



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

Explícitamente vegetal, implícitamente humano:
El papel actual y potencial de jardines botánicos colombianos en
procesos de apropiación social de la ciencia, la tecnología y la
innovación, un estudio de caso



Informes de estancia y práctica académicas

Juan David Flórez Fandiño

Trabajo final presentado como requisito para optar al título de
Magíster en Museología y Gestión del Patrimonio

Director

Pablo Julián Moreno Castro

Codirector

Edmon Castell Ginovart

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes
Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio
Bogotá, Colombia
2023

AGRADECIMIENTOS

Primero que nada, doy gracias a El Uno Único —que es el mismo poder infinito del Universo—, por darle un nuevo sentido de propósito a mi vida. Estoy bien.

Miles y miles de agradecimientos a Pablo Julián Moreno, mi director de tesis, por su generosidad, dedicación y paciencia. Sus reflexiones y recomendaciones fueron más que necesarias.

A Jaime Cerón, mi exjefe de trabajo, y a William Alfonso López, excoordinador de la maestría, por darme la oportunidad de participar en proyectos increíbles, y aprobar mi estancia y práctica académicas. Gracias por la confianza.

A Isaac Delgado, profesional en agricultura urbana del mágico Jardín Botánico de Bogotá, a Héctor Favio Manrique, director del precioso Jardín Botánico del Quindío, y Anlly Velasco, Coordinación Educativa del mismo, por su confianza y entrega. Porque los jardines botánicos nos devuelven perpetua juventud.

A Edmon Castell, Coordinador Académico de la maestría, y a Marisol Arango, Paola Patiño, Jessica Alejandra Correa y Erika Neme, profesionales de apoyo del programa, por su experiencia, su trabajo y su guía.

A Luis Gerardo Morales, Xavier Roigé, Mayra J. Hernández, John E. Simmons, Manuel Amaya, María Catalina Plazas, Ana Rosas Mantecón, Sonia Peñarette, Margarita Mora, Paola Parra, Juan Carlos Arroyo, Ximena Ardila, Juan Ricardo Barragan, Gabriela Aidar, Camilo de Mello, Marisol Arango, Javier Machicado, Germán Arango, Pablo Julián Moreno, María Angélica Buriticá, Amada Carolina Pérez, Nydia Gutiérrez, Jaime Cerón, Isabel Tejada, Johanna Galindo, Edmon Castell, Luis Fernando Ramírez, Carlos Diazgranados y William Alfonso López, mis profesores de la maestría, por su inmensa generosidad.

A Alejandra Castaño, Andrea Ospina, Camilo Murcia, Daniela Rodríguez, Jorge Jiménez, Juliana Bermúdez, Luisa González, Luisa Sánchez, Melissa I. Acosta, Mikel Monroy, Natalia Espinosa, A. Patricia Melo, Santiago González, Sebastián Pinto, Willy Pinza, por su compañerismo y amistad. Siempre juntos en la lucha.

A Diana Fandiño y Óscar Flórez, mis maravillosos padres, a Simón Patricio, mi perro, mi hijo, siempre te amaré, a María del Carmen Duarte de Fandiño e Inés Bejarano, mis excepcionales abuelas, y a toda mi hermosa familia.

A Sabina Bernal, Ileana Vargas, Melissa Díaz y Nicolás Beltrán, mi compañía, y a mis demás amigos y amigas. Son todo lo lindo que hay en el mundo.

Y a todas las personas que hicieron posible este proyecto; su proyecto. Mis más profundos agradecimientos y buenos deseos.

CONTENIDO GENERAL

1. TRABAJO DE ORDEN CONCEPTUAL 8

EXPLÍCITAMENTE VEGETAL, IMPLÍCITAMENTE HUMANO:
El papel actual y potencial de jardines botánicos colombianos en procesos de apropiación social de la ciencia, la tecnología y la innovación, un estudio de caso

2. INFORME DE ESTANCIA 124

46 SALÓN NACIONAL DE ARTISTAS (46SNA):
Inaudito Magdalena

3. INFORME DE PRÁCTICA 321

III RELÁMPAGO | FERIA DE ARTE UNIVERSITARIO DE BOGOTÁ

**XLVII MUESTRA DE TRABAJOS DE GRADO «GUSTAVO ZALAMEA»,
ESCUELA DE ARTES PLÁSTICAS, UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA:**
Hacer casa, acercarse

Comentarios finales 425

PRESENTACIÓN

A mediados de julio de 2021, en la asignatura «Trabajo de Grado de Maestría»— dictada por la artista Juana Hoyos— desarrollamos ejercicios de comprensión y definición de conceptos que contribuyeran a la estructura del trabajo de grado, como parte de un esfuerzo por ofrecernos a los estudiantes herramientas en el diseño de un proyecto investigativo que reforzaran nuestras capacidades para definir un problema de orden museológico. En términos sencillos, consideraba la idea de llevar a cabo una investigación sobre experiencias dentro de museos poco habituales en el imaginario popular colombiano. Encima, quería que este museo estuviera orientado sobre la identidad de un territorio y que tuviera una estrecha relación con sus comunidades. Esto dado que buscaba redimensionar el asunto del patrimonio cultural y natural, para ocuparme de ellos como parte de una misma unidad inseparable. Así, pues, consideré ecomuseos, museos de sitio, centros de interpretación en parques naturales o espacios arqueológicos, entre otras iniciativas semejantes, para hacer este ejercicio. Lugares que, de una u otra manera, me permitieran acercarme al fenómeno del patrimonio cultural como algo que se extiende y abarca categorías del mundo natural. Finalmente, y después de un largo y extenso proceso de consulta, me decidí por los jardines botánicos, instituciones museales prominentes por su papel en la conservación de la biodiversidad de la mano con diferentes agentes sociales, incluyendo a las comunidades de sus territorios de influencia.

