma de escritura fluida y relacionada cercanamente a la experiencia.

Varias preguntas se me han planteado a lo largo del desarrollo de este proyecto: ¿Cómo va a hacer para dar cuenta de los impactos en la comunidad?, acaso ¿eso a lo que usted se refiere es a esos artistas que van y toman fotos y “hacen” que trabajan con comunidad y luego exhiben la obra y se ganan todos los créditos? o ¿Usted va a hacer un análisis estético de los productos de esas prácticas?

Hago énfasis en estas preguntas porque así puedo hacer algunas claridades para la lectura de este texto. En primer lugar para mí es importante hacer consciente al lector, que quien escribe no es en ningún momento una socióloga, una científica social, antropóloga, filósofa o humanista en específico. Quien escribe es una artista, que durante cinco años de formación académica experimentó lo que es afrontar un proceso creativo desde nociones artísticas básicas hasta involucrar procesos de pensamiento complejos en la búsqueda de la obra de arte contemporánea, aquella que supone una comunicación intrínseca, crítica, detonante de opiniones, preguntas, respuestas o en muchos casos de una simple experiencia estética y/o sensible.

Mi énfasis está referido a las prácticas artísticas (específicamente a las experiencias dadas en ellas), no a la connotación de la obra hecha sobre o a partir de una comunidad o a analizar desde un punto de vista estético los productos creativos de dichas prácticas. Refiriéndome a la práctica artística, mi observación se remite a la dinámica de un proceso de creación participante (una clara alusión a la investigación acción participativa propuesta por Orlando Fals Borda enfocada a las artes) donde hay diálogos, compartir de saberes, reflexiones, tensiones y cuestiones propias de la más básica interacción social contemplada en el encuentro y atraviesa aquello tan buscado por el ser humano: la expresión.

Aquí me gustaría hacer claridad acerca de una de las posiciones que, para fines de este proyecto contrapondré, es aquella concepción del arte como herramienta. Si bien sus técnicas pueden ser adaptadas en muchas ocasiones como formas de hacer y modos pedagógicos; no es mi intención abordar la práctica artística en su fin utilitario o de carácter de herramienta o técnica sino, al contrario, evidenciar que más allá de ese “querer hacer” operan estrategias de interacción que dinamizan la experiencia creativa y que van mucho más allá del arte como herramienta. He ahí la diferencia entre un mero ejercicio técnico y una práctica artística en comunidad. Considero que los espacios que surgen entre la conexión en red que entablan los individuos en una práctica social y esa reconstrucción de tejido vinculante son los que dan paso a la discursividad y poder político que se establece como un espacio de crítica accionante y reflexiva más que radical.

Cabe notar que en esta interacción no tengo intención de dar un papel mesiánico al artista. Se trata de evidenciar por una parte, una relación mancomunada donde artista y comunidad se retroalimentan mutuamente, fortalecen lazos y nexos propios de la construcción de la cultura. De otra, una situación actual en la labor profesional de los artistas colombianos que encuentran estos lugares para ejercer su profesión y se preguntan por el valor de dicha labor en el plano creativo.

Una limitación que encontré en el desarrollo de esta propuesta, fue justamente que me hubiese gustado haber hecho un análisis por igual desde las artes a los artistas y lo social a las comunidades. Creo que lo clave en este aspecto es dejar hablar a las huellas gráficas de los procesos. Me gustaría mucho retroalimentar en una investigación posterior el alcance que en términos sociales una práctica artística (tal vez propuesta por mí misma) puede llegar a generar, mas allá de los agenciamientos que aquí serán descritos.

Buscando el principal antecedente y timón de esta tesis, me remití a mi proceso de formación en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá y quise encontrar esa dirección allí pero

no me fue posible. No me fue posible encontrarla en los tantos ejercicios de espacio, tiempo y materia, en la sociología del arte, su propia teoría o en la incesante necesidad de participar en cuanto concurso, convocatoria o exhibición hubo. Durante mi formación en pregrado obtuve las bases y las preguntas estéticas, artísticas, teóricas y creativas para ejecutar un proceso que me llevara a formular una obra de arte y a entender cómo procede un artista y las dialécticas frente al objeto y al sujeto artístico antes, durante y después de una reflexión y consecución plástica.

Es por ello que posterior a mis estudios de pregrado, me ubico como artista con una preocupación específica por el campo de la cultura, su definición y estructuración. Me considero a mi misma como constructora de cultura y productora de objetos y proyectos artísticos y culturales que confluyen desde un lugar crítico de enunciación a prácticas artísticas en encuentro con comunidades que comparten problemáticas, tensiones y afectos de los cuales hago parte junto a las cuestiones que me permean y me mueven más allá de mi lugar habitual.

En el marco de esas búsquedas profesionales y personales hubo cuatro experiencias significativas que me dieron una pista hacia el agenciamiento cultural.

Estas han sido, un taller creativo realizado con niños de un hogar de paso del Instituto Colombiano de Bienestar Familiar. La segunda fue la colaboración a una tesis de Psicología de la Universidad del Bosque donde se buscaba observar los efectos de pintar en pacientes con Alzheimer. La tercera fue mi trabajo en la gestión del Programa Red de Residencias Artísticas de la Universidad Nacional de Colombia y la cuarta, sin duda, es la experiencia actual de mis pares artistas jóvenes recién egresados quienes, estamos en el fuerte dilema de continuar con nuestros procesos de creación de obra después de terminar el primer ciclo de nuestra formación académica universitaria como artistas y la búsqueda de establecer nuestras prácticas también en un plano laboral.

En la primera experiencia, junto con otros dos compañeros artistas en el año 2008, decidimos proponer un proyecto para desarrollar durante tres semanas un taller creativo con niños de un hogar de paso del Instituto Colombiano Bienestar Familiar en el barrio Nariño al sur de Bogotá. Este taller buscaba estimular, a través de procesos creativos, otras formas de expresión (más allá de la violencia, ya que la historia característica de los menores en este lugar era el abuso, la violencia intrafamiliar entre otros de la misma índole) que permitieran manifestaciones tanto de la experiencia traumática como del momento de paso que estaban llevando en aquel lugar, en el que, no siendo su hogar, por más comodidades de alimentación, estudio y hospedaje que pudiesen tener, terminaban, como pudimos observar finalmente, extrañando su ideal de familia, aún con todas las problemáticas existentes. Notar cómo

algo tan elemental para nosotros como lo era la teoría del color podía maravillarnos y entusiasmar hasta al más apático, fue algo muy constructivo en el modo de ver que todo lo que habíamos aprendido hasta aquel momento podía salir de nosotros mismos y desplegarse de formas inimaginables. Fue aquí donde empecé a notar que cuando un artista comparte sus técnicas, tácticas y estrategias, estas experiencias tienen un impacto que no se entiende ni desde la recepción ni dentro del circuito del arte sino desde la propia interacción en la práctica.

Sin embargo, la visión en la academia de esta actividad, no pasó de ser un encuentro lúdico y de cierto modo una labor altruista y terapéutica. Ello se evidenció en una frase que aún recuerdo de una de las profesoras de aquel instituto: “Pero ojalá que vuelvan, porque siempre vienen una o dos semanas, ilusionan a los niños y luego no vuelven”. Efectivamente no pudimos volver, no porque no quisiéramos, sino porque no encontramos el apoyo institucional que cubriera materiales y demás gastos implícitos (desde nuestros mismos desplazamientos), sencillamente porque éste en nuestro contexto de formación académica universitaria fue entendido como un trabajo social y no un proyecto de creación. Era un proceso de agenciamiento desde la resignificación y la reparación del tejido social de la familia, pero la academia no estaba familiarizada con el término.

En la segunda experiencia con la tesis de psicología, fue interesante la práctica en la cual fui más una observadora. La acción consistía en plantear una serie de ejercicios de pintura que permitieran observar diferencias en las formas de percibir y representar en pacientes con Alzheimer. Debo reconocer que no tenía mucha fe en el proyecto, es decir desde la academia se encontraba el problema del arte como herramienta, fuertemente cuestionado, y por ello para mí ese ejercicio se trataba de eso meramente, un ejercicio. Sin embargo de nuevo los resultados me sorprendieron. Aquí empecé a inquietarme por esa relación entre las ciencias sociales y las artes, por querer ir por la senda transdisciplinar en pro de una comprensión del arte más que como una herramienta en este tipo de aplicaciones. Entendí al arte como un impacto que modifica, restaura, transforma y evidencia procesos degenerativos pero que al mismo tiempo da cuenta de la mirada que un paciente con una enfermedad mental puede tener de la realidad y de su relación con el mundo que le rodea. En este caso si bien no hay un agenciamiento como tal (tal vez desde la psicología sí exista) había implícita una aplicación social del arte a un proceso de rehabilitación física.

La tercera experiencia, tiene que ver con el programa de Red de Residencias Artísticas Local de la Universidad Nacional de Colombia. El programa buscaba movilizar hacia dentro y fuera del país, artistas que llevaran a cabo proyectos de creación por períodos de un mes. Cuando conocí esta modalidad de residencias hace ya cinco años, aún tenía en mi cabeza la noción acerca de que los artistas solo debíamos concentrarnos

en obras de arte, y de que una obra sin terminar sencillamente no tenía sentido. No obstante observar como el viaje y la migración, el encuentro con lo desconocido y el *work in process* impulsan dinámicas de interacción, de creación de redes y de inserción en comunidades, amplió mi visión hacia el rol actual del artista y sus formas de movilizarse, él y su obra, en uno solo como un cúmulo de experiencias que detonan el encuentro, el intercambio y el diálogo.

En la cuarta experiencia, considero se encuentran condensadas las tres anteriores, y es cómo en el contexto colombiano nos estamos ubicando los artistas jóvenes en un plano tanto laboral como creativo. Durante este recorrido entre el pregrado y el postgrado tuve la oportunidad de ver al menos tres promociones de artistas graduandos de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá, en busca de, en primera instancia un posicionamiento laboral y en segundo lugar sus enfoques profesionales¹.

En el caso colombiano, paradójicamente es en la academia donde se encuentran más registros y compilaciones de prácticas artísticas contemporáneas y sus desarrollos.

En la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, en el año 2006 se desarrolló la Cátedra Arte y localidad modelos para desarmar (Zalamea, 2007) coordinada por el maestro Gustavo Zalamea. Fue un contexto del cual fui estudiante. Éste planteaba una revisión de las interacciones sociales dadas a partir de proyectos de investigación creación de docentes y estudiantes de la Facultad de Artes. Lo que más llamó mi atención de esta serie de conferencias fue la puesta en evidencia de cómo desde la academia o desde la creación colectiva se daba origen a propuestas y proyectos artísticos con enfoque comunitario, pensando en modelos de inclusión y participación que en su desarrollo permitieran una amplia interacción e intercambio entre el artista, la comunidad y su entorno.

Este importante antecedente me permitió abordar y considerar los siguientes aspectos fundamentales para mi investigación:

- *El artista como creador participante y agente cultural.*
- *Las estrategias del arte y del artista en su encuentro con la comunidad.*
- *Los agenciamientos de dicho encuentro en procesos de producción creativa, de identidades y de imaginarios colectivos.*

¹ Hago esta diferenciación porque es uno de los aspectos que pretendo problematizar; en la actualidad el plano profesional del artista no necesariamente es su mismo plano laboral.

Estas ideas las encuentro enunciadas igualmente por Javier Gil, quien me potencia a esa importancia de la creación artística en y por la comunidad:

“Finalmente, al hablar de cultura y memoria necesariamente hablamos de comunidad, de construir subjetividad pero una subjetividad colectiva. Naturalmente no hablamos de la comunidad constituida por decreto o por una normativa, sino desde el trabajo simbólico que supone una elaboración compleja de lo que somos y lo que nos sucede. Ello evidentemente trasciende la mera convivencia: *es la comunidad encontrada en el sentido y lo sentido, en la experiencia vital de reconocerse con el otro en el momento de la creación o en la cercanía del momento efímero pero pleno de duración de la experiencia de la obra de arte, en el momento de la emergencia de la memoria a través de imágenes, de los sonidos, de los relatos y de los gestos que desafían la impotencia del decir.* La comunidad es por – venir, se gesta en el rebautizo simbólico que produce la potencia alegre de la creación”.(Universidad de los Andes - Facultad de Artes y Humanidades, 2009).

Por su parte, el periódico Arteria, medio independiente sobre arte contemporáneo en Colombia, dedica un espacio a las Prácticas artísticas, pedagogías y comunidades, (Escobar, 2009). Este artículo escrito por Fernando Escobar, Juan Alberto Gaviria y Carlos Uribe, hace un análisis breve sobre lo que las prácticas artísticas han significado en Colombia y su papel transgresor en el campo de la cultura. Se hace un reconocimiento a trabajos como el colectivo Descarrilados en Cali y *Ex Situ in Situ*. Encuentro una clara afinidad con mi propuesta en esta problemática planteada allí:

“Es claro que algunos de los procesos más innovadores del arte de las últimas cinco décadas se han dado fuera de los espacios convencionales (universidades, galerías o museos). En este momento, el artista-docente, el artista-gestor cultural o el artista activista operan en la intersección de las prácticas artísticas, la comunicación

política y el activismo cultural, es decir, no solamente en el campo artístico. Estas condiciones han desarrollado nuevas formas de pensamiento en los ambientes de producción presentando diversas alternativas de articulación y problematización de los supuestos de arte, sociedad, cultura e identidad. El mercado y los espacios de formación artística han contribuido a la polarización de las posturas posibles frente a aquellas prácticas artísticas que difieren en su táctica para integrarse a espacios de socialidad.

En Colombia desde los años setenta hemos presenciado cada vez con mayor frecuencia, incursiones y señalamientos de artistas o grupos de artistas interesados en integrar su práctica a las dinámicas de la vida cotidiana y

de la economía real, se han enfrentado al sistema de la institución arte, así como a los distintos ordenamientos y significados sociales sobre la práctica artística, incluyendo los de la Universidad. Sin embargo, no ha sido un proceso homogéneo ni generalizado, por el contrario, las diversas opciones tomadas de forma individual y colectiva difieren sucesivamente por la especificidad de las condiciones de posibilidad social, cultural, económica, política y estética implícitas en cada iniciativa”. (Escobar, 2009)

El reconocimiento institucional que se le ha dado a este tipo de prácticas es fundamental. Por ello considero importante mencionar que en el año 2003, el Ministerio de Cultura de Colombia, abrió una convocatoria especial para proyectos enfocados a prácticas artísticas con comunidades:

“Este premio se presenta como un estímulo a muchas acciones que en la actualidad plantean nuevos derroteros en las prácticas artísticas visuales. De unos años para acá muchos proyectos apuntan a: creaciones colectivas tendientes a construir comunidad, a construir lo público, a producir vínculos o a desplazar las simbolizaciones con las que se piensa un grupo social o la misma comunidad artística, a proyectos artísticos asociados al ejercicio de nuevas formas de ciudadanía, a generar comunidades experimentales y nuevas formas de sociabilidad vinculadas a proyectos pedagógicos y a estéticas emergentes relacionadas con esas finalidades.

El premio, en su tercera edición, se otorga a proyectos artísticos que hayan trabajado con comunidades y grupos sociales con el fin de producir:

- Espacios de discusión y creación en torno a las artes visuales que faciliten la construcción de comunidades artísticas.
- Prácticas artísticas de naturaleza visual para generar situaciones, resimbolizaciones, nuevas relaciones y acontecimientos de pertinencia para las comunidades.
- Prácticas ceñidas a dinámicas de educación artística en colectividades y comunidades.
- Prácticas artísticas que favorezcan la producción colectiva de sentidos y simbolizaciones que afiancen vínculos y potencien la producción de socialidad”. (Ministerio de Cultura Colombia, 2010)

El anterior antecedente es importante dado que las prácticas objeto de mi estudio cuentan todas con un soporte financiero por parte de instituciones, bien sea de carácter cultural o de carácter benéfico. Ello evidencia la importancia que las mismas han ido adquiriendo pero, al mismo tiempo, las limitaciones que los intereses propios de cada institución pueden imprimir a los proyectos.

Sin embargo del año 2003 al 2013 el cambio ha sido sustancial respecto a esta convocatoria. Al tiempo que el Portafolio de Convocatorias, anualmente publicado por el Ministerio de Cultura ha ampliado su oferta, éstas se han vuelto cada vez más específicas, tanto en localización como en objetivos. Podría aventurarme a proponer una hipótesis al respecto según la cual la *convocatoria enfatizada en las nuevas formas de prácticas artísticas* tuvo como consecuencia la necesidad de clasificar otras necesidades y medios que vinculan a las prácticas artísticas con nuevos públicos participantes y nuevas formas de concebir el accionar artístico.

Esta investigación se enfocará hacia prácticas artísticas en su relación con el agenciamiento cultural. Para ello se indaga en el ejercicio profesional de artistas colombianos entre 24 y 45 años, que han participado en procesos creativos entre 2007 y el 2013; propuestos para y/o por comunidades convocadas, con un objetivo específico dado en la práctica, consolidado previo a la experiencia por lazos de interés en la creación, vinculación barrial o laboral o por conexiones en torno a problemáticas comunes de su lugar de convivencia.

En el encuentro y la experiencia inmanentes de los estudios de caso que he seleccionado es donde busco evidenciar las estrategias que el artista contemporáneo plantea y usa para acercarse a la comunidad y aquellas que ésta emplea en esa recepción, re visibilización y recreación de sus propios imaginarios y memorias colectivas. Es importante para reconocer cómo el artista actúa siendo un codificador/ decodificador que posterior a la experiencia, la transforma en objeto y cómo a partir de éste puede hablar a otras comunidades distantes del núcleo mental, emocional y experiencial que ha vivido.

La metodología empleada para este análisis consiste en: revisión de bibliografía referente a prácticas artísticas y agenciamiento cultural, trabajo de campo, entrevistas abiertas, recolección de material de archivo y encuentros con las comunidades. Reflexiones muy personales junto a las de los artistas que hacen parte de este estudio sobre nuestro papel, nuestros lugares de enunciación y como muchos de nosotros ejecutamos nuestras propuestas partiendo desde la agencia hacia la gestión cultural. Este texto consta de una aproximación previa, cuatro capítulos principales y un apartado de consideraciones finales.

En el apartado titulado Aproximaciones desde los estudios culturales, hago una presentación de los cuatro núcleos conceptuales a emplear a lo largo de los demás capítulos para su análisis: ¿Por qué éste es un estudio cultural?, prácticas artísticas y producción cultural, arte relacional y hacia una ampliación del concepto de agenciamiento cultural. Al concluir este apartado planteo una noción extendida del agenciamiento cultural desde mi lugar de producción que dará soporte al reconocimiento posterior que hago en los casos de estudio de tres núcleos de agenciamiento: desde

la reparación, la memoria y la resignificación; desde la política pública y la cooperación y desde la apropiación, el territorio y el patrimonio, reconociendo cada uno de forma particular dentro de los capítulos.

En el capítulo I se analizarán los proyectos *Dhau, Beatus Piratus on Sinbad's Tracks*, de Beat Presser y *Departamento 33* de Jorge Mario Múnica en el campo de la fotografía etnográfica. Son tomados como referentes previos importantes para el desarrollo de los siguientes capítulos, dado que estos artistas, con anterioridad al conocimiento del concepto de agenciamiento, ya creaban espacios para el encuentro con comunidades desde su práctica fotográfica y plantearon de forma creativa estrategias para hacer retornar a la comunidad con la que interactuaron los resultados de su propuesta plástica.

En el capítulo II tomo como caso de estudio el proyecto “La guerra que no hemos visto”, desarrollado por la Fundación Puntos de Encuentro, liderada por el artista colombiano Juan Manuel Echavarría y con la coordinación de los artistas Fernando Grisalez y Noel Palacios, llevado a cabo entre los años 2007 – 2009.

A partir de la experiencia de ex guerrilleros, desmovilizados de grupos paramilitares y soldados heridos en combate, quienes en el marco de la Ley de Justicia y Paz, narraron desde la práctica pictórica las historias detrás de la guerra en Colombia, reconozco en este proyecto tres tipos de agenciamiento: el primero, desde la reparación, no solo como victimarios sino en muchos casos como víctimas del conflicto. El segundo, desde la memoria, coincidiendo con el objetivo del proyecto de resguardar memorias no solo visuales sino orales y escritas que constituyen un relato no mediatizado del hecho de la guerra en Colombia y el tercero, desde la resignificación, al entender los resultados pictóricos de esta práctica como el punto de vista de una consciencia que, a través de lo plástico, reflexionó en forma autónoma sobre las consecuencias de sus actos y al mismo tiempo sobre la decisión de asumirse con un nuevo rol social fuera del conflicto.

En el capítulo III analizo el caso de Leonel Vásquez, artista sonoro, líder y gestor cultural en el municipio de Sibaté, Cundinamarca. Aquí, reconozco un agenciamiento desde la política pública y otro desde la cooperación internacional, dadas las iniciativas que Vásquez ha llevado a cabo en prácticas artísticas con enfoque ciudadano y comunitario, junto al colectivo Tres Ojos en Sibaté, haciendo énfasis en su experiencia durante la redacción de la Política Pública de Juventud y Plan Decenal del municipio para los años 2006 a 2016 y el planteamiento de dispositivos desde la cultura y el arte para la paz, desarrollados a partir del programa CERCAPAZ, perteneciente a la agencia de cooperación alemana GIZ, partiendo de la práctica fotográfica como espacio para el encuentro y la convivencia.

En el capítulo IV parto de una experiencia personal de aplicación de agenciamiento representada en el Laboratorio de Investigación Creación El Doble Yo, en el departamento del Huila, liderado por el colectivo del mismo nombre del cual hago parte junto a los artistas Frey Alejandro Español, Violeta Ospina y Laura Wiesner. Me baso en las experiencias del primer año de su ejecución durante el cual el laboratorio se denominó: El Doble Yo: Artista y Agente, en una clara alusión a la aplicación práctica del concepto de agenciamiento desde la apropiación referida al ser huilense en el campo de la creación, el territorio, a partir de las reflexiones dadas por el proyecto “El retorno de los ídolos” en el municipio de San Agustín y el patrimonio, desarrollado desde la iniciativa “El museo portátil del Huila” un espacio de exhibición independiente y como su nombre lo indica portátil, para el departamento.

A modo de conclusión, en el aparte de Consideraciones finales se hace énfasis en la importancia del conocimiento y la aplicación de procesos de agenciamiento cultural y del posicionamiento por parte del artista como agente cultural. Propongo la inclusión en los *pensum* académicos de las escuelas de arte en Colombia de una Cátedra de Agenciamiento Cultural enfocada a prácticas artísticas y diferenciada de las ya existentes en gestión, teniendo como ejes conceptuales la cultura, lo transdisciplinar en las artes y el planteamiento de proyectos artísticos con comunidades. Presento una estrategia metodológica para la formulación de este tipo de propuestas.

Aproximaciones desde los estudios culturales.

- ¿POR QUÉ ÉSTE ES UN ESTUDIO CULTURAL?

Para tratar de llegar a la respuesta a esta pregunta me gustaría tomar como referente de asociación las opiniones de Eduardo Restrepo² citando apartes de la entrevista realizada por Mónica María del Valle (Restrepo, 2009) sobre lo que él considera los cuatro rasgos de los estudios culturales:

“1) los estudios culturales son una modalidad de teoría crítica. Yo no me puedo imaginar unos estudios culturales que no sean teoría crítica. [...]

[...]Teoría crítica es aquella que piensa que el conocimiento no es para producir más conocimiento, sino que el conocimiento es para hacer intervenciones y transformaciones en el mundo.

[...]Entonces, ese es el segundo elemento. Para decirlo de manera simple: es la intersección, el cruce, la sutura entre cultura y poder. Ese es como el lugar específico donde los estudios culturales encuentran un concepto de cultura y un concepto de poder que definen su problemática. Eso diferencia estudios culturales de estudios sobre la cultura, y diferencia estudios culturales de estudios sobre cultura y poder. Ese sería el segundo rasgo.

El tercer rasgo es que los estudios culturales no son una filosofía. Los estudios culturales no son una disquisición eminente o predominantemente teórica sobre el mundo desde genialidades que tratan de explicar en su coherencia de sistema el mundo, sino que los estudios culturales son estudios de lo concreto, de elementos, de amarres, de relaciones entre cultura y poder concretas...

El otro rasgo que no he mencionado es que son contextuales. Son contextuales en términos teóricos, en términos políticos, en términos de método. Lo que hace, por ejemplo, que sean contextuales en términos teóricos es que no es citar a Stuart Hall lo que hace que algo sea estudios

² Doctorado en antropología (con énfasis en estudios culturales) de la Universidad de Carolina del Norte-Chapel Hill, 2009. Hizo Maestría en antropología en la misma Universidad, 2002 y su Pregrado fue también en antropología en la Universidad de Antioquia, 1996. Actualmente es investigador titular del Instituto de Estudios Sociales y Culturales, Pensar, de la Universidad Javeriana, Bogotá, y profesor de la Maestría en estudios culturales de la Universidad Javeriana, programa del cual fue director durante el primer semestre del 2007.

culturales. No es... Lo que hace que los estudios culturales sean contextuales en términos de metodologías y de herramientas de investigación es que es un eclecticismo estratégico, o sea, puedes usar cualquier cosa. Y que sean contextuales en términos políticos significa que uno no sabe de antemano en un lugar concreto y en unas condiciones concretas cuáles son las posiciones progresistas y cuáles son las reaccionarias”. (Restrepo, 2009)

Al analizar las afirmaciones de Restrepo, en primer lugar, coincido en su definición de los estudios culturales como un modo de teoría crítica en el cual el conocimiento es para hacer intervenciones y transformaciones en el mundo. Si bien esta definición puede resultar un verdadero peligro al posicionarla paralela al arte (dado que en reiterativas oportunidades a éste también se le ha cargado esta responsabilidad), para mí ha sido una bisagra interesante y oportuna.

Justamente lo que estoy observando es que en el arte, en cabeza de los artistas y en espacios en los que normalmente la academia no hace énfasis, se están generando procesos de intervención y transformación social a través de prácticas artísticas. Lo que se juega en este caso no es el papel del arte, su definición o la de obra como tal, son los nuevos lugares para los cuales la mente creadora de un artista debe estar abierta a preguntarse cuál es su rol y su accionar allí. Es entonces donde esta investigación busca evidenciar y potenciar la importancia de estas reflexiones y de los intercambios dados en estos encuentros desde la academia y en los espacios que legitiman el arte en nuestro país, así como en las mismas producciones creativas de los artistas.

Pasando al segundo rasgo sobre las intersecciones entre lo cultural y lo político, quisiera mencionar un ejercicio que he realizado a lo largo de esta exploración. Cada vez que he tenido la oportunidad de hablar con artistas, no solo quienes hacen parte de este estudio sino también ajenos al mismo, he aprovechado para formular una pregunta: ¿qué es la cultura? Debo aclarar que el hecho de poner sobre la mesa este cuestionamiento es tan grande y pluridefinible como la pregunta ¿qué es el arte? Pero ha resultado un experimento interesante, casi todos, incluso los más experimentados, quedan congelados por un momento.

Lo que sigue a dicha formulación no es la espera de una respuesta, ésta, en el caso de los participantes de esta investigación la hemos ido resolviendo en particular con la experiencia de cada uno. La reflexión que desde mi postura personal les he planteado es que así como el médico sabe que su práctica está en el campo de la salud y en teoría debería estar en condiciones de saber qué es la salud y qué contempla, así como la práctica del abogado se enmarca en el campo de la ley, entonces los artistas ¿en qué campo estamos?

Como buenos artistas contemporáneos la respuesta más común es: estamos en muchos al mismo tiempo. Sin embargo en lo que concierne a las prácticas artísticas, base de este análisis, su campo es el de la cultura. Hago énfasis es que no solo en el plano académico sino también en el institucional el concepto de cultura enmarca las iniciativas que desde la creación están inmersas en procesos de identidad, memoria, tradición, patrimonio y medios, los cuales a través de entidades gubernamentales y privadas propenden por la “construcción de la cultura”. Es por ello que el hecho que existan un Ministerio de Cultura, Secretarías de Cultura, entre otros no es fortuito, pertenecen al campo de la cultura (si es propicio definirlo como campo) y ponen en juego relaciones de poder entre los productores culturales y los contextos que éstos abordan y a dónde van dirigidos dichos productos.

Al continuar con esta línea de reflexión acerca de la relación de esta investigación como estudio cultural, cabe notar que hay un interés por analizar en concreto tres prácticas y territorios *experimentados* por artistas jóvenes en Colombia cuyos encuentros se han dirigido a contextos específicos. Para lograr un acercamiento de las implicaciones culturales que éstos han tenido tanto en los artistas como en las comunidades se han diferenciado técnicas y herramientas específicas de investigación para cada uno de los casos identificando la importancia de elementos de archivo, entrevista y encuentro directo que tienen de acuerdo a la temporalidad correspondiente al desarrollo de la investigación.

Prácticas artísticas: agenciamientos en encuentro con comunidades, es un estudio cultural porque problematiza un contexto contemporáneo de producción de conocimiento, en este caso de conocimiento sensible, pero no se queda allí. Busca, además, desde lo transdisciplinar³ aplicar el concepto de agenciamiento cultural a una relación intrínseca entre la academia y la sociedad por medio de actos creativos propuestos por artistas colombianos hacia comunidades específicas. Así mismo se propone dar cuenta de la importancia que estas interacciones tienen tanto para el plano artístico como para el plano cultural.

Comparativa de creencias – prácticas socioculturales y sus estudios.

(Brea, Estudios Visuales.
La epistemología de la visualidad en la era de la globalización, 2005)

Creencia – Práctica sociocultural	Disciplina dogmática que formaliza su contenido cognitivo	Escenario de aproximación transdisciplinar que potencia la comprensión crítica de su eficacia performativa.
Arte	Estética – Historia del Arte	Estudios Culturales - Visuales

³ “Esa, es, es la diferencia entre una visión interdisciplinaria y una visión transdisciplinaria; lo inter apunta hacia la creación de puentes para transitar, lo trans, en cambio, apunta hacia la creación de puentes para vivir”. Conversatorio realizado con el Dr. Santiago Castro Gómez, docente de la Universidad Javeriana y los docentes del Doctorado en Historia, en el seminario permanente que se realiza en el Doctorado en Historia los días miércoles de 10:00 a.m. - 12:00 m. Tunja-Uptc, Doctorado en Historia; Septiembre 01 de 2010.

- PRÁCTICAS ARTÍSTICAS.

Luego del gran debate en torno a la vigencia del arte como representación que se plantea ya desde antes del impresionismo y con la invención de la fotografía, son las vanguardias las que proponen un plano crítico y de pensamiento que habría de marcar los inicios del arte moderno. Desde los *manifestos*, la necesidad de establecer lenguajes y discursos que trascendieran mas allá de la esfera del arte hacia una esfera social, política y económica, marca el paso del arte y los artistas a un interés más que representacional y ficcional hacia las dinámicas sociales y de contexto. Un claro impacto (posterior a su tiempo) de las vanguardias puede observarse en 1968, donde diversas manifestaciones y *manifestos* artísticos soportarán muchas de las campañas de lucha en países como México y Francia.

Entre los años cincuenta y sesenta se da un gran cuestionamiento en Europa y Estados Unidos que se extenderá hasta fines de los sesenta y principios de los años setenta. Consiste en reevaluar los soportes tradicionales de las obras y trasladar la materialidad de estas a nuevas opciones que permitirán potenciar aún mas los procesos de pensamiento y crítica que serán cada vez mas implícitos en las piezas de exhibición final.

El arte conceptual hará evidente el poder de la idea sobre la técnica y dejará al espectador la responsabilidad de asumir desde el concepto la estructura mental, imaginaria e incluso audiovisual de la obra propuesta. El *fluxus* y el *happening* darán prioridad a reflexiones sobre el tiempo, el espacio y el cuerpo las cuales estarán dirigidas a generar una *acción* como una obra única e irrepetible diferenciada de los caracteres teatrales, donde la participación del público va más allá del plano de espectador a un *participante - detonante* del proceso creativo.

En Latinoamérica por la misma época, se dan reflexiones y transformaciones relacionadas con la situación política y social de nuestros países (dictaduras, revoluciones, conflictos civiles y sociales) y en estas manifestaciones el espacio público y la ciudad moverá a los creadores hacia una actitud política desde su ser y su quehacer artístico postulando así una nueva visión y función del arte latinoamericano más allá de la institución de los monumentos a los próceres de la patria. Se involucran el pensamiento y la filosofía inmanentes en las artes (la literatura, las artes, la música, la danza) en redes de lucha social y política y su papel será vital en la difusión panfletaria, las reuniones revolucionarias y la creación de imágenes iconográficas que más allá del paso del tiempo siguen siendo resistentes y transgresoras.

Como acontecimiento y movimiento de revolución transcontinental, la Revolución de Octubre marca un claro referente al querer hablar de nuevos lugares del arte y de los artistas directamente en relación con el papel de las vanguardias.

Dan cuenta de ello los tres ejes de vinculación social del arte, planteados por el curador y crítico cubano Gerardo Mosquera en su libro: “El Diseño se definió en Octubre”: 1, El arte en la calle. 2, El arte en función de la propaganda política y la comunicación social. 3. El arte disuelto en la producción material (Mósquera, 1989).

Continuando con otras acepciones sobre el papel de las artes y los artistas en una situación social, política y económica como lo fue la Revolución de Octubre, continúo citando a la historiadora cubana Miladys Álvarez, quien en su artículo “Arte Político en América Latina” afirma:

“Luego, con la revolución de Octubre, se replanteó el tema del arte y su relación con la vida. Rodchenco, Eisenstein, Gabo, Pevsner y Vladimir Tatlin – quien decía que el arte era vida- , se encargaron de cambiar la función del arte, de darle protagonismo en el contexto urbano ayudados, en ocasiones, por instituciones oficiales, como sucedió en México a partir de 1922 con el Muralismo. Este movimiento forma parte de un programa cultural y educativo de Gobierno, promovido por el intelectual José Vasconcelos. La socialización del arte fue una de las consecuencias de la mencionada Revolución Mexicana, herencia, tal vez de la Revolución de Octubre”. (Álvarez, 2010)

Basándome en esta última afirmación considero que el caso mexicano es quizás uno de los más importantes a nivel Latinoamérica en la creación y formulación de una conciencia sobre la responsabilidad social, política y cultural del artista.

En 1924, se creó el Sindicato de Pintores y Escultores en México, donde no solo estuvieron artistas plásticos sino intelectuales de todo tipo. El Sindicato, cuyo secretario general fue el muralista David Alfaro Siqueiros, basó su movimiento en la divulgación de sus ideas sobre la crisis política y económica post revolución mexicana que el país atravesaba en ese año. Para ello el periódico *El Machete*⁴, de carácter revolucionario albergó las reflexiones, críticas y propuestas que el Sindicato hizo a la sociedad mexicana con base en las ideas comunistas llegadas de la Unión Soviética.

Considero como uno de los aportes fundamentales de este movimiento, el acercamiento a otras áreas del conocimiento en la práctica de un fin común (la filosofía, la política, la literatura, el derecho, la economía, entre otros). Esa red interdisciplinar es algo que marcará



El machete y el sindicato de escultores y pintores mexicanos:

Autor: David Alfaro Siqueiros.

Fuente: Siqueiros, David Alfaro. “El Sindicato de pintores y escultores combatirá en ‘El Machete.’” *El Machete*: Periódico semanal – Hoja volante (México), Agosto 10, 1924. © 2011 Artists Rights Society (ARS), New York / SOMAAP, México.

⁴ El Machete se sigue produciendo en la actualidad, como un periódico obrero y campesino en versión impresa y digital: <http://www.cleta.org/elmachete/>

el carácter del arte como producción de conocimiento y lugar de pensamiento desde la creación, en conexión con otras disciplinas en búsqueda de un diálogo político y crítico frente a las situaciones sociales del contexto latinoamericano.

América Latina enfrentará en el siglo XX una serie de cambios en la estructura estado-nación de los países a través de situaciones revolucionarias, dictatoriales, post revolucionarias y post dictatoriales que modificarán modos de hacer, de pensar y dinámicas sociales, políticas y económicas donde el arte abordará regímenes analíticos, identitarios y de imaginarios colectivos e individuales que desde la imagen, la palabra y la acción impulsarán reflexiones críticas sobre el ser Latinoamericano no solo a nivel local sino global.

En este contexto temporal entre los años sesenta a noventa, los cambios en los lenguajes del arte son mucho más evidentes. El papel transcontinental de los artistas latinoamericanos que se abren paso con su propia identidad y estilo empezará a posicionarlos como críticos y accionantes importantes de caracteres plásticos que involucrarán al espacio público como factor plástico a intervenir, modificar y dimensionar.

Las artes latinoamericanas harán evidente un claro contraste a la discriminación institucional que se daba desde las Escuelas de Bellas Artes en Latinoamérica, quienes aún en dicha época seguían conservando un tinte de neoclasicismo y albergaban en sí una seria disputa política entre el oficio y la profesionalización al interior de las escuelas⁵.

Por ello el arte y la vida política (ya sea desde corrientes de poder, filiación, mecenazgo, participación, crítica, entre otros) se encuentran ampliamente ligados entendiendo por política no un concepto propio de un gobierno, formaciones partidistas o electorales, sino como una posición que analizará dinámicas propias de un contexto determinado en términos de factores sociales, económicos, culturales, de comunicación, de raza, de género, étnicos y en general todos aquellos sobre los cuales se sientan las bases de las sociedades contemporáneas.

En este sentido retornando a esta noción del arte público, puede pensarse que hay una necesidad de una búsqueda de un público, pero en realidad lo que se buscaba era la acción que a partir de esta intervención se presentaba en él.

La obra no es solo realización sino también investigación, experimentación y exploración (Álvarez, 2010). En mi corta experiencia docente, observo que esta idea con la cual estoy totalmente de acuerdo no solo por mi experiencia profesional como artista sino también por mi experiencia profesional como investigadora que me ha permitido

⁵ Véase el caso de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia, que bajo el gobierno de Rafael Núñez en 1886 decide separar en dos instancias la Escuela Nacional de Bellas Artes de la Escuela de Artes y Oficios que en su inicio sería una sola, sustentada en la dinámica federalista propuesta para la época.

permea más directamente estos bordes, no siempre es muy clara para los artistas en formación, para quienes en muchas ocasiones, prácticas como la escritura, la búsqueda bibliográfica y hasta la misma investigación, generan escozor, porque se ven como anexos, como algo externo y etéreo a la producción artística.

Prueba de ello, son muchos de los textos generados frente a la obra, y cuya mayor acepción ha llevado a poner en discusión la importancia del discurso sobre la obra como más importante que la obra aún. Sin embargo si nos preguntamos por la autoría de estos discursos podemos encontrar que en la actualidad es una responsabilidad que se ha cargado a los curadores más que a los artistas y por ende es entendible el por qué el artista joven, en muchas ocasiones se atiene más a una interpretación de su obra que a una exposición conceptual desde lo escrito de la misma.

Álvarez continúa estudiando dos casos en Latinoamérica donde serán fundamentales las reflexiones acerca de los límites entre acción artística y acción política, la transformación, el arte como teoría y como práctica crítica. Uno de estos casos tiene que ver con el movimiento del cual sale la publicación argentina “Tucumán Arde” (por un estilo panfletario de El Machete en México pero casi cincuenta años después) que buscaba denunciar la manipulación por parte de los medios de comunicación en el país, a través de textos y acciones que recurrirán a la sátira y el doble sentido con el fin de hacer una crítica contundente a la dictadura entre 1972 a 1987.

Vale la pena notar que este tipo de crítica implica más que la formación y la intención artística una relación con los estudios sociales. No es posible entender, comprender, participar, movilizar o buscar una transformación desde las artes sin conocer o al menos tomar en cuenta las reflexiones que los intelectuales sociales han tenido en su interacción con comunidades. Tucumán Arde, contempla este acercamiento y más aún retoma la figura del panfleto como una forma directa de llegar a la adición de opiniones conjuntas sobre una compleja situación social.

Muchos podrían discutir que las ciencias sociales no son puras respecto a su relación con las comunidades, y esto radica en el papel que muchos de sus investigadores abordaron como descubridores de las mismas y en muchos casos usándolas como materias primas para posturas teóricas sin buscar ninguna transformación o retribución a la misma. Lo mismo puede argumentarse en el caso de muchos artistas que en distintos modos (como la *pornomiseria* por ejemplo) construyen una imagen, un video, un documental entre otros, sin buscar ni necesitar retribuir o transformar ciertas realidades sociales. Es mi deseo dejar en claro que no es necesario el tener estas voluntades altruistas (ni en el campo de los estudios sociales ni en las artes) pero el contemplarlas y el ser responsable por los productos tanto científicos como culturales

que se generan en cualquier proceso investigativo o creativo, logra que estos productos trasciendan más allá de un campo disciplinar, intelectual o académico.

Los movilizan a discusiones, interacciones, intervenciones, modificaciones dadas sobre un contexto al cual pueden hablar porque crean dinámicas de apropiación. En el caso de las artes, generan un tipo de *conocimiento crítico sensible*, asociando el conocimiento sensible propio de la creación con teoría crítica propia de la acción de transformación y participación.

Desde la UNESCO se ha hecho énfasis en promover prácticas artísticas desde la educación, como una estrategia para la cohesión social, complementando igualmente las políticas culturales que estructuran las nociones de protección, divulgación y creación / construcción de las tradiciones, el patrimonio, la memoria y la identidad que conforman la humanidad (Division of Arts and Cultural Enterprise, Sector of Culture, UNESCO, 2005).

La complejidad de concentrarse en una sola definición de qué son las prácticas artísticas radica tanto en generalidad y diversidad temporal como en la subjetividad que artistas, historiadores y críticos han impreso en el concepto de acuerdo a sus contextos e intereses.

De esta forma no es posible encontrar una única definición. Sin embargo para los fines conceptuales de este análisis he encontrado en las propuestas del teórico y crítico español José Luis Brea⁶ enfoques que me permitirán aproximarme a una consolidación del término de acuerdo a las especificidades del proyecto.

En 1990, Brea conforma junto a un grupo de artistas, críticos y teóricos de diversas procedencias, la Société Anonyme, en clara alegoría al grupo del mismo nombre creado por Marcel Duchamp, Man Ray y Katherine Dreier en 1920 quienes buscaban consolidar un espacio para crear reflexiones en torno al arte moderno.

La sociedad fundada por Brea se dedica a la investigación y el desarrollo experimental sobre las relaciones entre prácticas artísticas. A la fecha cuenta con 47 trabajos, incluyendo textos, videos, instalaciones, piezas para catálogo y obras para la red (Brea, La Société Anonyme, 2008).

Antes de entrar en los detalles de las redefiniciones que la Société Anonyme plantea en torno a las prácticas artísticas, quiero traer en consideración los planteamientos que Brea realiza en su concepción del Arte del Futuro (Brea, Dialnet, 2002).

En primer lugar sobre el cambio de la experiencia artística afirma:

⁶ José Luis Brea fue Profesor Titular de Estética y Teoría del Arte Contemporáneo de la Universidad Carlos III de Madrid. Director de las revistas Estudios Visuales y ::salonKritik::. Crítico de arte independiente, colabora con diversas revistas nacionales e internacionales. Director de la colección ESTUDIOS VISUALES de la editorial AKAL.

“Es el propio sentido de la experiencia de lo artístico en las sociedades del conocimiento el que se encuentra en proceso de transformación profunda. En primer lugar, porque la propia ontología de la obra de arte cambia: su presunta “singularidad irreplicable” se ve trastornada en profundidad al verse sometida al empuje de las tecnologías de la reproducción, las nuevas responsables de su difusión en las sociedades contemporáneas. En segundo, porque la aparición de la imagen-tiempo, frente a las características de la imagen estática, también supone una gran alteración de sus potenciales simbólicos: toda su “promesa de eternidad”, de duración, frente a la experiencia de “efimeridad” del acontecimiento, se ve en profundidad desbaratada.

Sometida a un tiempo interno, expandida en una duración propia, la nueva imagen se hace testigo y conciencia de su propio “estar en transcurso”, un durar breve que es el propio del acontecimiento (y no de la tradición de la representación): *su nuevo horizonte no es ya la eternidad, sino lo efímero del tiempo-real, ese “está pasando, lo estás viendo” que caracteriza el propio desafío de los media, de la vida diaria, de los flujos de la información, de la experiencia cotidiana”.* (Brea, Dialnet, 2002)

Si bien este aparte se encuentra referido a los nuevos soportes que el arte ha encontrado en la era de lo digital y lo electrónico, llama mi atención la conexión directa que la noción de experiencia artística aquí planteada tiene con las sociedades del conocimiento y el tiempo-real que experimentan las prácticas artísticas en encuentro con comunidades.

Ese está pasando, lo estás viendo está implícito en lo anecdótico que tienen este tipo de prácticas, lo anecdótico en el sentido de las conversaciones, las preguntas, los impactos que en el carácter creativo, tanto de comunidades con un precedente en la creación como en aquellas para las cuales esto es totalmente nuevo, quedan registradas solo en el instante inmediato. Son sus consecuencias las que se han prestado hasta ahora para ser documentadas. La búsqueda de este proyecto es visibilizar lo anecdótico para resaltar la importancia y las implicaciones que esos intercambios están teniendo en la construcción de identidades e imaginarios tanto para los artistas como para las comunidades con quienes interactúan.

De igual forma, los flujos de la información en las sociedades contemporáneas donde las redes sociales y su dinámica de interacción en el marco de lo digital cobran un papel importante en la conexión de comunidades distantes espacial y conceptualmente, ha permitido el surgimiento de nuevas ideas y proyectos interdisciplinarios como nunca antes se había observado.

Lo *multimedial* ha traspasado las barreras de los recursos, las distancias e incluso de la lengua, conectando experiencias a nivel global

que me atrevería a afirmar no se dan solo en el caso de las prácticas artísticas y culturales sino también en otro tipo de prácticas sociales que han cambiado el rol de accionantes exclusivos que antes se basaban en la especificidad de las disciplinas como campos específicos del conocimiento que solo podían ser legitimados por las instituciones hegemónicas que bajo un margen de poder establecían límites para la relación e intercambio entre campos diferenciados.

Ahora bien, retomando las investigaciones hechas por la Société Anonyme, debo referirme en este punto a algunos apartes del manifiesto sobre la redefinición de las prácticas artísticas (Brea, La Société Anonyme, 2008) que ellos plantean y que serán cruciales para cada una de las experiencias de esta investigación:

1. No somos artistas, tampoco por supuesto «críticos». Somos productores, gente que produce. Tampoco somos autores, pensamos que cualquier idea de autoría ha quedado desbordada por la lógica de circulación de las ideas en las sociedades contemporáneas. Incluso cuando nos auto-describimos como productores sentimos la necesidad de hacer una puntualización: somos productores, sí, pero también productos.