La decisión se debió a mi interés por el contenido de la asignatura «Gestión y Marketing de Instituciones Museales II» —a cargo de Marisol Arango Pineda, subdirectora del Museo Nacional de Colombia—. Dicho programa académico se orientó en principio a la caracterización de centros de ciencia y tecnología (CCT), espacios dedicados a la apropiación social de la ciencia, la tecnología y la innovación (ASCTI), tales como algunos jardines botánicos y otros escenarios nacionales con colecciones vivas o réplicas de estas. La razón de los centros de ciencia y tecnología (CCT) —o simplemente centros de ciencia— es facilitar el intercambio, la comprensión y el uso situado y participativo de la ciencia, la tecnología y la innovación por la sociedad.¹ Así lo establece la política científica colombiana. De allí que este tema contara con algunas de las características que buscaba para mi proyecto de grado y coincidiera con mis intereses personales.

El presente documento está dedicado a presentar el producto de mi proceso de formación como museólogo, comprendido por un trabajo de orden conceptual, resultado de esa investigación, titulado «Explícitamente vegetal, implícitamente humano: El papel actual y potencial de jardines botánicos colombianos en procesos de apropiación social de la ciencia, la tecnología y la innovación, un estudio de caso». Pero también de los informes de otros dos componentes — una estancia y una práctica académicas—, que leídos de manera aislada pueden parecer lejanos e inconexos, pero que encuentran un mismo denominador que les es común a las partes: las vicisitudes para graduarse de un futuro egresado

¹ Minciencias, «Centros de Ciencia» (página web).

del programa de maestría en Museología y Gestión del Patrimonio (MMGP) de la Universidad Nacional de Colombia. Un camino de carácter interdisciplinario. A fin de lograr este propósito, y en términos estructurales, el orden del texto se establece de la manera en las que se han ido mencionando cada uno de los tres componentes. En parte, porque así fueron iniciados cada uno de los procesos en el tiempo, a pesar de que cada escrito fue concluido a destiempo.

Siendo así, la segunda parte de este gran documento corresponde al informe de la estancia académica. Tiempo después de haber definido el tema de mi trabajo de grado, tuve la oportunidad de participar en la edición número 46 del Salón Nacional de Artistas (46SNA), *Inaudito Magdalena*, como el asistente de la Dirección Artística. Dicho proceso estuvo encabezado por Jaime Cerón, uno de los curadores e historiadores de arte más reconocidos de todo el país, quien fue uno de mis tres profesores de la asignatura «Administración de colecciones II». A grandes rasgos, apoyé todas aquellas actividades requeridas para el desarrollo y cumplimiento del componente curatorial—expositivo, formativo y transversal— del renombrado evento. Adicionalmente, colaboré con diferentes procesos, en clave de la ejecución, seguimiento, finalización, evaluación y sistematización de todo el magno proyecto. Así las cosas, hice el informe aquí consignado como parte del proceso de homologación del componente de la estancia académica, dado que dicha experiencia fue enriquecedora para mi formación museológica. Lo anterior, no sólo porque me permitió trabajar en la institución oficial más significativa del campo artístico colombiano, sino porque fue el momento en el que me estrené como curador de arte.

Al igual que ocurrió con el componente de la estancia académica, el requisito de la práctica fue igualmente homologado. Pero en esta ocasión corresponde a mi participación en la producción de la XLVII Muestra de Trabajos de Grado «Gustavo Zalamea» del programa de pregrado en Artes Plásticas y Visuales de la Universidad Nacional de Colombia (Muestra E.A.P. 2002-2), de nombre *Hacer casa, acercarse*. Un evento que también requirió llevar a cabo la tercera edición de la Feria Relámpago | Feria de Arte Universitario de Bogotá, con el propósito de conseguir los recursos necesarios para su buena factura. Sobre esta actividad se estructura la tercera parte del presente documento, en el cual se presentan las etapas de desarrollo de la muestra colectiva de los estudiantes de arte. A fin de lograr las disposiciones del trabajo final, William López —entonces director de la maestría, y hoy director del Museo Nacional de Colombia— me ofreció la oportunidad de poner en práctica mi experiencia profesional en los campos del diseño, planificación y producción de eventos artísticos. Con ello, pude cotejar las presuposiciones teóricas del campo museológico con los conocimientos que adquirí durante dicha experiencia.

Con esta presentación quiero destacar un último elemento que, opino, es clave en la concreción de mi perfil como egresado del programa, y es que, por más que pude identificar en estos tres procesos algunos aspectos propios de la labor museológica, fundamentalmente en el diseño de las exposiciones, en procesos de comunicación y en la gestión cultural, un tema que se cruza al quehacer del

museólogo y al de otros talentos del espectro cultural, y que creo puede llegar a ser todavía más importante, es el desarrollo de habilidades sociales. Este grupo de competencias resulta necesario para hacer contrapeso a las dificultades que supone concretar proyectos con un componente social relevante, pero incluso para trabajar en equipo. Una premisa es que estamos mediados por relaciones humanas, y obviamente trabajamos con personas, se trate de comunidades o de nuestros colegas, y como tal, es imprescindible hacerle frente a un sinnúmero de formas de ser y de habitar el mundo. De allí que nuestra mayor apuesta está en mejorar habilidades de negociación, y de lo que ello conlleva. Tales como, la escucha activa, la empatía, la flexibilidad y la asertividad, entre otras. Aquellos elementos resultan profundamente significativos para interactuar efectivamente con nuestros pares y tener resultados mucho más edificantes. Es por esa razón que espero que el presente trabajo sirva como un referente, no solamente para profundizar en los aspectos teóricos aquí tratados, sino también para aprender de mis aciertos y errores relacionándome con otros individuos, a largo de mi laborioso proceso como museólogo en formación.

1. TRABAJO DE ORDEN CONCEPTUAL

Explícitamente vegetal, implícitamente humano:

El papel actual y potencial de jardines botánicos colombianos en procesos de apropiación social de la ciencia, la tecnología y la innovación, un estudio de caso

* * *

*Wenn wir uns ins Wisse,
in die Wissenschaft begeben,
geschieht es dann doch nur,
um desto ausgerüsteter ins
Leben wiederzukehren.²*

J. W. Goethe



*Les grandes mutations scientifiques
peuvent peut-être se lire parfois comme
les conséquences d'une découverte,
mais elles peuvent se lire aussi comme
l'apparition de formes nouvelles
dans la volonté de vérité.³*

M. Foucault

² *Si nos aventuramos en el conocimiento y en la ciencia, lo hacemos tan sólo para regresar mejor equipados para la vida.* La cita fue extraída del comentario que Goethe escribió en el periódico literario Jenaische (No.62) sobre *Ideen zu einer Physiognomik der Gewächse, von Alexander von Humboldt*, el 14 de marzo de 1806 (Berlín), 489.

³ *Las grandes mutaciones científicas quizá puedan a veces leerse como consecuencias de un descubrimiento, pero pueden leerse también como la aparición de formas nuevas de la voluntad de verdad.* La cita fue extraída del ensayo «El orden del discurso» (Título original: *L'ordre du discours* | 1970) (Fábula Tusquets: Buenos Aires, 2005), 20.

Explícitamente vegetal, implícitamente humano: El papel actual y potencial de jardines botánicos colombianos en procesos de apropiación social de la ciencia, la tecnología y la innovación, un estudio de caso

RESUMEN

En el presente estudio se pretende dilucidar la manera en que se materializa la apropiación social de la ciencia, la tecnología y la innovación, ASCTI, en los programas bandera de dos jardines botánicos colombianos: el Jardín Botánico de Bogotá y el Jardín Botánico del Quindío. El documento se centra, primero, en examinar algunas definiciones que se han ofrecido para describir la ASCTI, especialmente en la política científica nacional. Segundo, en reconocer que los jardines botánicos son instituciones que han cambiado bastante su misionalidad y su relación con la sociedad a lo largo del tiempo, por medio de una narración breve desde su historia de origen hasta nuestros días. Tercero, en comparar los dos programas: «Turismo en la naturaleza» y «Fortalecimiento de la agricultura urbana y periurbana en las localidades urbanas de Bogotá», como una manera de identificar encuentros y desencuentros asociados a la apropiación social del conocimiento en los jardines botánicos mencionados. Cuarto, en construir unas consideraciones finales que puedan servir para la reflexión sobre los centros de ciencia, y específicamente sobre estos escenarios botánicos, en un futuro. Este material se presenta con miras a cimentar un nuevo camino de aproximación al estudio de la apropiación social del conocimiento en el país.

PALABRAS CLAVE

Apropiación social de la ciencia, la tecnología y la innovación (ASCTI), centros de ciencia, jardines botánicos colombianos, museología y política científica.



⁴ Jean-Baptiste-Claude Chatelain (Reino Unido, Londres (?) 1710–1758 Londres), *Landscape* (grabado), 1730–58, Metropolitan Museum of Art. Créditos: Harris Brisbane Dick Fund, 1953 [Editada].

Explicitly vegetal, implicitly human: The current and potential role of Colombian botanical gardens in processes of social appropriation of science, technology and innovation, a case study

ABSTRACT

This investigation aims to elucidate how the social appropriation of science, technology, and innovation, SASTI, materializes in the flagship programs of two Colombian botanical gardens: the Bogotá Botanical Garden and the Quindío Botanical Garden. The document focuses, first, on examining some definitions of ASCTI, especially in national science and technology policy. Second, on recognizing that botanical gardens are institutions that have changed their mission and relationship with society a lot over time, through a brief narrative from their history of origin to the present day. Third, comparing the two programs: «Tourism in Nature» and «Strengthening of Urban and Peri-Urban Agriculture in the Urban Localities of Bogotá»; as an effective way of identifying encounters and disagreements associated with the social appropriation of knowledge in the botanical gardens previously mentioned. Fourth, in building some final considerations that can be pondered in science centers, in scenarios, in the future. This material lays the foundations for a new approach to studies of the social appropriation of knowledge in the region.

KEYWORDS

Social appropriation of science, technology and innovation (SASTI), science centers, colombian botanic gardens, museology and scientific policy.



⁵ Jean-Baptiste-Claude Chatelain (Reino Unido, Londres (?) 1710–1758 Londres), *Landscape* (grabado), 1730–58, Metropolitan Museum of Art. Créditos: Harris Brisbane Dick Fund, 1953 [Editada].

CONTENIDO

1.1.1.	INTRODUCCIÓN	14
1.1.2.	JUSTIFICACIÓN	18
1.1.3.	ANTECEDENTES	19
1.1.3.1.	PARA UNA MEDICIÓN DE LA APROPIACIÓN SOCIAL DE LA CIENCIA Y LA TECNOLOGÍA	19
1.1.3.2.	ESTUDIO SECTORIAL DE CENTROS DE CIENCIA EN COLOMBIA	25
1.1.4.	OBJETIVOS	29
1.2.	METODOLOGÍA	30
1.3.	MARCO TEÓRICO	31
1.3.1.	ACERCAMIENTO PRELIMINAR A LA APROPIACIÓN SOCIAL DE LA CIENCIA Y LA TECNOLOGÍA (ASCyT)	31
1.3.2.	LA APROPIACIÓN SOCIAL DEL CONOCIMIENTO EN EL MARCO DE LA CIENCIA LA TECNOLOGÍA Y LA INNOVACIÓN (CTeI) EN COLOMBIA (ASCTI)	41
1.3.2.1.	<i>Política nacional de apropiación social de la ciencia, la tecnología y la innovación (ASCTI)</i>	50
1.3.2.2.	<i>Estrategia nacional de apropiación social de la ciencia, la tecnología y la innovación (ASCTI)</i>	54
1.3.2.3.	<i>La política de actores del sistema nacional de ciencia, tecnología e innovación</i>	58
1.3.2.3.1.	Los jardines botánicos en la <i>Política de actores del Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación (SNCTI)</i>	61
1.3.2.3.	<i>La política de apropiación social del conocimiento en el marco de la ciencia, tecnología e innovación (CTeI)</i>	63