Nuestro propio trabajo, la actividad que lo concreta, es en realidad el que nos produce. Quizás incluso podríamos decir que nuestro trabajo tiene que ver básicamente con la producción de gente, gente como nosotros. No preexistimos (nadie preexiste) en punto alguno a esa producción. La cuestión de la identidad del autor o su condición es una cuestión definitivamente trasnochada. Nadie es autor: todo productor es una sociedad anónima -incluso diríamos: el producto de una sociedad anónima. (Brea, La Société Anonyme, 2008)

Este aparte es propicio para responder una de las preguntas más frecuentes frente a proyectos en encuentro con comunidades: ¿de quién es la obra? ¿quién propone la iniciativa que lleva a su producción? Sucede que en cuanto proceso creativo, podríamos afirmar que hay un deseo por parte del artista, como lo explicaré más adelante tomando en cuenta la definición de agenciamiento propuesta por Deleuze y Guattari, de poder suscitar en la comunidad un grado y nivel de participación que teja una red cuyo resultado sea propiedad y autoría de todos los participantes. Esa *propiedad anónima* es el ideal de toda práctica artística en encuentro con comunidades, es la resignificación de una idea bajo la mirada que le da a cada individuo su nivel de conocimiento, su historia personal y su deseo de involucrarse o no en la iniciativa propuesta.

3. No existen «obras de arte». Existen un trabajo y unas prácticas que podemos denominar artísticas. Tienen que ver con la producción significativa, afectiva y cultural, y juegan papeles específicos en relación a los sujetos de experiencia. Pero no tienen que ver con la producción de objetos

particulares, sino únicamente con la impulsión pública de ciertos efectos circulatorios: efectos de significado, efectos simbólicos, efectos intensivos, afectivos ... (Brea, La Société Anonyme, 2008)

Como ya observaremos en los casos, se evidencian distintos tipos de agenciamiento y con ello recalco la importancia de valorar los resultados y productos de una práctica, no como obras, no como meros ejercicios, sino como construcciones colectivas y creativas, derivadas de una primera construcción que es la de la confianza.

8. No existen este mundo y el otro. El arte no puede seguir reivindicando habitar una esfera autónoma, un dominio separado. Ni siquiera para argumentar la operación «superadora» de su estatuto escindido. La clase de los objetos es única, todos ellos gozan del mismo calibrado y adolecen de la misma carencia «objetiva» de fantasmalidad. Si el trabajo del arte tiene todavía que ver con el «fantasma», con la circulación de las ideas (en su inconcreción característica) y la productividad del sentido o las energías deseantes (en su difusión magnificante), empieza a ser hora de no confundir ese halo con nada apegado a la materialidad de algún orden de «objetos específicos». (Brea, La Société Anonyme, 2008)

Aquí claramente Brea desdibuja la teoría de Pierre Bourdieu sobre el campo del arte. En efecto el problema de lo inter y lo transdisciplinar – como lo cité anteriormente con Santiago Castro - toca las fibras más profundas del arte como disciplina, como circuito y en tanto academia de saber ancestral. En efecto el apego al objeto está determinado por prácticas de legitimación que le permiten a los circuitos hegemónicos del arte continuar un recorrido histórico, comercial y social de élite. Asocio esta cita con la importancia del *work in process* y la dinámica de las residencias artísticas. El primero le da más importancia al proceso, a la experimentación contenida en él y a los vestigios que van quedando del paso a paso como evidencia de un acto creativo mutante y en busca de la deriva. El segundo, permite una experiencia creativa en un marco semi formal, que rompe límites territoriales y hace posibles encuentros entre pares creadores de diferentes contextos sin estar ligada a la calificación (subjética) implacable de la academia.

9. Las transformaciones de las sociedades actuales determinan la completa inadecuación del régimen actualmente hegemónico de circulación pública de la producción artística. Esto en lo que se refiere de modo particular a dos circunstancias: 1. el deslizamiento del significante visual hacia el territorio de la imagen movimiento -y la consiguiente obsolescencia creciente de los dispositivos espacializados de organización de la recepción, de los modos de la expectación; y 2. la misma espureidad de cualquier requerimiento de objetualización determinada.

19. La transformación de las nuevas sociedades sitúa en primer plano el trabajo inmaterial, la producción de sentido y afectividad, el trabajo intelectual y pasional. El desafío más importante que las prácticas artísticas contemporáneas enfrentan apunta a redefinir su papel antropológico en relación a este gran desplazamiento. (Brea, *La Société Anonyme*, 2008)

Respecto a esta última afirmación, surge la pregunta sobre el papel antropológico del artista y de la práctica. Podríamos señalar que esta redefinición está directamente relacionada con lo que Benjamin llamaría *la pérdida del aura de la obra de arte* (Benjamin, 1936). El acercamiento a la experiencia sensible de la obra de arte en la era contemporánea gracias a la tecnología, posiciona al espectador de una manera nunca antes vista, desliga el deseo por la materialidad del objeto que pasa ahora a ser el deseo por el “conocer” el objeto, conocer en un modo de archivo, de la memoria de unos rasgos característicos reconocibles y por los cuales se tiene la propiedad de decir: sí, yo la conozco, yo la he visto. Así lo que hayamos visto sea solo una mera experiencia virtual acompañada de un discurso estructurado. A lo que Brea se refiere es a recuperar el valor de la práctica artística desde la experiencia, desde el momento, el intercambio, la interacción no desde los objetos creados a partir de ella.

26. Primera responsabilidad de las prácticas artísticas: la adquirida en cuanto a la producción de formas de socialización e individuación. [...] El poder de la imagen, de la «cultura visual» al respecto es casi absoluto y los productores de esa «cultura visual» harían bien en conocer y asumir la desmesurada importancia que ella ha adquirido, y en consecuencia, su creciente responsabilidad (una responsabilidad para la que, todo debe ser dicho, no siempre se encuentran suficientemente preparados). (Brea, *La Société Anonyme*, 2008)

Es difícil denominar a un artista deliberadamente como productor cultural cuando ni siquiera está siendo consciente de lo que el término involucra. Recuerdo una ocasión en la que socialicé esta investigación en forma preliminar a estudiantes de sexto semestre de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá.

Una de las preguntas que formularon era si, siempre el artista debía ser responsable socialmente, si las obras tenían que necesariamente decir algo o criticar algo. Considero que esta noción es la que desconecta al artista en su formación de lo que tendrá que afrontar al tener el diploma. La cuestión es que la creación debería abordar un lenguaje universal de acuerdo a su contexto, pero esto viene desde el lugar de enunciación del artista. Considero que ésto no es claro para muchos de nosotros, estamos creando ¿Para quién? ¿Para la convocatoria, la galería, el curador? Más aun ¿desde dónde creamos? ¿de dónde partimos? ¿qué nos interesa? La responsabilidad radica allí en reconocer quiénes somos como artistas y

por qué y de dónde hacemos lo que hacemos. El tratar de responder a esas preguntas de inmediato ya nos pone en un dilema cultural, de identidad, memoria, territorio. El problema es qué tanto se plantean esas preguntas desde los ámbitos hegemónicos del arte.

27. Por tres vías diferentes las nuevas prácticas artísticas están asumiendo esa responsabilidad. En primer lugar, por la vía de la narración. [...]. En segundo lugar, por la vía de la generación de acontecimientos, eventos, por la producción de situaciones. Mas allá de la idea de performance –y por supuesto mucho más allá de la de instalación- el artista actual trabaja en la generación de contextos de encuentro directo, en la producción específica de micro-situaciones de socialización. La tercera vía es una variante de esta segunda: cuando esa producción de espacios conversacionales, de socialización de la experiencia, no se produce en el espacio físico, sino en el virtual, mediante la generación de una mediación.

El artista como productor es a) un generador de narrativas de reconocimiento mutuo; b) un inductor de situaciones intensificadas de encuentro y socialización de experiencia; y c) un productor de mediaciones para su intercambio en la esfera pública. (Brea, La Société Anonyme, 2008)

Lo anterior es a lo que llamo, el artista como detonador de experiencias. Si bien podemos llegar a una comunidad con una iniciativa a trabajar (bien sea de carácter propio o de carácter institucional) se marca una clara diferencia entre el que dirige un ejercicio con el objetivo exclusivo de un aprendizaje técnico y el artista joven egresado de una academia en Colombia abierto al encuentro comunitario. La diferencia es que el que solo dirige un ejercicio con finalidad técnica, entra con un guión de lo que se va a hacer, un paso a paso, para al final ver el resultado. En el caso del artista del que hablamos, llega con la expectativa de conocer a los individuos, de motivar su presencia y de involucrarse, el guión no funciona. Debe dejar fluir el proceso, generar los espacios, detonar preguntas, modelos de reflexión. Pero al final puede que nadie quiera seguir preguntándose cosas no trascendentales para su vida diaria, que nadie quiera pintar sino tejer, cocinar, crear con la palabra, etc. Que al final termine él solo como comenzó. Debo decir que generalmente no sucede, y digo generalmente porque donde no sucede es precisamente porque se dio espacio al reconocimiento mutuo, al encuentro, al afecto, antes de llegar a un hacer premeditado.

32. El trabajo que al respecto concierne a las prácticas artísticas tiene entonces que ver con la producción de imaginario en las sociedades del trabajo inmaterial. A nivel genérico, ideológico, éste se aboca a 1. la implementación de imaginarios alternativos a los dominantes en el proceso de globalización y 2. la aproximación crítica a los mecanismos y modos de producción de representación propios de las industrias culturales y del entretenimiento. (Brea, La Société Anonyme, 2008) El artista como

productor es a) un generador de narrativas de reconocimiento mutuo; b) un inductor de situaciones intensificadas de encuentro y socialización de experiencia; y c) un productor de mediaciones para su intercambio en la esfera pública. (Brea, La Société Anonyme, 2008)

De acuerdo con lo anterior queda claro lo que afirma la Société Anonyme es el planteamiento de un nuevo rol de las prácticas artísticas ligado a un reconocimiento a las nuevas sociedades del conocimiento y su vínculo con las industrias culturales y la significancia del trabajo inmaterial en el arte.

Continuando con la relación productor – industria, Brea plantea también una nueva economía del arte:

“Detrás de todos esos cambios y sus enormes consecuencias hay otros no menos trascendentales que sacuden las estructuras de su propia economía social. Construidas a la postre como “economías de comercio” basadas en la transmisión onerosa de objeto (la “mercancía absoluta” la llamaba Benjamin) esos cambios profundos en las economías del arte puede que también incluyan el desplazamiento hacia lógicas de acceso y distribución (más parecidas en efecto a las de la música o el cine que a las del artesanismo de objeto único). Ello reclamaría de las instituciones pasos y progresos en dirección al apoyo de su establecimiento, fortaleciendo y replanteando las problemáticas del derecho de autor y la propiedad intelectual en el nuevo marco productivo.

Por parte de las nuevas prácticas, y eso está claro, cada vez se reclaman más mecanismos de apoyo a la producción y el desarrollo suplementario de dispositivos de reflexión, debate crítico y participación social, como las nuevas y más urgentes (y menos atendidas por cierto) necesidades del sector”. (Brea, 2008)

Estaríamos a esta altura preguntándonos por la pertinencia de las prácticas artísticas como una forma de arte político. Según Hal Foster, el arte político no se concibe ya tanto como representación del sujeto de clase (a la manera del realismo social) sino como crítica de los sistemas de representación social (su posicionamiento respecto al género, los estereotipos étnicos, etc.) Tal transformación implica un cambio de posición y función del artista político (Foster, 1985). Las prácticas artísticas en efecto son una plataforma para ese posicionamiento y nueva función de los artistas y les da la posibilidad de abordar problemáticas de la representación social desde una posición política, pero generando indirectamente esa vuelta a la hoja por parte de las comunidades en donde interactúan.

“Esos cambios propician el asentamiento de una nueva economía del arte, no basada ya en la compraventa de objeto-mercancía, sino en la distribución y regulación del derecho de acceso a los contenidos de la información estética. El resultado de todos estos cambios afecta consecuentemente, e incluso, a la transformación de la propia función antropológica del artista en las nuevas sociedades. Como consecuencia, se impone con urgencia la necesidad de revisar los programas y las orientaciones de los modelos de enseñanza y formación de artistas, adecuándolos a las nuevas demandas y necesidades de las sociedades”. (Brea, 2008)

En este punto es necesario traer en mención las ideas sobre producción cultural abordadas por Néstor García Canclini⁷ a fin de poder plantear una postura crítica que nos permita abordar el papel de las prácticas artísticas en la dinámica de la agenda cultura y economía.

- PRODUCCIÓN CULTURAL

“Es necesario ensayar una visión del arte expandido en tantas zonas de la vida social sin obligarlo a representar “estrategias de distinción”, a ejercer “violencia simbólica” o a la dominación de los “legítimos” sobre los demás.” (García, 2010).

Pensar en el artista como productor cultural y en las prácticas artísticas como una forma del producir cultural puede generar diversas contradicciones y discusiones frente a la relación entre las definiciones de arte y cultura. Es mi deber aclarar que no entraré en la apoteósica tarea de definir ninguno de los dos términos. Por el contrario, lo que busco es centrar una noción (no un concepto) de cultura, tomando referentes de investigadores culturales con más experticia y campo investigativo, que me permita conectar la importancia de las prácticas artísticas como una forma de producción cultural.

“El concepto de cultura al cual me adhiero (...) denota una norma de significados transmitidos históricamente, personificados en símbolos, un sistema de concepciones heredadas expresadas en formas simbólicas por medio de las cuales los hombres se comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento de la vida y sus actitudes con respecto a ésta” (Geertz, 1973).

⁷ Néstor García Canclini (Argentina, 1939) es Doctor en Filosofía por las universidades de París y de La Plata. Ha sido profesor en las universidades de Austin, Duke, Stanford, Barcelona, Buenos Aires y São Paulo. Recibió la Beca Guggenheim, el Premio Ensayo Casa de las Américas en reconocimiento a Culturas populares en el capitalismo y el Book Award de la Asociación de Estudios Latinoamericanos por el libro Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Otros trabajos destacados son Consumidores y ciudadanos, La globalización imaginada y Diferentes, desiguales y desconectados: mapas de la interculturalidad. En la actualidad enfoca su investigación en las relaciones entre estética, arte, antropología, estrategias creativas y redes culturales de los jóvenes.

“La esfera de la cultura es un dominio de símbolos, y como ya sabemos, el símbolo tiene la capacidad de captar y relacionar las cosas. En este sentido, el hombre es un animal simbólico, y el lenguaje una de las herramientas imprescindibles que define su humanidad. No existe, por tanto, sociedad sin cultura, de igual manera que lenguaje y sociedad son interdependientes. Los universos simbólicos “nombran” las cosas, relacionan a las personas, se constituyen en visiones del mundo” (Ortíz, 2007).

“el conjunto de procesos donde se elabora la significación de las estructuras sociales, se la reproduce y transforma mediante operaciones simbólicas” (García, 1989).

Como puede observarse, el panorama es bastante diverso. Podemos reconocer *a priori* dos rasgos fundamentales, el papel del símbolo en la construcción de estructuras culturales y el significado que éste tiene para la estructuración social. Es bien sabido que el arte trata en gran parte de la producción simbólica la cual ha sufrido grandes transformaciones a través de la historia y se instaura como un testigo ocular de los procesos humanos y sociales.

En este sentido, la obra de arte y quien está detrás, tienen un núcleo comunicativo y de información que se establece en una forma de conocimiento sensible. Este tipo de conocimiento es el que se transgrede al intentar analizarlo desde el punto de vista de un conocimiento radical. Como el mismo García Canclini reconoce en su texto *La Producción Simbólica* (García C, 1979), muchos han sido los desaciertos que algunas de las ciencias sociales han cometido al tratar de definir en términos herméticos y poco abiertos al reconocimiento de una forma de conocimiento sensible, las características de un momento artístico específico.

El anterior debate lo continuará Canclini en su libro, *La sociedad sin relato, antropología y estética de la inminencia* (García, 2010) al hacer referencia a la conversación entre el sociólogo y el artista, dada entre Pierre Bourdieu y Hans Haacke en 1999, quienes afirman “reconocer que las acciones culturales y científicas del Estado tampoco garantizan siempre el predominio del interés público, la calidad de la investigación y del arte, la publicación de los mejores libros y la promoción de artistas calificados” (Bourdieu & Haacke, 1994).

Lo señalado por el sociólogo y el artista centra una de las primeras críticas que esta investigación plantea hacia la producción cultural contemporánea y cómo las prácticas artísticas se adaptan hasta cierto punto a sus esquemas regidos por un sistema económico capitalista el cual aún no ha logrado entender los impactos del acto creativo en términos sensibles. Me explico, un ejemplo de lo anterior es el apoyo reciente (últimos diez años) que el estado colombiano, a través de su

Ministerio de Cultura, ha brindado a nuevas formas de manifestación y creación artística, entre éstas a prácticas artísticas en encuentro con comunidades.

Sin embargo, lo decepcionante es el modo de evaluar el impacto de estos apoyos que en su mayoría son bien distribuidos y optimizados al máximo por los artistas para lograr los objetivos requeridos como la convocatoria de participantes, la divulgación y la gestión. El modo de evaluar estos impactos se da en términos de indicadores, y la forma común de adicionarlos o restarlos es a través de planillas de “satisfacción al cliente” (califique de 1 a 5 el servicio prestado). Además de invertir una gran cantidad de tiempo generando confianza con las comunidades para que se sientan libres de participar y de crear, al final de la experiencia se debe llenar en un papel una fría encuesta donde digan qué tan satisfechos estuvieron con tu “servicio”.

Cabe decir, que ésto no sucede solo con las iniciativas promovidas con el estado. Con la empresa privada y las ONGs sucede lo mismo. Las primeras con el ya sabido y reutilizado factor de la responsabilidad social cultural y las segundas con el impacto social que deben evaluar. En ambas pareciera favorecerse más la cantidad que la calidad de los productos. Sus formas de medir impacto se van a contabilizar las listas de asistentes a la última exposición, el último concierto, el taller, etc. Obviamente no resto importancia a lo que como registro estos seguimientos tienen, pero lo que sucede es que se limita en muchos casos, a eso al registro. Las memorias que en últimas serían el producto cultural secundario luego de la experiencia son las menos divulgadas, mientras los indicadores son los que garantizan o no que el proyecto se mantenga.

Considero entonces que, si la cultura es entendida como un campo de conflictos, mediados por las sociedades, sus evoluciones, sus creencias y sus tiempos, el artista en su papel de productor simbólico, tendrá que dar cuenta del conocimiento sensible estructurado desde el interior de la sociedad y de lo que él mismo como individuo es por ser parte de ella.

Las prácticas artísticas en la actualidad también se ven permeadas por el conflicto entre economía y cultura, basándonos en que la mayoría de ellas son patrocinadas en mayor o menor proporción por los sectores público y privado y que sus intereses y sus modos de evaluar la pertinencia de este acto se alejan totalmente de la sensibilidad y lo llevan netamente al de la gestión. El artista como productor cultural debe tener claridad sobre la delgada línea que separa la gestión como garantía para contar con las herramientas del sistema para sus propuestas, del agenciamiento que, como ya veremos más adelante, siendo ejecutado conscientemente puede generar dimensiones críticas hacia el mismo sistema que lo sustenta en forma “inocente”, creando en sí mismo micro revoluciones (a lo que denomino cambios de perspectiva detonados en el individuo).

- ARTE RELACIONAL

Al abordar las relaciones de poder, inter subjetividad y transdisciplinariedad que las prácticas artísticas ponen en juego, es importante anotar algunos referentes sobre lo que se ha conocido como arte relacional, desde Nicolas Borriaud y las nociones que aborda para describir los lugares del arte y los artistas en relación con dinámicas sociales contemporáneas.

Para Borriaud no existen esencias inmutables en lo artístico, por lo cual, la expresividad de éste y sus manifestaciones serán acordes a su tiempo de desarrollo. Por ello hace énfasis en el estudio del arte desde su presente. Ese presente nos permitirá entender la situación de los artistas.

“Los artistas que inscriben su práctica en la estela de la modernidad histórica no tienen la ambición de repetir sus formas ni sus postulados, aun menos pretenden asignar al arte sus mismas funciones” (Borriaud, 1998).

Al respecto, el autor plantea lo dicho como una oportunidad para aprender a habitar mejor el mundo. Se pasa de la idea del artista como un creador de visualizaciones imaginarias o utópicas al de creador de modos de existencia y modelos de acción. En sus palabras, el artista habita las circunstancias que el presente le ofrece, con el fin de transformar el contexto de su vida (su relación con el mundo sensible o conceptual) en un universo duradero. Ello se conecta con la idea planteada por Brea, sobre el artista como un productor de mediaciones para su intercambio en la esfera pública.

El arte relacional es entonces aquél que propende por partir de las interacciones humanas y su contexto social, dejando de lado los problemas, lo simbólico autónomo y lo privado. Es un actuante en los dilemas culturales, estéticos y políticos de la sociedad moderna. Esta idea conecta de nuevo con Brea, en el caso de la pérdida del apego por el objeto específico del arte y ese sentimiento de posición territorial que se le imprimía a quien pudiese legitimar su apropiación. La obra en el arte relacional está viva y es para vivirla.

Como lo mencionaba en otro aparte, esta visión del arte no es nueva. De algún modo las obras y los artistas siempre han suscitado el diálogo, la pregunta y una relación social. Lo que recae en un estudio presente es como estos detonantes construyen espacios de encuentro en la contemporaneidad.

A partir de lo anterior Borriaud, define a la obra de arte como intersticio social. Un espacio de relaciones humanas. Sus búsquedas se remiten a un traspaso de valores a la sociedad. El arte como estado de encuentro. Desde esta noción el autor reivindica a las prácticas artísticas desde la noción de encuentro que antes se entendía de un modo meramente procedimental para llegar a la consecución de la obra de arte.

Ahora bien, Borriaud dirige su análisis a la relación obra de arte, artista, espectador; marcando una diferenciación entre el arte relacional y el arte social. En ese sentido su espacio de encuentro es la galería o el museo, los lugares de la exposición. Pero ¿qué pasa cuando en el ámbito contemporáneo el lugar de exposición es el poste de la esquina, la escuela del suburbio o un páramo de frailejones?

Parte de la motivación y la fuerza que están cobrando las prácticas artísticas en encuentro con comunidades es la búsqueda de nuevos espacios expositivos. Muchos artistas siguen sintiendo un rigor hegemónico que limita su acceso a la galería, al museo y hasta al mismo curador. Al mismo tiempo aún falta mucho para re dinamizar las políticas del museo y lograr que la gente asista no porque se establezca como un plan de entretenimiento, ni como la tarea escolar, sino porque realmente sienta el deseo de contemplar una obra, esto hace que el museo y más aún la galería sea el último lugar para encontrarse con el arte. Los artistas recién egresados lo han entendido claramente, si Mahoma no va a la montaña, la montaña va a Mahoma. El yugo elitista de la alta cultura, que dentro de las academias de arte creemos que es asunto superado, en el plano social sigue estando más que marcado por unas políticas comerciales y de acceso a los lugares “ideales” de las obras de arte y limita el acceso e interés de público a las mismas. Las obras y los artistas deben tomar la iniciativa y buscar intervenir los espacios donde en verdad puedan tener un debate crítico más allá de su precio y valorización.

Las prácticas artísticas en encuentro con comunidades pueden ser entendidas como una forma de arte relacional, en el sentido en el cual parten del encuentro a la creación de espacios de interacción y creación colectiva en un momento específico. Dan prioridad a las dinámicas sociales y a los procesos creativos antes que a un producto estético, pero es en estas interacciones e intercambios donde encuentran su máximo potencial expresivo. Dejan una huella que ni la más grandiosa exposición ni el mas bello catálogo podrían lograr: la creación de una experiencia colectiva, traducida en diálogo, memoria, práctica y conocimiento.

- HACIA UNA AMPLIACIÓN DEL CONCEPTO DE AGENCIAMIENTO CULTURAL.

Siendo el agenciamiento cultural el núcleo conceptual principal de esta investigación, este término tiene diversos matices y acepciones que busco presentar, analizar y finalmente ampliar desde mi lugar de producción como artista.

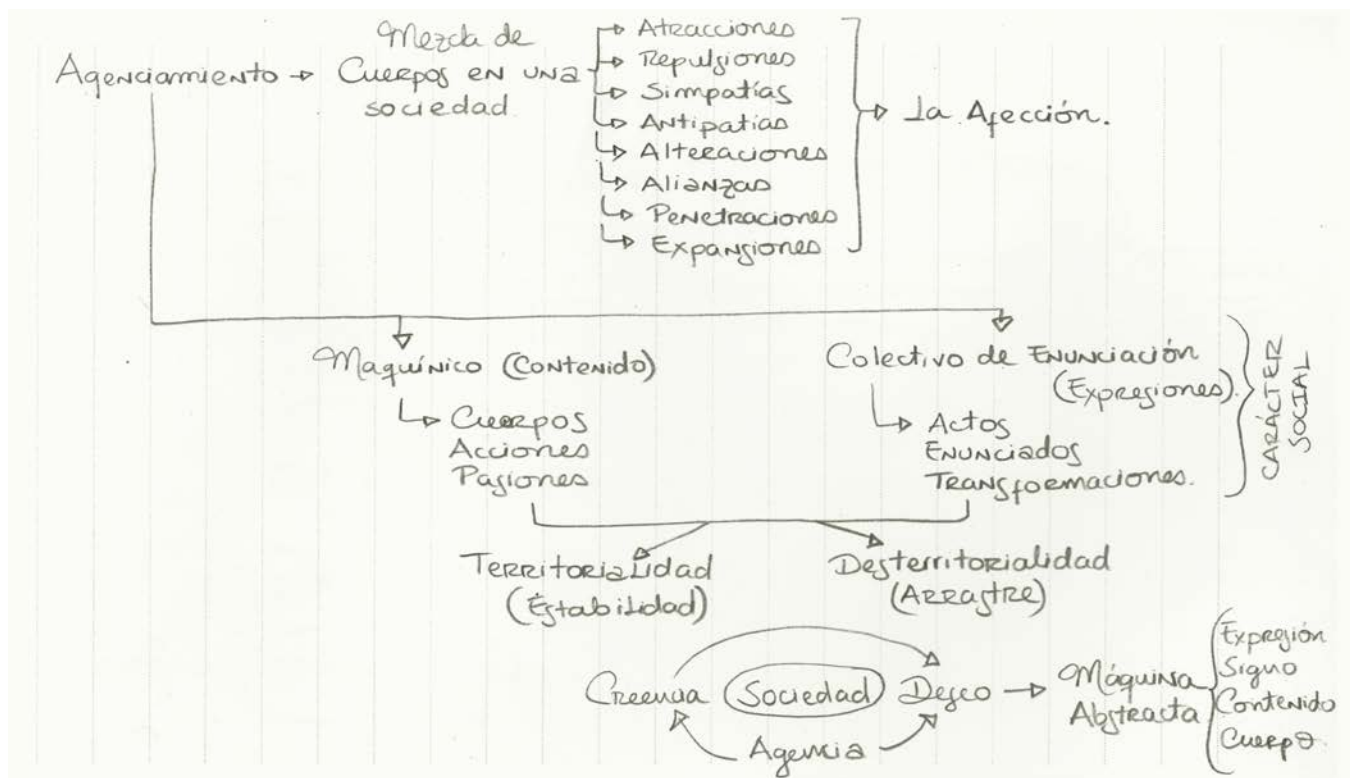
Para ello tomaré como referentes a Deleuze y Guattari quienes hacen una construcción del término agenciamiento en su libro *Mil Mesetas* y a Doris Sommer, docente de literatura de la Universidad de Harvard, quien en 2003 propone el concepto de agenciamiento cultural.

Notas a partir de la lectura de Mil Mesetas de Deleuze y Guattari sobre Agenciamiento.

Autor: Ingrid Liliana Torres

Fuente: Bitácora de lectura para tesis "Prácticas artísticas: agenciamientos en encuentro con comunidades. Análisis de tres experiencias en Colombia del año 2007 al 2013".

Para Gilles Deleuze y Félix Guattari, el agenciamiento es un estado preciso de mezcla de cuerpos en una sociedad. Éste incluye todas las atracciones y repulsiones, las simpatías, las antipatías, las alteraciones, las alianzas, las penetraciones y expansiones que afectan a todo tipo de cuerpos relacionados entre sí" (Deleuze – Guattari, 1988). Podríamos resumir esta definición en que agenciamiento es un proceso de intercambio, transición y transformación que ocupa a todos los cuerpos de un núcleo social colectivo.



En un agenciamiento no existen estructuras jerárquicas sino que todas sus dimensiones se encuentran en un mismo plan de consistencia en el cual interactúan presuposiciones recíprocas e inserciones mutuas. Por consiguiente, no hay agenciamiento si no hay apertura, encuentro e interacción. Cada individuo es libre de escoger su nivel de inserción en dicho estado.

Los agenciamientos tienen dos tipos de naturaleza, según lo señalado en Mil Mesetas. Uno de carácter maquínico o de contenido, constituido por cuerpos, acciones y pasiones, y el otro de carácter colectivo de enunciación o de expresión, constituido por actos, enunciados y transformaciones incorporales que se atribuyen a los cuerpos. Ambas naturalezas están regidas por dinámicas de territorialización (estabilidad) o de desterritorialización (arrastre). Observando lo anterior, es posible señalar que un estado de agenciamiento tiene dentro de sí un colectivo de enunciación y ha de ser así ya que debe evidenciar características propias del ámbito social.

“Es creencia o deseo (los dos aspectos de todo agenciamiento), un flujo siempre es de creencia y de deseo. Las creencias y los deseos son la base de toda sociedad, porque son flujos, y como tales - cuantificables, verdaderas cantidades sociales, mientras que las sensaciones son cualitativas, y las representaciones, simples resultantes” (Deleuze & Guattari, 2004).

En este sentido, el deseo refleja la búsqueda inmanente de todo agenciamiento, la fluidez. No hay esencias impermeables en un proceso de agencia, al contrario es la apertura al cambio que denota la afección la que permite poner en evidencia que la acción está más allá del poder. El empoderamiento no es un rasgo propio de un estado de agenciamiento.

Por último, retomando la lectura de Deleuze y Guattari, la máquina abstracta es lo que se constituye como resultado de todo agenciamiento. Esta máquina engloba en su engranaje las dinámicas de territorialización y desterritorialización dadas las cuales se manifiestan en formas de expresión, regímenes de signos, formas de contenido o regímenes de cuerpo. En términos de las prácticas artísticas estas manifestaciones están señaladas por los lugares de desplazamiento, de enunciación y caracteres expresivos y movimientos fuera de sí y para sí, procesos propios del acto creativo.

En el año 2003, Doris Sommer, profesora de Literatura y lenguas romances en la Universidad de Harvard, tuvo una gran inquietud al notar una apatía en sus estudiantes que fue transformándose en pesimismo. Esta actitud causó la curiosidad de la profesora Sommer quien inquietó a sus alumnos en búsqueda de una respuesta. Como resultado de esa búsqueda llegó a una conclusión: La frustración de sus estudiantes se debía a que el conocimiento impartido en una facultad de creación, como

lo es la de literatura, se estaba quedando en eso, en un conocimiento erudito, que no era posible pensar en términos aplicados y prácticos con el objetivo de transformar las problemáticas sociales que se dan fuera de la academia.

Sommer, decidió llevar esta preocupación a un plano propositivo y se cuestionó el aporte que ella misma como académica estaba haciendo a la sociedad. De esa reflexión nació la iniciativa Cultural Agents, basada en el concepto ampliado de agencia, que combinó con cultura para crear la agencia cultural.

Uno de los mayores compendios que ha generado Sommer acerca de este tema y que puso en evidencia que ya se hacía y se conocía de agencia mucho antes de vincularla con lo cultural es el libro *Cultural Agency in the Americas* (Sommer, *Cultural Agency in the Americas.*, 2005). En este compendio de análisis y ensayos sobre experiencias de agenciamiento cultural en el mundo, se dan distintos tipos de definiciones partiendo de la creencia en las contribuciones sociales a través de prácticas creativas.

Por lo anterior, dadas las ideas que relacionan el desarrollo de estas prácticas es pertinente referirme a la noción de agencia cultural en su definición más concreta expresada por Doris Sommer:

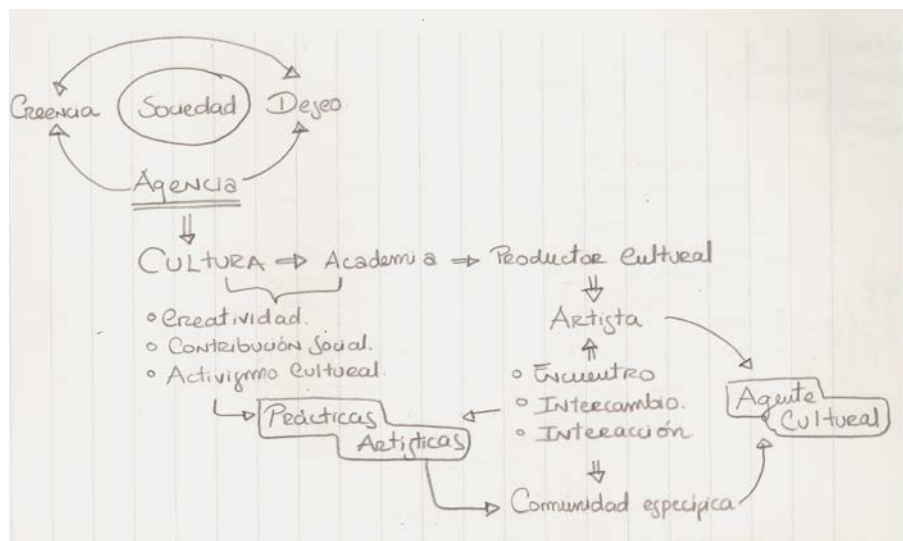
“práctica que desarrolla un acercamiento académico que toma en cuenta las artes con relación a otras disciplinas aliadas como el derecho, el desarrollo económico y la salud, entre otras”.

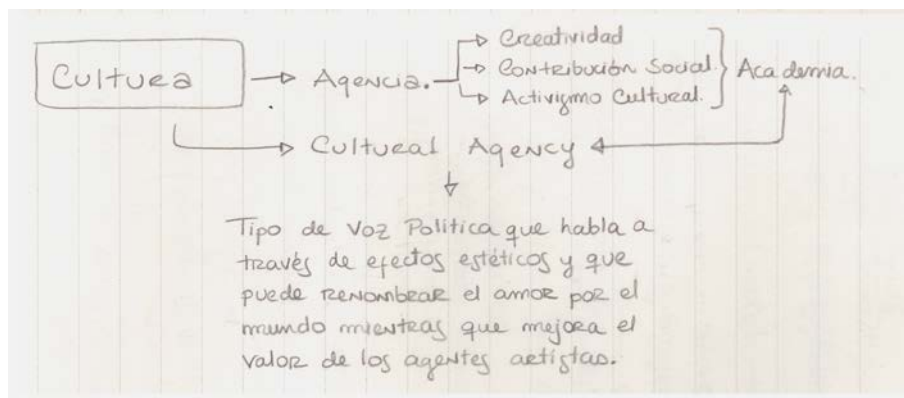
“El agenciamiento cultural es importante para fomentar un cambio social sustantivo, ya que muchas veces los que permiten imaginar el mundo de otra manera son los artistas, son los rompehielos, son los que permiten reorganizar y rearticular las condiciones existentes” (Sommer, *El mundo no puede ser imaginado sin arte.* 2008)

**Asociación entre la teoría de Deleuze
- Guattari sobre agenciamiento y el
concepto de agenciamiento de cultural
propuesto por Doris Sommer.**

Autor: Ingrid Liliana Torres

Fuente: Bitácora de lectura para tesis
“Prácticas artísticas: agenciamientos en
encuentro con comunidades. Análisis de
tres experiencias en Colombia del año
2007 al 2013”.





Asociación entre la teoría de Deleuze – Guattari sobre agenciamiento y el concepto de agenciamiento de cultural propuesto por Doris Sommer.

Autor: Ingrid Liliana Torres

Fuente: Bitácora de lectura para tesis “Prácticas artísticas: agenciamientos en encuentro con comunidades. Análisis de tres experiencias en Colombia del año 2007 al 2013”.

En octubre del 2008, se realizó el evento Agencia Cultural, Estética y Política, organizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango, el Centro de Estudios Sociales y la Maestría en Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia. En aquel momento pude participar de la coordinación de dicho seminario como monitora asistente de la Maestría en Artes Plásticas y fue allí donde conocí el trabajo de agencia cultural propuesto por Sommer, quien durante el evento presentó su propuesta de agenciamiento cultural junto a uno de sus ejemplos abanderados, la iniciativa de cultura ciudadana impulsada en la ciudad de Bogotá durante la alcaldía del profesor Antanas Mockus.

Para Sommer, la cultura es la que permite la agencia. Relaciona el trabajo de Mockus con la idea de Gramsci de generar revoluciones pasivas gracias al poder de la cultura. La academia entra entonces como apoyo al activismo cultural ya que presta una colaboración entre la investigación y el activismo. Una forma de acercarnos al agenciamiento cultural es alejarnos de lo político y notar que la razón no es suficiente ni para generar ni para resolver debates.

En *Cultural Agency in the Americas*, Sommer, recalca la participación de tres autores. Jesús Martín Barbero con “Media” una reflexión sobre la necesaria relación entre academia y agencia, llamando la atención sobre que observar es participar. Señala que la creatividad local logra alejarse de las presiones homogeneizantes de los medios de comunicación que componen el problema moderno de la tecnología y los medios de comunicación. Alcida Rita Ramos, con su ensayo “Instrumentalidades del Indigenismo en Brasil”, pone en claro que el trabajo de agencia cultural es, en su mayor parte, interpretativo. Y Mary Louise Pratt, quien aporta que el agenciamiento cultural es para los estudios culturales una luz en la formación y análisis de las prácticas cotidianas que trabaja.

Finalmente para Sommer, la agencia cultural es un nombre para el tipo de voz política que habla a través de los efectos estéticos y que puede renombrar el amor por el mundo mientras mejora el valor de los agentes – artistas (Sommer, 2005).

Diferenciando el agenciamiento cultural de la gestión cultural.

Vale la pena hacer énfasis en esta diferencia por medio de un ejemplo. A principios de los años noventa cuando las instituciones culturales en Colombia entraron en debate frente a su función y retos en el fomento a la cultura y se dio paso de Colcultura a lo que hoy conocemos como el Ministerio de Cultura, hubo un gran debate frente a los que ocuparían los cargos de dicho ministerio deberían tener un conocimiento de cara a los procesos creativos y culturales y de igual manera frente a la administración pública. Tal parecía que los artistas no cabían allí, si bien, tenían los conocimientos de las fortalezas y debilidades del sistema artístico, sus falencias estaban del lado de la gestión.

Por ello los primeros profesionales opcionados para estos cargos eran administradores de empresas, abogados, economistas, ingenieros, comunicadores sociales y periodistas. Fue tanto este auge que pronto el gremio artístico se concientizó que si querían que sus obras fueran valoradas en términos estéticos y creativos y no monetarios, políticos o publicitarios, tenían ellos mismos que hacer parte del circuito cultural del estado. De allí se generó la figura del gestor cultural. Un profesional capaz de entender las dinámicas de creación y ponerlas en términos de proyectos de ejecución logística y administrativa.

Uno de los mas conocidos gestores colombianos es Jaime Cerón, quien se graduó como artista plástico de la Universidad Nacional de Colombia, asistió a la artista Doris Salcedo en el desarrollo de sus obras más importantes y finalmente terminó combinando la labor docente junto a la de gestor en entidades como el Ministerio de Cultura e IDARTES.

La diferencia entre la gestión y el agenciamiento, es que la gestión nace del agenciamiento. Si el agenciamiento involucra deseo y creencia, la gestión es necesaria como operación logística para garantizar que las acciones que motiva el deseo puedan ser realizables, viables y autosostenibles.

- ENTRE LA AGENCIA Y EL AGENCIAMIENTO: CLAVES PARA ESTRUCTURAR UN MECANISMO DE AGENCIAMIENTO CULTURAL.

A partir de una socialización parcial de este proyecto en el Seminario IV Trama Vincular entre el arte y la cultura, dirigido por los profesores Luisa Piedrahita y Pedro Pablo Gómez en la Academia Superior de Artes de Bogotá, Facultad de Artes de la Universidad Distrital, surgió en mi una inquietud sobre si existía una diferencia substancial entre el concepto de agencia y el de agenciamiento.

Epistemológicamente podría sonar un ejercicio insulso y que requeriría de poco esfuerzo llegando a interpretar que una se desprende de la otra o viceversa. Sin embargo mi apreciación me permite centrar mi lugar de enunciación y crear todo un esquema vinculante para la ampliación de la noción de agenciamiento cultural y la definición del perfil del agente cultural, en este caso en particular, el del artista agente cultural.

Cuando se investiga por la palabra agencia en español, en una raíz más básica se habla de intermediación, de instancias y de instituciones. Existen distintas relaciones a partir de lo anterior, un ejemplo de ello tiene que ver con la Teoría de la Agencia que desde la economía, enmarca una estrategia para la optimización de recursos y tareas en una organización y/o empresa, en filosofía la definición más general de agencia es la capacidad de un agente para actuar y en sociología comprende la forma como un agente se conecta con la estructura social, igualmente hablando en general. Lo anterior, lo anoto dejando en claro que no es mi intención cambiar o transgredir las nociones que hasta el momento la agencia ha tenido, sino situar un problema dialéctico que abre paso a un nuevo entendimiento del concepto en el campo de la cultura, en especial en las prácticas artísticas y nos acerca a un entendimiento más acertado del agenciamiento en cuanto mecanismo y sistema.

Al buscar la palabra agenciamiento en español, la referencia más común es la propuesta por Deleuze y Guattari en el teorema que ya he descrito anteriormente. De igual manera agenciamiento, tiende a diluirse con agenciar y con redes de trabajo en equipo.

Luego ¿dónde se encuentra la diferencia? ¿de qué modo llegamos a discutir sobre conceptos cuyas definiciones más básicas se traslapan con modos operativos, técnicos, sociales y naturales? La respuesta la encuentro en la traducción⁸.

⁸ Como ya lo ha planteado Walter Benjamín en su texto sobre el ejercicio del traductor, hay una diferencia entre la intención y lo que busca ser entendido.

Sucede que en mi investigación, consulté múltiples bases de datos (las cuales en su mayoría cuentan con gran documentación en el idioma inglés) y encontré que el problema no se reducía solo al español sino que en inglés por ejemplo no existen dos términos sino uno: *agency*. Y que al igual que en español, se aplica indistintamente de su problematización con una base marcada sobre la intermediación y el *trabajo realizado por el otro*⁹.

A partir de esto, surge otra pregunta ¿los autores que estudiamos para aspectos relacionados con agencia o agenciamiento escriben originalmente en qué idioma? Inglés, esto aplica para investigadores humanistas tanto para los estudios culturales así como para quienes mencionan la cuestión de la agencia desde las artes o las ciencias del arte e incluye por supuesto a Deleuze, Guattari y a Doris Sommer.

Por tanto encuentro que a partir de esta situación frente a la intención en el uso del término y aquello que busca ser entendido, hay un punto de quiebre que nos va a permitir comprender mejor las bases del agenciamiento (que es mi interés central en este proyecto) y cómo se conecta a través de una construcción (ya que hay muchas y diversas) del concepto de cultura conectado con la agencia.

“Se requiere una revisión radical de la temporalidad social en la que puedan escribirse las historias emergentes, la rearticulación del “signo” en el cual las identidades culturales puedan inscribirse. Y la contingencia como el tiempo significativo de las estrategias contrahegemónicas no es una celebración de “falta” o “exceso”, o una serie autoperpetuadora de ontologías negativas. Ese “indeterminismo” es la marca de un espacio conflictivo pero productivo en el cual la arbitrariedad del signo de la significación cultural emerge dentro de los límites regulados del discurso social”. (Bhabha, 1994)

Para llegar a esta consideración tomo como referentes, las nociones epistemológicas de agencia y *agency* basadas en la intermediación y lo organizacional y las nociones sobre agenciamiento descritas por Deleuze, Guattari y Sommer complementadas por la problematización de agencia propuesta por Homi Bhabha y sustentada por Hanna Arendt en el plano de la esfera pública.

Parto entonces a describir los puntos de conexión que definen la práctica de la agencia. Desde la base epistemológica, encuentro una clara relación con un manejo jerárquico e intermediario del poder. Este poder en el cual se enmarca el término agencia, no es un poder absoluto sino que designa su efecto en los entes individuales, colectivos, de entidades, organizacionales y de otros actores del estado – nación. Sobre su base de intermediación, planteo dos planos que relacionan estos entes con dos espacios amplios, uno el de lo político, propuesto desde el individuo, el colectivo y la entidad hacia lo privado, lo público y el ejercicio de la

⁹ Referenciado por el Online Etymology Dictionary, agency: http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=agency&searchmode=none

ciudadanía. El segundo, un plano coyuntural definido por estatutos de control y dado en términos legales, económicos y de educación. A todo este circuito dinámico regido por el poder en la agencia, lo designo de carácter institucional, basado en su constitución como sistema jerárquico y auditor que ha ocupado gran parte de los estudios políticos y sociales frente a la relación, individuo, colectivo, estado.

Este carácter institucional ha sido fuertemente enmarcado para su entendimiento desde las disciplinas (la economía, el derecho, la administración, la gerencia, la ciencia, etc.) es así como gran parte del conocimiento que se plantea sobre como funciona el sistema proviene de un ámbito disciplinar. De igual forma, la interpretación sobre estas dinámicas ha complementado en gran medida el carácter cuasi secular de las instituciones y como en el marco de la agencia, ésta se lee como un proceso de intermediación organizacional.

Si retornamos al aparte de la diferenciación entre el agenciamiento y la gestión y lo ponemos en relación con lo anterior, encontraremos que el manejo estratégico entre las búsquedas, intereses e indicadores propios del carácter institucional se manifiestan en procedimiento en la gestión.

En el caso del agenciamiento, cuya noción más establecida en español es la propuesta por la traducción de Deleuze y Guattari, encontramos que su origen directo es la tensión existente entre la creencia y el deseo. La creencia, manifiesta en un colectivo de enunciación que engloba dentro de sí, actos, enunciados y transformaciones y el deseo, manifiesto en lo *maquínico* que a su vez será conformado por los cuerpos, las acciones, las pasiones y los afectos.

Estas relaciones que actúan entre sí como fuerzas complementarias, indiferentes, contrarias, etc. según sea el caso, constituyen la energía manifiesta en la máquina abstracta. Este mecanismo toma la potencia, producto de dichas tensiones y produce expresiones, signos, contenidos y cuerpos, fundamentalmente. Esta dinámica *maquínica* entre la creencia y el deseo y los factores que en ella intervienen son a los que designo como carácter social y es su dinámica de acción la base del agenciamiento.

“Entre la ambición frustrada y la impotencia, la agencia¹⁰ es un llamado modesto pero implacable a la acción creativa, un pequeño paso a la vez”.
(Sommer, 2005).

Este carácter social, requiere existir conceptualmente en lo transdisciplinar (los estudios culturales, estudios artísticos, la ingeniería social, la bioética, entre otros ejemplos) y se enmarca en un plano de lo traduccional y lo transnacional:

¹⁰ Nótese aquí que según la consideración planteada la palabra propicia sería el agenciamiento, no agencia, pero éste es un problema de la traducción.