1.4.	BREVE HISTORIA DE LOS JARDINES COLOMBIANOS	67
1.4.1.	EL PRIMER JARDÍN BOTÁNICO DE COLOMBIA	70
1.4.2.	UNA HISTORIA NATURAL DE COLOMBIA	71
1.4.3.	EL JARDÍN BOTÁNICO DE BOGOTÁ, UN MUSEO VIVO	72
1.4.4.	EL JARDÍN BOTÁNICO DEL QUINDÍO, EL MUSEO QUE EXTIENDE SUS ALAS	77
1.4.5.	ALGO MÁS SOBRE LOS JARDINES BOTÁNICOS: DE GRANDES COLECCIONES RENACENTISTAS A CENTROS DE CIENCIA HOY	80
1.5.	ESTUDIO DE CASO	82
1.5.1.	JARDÍN BOTÁNICO DE BOGOTÁ	83
1.5.1.1.	Ficha técnica	83
1.5.1.2.	Plan estratégico	84
1.5.1.3.	Programa bandera: Proyecto 7681 «Fortalecimiento de la agricultura urbana y periurbana»	86
1.5.2.	JARDÍN BOTÁNICO DEL QUINDÍO	89
1.5.2.1.	Ficha técnica	89
1.5.2.2.	Plan estratégico	90
1.5.2.3.	Programa bandera: «Turismo en la Naturaleza» Otros programas educativos	93
1.6.	RESULTADOS Y ANÁLISIS COMPARATIVO	95
1.7.	CONSIDERACIONES FINALES	110
1.8.	BIBLIOGRAFÍA	115

1.1.1. INTRODUCCIÓN

Si hoy es posible hablar de la apropiación social de la ciencia, la tecnología y la innovación, ASCTI, en el contexto colombiano, es debido a que en las últimas décadas se han ido sucediendo una serie de cambios en las representaciones y planteamientos de la política científica del país —específicamente en el ámbito de las actividades científicas dirigidas a los públicos no especializados—, así como en las distintas disciplinas académicas que se ocupan de enlazar ciencia, tecnología y sociedad. Cambios que, por su parte, igualmente motivan otros en los objetivos y estrategias de las entidades públicas a la hora de diseñar, evaluar y monitorear las acciones para fomentar una cultura científica y tecnológica en el panorama nacional. Todas estas transformaciones hacen parte de otras más generales que corresponden a las crecientes demandas sociales por una mayor participación ciudadana en la producción y aplicación del conocimiento y en la toma de decisiones sobre ciencia y tecnología.

En realidad, la reflexión académica sobre la apropiación social de la ciencia, la tecnología y la innovación es hasta cierto punto reciente. No hace muchos años respondía a intereses y visiones que predominaban en el contexto político, con un sinnúmero de prácticas y valores semánticos asociados. En ese desarrollo, se inscribieron las iniciativas gubernamentales de fomento de la cultura ciudadana y democrática en ciencia y tecnología, desde los órganos rectores del sector, así como desde algunos mediadores como los museos y centros de ciencia, más no desde el terreno propiamente académico.⁶ Aquel fue el contexto de las actuales *políticas públicas de ciencia, tecnología e innovación y de apropiación social de la ciencia, la tecnología y la innovación*, las cuales presentan una asimetría entre los fines y las estrategias para lograr la apropiación del conocimiento. En la evolución y cambio en el entendimiento de las relaciones entre tecnociencia y sociedad, quizás lo más decisivo fue la adopción de un modelo lineal y de un modelo de mercado. Esto habla de un pasado en el que se entendía la inversión económica como un equivalente de bienestar social por medio de la acción de la ciencia, pero también de un contexto de una economía global y de mercado, en las que los beneficios de las empresas dictan los objetivos de la inversión de los recursos del Estado.⁷ Este fue el escenario, por ejemplo, en la cual nació la *Política de Actores del Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación* (2016), que se sancionó con el propósito de organizar este sistema y potenciar los procesos de sus diferentes actores a través de su caracterización.

El anterior y otros documentos de la política científica nacional se enfocaron en sacar adelante programas que respaldaran la creación y fortalecimiento de los actores, principalmente de los centros de ciencia, en vista del inmenso valor que tienen estos lugares para los procesos de apropiación social de la ciencia, la tecnología y la innovación, ASCTI, con la ciudadanía.⁸ Sin embargo, con el paso

⁶ Daza-Caicedo y Lozano-Borda, «Actividades hacia otros públicos», 284.

⁷ Palacio, «La construcción de la sociedad del conocimiento», 28-29.

⁸ Colciencias, «Lineamientos para el reconocimiento de Centros de Ciencia en Colombia», 9.

del tiempo, se ha identificado que el Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación, SNCTI, ha tenido aparentes dificultades caracterizando a los centros de ciencia para su reconocimiento como actores, por varias razones. Una de ellas es la falta de comprensión de lo que se hace en estos escenarios de manera contextualizada, dado que la política parece validar una única manera de ser centro de ciencia.⁹ Si bien esta política define cuatro tipologías de centros de ciencia según sus características más notorias, ignora que la naturaleza de las actividades que se desarrollan y las formas particulares que adopta la apropiación social del conocimiento varían de acuerdo a cada institución.¹⁰ Lo anterior teniendo en cuenta que los centros de ciencia son infraestructuras culturales moldeadas por su contexto social y político, y que cada una de ellas es el producto de un proceso histórico que influye y da forma a su plan estratégico.¹¹ A raíz de esto, es fundamental hacer caracterizaciones más detalladas sobre los centros de ciencia en el país, que den cuenta de las definiciones de apropiación social de la ciencia, la tecnología y la innovación que cada uno de estos escenarios maneja y la manera en la que se concreta en actividades y programas con las comunidades. No obstante, para este objetivo es clave hacer seguimiento, medición, análisis y evaluación de sus ejercicios de apropiación, para obtener información válida que sea de ayuda para el SNCTI, al momento de tomar decisiones sobre inversión, contratación y apoyos a los centros de ciencia.

Entre los centros de ciencia, los jardines botánicos cumplen una función social importantísima, cuyo cometido puede considerarse similar al de los zoológicos y los acuarios. Son instituciones que estudian, conservan, investigan y divulgan conocimientos relacionados con la diversidad natural y el medio ambiente. En la actualidad, Colombia, con más de 47.000 especies vegetales registradas, es el segundo país con mayor diversidad de plantas del planeta, y sus jardines botánicos tienen un papel preponderante en la conservación de estos recursos, tanto por el valor de sus colecciones vivas, como por sus distintas actividades de investigación científica y conservación.¹² Suelen contar con programas de educación y recreación ambiental, así como contribuyen a la reflexión sobre los ecosistemas y buscan mejorar las condiciones de vida de las comunidades en armonía con la naturaleza de sus territorios.¹³ Conforme a la definición dada por el *Botanic Gardens Conservation International* (BGCI), estas instituciones se caracterizan por mantener colecciones documentadas de plantas vivas con fines de investigación científica, conservación, exhibición y educación, más aún cuando se trata de especies raras y amenazadas, en sintonía con las iniciativas éticas y de sostenibilidad de las políticas internacionales.¹⁴ Es por esto que es esencial fortalecer los procesos de apropiación social del conocimiento que se vienen adelantando en estos escenarios, pues son espacios privilegiados para la

⁹ Lado B, «Informe análisis centros de ciencias», 26.

¹⁰ Los grupos definidos por la política son: 1. Bioespacios; 2. Espacios para las ciencias exactas, físicas, sociales y la tecnología; 3. Espacios de construcción ciudadana en ciencia, tecnología e innovación; y, 4. Espacios mixtos.

¹¹ *Ibid.*, 8.

¹² Raz y Agudelo (Universidad Nacional de Colombia), «Catálogo de plantas de Colombia» (página web); Instituto Alexander von Humboldt *et al.*, «Plan Nacional de Jardines Botánicos de Colombia», febrero de 2001, 10.

¹³ Colciencias, «Lineamientos para el reconocimiento», 27.

¹⁴ BGCI, «What is a Botanic Garden?» (página web).

investigación y el aprendizaje continuo sobre conservación ambiental, así como aportan activos para el desarrollo sostenible de las sociedades.

En el campo disciplinario de la museología, los jardines botánicos se reconocen como museos de naturaleza con colecciones vivas, y son presentados de forma nítida como tales, a razón de sus funciones y componentes básicos.¹⁵ La noción común de museo, siguiendo a Fernando López Barbosa, refleja que son lugares que contienen colecciones u objetos de interés—cultural o natural—, los cuales son cuidados, estudiados y exhibidos al público.¹⁶ A partir de esto, se revela una gran diversidad de instituciones con diferentes formas, contenidos y funciones, entre estas los jardines botánicos. Estos cuentan con los mismos componentes esenciales que en los museos más tradicionales. En primer lugar, disponen de espacios concretos con áreas diseñadas para el uso y disfrute de los visitantes, donde habitan las colecciones y ocurren las experiencias que suceden en estos espacios. Igualmente son contenedores de un patrimonio —cultural o natural, material o inmaterial— que puede ser organizado dentro de una narración, y que ingresa al espacio museal a razón de criterios de investigación, políticos, científicos y sociales. Por otro lado, son instituciones que posibilitan el estudio del patrimonio, por lo general en una doble vía: en el ámbito de la investigación en ciencias sociales y en el de las ciencias naturales. De esta manera se puede aproximar a temas relacionados con el ser humano, pero igualmente a los significados y dimensiones simbólicas de las colecciones, relacionadas con diferentes disciplinas y áreas del conocimiento. Adicionalmente, los museos — y los jardines botánicos— al estar ubicados en la esfera pública, están llamados a convertirse en espacios de diálogo, debate y negociación de las narrativas del patrimonio, con la participación activa de sus públicos. Y, para concluir, las experiencias en estos escenarios están además estrechamente relacionadas con la dimensión de lo sensible, es decir, de la contemplación estética de todas sus colecciones, incluyendo las de plantas.¹⁷

Con este corto panorama preliminar, el presente documento se presenta como una apuesta por caracterizar a los jardines botánicos colombianos, en términos de apropiación social de la ciencia, la tecnología y la innovación, ASCTI, desde la perspectiva de la museología. Esto no es otra cosa que entender la manera en que estas instituciones hacen materiales sus apuestas de apropiación social del conocimiento en el panorama de la ciencia, la tecnología y la innovación, en actividades concretas para sus públicos. Con base en uno de sus programas más destacados, y en el ámbito de la reconceptualización social del patrimonio que se viene adelantando en la actualidad, se pretende impulsar su reconocimiento como espacios museísticos de carácter excepcional en la escena nacional. No solamente porque presentan características singulares, por brindar experiencias únicas de naturaleza al estar emplazados fuera de los confines de un edificio, y pues, claramente por contener colecciones vivas; sino porque además trabajan temas de educación ambiental de manera efectiva a partir de los intereses de la

¹⁵ Suescún, «Jardines botánicos, museos de naturaleza» (video).

¹⁶ Barbosa, *Museo y derechos culturales*, 29.

¹⁷ *Ibid*, 37-78.

comunidad sobre la naturaleza. No es gratuito que su relación con la sociedad devenga de las propias demandas de la población sobre el conocimiento para la conservación y uso de los recursos ambientales de los territorios.¹⁸ Es así que, más allá de los programas educativos tradicionales, los jardines botánicos están volcando su atención cada vez más hacia la gente, y así, son los más interesados por conocer lo que interpela y dialoga con sus públicos, para tomar acciones en consecuencia con ello.¹⁹

¹⁸ Tal como otros museos al aire libre, los jardines botánicos requieren cuidados especiales, por ejemplo, en temas de conservación de sus colecciones vivas, lo cual trae como consecuencia algunas complejidades expográficas [Suescún, «Jardines botánicos, museos de naturaleza» (video)]. Sus particularidades hacen que brinden experiencias de naturaleza excepcionales y que impulsen interpretaciones únicas sobre el patrimonio natural.