“La cultura como estrategia de supervivencia es a la vez transnacional y traduccional [translational]. Es transnacional porque los discursos poscoloniales contemporáneos están arraigados en historias específicas de desplazamiento cultural, ya sean el “pasaje intermedio” de la esclavitud a la servidumbre bajo contrato [indentured], el “viaje” de la misión civilizadora, la preñada acomodación de la migración del Tercer Mundo al Occidente después de la Segunda Guerra Mundial, o el tráfico de refugiados económicos y políticos dentro y fuera del Tercer Mundo. La cultura es traduccional porque esas historias espaciales de desplazamiento, ahora acompañadas por las ambiciones territoriales de las tecnologías mediáticas “globales”, imponen la pregunta acerca de cómo la cultura significa, o qué es significado por la “cultura”, problema bastante complejo”.

“La dimensión transnacional de la transformación cultural (migración, diáspora, desplazamiento, reubicación) convierte el proceso de la traducción cultural en una forma compleja de significación. El discurso naturalizado unificante de “nación”, “pueblos” o tradición “folk” auténtica, esos mitos enclavados de la particularidad cultural, no pueden ser referenciados fácilmente. La gran ventaja, aunque perturbadora, de esta posición, es que nos permite adquirir una creciente conciencia de la construcción de la cultura y la invención de la tradición”. (Bhabha, 1994).

Este plano traduccional/transnacional que como vimos anteriormente se apoya por igual en lo transdisciplinar¹¹, nos abre una perspectiva para identificar las fuerzas y campos que se relacionan durante un agenciamiento y sus dinámicas dentro del mecanismo. El ser consciente sobre estos *trans* nos ubica en un lugar de enunciación que define la labor del agente y su modo de agenciar. Lo importante en este punto es reconocer que el agente al tener claridad de su punto de partida, asume un rol en la esfera pública, desde el cual tendrá lugar toda una fase performativa que conlleva un ejercicio crítico desde, con y hacia la comunidad. Esta fase performativa consciente reitera la diferencia entre el agente y el gestor.

“La individuación del agente tiene lugar en un momento de desplazamiento. Es un incidente pulsional, el movimiento instantáneo en que el proceso de la designación del sujeto, su fijeza, abre, siniestramente absents, un espacio suplementario de contingencia. En este “retorno” del sujeto, arrojado a través de la distancia de lo significado, fuera de la frase, el agente emerge como una forma de retroactividad, *Nachträglichkeit*. No es agencia como sí mismo (trascendente, transparente) ni en sí mismo (unitario, orgánico, autónomo). Como resultado de su propia escisión en el desfase temporal de la significación, el momento de la individuación del sujeto emerge como un efecto de lo intersubjetivo. Como el retorno del sujeto en tanto agente. Esto significa que esos elementos de la “conciencia”

¹¹ Siguiendo con la idea de Castro – Gómez sobre lo transdisciplinar como espacio para vivir y los estudios culturales como conciliadores de las disciplinas en ciencias sociales en sus cambios temporales y culturales.

imperativa social para la agencia (la acción individuada y deliberativa, y la especificidad en el análisis) ahora pueden ser pensados fuera de esa epistemología que insiste en que el sujeto siempre es previo a lo social, al conocimiento de lo social como necesariamente subsumiendo o negando superadoramente [sublating] la “diferencia” particular en la homogeneidad trascendente de lo general. Lo iterativo y contingente que marca esta relación intersubjetiva nunca puede ser libertario o en libre flotación, como propone Eagleton, porque el agente, constituido en el retorno del sujeto, está en la posición dialógica del cálculo, la negociación, la interrogación: *Che vuoi?*” (Bhabha, 1994)

“Agente es una palabra que reconoce los pequeños cambios en la perspectiva y la práctica que pueden hacer de los artistas y los profesores los primeros impulsores de un cambio colectivo” (Sommer, 2005).

El espacio existente entre el ejercicio crítico y el agenciar, será entonces el inter-es definido por Hanna Arendt,

“¿Cómo pueden las iniciativas y las reflexiones sobre la agencia cultural promover en realidad el tipo de política no violenta combativa que describen los arreglos democráticos?” (Sommer, 2006).

“Ésta es la estructura del espacio intersubjetiva entre agentes, que Arendt llama “inter-és”. Es esta esfera pública de lenguaje y acción la que debe volverse a la vez el teatro y la pantalla para la manifestación de las capacidades de la agencia humana. Al modo de Tánger, el hecho y su eventualidad son separados; el desfase temporal del relato vuelve contingentes al quién y al qué, escindiéndolos, de modo que el agente sigue siendo el sujeto, en suspensión, fuera de la frase. El agente que “causa” el relato se vuelve parte del interés, sólo porque no podemos señalar inequívocamente a ese agente en el punto de resultado. La contingencia que constituye la individuación (en el retorno del sujeto como agente) es lo que protege el interés del campo intersubjetivo. La contingencia de la clausura socializa al agente como un “efecto” colectivo a través del distanciamiento del autor. Entre la causa y su intencionalidad cae la sombra”.(Bhabha, 1994).

Enfatizo en lo anterior, porque cuando hablamos de artistas agentes culturales, tiende a problematizarse sobre el problema del autor. Por ello es importante notar que el agenciamiento propiciado por el artista es un detonar más propiamente, cuyos efectos colectivos pueden o no involucrarlo desde el principio hasta el final. Esto es lo que propicia la sostenibilidad del agenciamiento y no su dependencia a un liderazgo absoluto.

Doris Sommer, destaca tres aspectos principales de todo artista agente cultural: creatividad, contribución social y activismo cultural. Es desde estos tres básicos que se evidencia mejor el lugar de enunciación. Al respecto señala:

“Las interrupciones ingeniosas pueden desbloquear procedimientos anclados en los abusos habituales o en la indiferencia, para encarrilar de nuevo esas prácticas. Theodore Adorno exploró esta función del arte cuando desestimó como ilusoria la autonomía fundamental del arte, pero valoró sin embargo el espectáculo mágico por el margen de libertad que el arte propicia al posibilitar la crítica”. (Sommer, 2005).

- SÍNTESIS DEL MECANISMO DE AGENCIAMIENTO CULTURAL.

A partir del análisis anterior propongo un mecanismo que permite entender y proponer un proceso de agenciamiento cultural propuesto por un artista agente cultural. Ahora bien, la potencia que busco con este mecanismo es que pueda ser mutable a otras disciplinas, donde, en ese caso, lo que cambiaría serían los aspectos generales del perfil del agente y como en relación a éstos se proponen los ejercicios críticos de la comunidad.

Se parte de la Máquina Abstracta, propuesta por Deleuze y Guattari, siendo su tensión la creencia y el deseo. Dentro de esta máquina, se encuentra por un lado, la comunidad quien busca la propuesta de un ejercicio crítico y el agente que busca agenciar desde su perfil para potenciar los efectos del ejercicio. Entre ellos, está la esfera pública de la cuál ambos hacen parte y su estado es el del inter-es.

Hay tres núcleos que dan dinámica al mecanismo una vez se parte de la comunidad y del agente. El primero es el núcleo de reconocimiento, que concierne a la comunidad y que para nuestro ejemplo relacionado a prácticas artísticas tendrá en cuenta tres factores, uno el de las expresiones propias de la comunidad (tradiciones, cultural popular, memoria colectiva, narración oral, etc.) dos el del contexto local (problemáticas existentes, fortalezas, debilidades, oportunidades, reflexiones, etc.) y tres, las búsquedas de transformación que buscan mejorar la calidad de vida y la proyección a futuro de la comunidad.

El segundo núcleo es el de lo performativo, que es la energía que hace que el mecanismo funcione. Está conformado por tres aspectos que serán los engranajes entre el núcleo de reconocimiento y el tercer núcleo de perfil del agente cultural. El núcleo performativo está conformado por el encuentro (¿Cómo se dio el encuentro? Estrategias, convocatoria, lugares, construcción de confianza, etc.), el intercambio (¿Qué se intercambió? Conocimientos, experiencias, diálogos, saberes, etc.) y la interacción (¿Qué se accionó? Cambios de perspectiva, redes, trabajo colectivo, creación participativa, socialización, etc.).

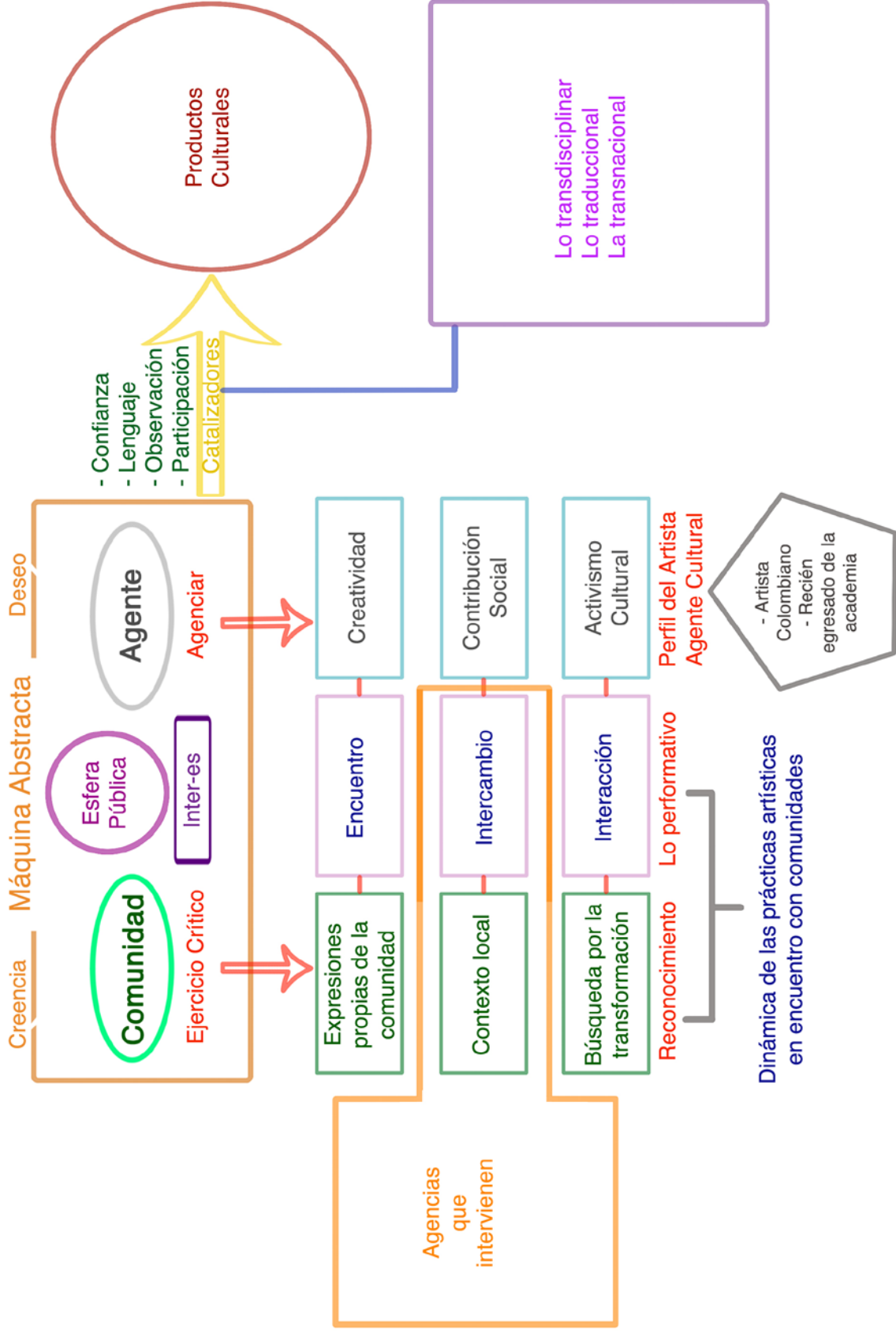
El análisis de estas respuestas lleva a dos lecturas, la primera, agenciamiento performativo inconsciente en el cual reconozco dos tipos: a) Aquel que hace énfasis en las estrategias para devolver el trabajo a la comunidad (Capítulo I) y b) Aquel que hace énfasis en el registro para dar cuenta de, y encierra tras de sí todo el potencial de la experiencia (Capítulos II y III). Y segunda, un agenciamiento performativo consciente, en el cual se aplica todo el mecanismo desde la planeación del proyecto y hay un lugar de enunciación como agente claro y definido (Capítulo IV).

El tercer núcleo corresponde al perfil del agente cultural, que como ya hemos aclarado, para nuestro caso es el artista egresado de la academia de arte en Colombia. Aquí tomo los aspectos que Sommer señala para tal fin: creatividad, contribución social y activismo cultural.

A partir de estos tres núcleos y la definición de los actores que intervienen en la máquina abstracta se proyectan unos catalizadores que serán diferenciados según el caso y son los que estimularán la producción cultural como resultado de la práctica artística. Estos catalizadores serán más o menos potentes de acuerdo a la claridad y apertura del agente frente a lo transdisciplinar, lo traduccional y lo transnacional.

Mi labor luego de ser artista agente cultural en el Laboratorio Doble Yo, es identificar en esta tesis, prácticas de agenciamiento, reconocer estrategias para su desarrollo, plantear un modelo para desarrollar de forma consciente agenciamientos en proyectos de prácticas artísticas en encuentro con comunidades y finalmente problematizar y abrir la pregunta a la formulación de un método “sensible” para evaluar los impactos y efectividad del agenciamiento cultural.

A continuación veremos gráficamente la estructura del mecanismo, que será aplicada para entender los agenciamientos reconocidos en este documento.



Agenciamiento Cultural

Capítulo I.

Prácticas de agenciamiento en la fotografía etnográfica.

Este capítulo está dedicado a reconocer factores de agenciamiento cultural en la práctica de la fotografía etnográfica, valorando en estos procesos creativos las búsquedas de encuentros con comunidades, de intercambio de diálogos y saberes, tomando en especial referencia cómo los fotógrafos plantean estrategias creativas para retornar el trabajo a las comunidades con las que han trabajado.

Como ejercicios de agenciamiento, dada su performatividad inconsciente, tienen falencias frente a posibles detonantes de transformación más allá de la práctica y su carácter de interacción. No obstante vale la pena rescatar y tomar como antecedentes los procesos que en estos dos casos se dieron, sus encuentros antes, durante y posterior a las experiencias, resaltando los resultados y análisis de cada una. La primera desde un punto de vista global, la segunda desde una experiencia de lo local y el desarraigo y sus puntos de conexión.

PÁGINA ANTERIOR

Síntesis del mecanismo de agenciamiento cultural.

Autor: Ingrid Liliana Torres

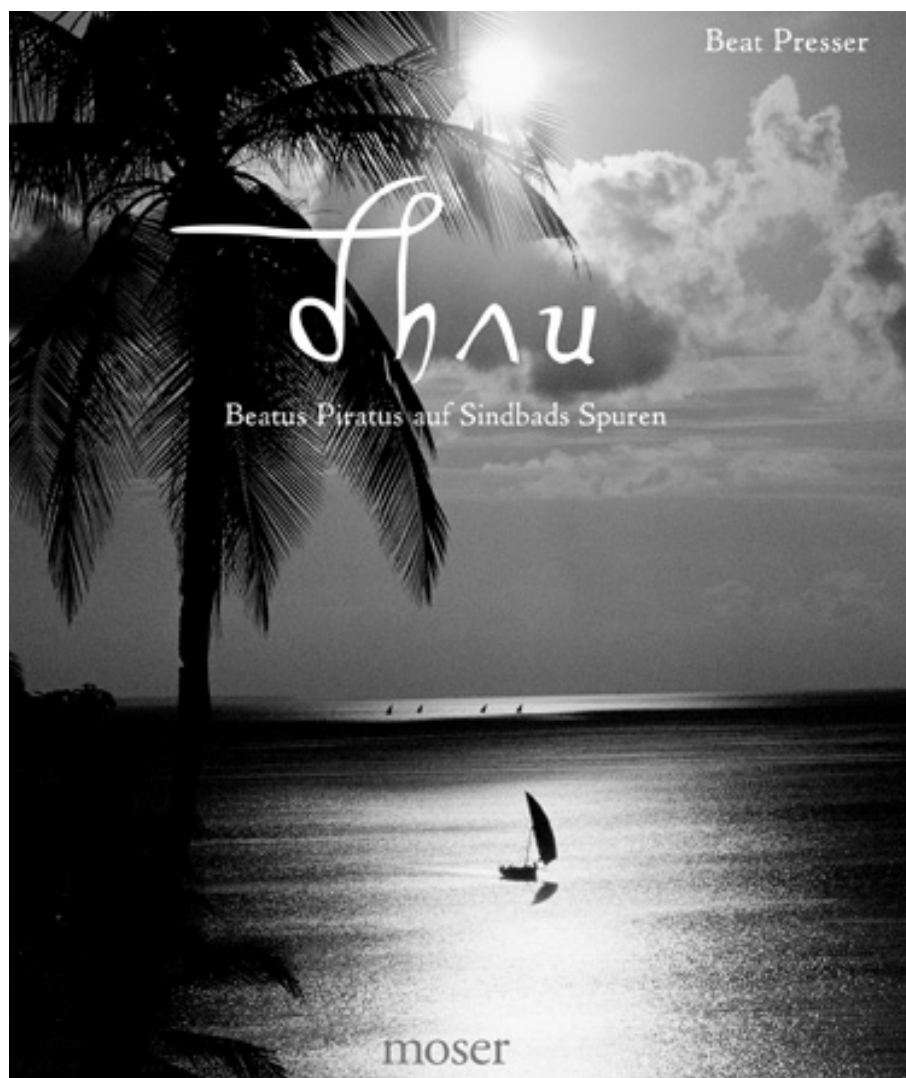
Fuente: Diseño de mecanismo de agenciamiento cultural para tesis “Prácticas artísticas: agenciamientos en encuentro con comunidades. Análisis de tres experiencias en Colombia del año 2007 al 2013”.

1.1 MUNDOS DIFERENTES Y RETRATOS DE UN PAÍS INVISIBLE

En el año 2011, la Embajada de Suiza en acuerdo con el Museo de Arte Moderno de Bogotá y el programa Red de Residencias Artísticas Local de la Universidad Nacional de Colombia, trajeron al país la exposición Klaus Kinski en América del Sur, del fotógrafo suizo Beat Presser. Esta exposición se llevó a cabo en los

meses de abril y mayo del mismo año y se complementó con un *workshop* en fotografía que el artista desarrolló en la Facultad de Artes de la universidad anfitriona.

En el proceso de lo anterior, registré paso a paso la interacción del artista en ambos ámbitos: el expositivo y el académico. Ello me permitió gestionar dichos procesos y conocer más de su obra, en especial del libro que se encontraba próximo a lanzar: *Dhau, Beatus Piratus on Sinbad's Tracks*. (Presser, 2011) A partir de esta labor, inicié una ruta junto al artista para evidenciar cómo, en su proceso de creación fotográfica, estaba el encuentro e interacción con comunidades y cómo aplicaba procesos de agenciamiento cultural en distintos países y dialectos. Este viaje me llevó junto con él a Sri Lanka a finales de 2011, donde hice la curaduría de la exposición de Dhau en Barefoot Gallery y en Sun House en Galle, y a coordinar dos *workshop* en fotografía para niños en el marco del Galle Literary Festival.



Dhau, Beatus Piratus on Sinbad's Tracks

Autor: Beat Presser.

Fuente: www.beatpresser.com

Posterior a esto, seguimos una travesía hacia Indonesia. La motivación que Dhau como un trabajo casi museológico y de preservación de técnicas ancestrales de construcción de barcos artesanales en madera, despertó hacia la búsqueda de indicios de los principios de la navegación y de aquellos personajes que en la actualidad continúan construyendo y surcando los mares en estas estructuras maravillosas propició este nuevo itinerario.

En el año 2013, Beat Presser regresó a Colombia, esta vez como residente del programa Red de Residencias Artísticas Local. Su objetivo era desarrollar dos proyectos, el primero un workshop en cine y fotografía con estudiantes de la Sede Medellín de la Universidad Nacional de Colombia y el segundo realizar una exposición de su trabajo en la Sala U de exposiciones de la misma sede.

La Universidad Nacional de Colombia
en el marco del programa Red de Residencias Artísticas Local y
la Facultad de Arquitectura de la Sede Medellín,
con el apoyo de la Embajada de Suiza en Colombia

tienen el gusto de invitar a la inauguración de la exposición

OBJETIVO 14



Muestra de procesos de creación en Fotografía y Cine.

Entre el 13 y el 28 de Febrero de 2013, Beat Presser fotógrafo suizo en residencia, dirigió dos workshops en fotografía y cine con estudiantes de la Facultad de Arquitectura de la sede Medellín, sus propuestas conforman esta exhibición.

VIERNES 1 DE MARZO DE 2013 - 5:00 PM
BLOQUE 25 - ESCUELA DE ARTES
FACULTAD DE ARQUITECTURA
SEDE MEDELLIN
Universidad Nacional de Colombia

Dirección: Beat Presser
Coordinación: Ingrid Torres
Asistencia y Registro: Felipe Soler Sierra

ABIERTA DEL 1 AL 25 DE MARZO DE 2013

INFORMES
Escuela de Artes
Tel: 4329409 (o Extensión 484078)
Universidad Nacional de Colombia
Sede Medellín



*Objetivo 14 –
Afiche promocional de exposición*

*Autores: Felipe Soler Sierra
e Ingrid Liliana Torres.
Fuente: Archivo particular
Ingrid Liliana Torres.*

En esta oportunidad, coordiné los *workshops* que concluyeron en la exposición Objetivo 14 en la ciudad de Medellín, Colombia, y realicé la curaduría de *Mundos Diferentes*, la exposición más grande realizada hasta ahora por el artista y que compila un total de 40 años en diferentes continentes como Europa, América del Norte, América Latina, Asia y África.

Parte de la propuesta de Álvaro Correa, coordinador de Sala U, era que esta exposición tuviese un equivalente al tiempo con la de un fotógrafo colombiano. El artista invitado fue Jorge Mario Múnera con su trabajo *Retratos de un país invisible*, desarrollado con el estímulo que obtuvo en Mayo del 2003, con el premio *Latin and Latin America Art Forum Prize* de la Universidad de Harvard.

Ambas propuestas compartieron el mismo espacio, y crearon una atmósfera que evidenciaba una mirada de lo local y lo global en fotografías de calidad estética y visual excelentes. Al tiempo los artistas se hicieron grandes amigos, descubrieron sus afinidades y su formación en común y yo, como testigo de todo este proceso, observé algo mas grande, estos fotógrafos habían hecho un trabajo de etnografía visual que les implicaba un acceso a las comunidades a las que retrataban, a sus costumbres, a sus lenguajes y a sus creencias. Ambos habían buscado la manera de retornar su trabajo a estos lugares y a las comunidades donde habitaron, ambos habían hecho, desde su proceso, agenciamiento cultural que los llevó a la consecución de su obra.

Mundos Diferentes.

“Travesías diversas, mundos diferentes, algo en común: humanidad”.

¿Cómo concebir un viaje que enmarca tantos relatos, encuentros e imágenes provenientes de la curiosidad de un hombre y su cámara fotográfica? Tal vez ésta sea una de las principales inquietudes que surgieron al momento de concebir *Mundos Diferentes*: Pensar en un viaje con destinos diversos que diera paso a un viaje al yo.

Beat Presser inició este viaje hace varias décadas partiendo de ideas para proyectos fotográficos que contemplaban una búsqueda de lo desconocido, de aquellas historias que había leído en libros sobre los primeros exploradores y sus encuentros con culturas lejanas de su natal Suiza, con una especial predilección por aquellas surcadas por los mares. Hallazgos que le han llevado de un destino a otro, marcando conexiones



espirituales, culturales y humanas a partir de las tradiciones y gestos que ha retratado en sus fotografías. Budismo, Océanos y Alpes fueron los tres ejes temáticos que dieron lugar a estos mundos diferentes.

El fotógrafo como etnógrafo visual

Varios de sus últimos libros son una mezcla bien lograda entre escritura y fotografía en un modo casi de etnografía visual. Lúcidas descripciones, desde el texto escrito y el texto visual, nos permiten acercarnos como espectadores a las experiencias del viajero en encuentro con microhistorias y anécdotas.

Pero, ¿Por qué escribe un fotógrafo? La respuesta en este caso está basada en la experiencia. ¿Quién podría transcribir mejor todos los eventos, historias, conversaciones y momentos que suceden en viajes que pueden tomar meses y hasta incluso años que aquel que los ha vivido! Por eso junto a su cámara se encuentra una fiel libreta de notas de justo tamaño, siempre atenta a las palabras claves y asombros, siguiendo la tradición de grandes fotógrafos documentales suizos quienes encontraban en la escritura la posibilidad de complementar el sentido de la imagen.

Mundos Diferentes, imagen de exposición en Sala U, Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín. Marzo 2013.

*Autor: Beat Presser.
Fuente: Archivo particular
Ingrid Liliana Torres.*



Mundos Diferentes, imagen de exposición en Sala U, Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín. Marzo 2013.

*Autor: Beat Presser.
Fuente: Archivo particular
Ingrid Liliana Torres.*

Su interés, más allá de documentar o de pasar por el papel del historiador o el del cronista, es crear historias que mezclen, tanto en el texto como en la imagen, lo real y lo fantástico, lo actual y lo legendario. “Ya no hay más fantasía en el mundo, la gente no cree más en ello, la capacidad de sorpresa y de deslumbramiento ante la ficción se ha perdido”. Y es por eso que no cesa en su empeño de crearnos dicha inquietud ante sus fotografías ¿Qué hay detrás de lo que vemos?

La torre de Babel: la humanidad

La lengua es uno de los obstáculos más grandes que un explorador pueda encontrar. Sin embargo, el caso del explorador fotográfico es diferente. La fotografía en nuestros tiempos se ha consolidado como un lenguaje universal, una conexión desde el dispositivo hacia la idealización de la imagen. No obstante este lenguaje debe ser respetuoso, cauto, modesto. Cuando no compartimos el mismo idioma se debe recurrir a otro, al gestual. La cámara, no es entonces un intermediario, debe convertirse en ese cómplice acérrimo de la situación que en un fragmento de segundo pueda captar las sutiles muestras de entendimiento que el gesto hace posible.

Retratos de un país invisible.



Cachaceros. San Martín, Meta. 1987.

Autor: Jorge Mario Múnera.
Fuente: MÚNERA, Jorge M. Portraits of an invisible country. Harvard University Press. 2010.

Jorge Mario Múnera es uno de los fotógrafos colombianos más reconocidos en la actualidad. Formado en Ginebra, Suiza, su fotografía es el producto de un arduo trabajo investigativo y reflexivo que precisa en el carácter de los objetivos que retrata. Prueba de ello es evidente en sus más recientes trabajos sobre escritores colombianos y una de sus últimas publicaciones Retratos de un país invisible.

Éste último proyecto, auspiciado por la Universidad de Harvard, representó para Múnera la realización de una cartografía recorriendo distintos departamentos de Colombia, su tierra natal. Pero más allá del recorrido, el interés era reconocer distintos tipos de idiosincrasias, creencias, culturas, maneras y prácticas ancestrales, que cada región de un país tan amplio y tan diverso encierra y las personas que caracterizan y dan vida y perdurabilidad a los ritos, identidades y memorias que los definen por encima de la ciudadanía y la guerra.

Cabe notar, que el análisis más amplio de este proyecto lo realiza José Luis Falconi, el curador de la muestra. En su texto “Techniques for leaving an apartment” (Falconi, 2004), comenta distintos aspectos que enmarcan el proceso y la obra de Múnera. Llamando la atención sobre el común denominador de las prácticas artísticas en encuentro con comunidad: la dificultad de la construcción de confianza, más en



Enmascarados. Diablas y abuelos.
Riosucio, Caldas, 1982.

Autor: Jorge Mario Múnera.

Fuente: MÚNERA, Jorge M. Portraits of an invisible country. Harvard University Press. 2010.

un país como el nuestro y que, como Falconi señala, es la insigne de los países latinoamericanos que han sufrido procesos de violencia civil y de constantes violaciones a los derechos humanos.

Retratos de un país invisible, hace homenaje en su título al texto de Italo Calvino, Ciudades Invisibles. Plantea cuestionamientos del orden del deseo de ser fotografiado, la decisión del fotógrafo sobre dicho retrato y la disposición final que da a la imagen a través de su trabajo.

Cada tema retratado es mucho más amplio que el anterior y representa una versión distinta y alternativa de qué es ser colombiano: tratar de buscar la esencia de lo que es la cultura popular real. Al mismo tiempo evidencia resistencias, miserias, violencias, la guerra y cómo contar el sueño de un país distinto. Es un acto de resistencia cultural y vital ya que, en palabras del autor, aquello que se invisibiliza está condenado al exterminio.

Como ejercicios de agenciamiento, dada su performatividad inconsciente, tienen falencias frente a posibles detonantes de transformación más allá de la práctica y su carácter de interacción. No obstante vale la pena rescatar y tomar como antecedentes los procesos que en estos dos casos se dieron, sus encuentros antes, durante y posterior a las experiencias, resaltando los resultados y análisis de cada una. La primera desde un punto de vista global, la segunda desde una experiencia de lo local y el desarraigo y sus puntos de conexión.



Farotas de Talaigua. Talaigua, Bolívar,
1986.

Autor: Jorge Mario Múnera.

Fuente: MÚNERA, Jorge M. Portraits of an invisible country. Harvard University Press. 2010.

*Músicos. Banda Pelayera. San Pelayo.
Cordoba. 1981.*

*Autor: Jorge Mario Múnera.
Fuente: MÚNERA, Jorge M. Portraits of
an invisible country. Harvard University
Press. 2010.*



1.2 DHAU BEATUS PIRATUS ON SINBAD'S TRACKS – BEAT PRESSER.

Beat Presser es mundialmente reconocido por haber sido el fotógrafo oficial del actor alemán Klaus Kinski y haber acompañado en su labor como cámara fija al director alemán Werner Herzog en las películas *Cobra Verde*, *Fitzcarraldo* e *Invencible*.

Pero más allá de estos trabajos, Beat Presser es lo que uno podría llamar un suizo inusual. Un explorador nato, que creció preguntándose acerca de las posibilidades del mar, que había generado las historias de Magallanes, de Cousteau y de tantos otros, pero que Suiza no ofrece por no tener contacto con él. Es un artista que no le da prelación a su formación tanto como a su experiencia, una que ha tejido a pulso y generado a partir de una noción: “si ya sabes todo sobre algo, es hora de cambiar a algo nuevo”. No es en vano entonces que como fotógrafo haya pasado por ser editor de su propia publicación *The Village Cry*, ejercido como fotógrafo de moda, como camarógrafo, luego como navegante y finalmente haya vuelto a la fotografía en el modo en que más se identifica con ella: siendo su compañera y cómplice acérrima a la hora de contar historias que incluyen parte de fantasía, parte de realidad y que le encamina siempre nuevos retos, nuevos viajes, nuevos lugares y nuevas personas.



La rigurosidad que desprende su trabajo viene de la conciencia de la magia de la fotografía como un develar, ésto hace que sus obras más reconocidas vengan de la fotografía análoga.

Beat Presser siempre se preguntó desde niño sobre el mar. El hecho que Suiza contara con tantos recursos fluviales pero estuviese privada del mar fue algo que lo inquietó y lo llevó en sus primeras travesías a buscarlo. Más una vez en él, e influenciado por las aventuras de Simbad el Marino contenidas en Las Mil y Una Noches, comenzó a pensar en cómo viajaban los primeros navegantes, aquellos que cruzaban océanos enteros y se establecían en terrenos inhabitados donde iniciarían grandes civilizaciones.

En 1988 luego de la grabación de dos cortos documentales y junto a su Hasselblad, inició una serie sobre el origen del hombre y el papel del fuego en Madagascar, encontrando que los primeros habitantes de la isla fueron migrantes desde la isla de Célebes en Indonesia, quienes viajaron en Dhows y cuya actividad primaria fue la pesca y la exploración de la isla navegando en sus ríos.

*Registro de Viaje del proyecto Dhau,
Beatus Piratus on Sinbad's Tracks*

Autor: Beat Presser.

Fuente: Archivo particular Beat Presser.



*Registro de Viaje del proyecto Dhau,
Beatus Piratus on Sinbad's Tracks*

Autor: Beat Presser.

Fuente: Archivo particular Beat Presser.



A finales de 2008 y hasta principios de 2009, viajó a las costas africanas de Tanzania y Zanzíbar en busca de los Dhau, grandes embarcaciones hechas totalmente a mano, en madera y guiadas por la intuición del capitán más que por un moderno GPS.

Una de las primeras preguntas de Beat Presser, era ¿Por dónde empezar? Él era un forastero, sin conocimientos del swahili (idioma de esta parte del continente africano) pero estaba deseoso de encontrar y navegar en estos barcos. Con esta pregunta, se dirigió al Museo Nacional de Zanzíbar, donde pudo establecer contacto con el profesor de la Universidad de Dar es Salaam, Abdul Sheriff, el más grande conocedor e investigador sobre los Dhau en el mundo. Junto a él inició las bases para emprender su viaje de expedición desde la costa de Zanzíbar, no sin antes haber sido referenciado sobre los peligros del clima, de la precariedad de los Dhau, de la extensión del viaje, de las rutinas de los policías en estos viajes y de las posibles amenazas a la seguridad de la embarcación, como los piratas.

A lo largo del viaje, Beat Presser no solo documentó con su cámara sino también con su libreta de notas todos los encuentros con las dinámicas sociales, culturales y económicas que la navegación en los Dhau implica. Estas anotaciones las complementa luego en su libro del mismo nombre, con referencias históricas, geográficas y científicas junto a las fotografías realizadas. Capturar en fotografía las tradiciones y conocimientos locales para la construcción de estos navíos, evidencia la gran labor que realizan los pobladores de estas costas, que se ve amenazada por la aparición de tecnología modernas para la simplificación de su trabajo.

Dhau es un trabajo complejo y digno de ser admirado. Más allá de la pasión del fotógrafo por los viajes y la navegación, en Dhau y en su relato se condensa toda una etnografía frente a una problemática común: la pérdida del conocimiento ancestral a pesar que en las condiciones de estas poblaciones, la posesión de éste sea la única manera, en muchos casos, de sobrevivir a la falta de oportunidades y a los costos agregados que la tecnología que llega (en su mayoría extranjera) trae consigo.

Pero mi interés en este proyecto y la pertinencia de su mención aquí parte de lo anterior y continúa con el proceso de socialización que llevó a cabo posterior a su desarrollo. A su regreso a Suiza, y durante el revelado de sus fotografías, Beat Presser entró en contacto con el Goethe Institut. Esta institución ha sido la aliada de varios de sus proyectos no tanto en su desarrollo como en su divulgación. Hago aquí un paréntesis citando la posición del artista sobre autogestionar su obra y reinvertir en ella con la intención de no estar ligado a conveniencias políticas o comerciales y poder ejecutar sus proyectos con mucha más libertad.

PÁGINA ANTERIOR ARRIBA
***Registro de Viaje del proyecto Dhau,
Beatus Piratus on Sinbad's Tracks***

Autor: Beat Presser.
Fuente: Archivo particular Beat Presser.

PÁGINA ANTERIOR ABAJO
***Registro de Viaje del proyecto Dhau,
Beatus Piratus on Sinbad's Tracks***

Autor: Beat Presser.
Fuente: Archivo particular Beat Presser.

Vale la pena decir, que Presser quien ya ronda los sesenta años, tuvo la fortuna de aprender esta lección en sus primeros trabajos, con lo cuál suma una trayectoria que le permite este tipo de autofinanciación y la creencia por parte de instituciones culturales y gubernamentales de que invertir en la divulgación de su obra es una garantía de éxito en acciones asociadas donde el fotógrafo interactúa entonces con la comunidad expositiva y transmite su experiencia.

De la reunión con el Goethe Institut, surgió la idea de exponer las fotografías de Dhau en un Dhau y retornar a Zanzíbar y a Tanzania visitando los mismos puertos donde se dio la interacción y el trabajo con la comunidad. Así se hizo. Las fotografías se adecuaron a un material resistente al agua y flexible para aguantar los embates del clima y Beat Presser se encaminó de nuevo pero con toda una exposición fotográfica de un barco en el barco. Al llegar a cada puerto, las fotografías descendían y se instalaban en cualquier lugar donde la gente pudiese interactuar con ellas: una escuela, una plaza de mercado, una estructura en el espacio público y donde hubo la oportunidad, en el museo. Al tiempo Presser compartía con los visitantes sus experiencias y su buen humor, algo que lo caracteriza siempre.

Como podemos ver, hubo un proceso de agenciamiento desde el principio hasta el final. Sumado a una gestión por supuesto, pero resalto que aquí la agencia se dio en un primer lugar transpasando continentes, lenguas y culturas, en un segundo lugar en la interacción y reconocimiento de un patrimonio histórico que se presta a desaparecer y el tercero en valorar que es la comunidad implicada la que debe hacerse consciente de la riqueza que tiene ante sí y como la fotografía en este caso se flexibiliza, se adecua y se transforma desde su materia para transmitir el mensaje. Beat Presser no ha parado este trabajo aquí.



*Registro de Viaje del proyecto Dhau,
Beatus Piratus on Sinbad's Tracks*

Autor: Beat Presser.

Fuente: Archivo particular Beat Presser.



*Registro de Viaje del proyecto Dhau,
Beatus Piratus on Sinbad's Tracks*

Autor: Beat Presser.

Fuente: Archivo particular Beat Presser.

Conectado con lo anterior y ahora curioso de estas construcciones tradicionales de botes, en 2012 viajé junto con él a Indonesia en busca de Surabaya Johnny (referencia a la canción de la ópera Happy End de Bertold Brecht). Esta analogía prepara el terreno a la investigación que inicié y de la cual quise ser testigo, en como llegar a las raíces más profundas de la navegación tradicional en Indonesia y sus más de 12.000 islas. Los Pinisi son entonces la nueva excusa de búsqueda. Fui partícipe de lo que el instrumento llamado cámara fotográfica abre en el imaginario de la gente, y el deseo de ser fotografiado. Ni él ni yo hasta ese momento dominábamos el indonesio, pero la palabra “foto” es universal.

Lo interesante de esta experiencia son las estrategias que el artista ha creado para poder acercarse a la comunidad. En su experiencia, los puertos, donde cada día llegan miles de personas de diferentes procedencias, generan ese extrañamiento por el otro que muchas veces limita la interacción, este era el caso de los puertos en África, donde lo extremadamente difícil era entrar si no se conoce a alguien dentro. En Indonesia, la experiencia la dio el café o kopi, sentados al lado de un puestito de café como los ambulantes que vemos en la carrera séptima de Bogotá, era el buen comienzo para observar y ser observados. En sus palabras: “es una buena idea, venir, tomar algo, conversar con el dueño del negocio, dejarse ver, saludar a la gente, poco a poco van sintiendo que pueden preguntarte cosas y así tu también puedes preguntar, así no compartamos el mismo lenguaje, con el cuerpo podemos decir muchas cosas”. Fue de esa manera que fuimos entrando, que dejamos de ser extraños y pasamos a ser invitados, al puerto, al barco, a la mercancía, ya que en la actualidad estos Pinisi a diferencia de los Dhau que en su mayoría transportan pasajeros, transportan mercado y suministros para la industria, la construcción y el hogar.



*Registro de Viaje del proyecto Dhau,
Beatus Piratus on Sinbad's Tracks*

Autor: Beat Presser.

Fuente: Archivo particular Beat Presser.

Este trabajo aún se encuentra en desarrollo, Beat Presser regresará en Marzo de 2014 a Indonesia, buscando llegar más a las raíces de los Pinisi, en las islas de Java y Sumatra.

Análizando el trabajo de Beat Presser en el mecanismo de agenciamiento cultural (véase gráfica del mecanismo al final del capítulo), por un lado se encuentra en su perfil, el campo creativo de la fotografía donde desempeña una gran laboriosidad técnica y conceptual en sus proyectos. En el modo de contribución social, diálogo y hace consciente a las comunidades sobre sus vivencias y tradiciones referentes a la navegación y busca la forma de retornar el trabajo a la comunidad en forma que su etnografía de la memoria, suscite diálogos, encuentros y reflexiones sobre las prácticas ancestrales de construcción de navíos.

En el modo de activismo cultural, no hay una búsqueda ni una intención por parte del fotógrafo en ello, no es consciente de generar prácticas de transformación posteriores a la fotografía con la misma comunidad. La conscientización se da a través del registro y con otros espectadores.



Surabaya Johnny - Proyecto de Investigación Creación con Comunidades Costeras y Navegantes
Indonesia: Surabaya - Semarang - Jepara - 2012
Beat Presser - Ingrid Torres



*Registro de Viaje de exploración
del proyecto Surabaya Johnny
(Indonesia 2012)*

Autor: Beat Presser – Ingrid Liliana Torres.
Fuente: Archivo particular
Ingrid Liliana Torres.

1.3 DEPARTAMENTO 33 – JORGE MARIO MÚNERA Y DORIS SOMMER.

En Mayo del 2003, el fotógrafo colombiano Jorge Mario Múnera, gana el premio *Latin and Latin America Art Forum Prize* de la Universidad de Harvard. Coincide en este momento con la puesta en marcha en dicha institución de la iniciativa *Cultural Agency*, innovadora ya que se establecía como una nueva forma en la cual Harvard buscaba relacionarse con el mundo que la rodea en cabeza de Doris Sommer.

En conversación con Sommer, sobre la dinámica de *Cultural Agency* y los objetivos que buscaba, se concretó una colaboración colectiva casi a modo de plan piloto de aplicación práctica de agenciamiento cultural. Esta colaboración tenía como base el proyecto Departamento 33, el cual Múnera define como el departamento de los exiliados, aquél que es conformado por aproximadamente ocho millones de colombianos que por motivos de violencia, oportunidades, entre otros han dejado Colombia (con sus 32 departamentos) y radican en otros lugares del mundo.

La idea era entonces reunirse con los colombianos exiliados habitantes en Boston, donde se les proponía buscar en el fondo de sus armarios o maletas, algún objeto cuyo significado fuese o manifestase una relación directa con lo que ellos consideran es Colombia (teniendo en cuenta que ya muchas de estas personas ni siquiera hablaban español). Objetos como la cucharita de barro, el Divino Niño, la cobija bordada por la abuela, y muchos icónicos mas, fueron algunos de los seleccionados para una serie de fotografías en las cuales aparecía el sujeto corriente y luego el sujeto en relación con el objeto. La base de esta propuesta es una consideración concreta acerca de que la única persona que no cabe en un retrato es el exiliado porque siempre está partido entre dos mundos.

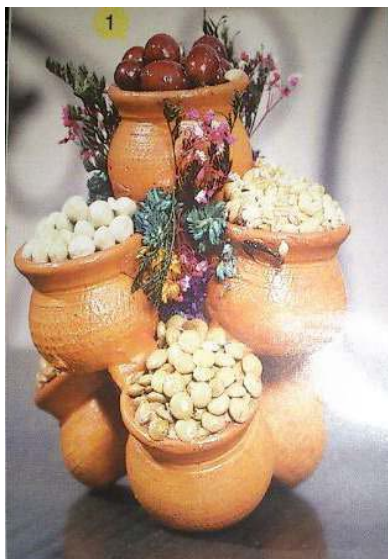
El grupo con el que se trabajó, fue sobre todo con jóvenes colombianos hijos de familias que habían llegado en los años sesenta con el auge del trabajo textil, en su mayoría provenientes del departamento de Antioquia más concretamente del municipio de Donmatías. Múnera resalta que en un plano de búsqueda de identidades y apropiaciones muchos de los participantes a baja voz comentaban: “I just want to know, who is Don Matías?”.

La convocatoria que permitió el encuentro y el compartir de experiencias entre estos “colombo - estado unidenses”, facilitó un intercambio cultural importante, una vuelta a las raíces emplazadas en la memoria, en el relato oral de padres, abuelos y lo que ellos mismos habían adoptado de lo que era ser colombiano. Para Sommer, esta experiencia



Divino niño Jesús del 20 de Julio en Bogotá.

Autor: Iconografía Popular.
Fuente: Google images.



Semillero de la abundancia Tibaná.

Autor: Artesanos del municipio de Tibaná.

Fuente: Google Images.

piloto resultó mucho más satisfactoria de lo que se esperaba, no solo al ver que los impactos del agenciamiento eran visibles en tiempos cortos (Departamento 33 tuvo una duración de tres semanas), sino igualmente al comprobar que el objetivo de *Cultural Agency*, era ser “una interfase entre el aprendizaje académico y los acuerdos cívicos y ciudadanos. La iniciativa promueve una divergencia pensando las artes y las humanidades en el servicio de soluciones de problemas de la vida real”. Era perfectamente visible desde una práctica artística como lo era para este caso la fotografía.

Respecto al concepto de agenciamiento cultural, Múnera considera que en el campo de la fotografía en el caso colombiano, se evidencian dos posturas diferentes entre sí. En el caso de los nuevos fotógrafos, que entran a trabajar con un criterio bajo el cual el agenciamiento se entiende con un propósito generador de recursos simbólicos, pero que no trasciende al objetivo fundamental del término. En el otro caso, el de fotógrafos de tradición que a pesar de no ser conscientes del término han aplicado agenciamiento cultural a su trabajo, un ejemplo de ello es Melitón Rodríguez, un fotógrafo de principios del siglo XX el cual hizo desde su fotografía una plataforma para el análisis y el encuentro cultural de la sociedad de la época. Este último ejemplo, Múnera lo denomina “Tradición de actitud de lo que debe ser un fotógrafo ante su sociedad” y señala que en esto difiere de la teoría de Sommer sobre una consciencia acerca del agenciar, para él, esta actitud existe desde antes y después de crearse el concepto.

¿En qué circunstancias nace el agenciamiento cultural? En el ámbito del fracaso, del solitario, del artista romántico, lo mismo le sucedió a la gestión, que en ese momento era netamente lo asociado al término no la integración de más factores en él. En este punto no se conseguía financiación ni para la creación ni para la gestión. De esto se generó en Estados Unidos la figura de las fundaciones, quienes soportan económicamente una gran parte

Chiva típica de Pitalito, Huila.

Autor: Cecilia Vargas.

Fuente: Archivo particular
Ingrid Liliana Torres.



de las iniciativas culturales pero en consideración de Múnera, *Cultural Agency* se crea como un instrumento que permite el desarrollo de los proyectos artísticos y culturales con un impacto social teniendo en cuenta la operatividad de la gestión. De allí que el agenciamiento cultural propicie cambios estructurales interesantes y se establezca un común denominador según el cual la gestión surge del agenciamiento y no al revés. Otros términos se han ido introduciendo aquí, como la responsabilidad social y el doble flujo.

Anota también que un ejemplo de como la Universidad de Harvard cambió internamente sus estructuras a partir del agenciamiento, fue pasar de la búsqueda y el estudio de objetos de investigación históricos a pasar a estudiar procesos sociales y culturales que se desarrollan en la actualidad en el tiempo presente. Podría decirse que las prácticas artísticas y lo no teórico se posiciona como un tipo de estudio y de conocimiento que vale la pena investigar.

Volviendo a su obra, Múnera destaca como el lenguaje marca un comportamiento que incorpora al fotógrafo a la dinámica social, esto reflejado en la frase, “voy a retratarme”. Esta afirmación le da al fotógrafo una función social que encierra en sí mismo un deseo, el deseo que media el dispositivo/artefacto fotográfico. Algo que añade al fundamento del interés de un fotógrafo por capturar un tema en específico tiene que ver con “lo que uno no sabe, uno no lo ve”. Esto último lo comparte con Beat Presser, ambos fotógrafos antes de iniciar sus proyectos investigan y leen, no solo sobre el tema sino sobre su contexto y sus precedentes históricos.