¹⁹ Willison, «Educación ambiental en jardines botánicos», 7; »Lado B, «Informe análisis centros de ciencias», 22.

1.1.2. JUSTIFICACIÓN

La principal motivación del presente documento es —desde un punto de vista académico—, la necesidad de caracterización de los centros de ciencia, a partir de sus programas y actividades de apropiación social de la ciencia, la tecnología y la innovación, ASCTI, en el escenario colombiano. El resultado es tan solo un pequeño aporte a esta necesidad, con el propósito de comprender la manera en que estas instituciones, y particularmente, los jardines botánicos, interpretan y traducen sus propias definiciones sobre la apropiación social del conocimiento científico y tecnológico, en coherencia con los propios conceptos de la política pública colombiana sobre estos temas. El problema de estudio, así mismo, nace ante la escasez de bibliografía sobre los jardines botánicos desde la óptica de la museología, fuera de su consideración como escenarios del patrimonio natural. Lejos de ser entidades al margen de la situación de los museos tradicionales, los jardines botánicos son una de las tipologías identificadas de museos, y como tal, estamos obligados como profesionales de museología a entenderlos con detalle y claridad. Es así como este trabajo inicia como una búsqueda personal por dar lugar a estudios y propuestas menos convencionales en el campo, no solamente porque durante mi formación no tuve mucho contacto con estas instituciones, sino también porque creo necesario estudiarlas para tener un concepto mucho más general de los museos, y sobre todo de la construcción y comunicación del patrimonio cultural y natural en conjunto y de manera integral.

Este trabajo de documentación es resultado de diálogos con empleados de dos jardines botánicos colombianos —Jardín Botánico de Bogotá y Jardín Botánico del Quindío—. Su construcción afrontó las dificultades propias de un ejercicio con muy pocos antecedentes, del que aprendí sobre la marcha. Uno de aquellos aprendizajes ha sido la aplicación de la entrevista semiestructurada para hacer la recolección de la información requerida, relacionada con las experiencias y las concepciones de las instituciones con respecto a la apropiación social de la ciencia, la tecnología y la innovación. Adicionalmente, como parte del proceso de revisión bibliográfica sobre experiencias de medición de los impactos de las prácticas de apropiación social del conocimiento y de la percepción pública de la ciencia y la tecnología, tuve la oportunidad de conocer otras técnicas que se utilizan en las metodologías de investigación cualitativa, como el grupo focal y la batería de indicadores; así como herramientas cuantitativas, como es el caso de la encuesta de percepción. Estos son ejercicios básicos de investigación que son igualmente útiles para hacer caracterizaciones de instituciones. Así, con el presente estudio pude enriquecer mi formación como investigador de museos, lo que me permitió tener un comprensión más profunda de la museología.

1.1.3. ANTECEDENTES

1.1.3.1. PARA UNA MEDICIÓN DE LA APROPIACIÓN SOCIAL DE LA CIENCIA Y LA TECNOLOGÍA

Sin duda alguna, la denominada apropiación social de la ciencia, la tecnología y la innovación, ASCTI, es uno de los principales temas de la política científica colombiana de los últimos tiempos. Desde hace poco más de cuatro décadas se ha consolidado como el conjunto de actividades orientadas a la comprensión y participación en ciencia por parte de públicos no científicos por excelencia, no solamente en el contexto colombiano, sino en el panorama iberoamericano. No obstante, hasta el día de hoy, aún falta precisión en la definición del término, lo que ocasiona confusiones en su comprensión, y que muchas veces se asemeje a otros conceptos que poco tienen que ver con esas prácticas.²⁰ Lo que sí es cierto es que las prácticas encaminadas a compartir el conocimiento tecnocientífico y promover su apropiación colectiva hacen parte en este momento de un campo de amplio interés teórico y práctica de gran importancia desde diversos puntos de vista, entre otras cosas porque refleja una problemática multidimensional — política, epistémica y cultural—. ²¹ Cabe señalar que entre sus retos se encuentra dejar de emplear dinámicas de comunicación unidireccional y vertical de la ciencia y la tecnología hacia los públicos, razón por la cual, se han desarrollado estudios para identificar las condiciones de producción que la sostienen.²² Muy a pesar de la indeterminación semántica de la apropiación social de la ciencia, la tecnología y la innovación, en los últimos años se ha venido hablando de hacer mediciones sobre las relaciones entre ciencia, tecnología y sociedad, ante todo de la participación activa de los diversos grupos sociales generadores de conocimiento en el país. Esto se ha hecho teniendo en cuenta, en parte, la gran cantidad de recursos y esfuerzos públicos y privados que se han invertido en estas actividades, gracias a la política pública nacional asociada a procesos de conocimiento entramado a la ciencia y la tecnología.²³

Para la elaboración del presente trabajo, se tomaron dos fuentes bibliográficas, en lo particular, significativas por sus aportes para el desarrollo de mecanismos para hacer seguimiento a ejercicios de comprensión y participación pública en ciencia y tecnología. El primer artículo fue «Cómo medir la apropiación social de la ciencia y la tecnología: la definición de indicadores como problema» (2021)

²⁰ El concepto de *apropiación* —también denominado como *de asimilación*— fue utilizado por primera vez en el marco del estudio psicológico, en el terreno de la psicología del desarrollo humano. Fue el ilustre psicólogo soviético Alekséi Leóntiev, quien empleó primeramente este término en sentido estricto. Para él, la humanidad transformaba y acomodaba la naturaleza según sus necesidades, y esto lo había venido haciendo de manera histórica. La apropiación es tan solo el principio de un proceso más amplio de aprendizaje activo que parte de una relación dialéctica entre un sujeto y un objeto cualquiera, el cual permite incorporar competencias que revelan actividades psíquicas innovadoras. Así, el proceso de apropiación es el pilar de un ejercicio en el que las generaciones actuales adoptan la actividad cognitiva de las generaciones pasadas [López, «El proceso de apropiación tecnológica», 11-12]. Ciertamente, esta visión se mantiene actual a través del concepto de apropiación social del conocimiento, desde que ambas acentúan el valor de hacer propio lo aprendido para poder darle un uso más práctico, así como también se reconoce el papel que asume el contexto en la manera que los conocimientos son apropiados [Pabón, «Apropiación social del conocimiento», 120].

²¹ Wursten, «Apropiación social del conocimiento científico», 146.

²² Lozano-Borda, Pérez-Bustos y Roatta-Acevedo, «Deconstruyendo el modelo deficitario», 94.

²³ Escobar, «Cómo medir la apropiación», 162.

de Jorge Manuel Escobar, docente y experto en historia y filosofía de la ciencia. El autor hizo un repaso de documentos oficiales sobre ciencia y tecnología en Colombia, tales como leyes, políticas y encuestas de percepción ciudadana. De la misma manera, llevó a cabo un análisis crítico del discurso sobre apropiación social de la ciencia y la tecnología, ASCyT, descrito en estas fuentes. Todas las alternativas que se han contemplado para definir los indicadores de medición de estas actividades en el país, evidencian dos perspectivas distintas, las cuales resultan ser igualmente insatisfactorias para su propósito por distintas razones —concluye Escobar—. A continuación, se expondrán de manera resumida éstas y otras conclusiones del documento, como parte de los antecedentes de este trabajo, para más adelante examinar las propuestas de indicadores cualitativos indicados en el artículo.

La primera de las perspectivas identificadas por Jorge Manuel Escobar plantea una homologación —injustificada— de los conceptos de «apropiación social de la ciencia, la tecnología y la innovación», ASCTI, y de «percepción pública de la ciencia y la tecnología», PPCyT, como se se tratara de expresiones sinónimas, y a pesar de gozar de características y aplicaciones distintas.²⁴ Además, y como si fuera poco, esta tendencia asume la participación pública desde la información, que parte del supuesto del público como receptor pasivo del conocimiento, lo que lo enmarca en un lugar subordinado frente a la ciencia y la tecnología.²⁵ Así, se encuentra que en la inmensa mayoría de experiencias de medición de la apropiación social del conocimiento se ha recurrido a encuestas de percepción pública sobre ciencia y tecnología, y específicamente en el concepto nacional, se han aplicado tres grandes encuestas oficiales para evaluar estos temas en los diferentes territorios de la sociedad colombiana.²⁶ Para Escobar, la aplicación de estos indicadores para los objetivos de la apropiación social del conocimiento resulta ser inapropiada, puesto que hasta la fecha no se han dado justificaciones convincentes para hacer este relacionamiento, lo que hace suponer que se trata de una arbitrariedad.²⁷ En esta línea, se plantea la necesidad de delimitar con precisión la categoría de apropiación social del conocimiento en el contexto de la ciencia, la tecnología y la innovación, ASCTI, así como igualmente fijar con propiedad los criterios y métodos que se

²⁴ Escobar menciona que desde los inicios de la política científica colombiana, los discursos de la apropiación social de la ciencia y la tecnología han relacionado tres elementos fundamentales: (1) La generación del pensamiento crítico; (2) la democratización de la ciencia y la tecnología, y (3) el robustecimiento de la cultura científica y tecnológica. En tal sentido, se asume que los indicadores de medición de la apropiación tendrían que estar diseñados para valorar la puesta en escena de estos elementos. Sin embargo, el problema que existe de fondo en la política al tratar de definir instrumentos para este tipo de mediciones tiene que ver con las confusiones categoriales, en particular con la apropiación social de la ciencia, la tecnología y la innovación, ASCTI. Lo anterior ha generado incertidumbre sobre lo que realmente se quiere y puede evaluar [Escobar, «Cómo medir la apropiación», 156-159].

²⁵ Lozano-Borda, Pérez-Bustos y Roatta-Acevedo, «Deconstruyendo el modelo deficitario», 95-96.

²⁶ Las tres encuestas son: (1) «La imagen de la ciencia y la tecnología en la población colombiana» (1994), hecha en el marco de la Misión de Sabios; (2) «La percepción que tienen los colombianos sobre la ciencia y la tecnología» (2004), aparece en un informe publicado por Colciencias y editado por Julia Patricia Aguirre Guzmán en el año 2005; y (3) «III encuesta nacional de percepción pública de la ciencia y la tecnología» (2014), aparece en el informe «Percepciones de las ciencias y las tecnologías en Colombia», realizado por el OCyT para Colciencias bajo la coordinación editorial de Sandra Daza-Caicedo y Marcela Lozano-Borda. Los resultados de estas encuestas fueron incluidos en informes con sus respectivas descripciones metodológicas, así como se añadieron los cuestionarios con las que se llevaron a cabo. Adicionalmente se adjuntaron capítulos académicos de especialistas en estas áreas del conocimiento con los análisis de los resultados.

²⁷ Escobar, «Cómo medir la apropiación», 156-159.

emplean para su medición, de manera que se pueda establecer si se han cumplido sus objetivos o no.²⁸

La segunda perspectiva de alternativas que se han dado para definir indicadores de apropiación social en la sociedad colombiana presupone que las inversiones hechas en el sector de la ciencia y la tecnología, InCyT, son representaciones a partir de las cuales se pueden medir sus avances y retrocesos. De esta manera, las listas de comprobación de acciones públicas asociadas a estos temas se usan como indicadores de éxito en apropiación. Sin embargo, Escobar señala que, para estos casos, las mediciones se vuelven más una revisión general de los ejercicios hechos por los gobiernos en ciencia y tecnología que una valoración de los cambios efectivos que éstos han podido generar en las poblaciones. Así, no se dan explicaciones sobre la manera en que se invierten los recursos, como tampoco se aclara cómo desarrollar ciertas actividades en ciencia y tecnología representa una forma de medición genuina del grado de apropiación social del conocimiento que existe en el país. Uno de los ejemplos más característicos de esta perspectiva es el caso de la «Estrategia nacional de apropiación social de la ciencia, la tecnología y la innovación» (2010) realizada por Colciencias. En este documento se presentaron procedimientos de medida que consistían en enumeraciones de diferentes programas para implementar en cuatro líneas de acción propuestas por la entidad, con sus indicadores. En esta medida, importa más el saber el número de centros interactivos construidos o la cifra de revistas científicas vendidas, que lo que suceda con las ideas sobre ciencia y tecnología de los públicos que visitan estos espacios o que leen estas publicaciones.²⁹ Al respecto es importante señalar que la gobernanza en ciencia y tecnología no es un asunto exclusivo de los gobiernos, sino de un gran rango de instancias sociales.³⁰ De allí que sea necesario, no sólo hacer las mediciones de inversión pública en ciencia y tecnología en los verdaderos términos de la apropiación, tal y como lo indica Escobar, sino que además se hagan estudios detallados de las instituciones relacionadas como una forma de desarrollar una comprensión más profunda de otros procesos que también median la ciencia y la tecnología en el país.³¹