Análizando el trabajo de Múnera en el mecanismo de agenciamiento cultural (véase gráfica del mecanismo al final del capítulo), su proceso creativo se basa en la técnica fotográfica y la entrevista. En Departamento 33 hace una contribución social reconociendo a los colombianos que viven en el desarraigo y busca sus raíces, las cuales se detonan a través de iconos de identidad. En el modo de activismo cultural, busca poner en relación preguntas desde lo académico con problemáticas actuales a través del arte en una práctica viva y consensuada con una comunidad específica.

Por último, algo que destacan Jorge Mario Múnera y Beat Presser es la necesidad, cada vez más contemporánea, de que el artista busque formas creativas de devolver o hacer retornar el trabajo a la comunidad. Si lo pensamos en el tema central de este texto: Prácticas artísticas en encuentro con comunidades enmarcadas en la noción de agenciamiento cultural, la creatividad debe llegar hasta el después de.

El agenciamiento visto desde las formas de la fotografía etnográfica, nos deja ver como estos procesos existían y eran desarrollados por los artistas desde antes de la definición del término, al mismo tiempo, nos acercan como creadores a un plano del científico social, como observador, estudioso y analítico del contexto que nos rodea.

Creencia Máquina Abstracta Deseo

Comunidades costeras y navegantes de Tanzania y Zanzibar

Ejercicio Crítico

Esfera Pública

Inter-es

Beat Presser

Agenciar

- Confianza
 - Vivencia
 - Observadores
- Catalizadores

Productos Culturales

- Exposición fotográfica itinerante por los puertos de Zanzibar y Tanzania.
- Conversatorios y encuentros con las comunidades portuarias a través de la exposición.
- Libro Fotográfico "Dhau, Beatus Piratus on Sinbad's Tracks".

Agencias

- El Museo Marítimo de Zanzíbar.
- El Fondo Cultural Suizo.
- Goethe Institute.

Dhau

Barcos tradicionales construidos a mano en la zona que sirven por mercaderías y pasajeros de forma económica.

¿Cómo se dió el encuentro?

Seis meses de navegación en conjunto por las costas de Tanzania y Zanzibar. Se dieron encuentros con autoridades locales y se directamente con las familias.

Creatividad

Proceso creativo desde la técnica fotográfica

Contexto local

Poblaciones portuarias cuya subsistencia está dada por la navegación y la pesca. Competencia desleal y piratería. Pérdida del conocimiento ancestral.

¿Qué se intercambió?

Hubo un intercambio de experiencias, diálogos y saberes, así como de mitología y leyendas tradicionales del lugar. El artista retornó las imágenes captadas a la comunidad en sus puertos en un Dhau.

Contribución Social

Diálogo y hace consciente a las comunidades sobre sus vivencias y tradiciones. Retorna el trabajo a la comunidad.

Búsqueda por la transformación

Se busca resguardar las técnicas de construcción ancestral de los Dhau, que complen con la fibra de vidrio y rescatar el significado cultural de estas tradiciones.

Interacción

No hubo práctica participativa con la comunidad. Se detonó una reflexión sobre sí mismos y sus tradiciones a través de la fotografía en los mismos lugares donde se han llevado a cabo por siglos.

Activismo Cultural

No es consciente desde su lugar de enunciación como fotógrafo de generar prácticas posteriores de transformación más si de reflexión y conscientización desde el registro.

Reconocimiento

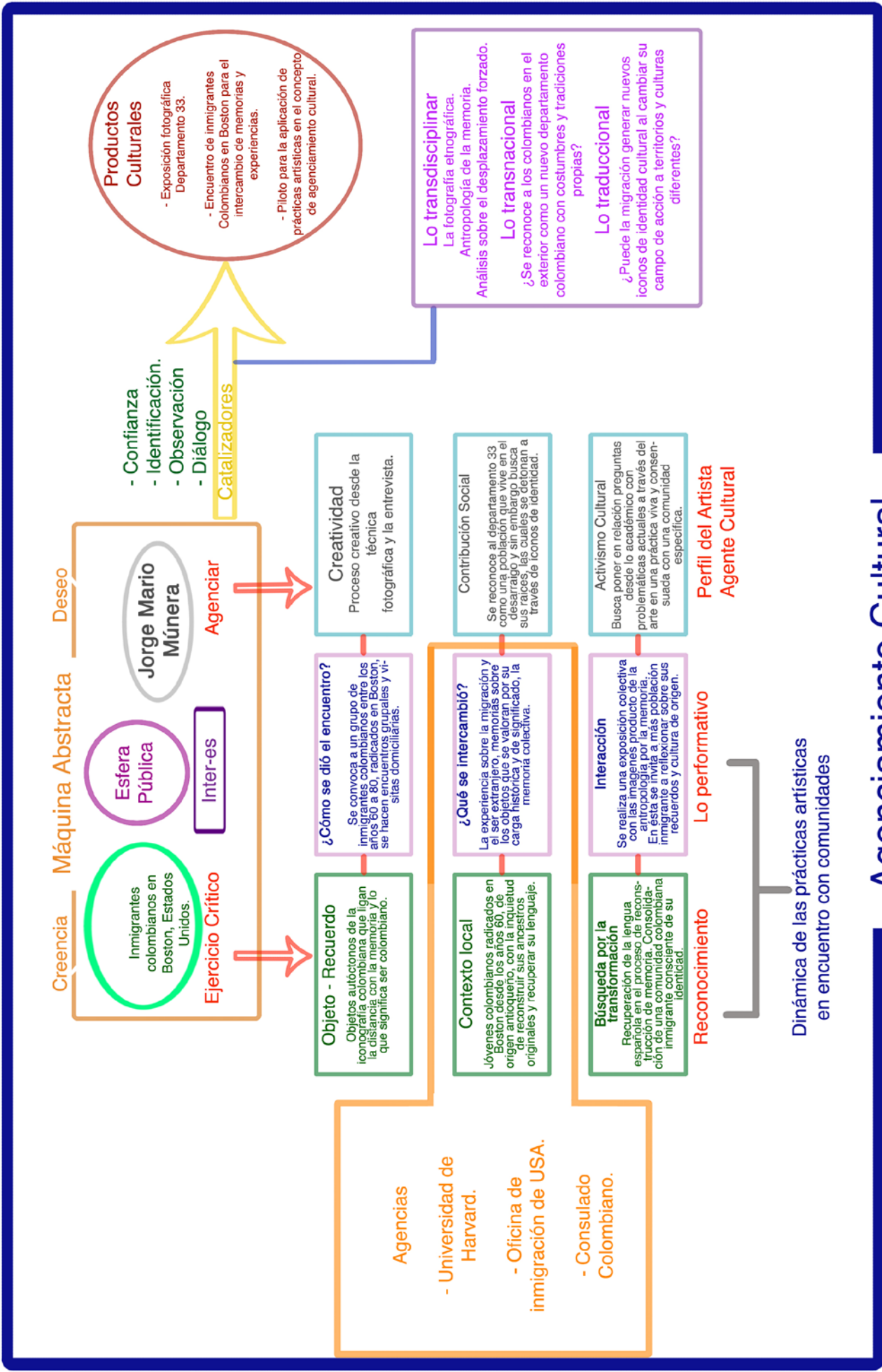
Lo performativo

Perfil del Artista Agente Cultural

Dinámica de las prácticas artísticas en encuentro con comunidades

- Lo transdisciplinar**
La fotografía etnográfica.
- La transnacional**
¿Cómo el apoyo internacional a poblaciones vulnerables propicia pérdidas en su conocimiento ancestral y competencias desiguales entre los pobladores nativos?
- Lo traduccional**
¿Existe una cultura de navegación ancestral tendiente a su desaparición?

Agenciamiento Cultural



Capítulo II.

Agenciamiento desde la reparación, la memoria y la resignificación. “La guerra que no hemos visto”

“La primera víctima de la guerra es la verdad”.
Esquilo.

*“Los talleres me enseñaron a ser mas humano y a tener
mas cuidado con mis juicios”.*
Juan Manuel Echavarría.

“El enemigo también es un ser humano”.
Noel Palacios.

“Ni uno solo de estos pintores ha depuesto la voluntad de contar, de modo detallado y veraz, lo que vio o protagonizó con las armas. Por supuesto, no estamos ante la gesta emancipadora heroica y plausible que José María Espinosa llevó al lienzo en el siglo XIX, sino ante el crimen materno, la masacre, el atropello, la violación, la emboscada, las fosas anónimas y la misma traición, horrores que las circunstancias históricas crearon y generalizaron en la Colombia de finales del siglo XX, prolongándolos en el XXI. El tema no es edificante, pero confesarlo sí lo es”. (Encuentro, 2010)

En el año 2009, siendo monitora asistente de la Maestría en Artes Plásticas y Visuales de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá; me encuentro con el artista plástico Fernando Grisalez en calidad de estudiante de dicho programa de postgrado. Algo que llamará mi atención será la forma poética, pero contundente y

fuerte, con la cual en sus experimentaciones plásticas en búsqueda de la tan anhelada tesis de maestría, concibe una poética de la violencia y del cuerpo, de una manera sutil y metafórica a través del video.

A la Sala de Documentación 104 Local, que en aquel entonces hacía parte de la Maestría, llegan por parte de Fernando dos donaciones. La primera, el libro *Guerra y Pá*, compendio del encuentro generado por Juan Manuel Echavarría¹² sobre el tema de la guerra en Colombia junto a otros pensadores y artistas y cuyo nombre proviene de una obra de su autoría. La segunda, el catálogo de la exposición “*La guerra que no hemos visto*” *Un proyecto de memoria histórica*.

Así conocí de la Fundación Puntos de Encuentro y del trabajo que Fernando Grisalez desempeña en ésta. Como artista de la fundación, apoyó la presentación y puesta en marcha de los talleres y encuentros con los desmovilizados, desertores y soldados heridos en combate, experiencia que posteriormente se denominará “*La guerra que no hemos visto*” *Un proyecto de memoria histórica*.¹³ En el 2011, cuando empecé a pensar en este proyecto de tesis, fue para mí evidente la importancia de “*La guerra que no hemos visto*” como un espacio que permitió a un grupo de artistas acceder a una comunidad no creada previamente, sino convocada para tal fin e integrada por una población cuya limitación más grande era la desconfianza.

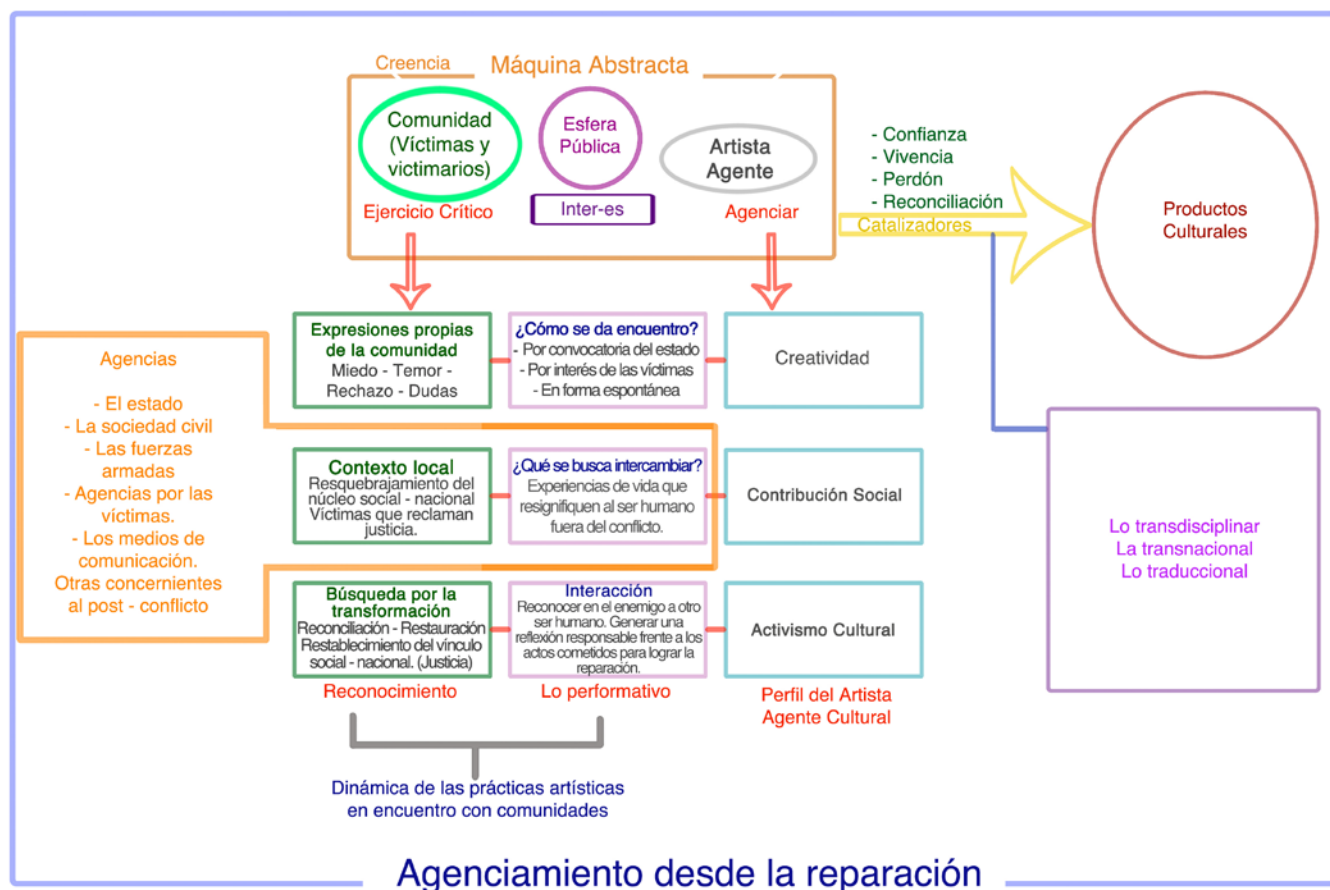
De igual forma, la experiencia de Grisalez en este encuentro, lo que ha representado para su obra de aquel momento y las posteriores que ha desarrollado, denotan en mi consideración el perfil de un artista joven que ha interactuado y trabajado con prácticas artísticas en encuentro con comunidades a través de la Fundación y de su trabajo junto a Echavarría.

¹² Juan Manuel Echavarría es un artista colombiano nacido en la ciudad de Medellín. Su obra es una reflexión crítica a las situaciones de violencia y vulnerabilidad a los derechos humanos que se desprenden de la guerra en Colombia referidas a las historias de vida de las víctimas y victimarios, mediante el video y la fotografía. Es director de la Fundación Puntos de Encuentro.

¹³ Entre los años 2007 y 2008, la Fundación Puntos de Encuentro liderada por el artista colombiano Juan Manuel Echavarría y en compañía los artistas Fernando Grisalez (artista plástico) y Noel Palacios (músico), propone a Darío Villamizar, coordinador de aquel momento del Programa de la Alcaldía de Bogotá de Atención a la Población Reincorporada, una serie de talleres de pintura dirigidos a desmovilizados de los paramilitares y la guerrilla que en aquel momento se encontraban en la ciudad de Bogotá en el proceso de reinserción a la vida civil, bajo la ley de Justicia y Paz, establecida bajo el gobierno de Álvaro Uribe Vélez. Producto de estos encuentros y experimentaciones desde la pintura, en el 2009 se inauguró en el Museo de Arte Moderno de Bogotá la exposición “*La guerra que no hemos visto*” titulada con este nombre por la curadora de la muestra Ana Tiscornia. Se expusieron 90 pinturas realizadas por desmovilizados y soldados heridos en combate. Dan cuenta de las historias detrás de la guerra en Colombia, contadas por primera vez, en forma visual y subjetiva por los actores implicados directamente en el campo de confrontación partiendo de la pintura. Para el catálogo de la exposición se contó con ensayos de Ana Tiscornia, María Clemencia Castro, Álvaro Medina, Alejandro Reyes, Gonzalo Sánchez y Darío Villamizar.

2.1 AGENCIAMIENTO DESDE LA REPARACIÓN

Estructuro entonces un primer agenciamiento en este caso, desde la reparación. Lo defino de la siguiente forma en base al mecanismo: Es un agenciamiento cuya comunidad base se encuentra ligada al conflicto y determinada en una primera secuencia por víctimas y victimarios. En su fase de reconocimiento, ambos reúnen sentimientos de miedo, temor, rechazo, dudas y habitan en un contexto marcado por el resquebrajamiento de un núcleo social y nacional y el reclamo por la justicia y la reparación. Su búsqueda por la transformación radica en un profundo deseo de reconciliación, de restauración y del restablecimiento del vínculo social nacional. La fase anterior es fundamental para iniciar un proceso que conlleve a una acción reflexiva de reparación consciente.



En la fase performativa, observamos que estos encuentros entre víctimas, victimarios y población civil, se da en tres modos iniciales, el primero por convocatoria del estado (en procesos de reinserción, reparación, justicia y paz), el segundo por interés de las víctimas (en búsqueda de la verdad, la justicia y la reparación) y el tercero en forma espontánea por circunstancias geográficas o de contacto familiar (ya que como veremos posteriormente muchos de ellos terminan siendo familia y desconociéndose por razones del reclutamiento forzado).

El intercambio que busca darse en estos encuentros, propende por el compartir y exponer las experiencias tras la guerra, haciendo diferenciaciones entre el ser senti-pensante detrás del uniforme y el militante por obligación o por convicción, se trata de reconocer al ser humano detrás de la víctima y el victimario (catalogaciones hechas por el discurso político del conflicto). Durante esta interacción se reconoce entonces “al enemigo” como un ser humano, este reconocimiento logra tener una conciencia subjetiva del daño causado más que un juicio externo y esa subjetividad es la que finalmente propicia una búsqueda por reparar el daño causado y repararse a sí mismo. Esta es la base del agenciamiento desde la reparación. A continuación veremos como se da este agenciamiento en el caso de “La guerra que no hemos visto” *Un proyecto de memoria histórica*.

Sin título
2007
Pintura vinílica sobre MDF
100 X 140 cms
Código # C010 - 0028

Autor: Anónimo
Fuente: Fundación Puntos de Encuentro.
Catálogo de Exposición “La guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica”.



Es importante anotar algunos de los cuestionamientos que durante la socialización de este caso he afrontado. Frente a que la reparación es un proceso limitado solo a las víctimas y que lo sucedido con la ley de Justicia y Paz, fue prácticamente un desligar dicha responsabilidad de los victimarios y “premiarlos” reincorporándolos a la vida civil sin casi ninguna pena que pagar por sus actos.

Para el caso de este proyecto, el agenciamiento desde la reparación se da en dos niveles. El primero en buscar recuperar voces auténticas que desde la experiencia ponen en evidencia la situación de la Colombia rural y de cómo desde el centro se crean juicios de valor más frente a una creencia por el gusto hacia el dinero fácil que a las situaciones de amenazas, violaciones a derechos humanos y el reclutamiento forzado que se vive en una gran parte del territorio nacional. El segundo, al aportar desde la pintura una forma de reflexionar subjetiva y autónomamente sobre la consecuencia de los daños causados por esas mismas manos que pintan, durante la guerra. Hay una reparación que se dirige primero al victimario, a reconocerse como ser humano más allá de los bandos de la guerra, a recordar sus orígenes primarios y comprender la sumatoria de factores que le llevaron a participar de ella, luego a desde sus imaginarios retratar casi en un modo de exorcismo aquellas experiencias que marcaron su vida porque con ellas le arrebataron la vida a otros y posteriormente a narrar con detalle lo que sucedió, lo que pensó en el momento de actuar y cómo lo visualiza ahora fuera del contexto de la guerra.

Muchos podrían pensar al ver las pinturas en una exposición o en el libro, o incluso al leer este texto, que el proceso de este proyecto, fue llegar a un salón, entregar pinceles y láminas de MDF y que, como en cualquier curso de manualidades, todos estaban dispuestos a pintar y contar sus historias día tras día. Pero esto no fue así.

¿Cómo recuperar la confianza en el otro, cuando en la guerra incluso los de tu mismo bando pueden tornarse en el enemigo? ¿Cómo no ser juzgado, cuando la sociedad, la familia y el estado tienen un estigma sobre quien eres y lo que hiciste en una situación de conflicto? ¿Cómo abrirse al otro? ¿Cómo desarrollar un proceso cuyo objetivo principal sea la recuperación de confianza?

Al pensar en cómo se observa en la experiencia la búsqueda de transformación y el activismo cultural inmanentes en el proceso de agenciamiento desde la reparación, Juan Manuel Echavarría, líder del proyecto, cree que la transformación que permite el arte es una mirada indirecta. Mientras la reportería gráfica es una mirada directa, es la mirada indirecta la que no nos petrifica y siempre que nos remitimos a las pinturas de los participantes en los talleres, son miradas indirectas porque son experiencias (verdades y horrores) y relatos que fueron

Sin título
2007
Pintura vinílica sobre MDF
150 X 140 cms
Código # B062 - 0440

Autor: Anónimo
Fuente: Fundación Puntos de Encuentro.
Catálogo de Exposición “La guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica”



transformados a través del pincel. “El pincel les permitió construir esa mirada indirecta que era imposible hacer a través de la oralidad”. (Echavarría, 2013)

¿Cómo reparar a las víctimas si antes el victimario no realiza un proceso de reparación propia que le haga reflexionar sobre los daños causados, entenderse de nuevo como humano y no como militante y con un sentido juicio de arrepentimiento brindar sus memorias para la reparación?

“La guerra que no hemos visto” hizo esta labor con este grupo. Aunque minoría, comparado con todos los actores de la guerra, dejó en evidencia lo que la imaginación, la memoria y la expresión pueden hacer para reconstruir una historia, diluida, marcada por la sed de poder, de

venganza y de ya no sabemos que más, donde al final los protagonistas no son en realidad ni víctimas ni victimarios sino los centros políticos y económicos cuyos intereses se mueven al compás de la guerra por el territorio. Este proceso enmarca el carácter de activismo cultural que los artistas de la Fundación aportaron a este proyecto, una búsqueda por la reconciliación para la paz.

Sin embargo dicha reconciliación (de la que aún nos encontramos en mora en Colombia) no empataba con la situación de las personas en proceso de reinserción y como eran percibidas por la sociedad civil a la que llegaron en calidad de vecinos. El proyecto tuvo una base soportada en el Programa de la Alcaldía de Bogotá de Atención a la Población Reincorporada complementario al Programa de Reinserción del Gobierno Nacional. Inicialmente fue presentado a Darío Villamizar, coordinador del programa de la época. Para él resultó un proyecto innovador dentro de toda la agenda que se encontraban organizando para los procesos de reinserción, ya que finalmente lo que esta propuesta involucraba era a través del arte poder contar las historias personales tras la guerra. Una contribución social desde el arte a la reinserción a la vida civil.

Pasando al estado como una de las agencias que interviene en este proceso y en específico sobre la Ley de Justicia y Paz¹⁴, es importante señalar el compromiso que aborda la palabra para el contexto específico de este proyecto. Por ello pudo ser mucho más sutil y sentido el hecho de plasmar en imágenes a sujetos, situaciones y lugares de aquello que paso y que por el hecho mismo de estar en un proceso de definición de su situación legal, no podían señalar en palabras o describir directamente sin entrar en un proceso de señalamiento jurídico que en la pintura no existía.

Esa posibilidad de la imagen con un sentido de expresión y no de pretensión estética, y en cuya crudeza se puede analizar un impacto que es la intención de la narración más que aquella de matizar un relato o decorar/mimetizar el relato.

Dentro de la fase de reconocimiento, fundamental en el mecanismo de agenciamiento, lo que mas les interesaba a los artistas integrantes del equipo era la pregunta de ¿por qué entran a la guerra? ¿Por qué muchachos campesinos van a la guerra? En el caso paramilitar habían historias interesantes, como la de un muchacho que con 15 años se reclutó y contaba: *“al pueblo llegaban con cadenas de oro y carros lindísimos y mujeres monas muy lindas, y pedían whisky y bailaban y yo dije, yo me meto ahí para ser uno de ellos”* (Echavarría, 2013). En el paramilitarismo se ofrecía dinero, pero esto no es nuevo ni mucho menos desconocido.

¹⁴ La ley es conocida en el ámbito legal como la Ley 975 de 2005: “La presente ley tiene por objeto facilitar los procesos de paz y la reincorporación individual o colectiva a la vida civil de miembros de grupos armados al margen de la ley, garantizando los derechos de las víctimas a la verdad, la justicia y la reparación. Se entiende por grupo armado organizado al margen de la ley, el grupo de guerrilla o de autodefensas, o una parte significativa e integral de los mismos como bloques, frentes u otras modalidades de esas mismas organizaciones, de las que trate la Ley 782 de 2002”. Durante su propuesta y puesta en marcha en el gobierno de Álvaro Uribe Vélez y posterior, ha sido una de las leyes mas discutidas y controvertidas de los últimos tiempos en Colombia.

Cuando hablamos de las expresiones propias de la comunidad, y para el caso del agenciamiento desde la reparación me refería al miedo, al temor y por allí al trauma, identifico el caso de “Caliche” un joven del oriente antioqueño quien cuando niño pintaba las paredes de su casa con el color que desprendían las flores. Este acto no era aprobado por su padre, quien le recriminaba y le obligaba a limpiar. Por esta no aprobación Caliche, decide en actitud rebelde reclutarse en un grupo paramilitar que circundaba cerca de su casa con el fin de demostrarle a su papá *“lo que era capaz de hacer”*. Curiosamente, Caliche fue uno de los que mejor pintaba en los talleres, “como si supiera pintar”, afirma Echavarría.

Esta última afirmación es importante en el sentido de diferenciar las visiones que instrumentalizan las prácticas artísticas en encuentro con comunidades, como una herramienta utilitaria en muchos de los casos, en especial en aquellos analizados desde la academia. Existe un limbo entre entender la enseñanza técnica del arte y el arte como herramienta para... En el caso de “La Guerra que no hemos visto”, hay una connotación que aclara Juan Manuel Echavarría, señalando que no era el fin ni fue uno de los objetivos “enseñar” a pintar en el sentido técnico del término.

Sobre el papel de las ideologías (tan fervientemente defendidas por quienes concuerdan con la confrontación armada como único medio de hacer valer las ideas) Echavarría se pregunta: ¿Cómo un muchacho campesino, que ha tenido primero un fusil en sus manos que un lápiz, va a concebir ideologías? señala Echavarría. Claro está que, dicha afirmación entra en contravención cuando se tiene en cuenta que la mayoría de participantes reinsertados guerrilleros que pintaron provenían del sur del país de departamentos como Putumayo y Caquetá; donde por generaciones - como ellos mismos señalaban - la guerrilla era su ejercito, los veían desde que nacían. Sus padres, sus abuelos, sus hermanos habían sido guerrilleros.

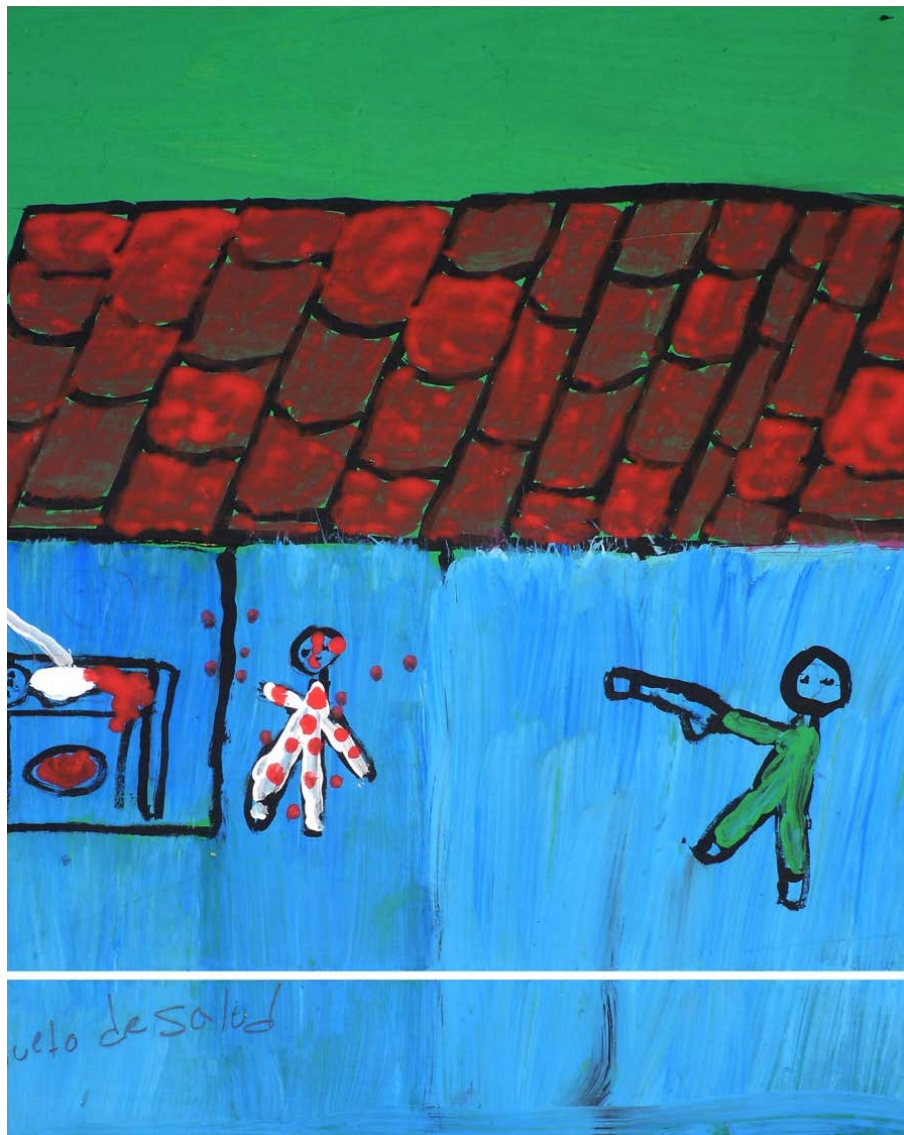
Lo anterior tiene base en la versión vívida de que en los llamados territorios nacionales no había presencia del estado. Entonces, la guerrilla era el poder representado en armas en dichos territorios. Las armas como un imán donde no hay alternativas o posibilidades de educación o progreso. Esa es la creencia que mueve al deseo y nos construye una máquina abstracta de la guerra.

Juan Manuel Echavarría, confiesa, que una de sus búsquedas personales, previo al desarrollo del proyecto, era saber ¿Quiénes eran más malos: los paramilitares o los guerrilleros? Sucedió que ya en el transcurrir de los talleres, comprendió que las historias personales eran más importantes y diluían la cuestión, fueron esas historias las que lo conmovieron. Lo pusieron en una posición en la cual se preguntaba a sí mismo ¿Quién era él para juzgar al otro, o para dictaminar quien es más

malo que él otro? ¿Cómo poder juzgar a estas personas que por azares, decisiones o destino de la vida llegaron a estas situaciones, cuando su lugar de enunciación es el de una persona privilegiada en el sentido de no haber tenido que verse involucrado de manera directa en el conflicto?

Continuando con la búsqueda por la reconciliación y la convivencia como fundamentos para la reparación, como señalaba anteriormente, no fueron fáciles de construir. La situación de las personas a quienes cobijó en su primera etapa de implementación, vivió una especial problemática, visible a nivel mediático en especial en la ciudad de Bogotá en aquel momento pero sobre la que poco se ha escrito.

El caso específico de las casas de reinserción, marcó en un lugar visible lo complejo que estos procesos de reinserción, donde la imagen *experiencial* y mediática del conflicto han generado fragmentaciones



Sin título (DETALLE)
2009
Pintura vinílica sobre MDF
150 X 140 cms
Código # B062 - 0440

Autor: Anónimo
Fuente: Fundación Puntos de Encuentro.
Catálogo de Exposición "La guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica".

profundas en la sociedad. Aspectos de estigmatización, juzgamiento, discriminación entre otros delimitan la relación áspera y cortante entre quienes hicieron parte del conflicto y la sociedad civil a la cual aspiran a retornar:

El Plan de desarrollo Bogotá sin indiferencia 2004-2007 creó un programa complementario de atención para la población reincorporada que se encuentra en la ciudad. Éste ha sufrido una fuerte crisis durante sus seis meses de puesta en marcha con respecto a los reincorporados que se encuentran en albergues. En los barrios existe la sensación de que los robos, el bandolerismo y la inseguridad están estrechamente ligados a la presencia de los desmovilizados en los diversos sectores.

“Esta crisis nos ha permitido conocer la problemática de Bogotá, no basarnos en estudios y especulaciones, sino ir directamente a los albergues a trabajar con los mismos incorporados esta problemática”, observa Darío Villamizar, coordinador del programa de Atención para la población reincorporada de la Alcaldía de Bogotá.

La Alcaldía viene desarrollando programas específicos para que el paso de los desmovilizados de los albergues a hogares comunes en los barrios sea lo menos traumático posible y por tanto ha trabajado para acercar la oferta distrital a los desmovilizados en una labor que se está realizando en forma mancomunada con las alcaldías locales.

Además, en pro de una labor efectiva y positiva el gobierno local ha motivado la participación conjunta de los cinco actores del proceso: los reinsertados, la sociedad en general, el gobierno nacional, el gobierno distrital y las organizaciones sociales”.(PNUD, Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, 2005).

A parte de lo anterior, se sumaban amenazas y persecuciones por parte de los mismos núcleos urbanos de los grupos en los que militaban, así como la complejidad que los procesos legales para la reparación y la reinsertación implicaban y en cuyos casos la definición de la identidad debía hacerse desde el plano judicial y hasta tanto no estuviese concretado, cualquier mención de la misma podía implicar peligro para su integridad.

De igual forma, dado que varios de ellos, hasta tanto no se les garantizara la protección y los derechos con los cuales retornar a la vida civil, no proporcionaban en su totalidad, la información necesaria para resolver casos relacionados con tomas, secuestros, masacres, tomas entre otros, se presentaron casos en los cuales infiltrados buscaban ganar su confianza para tener dichas versiones más allá de los estrados judiciales.

Todas estas situaciones, construyeron una barrera con la que los artistas de la fundación tuvieron que enfrentarse: la desconfianza. Por

eso como ellos mismos lo definen hubo un proceso de creación y de reconstrucción de la confianza previo a los talleres. Parte importante de este proceso, fue la práctica de la escucha, que dejaba de lado los juicios y estigmas antes mencionados y pasaba a ser una práctica de confianza y de expresar y sacar de adentro aquellos relatos e historias nunca antes contados. Lo anterior constituye el intercambio dentro del núcleo performativo del agenciamiento.

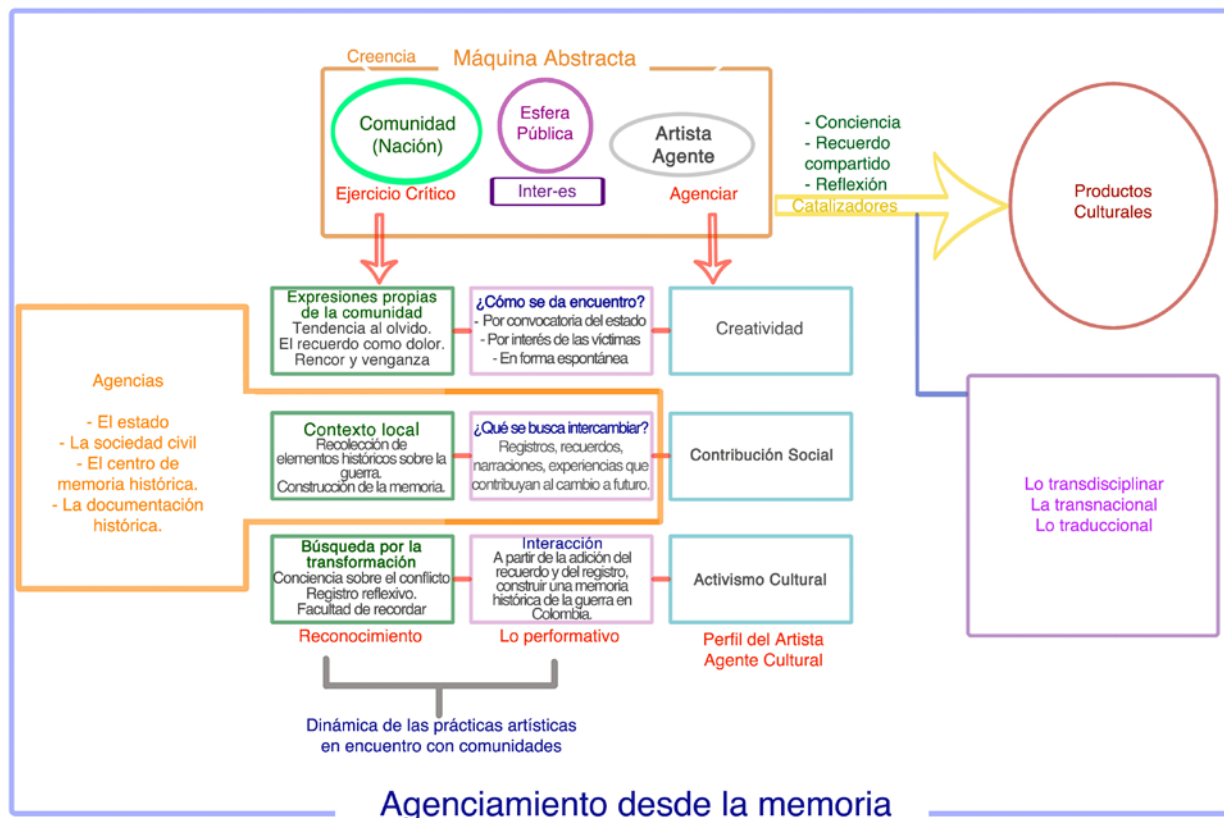
Agenciar un proceso primero de apertura, segundo de construcción de confianza, tercero de reconocimiento, cuarto de entendimiento de las consecuencias que los actos pasados generaron en otras vidas y quinto de expresar sin tapujos y sacar de la mente imágenes que hoy nos relatan una historia de la guerra contada por seres humanos y no por bandos, es lo que construye una reparación a la memoria, a las víctimas y al victimario entendido en una fase del proceso como víctima, todo generado a través del pincel.

2.2 AGENCIAMIENTO DESDE LA MEMORIA.

De acuerdo al mecanismo de agenciamiento cultural, entendemos el agenciamiento desde la memoria como aquel que propende por el resguardo, salvaguarda y uso de la memoria, como factor de transformación y de conocimiento e identidad, en este caso, de una nación que ha vivido más de medio siglo en guerra.

Dentro de la fase de reconocimiento, encontraremos como expresión propia de la comunidad, una clara tendencia al olvido, donde el recuerdo se entiende como un factor doloso y que facilita en muchos casos sentimientos de rencor y de venganza que de reconciliación y perdón. A nivel del contexto local, no obstante, encontramos que hay una búsqueda por la recolección y registro de elementos históricos que propenden por la construcción de una memoria en este caso, la de la guerra en Colombia. Ligado a este contexto, lo que se busca transformar es una conciencia sobre el conflicto, una crítica al registro reflexivo y la recuperación de la facultad de recordar.

Un proyecto de memoria histórica, es el subtítulo de “*La guerra que no hemos visto*”. La importancia de una preservación de la memoria en un país como Colombia, donde semana a semana pasamos de un show mediático a otro más grande que tapa el anterior y el cual ya nadie



recuerda una semana después es una labor importante e invaluable para las nuevas generaciones que nacen ya no con el concepto de guerra, sino de conflicto y para quienes cada día es una situación más distante en el caso de los núcleos urbanos o mas factible en los rurales.

Soportando el intercambio en su entorno performativo, retomo el primer ejercicio propuesto a los participantes de los talleres: pinte la primera memoria que tenga de su infancia. Lo que se representó en un 80% de los casos, fue la imagen de una Colombia rural, del paisaje del río, la casa, los animales, los árboles, las montañas. A medida que pasó el tiempo, las pinturas tenían un gran porcentaje de color verde. Las pinturas iban cambiando, iban contando su paso de ser campesino a ser guerrillero, paramilitar o soldado, los paisajes como María Clemencia Castro señalaba, empezaron a tener un tinte rojizo. En una visión durante alguna de las reuniones con Juan Manuel y su equipo, les comentaba que viendo las pinturas en un plano global, y como describían la situación de una matanza, una toma o una masacre, parecían el gráfico de una estrategia de guerra. Vista desde las alturas, ubicando el paisaje, al enemigo, la ruta de escape, la guarida. Esta afirmación nos hizo mas claro que uno de los aportes de las pinturas fue crear una cartografía de la guerra.

Por lo tanto reconocemos una agencia del tipo de memoria geográfica. Representada en el color, la disposición de los elementos en el plano y el ritmo de la secuencia que allí se sigue.

Seguido de lo anterior, está lo que ya habíamos mencionado anteriormente sobre el encuentro de pinturas en varias oportunidades que representaban dos bandos distintos de la guerra en un mismo evento específico, creando así una memoria de lo que es el accionar de la batalla. Las víctimas quedan al medio, los victimarios a los extremos, el paisaje de fondo.

Juan Manuel Echavarría es conocido por su obra relacionada con la violencia como tema principal. Previamente su trabajo se había centrado más en los casos de las víctimas que en los victimarios. En Bogotá, la presencia de casas habilitadas para las personas en proceso de reinserción, motivó su paso por estos lugares y evidenció una necesidad: la necesidad de conocer la guerra desde la otra cara, desde los combatientes de la misma, en sus diferentes bandos. Era la oportunidad, para conocer los relatos de los victimarios. Al contrario de otras ocasiones en esta él no sería un mero observador, o un artista investigador, lo que buscaba era propiciar un espacio de encuentro donde lo que surgiera fuera un proceso sincero, subjetivo y peculiar.

Más allá de su inquietud puntual, era el complemento al proyecto que unos años antes había dado inicio con la Fundación Puntos de Encuentro, el de preservar la memoria histórica de la guerra en Colombia contenida en obras de arte de distintos ejecutantes.

Para Fernando Grisalez, estos talleres eran una oportunidad para conocer la guerra en otras circunstancias. De igual forma esta experiencia ha sido una influencia grande en la obra que desarrollaba en ese momento como artista independiente, armando también un discurso estético sobre la violencia, desde su obra plástica en video.

Como anécdota Fernando añade, que para él fue un corto circuito en los imaginarios que normalmente se tienen sobre los “malos de la guerra”, un ejemplo de ello era la imagen que entonces tenía en su cabeza de que un guerrero era una persona de un físico corpulento, grande, alto, musculoso, pero que desde el primer encuentro se desdibujó por completo al ver hombres de corporalidad estándar, como cualquier ciudadano promedio. Para el artista significó conocer al enemigo a quien antes relacionaba con lo desconocido, lo oscuro y lo monstruoso. Hubo sin duda una ruptura sobre la idea y la perspectiva de la guerra.

En el caso de Noel Palacios, músico y compositor independiente, la experiencia tuvo un objetivo distinto en sus inicios. Él venía de ser



Sin título
2008
Pintura vinílica sobre MDF
100 X 140 cms
Código # C046 - 0180

Autor: Anónimo
Fuente: Fundación Puntos de Encuentro.
Catálogo de Exposición “La guerra que
no hemos visto. Un proyecto de memoria
histórica”.

víctima de la masacre de Bojayá, y acababa de participar en la obra “Bocas de Ceniza”. Hasta ese momento él estaba empezando a conocer qué era el arte, y su importancia.

Con “Bocas de Ceniza” pudo participar desde su ejecución hasta su socialización en distintos lugares, y fue en estas socializaciones donde observo los impactos de la obra en los espectadores. Era otra forma de mostrar las consecuencias de una guerra que se habla pero no se toca, que se exterioriza pero no se comunica. Para él, las pinturas con los desmovilizados eran de nuevo esa oportunidad de crear una consciencia y reflexión frente a lo que pasa desapercibido y solo nos afecta cuando nos toca.

Es casi que quitarse un velo y enfrentar una realidad de todos los días, enfatiza en que su potencial es saber hacer música. Desde esa experiencia, empezó a ser más receptivo con realidades cotidianas de su nuevo contexto urbano, como el de las personas en situación de indigencia. Por ello sus nuevos proyectos musicales se enfocan en la protesta y la crítica

de este tipo de situaciones sociales. Esta interacción es de la que hablamos en el mecanismo de agenciamiento cultural desde la memoria: una adición del recuerdo y del registro en busca de construir una memoria histórica.

En total 86 personas entre ex paramilitares, ex guerrilleros y soldados heridos en combate participaron en los talleres. De ellos 43 pintaron sobre experiencias de la guerra, el resto pintaron sobre otros tipo de imágenes de su interés no relacionadas con la guerra. Esto demuestra la relevancia de la confianza, no con todos fue posible establecer dicha conexión y esto es importante tenerlo en cuenta.

Los primeros encuentros tuvieron esa incertidumbre sobre el ¿Cómo empezar? con el Buenos días, buenas tardes y luego ¿Qué? Cuando se tiene en la mente una imagen tan armada del otro (ese otro distante, cuasí violento, perteneciente a otro mundo casi, un otro que en nuestra imaginación pareciera no ser tan humano, sino un ser totalmente extraño) ¿Cómo proceder a interactuar con él en un corto periodo de tiempo?

Fue en éste dilema, corto pero puntual, que el equipo, por mas escrito que tuviese el proyecto, por mas claro que estuviera el número de participantes, los salones y demás no habían comprendido el tamaño de lo que se enfrentaban, era un cuestionamiento interno que habría de llevar a romper los prejuicios creados a través del tiempo. Llegó entonces, una pregunta para romper el hielo: ¿Por qué no pintan algo relacionado a su niñez? Así comenzó, con imágenes propias del campo colombiano, lo ideal de lo que fue la vida previo a la guerra, el recuerdo grabado en la memoria.

Algunos venían una o dos sesiones y luego no volvían. Quienes pintaron sus historias y estuvieron hasta el final fue porque así lo quisieron y lo sintieron.

Para Echavarría, la relevancia de este proyecto y sus resultados, no se verá sino en tiempos de paz, cuando el debate sobre el discurso, lo ideológico y el contexto de la guerra deje atrás su carácter controversial y pase a ser algo más humano, mas documental, mas propio de un país cuya historia se construye desde fragmentos de la memoria. “Venían de la destrucción pasaron a la construcción, a la construcción de una memoria colectiva, es una declaración contra la guerra”.

La construcción de una memoria colectiva, es evidente en uno de los relatos de Fernando Grisalez, donde comenta que en varias oportunidades sucedió que en el grupo de ex guerrilleros por ejemplo, uno de ellos pintaba su punto de vista en una confrontación, resultaba que en una sesión siguiente con el grupo de ex paramilitares, uno de

ellos pintaba su punto de vista en la misma confrontación. Sucedió que los detalles y la precisión de los momentos entre uno y otro eran claramente visibles, al juntar las dos imágenes se tenía una vista global del enfrentamiento y de como era concebido desde ambos bandos.

“La guerra que no hemos visto” agencia la memoria desde dos puntos. El primero, el individual subjetivo, en el cual se van abriendo espacios para el recuerdo compartido, la reflexión y la motivación a expresar algo que se lleva muy dentro y que solo existe desde la experiencia propia. El segundo desde la recopilación de las pinturas, los escritos y las narraciones orales que cada uno de los autores dejó como huella al proyecto. Si bien en el catálogo de la exposición aparecen las pinturas sin nombre, sin descripción, sin autor, no quiere decir por ello que no existan. Al contrario, se encuentran salvaguardadas para que en el momento de cese de la guerra, puedan quedar expuestas en complemento con los cuadros, contando íntegramente la experiencia de una violencia entrañada en nuestra historia y que busca resguardarse en forma de memoria para no repetirse.



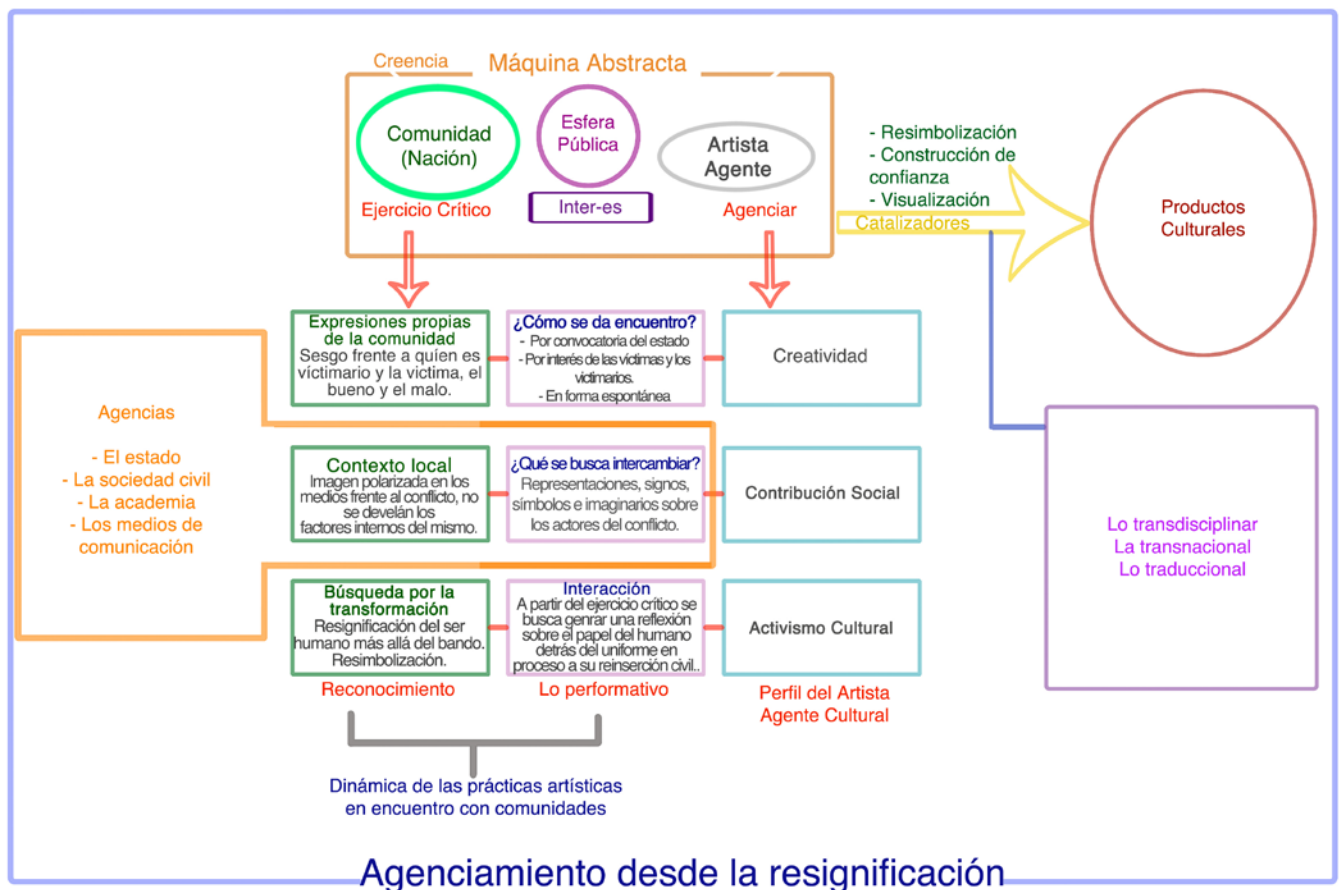
Sin titulo
2007
Pintura vinílica sobre MDF
105 X 100 cms
Código # B016 - 0148

Autor: Anónimo
Fuente: Fundación Puntos de Encuentro.
Catálogo de Exposición “La guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica”.

2.3 AGENCIAMIENTO DESDE LA RESIGNIFICACIÓN.

Resignificar puede ser un término peligroso en tiempos en que el signo y lo simbólico son tan ampliamente debatidos, estudiados y replanteados. Sin embargo para fines de este aparte afirmaré que la resignificación es un repensar, una creencia situada en la interpretación común de hechos, acontecimientos, datos y experiencias que nos descoloca de nuestro lugar de enunciación habitual y nos obliga a movernos a uno nuevo. Esa movilidad nos hace retomar una afección singular hacia aquello en lo que creemos, comprendemos, valoramos y finamente tiene significado para nosotros.

El agenciamiento desde la resignificación es aquel que para el caso de una nación que se encuentra atravesando la esperanza del fin del conflicto y el pensar



lo que sucederá después, busca resignificar al ser humano más allá de los bandos. Tiene como expresión antecedente en su fase de reconocimiento, un sesgo frente a quién es la víctima y quién es el victimario (el bueno y el malo). En su contexto, los medios de comunicación juegan un papel importante en esta polarización, ya que construyen imaginarios colectivos alrededor del conflicto sin adentrarse profundamente en los factores internos del mismo (pobreza, reclutamiento forzado, falta de presencia del estado, etc.).

En su fase preformativa, busca intercambiar representaciones, signos, símbolos e imaginarios sobre los actores del conflicto, dando paso a que en la interacción se generen ejercicios críticos sobre el papel del ser humano más allá del conflicto y de su lugar como ciudadano.

¿Qué significa la guerra para un colombiano? Pobreza, narcotráfico, violencia, política, corrupción, mala fama, algo que no se entiende ni de donde viene ni para donde va, algo que nos toca, algo que no nos toca, impuestos, etc. Todo depende del lugar desde donde se mire. Considero que la pregunta es pertinente, si entendiéramos qué significa para nosotros los colombianos la guerra, cuando nos dicen que llevamos 50 años en ella, que nuestros abuelos, padres, y otras generaciones crecieron y vivieron en y con ella, que por eso tenemos mala fama, que por eso no nos dan visa, que por eso hay narcotráfico, que por eso no podemos viajar a uno u otro lugar del país porque es peligroso, podríamos no hacernos tanto los de la vista gorda, no creernos todo lo que los noticieros nos muestran día a día y con lo que buscan distraer nuestra atención diciéndonos que somos el país más feliz del mundo, los medios nos crean un contexto que tendemos o no a creer, esto depende de qué tan claro tengamos nuestro lugar de enunciación en el mundo.

Si por primera vez vemos en una imagen, un cuerpo desmembrado, un ajusticiamiento, una violación, la explosión de una bomba o un ahorcamiento; pero sucede que esta imagen no es un video o una fotografía sino una pintura, un tanto naif, casi pintada por un niño, y que usa colorido brillante, para contarnos tamaña historia y más aún si descubrimos que aquel quien la pintó fue el mismo que ejecutó dichos actos. ¿Qué significa este acto contemplativo para nosotros?

Resignificamos la brutalidad de la guerra, resignificamos el sentido del autor, resignificamos lo estético de la imagen, resignificamos lo lejanos que estamos de ese relato. ¿Podemos resignificarnos a nosotros mismos? Darnos cuenta que nuestra identidad hace parte de ello, que somos una construcción mediatizada que esquiva por “pudor” estas imágenes pero que cuando ya estamos ante ellas estamos impávidos, con ganas de conocer más de eso que nos han puesto tan lejano pero que está tan cercano.



Sin título
2007
Pintura vinílica sobre MDF
210 X 150 cms
Código # B019 - 0066

Autor: Anónimo
Fuente: Fundación Puntos de Encuentro.
Catálogo de Exposición “La guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica”.

Agenciar desde la resignificación es proponer un cambio de lugar, un transgredir la creencia acerca de que aquello que no nos toca no nos pertenece. “La guerra que no hemos visto” lo hace, desde lo expositivo nos brinda el primer acercamiento, ya en lo contemplativo nos cuestiona y en la relación con nuestro contexto nos desnuda a la búsqueda del relato.

Finalmente y como cierre para este capítulo sobre “La guerra que no hemos visto” y los procesos de agenciamiento que llevó a cabo me gustaría comentar como se dieron vínculos durante y posteriores a la experiencia ya que aún persisten, aún existe la comunicación entre el equipo del proyecto y los participantes.

Este tipo de vínculos denotan la calidad humana detrás de la historia de cada participante que hace que muchas veces se deje de lado su condición de reinsertado o desmovilizado a ser una persona común y corriente. Echavarría anota como el vínculo también tenía que ver con el contacto humano. Él recuerda como aún después de que algunos de ellos compartieran sus desgarradoras y crudas experiencias respecto a los cuerpos en la guerra, llegaban a saludar siempre con un fuerte abrazo. Aparte de ello, el encuentro no se redujo solo a los talleres, al contrario, por ejemplo los domingos hacían actividades extra lo que propició tejidos de amistad.

En estos espacios, los participantes tenían la oportunidad de conocer las obras de los artistas pertenecientes al equipo del proyecto. En alguna ocasión, cuatro de ellos luego de ver la obra “Bocas de Ceniza” comentaron: “*nosotros sí que hicimos mucho daño*” (Echavarría, 2013). Fue una oportunidad para dar un cambio de perspectiva entre la víctima y el victimario, se cambia la imagen del enemigo de manera reflexiva no impositiva. He ahí la importancia del papel del arte, y la mirada indirecta (mencionada anteriormente por Juan Manuel) creando espacios de reflexión y de transformación.

Fernando Grisalez comenta, que parte de esta reflexión se dio mas en el encuentro espontáneo entre los participantes a la hora de contar y/o plasmar las historias, que porque hubiese sido un objetivo primordial. El hecho de descubrir al enemigo ya no como un estratega de guerra, sino como a otro ser humano, con las mismas preocupaciones, las mismas sensibilidades y gustos y en muchas ocasiones las mismas circunstancias, dejó de lado los prejuicios también entre ellos mismos. Fue un proceso de reconocimiento mutuo.

En este punto puedo afirmar que el cambio de perspectiva es una de las bases fundamentales de los proyectos que pretenden trabajar prácticas artísticas en encuentro con comunidades. Y es un cambio que se da en diferentes niveles, micros, macros, *in situ o a posteriori*. Como una forma de agenciamiento y de construcción cultural, este tipo de prácticas y los artistas y comunidades que interactúan en ellas generan en sí mismos, espacios y ritmos para la reflexión y la percepción. No pretenden llegar con un discurso armado, buscan abrir tiempos, espacios y experiencias. Movilizan y perturban los ritmos “normales” de la cotidianidad sin necesidad de emplear mayores técnicas, elementos o instituciones, más que el encuentro, el intercambio y el diálogo.

Un ejemplo de lo anterior, lo señala Juan Manuel, con una experiencia dada en el proceso de producción de su nueva obra, llamada Silencios, en la cual aborda la imagen de aquellos tableros de clase, abandonados en escuelas de corregimientos que han sido víctimas de la violencia.

Cuenta, que en una ocasión en la isla de Barú, donde hacían presencia algunos infantes de marina, pudo establecer conversación con uno de ellos. Portaba con él 12 o 14 fotografías del proyecto, las cuales le enseñó al infante y le habló sobre su interés y el contexto de las mismas. El infante guardó silencio por un momento para luego afirmar: *“Yo he tenido que pasar varias noches en lugares como estos que usted me muestra, pero hasta ahora, para mí siempre había sido normal que estuviesen abandonados”*.

Aún siendo ésta una obra en proceso y cuyos encuentros son mucho mas subjetivos que los dados en *“La Guerra que no hemos visto”*, es claro como, al tener una intencionalidad clara en la imagen, en su búsqueda en su relación con el contexto, en plantear un lugar de enunciación crítico, el artista y la obra pueden empezar a desarrollar el cambio de perspectiva, una movilización propuesta al otro en un lenguaje universal. Hay un principio vital en esta idea y es la creencia que el arte puede transformar.

Cada taller fue muy distinto. Con los ex paramilitares fue el primero, aún el equipo del proyecto no tenía mucha experiencia en como interactuar, generar el diálogo o plantear búsquedas específicas del taller.



Sin titulo
2009
Pintura vinílica sobre MDF
Díptico / 70 x 300 cm
Código # A054-0381

Autor: Anónimo
Fuente: Fundación Puntos de Encuentro.
Catálogo de Exposición *“La guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica”*.

Con el ejercito, los talleres tuvieron lugar en el batallón de sanidad, en un espacio en el que como lo define Juan Manuel, pudieron ver los horrores físicos de la guerra. Porque con los otros grupos (ex guerrilleros, y ex paramilitares) no eran evidentes huellas o marcas mayores en los cuerpos de la guerra, mas en el caso de los soldados, eran aquellos quienes estaban en situación de discapacidad. La discapacidad es la desmovilización del ejercito. Algo que vale la pena resaltar es que en el caso de los guerrilleros, había un temor constante tanto para socializar como para contar sus historias, esto en razón a que ellos desertaban, no se desmovilizaban por un pacto político (como fue el caso de los paramilitares) por ello eran victimas de acoso, persecución y amenazas.

Los talleres con los soldados fueron otra historia, por el regimiento de la institución, que limitaba la comunicación y el contar las historias. Sin embargo se hicieron muchas amistades, ya fuera del batallón y cuando ya salieron de allí, llegaron a la Fundación Puntos de Encuentro, fue allí donde pudieron plasmar sus relatos.

Sin titulo
2008

Pintura vinílica sobre MDF
50 x 105 cm
Código # B015-0093

Autor: Anónimo

Fuente: Fundación Puntos de Encuentro.
Catálogo de Exposición "La guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica".

Noel recuerda con especial atención el caso de John Gerardo, un soldado del Batallón de Sanidad quien por depresión post trauma debía tomar medicamentos para controlar sus estados de ánimo. Al segundo día de los talleres, John pidió suspender los medicamentos. Esta anécdota abre una reflexión sobre lo diferente que fueron los talleres con los soldados heridos en combate y lo que el marco jurídico e institucional traza para ellos mientras definen su situación. En este caso, la apertura a los talleres se dio porque se entendieron más como una cuestión pedagógica que de reflexión o de catarsis dentro del mismo Batallón.



Confiesa que al momento de comenzar su participación en el proyecto como artista de la Fundación, sentía rencor hacía los guerrilleros por lo sucedido en Bojayá. Hacia los paramilitares sentía una especie de terror por la manera cruda y cruel como cometían sus crímenes y su forma de tratar a las víctimas. Sin embargo en los talleres descubrió que la guerrilla en muchos casos actúa con la misma desidia que tanto se les ha asignado a los paramilitares.

Para él la definición que quién es más malo, no era la importante ya que en igual medida, todos los actores del conflicto han hecho daño y generado consecuencias en el país. Sin embargo admite que sí tenía bastantes prejuicios hacía los reinsertados con los cuales trabajaría en el taller, más cuando ya pudo conocer sus experiencias de cerca, conoció que entre las razones que habían llevado a estas personas a pertenecer a uno u otro bando estaban la falta de oportunidades y en muchos casos las amenazas hacía ellos y sus familias de no aceptar ser reclutados. Esto último responde a cuotas establecidas en ciertos territorios, en los cuales, cada familia debe “aportar” un miembro a la milicia, cada cierto periodo de tiempo, lo que se conoce como reclutamiento forzado.

Comprendió en este proceso múltiples experiencias que le enseñaron a no juzgar antes de conocer a las personas, a dejar de lado los prejuicios y el rencor y entender el lugar y la situación de los otros. Sus primeros encuentros con los grupos de reinsertados fueron bastante anecdóticos. Por un lado, ellos encuentran en él a un paisano, y aclara que esto está referido a un denominador común con el hecho de ser afrocolombiano (termino que aunque reconoce, no lo comparte ni lo apropia y por ello prefiere referirse a esta característica en común como negro). Al principio varios de ellos le preguntaron “¿a qué frente había pertenecido?” y esa asociación como uno de ellos, fue clave, sin proponérselo, para lograr esa apertura y el diálogo que tendría lugar posteriormente no solo con él sino con el resto del equipo del proyecto. Hablaban de cosas comunes en la vida del campo, y con ello se rompía el hielo, cuenta la historia de José Víctor, quien a primera vista parecía una persona muy ruda, pero luego resultó ser uno de los mas abiertos, cálidos y amistosos.

Sobre la participación de mujeres, los tres artistas afirman que fueron de las sesiones mas difíciles, porque la mayoría eran mamás y querían traer a sus hijos, así que era un ritmo más disperso en tiempos y en participación, ya que no solo ellas pintaban. Lo interesante fue como llegaron a estos espacios. Los mismos participantes hombres desmovilizados que ya estaban en los talleres, las invitaron, eran ellos quienes traían a sus compañeras, sus primas, sus hermanas y demás allegadas. Ellos les recomendaron asistir a los talleres. Respecto a la construcción de confianza en este caso, no hubo tal problema porque venían referenciadas por los mismos desmovilizados que ya estaban contando sus historias. Ellas llegaron directamente a pintar, y esto marcó una diferencia crucial con los otros talleres.

Fernando Grisalez, señala que en un principio los participantes tenían una inquietud por una búsqueda de la imagen perfecta. Esto en el sentido de generar imágenes lo más cercanas a la realidad y que cumplieran con ciertos requisitos estilísticos de lo que ellos reconocían como arte. Sin embargo al no ser este proyecto, un taller técnico de pintura, en primer lugar, no era su intención enseñar herramientas técnicas sobre ¿cómo pintar? en segundo lugar, la apertura de un espacio sin pretensiones estilísticas o de técnica, hizo posible que aflorara una singularidad relacionada con su propia identidad, con su propia subjetividad.

Lo anterior fue un plus para el proyecto, cuando cada uno fue consciente de su carácter singular a la hora de plasmar su propia historia, generó apropiaciones del género de lo pictórico que hizo que al final la veracidad de la imagen viniese de su intención inicial mas que de una búsqueda estética dictada por regímenes de lo qué debe o no ser una imagen.

Noel añade que lo que les sorprendió dentro del grupo era que incluso los mas escépticos frente a sus habilidades y destrezas manuales, pronto descubrieron que eran capaces de que podían plasmar cualquier idea con la misma soltura, maestría y propiedad que cualquier artista con formación.

Respecto a los formatos, eran tabletas de MDF (el concepto de pintar sobre distintas tabletas fue propuesto por el equipo de artistas del proyecto), sobre las cuales podían plasmar fragmentos o totalidades, lo que les permitió mayor versatilidad a la hora de establecer una geografía de la guerra. Porque finalmente, aun cuando cada uno de los grupos trabajó de manera independiente y en espacios y tiempos diferentes, los paisajes retratados en las pinturas resultaron tener las mismas connotaciones (tonales, de figura, de ubicación, etc.) formales que representaban similitudes en los lugares en los cuales tuvieron lugar las confrontaciones relatadas. La mayoría pintaban muy pequeño, pero las jerarquías eran inconscientemente representadas. *El color como presencia: el rojo por ejemplo* (Castro, 2010).

Palacios continúa con una última afirmación respecto a que uno de los puntos relevantes de estas prácticas fue darles voz a los soldados rasos, quienes por lo general no la tienen, ni durante la guerra ni posterior a ella, ya que en la mayoría de los casos son los comandantes los que dan sus posiciones y opiniones frente a los procesos de desmovilización y los hechos delictivos en los que se vieron involucrados. En este caso, las historias de quienes enfrentaron día a día el campo de batalla son visibles.

En muchas de las prácticas artísticas en encuentro con comunidad, los vestigios que quedan a parte de los procesos de socialización y por



Sin título
2008
Pintura vinílica sobre MDF
140 x 200 cm
Código # B016-0233

Autor: Anónimo
Fuente: Fundación Puntos de Encuentro.
Catálogo de Exposición “La guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica”.

supuesto de la misma experiencia, tienen que ver con los registros hechos durante las actividades.

En el caso de “*La Guerra que no hemos visto*”, existe el registro de archivo, compuesto por las pinturas ejecutadas durante los talleres, un registro de notas periodísticas, textos académicos y otras publicaciones formales sobre el tema y finalmente los personales que los integrantes del equipo tuvieron la oportunidad de generar durante las actividades.

La fotografía por ejemplo, toma relevancia en la forma de registrar la interacción y el desarrollo de los encuentros. Sin embargo también marca claras diferencias contextuales entre los tres grupos que hicieron parte de las prácticas.

Con los ex paramilitares y ex guerrilleros, no fue tan libre ni espontánea la interacción con las cámaras, al contrario, por las situaciones de amenazas e indefinición de su situación legal, las fotos no podían involucrar ningún rasgo de identidad (rostros). Por lo cuál solo existen registros de las manos durante los procesos de pintura. Incluso en este punto, la construcción de confianza fue vital, sin ella, ni siquiera estos procesos habrían sido posibles.

Caso contrario fue el presentado en el Batallón de Sanidad, donde sí fue posible el registro fotográfico. Y la cámara como dispositivo para el encuentro, sirvió para establecer lazos, donde no solo los artistas de la fundación tomaban registros sino que también fueron registrados por los soldados. Este tipo de acciones vinculantes reforzó los lazos de confianza y de amistad y permitió también una mayor soltura en los talleres.

Cabe anotar que aunque en un primer vistazo de la exposición de la experiencia de estos relatos uno podría pensar que el desenlace fue finalmente positivo y que hubo realmente un proceso de reinserción, la verdad es que así como algunos lo lograron hubo otros que volvieron a la guerra, por múltiples razones y circunstancias.

Para Juan Manuel Echavarría lo más importante en los talleres fue lograr ver la humanidad del enemigo, ver como fueron entregando las vivencias, las pinturas, las historias. Muchas de estas pinturas tenían un carácter estético muy bello. Continúa afirmando, que algo que él visibilizó en esta experiencia, fue una forma en la cual a través del arte el horror puede volverse algo bello, algo más humano, menos petrificado.

Hubo una pregunta clara desde el inicio del proyecto: ¿Están ustedes de acuerdo en exhibir las pinturas producto de estos talleres? La respuesta fue sí, era importante para ellos que sus relatos fueran más allá de la inmediatez de la experiencia.

Esto me remitió a una inquietud sobre los derechos de autor, ya que en la actualidad es la Fundación Puntos de Encuentro la que se encarga de salvaguardar y movilizar estas pinturas. En efecto los autores de los cuadros cedieron los derechos a la fundación (sin fines de lucro) con el fin de propiciar una divulgación mayor de las obras y su fácil movilidad, no obstante las pinturas esperan por el momento político correcto para develar los nombres de sus autores y las situaciones que narran.

Una de mis inquietudes fundamentales en esta tesis es ¿Cómo estos procesos retornan a la comunidad con la cual interactuaron? ¿En que formas? Dentro de los procesos evidentes de socialización de “La guerra que no hemos visto” se encuentra la primera muestra de las pinturas en el Museo de Arte Moderno de Bogotá del 15 de Octubre al 15 de Noviembre de 2009. Posterior a esta muestra se realizó en el 2010 en el Museo de Antioquia, en el 2011 en el Museo la Tertulia en Cali, en el 2012 en el Göteborgs Konsthall en Suecia y recientemente en el 2013 en la sede de la Casa Daros en Río de Janeiro.

Aquí podría venir uno de los grandes cuestionamientos frente al proceso de socialización respecto a los espacios legitimados del arte ¿Por qué un proyecto cuya pretensión no era plástica, estética o museográfica, termina en espacios legitimados por el circuito del arte y donde en muy pocas ocasiones hay interés u oportunidad de asistir por parte de quienes participaron en los talleres o de actores a los cuales “toquen” directamente estas obras?

En primer lugar habría que señalar, que aún cuando la pretensión inicial no hubiese sido crear un producto estético como tal (de aquellos que se producen para satisfacer una necesidad comercial del arte o de

inventario de una galería) si había una preocupación inmanente frente a los formatos y los materiales que se utilizarían en estas pinturas. Formatos portátiles, materiales nobles pero resistentes y sobre todo que permitieran una dinámica expositiva. Esto último respondiendo a que como proyecto de memoria histórica la idea no era que permanecieran inertes en un archivo privado o que fueran cadáveres en la bodega de algún museo, sino que por el contrario pudiesen ser exhibidos en distintos contextos y fueran dispositivos detonantes de diálogos, debates y reflexiones frente a la guerra que allí se representa.

Es obvio que hay un marco de legitimidad como piezas únicas dado por la Fundación Puntos de Encuentro, y en esa medida, las relaciones y redes formadas por la Fundación son las que han facilitado la entrada de estos objetos resultado de una práctica artística en encuentro con comunidades (no concebidos como obras de arte) a museos, galerías y centros culturales de reconocida trayectoria. Ahora bien, viene este proyecto expositivo anexo al carácter multi nivel que este tipo de iniciativas tiene en la contemporaneidad como un conjunto de núcleos temáticos que permitan una expansión en redes de las dinámicas y problemáticas tratadas previamente. En el caso de “La guerra que no hemos visto” y de los demás casos que hacen parte de este estudio he reconocido cuatro núcleos básicos: expositivo o de socialización, pedagógico, de construcción cultural y de divulgación.

Vale la pena notar aquí la preparación que tuvo la primera socialización en el MAMBO en 2009. Lo que se buscó fue en primer lugar tratar de traer a todos quienes participaron en los talleres (ya muchos de ellos habían definido su situación legal, algunos habían vuelto a sus lugares de origen o habían migrado a otros lugares del país para recomenzar su vida civil), no fue posible ubicarlos a todos pero una gran mayoría logró asistir a la exposición. En palabras de Echavarría *“sintieron una gran emoción en un acto de reconocimiento para ellos”*.

Fernando Grisalez, trae a colación como, más allá de los espacios destinados exclusivamente a la reflexión se dieron otro tipo de espacios durante el montaje de las obras en el MAMBO, ya que varios de ellos participaron en el embalaje, transporte y puesta en el espacio de sus propias obras. Estas participaciones resultaron en que ex paramilitares, terminaron conociéndose con ex guerrilleros y soldados heridos en combate, hablando sobre las pinturas que cada uno hizo allí y sus experiencias en común. Este fue un espacio de encuentro igualmente relevante que no se había contemplado inicialmente.

Para Noel es importante puntualizar en la distancia entre centro y periferia que marca una diferencia fundamental a la hora de percibir este tipo de manifestaciones, en el sentido en el cual, para él, la gente de ciudad muchas veces no tiene una consciencia clara de las consecuencias

¹⁶ Fundación para la Reconciliación (www.fundacionparalareconciliacion.org).

del conflicto hasta que no los toca en algún grado cercano, de lo contrario, estas experiencias se vuelven algo ajeno.

A esta sensación de otredad (eso le pasa a otros no a mi, por lo tanto no me afecta) se suma el papel de los medios, los cuales él señala, presentan la guerra como algo que uno no quiere ver, un fenómeno escabroso e indeseable, casi insensible, mientras las pinturas suscitan otro tipo de relación con lo imaginario visual de la guerra, una relación mas personal y de reflexión frente a lo que allí se nos relata. En este espacio, con la gente con la que se pudo entablar conversación, surgían preguntas muy interesantes alrededor de las pinturas.

Palacios añade que los guías de la exposición fueron desmovilizados pertenecientes a la Fundación¹⁶ para la Reconciliación, dirigida por el padre Leonel Narváez Gómez, quienes fueron capacitados por el Programa de la Alcaldía de Bogotá de Atención a la Población Reincorporada para la labor de guianza en el MAMBO. Noel quien pudo vivir de cerca estas jornadas, reconoce que ellos se sentían identificados con las pinturas y los procesos de quienes participaron en los talleres y manifestaban su deseo de haber tenido la oportunidad de también plasmar sus experiencias.

De igual manera, Fernando comenta que a esta exposición en el MAMBO asistieron en su mayoría estudiantes de colegio (3.500 aproximadamente), y que fue tan bien organizada que hasta cierto punto la percepción y preguntas de estos espectadores estuvieron mediadas por toda esta preparación. Esto se refiere a que los estudiantes previo a la visita a la exposición contaban con material de lectura y por la dinámica pedagógica y académica debían preparar preguntas para el debate. Esto en su opinión limitó la relación abierta y un diálogo mas propio hacia las pinturas.

En la actualidad el equipo de la Fundación Puntos de Encuentro, ha propuesto nuevos proyectos de exposición, donde los núcleos pedagógicos, de socialización y de divulgación han sido primordiales. Su propuesta se encamina a lo regional con miras a abrir nuevos espacios de debate y reflexión en territorios mas cercanos a la problemática de la violencia, buscando así mismo generar espacios y formas alternativas de llevar las pinturas de “La guerra que no hemos visto” a formatos mas versátiles y que puedan ser apropiados por los espectadores en cada exhibición, al respecto comenta: *“No hay nada mas interesante que cuando se hacen exposiciones pequeñas con grupos pequeños, para ello desarrollamos una serie de galerías ambulantes que se han puesto en exposiciones en universidades e instituciones de las cuales la gente se apropia y siente una conexión con las obras”*.

Otra experiencia de apropiación sucedió recientemente en la Exposición en Casa Daros Río de Janeiro - Brasil, donde con la curaduría de Eugenio Valdez se expusieron 11 obras que hacen parte de “La guerra que no hemos visto”. En la dinámica de esta exposición se dieron visitas por parte de grupos artísticos de jóvenes de las favelas: “Los que iban a ver la exposición eran grupos que a través del arte se expresaban (teatro, danza y fotografía)”. Uno de los factores que les llamo la atención al equipo de la Fundación Puntos de Encuentro fue el empoderamiento que el arte les daba a estos jóvenes para cuestionar la realidad en que viven. Es evidente en este tipo de experiencias como el arte tiene el poder de la transformación. Igualmente se da un nivel de formación intelectual en estas poblaciones a través del arte.

Tal vez una de las situaciones que comparten estos jóvenes de las favelas con los participantes en los talleres de “La guerra que no hemos visto” es el de contar sus dramas a través de su talento artístico sin permitir permearse por la mirada de la reportería gráfica que viene toma la foto y se va y muestra la imagen como el estereotipo. Un estereotipo contra el cual ellos pelean.

Imagen Página Web “La guerra que no hemos visto” espacios reservados para los relatos y nombres de los autores de las obras.

*Autor: Fundación Puntos de Encuentro.
Fuente: www.laguerraquenohemosvisto.com*

2007
Pintura vinílica sobre MDF
140 x 200 cm
Código # B035-0107

3 / 102



ZOOM



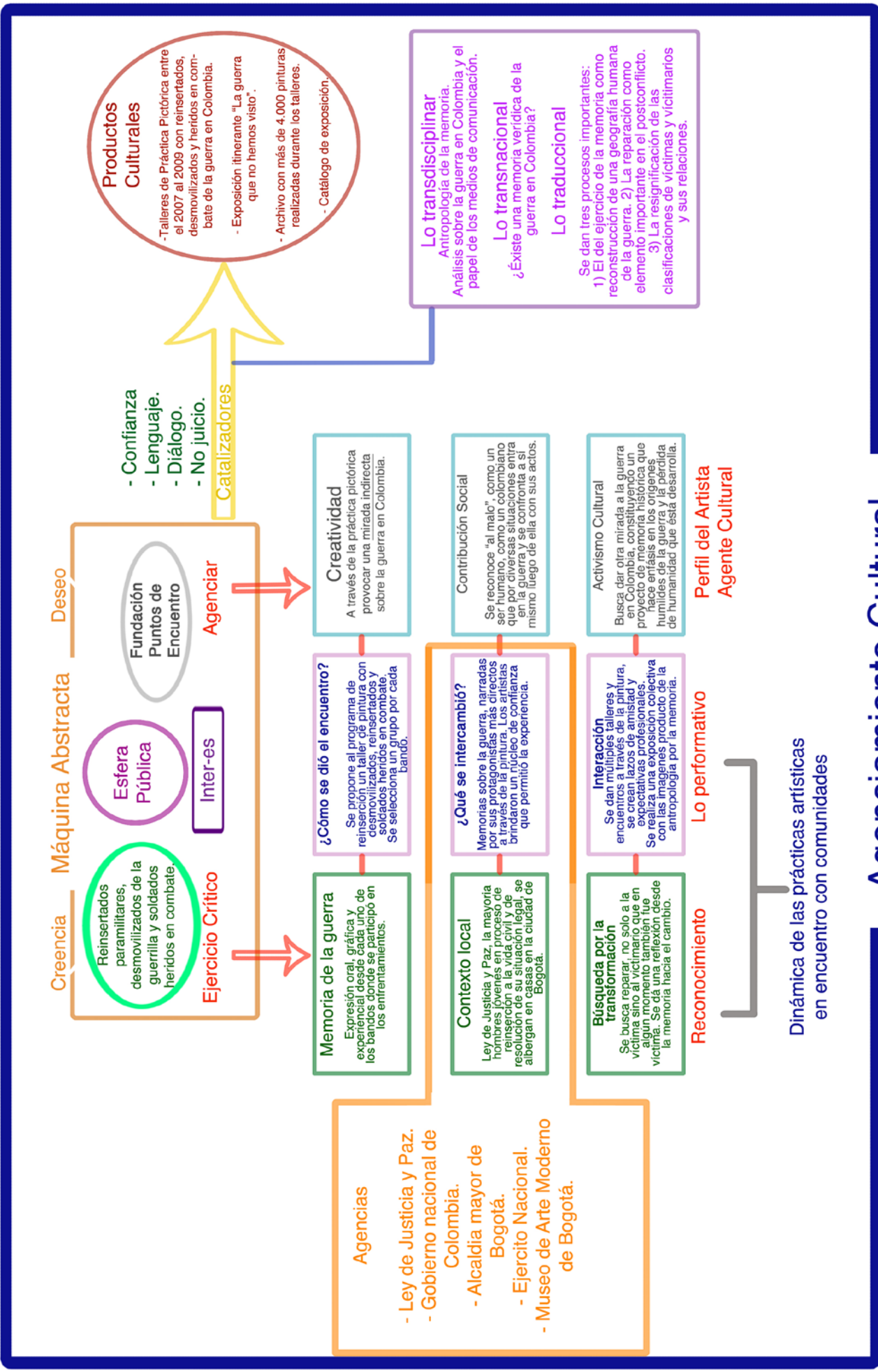
Juan Manuel cuenta como anécdota el valor de la palabra. Cuando ellos veían las pinturas, se les orientaba en el contexto de las mismas, en especial en el contexto del pintor, ya que detrás de cada pintura hay una historia individual. Esas historias les disparaban a ellos otras historias, era como si las pinturas fueran un espejo para ellos mirarse, no importaba que fueran las pinturas historias de violencia rural siendo que la de ellos es una violencia de carácter urbano. “*La violencia es la violencia sea donde sea así como la sangre es roja*”.

En Diciembre de 2013, el proyecto de “La guerra que no hemos visto” fue presentado en el marco del Seminario Especial: Prácticas Artísticas – Situaciones Contemporáneas, el cual coordiné en el programa de la Maestría en Artes Plásticas y Visuales de la Universidad Nacional de Colombia sede Bogotá.

Allí se dieron dos eventos importantes, el primero fue contar con la presencia de Jhon Castaño, él hizo parte del grupo de soldados heridos en combate participante en los talleres de pintura. Durante esta experiencia Jhon describió cómo fue su participación en el taller y las pinturas que desarrolló, así como parte de su experiencia de vida, dado que él proviene del sur del país donde es más notoria la presencia de los tres bandos principales de la guerra. Para Jhon, su encuentro con la pintura fue crucial, descubrió su talento para las artes gráficas y se animó a seguir por allí. Hoy en día gracias a una beca de la Fundación Puntos de Encuentro, estudia diseño gráfico y trabaja en el área de comunicaciones de la Fundación. El segundo evento, fue el que los estudiantes artistas de la maestría desarrollaron, tomando en cuenta cuatro apartes narrados sobre las pinturas, descritos por sus autores, reflexionaron desde sus procesos de creación plástica, frente a la violencia, la guerra y la memoria.

Teniendo en mente, la necesidad existente en que las experiencias y relatos de “*La Guerra que no hemos visto*” lleguen a más lugares de Colombia, en especial a aquellos departamentos más afectados por la violencia y la guerra, se tiene proyectado para 2014 gracias a las conexiones efectuadas durante el desarrollo de esta tesis, que las pinturas lleguen a la ciudad de Neiva, donde a partir de las mismas se desarrollarán talleres y conversatorios en la Universidad Surcolombiana de Neiva y en la correccional juvenil Hogares Claret como una forma de reflexionar sobre la violencia rural y la violencia urbana agenciando diálogos, transformaciones y cambios a través del arte.

A continuación veremos gráficamente, el caso de *La guerra que no hemos visto*, aplicado en su totalidad desde el mecanismo de agenciamiento cultural.



Agenciamiento Cultural

Capítulo III.

Agenciamiento desde la política pública y la cooperación internacional.

El arte y la cultura para la paz, han sido lemas insignes de distintas organizaciones que buscan desde el ámbito creativo propiciar espacios para la no violencia y la enseñanza por el respeto a los derechos humanos. En la actualidad, una gran parte de los recursos destinados para financiar este tipo de propuestas, provienen de organizaciones internacionales que buscan ayudar a poblaciones en riesgo. De igual manera, las mismas comunidades a través de sus expresiones propias, buscan el apoyo para el reconocimiento y fomento de actividades artísticas y culturales que vincule a los jóvenes en un ámbito de pensamiento crítico y creativo, con sus propios insumos y posibilidades.

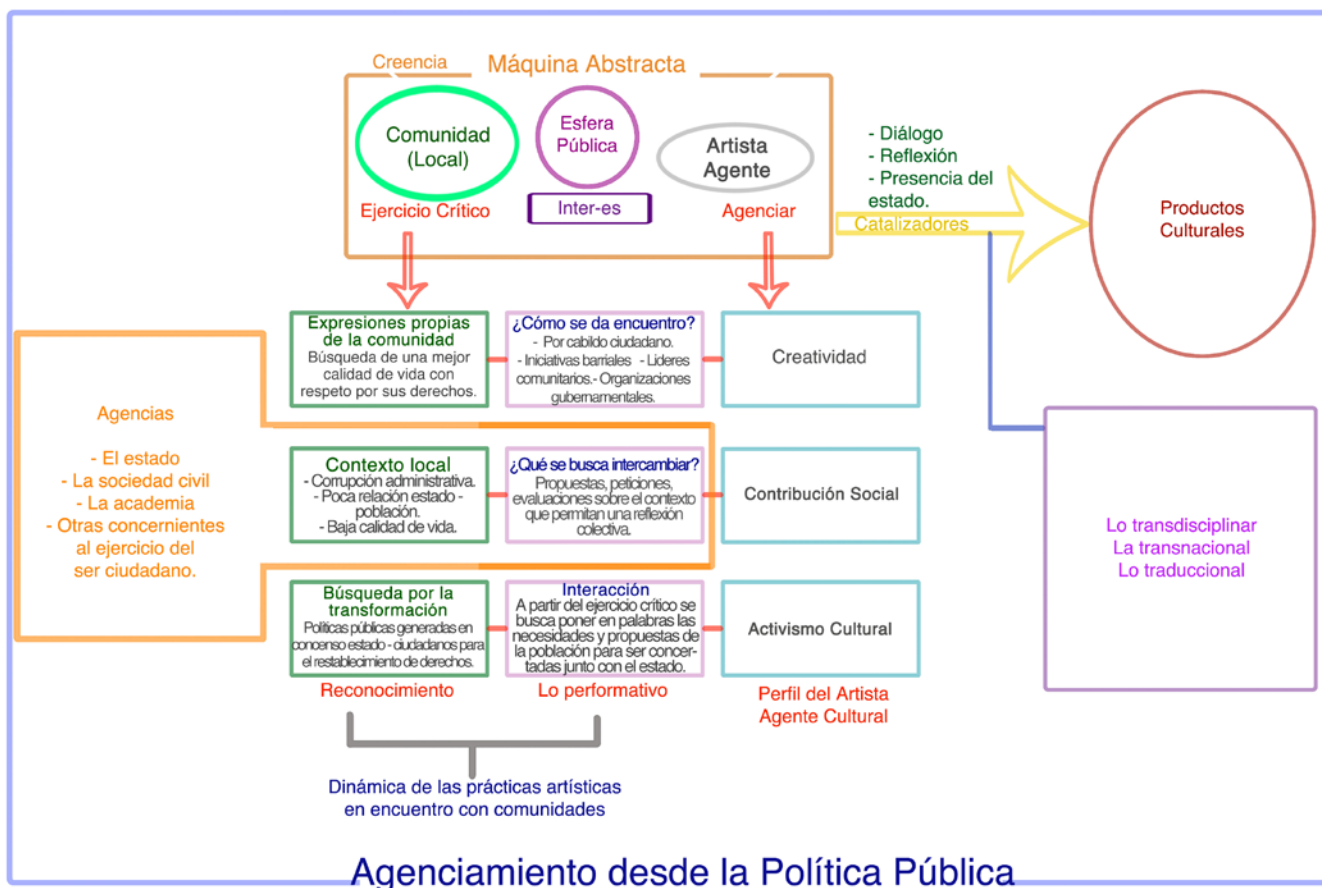
Leonel Vásquez es un artista plástico nacido en Sibaté, Cundinamarca y egresado de la Academia Superior de Artes de Bogotá ASAB. Mi encuentro con él al igual que con Fernando Grisalez se dio durante sus estudios en la Maestría en Artes Plásticas en la Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá.

Vásquez se ha interesado desde su formación en artes en expandir su campo de acción a otros espacios más allá de la creación hacia la participación. Una de sus inquietudes frente a este accionar y el principal motivo de su especial mención en esta tesis es ¿Cuál es el lugar de las iniciativas artísticas, de las convocatorias ciudadanas que desde el arte buscan reflexionar sobre sus fortalezas, sus debilidades y oportunidades

y que no concluyen en una obra o en una publicación, en el curriculum del artista pero que de alguna manera hacen parte de su quehacer?
¿Dónde quedan el tiempo, la experiencia y los intercambios que dejan estos procesos en lo que presento en mi página web, en mi hoja de vida?
¿Cómo los catalogo?

En este capítulo analizaremos los procesos de agenciamiento cultural propiciados por el artista plástico colombiano Leonel Vásquez a través de dos de sus proyectos: Colectivo Tres Ojos, desarrollado en el municipio de Sibaté, Cundinamarca; Fotografía como dispositivo para la participación en la convivencia ciudadana, desarrollado en los departamentos de Caldas y Norte de Santander.

3.1 AGENCIAMIENTO DESDE LA POLÍTICA PÚBLICA



El agenciamiento desde la política pública enmarcado en el mecanismo de agenciamiento cultural, es aquel que propende por la formulación de políticas públicas en consenso estado – ciudadanía para el restablecimiento de sus derechos y mejoramiento en su calidad de vida. Cabe notar que en su fase de reconocimiento, este agenciamiento reconoce en su contexto, la presencia de corrupción administrativa y la poca relación estado – población, por lo cual en su fase preformativa, el encuentro será liderado por el mismo cabildo ciudadano, iniciativas barriales, líderes comunitarios y en menor instancia por organizaciones gubernamentales.

El intercambio que se busca generar, está dirigido a propuestas, peticiones y evaluaciones sobre el contexto que permitan una reflexión colectiva sobre las problemáticas a mejorar, y ya con este panorama claro, en el ciclo de interacción, redactar un proyecto integral de política pública cuyo origen sea la esfera pública propiciada por el encuentro y el intercambio y su destino, una legislación aplicable, consensuada entre estado y ciudadanos, no solo para la salvaguarda de sus derechos sino para la garantía de acceso a los mismos.

Como se evidenció en el capítulo de acercamientos a los estudios culturales, dentro de los antecedentes del contexto latinoamericano, el activismo político del arte como estrategia para la transformación social y el fortalecimiento de sus búsquedas y resistencias, no es reciente.

Podría decirse que el arte congrega, y que esa congregación, ese espacio libre para el compartir de ideas, es la semilla que detona pensamientos sobre percepciones respecto al entorno y diálogos acerca de puntos conflictivos de la cotidianidad social. A partir de esta idea y del mecanismo de agenciamiento desde la política pública anteriormente planteado, analizaremos las dinámicas de agenciamiento desde la noción de política pública que Leonel Vásquez ha llevado a cabo en su trabajo, teniendo en cuenta la creatividad, la búsqueda de contribución social y el activismo cultural que marcan su perfil como artista agente cultural en conexión con las expresividades, el contexto y la búsqueda de transformaciones de las comunidades con las que trabaja.

El encuentro para este caso, ocurre por una iniciativa barrial de la cual Vásquez hace parte desde muy joven cuando inicia en el Comité de Cultura de la junta de acción comunal del barrio en donde vivía en Sibaté¹⁷.

¹⁷ “Sibaté en lengua Muisca significa “Derrame de la Laguna”, según el cronista Miguel Triana. El municipio, fundado en 1868, se encuentra 29 kilómetros al sur de Bogotá.

La población del Municipio de Sibaté, según las proyecciones del Departamento Administrativo Nacional de Estadísticas, DANE, para el año 2005 alcanzó los 33.996 habitantes, distribuidos así: 23.105 en la cabecera municipal y 10.891 en zona rural.

El Municipio, tanto en la parte urbana como en la rural, cuenta con una base piramidal predominantemente joven, pues la mayoría de la población está ubicada en los rangos de los 0 a los 13 años y de 14 a 26 años, representando el 53,66% de los habitantes, lo que implica una gran demanda de servicios a nivel educativo, de salud, entretenimiento y recreativo, lo mismo que una gran oferta de mano de obra disponible” Vásquez, A., Silva, J., Gonzáles, H., Bravo, E., & López, N. (2006). Política Pública y Plan Decenal de Juventud Municipio de Sibaté (Cundinamarca) 2006 - 2016. Sibaté: Deutsche Gesellschaft für Technische Zusammenarbeit (GTZ) GmbH Programa Participación Ciudadana para la Paz PACIPAZ.



Política pública de juventud y plan decenal del municipio de Sibate (Cundinamarca, Colombia) 2006 - 2016



Portada del documento de Política pública de juventud y plan decenal del municipio de Sibate (Cundinamarca, Colombia) 2006 - 2016.

Autor: Vásquez, A., Silva, J., Gonzáles, H., Bravo, E., & López, N. (2006). *Política Pública y Plan Decenal de Juventud Municipio de Sibate (Cundinamarca) 2006 - 2016*.

Fuente: Sibate: Deutsche Gesellschaft für Technische Zusammenarbeit (GTZ) GmbH Programa Participación Ciudadana para la Paz PACIPAZ.

En la fase performativa del agenciamiento, reconocemos para este caso dos encuentros y sus interacciones. El primero el del colectivo *Tres Ojos*¹⁸ y los inicios de los estudios para el documento de Política pública de juventud y plan decenal para el municipio de Sibate para el periodo 2006 – 2016. Tres ojos como colectivo artístico y de activismo cultural se encontrará para intercambiar ideas y propuestas sobre las problemáticas y expresiones de los jóvenes sibateños que puedan atraer a nuevos creadores a interactuar con la comunidad del municipio en general y dar visibilidad a sus reflexiones y pensamientos.

Respecto a la Política pública de juventud y plan decenal para el municipio de Sibate para el periodo 2006 – 2016, esta fue una iniciativa impulsada por organizaciones gubernamentales y de cooperación internacional, donde se buscaba generar una política pública desde los jóvenes para los jóvenes, teniendo en cuenta las proyecciones a futuro para la población de Sibate, y su inclusión en ámbitos de la cultura, la salud y la educación.

Angélica Vásquez Zarate, hermana de Leonel, trabajó ampliamente en la preparación de este compendio, evidenciando las necesidades y estableciendo las relaciones entre distintos estamentos institucionales del municipio y creando redes entre la Alcaldía Municipal, la Dirección de Cultura y la Dirección de Juventud. En ese momento se encontraba vigente la Ley 375 de juventud, estaba en un proceso de socialización que buscaba propiciar espacios de socialización juvenil desde los entes territoriales descentralizados, era el marco jurídico bajo el cual se desarrollaban las iniciativas en el municipio.

Leonel reflexiona acerca de que cuando se es joven hay un increíble deseo de realidad/vida, es una potencia que lo pone a uno a buscar cosas, a sentir que es necesario ser escuchado y dejar huella. Esta conjunción en su caso personal le permitió estar ahí. En relación con la práctica artística, confiesa que le fue difícil hacer la conexión, pero destaca que esto se fue dando en el proceso y el potencial que tuvo es el sentido de pertenencia con la comunidad. Si hay un sentido del trabajo con comunidades es primero sentirse parte de ellas y hacerse parte de ellas.

En el agenciamiento, el ejercicio crítico dado en la interacción inicia una vez Vásquez, entra a hacer parte del plan de política pública junto con el colectivo Tres Ojos, cuando ya se llevaba una gran parte del trabajo adelantado. Era necesario hacer que la gente conociera lo que se estaba haciendo y permitir los diálogos. Lo que se evidenció, fue una estigmatización del joven por las representaciones que la misma cultura

¹⁸ Somos un grupo de jóvenes Sibateños, unidos por nuestro gusto hacia el arte, la fotografía, las manifestaciones visuales graficas; Desde el año 2006 hemos participado de procesos de potencialización en herramientas de cultura democrática; herramientas que nos han permitido la formulación de una serie de espacios de formación, creación y divulgación en los que manifestamos nuestras expresiones, sentidos y miradas; indagamos y reconstruimos a través de la imagen nuestros imaginarios, contextos, acontecimientos y realidades; Intercambiamos nuestras percepciones haciendo de nuestra práctica artística un escenario cultural para el encuentro y la convivencia pacífica. (<http://sibatetresojos.blogspot.com/p/quienes-somos.html>)

ha configurado del “ser joven”, más en un municipio tan tradicionalista como Sibaté. Por tanto la pregunta era referida a ¿qué hacer con los jóvenes? En aquel entonces la alcaldía municipal no ofrecía ningún programa de formación sino talleres para ocupar el tiempo libre los jóvenes.

¿Cómo hacemos con ellos cuando salen del colegio? ¿Qué los ponemos a hacer para que no salgan a la calle y se conviertan en delincuentes? Fueron los cuestionamientos que problematizaban la figura del joven y era parte de un imaginario contra el que tuvieron que luchar quienes desde la juventud visualizaban otros talentos y capacidades en los jóvenes. Si analizamos lo anterior desde el plano del contexto, que marca la fase de reconocimiento del agenciamiento, encontramos que precisamente la falta de espacios, de reflexión desde el estado, entendiéndolo a la juventud



“105” de la Exposición Personajes Sibateños.

Autor: Hans Ramírez en el colectivo Tres Ojos.

Fuente: Página web colectivo Tres Ojos:
<http://sibatetresojos.blogspot.com/p/portafolio-fotografia.html>

como insumo productivo y creativo de la nación, hace que esta etapa de la vida sea entendida en muchas oportunidades como una en la que se sale adelante o se echa a perder y no como una etapa de acompañamiento en la construcción de un perfil como persona, ciudadano y profesional en miras a la vida adulta.

Esta transformación del estereotipo del joven era un trabajo que debía realizarse con la comunidad en general, no solo con los jóvenes sino con los niños, los adultos, los ancianos; era un acercamiento de comunidad a comunidad y también a los mismos jóvenes, porque una de las reflexiones que se hacía también en ese momento era que los jóvenes también estigmatizan y replican modos de representación y de entendimiento del otro.

Muertes vivas
2010
Acción – Instalación

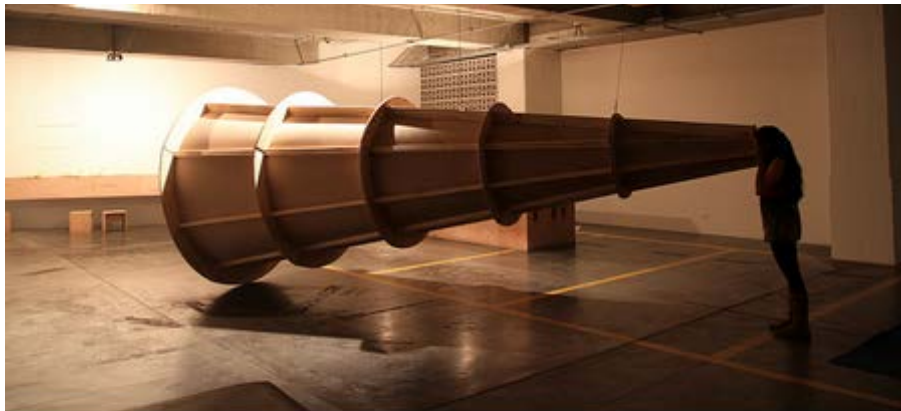
Autor: Leonel Vásquez.
Fuente: <http://leonelvasquez.wordpress.com/muertes-vivas/>



En el intercambio que propicia el agenciamiento, empezaron a trabajar con comunidades conjuntas desde actividades cotidianas, como la práctica deportiva, tertulias en escenarios públicos, tomando posesión del territorio en una acción donde se involucraba tanto a jóvenes como adultos con eventos de interés común, de ese modo se permitían los acercamientos e ir transgrediendo los imaginarios. En este momento se llega al primer piloto de la fotografía como dispositivo para el encuentro ciudadano.

En la contemporaneidad, la relación con los dispositivos tecnológicos, en especial aquellos que permiten captar, crear y modificar nuestra imagen del mundo, tienen un gran peso a nivel social y del individuo. Al entender el poder del dispositivo como el de un espacio creativo, en diálogo y capaz de permitir encuentros y transformaciones se logran otro tipo de efectos más allá de la imagen.

Así, pensando en que todos poseían un dispositivo fotográfico en su teléfono móvil, cámara digital, entre otros, se comenzó por una serie de ejercicios de fotografía como carreras de observación, o defendiendo espacios característicos de Sibaté a través de la imagen, entre otros. Posteriormente, se daban encuentros en la Casa de la Juventud para hablar sobre la experiencia y los pensamientos y reflexiones que



*Dispositivo para la amplificación de la Escucha
2011
Escultura Sonora e interpretación vocal*

*Autor: Leonel Vásquez.
Fuente: <http://leonelvasquez.wordpress.com/dispositivo-para-la-amplificacion-de-la-escucha/>*

suscitaban las imágenes que allí se producían. Estos encuentros eran intergeneracionales, donde personas a parte de las que participaban en los ejercicios, pero que conocían de la historia del municipio, llevaban sus álbumes fotográficos y compartían su conocimiento y anécdotas.

“En cuanto a los contenidos fotográficos de Tres Ojos hubo fotografías que generaron conmoción y censura en la administración municipal, como es el caso de Mujer de Cerca de Lesly Julia, en la cual se muestra a una mujer desnuda con alambres de púa para representar el rol fuerte de la mujer su papel en la guerra y su batalla diaria para subsistir. En este orden de ideas se despertaron sensibilidades en la administración municipal al no permitir mostrar esta fotografía en el escenario público. Sin embargo con argumentos de los jóvenes finalmente se logro la publicación de Mujer de Cerca. Silenciados de Camilo Rojas fue una fotografía en la cual los jóvenes tenían sus labios cubiertos con diversos mensajes expresados al gobierno y a la sociedad. Esta fotografía tiene un alto contenido político en la medida en que se evidencian las innumerables demandas de libertad, respeto por el pensamiento, reconocimiento, apoyo, justicia que tienen los jóvenes. Además del mensaje Para Uribe, de uno de los jóvenes, el cual tiene un doble sentido entre a quien se expresa lo que intenta decirse. De esta forma hubo censura en la alcaldía por la fuerte tradición conservadora, el enfoque hacia las ideas de derecha y la simpatía por las políticas de Álvaro Uribe de la mayoría de funcionarios públicos, lo que despertó su molestia para no querer que estos mensajes estuvieran en el escenario público. Aunque la fotografía se pudo publicar los jóvenes de Tres Ojos tuvieron que colocar cintas encima de los mensajes, lo que contradictoriamente hizo que los espectadores tuvieran curiosidad de ver lo que se escondía bajo las cintas”. (Benítez, 2011)

Como producto cultural de este agenciamiento, se constituyó una galería urbana, que recorría distintos espacios de Sibaté, no solo sus calles, sino otros estamentos como la Casa de la Cultura. Hubo una problemática fundamental que propició una gran parte del interés sobre la política pública y fue una plaga de zancudos que por ese tiempo invadía el municipio, provenientes del embalse del Muña. Este fue un fenómeno que duró aproximadamente dos años y evidentemente generó una inconformidad que hizo que los pobladores se preguntaran por cómo mejorar y actuar ante este tipo de situaciones y también a pensar en acciones con un tinte ecologista, que concluyeron en manifestaciones críticas a través de la imagen.

“La consulta no estuvo dirigida solamente a identificar cuáles son las necesidades o qué quieren los jóvenes del municipio, sino a conocer qué

hacen los jóvenes y cuales son sus visiones futuras. Esta forma de abordaje permitió evitar la generación de expectativas, como ocurre en la mayoría de los procesos denominados “participativos”, donde el resultado es ‘una lista de mercado’, que no pueden ser satisfechos por la falta de recursos financieros, y generan frustración, incredulidad y falta de confianza de la juventud frente al Estado. Por otro lado, esta forma de abordar el conocimiento de la problemática, desde la perspectiva juvenil, facilitó identificar las iniciativas existentes, que recogen los intereses de los jóvenes y que pueden ser fortalecidas, como parte de la política y plan Decenal”. (Vásquez, Silva, Gonzáles, Bravo, & López, 2006)

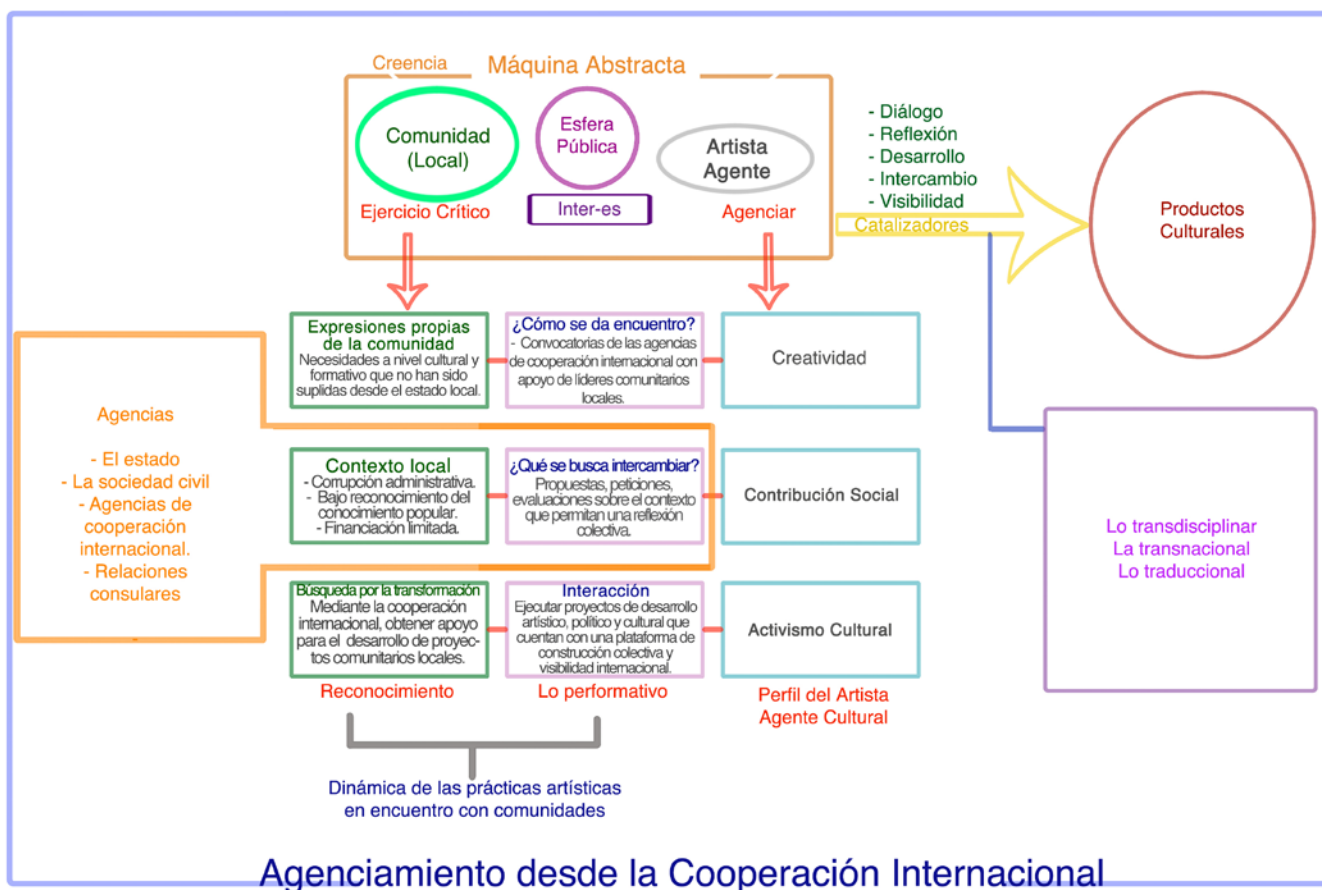
Los jóvenes con quienes se trabajó, tenían un acercamiento previo a los medios aunque no desde el plano formal, lo que hizo que se destacara la sensibilidad por encima del manejo técnico.

Las imágenes entonces empezaron con la galería urbana a circular, y a generar reacciones y comentarios a su alrededor. Se convirtió en un hecho que afectaba la cotidianidad del municipio y a su vez reconocía a las personas que allí habitan. A pesar que este producto no tenía la dimensión estética formal que exigen escenarios constituidos de exhibición fotográfica, su presencia en veredas, canchas de fútbol y otros espacios no habituales; simbólicamente la gente sentía que las imágenes estaban hablando de ellos mismos. Esto generó una dinámica de apropiación representada en la noción del territorio. Cabe notar que esta “función” por así decirlo, fue positiva en el contexto del municipio por el mismo reconocimiento que tenían como parte de, al sacarlas de allí y pretender ubicarlas en otros lugares fuera de él ya no funcionaba, se convertían en la imagen de algo parecido a.

Para el caso del agenciamiento cultural desde la política pública, las fases de encuentro, intercambio e interacción que propició la mirada de un colectivo de jóvenes artistas, detonó en creatividad frente a la percepción de su contexto local, una contribución social, desde la mirada al otro y a sí mismo y en el activismo cultural, la labor de intervenir con fotografía espacios públicos del municipio donde inquietaba a quien veía estas imágenes por vez primera y a sí mismo representado en ellas. Así fue como en el marco de la política pública fue evidente que la fotografía no era solo un dispositivo para poner en relación o en contexto una cantidad de pensamientos, ideas y apropiaciones, sino que era un modo de conectar una comunidad específica, en este caso los jóvenes, en torno a unos intereses y a unas motivaciones y exigencias que se hacían sobre su contexto en una manera en que eran capaces de hablar no mediados por las representaciones o imaginarios del joven en la cultura, porque no estaba el joven ahí, estaba la foto y terminaba hablando y permitía un dialogo real y directo.

“La Política Pública de Juventud de Sibaté se construyó con el objeto de generar alternativas de desarrollo integral para la juventud, a partir de sus condiciones territoriales y socioculturales, aptitudes, habilidades y destrezas, reflejadas en sus propias iniciativas, las cuales llevan adelante con el apoyo de instituciones estatales, entes territoriales, sector privado, organizaciones de la sociedad civil y la cooperación técnica del Gobierno Alemán. Esta política también recoge propuestas para una mayor inclusión, desde sus intereses, de la población joven desplazada y con discapacidad, del municipio”. (Vásquez, Silva, Gonzáles, Bravo, & López, 2006)

3.2 AGENCIAMIENTO DESDE LA COOPERACIÓN INTERNACIONAL



El agenciamiento desde la cooperación internacional, es aquel que mediante los lazos de colaboración y reciprocidad que rigen los tratados internacionales, apoya el desarrollo de proyectos y reflexiones comunitarias locales. En su fase de reconocimiento, encuentra que dentro de las expresiones propias de la comunidad, existen necesidades de nivel cultural y expresivo que no han podido ser suplidas y/o nutridas desde el estado local. En su contexto, reconoce que problemas como la corrupción, financiación limitada y el no reconocimiento a prácticas artísticas y culturales que vienen desde lo popular inciden en estas necesidades.

Para dar inicio a la fase performativa, el primer encuentro se dará entre líderes comunitarios y las agencias de cooperación internacional, los cuales convocarán al resto de comunidad que se encuentre interesada en dicho apoyo para el desarrollo de sus propuestas. En el intercambio, se evaluarán propuestas, peticiones, acciones y experiencias que permitan definir las formas en que se desarrollarán los proyectos y su sostenibilidad que es uno de los caracteres de la cooperación internacional.

Ya en la interacción como fase culminante del agenciamiento, la ejecución de proyectos de desarrollo artístico, político y cultural así como de aquellos que propendan por un mejoramiento en la calidad de vida de las poblaciones más vulnerables, construirán una plataforma de trabajo colectivo así como la visibilidad internacional de sus valores y prácticas culturales.

El trabajo desarrollado por la comunidad de jóvenes en Sibaté¹⁸, contó con el apoyo de la Agencia Alemana para la Cooperación Internacional GIZ. La GIZ se define como una empresa federal que apoya al Gobierno Federal de la República de Alemania en la gestión de recursos humanos y económicos para apoyar su labor en la cooperación internacional y el desarrollo sostenible, así como asesorar proyectos educativos a nivel mundial.

En Colombia, esta organización tiene gran presencia, dados los ambientes de precariedad de una gran parte de la sociedad respecto a los derechos básicos que el estado aún no ha cubierto al 100% de la población. El programa que apoyó el trabajo en la política pública fue el de Participación Ciudadana para la Paz PACIPAZ, que posteriormente se transformará en el Programa de Cooperación entre Estado y Sociedad Civil para el Desarrollo de la Paz CERCAPAZ.

¹⁹ “En septiembre del 2004, por iniciativa del Programa de cooperación técnica colombo alemana Participación Ciudadana para la Paz (PACIPAZ, se convocó a las organizaciones de la Provincia Soacha - Sibaté para identificar organizaciones juveniles, con el fin de fortalecer sus procesos en pro de mejorar la convivencia social y construir caminos hacia la paz. A partir de las iniciativas juveniles ambientales, culturales, de comunicación, las diversas expresiones artísticas propias del municipio se orientaron hacia la participación y la convivencia, entendida esta última como la construcción de relaciones de cooperación, confianza y colaboración, entre las organizaciones juveniles y las instituciones del Estado. En este proceso se recuperó la Casa de la Juventud, que, con el tiempo, se convirtió en un espacio alternativo y de encuentro para el desarrollo de procesos de formación y gestión juvenil”. Vásquez, A., Silva, J., Gonzáles, H., Bravo, E., & López, N. (2006). Política Pública y Plan Decenal de Juventud Municipio de Sibaté (Cundinamarca) 2006 - 2016. Sibaté: Deutsche Gesellschaft für Technische Zusammenarbeit (GTZ) GmbH Programa Participación Ciudadana para la Paz PACIPAZ.

Vásquez conoce los programas de la GIZ a través del trabajo desarrollado durante la elaboración de la Política Pública de Juventud y el Plan Decenal y posterior a esta experiencia es invitado a vincularse a trabajar en las actividades que desarrolla CERCAPAZ.

En esta labor desarrolló procesos desde las artes con poblaciones de las periferias de la ciudad de Bogotá y en ciudades como Cúcuta, Caldas y Norte de Santander en busca de incentivar el arte y la cultura para la paz, en el ámbito de contribución social del artista agente cultural en ejercicio de un agenciamiento desde la cooperación internacional. Producto de estas experiencias es la publicación de su autoría y editada por la GIZ: *Fotografía como dispositivo la participación en la convivencia ciudadana*.

Si bien, para el análisis del mecanismo de agenciamiento dado al final del capítulo, la GIZ será ubicada como una de las agencias que intervienen en el proceso de intercambio dentro de un contexto local, vale la pena resaltar que varios de los encuentros propiciados en prácticas artísticas con comunidades en Colombia, en la actualidad tienen una gran participación de este tipo de entidades.

El agenciamiento desde la cooperación, nos pone en un lugar crítico de enunciación, donde la noción esencial es la creación de redes. La estructura en red aporta puntos de equilibrio entre el conocimiento local y el conocimiento foráneo. En Colombia se da el fenómeno de confiar más en lo extranjero que en lo propio, este puede ser un potencial para que estas entidades entren con más facilidad en la dinámica comunitaria, sin embargo, en el caso de artistas que se asocian o trabajan en estas plataformas la posición ha de ser crítica y dialogante, un artista debe evitar que su trabajo allí se convierta en un mero indicador, como agente cultural su labor en propiciar el encuentro, el intercambio y la interacción desde la cooperación es el reconocimiento de mecanismos y estrategias que permitan replicar un conocimiento y experiencia locales en otros ámbitos (ya sea el de socialización, la exhibición, la publicación, entre otros) a fin de crear una reflexión posterior ya en el espectador o el lector según sea el caso.

En el caso de la comunidad, la pregunta es como estos proyectos pueden generar nuevas iniciativas con un carácter autosostenible (que es el objetivo principal de las agencias de cooperación) partiendo de una valoración de las expresividades, imaginarios e identidades, la construcción de una red comunal e institucional que permita que los participantes se apropien y auto convoquen a continuar con un ejercicio crítico frente a su entorno.

Respecto a esta pregunta, viene un tema anexo y es el de los procesos pedagógicos que también estas experiencias tienen inmanentes ¿Podría decirse que estas experiencias hacen parte más de un curriculum del

Licenciado en Educación Artística que del de un artista? El hecho que exista esta diferenciación nos sitúa en el plano de la profesionalización del arte y el del arte como herramienta para una formación integral del sujeto. Si bien muchos licenciados en educación artística no se consideran artistas también hay muchos artistas que no se consideran ni buscan ser educadores ni pedagogos.

En una situación a la inversa, muchos licenciados en educación artística han llevado su práctica pedagógica a una conciencia de lo que es el ser creativo y cómo para enseñar a crear se debe tener la experiencia propia de lo creativo y de igual forma muchos artistas profesionales han contemplado en la trasmisión del conocimiento sensible más allá de la obra, desde lo pedagógico. Una forma de retroalimentar y expandir sus límites creativos y de incidir en una experiencia perceptual que permite al sujeto cambiar su perspectiva frente a su marco de visión común.

3.3 DE LA FOTOGRAFÍA COMO DISPOSITIVO PARA LA PARTICIPACIÓN EN LA CONVIVENCIA CIUDADANA AL ARTE SONORO.

De acuerdo a lo anterior y en conexión con la inquietud inicial de Vásquez, entra en juego el papel del circuito hegemónico del arte. ¿Qué requisitos priman a la hora de revisar la hoja de vida de un artista profesional en el marco de una convocatoria oficial o privada?

Destaca que uno de los contrastes para el artista en formación o recién egresado de la academia es tener que lidiar con una cotidianidad extraacadémica que va más allá de lo teórico o de lo estético y que contrasta bastante con los círculos de vida en los que uno como sujeto y ciudadano se mueve.

Desde su proceso de formación, Leonel menciona que su experimentación plástica en la academia se fue por el lado del sonido, pero que es en la fotografía donde encuentra un lenguaje común, un lugar de enunciación que le permite más fácilmente conectarse con el otro, dejarse ver y observar. Es una forma de crear un diálogo a través de la imagen, del lenguaje estético y de las prácticas simbólicas que permiten un acercamiento al otro. Su labor como artista ahora es hacer esta traducción al lenguaje del sonido, en cuanto a dimensión corporal de la escucha y a revelar lo sonoro como potencia equivalente a lo visual.

Parte de esta búsqueda es el laboratorio de investigación creación que dirige desde hace cuatro años en el departamento del Tolima junto a los artistas Esmeralda Ramírez y Aníbal Maldonado, al cual me referiré en detalle posteriormente. Este fue concebido como un espacio taller donde a través del sonido se diera un diálogo y un encuentro horizontal entre los participantes.

Continuando con la fotografía que es donde más ha evidenciado el encuentro con comunidades, concuerda con Jorge Mario Múnera, en que hay una necesidad de carácter social de registrar y ser registrado, el poder del reconocimiento y la apropiación de lo visual, desde el mismo documento de identidad. El espacio donde más ha podido reconocer el poder de la fotografía como dispositivo para el encuentro es en la labor que ha desarrollado con el colectivo Tres Ojos en el municipio de Sibaté.

Leonel Vásquez, en la actualidad se ha enfocado en la creación desde la aplicación plástica del sonido. Anteriormente desarrolló su obra desde la instalación escultórica y la fotografía. Hace parte del colectivo artístico ciudadano Tres Ojos del municipio de Sibaté, con quienes llevó a cabo varios procesos de convocatoria comunitaria y acción participativa a través de medios como la fotografía.

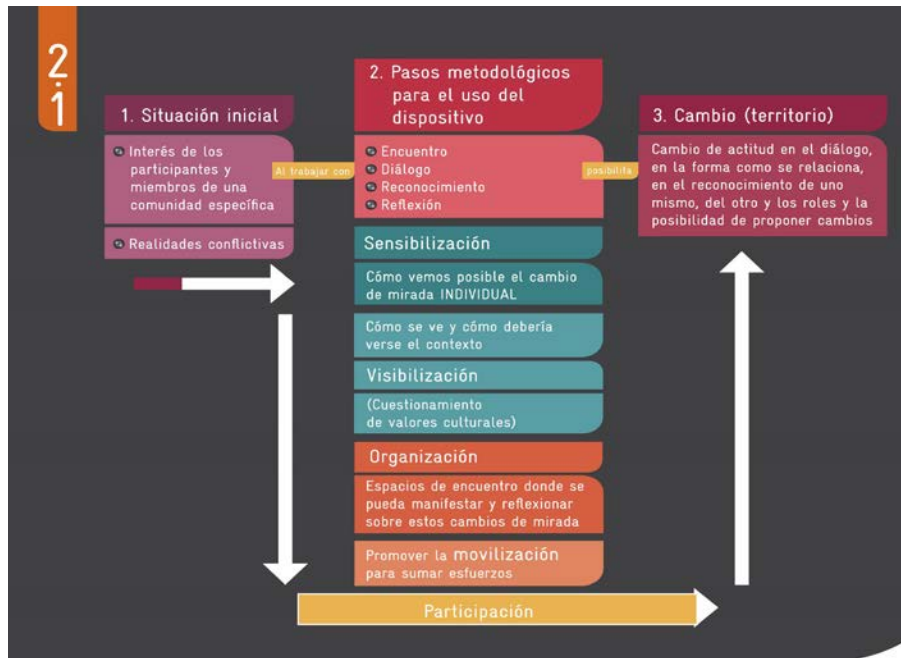
Como parte de su trabajo con la GIZ a principios de 2013 publica la guía de aplicación *Fotografía como dispositivo para la participación en la convivencia ciudadana*. Esta guía recoge en forma de mecanismo, las experiencias a través de la fotografía con comunidades del oriente de Caldas y Norte de Santander.

En primer lugar, hace un análisis del contexto actual de lo visual, en un mundo mediatizado, la producción y hallazgo de imágenes no es ajeno a cualquier persona. Al contrario de la expresión oral, las personas tienen una mayor confianza al referirse a imágenes, en especial si estas hacen referencia a sitios u otras personas conocidas.

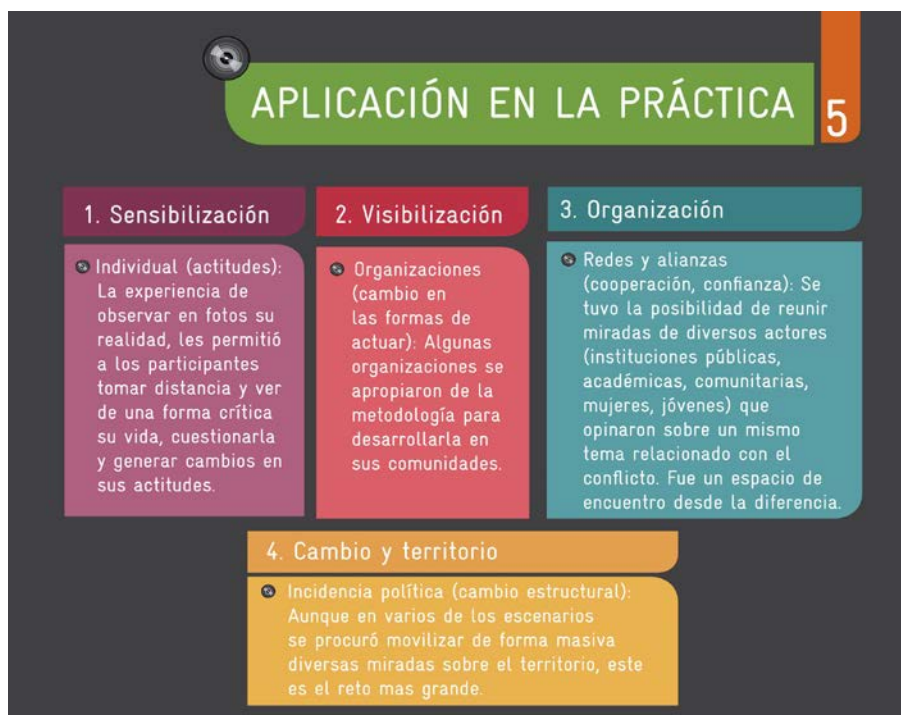
En segundo lugar, reconoce a la fotografía como un factor que otorga un poder desde el productor de la imagen en su deseo de qué es lo que busca enmarcar o detallar con su visión particular. Por otro lado provoca espacios para el encuentro, el diálogo, el reconocimiento y la reflexión sensible (Vásquez L. , *Fotografía como dispositivo para la participación en la convivencia ciudadana*. Guía para la aplicación, 2013)

En tercer lugar, plantea el funcionamiento del dispositivo en cuatro fases: reconocimiento del territorio, ilustración técnica del lenguaje fotográfico, exposición de las visiones y socialización y debate entorno a la mirada y su relación con el contexto.

El documento a partir de lo anterior, presenta dos gráficos que condensan por un lado la estructura conceptual del dispositivo, por otra los resultados y reflexiones que la aplicación del mismo permitió evaluar, en términos de sensibilización, visibilización, organización y cambio y territorio. Es un gran aporte como guía para el desarrollo de prácticas fotográficas en encuentro con comunidades.



Planteamiento Conceptual del Dispositivo
 Autor: Vásquez L.



Reflexiones sobre la aplicación en la práctica del dispositivo
 Autor: Vásquez L.

A parte del planteamiento conceptual propuesto, el dispositivo plantea las estrategias empleadas para alcanzar los fines que busca. Se dividen en cuatro pasos. Sensibilización de la mirada fotográfica, visibilización del contexto conflictivo, organización, socialización y diálogo de espacios de expresión y reflexión entorno a esas miradas y movilización de las imágenes y reflexiones.

En contraste con el mecanismo de agenciamiento cultural propuesto por esta tesis, este dispositivo denota una metodología sencilla y una forma de aplicación comprobada que vendría a insertarse en los núcleos de encuentro, intercambio e interacción de la fase performativa de un agenciamiento de carácter creativo.

En este punto, debo resaltar que la pertinencia de Vásquez en este proyecto viene por una parte de sus diversas prácticas artísticas con comunidades y por otra de la versatilidad como artista plástico que denota que es posible hacer las dos cosas a la vez sin deslegitimar su formación ni su proceso como artista independiente. La forma de creación de Leonel se interesa en trabajar en materias plásticas, partiendo de la forma de lo instrumental, pasando por lo plástico del sonido, para llegar a instalar objetos en el espacio que convirtieran este a su vez en un objeto sonoro donde su estructura y arquitectura serían fundamentales para ello.

Sus primeros acercamientos a esta idea, los propuso en su proyecto de tesis de pregrado. Encuentra para este un lugar cerca de donde vivía mientras estudió, al sur de Bogotá en el barrio Alquería, justo por donde pasaría una línea del sistema de transporte masivo de la ciudad Transmilenio. Por este camino se iniciaba la demolición de cientos de edificaciones para dar paso a la vía vehicular. Fue allí donde le surgió la

Viaje al nevado del Tolima, encuentro entre los laboratorios de investigación creación del Tolima grande (Sonoscopio (Tolima) Doble yo (Huila)).

Julio 2013.

Fuente: Archivo particular Ingrid Liliana Torres.



idea de tomar una de estas edificaciones que ya tenía sus días contados y convertirla en una materia plástica para intervenir.

Estaba pensando entonces, en como aprovechar los espacios vacíos, los corredores y las materialidades del lugar para su experimentación sonora, cuando habló con el dueño de la casa que había decidido intervenir. Este dio su autorización, con ella Leonel empezó a llevar sus instrumentos y sus equipos sonoros. Duró tres meses trabajando en la casa. El dueño, un señor de aproximadamente 75 años de edad, ya había empezado el proceso de trasteo, dado que estaban desvalijando las casas aledañas que ya estaban desocupadas, utilizaba como estrategia de seguridad poner unos espantapájaros cerca de las ventanas. De igual manera como vivía de forma parcial en la casa, Vásquez también decidió registrar sus dinámicas cotidianas. Pasado este tiempo, se comienza el litigio sobre la propiedad con el Instituto de Desarrollo Urbano IDU, sin embargo no se llegaba a un acuerdo por el valor del inmueble, lo cual representó una lucha directa del dueño por preservar su casa. Tumbaron todas las casas alrededor, quedando al final solo esta.

Leonel por su parte continuaba trabajando. Para ese momento ya estaba proponiendo recorridos con acústica de extrañamiento, era una topografía sensual de una arquitectura acústica.

Faltando un mes antes de entregar la tesis de pregrado, el dueño de la casa manifiesta que no puede seguir en la lucha y que decide vender la casa. Fue una situación compleja dado que ya no podía entrar en la casa, gran parte de la instalación sonora ya estaba en el lugar y no sabía que hacer. Decide hablar con el IDU, pero ya estaba la orden de demolerla. Negocia entonces entrar a la casa y estar en el momento de la demolición para poder modificar el proyecto y hacer la intervención. Trabaja con los registros previos, durante y después de la demolición e interviene el espacio ya vacío.

Para él, fue un gran choque toda la situación, reconoce que el ritmo de la academia y el ritmo de la vida afuera son distintos y él se encontraba en medio de los dos. Las emociones humanas, el litigio entre lo público, lo privado, los intereses de una mayoría, del ideal de progreso, eran los significantes para el proyecto de ciudad, del Transmilenio. Estos cuestionamientos, cambian su visión, termina entonces siendo su obra una intervención al espacio público, se pregunta por el espacio, por el concepto de lo público, por el desarrollo de las tensiones en el ámbito público.

Cuando estaba trabajando en la casa, lo que buscaba eran los efectos sonoros (geometrías sonoras) de los itinerarios propios de la casa, dentro de ella. Ya con el cambio de la situación, ya no había necesidad de efectos, ni de recorridos, ahora lo que tenía que hacer era reconstruir el espacio

tal cual y termina siendo el proyecto de arquitectura sonora, buscando recomponer la casa, no como forma sino como acontecimiento. Realizó una pieza sonora de ocho canales, donde uno escuchaba los recorridos de la gente en la casa, los diálogos de sus habitantes, etc.

La casa fue tumbada a mano. Tuvo la oportunidad de compartir y conocer las historias de vida y dificultades cotidianas de los demolidores. Conoció también al ingeniero encargado del proyecto y a su familia. Al final presentó su tesis, con la intervención sonora de reconstrucción en el espacio derruido donde había estado la casa. Invitó al dueño de la casa, al ingeniero, a los obreros, a los vecinos, hizo un perifoneo en el barrio y se encontraron todos para un acontecimiento sonoro, un siete de Diciembre.

Esmeralda, afirma al respecto, que esa sensibilidad de escuchar al otro, de conectarse con su espacio y con su situación y de propiciar el tiempo y el lugar para el encuentro con ese otro, es algo que el artista reflexiona, apropia y propone.

Después de esta experiencia, Vásquez hace un cambio en las estrategias creativas que emplea para su obra, se cuestiona sobre el lugar del arte y la vida. Como anécdota recuerda que anteriormente él no vivía del arte, él hacía y diseñaba muebles (por ello conserva su carpintería), en esa labor se preguntaba ¿cuál es el lugar del artista haciendo esto para sobrevivir? Fue entonces cuando de una galería le llegó una invitación para exponer, su respuesta fue: en el momento no tengo obra pero tengo muchas sillas para hacer. Así que traslado su taller de carpintería a la galería y allí continuó trabajando en las sillas y registrando los sonidos que se generaban en la sala mientras él trabajaba. Con estos sonidos iba haciendo una composición en tiempo directo para la inauguración de la exposición. Lo que quedo de esta acción, fue una serie de sillas con un parlante cada una en su asiento que reproducía la composición sonora producto de los sonidos realizados durante su construcción. De experiencias como esta continúa aprovechando oportunidades para poner en cuestión la relación arte – vida, desde su quehacer como artista.

Leonel enfatiza que él no está con ninguna galería, lo que hace no se vende en galerías y en la mayoría de los casos ni siquiera se vende, él no vive de lo que hace como artista. A partir de esto él problematiza sobre todo el asunto entre lo comercial del arte, la vida del artista y el ser mismo del arte en ese contexto, asumiendo incluso una crítica al sistema de producción de arte, de capital artístico, de capital cultural y cómo uno siendo artista está allí en el medio de eso. Con estas ideas en mente, lo invitan en el marco de un festival de performance a la Feria Internacional de Arte de Bogotá ArtBo.

Pensando en qué hacer allí, se ve identificado con las personas que recorren los pabellones vendiendo dulces, snacks y licores a los visitantes



***Tolima Territorio Sonoro, encuentro entre artistas y comunidad.
Octubre 2013.***

*Autor: Laboratorio de investigación creación
El Sonoscopio.*

Fuente: <http://laboratoriodeltolima.blogspot.com/2013/10/memoria-primer-encuentro-de-las-artes-y.html>

de la feria. Decide entonces hacer un perifoneo. Construyó un carro móvil parecido al que ellos usan, pero en vez de dulces y snacks, este tenía muchos parlantes y un sistema de audio, y vendía publicidad a las galerías que hacían parte de la feria. Leonel recorría los pabellones con su carro, publicitando a las galerías que pagaban su pauta (\$25.000 COP por dos días de publicidad), indicando qué obras vendían y por qué eran interesantes e importantes para visitar su stand.

Para la voz del perifoneo, contactó a un locutor reconocido en el sector de San Victorino en Bogotá, para grabar las cuñas de cada una de las galerías, empleando no solo el carácter de la voz comercial del perifoneo sino también las estrategias de persuasión y de venta.

La propuesta fue en su mayoría bien recibida, al final se entendió como una obra de arte, sin embargo, ninguna galería preguntó cuanto valía o mostró algún interés en comprar la obra o en conocer al artista.

Esta experiencia me hizo recordar en alguna ocasión durante mis años de educación en la escuela, cuando junto a otros tres compañeros pensamos en hacer un ejercicio crítico sobre la venta del imaginario de qué era estudiar artes y qué significaba ser un artista en Bogotá. Para ello se buscó al locutor de perifoneo más conocido de la ciudad por su particular saludo: “amigos, habitantes y visitantes de este sector”. Su nombre es Miguel Rincón, coincidentalmente estudió algunos semestres de artes escénicas en la ASAB, y a partir de allí comprendió cuales podían ser los gestos, las palabras y el estilo de locución que podía emplear con el fin de lograr el objetivo primordial del perifoneo: convencer de comprar lo que sea en cualquier lugar.

A él se le entregaron los textos formales que cada una de las escuelas de arte existentes en Bogotá, planteaban en sus perfiles y en sus *brochures* sobre qué era estudiar arte y el perfil profesional del artista. El producto de esta experiencia fue una grabación que se perifoneo durante un día en la esquina de las galerías de arte del barrio Galerías en la ciudad de Bogotá. En esta se invitaba a estudiar artes prometiendo un futuro prolífico y altamente creativo, claro está, con la intervención y modificaciones a los textos que Rincón propuso, ya que en sus palabras estos carecían de sentido, significaban todo y nada, luego ¿cómo podía alguien animarse a ser artista?

Leonel agrega que esta sensación pasa también dentro de la academia, solo al final uno evidencia que lo que está haciendo debe servirle para vivir, pero si no es así debe buscar que debe hacer para seguir viviendo, es de nuevo la relación arte vida. En esa conjetura problemática resalta que para él es importante lo que hace independiente de que no se pueda vender, que tenga o no reconocimiento o que pueda o no vivir de eso. Es algo que no solamente le gusta, sino que funciona en los diversos escenarios donde lo ubica y es lo que le da sentido a su vida. Ahora Vásquez vive de la docencia y de los proyectos que desarrolla tanto a nivel individual como colectivo y comunitario, pero conserva su taller y valora esos momentos en que la supervivencia no fue tan fácil, donde adquirió los conocimientos y los contactos para su desarrollo profesional actual.

Objetos plásticos para la escucha en el marco de Tolima Territorio Sonoro. Octubre 2013.

Autor: Laboratorio de investigación creación El Sonoscopio.

Fuente: <http://laboratoriodeltolima.blogspot.com/2013/10/memoria-primer-encuentro-de-las-artes-y.html>



Sus objetos generan escenarios de reflexión, se vuelven dispositivos para relacionarse con los otros, para ponerse en el contexto e incidir en la vida de las comunidades, para dialogar y buscar sentido sobre la misma vida, para buscar en otros el sentido de la vida y el sentido de la vida de los otros y esto lo relaciona con las ciencias sociales y más directamente con los proyectos de política pública que ha impulsado en Sibaté, los trabajos con la GIZ y el Laboratorio de Investigación Creación Cuello y Combeima Experimentación de Territorios Sonoros del departamento del Tolima que actualmente lidera junto a su colectivo artístico Sonoscopio.

A continuación podremos observar en la adaptación de las experiencias de política pública y de la generación del dispositivo con la GIZ al mecanismo de agenciamiento cultural, como por un lado como Leonel Vásquez cumple con el perfil de un artista agente cultural.

En el mecanismo de agenciamiento cultural, su creatividad desde lo fotográfico que ahora busca la traducción a lo sonoro, la contribución social que desde sus intereses ha permitido empoderar a las comunidades con que trabaja a través de la metodología de distintos lenguajes artísticos en la expresión de sus propios imaginarios, deseos y momentos colectivos y el activismo cultural con el cual reconoce una relación arte – vida, que ya desde su periodo como estudiante y ahora como docente transformó sus formas de proceder para la creación, los espacios que intervendría y las sensaciones que busca motivar en sus distintos públicos.

Por otro lado, las comunidades con las que trabajó integran en sus necesidades expresivas el verse y hablar de sí mismos esto anudado a las problemáticas propias de su contexto en este caso en específico son reflexiones basadas en el territorio, sus apropiaciones, diálogos y



Objetos plásticos para la escucha en el marco de Tolima Territorio Sonoro. Octubre 2013.

Autor: Laboratorio de investigación creación El Sonoscopio..

Fuente: <http://laboratoriodeltolima.blogspot.com/2013/10/memoria-primer-encuentro-de-las-artes-y.html>



**Afiche promocional Taller de Plástica de la Voz
Octubre 2013.**

*Autor: Laboratorio de investigación creación
El Sonoscopio.*

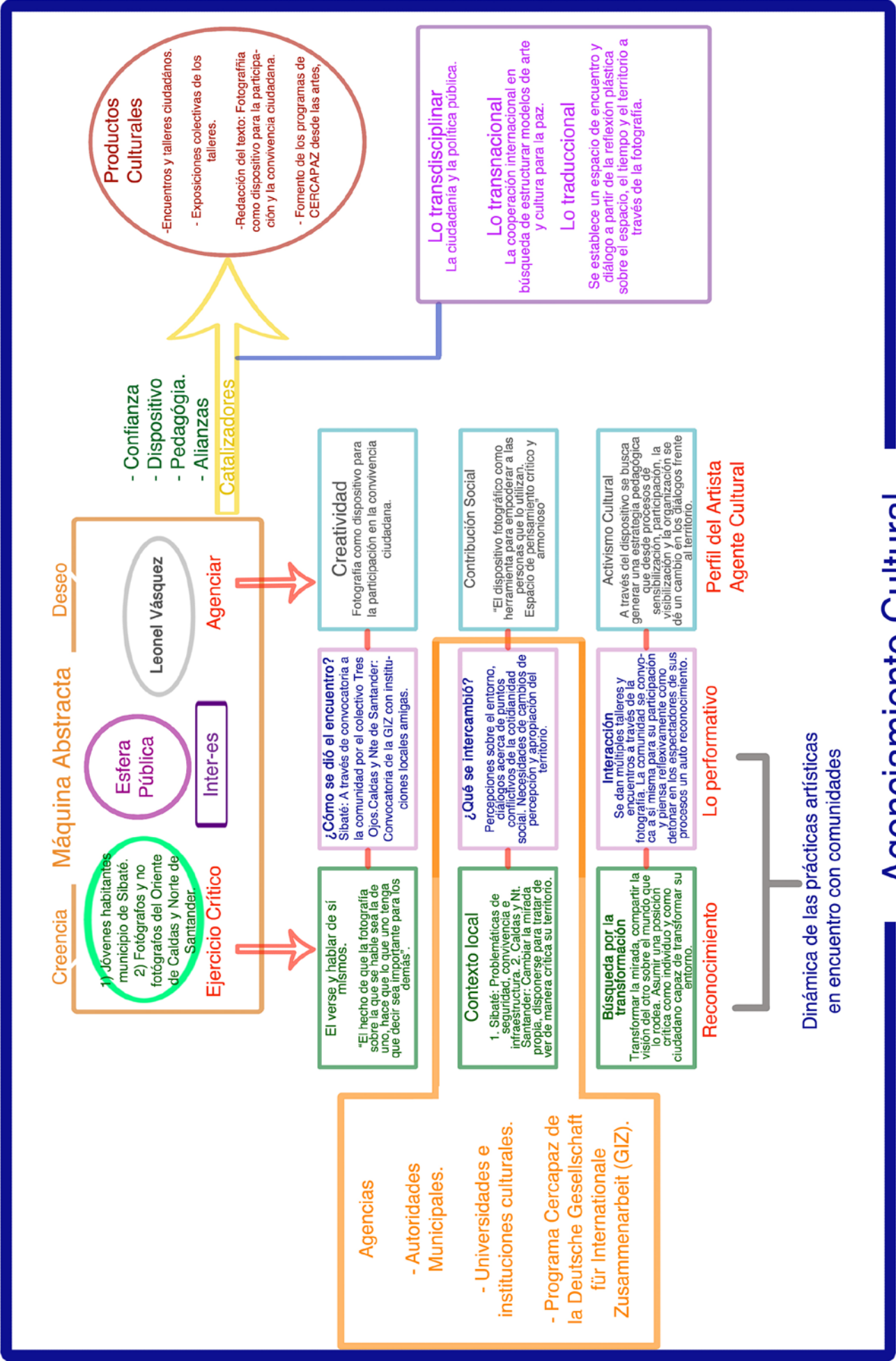
Fuente: <http://laboratoriodeltolima.blogspot.com/2013/10/memoria-primer-encuentro-de-las-artes-y.html>

lugares críticos de enunciación; dieron paso a que las búsquedas de transformación se conectarán con el asumir un papel en el mundo como ciudadanos capaces de transformar su entorno.

Los catalizadores que permitieron estas conexiones fueron la construcción de confianza (en palabras de Vásquez, sentirse parte de una comunidad, ser parte de ella). La pedagogía en la búsqueda de la transmisión de una expresividad a partir de un lenguaje plástico como la fotografía. La formulación del dispositivo, que aclara mucho mejor los actores que intervienen en el proceso, las estrategias y los casos que pueden abordarse durante el encuentro y la práctica con la comunidad. Las alianzas institucionales que daban un soporte no solo logístico, sino crítico y con ánimo de replica a las experiencias que se daban a cabo en cada uno de los ejercicios.

A modo de producción cultural, se encuentran los talleres y encuentros ciudadanos, las exposiciones y socializaciones de los talleres, la guía de aplicación Fotografía como dispositivo para la participación en la convivencia ciudadana y la creación y fomento de nuevos proyectos a partir del mismo con base en el programa CERCAPAZ.

En este caso vemos claramente un cruce transdisciplinar entre las artes y la ciudadanía y la política pública, lo transdisciplinar representado en la cooperación internacional y su búsqueda por la estructuración de modelos de inclusión sostenibles para la cultura y la paz y lo traduccional que abre un espacio de encuentro y diálogo a partir de la reflexión plástica sobre el espacio, el tiempo y el territorio a través de la fotografía.



Agencias

- Autoridades Municipales.
- Universidades e instituciones culturales.
- Programa Cercapaz de la Deutsche Gesellschaft für Internationale Zusammenarbeit (GIZ).

Productos Culturales

- Encuentros y talleres ciudadanos.
- Exposiciones colectivas de los talleres.
- Redacción del texto: Fotografía como dispositivo para la participación y la convivencia ciudadana.
- Fomento de los programas de CERCAPAZ desde las artes.

- Confianza
- Dispositivo
- Pedagogía.
- Alianzas

Catalizadores

Creatividad

Fotografía como dispositivo para la participación en la convivencia ciudadana.

Lo transdisciplinar
La ciudadanía y la política pública.

Lo transnacional
La cooperación internacional en búsqueda de estructurar modelos de arte y cultura para la paz.

Lo traduccional
Se establece un espacio de encuentro y diálogo a partir de la reflexión plástica sobre el espacio, el tiempo y el territorio a través de la fotografía.

Contribución Social

"El dispositivo fotográfico como herramienta para empoderar a las personas que lo utilizan. Espacio de pensamiento crítico y armonioso"

Activismo Cultural

A través del dispositivo se busca generar una estrategia pedagógica que desde procesos de sensibilización, participación, la visibilización y la organización se dé un cambio en los diálogos frente al territorio.

Perfil del Artista
Agente Cultural

El verse y hablar de sí mismos.
"El hecho de que la fotografía sobre la que se habla sea la de uno, hace que lo que uno tenga que decir sea importante para los demás".

¿Cómo se dio el encuentro?
Sibaté: A través de convocatoria a la comunidad por el colectivo Tres Ojos, Caidás y Nte de Santander: Convocatoria de la GIZ con instituciones locales amigas.

Contexto local

1. Sibaté: Problemáticas de inseguridad, convivencia e infraestructura. 2. Caidás y Nte. Santander: Cambiar la mirada propia, disponerse para tratar de ver de manera crítica su territorio.

¿Qué se intercambió?
Percepciones sobre el entorno, diálogos acerca de puntos conflictivos de la cotidianidad social. Necesidades de cambios de percepción y apropiación del territorio.

Búsqueda por la transformación

Transformar la mirada, compartir la visión del otro sobre el mundo que lo rodea. Asumir una posición crítica como individuo y como ciudadano capaz de transformar su entorno.

Interacción
Se dan múltiples talleres y encuentros a través de la fotografía. La comunidad se convoca a sí misma para su participación y piensa reflexivamente como detonar en los espectadores de sus procesos un auto reconocimiento.

Reconocimiento

Lo performativo

Dinámica de las prácticas artísticas en encuentro con comunidades

Agenciamiento Cultural

Capítulo IV

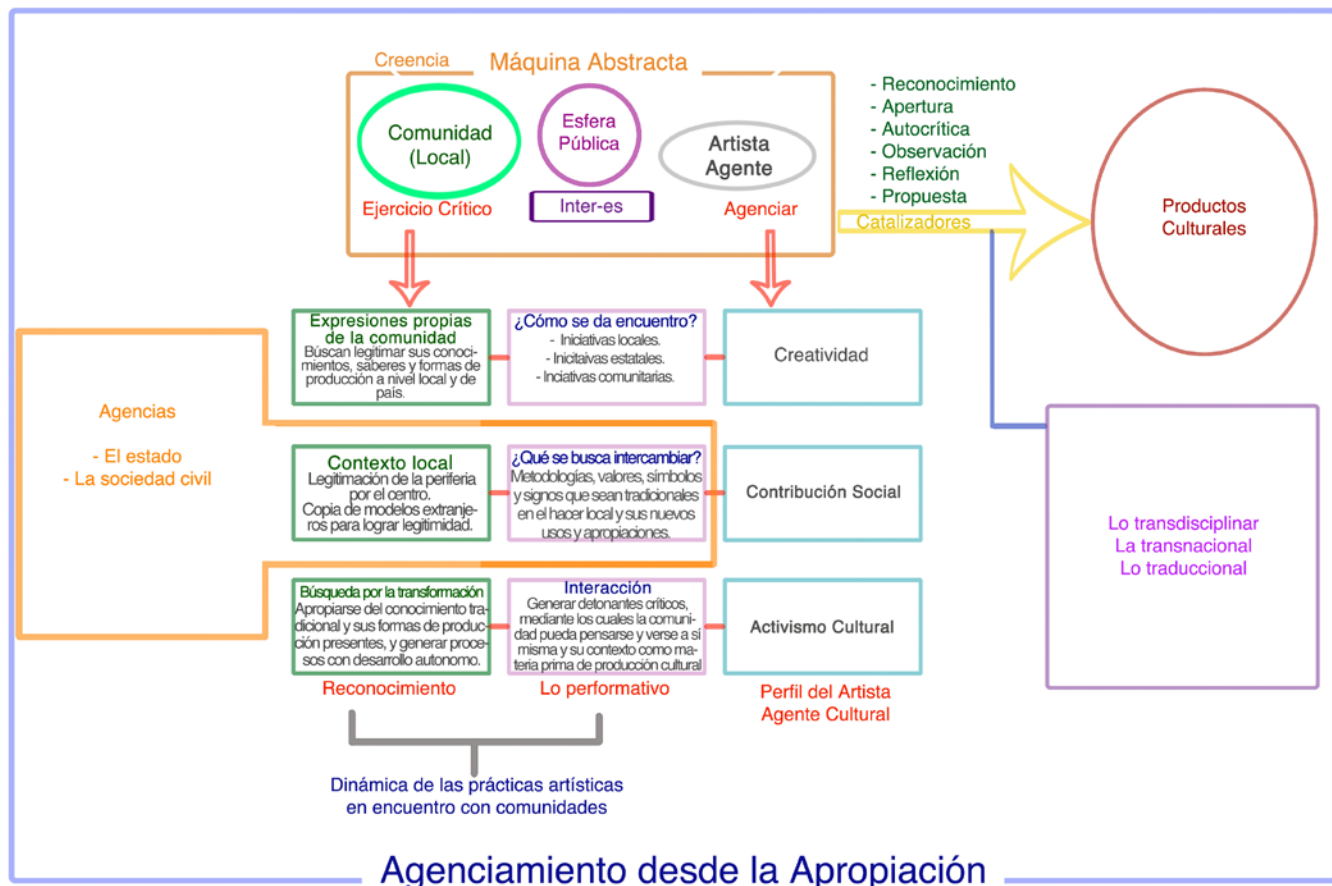
Agenciamiento desde la apropiación, el territorio y el patrimonio

Los laboratorios de investigación - creación son lugares de encuentro entre creadores de diversas regiones de Colombia apoyados por el Ministerio de Cultura. Son espacios para el diálogo, la reflexión y el intercambio cultural.

El Laboratorio de Investigación Creación El Doble yo: artista y agente, está enfocado en el departamento del Huila y fue diseñado por Frey Alejandro Español, Violeta Ospina Domínguez, Laura Carolina Wiesner e Ingrid Liliana Torres. Un grupo de artistas interesados en participar de una experiencia y un espacio de creación para la comunidad a partir de la idea de territorio.

Nuestro proyecto buscaba continuar con los participantes de los laboratorios anteriores y además buscar un espacio más transdisciplinar donde se encontraran creadores no sólo de las artes plásticas, sino del teatro, la danza y la literatura. Con la figura de un semillero interdisciplinar, deseábamos estructurar un espacio para fortalecer los procesos de creación y contemplamos la posibilidad de incluir las prácticas pedagógicas y de agenciamiento cultural existentes o por realizar. Un espacio además de construcción colectiva encargado de abrir espacios de visibilidad del arte local en espacios alternativos y un grupo capaz de crear estrategias de participación, de intervención y de agenciamiento cultural con comunidades de su departamento desde la conciencia de la singularidad de su territorio, y más concretamente de su patrimonio.

4.1 AGENCIAMIENTO DESDE LA APROPIACIÓN



El agenciamiento desde la apropiación propende por un apropiarse del conocimiento tradicional y sus formas de producción presentes con el fin de generar procesos (de pensamiento, creativos, propositivos, productivos, etc.) de carácter autónomo y situados desde un lugar de enunciación crítica. Invita a la observación y análisis crítico del contexto como herramienta prima en la elaboración de productos de conocimiento que se conecten con las realidades cotidianas y de vida de las personas que en él habitan.

Se parte entonces de un contexto local en donde hay una legitimación dada por el centro hacia la periferia y una copia de modelos extranjeros (incluso de un departamento a otro) con el fin de lograr esta misma legitimación. En la fase performativa, el encuentro parte de iniciativas (más que de sujetos u organizaciones) que convocan a una reflexión sobre los campos de conocimiento y de creación y sus formas de ser aprendidos a nivel local.

Ya en el núcleo de intercambio, se ponen en común las metodologías, valores, símbolos y signos que sean tradicionales en el hacer local y sus nuevos usos y apropiaciones. En la interacción se generan detonantes críticos mediante los cuales la comunidad pueda pensarse y verse a sí misma y a su contexto como materia prima de producción cultural.

En el caso del Laboratorio Doble Yo, nuestra intención era detonar justamente estas reflexiones críticas y crear una apropiación del ser creativo huilense, sus intereses, sus formas de proceder y sus manifestaciones creativas singulares.

Planteamos sobre la noción de Laboratorio (lugar de experimentación y análisis de resultados), un espacio de construcción colectiva, donde buscaríamos trascender del carácter instrumental del arte para enfatizar en el lugar de enunciación crítico del artista y su papel como actor y agente cultural.

Para ello se partió de una convocatoria en la ciudad de Neiva con miras a un encuentro con comunidades del sur del departamento del Huila en torno a reflexiones sobre el territorio, la identidad y el patrimonio en el marco del Laboratorio de Investigación – Creación *El Doble Yo: Artista y Agente, Huila 2012*.

Fue así como el 22 de Septiembre de 2012, dimos inicio a esta experiencia de encuentro y creación, auspiciado por el Programa de Becas y Estímulos del Ministerio de Cultura de Colombia y con la colaboración de la Secretaria de Cultura del Huila y la Licenciatura en Educación Artística de la Universidad Surcolombiana (USCO). Junto con un grupo de 20 artistas residentes en el municipio de Neiva,



Colectivo Doble Yo: Laura Wiesner, Ingrid Torres, Violeta Ospina y Frey Alejandro Español.

Fuente: Archivo particular Ingrid Liliana Torres.

comenzamos el recorrido por cinco módulos donde la reflexión, la acción y la intervención creativa permitiera plantear dinámicas de interacción, diálogo y crítica en colectivo sobre problemáticas relacionadas con la región, estableciendo el municipio de San Agustín como un caso de estudio y de aplicación de las ideas surgidas durante el laboratorio que culminó el día 9 de noviembre de 2012, con la inauguración de la Muestra de Procesos Doble Yo, en la USCO.

Cuatro pilares base centraron la metodología (entiéndase la fase de intercambio del agenciamiento) del laboratorio: el agenciamiento cultural, el llamado o la motivación para la creación, la escritura y el cuerpo.

El *agenciamiento cultural* partiendo de la estructura laboratorio – investigación – creación como un ciclo que debe ser activado y dinamizado por el artista, capaz de ejercer una acción de agencia desde su lugar de enunciación, su actividad creativa y su contexto o comunidad. *El llamado*: aquella pulsión que nos motiva a inquietarnos, a reflexionar y a proponer posturas críticas desde la creación, activando la mirada de los modos de hacer del “*site-specific*” y la intervención. La escritura como el sentido más allá del gesto sobre el papel a la palabra pensada, la palabra automática, la palabra que descubre el cuerpo y descubre al otro como preparación al encuentro. *El cuerpo* como materia prima fundamental para la creación y la intervención, como espacio mismo en la aproximación al otro y al lugar y como conciencia viva de la territorialidad.

Bocetos para el proyecto El Retorno de los Ídolos. Centenario del descubrimiento de San Agustín.

Autor: Instituto Colombiano de Antropología e Historia ICANH.
Fuente: Instituto Colombiano de Antropología e Historia ICANH.

Fue necesario también exponer la relación entre las nociones de «laboratorio», «investigación» y «creación» y cómo están directamente relacionadas con el papel que el artista asume como actor y agente de un circuito cultural. Se pensaron las relaciones entre arte y cultura, y la definición que ésta última busca en las mismas prácticas artísticas y su relación con la cotidianidad. Se analizó con el grupo la Encuesta Nacional



La curaduría ha seleccionado 18 piezas escultóricas, las cuales se encuentran en este momento en el Parque arqueológico de San Agustín y sus áreas de influencia. Estas, por su monumentalidad, complejidad escultórica, simbología y belleza, representan los elementos más importantes del pensamiento mítico agustiniano.



La exposición contará con recursos tecnológicos y museográficos contemporáneos, puesto que el objetivo es dar a conocer, a nivel nacional e internacional, la riqueza cultural de nuestro pasado precolombino.





Se Vende
2012
Performance Parque de San Agustín en el cierre del Laboratorio de Investigación Creación Doble Yo: Artista y Agente.

Autor: Ramiro Lozada
Fuente: Archivo particular Laura Wiesner.

de Cultura realizada en el año 2003, por el Ministerio de Cultura, y se desarrolló un ejercicio sobre el capítulo, propuesto por Germán Rey, para la reflexión de los eventos culturales en Colombia. Luego de este ejercicio, se procedió a visualizar la noción de cultura interpretada por los principales medios de comunicación en Colombia, y finalmente se llegó a la definición de «agenciamiento», al delimitar el papel del artista como agente al ser interventor, asumir un rol político en dicha intervención, realizar una revisión crítica al contexto y la búsqueda de evidencia y transformación a través de las prácticas artísticas, de problemáticas afines a un lugar y comunidad determinados.

Se hizo énfasis en la manera de enunciar nuestras propuestas de creación artística frente a un contexto determinado (la apropiación en el agenciamiento), las relaciones que intervienen en los actores habitantes de dicho contexto (el cuerpo propio, el cuerpo del otro y el territorio) y las diferentes formas de expresar un carácter crítico desde la escritura, la intervención y el performance. Estas reflexiones desembocaron a la proposición de proyectos de investigación creación con una visión crítica y local sobre los conceptos de identidad, territorio y patrimonio. Estas propuestas se afirmaron con la ayuda de la “*Guía para la elaboración de proyectos de investigación creación*”, de autoría de Ingrid Liliana Torres donde se dieron las pautas básicas para la escritura de una iniciativa de este tipo (énfasis entre la creatividad y la búsqueda de transformación en el agenciamiento).

Durante el desarrollo de los módulos posteriores resultó muy interesante ver como el lugar de enunciación crítico fue cobrando más relevancia, no solo en forma sino en fondo y dando espacio a obras como las de Karina Perdomo, Ramiro Lozada, Leonardo Ortiz, Nelson Tovar y Danilo Hurtado, donde la memoria del parque arqueológico de San Agustín, la situación de venta y reapropiación del territorio huilense,

la importancia de recuperar elementos primarios de la narración y la tradición oral, el papel de la reparación objetual y la reparación subjetiva para lograr un gran proceso de reparación de lo colectivo y la crítica a las visiones mediáticas de la protesta, cobraron su propio lenguaje en las líneas creativas del arte y fueron visibles como relatos de un proceso que busca continuar con la labor de estos nuevos agentes/artistas culturales, en nuevos contextos y comunidades.

El objetivo general de los módulos propuestos para el año 2012, era propiciar un debate y reflexión frente al ser huilense en el plano de las artes (en el mecanismo de agenciamiento cultural este aparte corresponde las expresiones propias de la comunidad). Revisando los laboratorios antecedentes, encontramos que varios de ellos habían empleado como metodología a partir de la formación técnica en un medio determinado (dibujo, instalación, video). Para ello invitaban un artista reconocido en el país (por los circuitos tradicionales del arte) para que impartiera los talleres y posterior a ellos organizar una exposición que diera cuenta de lo aprendido.

Desmantelamientos de la memoria.
2012

*Video instalación en el cierre del
Laboratorio de Investigación Creación
Doble Yo: Artista y Agente.*

Autor: Karina Perdomo Renza.

Fuente: Archivo particular Violeta Ospina.

Respecto a ese modo de trabajo encontramos varias objeciones. La primera, era que al ser un laboratorio de investigación creación, debía estar mas abierto a la experimentación, a la reflexión y a una construcción conceptual de los productos allí desarrollados, desde las propias tensiones del contexto local. La segunda, con este método lo





Taller sobre tradición oral en San Agustín. 2012

Encuentro con la comunidad de San Agustín en la Casa de la Cultura del municipio en el cierre del Laboratorio de Investigación Creación Doble Yo: Artista y Agente.

Autor: Leonardo Ortíz.

Fuente: Archivo particular Laura Wiesner.

que se potenciaba era el poder el centro sobre la periferia. El llevar a un artista reconocido en Bogotá (en la mayoría de los casos) a “enseñar” una técnica porque su obra es exitosa empleándola, es desconocer el conocimiento y las prácticas que artísticas y culturales que los artistas locales llevan desarrollando junto a las instituciones estatales y educativas del departamento.

Por ello, nuestro lema de inicio fue: “no vamos a enseñar nada”. Lo cual fue algo frustrante para algunos de los participantes el primer día. Nos preguntaban ¿qué técnica íbamos a emplear? ¿qué cámaras necesitaban? Y nosotros simplemente decíamos que no era nuestra intención enseñar, que antes lo que queríamos era aprender de ellos, porque éramos cuatro artistas rolos queriendo conocer, qué era eso del ser huilense y el panorama de las artes en el departamento.

Fue así como desapropiamos el espacio del laboratorio de una noción pedagógica instrumental y la apropiamos como espacio de reflexión, diálogo, debate y creación (activismo cultural del agenciamiento). El quitar la carga de lo técnico permitió por un lado empezar a hablar de la cotidianidad y no de discursos muchas veces parafraseados, que buscan definir lo artístico; por el otro dio espacio a la detonación de palabras claves que marcarían el desarrollo consecuente del laboratorio.

Frey Alejandro Español, artista plástico egresado de la Academia Superior de Artes de Bogotá y especialista en historia del arte, inició su modulo en el laboratorio con una conferencia denominada “El llamado”:

“¿Quién no ha sentido un impulso, digamos una intuición que lo mueve a hacer algo? Por ejemplo vemos un aviso en los clasificados, no estamos buscando nada en particular, pero de repente algo capta nuestra atención y sentimos un impulso a seguir éste, digamos, “llamado”. (Español, Ospina, Torres, & Wiesner, 2012)

Sin embargo este llamado no era inocente. Al plantear el proyecto del laboratorio, inicialmente nuestra búsqueda era conectar un conocimiento creativo huilense urbano (Neiva) con un conocimiento creativo huilense rural (San Agustín). Pensando en cómo lograr esta conexión, nos encontramos con el documento curatorial escrito para el proyecto “El Retorno de los Ídolos”²⁰ impulsado por el Instituto Colombiano de Antropología e Historia ICAHN y el Museo Nacional de Colombia.

Frey Alejandro se refirió entonces a este evento durante su llamado:

“Mi acercamiento fundamental y persistente al parque tiene como punto de partida el tema del aprecio y la conservación. De ahí, quiero comenzar este acercamiento a lo local con un tema que tiene que ver con políticas culturales provenientes de Bogotá: La celebración de los 100 años de la Arqueología en Colombia. Me interesa personalmente, el tema de cómo podemos imaginar cosas, por ejemplo: ¿Cómo podemos imaginar una mejor “Hoja de Ruta” para San Agustín?, o como sea, ¿Cómo imaginar una intervención desde el arte, desde éste Laboratorio Doble Yo al Parque arqueológico de San Agustín e Isnos? Se puede dibujar, escribir y verbalizar todo lo que puedo imaginar, por ejemplo: imagino a una grúa de 1 tonelada parada sobre la mesita A del parque arqueológico de San Agustín moviendo, escarbando y levantando por el aire la escultura denominada popularmente como “la partera” o “maternidad”. Puedo imaginar también a los Vigías del patrimonio encadenándose a las esculturas para evitar que las retiren de su lugar en el departamento del Huila. Puedo también imaginar a la Ministra de Cultura y la Directora del Museo Nacional, en medio de un ambiente museográfico fantasmagórico en el Museo de Bogotá brindando con champagne el día de la inauguración de la muestra sobre el tema 100 años de la Arqueología en Colombia. Pero, ¡No! Para esto no vine acá a Neiva, estas visiones bien las pude haber tenido en mi casa sin que necesariamente

²⁰ Retorno de los ídolos, fue un proyecto curatorial diseñado para conmemorar los 100 años del descubrimiento arqueológico de San Agustín, un antiguo cementerio indio que en palabras de los pobladores del municipio es una celebración a la vida, gracias a la calidad y disposición de la estatuaria que describe diversos momentos de la vida cotidiana de la comunidad indígena que habitó la zona. El proyecto consistía en el traslado de algunas de las esculturas del parque arqueológico a Bogotá, como una invitación a los capitalinos a conocer San Agustín y su historia. En el año 2013, unos días antes de la inauguración de la exposición, los pobladores impidieron el traslado de las esculturas luego de un fuerte debate con el ICAHN y finalmente se exhibieron réplicas de cartón.

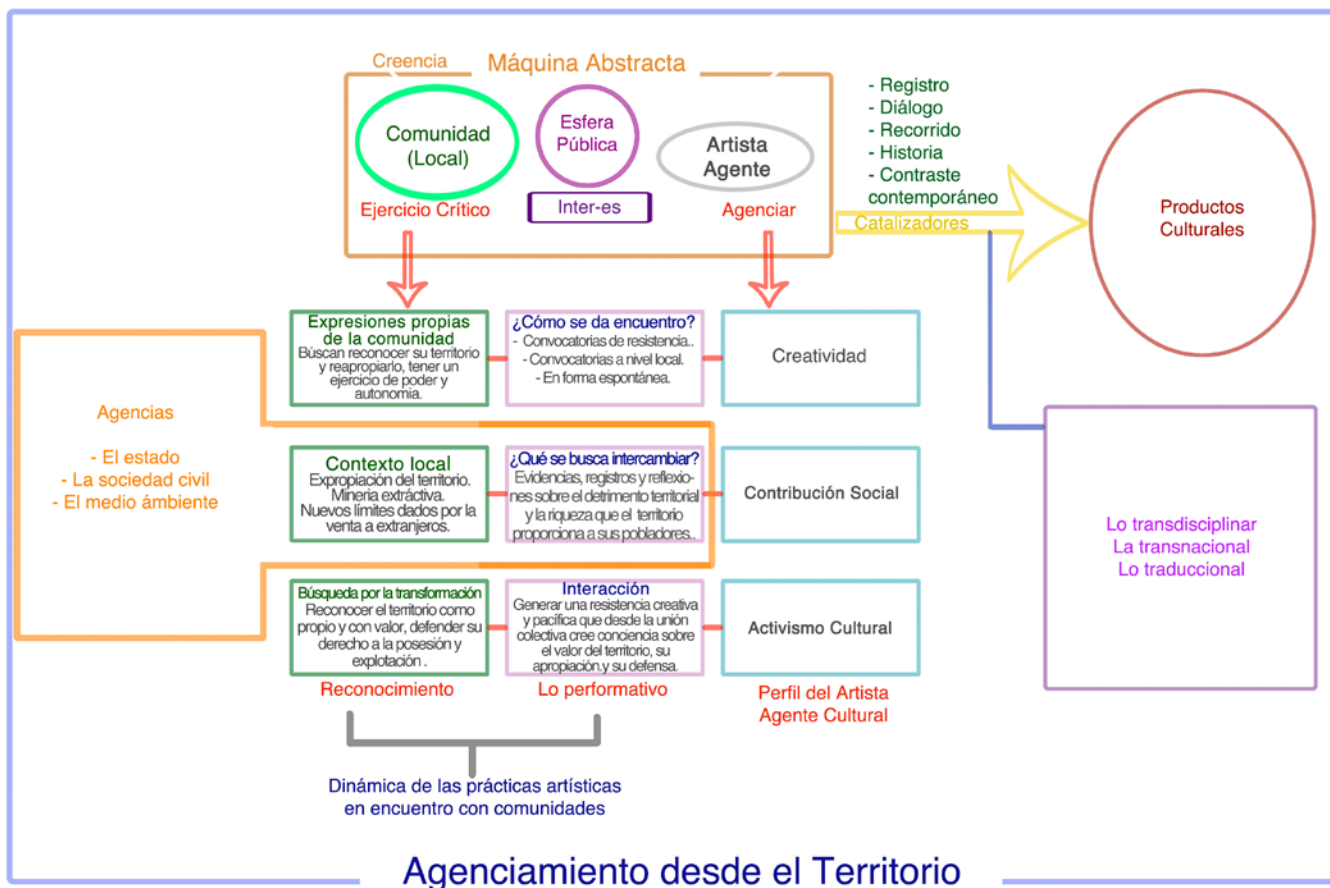
deba hacer parte de éste Laboratorio. Entonces prefiero preguntarme sobre lo que no soy capaz de imaginar.

Lo que describí anteriormente, mis visiones, podría dibujarlas, incluso, creo que podría dibujar prácticamente todo, incluso algo que no se ha experimentado pero que se pueda imaginar, como el rostro de un marciano. Todo, excepto lo que no puedo ni siquiera imaginar, pero que probablemente existe. Ese interés en lo posible, esa duda sobre lo que podría ser, es lo que motiva mi presencia acá; hacer patente un territorio especulativo. Es decir, entender la imaginación como un proceso de laboratorio, como un método experimental de búsqueda. Método además que ha sido el más usado y casi el único posible en un contexto donde la formación como “agentes culturales” se dé de forma intuitiva y espontánea. Aún así este método requiere de una base teórica que garantice el entendimiento de políticas culturales y la NO afectación patrimonial (acá mi otro interés en la conservación del patrimonio). Dicho método de investigación abierto no pretende resultados exitosos entendidos como la legitimación de una propuesta, así sea ésta una propuesta fundamentada desde discursivas locales. Ya que no se pretende investigar para legitimar nada que haya sido preconcebido, ni siquiera una posición política., entendida ésta, en este caso, como un condicionamiento. Se trata en últimas de un método que valora el fracaso”. (Español, Ospina, Torres, & Wiesner, 2012)

Este llamado fue tan fuerte, tan contundente, que logró un cambio de perspectiva que no esperábamos. De pronto el diálogo se fue al territorio, a la pérdida del patrimonio, a la construcción de las hidroeléctricas y a buscar desde las artes, ubicar un lugar crítico de enunciación, a intervenir, hablar, reunir, apropiar y crear obras contundentes sobre el desarraigo de la memoria, sobre los recorridos en el paisaje huilense. Los laboratoristas empezaron entonces un proceso de planeación de sus proyectos con miras a llevar sus llamados a San Agustín.

Fue entonces cuando pudimos observar que el agenciamiento desde la apropiación daba sus frutos, no solo los había hecho verse a ellos mismos, enseñarnos a nosotros sobre su cultura, sus fortalezas y debilidades, sino que ahora apropiaban estos valores y símbolos y empezaban a leer el paisaje contemporáneo del Huila y lo más importante, se apropiaban de su lugar como creadores y como artistas agentes.

4.2 AGENCIAMIENTO DESDE EL TERRITORIO



El agenciamiento desde el territorio, busca reconocer el territorio como propio y con un valor dado desde el carácter de identidad, así como su defensa, derecho a posesión y a explotación.

Aborda desde la expresión propia de la comunidad sus esfuerzos por reapropiar el territorio y desarrollar un ejercicio de poder y autonomía en y sobre el mismo. En el contexto local, evidencia la expropiación de la que están siendo víctimas varias comunidades con actividades comerciales como la minería extractiva y las nuevas reparticiones y límites impuestos por inversores extranjeros.

En la fase performativa, contempla vías de encuentro desde la resistencia y lo local y busca intercambiar evidencias, registros y reflexiones sobre el detrimento territorial y la riqueza que la tierra proporciona a sus pobladores (nótese no solo en términos económicos, sino de libertad, bienestar y derecho a la vivienda, entre otros). Ya en

la interacción, propende por la generación de una resistencia creativa y pacífica que desde la unión colectiva, cree conciencia sobre el valor del territorio, su apropiación y su defensa.

A continuación veremos la aplicación del mecanismo de agenciamiento desde el territorio en las prácticas desarrolladas por el Doble Yo: artista y agente.

Laura Wiesner y Violeta Ospina propusieron ejercicios con los laboristas tomando como territorios iniciales la palabra y el cuerpo. Esto en razón que esos serían los medios principales para el encuentro con la comunidad de San Agustín:

“Luego de una larga conversación acerca de la escritura, de la acción de escribir, se planteó un ejercicio a partir del planteamiento de la escritura como <<hacerle una carta a un amigo>>. Escribir, indica una comunicación, por lo tanto la escritura epistolar ha sido reconocida en el mundo entero como una manera muy particular de hacer peticiones, agradecer, solicitar, dejar conocer, mostrar afecto, etc. La carta es la escritura más diplomática para hacer requerimientos, la más noble para dejar presente cuánto se le quiere a una persona. La carta es registro y rastro documental, es una promesa para la memoria”.

“El placer del cuerpo y la celebración de la vida aparecen con los textos de varios participantes. Textos que invitan a reconocer el cuerpo como un viaje sensorial. El placer de recorrer todos los rincones del cuerpo comienza a revelar narcisos o reencuentros con la consciencia del cuerpo. Restauración de la escritura y su tejido reconciliador. Ya en una segunda piel, los textos comienzan a revelar pliegues donde ese placer se confunde con cierto malestar, con reclamos e interrogaciones a un cuerpo femenino o masculino deseado o rechazado por sus enfermedades y sus defectos. Este terreno de investigación abre varias vías de aproximación a problemáticas del cuerpo social, el cuerpo en las sociedades de control”. (Español, Ospina, Torres, & Wiesner, 2012)

Se agencia entonces el cuerpo como territorio, para llegar al encuentro con el otro. Comienza entonces el trabajo de planeación para los proyectos de creación a realizar. Los artistas debían escribir en dos cuartillas una propuesta preliminar que involucrara sus intereses en establecer un diálogo a través del viaje y el encuentro con el municipio de San Agustín (contribución social y activismo cultural en el mecanismo de agenciamiento). Cada uno propuso desde su área de interés proyectos relacionados con realzar la riqueza tradicional agustiniana, con performance activista, intervención en espacios, realización de pinturas, dibujos y videos, encuentro con comunidades, entre otros.

Llegamos a San Agustín. En la primera oportunidad, coincidentalmente nos aborda un grupo de jóvenes en la plaza principal del pueblo. Quieren saber que opinamos sobre la transformación del territorio huilense a causa de construcción de dos nuevas hidroeléctricas en terrenos que se habían empleado siempre para la agricultura (reconocimiento del contexto local en el agenciamiento). La conexión entre su pregunta y la nuestra despertó la curiosidad, compartimos nuestras búsquedas y nos enteramos que hacían parte de un observatorio de paz, conformado por personas de diferente género, edad y condición social. Ellos se reúnen cada domingo y conversan sobre las problemáticas del municipio y del departamento proponiendo visitas a las comunidades veredales y análisis de campo como la entrevista que propició nuestro encuentro (núcleo performativo de intercambio desde lo local). Fue así como participamos de algunos de sus encuentros y ellos a su vez participaron de nuestras actividades.

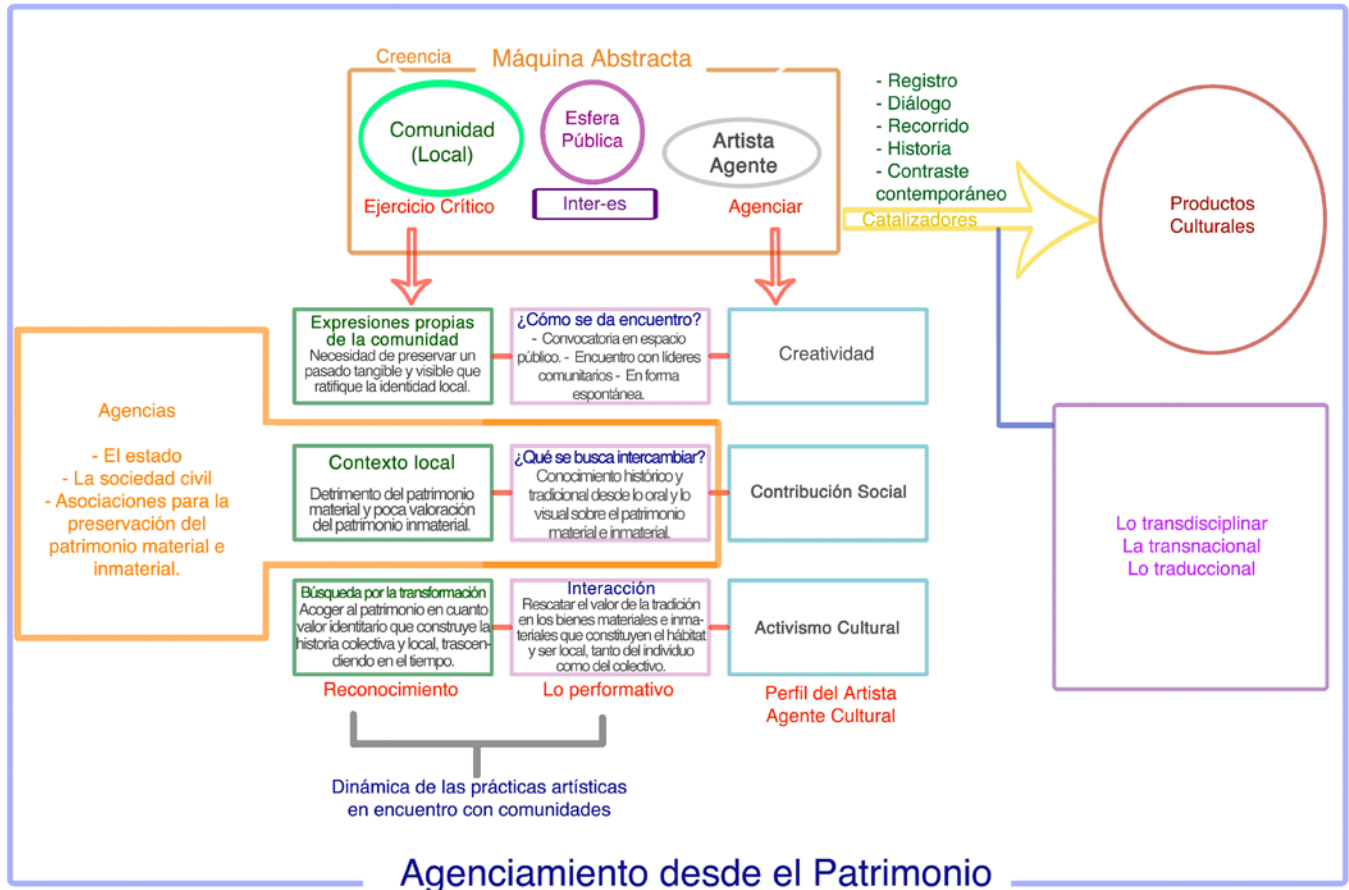
Gran parte de las intervenciones se dieron en el parque arqueológico de San Agustín, otras en la casa de la cultura del municipio y otras en espacio público. Algunas de las obras provocaron controversia, otras cambiaron la perspectiva sobre lo positivo del turismo y lo “bueno” de trasladar las esculturas. Agenciamos así un territorio marcado desde la urbe a lo rural, por el viaje, con una pregunta sobre la tradición, el patrimonio y el ser huilense en la actualidad.

El registro de las obras realizadas, las reflexiones sobre las mismas y los procesos que se llevaron a cabo se encuentra en la publicación digital del Laboratorio Doble Yo: Artista y Agente (<http://es.scribd.com/doc/140319852/publicacion-dobleyo-2012>).

4.3 AGENCIAMIENTO DESDE EL PATRIMONIO

El agenciamiento desde el patrimonio, es aquel que acoge el patrimonio en cuanto valor identitario que construye la historia colectiva y local, trascendiendo en el tiempo.

En la fase de reconocimiento de este agenciamiento se evidencia como expresión propia de la comunidad, la necesidad de preservar un pasado tangible y visible que ratifique la identidad local y su sentido de pertenencia. En el núcleo concerniente al contexto local, se observa un detrimento en el patrimonio material y poca valoración y reconocimiento del patrimonio inmaterial.



En la fase performativa, el encuentro se da mediante convocatoria en espacio público, encuentro con líderes comunitarios y en forma espontánea, cabe notar que las instituciones salvaguarda del patrimonio también hacen este tipo de convocatoria, como ya veremos en el caso de los Vigías del Patrimonio.

En el núcleo de interacción, esta propenderá por rescatar el valor de la tradición de los bienes materiales e inmateriales que constituyen el hábitat y ser locales, tanto del individuo como del colectivo.

La defensa al patrimonio, parece ser hoy por hoy una de las banderas de entidades culturales a nivel mundial. Desde las políticas de la UNESCO, que buscan esta salvaguarda hasta la financiación con capital privado para la protección (y al mismo tiempo comercialización) del patrimonio cultural.

Nuestra pregunta por el patrimonio, llega puntualmente por el contexto en el que nos encontrábamos trabajando en el Parque Arqueológico de San Agustín. Inicialmente, realizamos una visita con el líder del grupo de Vigías del Patrimonio, Aníbal Ordóñez. La estrategia

de este grupo es educar a niños y jóvenes en la historia y riqueza del patrimonio del departamento, en especial sobre la apropiación del parque.

San Agustín es un municipio cuya economía está marcada por el turismo, de ahí la búsqueda de incentivos para propiciarlo.

Referente a la pregunta sobre el patrimonio en relación a San Agustín, me gustaría citar aquí el relato de Frey Alejandro Español sobre una situación que se presentó en el parque a partir de la propuesta de uno de nuestros laboratoristas:

“En San Agustín, el artista Ramiro Losada realizó una acción que había iniciado desde que salió de Neiva en su moto. Colocar letreros de “SE VENDE” y con megáfono en mano, promocionar la hipotética transacción de venta del territorio, del paisaje, y al llegar a San Agustín, la venta también del patrimonio.

Esta acción es muy controvertida y puede verse desde varios puntos de vista. No obstante quiero referirme a la reacción de los guardias y el administrador del parque, quienes interrumpieron la acción, se comunicaron con sus superiores hasta que en menos de dos horas, la acción estaba siendo censurada por el director del ICANH, asustado por la posibilidad de que la imagen del Parque estuviera en peligro. Por supuesto, que a primera vista esta acción puede entenderse como un ataque a la institución, ya que lo último que se vende es el patrimonio y que el ICANH ha trabajado por intentar que los habitantes de San Agustín se apropien de su cultura y no vendan los objetos encontrados en sus fincas o patios traseros. No obstante, esto de entender una propuesta de un artista por una impresión causada solamente a través de una teléfono es complicado y puede, como en este caso, dar lugar a malentendidos.

Me gustaría señalar un tema, como lo importante no fue la obra, que primero era fue una acción de larga duración y que en el parque arqueológico duró solamente algunos minutos, lo importante es que No se podía seguir “disparando” con la cámara y todo esto por la preocupación de lo qué se iba a hacer con estos los registros. Retomo esa imagen evocada por Danilo Hurtado “San Agustín no es solamente esto” y pienso que esa aparente diversidad y riqueza esconde prejuicios que obligan a las instituciones como el ICANH, que promueven el cuidado del patrimonio y la cultura a censurar otra forma de cultura que a pesar de buscar lo mismo, el cuidado y la valoración del patrimonio, no desintonice formalmente con sus políticas.

Finalmente debo aclarar que la acción no se pasó más allá de un simple mal entendido y que, como escribió Violeta Ospina en comunicación



Su llamada es muy importante para nosotros!
Campaña de reunión del grupo semillero del Laboratorio Doble Yo. 2013.

Autor: Ingrid Liliana Torres.
Fuente: Archivo particular Ingrid Liliana Torres.

aclaratoria de la situación enviada al ICANH:

“La reacción de las autoridades del Parque se centró en la captura de imágenes durante la acción, y en vez de ver ésta como un simulacro, la vieron como una simulación autorizada por el Parque. Sin embargo, es debido aclarar que nunca existió una simulación de venta del patrimonio, de forma que no fueron convocadas en ningún caso audiencias de posibles compradores y el artista no estaba investido de ningún poder de venta real. Hay que aclarar la diferencia entre simulacro y simulación que pueden darse durante un acto performativo. La simulación de una acción dispone que exista un ejercicio de poder, es decir, que al recinto hubiesen sido convocados terratenientes, hacendados o incluso posibles compradores reales, este escenario habría investido de un poder, no otorgado, a Ramiro, sobre los bienes públicos de la nación. La simulación es hiperrealista, el simulacro es una capa de realidad que revela las tensiones, las fuerzas de lo real. El simulacro, al contrario de la simulación, permite hacer visibles los poderes en juego, pero no antepone un poder, sino que dispone el terreno donde lo real se manifiesta y así mismo es por su naturaleza, cae o se esfuma.”
(Español, Ospina, Torres, & Wiesner, 2012)

Posterior a esta situación, tuvimos un encuentro con el director del ICAHN, Fabián Sanabria. Él quería aclararnos que esta institución trabaja por la salvaguardia del patrimonio y que por ello era inconcebible que se dijera que el parque estaba en venta.

Actualmente, luego del desastre en que resultó el proyecto “El retorno de los ídolos”, propiciado por el ICAHN en cabeza de Sanabria, uno podría preguntarse: luego, querer sacar unas esculturas ancestrales de su espacio nativo para traerlas a la urbe a fin que los ciudadanos se animen a conocer más y a viajar al parque ¿no es querer vender el patrimonio?

Los proyectos de los laboratoristas dejaron entrever este objetivo voraz, y en el momento en que en el año 2013, los pobladores de San Agustín no permitieron la salida de las esculturas, las obras desarrolladas salieron de nuevo a la luz (en la forma de activismo cultural que propone el agenciamiento). Un año antes, un proceso de creación artística entre creadores y pobladores de Neiva y de San Agustín había reconocido el lugar de su patrimonio, un patrimonio más allá de un destino turístico, un patrimonio que se instituye como signo de las tensiones de poder sobre el territorio.

El Doble Yo, continuó su labor en 2013, esta vez su enfoque estaba dirigido a la creación y al viaje como experiencia. Se programó entonces para el mes de Julio de 2013, un encuentro entre los dos laboratorios del Tolima Grande: Cuello y Combeima y Doble Yo, en ruta el Nevado del Tolima. Cada laboratorio integraría durante cinco días ejercicios y experimentaciones plásticas y sonoras.



**Inauguración del Museo Portátil del Huila
en las Praderas de Amborco.
Septiembre 2013.**

Autor: Ingrid Liliana Torres.

Fuente: Archivo particular Ingrid Liliana Torres.

La coordinación de un grupo tan amplio y diverso a fin de generar una experiencia de creación colectiva durante un viaje con tantas exigencias físicas y de convivencia, puede tornarse en una tarea compleja y con un tinte policivo más que de gestión si es que existe una definición por la búsqueda de abarcar todos los detalles y no dejar escapar nada a la planeación.

Esbozamos esta consideración ya que al hacer una evaluación de los ritmos y actividades que marcaron nuestro laboratorio en 2013, este desgaste tanto en los coordinadores como en los participantes marcó un punto crucial en lo que serían las dinámicas internas y de comunicación con el grupo, y cómo estas serían base importante en la idea propuesta para el proceso de socialización.

Luego del viaje al Nevado del Tolima, junto a los colegas del Laboratorio del Tolima, el cansancio era evidente. Los procesos se dilataron no solo por cuestiones de lo que debíamos rescatar de aquella experiencia sino por los múltiples compromisos en los que tanto coordinadores, como laboratoristas nos habíamos enrolado post vacaciones.

Este interludio sin embargo, tuvo sus consecuencias, una de ellas, una fragmentación en la comunicación y también, en las búsquedas e intenciones que los participantes tenían al principio del laboratorio y ahora después que el “evento central” había pasado (lo cual en mi caso personal me hizo preguntarme por la sostenibilidad de los procesos de agenciamiento, siendo esta noción la base del laboratorio). Entendimos que si bien fue una experiencia satisfactoria en muchos sentidos, este módulo (la atención en el viaje) se había convertido en el centro, en la expectativa para los participantes, varios de los cuales se habían interesado en el viaje más que en continuar un proceso del cual, este solo era una etapa.

Ante esta dificultad, debimos mandar un polo a tierra y reubicarnos primero nosotros, los coordinadores: ¿Qué estábamos haciendo mal?, ¿qué mensajes erróneos estábamos enviando a los laboratoristas?, ¿cómo estaba la comunicación entre nosotros y con ellos?, ¿en qué tono nos estábamos comunicando? ¿qué giro tendríamos que dar en pro de concluir los procesos del año en forma satisfactoria y con la mayor participación del grupo?

Por iniciativa de Frey Español, cuestionamos nuestro papel de líderes, tratando de comprender que habíamos sido más “policías” (suele pasar con los agentes entendidos en el estricto sentido de la palabra como intermediadores supervisores), que coordinadores y esto había marcado una distancia con ellos, dispersando así las dinámicas que llevábamos a cabo. Esto también se evidenciaba en la formalidad de nuestras

comunicaciones, demasiado lineales, algo que habíamos buscado desde los inicios en el 2012; pero que, nuestros participantes habían rechazado y no la tomaban como algo sustancial a sus procesos. Por el contrario, dentro de las peticiones de metodología, estaba planteada la tutoría, la asesoría personalizada, la revisión de sus procesos, en un plano mas orientativo que colectivo (cosa con la que no estamos de acuerdo como se ha mencionado anteriormente).

Así, decidimos lanzar un juego: saltarnos la formalidad y generar la inquietud, dejar de lado el papel del que propone y al que se le responde formalmente pero no se le cumple. Pasar a ser aquel quien ríe de la situación y pone al otro en papel de confrontarse a sí mismo. Fue de esta manera que encontramos la ironía en lo corporativo.

En ese lenguaje de plantilla, el de los términos y condiciones, el de los puntos acumulados que nunca pueden canjearse y en el que finalmente se dice mucho pero no se dice nada, encontramos el punto de quiebre que nos llevaría a motivar un nuevo ánimo en el grupo, que a modo de PQR (Preguntas, Quejas y Reclamos) pudiésemos todos vernos críticamente, hablar, decir lo que nos molestaba, lo que nos gustaba, lo que habíamos esperado, lo que ya no esperábamos y lo que seguíamos esperando pero que ahora debíamos hacer que pasara.

La compañía Doble Yo, inició el juego, con su letra menuda, sus clientes especiales y sus nuevas búsquedas, y todo esto tuvo como fin la construcción y lanzamiento de un nuevo producto, definitivo, único y propio del departamento: El museo portátil del Huila, el cual atiende a las necesidades de visibilización y circulación de las propuestas elaboradas en el laboratorio. Un espacio que permite preguntarnos por el margen, por el borde y el cuestionamiento de las instituciones establecidas para la exposición de “piezas de arte”.

4.4 EL MUSEO PORTÁTIL DEL HUILA.

Dentro del laboratorio, mucho se ha hablado sobre el problema acerca de los espacios expositivos: los hay o no los hay, quién los maneja, quién tiene el poder sobre ellos, quiénes tienen acceso allí, qué tipo de obras pueden habitar un espacio expositivo contemporáneo.

Varios de los cuestionamientos hechos por los laboratoristas tenían que ver con la “falta de espacios expositivos en el Huila”, “¿dónde

vamos a mostrar nuestros procesos?” Y no es que en efecto no existan espacios legítimamente constituidos para ello, lo que sucede es que en muchos casos se les dan otros usos (como salones de eventos o centros de convenciones) o su apertura se da solo bajo ciertos parámetros estilísticos que denoten el ser huilense más que a prácticas artísticas contemporáneas.

Con esta pregunta sobre el espacio, luego de haber generado una serie de ejercicios que buscaban poner en contradicción la idea de concentración para pasar a la diáspora y de ubicar a los artistas y sus prácticas en contextos más cercanos a problemáticas comunes dentro del espacio público; se pensó en construir un espacio propio, enmarcado por el laboratorio y que, igual a sus procesos, surgiera de la experimentación: de lo inesperado. Ese espacio es el Museo Portátil del Huila.

Este Museo, estaría como los grandes dispositivos de la modernidad, abierto a una misma crítica desde las propias contradicciones de su cultura museal.

El complemento con lo portátil marcará en él, un carácter de arqueología viva, donde no serán cadáveres lo que en él reposen sino cuerpos, experiencias, vivencias y oportunidades retroalimentadas en cada apertura, en cada habitar de este museo itinerante. Por tanto, no es un museo que propenda por la sistematización y homogenización que le demanda su título, sino al contrario estará presto a desde la ficción enfocada al espacio, poner en entre dicho aquella creencia de que lo contenido y lo que contiene debe ser ordenado y clasificado una vez y para siempre.

Tomará como referentes los primeros gabinetes de curiosidades, otros museos portátiles como el de Marcel Duchamp, el museo de la calle de Federico Guzmán y La expedición de Dibujo de Raimond Chaves, unas exposiciones sobre propuestas ambulantes y cultura portátil de Andalucía, España o el Museo sin Paredes de André Malraux:

“En nuestro Museo sin Paredes, pintura, fresco, miniatura y vitral parecen una y la misma familia. Pues todas –miniaturas, frescos, vitrales, tapices, placas escritas, cuadros, pinturas en jarrones griegos, “detalles” y aun estatuaria— se han vuelto “fotos a color”. En el proceso han perdido sus propiedades como objetos; pero, por la misma razón han ganado algo: la máxima significación que pueden adquirir como estilo. Es difícil para nosotros entender con claridad el vacío entre la puesta en escena de una tragedia de Esquilo, que incluye la amenaza persa y los Salamis entrando en la Bahía, y el efecto que obtenemos cuando la leemos; sin embargo, aunque sutilmente, sentimos la diferencia. Todo lo que queda de Esquilo es su genialidad. Sucede lo mismo con las figuras que en la reproducción pierden tanto su significación original como objetos así como su función (religiosa

o cualquier otra); las vemos sólo como obras de arte y nos traen a casa sólo el talento de su creador. Podríamos llamarlas no “trabajos” sino “instantes” de arte. Pese a ser tan diversos como son, todos estos objetos [...] hablan del mismo esfuerzo; es como si una presencia invisible, el espíritu del arte, les impusiera a todos la misma misión [...] Así es que, gracias a la imprecisa unidad impuesta por la reproducción fotográfica a una multiplicidad de objetos, que van desde la estatua al bajorrelieve, del bajorrelieve a la impresión de sellos, y de estos a las placas de los nómadas, un “Estilo Babilónico” parece emerger como una entidad real, no una mera clasificación –sino como algo que refleja, más bien, la vida de un gran creador. Nada comunica más vívida y persuasivamente la noción de un destino que da forma a los fines humanos que los grandes estilos, cuyas evoluciones y transformaciones parecen como grandes cicatrices que el Destino ha dejado, al pasar, sobre la faz de la tierra”. (Malraux, 1978)

Esos *instantes* de arte, esas *motivaciones* son las que empezarán a jugar con el apropiamiento del museo, donde cada artista podrá hacer lo suyo, podrá reinventar su colección, llevarlo a sus territorios, hacer de él su lugar de enunciación, un lugar que en cuanto institución no será estática, marcará recorridos, mapas, diálogos, intervenciones y acciones y buscará generar preguntas, responderlas, complicarlas, dilucidarlas o incluso solo plantearlas para luego ser completado por las obras, obras independientes de una legitimidad planteada económica o políticamente, más bien obras críticas y generadas desde el contexto propio del departamento del Huila. Este es sin duda, un espacio expositivo que buscará romper barreras e instaurarse como un testigo silencioso de la iniciativa de un grupo de jóvenes artistas huilenses que han empezado a hablar desde sí mismos y su territorio hacia otros que también quieren hablar y crear.

La iniciativa del museo portátil fue bien acogida entre el grupo de laboratoristas. Para ello tuvimos dos sesiones en streaming antes del módulo de socialización. Se crearon tres grupos para la logística del museo: Curaduría, Producción y Crítica. De este modo, comenzamos a trabajar articuladamente pensando en qué tipo de obras podría contener el museo, qué relación conceptual y estética tendrían entre ellas y finalmente cuál sería el diseño del dispositivo que permitiera esa portabilidad que estábamos buscando pero también la apertura a diversos tipos de prácticas y medios que fortalecerían el trasegar del museo.

Una vez concretada la producción del museo, pensamos en qué tipo de lanzamiento y socialización podría tener, para ello creamos el evento “Paseo de Olla”, teniendo en cuenta nuestra idea anterior de transgredir aquellos espacios legitimados del arte, pensamos en que una actividad fuera de toda etiqueta formal para un museo estaría acorde con el nuestro, un museo sin paredes, sin colección definida, sin dueño, sin celador y sin pólizas de seguro.



Karina Perdomo en la socialización del Museo Portátil del Huila en la Correccional Hogares Claret de Neiva.

Autor: Ingrid Liliana Torres.

Fuente: Archivo particular Ingrid Liliana Torres.

Durante la inauguración se dieron distintos tipos de acciones en el lugar, propuestas por los artistas de Neiva, Leonardo Ortiz, Johan Abad Muñoz, Karina Perdomo, Angélica Vargas, Nelson Tovar y Carlos Calderón. Así mismo los artistas Leonardo Múnar y Leonardo Ortiz montaron sus trabajos en el museo, junto a donaciones hechas por Antonio Díez, Frey Español, Violeta Ospina y jóvenes de Hogares Claret en la ciudad de Neiva.

También tuvieron lugar las palabras protocolarias a cargo de Laura Wiesner y Violeta Ospina y el buffet de apertura organizado por Ingrid Torres y Daniel Gálvez integrante del Laboratorio Cuello y Combeima del Departamento del Tolima quien nuevamente nos acompañó en la realización de este módulo, a nuestro acto de inauguración.

El evento resultó ser un éxito, un museo desbordado por obras de diferentes orígenes y técnicas, lleno de propuestas de acciones, pinturas, dibujos, instalaciones, fotografías, sonido y con las ventajas que un museo portátil puede aportar. El museo cuenta ahora también con una convocatoria permanente, donde artistas nacionales e internacionales podrán donar sus obras para ser exhibidas en distintas zonas del departamento.

Alternando a este lanzamiento se dio una edición especial de nuestra publicación de bajo presupuesto “LRS (Like a Rolling Stone), No. 4, con todo un compilado y textos especiales preparados para este evento.

El Museo Portátil del Huila empieza así su deambular por tierras opitas, buscando no solo ser un espacio expositivo sino generando en sí mismo un espacio de creación y de divulgación no solo para jóvenes artistas del departamento sino para todos aquellos que quieran alimentarlo con sus caracteres expresivos y ser parte de él y sus recorridos.

En días previos a la apertura del Museo Portátil, los artistas Leonardo Múnar y Karina Perdomo, realizaron un taller de sensibilización en pintura y dibujo con jóvenes recluidos en la correccional juvenil Hogares Claret de Neiva. Como parte de este ejercicio se elaboró un mural y una exposición de las piezas creadas. Una vez se consolidó el museo portátil, fue su iniciativa compartir con estos jóvenes los procesos llevados a cabo durante el laboratorio y hacerlos partícipes del espacio del museo como un espacio de reflexión para la expresión y la vida.

El Museo Portátil se encuentra ahora en Neiva, acogido por sus padrinos, laboratoristas del Doble Yo. Actualmente, estos jóvenes, se encuentran pensando y proponiendo nuevos lugares y actividades para trasladar el museo artistas (aplicando lo visto en el Laboratorio Doble Yo

2012: Artista y Agente), no solo a instituciones académicas y culturales en el departamento, sino también a espacios públicos y comunitarios en el cual pueda interactuar con problemáticas y vivencias mas cercanas a los habitantes del Huila.

Pensando en esta idea de la portabilidad y en que es importante garantizar esas rutas y recorridos así como la divulgación de las obras que el museo contiene y de sus artistas, es que el Laboratorio Doble Yo, sostiene el transporte del museo a otras regiones del departamento, el abastecimiento del banco de materiales que acompaña las actividades creativas propuestas en cada exhibición pública del museo y la generación de una publicación especial de bajo costo que compila toda la experiencia del mismo, sus recorridos y las obras que hacen parte de este. Todo desde el agenciamiento cultural como plataforma creativa para prácticas artísticas en encuentro con comunidades.

De los procesos que llevamos a cabo, observamos que contamos ya con un semillero base importante de jóvenes artistas huilenses que han continuado con sus procesos a lo largo de 2012 y 2013 no solo dentro del espacio del laboratorio sino fuera de él.



Ingrid Liliana Torres socializando el mecanismo de agenciamiento cultural durante la visita del Museo Portátil del Huila a Pitalito. 2014.

Autor: Leonardo Ortíz.
Fuente: Archivo particular Ingrid Liliana Torres.

Consolidar este semillero es fundamental, ya que desde nuestra propuesta inicial, uno de nuestros principales objetivos ha sido que una vez consolidado este, puedan estos mismos artistas ser quienes con la Beca de Estímulos, coordinen directamente desde el departamento su Laboratorio de Investigación Creación.

Encontramos una dinámica que deseamos explorar en 2014 junto a estos jóvenes artistas y varios más que deseen hacer parte del proceso y es, que anexo a los procesos de formación y experimentación que el Colectivo Doble Yo propone desde sus áreas de conocimiento y creación, se alterne también un trabajo fuerte en el espacio público y con comunidades interesadas en prácticas artísticas que nutran y sustenten procesos expresivos y de transformación. Para ello el apoyo de entidades como Hogares Claret, el colegio CEINAR, la Universidad Antonio Nariño y la Biblioteca del Banco de la República en Neiva serán sitios clave para lograr estos encuentros y puestas públicas de nuestros procesos junto al museo portátil.

Igualmente existen varias propuestas por parte de los artistas, para movilizarnos a otras regiones urbanas y rurales del departamento, entre ellas el municipio de Pitalito y algunas veredas campesinas donde varios de los integrantes se encuentran trabajando desde su formación como Licenciados en Educación Artística.

El 2014 se perfila así para el Laboratorio Doble Yo, como un año decisivo, de toma de herramientas, de trabajo de experimentación plástica, procesos mucho más masivos de socialización y participación con la comunidad huilense y de consolidarse como el nuevo colectivo que llevará las riendas de los procesos de investigación – creación en el departamento a partir de 2015, del Huila para el Huila.

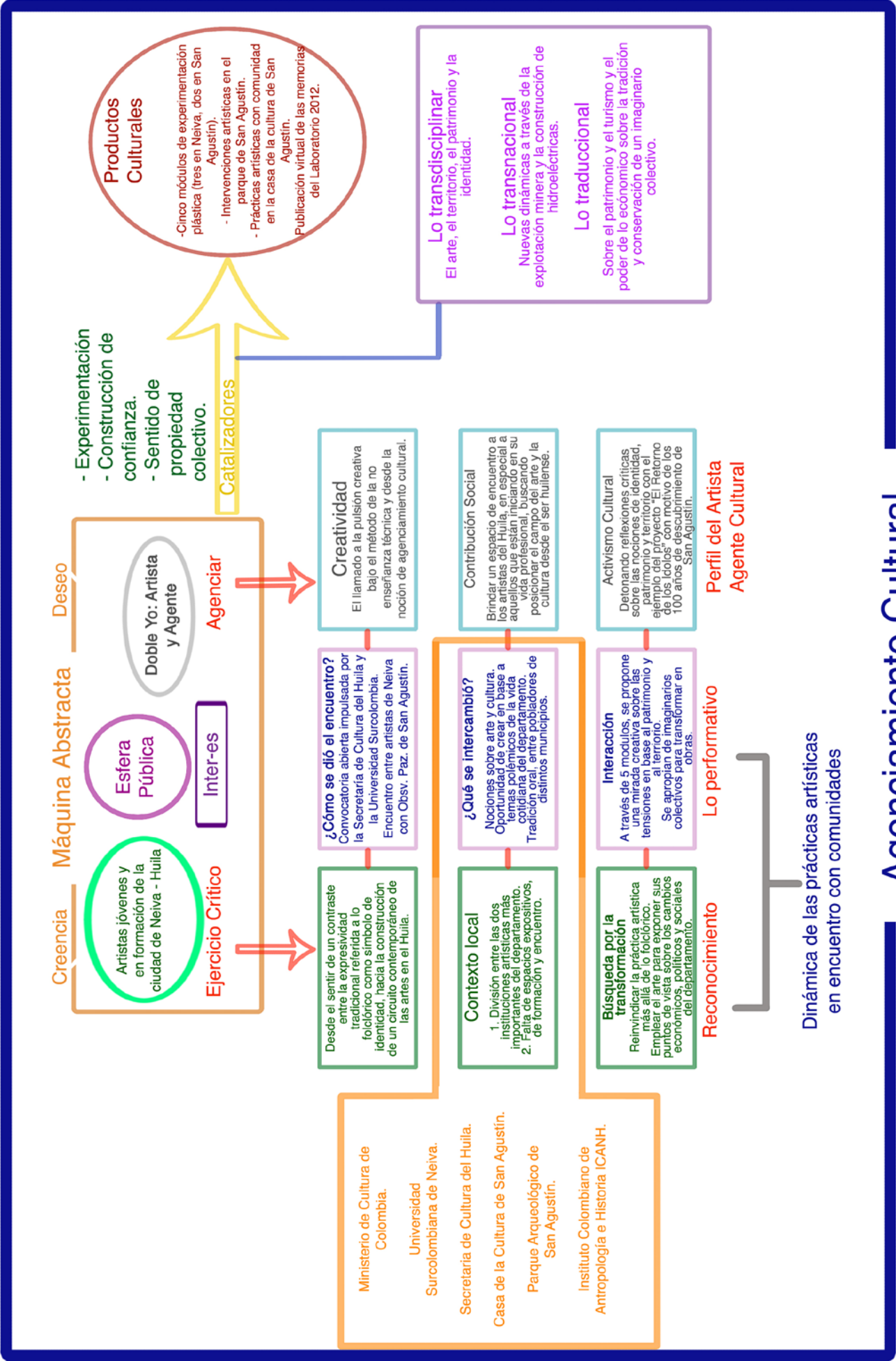
Como bien comentaba mi compañero Frey Español: “Ingrid nos cogió de conejillos de indias con su agenciamiento” y es verdad, durante tres años este ha sido mi espacio de experimentación, aplicación y de ajuste a este mecanismo que he propuesto en esta tesis, he podido visualizar en la práctica sus fortalezas y debilidades y tener una entera satisfacción frente a la retroalimentación no solo de mis compañeros artistas sino de nuestros laboratoristas a quienes agradezco la oportunidad de haberme dejado experimentar en este laboratorio con agenciamientos de distintos tipos y lecturas que soportan esta propuesta.

A continuación veremos la experiencia del Laboratorio de Investigación Creación El Doble Yo, en el departamento del Huila, dentro del mecanismo de agenciamiento cultural.



Tertulias literarias La Embarrada y Guaitipan en el desarrollo de actividades del Museo Portátil del Huila durante su visita a Pitalito. 2014.

Autor: William Tejada.
Fuente: Archivo particular Ingrid Liliana Torres.



Agenciamiento Cultural

- ## Consideraciones Finales

A) LA IMPORTANCIA DEL AGENCIAMIENTO CULTURAL EN LA FORMACIÓN DEL ARTISTA CONTEMPORÁNEO Y SU POSICIONAMIENTO COMO AGENTE CULTURAL.

Los planteamientos expuestos en este documento, denotan el potencial que tiene el entendimiento del concepto de agenciamiento cultural, no solo desde las artes sino en general para cualquier tipo de práctica que involucre comunidades.

Pudimos evidenciar agenciamientos de distintos tipos diferenciados por su performatividad consciente o inconsciente, *experimentados* por artistas individuales y colectivos artísticos, con comunidades de distinto orden, reinsertados, desmovilizados, heridos en combate, ciudadanos de nivel municipal y departamental, artistas en formación e iniciativas comunales del nivel rural.

No obstante, dado que la mayoría de estos agenciamientos fueron dados desde lo performativo inconsciente, a excepción de Leonel Vásquez, que propuso un dispositivo para su práctica con comunidades, es imperativo reconocer que el uso de un mecanismo de agenciamiento cultural como el aquí propuesto, puede ayudar a lograr experiencias de prácticas artísticas en encuentro con comunidades, exitosas en el sentido en el cual logren en verdad una conexión con las mismas y sus productos culturales permitan replicar la experiencia, generar diálogos, reflexiones y transformaciones más allá de los contextos en los que se desarrollen.

Sin embargo, el mecanismo es funcional en la medida en que se sea

consciente de los términos base que lo estructuran: máquina abstracta, perfil del artista agente cultural, performatividad, reconocimiento del ejercicio crítico ejercido por las comunidades, catalizadores de la experiencia, los productos culturales fruto de ella y los caracteres transdisciplinar, transnacional y traduccional que los afectan.

Situarse en ese conocimiento requiere un cruce transdisciplinar entre las artes, las ciencias sociales y los estudios culturales. Reitero mi pregunta: siendo artistas ¿cómo podemos ser ajenos al campo de la cultura? ¿cómo podemos no preguntarnos siquiera por su significado y sus dinámicas?

La propuesta es clara. Ofertar una cátedra de agenciamiento cultural en las escuelas de formación en artes plásticas y visuales inicialmente en Colombia. Una cátedra que re haga la relación arte/vida que tiende a dilucidarse en la academia, que siente los procesos artísticos en la realidad de un país que requiere diálogo, reconciliación y respeto a la expresión, que ponga como ejemplos exitosos prácticas artísticas en encuentro con comunidades a lo largo del territorio nacional (reconociendo en ello las potencialidades pero al mismo tiempo las limitaciones propias de lo local) y trayendo experiencias foráneas de alto impacto comunitario (buscando el reconocimiento de sus estrategias y su diversidad cultural).

Una cátedra que integre las de gestión cultural y las de investigación creación que ya se llevan a cabo en varias universidades, entendiendo que la gestión se genera del agenciamiento y es necesaria para su desarrollo, y que un artista que investiga desde un lugar de enunciación transdisciplinar tiene una visión abierta para el encuentro y la interacción.

B) PROPUESTA PARA EL PLANTEAMIENTO DE PROYECTOS EN PRÁCTICAS ARTÍSTICAS EN ENCUENTRO CON COMUNIDADES DESDE EL CONCEPTO DE AGENCIAMIENTO CULTURAL.

Ésta es una consideración, que surge igualmente de las ideas planteadas a lo largo de este documento, pero que dejaré vislumbrada con el objetivo de poder desarrollarla más plenamente en una siguiente investigación.

Partiendo del agenciamiento cultural de carácter performativo consciente, se debe aclarar que esta consciencia se refiere a una claridad frente al lugar de enunciación desde el cual se hace la propuesta para una

práctica artística en encuentro con comunidad. Este lugar de enunciación es definido al artista responder la pregunta ¿cuál es mi lugar en el mundo? Obviamente es una respuesta que mutará en tiempo y en contexto, pero el tenerla clara para un proyecto específico, permite entender entonces cuál es la acción creativa que me interesa llevar a cabo, y cual es el papel social que desempeño para su desarrollo.

Pensar la acción creativa, nos lleva a contemplar al mismo tiempo ¿cuáles estrategias desde lo creativo, voy a emplear para propiciar el encuentro?

Es aquí donde la propuesta enfoca siete puntos:

1. Reconocimiento: así como cuando se habla del reconocimiento del terreno, eso mismo debemos hacer. Wikipedia no es suficiente. Pongo como ejemplo dos casos que ya he mencionado anteriormente. Durante mi labor en el programa Red de Residencias Artísticas Local, recibíamos semestralmente proyectos de artistas internacionales para desarrollar su residencia durante un mes. Sin embargo, el 50% eran descartados por dos factores. El primero, por tener una idea ficticia de Colombia, por decirlo una idea cliché del país que no daba apertura a un proceso más cercano a la experiencia en el sitio. El segundo, porque los proyectos que proponían no tenían una relación directa con lo local. Es decir podían ser desarrollados en cualquier lugar del mundo porque eran en extremo generales y poco críticos.

El segundo ejemplo es el que describí en el capítulo en mención a Beat Presser. Su estrategia nunca es llegar con la cámara en la mano y preguntar por una foto. Tomar un café, conocer a la gente, dejarse conocer, recorrer las calles. En dos palabras: ser sencillo y honesto.

2. Convocatoria: no siempre es fácil convocar a las personas. Factores de tiempo y de interés impiden que las personas asistan o permanezcan durante todo el ciclo de actividades. No obstante, creo que uno de los errores más comunes es convocar en los espacios y medios equivocados.

Medios alternativos como el perifoneo (caso Leonel Vásquez), el voz a voz con conductores del transporte público, las campañas de expectativas en tiendas de barrio y negocios locales pueden ser una buena estrategia, más cercana a la gente que un volante o un afiche.

3. Encuentro: el primer encuentro es un termómetro. Al igual que en la fase de reconocimiento, la sencillez, pero ante todo la honestidad frente a lo que se propone y los objetivos reales a alcanzar. Conseguir un espacio amable, en un punto céntrico y en un horario que permita

la divulgación de la información a la mayor cantidad de interesados también son factores que apoyan el encuentro.

4. Práctica artística: como artistas, más allá de una propuesta específica con comunidad, el continuar con nuestras exploraciones plásticas independientes, nuestros procesos de investigación y nuestras búsquedas creativas, propiciará que a la hora de transmitir nuestras estrategias de creación a otros para la elaboración de un ejercicio crítico, seamos mucho más claros y objetivos.
5. Exposición: el arte se exhibe, es allí en la esfera pública donde encuentra las tensiones que soportan su argumento creativo. Los productos de los prácticas artísticas deben exhibirse, preferiblemente en el mismo lugar donde se dio toda la fuerza creativa, que se generó en el diálogo, el intercambio y la interacción.
6. Registro: para todas las personas que hacemos parte de una experiencia de encuentro a través de una práctica artística, es importante tener una memoria registrada de aquello que compartimos, vivimos y producimos. Como señalaba Leonel Vásquez en su dispositivo, tener la posibilidad de reconocerse a uno mismo en un objeto (ya sea imagen, escrito, audio, video, etc.) empodera al sujeto como parte de un colectivo con un lugar de enunciación crítico exclusivo.
7. Divulgación: artistas, gestores, personas, sociedades, organizaciones, pueden aprender de las fortalezas y debilidades que se dan en un proceso creativo con comunidades. Procurar publicar la memoria registrada en medios diversos de fácil acceso (blogs, fanzines, etc.) ayuda a recibir retroalimentación sobre la experiencia que se propició y a dar pautas a otros que tengan inquietudes similares a las nuestras frente a como desarrollar una práctica artística en encuentro con comunidades.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, M. (2010). *América latina 1965-1975: la calle como escenario de situaciones determinantes de un arte político*. Estudio de dos casos. *Análisis Político* (69), 92-101. Bogotá.
- Castro, M. C. (2010). Verdades de la guerra... en tiempos de salida. In F. P. Encuentros, *La Guerra que no hemos visto, un proyecto de memoria histórica* (p. 50). Medellín, Colombia: Arte Dos Gráfico.
- Barela, L., Mallo, J., Echezuri, A., & Luverá, S. (2009). *Una alianza entre patrimonio e historia oral*. Hotel de Inmigrantes de Bell Ville. Un caso ilustrativo. Retrieved 10 de 06 de 2014 from IX Encuentro Nacional y III Congreso Internacional de Historia Oral de la República Argentina "Los usos de la Memoria y la Historia Oral": <http://www.historiaoralargentina.org/attachments/article/eho2009/Historialocal/Barela-Patrimonio.pdf>
- Benítez, L. (2011). *Experiencias Constructoras de Paz*. Retrieved Marzo de 2014 from Colectivo Tres Ojos: <http://sibatetresojos.blogspot.com/p/experiencia-constructoras-de-paz.html>
- Bhabha, H. K. (1994). *El Lugar de la Cultura*. (C. Aira, Trans.) Buenos Aires, Argentina: Manatíal.
- Bordieu, P., & Haacke, H. (1994). *Libre - échange: Entretiens avec Hans Haacke*. Paris, Francia: Les presses du réel/ Fondation de France.
- Borriaud, N. (1998). *Esthétique relationnelle*. (J. Claramonte, Trans.) Paris, Francia: Les presses du réel.
- Brea, J. (2008). *La Société Anonyme*. Retrieved Enero de 2013 from Redefinición de las prácticas artísticas, s.21 (LSA47): http://aleph-arts.org/lisa/index_esp.html
- Brea, J. (2002). *Dialnet*. Retrieved Enero de 2013 from *El arte de futuro y su urgente enseñanza*: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1232729>
- Brea, J. (2005). *Estudios Visuales*. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización. Madrid, España: Ediciones AKAL.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2004). *Mil Mesetas*. Capitalismo y esquizofrenia (6a Edición ed.). (J. Vásquez, & U. Larraceleta, Trans.) Valencia, España: Pre-Textos.
- Division of Arts and Cultural Enterprise, Sector of Culture, UNESCO. (2005). Regional conference on arts education in Europe and North America. *Artistic practices and techniques from Europe and North America favouring social cohesion and peace*. Paris: United Nations Scientific and Cultural Organization.
- Echavarría, J. M. (25 de 07 de 2013). *Sobre La Guerra que no hemos visto, un proyecto de memoria histórica*. . (I. L. Torres, Entrevistadora)

Encuentro, F. P. (2010). *La Guerra que no hemos visto, un proyecto de memoria histórica*. Medellín, Colombia: Arte Dos Gráfico.

Escobar, F. G. (Abril - Junio de 2009). Prácticas artísticas, pedagogías y comunidades. *Periodico Arteria*, pp. 4-5.

Español, F., Ospina, V., Torres, I., & Wiesner, L. (Diciembre de 2012). *Laboratorio de Investigación Creación Doble Yo: artista y agente - Publicación 2012*. Retrieved Mayo de 2014 from Laboratorio de Investigación Creación Doble Yo: <http://laboratoriodobleyo.blogspot.com>

García C, N. (1979). *La producción simbólica*. Teoría y método en sociología del arte. D.F, México: Siglo Veintiuno Editores.

García, N. (2010). *La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires, Argentina: Katz Editores.

Geertz, C. (1973). *The interpretation of culture*. (B. I. Gedisa, Trans.) Nueva York, Estados Unidos: Basic Books Inc.

Malraux, A. (1978). *The Voice of Silence*. (S. Gilbert, Trans.) Princeton: Princeton University Press.

Ministerio de Cultura Colombia. (2010). Políticas de artes. In M. d. Colombia, *Compendio de Políticas Culturales* (p. 83). Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura.

Mósquera, G. (1989). *El Diseño de definío en Octubre*. La Habana, Cuba: Editorial Arte y Literatura.

Ortíz, R. (Octubre de 2007). *Cultura y Desarrollo*. Periódico de Arte y Cultura del Centro Cultural Parque España/AECID (1).

PNUD, Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo. (21 de Septiembre de 2005). *Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo*. Retrieved Agosto de 2013 from Foro "Paramilitarismo, desmovilización y política ¿Qué va a pasar con las AUC?": http://www.pnud.org.co/img_upload/9056f18133669868e1cc381983d50faa/foro_paramilitarismo_y_pol%C3%ADtica.pdf

Presser, B. (2011). *Dhau, Beatus Piratus on Sinbad's Tracks*. München, Alemania: Moser Verlag.

Restrepo, E. (27 de Octubre de 2009). *Sobre Estudios Culturales en Latinoamerica*. (M. Del Valle, Interviewer)

Sommer, D. (2005). *Cultural Agency in the Americas*. Durham, NC: Duke University Press.

Sommer, D. (Octubre de 2008). *El mundo no puede ser imaginado sin arte*. Retrieved Mayo de 2013 from Agencia de Noticias UN: <http://www.agenciadenoticias.unal.edu.co/detalle/article/el-mundo-no-puede-ser-imaginado-sin-arte.html>

Torres, I. *Notas a partir de la lectura de agenciamiento en Mil Mesetas*. Prácticas artísticas: agenciamientos en encuentros con comunidades. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

Torres, I. *Notas sobre Cultural Agency*. Prácticas artísticas: agenciamientos en encuentro con comunidades. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia.

Universidad de los Andes - Facultad de Artes y Humanidades. (2009). *Cuadernos Grises*. Bogotá, Colombia: Uniandes.

Vásquez, L. (2013). *Fotografía como dispositivo para la participación en la convivencia ciudadana*. Guía para la aplicación. Bogotá, Colombia: Deutsche Gesellschaft für Internationale Zusammenarbeit (GIZ) GmbH.

Vásquez, L. Planteamiento Conceptual del Dispositivo. *Fotografía como dispositivo para la participación en la convivencia ciudadana*. Guía para la aplicación. Deutsche Gesellschaft für Internationale Zusammenarbeit (GIZ) GmbH, Bogotá D.C, Colombia.

Vásquez, L. Reflexiones sobre la aplicación en la práctica del dispositivo. *Fotografía como dispositivo para la participación en la convivencia ciudadana*. Guía para la aplicación. Deutsche Gesellschaft für Internationale Zusammenarbeit (GIZ) GmbH, Bogotá, Colombia.

Vásquez, A., Silva, J., Gonzáles, H., Bravo, E., & López, N. (2006). *Política Pública y Plan Decenal de Juventud Munciplo de Sibaté (Cundlnamarca) 2006 - 2016*. Sibaté: Deutsche Gesellschaft für Technische Zusammenarbeit (GTZ) GmbH Programa Participación Ciudadana para la Paz PACIPAZ.

Zalamea, G. (2007). *Catedra Manuel Ancizar: Arte y Localidad, modelos para desarmar*. Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.

Índice de Imágenes

1. Soy artista, eso no significa que trabaje gratis.
Autor: Desconocido
Fuente: <http://helenadanzaoriental.blogspot.com/2013/05/yo-soy-artista-eso-no-significa-que.html>
2. El machete y el sindicato de escultores y pintores mexicanos:
Autor: David Alfaro Siqueiros.
Fuente: Siqueiros, David Alfaro. “El Sindicato de pintores y escultores combatirá en ‘El Machete.’” El Machete: Periódico semanario – Hoja volante (México), Agosto 10, 1924. © 2011 Artists Rights Society (ARS), New York / SOMAAP, México.
3. Notas a partir de la lectura de Mil Mesetas de Deleuze y Guattari sobre Agenciamiento.
Autor: Ingrid Liliana Torres
Fuente: Bitácora de lectura para tesis “Prácticas artísticas: agenciamientos en encuentro con comunidades. Análisis de tres experiencias en Colombia del año 2007 al 2013”.
4. Asociación entre la teoría de Deleuze – Guattari sobre agenciamiento y el concepto de agenciamiento de cultural propuesto por Doris Sommer.
Autor: Ingrid Liliana Torres
Fuente: Bitácora de lectura para tesis “Prácticas artísticas: agenciamientos en encuentro con comunidades. Análisis de tres experiencias en Colombia del año 2007 al 2013”.
5. Síntesis del mecanismo de agenciamiento cultural.
Autor: Ingrid Liliana Torres
Fuente: Diseño de mecanismo de agenciamiento cultural para tesis “Prácticas artísticas: agenciamientos en encuentro con comunidades. Análisis de tres experiencias en Colombia del año 2007 al 2013”.
6. Dhau, Beatus Piratus on Sinbad’s Tracks
Autor: Beat Presser.
Fuente: www.beatpresser.com
7. Objetivo 14 – Afiche promocional de exposición
Autores: Felipe Soler Sierra e Ingrid Liliana Torres.
Fuente: Archivo particular Ingrid Liliana Torres.
8. Mundos Diferentes, imagen de exposición en Sala U, Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín. Marzo 2013.
Autor: Beat Presser.
Fuente: Archivo particular Ingrid Liliana Torres.
9. Mundos Diferentes, imagen de exposición en Sala U, Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín. Marzo 2013.
Autor: Beat Presser.
Fuente: Archivo particular Ingrid Liliana Torres.
10. Cachaceros. San Martín, Meta. 1987.
Autor: Jorge Mario Múnera.
Fuente: MÚNERA, Jorge M. Portraits of an invisible country. Harvard University Press. 2010.

11. Enmascarados. Diablas y abuelos. Riosucio, Caldas, 1982.
Autor: Jorge Mario Múnera.
Fuente: MÚNERA, Jorge M. Portraits of an invisible country. Harvard University Press. 2010.
12. Farotas de Talaigua. Talaigua, Bolivar, 1986.
Autor: Jorge Mario Múnera.
Fuente: MÚNERA, Jorge M. Portraits of an invisible country. Harvard University Press. 2010.
13. Músicos. Banda Pelayera. San Pelayo. Cordoba. 1981.
Autor: Jorge Mario Múnera.
Fuente: MÚNERA, Jorge M. Portraits of an invisible country. Harvard University Press. 2010.
14. Registro de Viaje del proyecto Dhau, Beatus Piratus on Sinbad´s Tracks
Autor: Beat Presser.
Fuente: Archivo particular Beat Presser.
15. Registro de Viaje del proyecto Dhau, Beatus Piratus on Sinbad´s Tracks
Autor: Beat Presser.
Fuente: Archivo particular Beat Presser.
16. Registro de Viaje del proyecto Dhau, Beatus Piratus on Sinbad´s Tracks
Autor: Beat Presser.
Fuente: Archivo particular Beat Presser.
17. Registro de Viaje del proyecto Dhau, Beatus Piratus on Sinbad´s Tracks
Autor: Beat Presser.
Fuente: Archivo particular Beat Presser.
18. Registro de Viaje del proyecto Dhau, Beatus Piratus on Sinbad´s Tracks
Autor: Beat Presser.
Fuente: Archivo particular Beat Presser.
19. Registro de Viaje del proyecto Dhau, Beatus Piratus on Sinbad´s Tracks
Autor: Beat Presser.
Fuente: Archivo particular Beat Presser.
20. Registro de Viaje del proyecto Dhau, Beatus Piratus on Sinbad´s Tracks
Autor: Beat Presser.
Fuente: Archivo particular Beat Presser.
21. Registro de Viaje de exploración del proyecto Surabaya Johnny (Indonesia 2012)
Autor: Beat Presser – Ingrid Liliana Torres.
Fuente: Archivo particular Ingrid Liliana Torres.
22. Divino niño Jesús del 20 de Julio en Bogotá.
Autor: Iconografía Popular.
Fuente: Google images.
23. Semillero de la abundancia Tibaná.
Autor: Artesanos del municipio de Tibaná.
Fuente: Google Images.

24. Chiva típica de Pitalito, Huila.
Autor: Cecilia Vargas.
Fuente: Archivo particular Ingrid Liliana Torres.
25. Mecanismo de agenciamiento aplicado al caso Dhau, Beatus Piratus on Sinbad´s Tracks de Beat Presser.
Autor: Ingrid Liliana Torres.
Diseño de mecanismo de agenciamiento cultural para tesis “Prácticas artísticas: agenciamientos en encuentro con comunidades. Análisis de tres experiencias en Colombia del año 2007 al 2013”.
26. Mecanismo de agenciamiento aplicado al caso Departamento 33 de Jorge Mario Múnera.
Autor: Ingrid Liliana Torres.
Diseño de mecanismo de agenciamiento cultural para tesis “Prácticas artísticas: agenciamientos en encuentro con comunidades. Análisis de tres experiencias en Colombia del año 2007 al 2013”.
27. Agenciamiento desde la reparación
Autor: Ingrid Liliana Torres.
Diseño de mecanismo de agenciamiento cultural para tesis “Prácticas artísticas: agenciamientos en encuentro con comunidades. Análisis de tres experiencias en Colombia del año 2007 al 2013”.
28. Sin titulo
2007
Pintura vinílica sobre MDF
100 X 140 cms
Código # C010 - 0028
Autor: Anónimo
Fuente: Fundación Puntos de Encuentro. Catálogo de Exposición “La guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica”.
29. Sin titulo
2007
Pintura vinílica sobre MDF
150 X 140 cms
Código # B062 - 0440
Autor: Anónimo
Fuente: Fundación Puntos de Encuentro. Catálogo de Exposición “La guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica”.
30. Sin titulo (DETALLE)
2009
Pintura vinílica sobre MDF
150 X 140 cms
Código # B062 - 0440
Autor: Anónimo
Fuente: Fundación Puntos de Encuentro. Catálogo de Exposición “La guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica”.
31. Sin titulo
2008
Pintura vinílica sobre MDF
100 X 140 cms
Código # C046 - 0180
Autor: Anónimo
Fuente: Fundación Puntos de Encuentro. Catálogo de Exposición “La guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica”.

32. Sin titulo
2007
Pintura vinílica sobre MDF
105 X 100 cms
Código # B016 - 0148
Autor: Anónimo
Fuente: Fundación Puntos de Encuentro. Catálogo de Exposición “La guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica”.
33. Sin titulo
2007
Pintura vinílica sobre MDF
210 X 150 cms
Código # B019 - 0066
Autor: Anónimo
Fuente: Fundación Puntos de Encuentro. Catálogo de Exposición “La guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica”.
34. Sin titulo
2009
Pintura vinílica sobre MDF
Díptico / 70 x 300 cm
Código # A054-0381
Autor: Anónimo
Fuente: Fundación Puntos de Encuentro. Catálogo de Exposición “La guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica”.
35. Sin titulo
2008
Pintura vinílica sobre MDF
50 x 105 cm
Código # B015-0093
Autor: Anónimo
Fuente: Fundación Puntos de Encuentro. Catálogo de Exposición “La guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica”.
36. Sin titulo
2008
Pintura vinílica sobre MDF
140 x 200 cm
Código # B016-0233
Autor: Anónimo
Fuente: Fundación Puntos de Encuentro. Catálogo de Exposición “La guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica”.
37. Imagen Página Web “La guerra que no hemos visto” espacios reservados para los relatos y nombres de los autores de las obras.
Autor: Fundación Puntos de Encuentro.
Fuente: www.laguerraquenhemosvisto.com
38. Portada del documento de Política pública de juventud y plan decenal del municipio de Sibaté (Cundinamarca, Colombia) 2006 – 2016.
Autor: Vásquez, A., Silva, J., Gonzáles, H., Bravo, E., & López, N. (2006). Política Pública y Plan Decenal de Juventud Municipio de Sibaté (Cundinamarca) 2006 - 2016. Sibaté: Deutsche Gesellschaft für Technische Zusammenarbeit (GTZ) GmbH Programa Participación Ciudadana para la Paz PACIPAZ.

39. “105” de la Exposición Personajes Sibateños.
Autor: Hans Ramírez en el colectivo Tres Ojos.
Fuente: Página web colectivo Tres Ojos: <http://sibatetresojos.blogspot.com/p/portafolio-fotografia.html>
40. Muertes vivas
2010
Acción – Instalación
Autor: Leonel Vásquez.
Fuente: <http://leonelvasquez.wordpress.com/muertes-vivas/>
41. Dispositivo para la amplificación de la Escucha
2011
Escultura Sonora e interpretación vocal
Autor: Leonel Vásquez.
Fuente: <http://leonelvasquez.wordpress.com/dispositivo-para-la-amplificacion-de-la-escucha/>
43. Planteamiento conceptual del dispositivo para la participación en la convivencia ciudadana.
Autor: Vásquez, L. Planteamiento Conceptual del Dispositivo. Fotografía como dispositivo para la participación en la convivencia ciudadana. Guía para la aplicación. Deutsche Gesellschaft für Internationale Zusammenarbeit (GIZ) GmbH, Bogotá D.C, Colombia.
44. Reflexiones sobre la aplicación en la práctica del dispositivo para la participación ciudadana.
Autor: Vásquez, L. Reflexiones sobre la aplicación en la práctica del dispositivo. Fotografía como dispositivo para la participación en la convivencia ciudadana. Guía para la aplicación. Deutsche Gesellschaft für Internationale Zusammenarbeit (GIZ) GmbH, Bogotá, Colombia.
45. Viaje al nevado del Tolima, encuentro entre los laboratorios de investigación creación del Tolima grande (Sonoscopio (Tolima) Doble yo (Huila)).
Julio 2013.
Fuente: Archivo particular Ingrid Liliana Torres.
46. Tolima Territorio Sonoro, encuentro entre artistas y comunidad.
Octubre 2013.
Autor: Laboratorio de investigación creación El Sonoscopio.
Fuente: <http://laboratoriodeltolima.blogspot.com/2013/10/memoria-primer-encuentro-de-las-artes-y.html>
47. Objetos plásticos para la escucha en el marco de Tolima Territorio Sonoro.
Octubre 2013.
Autor: Laboratorio de investigación creación El Sonoscopio.
Fuente: <http://laboratoriodeltolima.blogspot.com/2013/10/memoria-primer-encuentro-de-las-artes-y.html>
48. Objetos plásticos para la escucha en el marco de Tolima Territorio Sonoro.
Octubre 2013.
Autor: Laboratorio de investigación creación El Sonoscopio.
Fuente: <http://laboratoriodeltolima.blogspot.com/2013/10/memoria-primer-encuentro-de-las-artes-y.html>
49. Afiche promocional Taller de Plástica de la Voz
Octubre 2013.
Autor: Laboratorio de investigación creación El Sonoscopio.
Fuente: <http://laboratoriodeltolima.blogspot.com/2013/10/memoria-primer-encuentro-de-las-artes-y.html>
50. Colectivo Doble Yo: Laura Wiesner, Ingrid Torres, Violeta Ospina y Frey Alejandro Español.
Fuente: Archivo particular Ingrid Liliana Torres.

51. Bocetos para el proyecto El Retorno de los Ídolos. Centenario del descubrimiento de San Agustín.
Autor: Instituto Colombiano de Antropología e Historia ICANH.
Fuente: Instituto Colombiano de Antropología e Historia ICANH.
52. Se Vende
2012
Performance Parque de San Agustín en el cierre del Laboratorio de Investigación Creación Doble Yo: Artista y Agente.
Autor: Ramiro Lozada
Fuente: Archivo particular Laura Wiesner.
53. Desmantelamientos de la memoria.
2012
Video instalación en el cierre del Laboratorio de Investigación Creación Doble Yo: Artista y Agente.
Autor: Karina Perdomo Renza.
Fuente: Archivo particular Violeta Ospina.
54. Taller sobre tradición oral en San Agustín.
2012
Encuentro con la comunidad de San Agustín en la Casa de la Cultura del municipio en el cierre del Laboratorio de Investigación Creación Doble Yo: Artista y Agente.
Autor: Leonardo Ortíz.
Fuente: Archivo particular Laura Wiesner.
55. Su llamada es muy importante para nosotros!
Campaña de reunión del grupo semillero del Laboratorio Doble Yo. 2013.
Autor: Ingrid Liliana Torres.
Fuente: Archivo particular Ingrid Liliana Torres.
56. Inauguración del Museo Portátil del Huila en las Praderas de Amorco.
Septiembre 2013.
Autor: Ingrid Liliana Torres.
Fuente: Archivo particular Ingrid Liliana Torres.
57. Karina Perdomo en la socialización del Museo Portátil del Huila en la Correccional Hogares Claret de Neiva.
Autor: Ingrid Liliana Torres.
Fuente: Archivo particular Ingrid Liliana Torres.
58. Ingrid Liliana Torres socializando el mecanismo de agenciamiento cultural durante la visita del Museo Portátil del Huila a Pitalito.
2014.
Autor: Leonardo Ortíz.
Fuente: Archivo particular Ingrid Liliana Torres.
59. Tertulias literarias La Embarrada y Guaitipan en el desarrollo de actividades del Museo Portátil del Huila durante su visita a Pitalito.
2014.
Autor: William Tejada.
Fuente: Archivo particular Ingrid Liliana Torres.