En el artículo, Escobar, además de revisar documentos de la política científica, hace alusión a otra propuesta de medición de la apropiación social de la ciencia y la tecnología. Sin embargo, no llega a profundizar en ella, en la medida que la elección del corpus examinado no incluía textos de orden académico, dado que éstos ya problematizan el discurso oficial de la apropiación. La propuesta a la que se refiere es la descrita en el artículo «Hacia la medición del impacto de las prácticas de apropiación social de la ciencia y la tecnología: propuesta de una batería de indicadores» (2017) de los investigadores en estudios sociales de la ciencia, Sandra Daza-Caicedo, Óscar Maldonado, Tania Arboleda-Castrillón, Sigrid Falla, Pablo Moreno, Mayali Tafur-Sequera y Diana Papagayo. Este texto,

²⁸ *Ibid*, 163.

²⁹ *Ibid*, 162.

³⁰ Daza-Caicedo y Lozano-borda, «Actividades hacia “otros públicos”», 346.

³¹ Macnaghten y Chilvers, «The future of science governance», 16.

bajo el patrocinio de Colciencias, propone indicadores cualitativos para hacer seguimiento a prácticas de apropiación a partir del caso de un estudio llevado a cabo en Maloka—el primer museo interactivo de Colombia—, con el propósito de ser de utilidad para los actores interesados en realizar ejercicios semejantes.

En el documento, los autores comienzan haciendo una revisión bibliográfica de mediciones de actividades que relacionan la ciencia y la sociedad. Explican que el concepto de «apropiación social de la ciencia, la tecnología y la innovación» es en principio sugestivo, puesto que permite tomar distancia de otros modelos más tradicionales relacionados con la comunicación tecnocientífica, tales como lo son el modelo deficitario y difusionista. Lo anterior ha permitido acentuar la naturaleza situada, más participativa y negociada de la producción científica en Latinoamérica.³² Por otro lado, también identifican la necesidad de información y de estandarización de estas prácticas, teniendo en cuenta que sus promotores tienen la obligación de mostrar los resultados de sus inversiones en estos temas. Y finalmente, argumentan que los procesos de clasificación, medición, y los de estandarización, contribuyen a estabilizar, delimitar y naturalizar los conceptos. En este sentido, los criterios de medición que se presentan en el artículo tienen un doble propósito. Hacer una primera propuesta de operacionalización de la apropiación y contribuir a la delimitación del concepto.³³

En un primer momento, con el objetivo de elaborar una batería de indicadores, los autores revisan literatura sobre mecanismos de medición de actividades de participación pública en ciencia y tecnología análogas en diferentes contextos.³⁴ Señalan que, por lo general, estos ejercicios se han desarrollado en la esfera de los museos, los centros interactivos y las redes de universidades promovidas por entidades oficiales para estudiar los resultados de la ciencia en la sociedad. Por este motivo, comienzan analizando el popular modelo de déficit, conocido comúnmente como de «alfabetización científica» (*scientific literacy*), el cual se enfoca principalmente en medir la comprensión de contenidos científicos y el fortalecimiento de destrezas a través de encuestas de actitudes y conocimiento. Este modelo ha sido el más desarrollado de todos, así como el más usado en la creación de indicadores y estrategias de medición de los avances de políticas públicas en ciencia y tecnología. Un caso de medición a destacar en esta línea fue realizado por la *Association for Science and Discovery Centres* (ASDC) en el Reino Unido. La organización estableció un sistema de medición del impacto social para museos y centros de ciencia, mediante unos indicadores comunes que medían la calidad de la experiencia de aprendizaje de los públicos.

Un segundo referente importante en el desarrollo de instrumentos de medición de las relaciones entre ciencia y sociedad ha sido el modelo de «participación

³² Daza-Caicedo *et al.*, «Hacia la medición», 146.

³³ *Ibid.*, 147.

³⁴ Los autores mencionan dos tipos de indicadores. El primer grupo son los de tipo *output*, que miden resultados según la capacidad para lograr una buena ejecución de los recursos económicos y materiales. Estos son los indicadores de los promotores o financiadores de las acciones en favor de la ciencia y la tecnología. El otro conjunto de indicadores son los *outcome*, que evalúan los resultados según los cambios que ocurren en los participantes de estas actividades. Estos pueden ser ejercicios reflexivos de autoevaluación en el que también se aprecian los puntos de vista de otros actores involucrados.

pública en ciencia y tecnología» (*public engagement with science*, por sus siglas en inglés «*PES*»). Este ha sido ampliamente utilizado en universidades y centros de investigación en el Reino Unido, los cuales han desarrollado sus indicadores y métricas mediante el conteo de actividades científicas en las que participe y/o se involucre públicamente la ciudadanía. Para este propósito, los indicadores más utilizados en museos y centros de ciencia, han sido aquellos que se basan en el aprendizaje informal, mientras que los instrumentos más usados han sido encuestas de percepción y actitudes de la población frente a la ciencia. Estos resultados en algunas ocasiones son contrastados con otras encuestas de orden nacional.³⁵ Es importante aclarar, sin embargo, que los indicadores suelen estar asociados a entrevistas de diferente naturaleza con actores sociales de interés y con la aplicación de estudios de caso para situaciones específicas.

Según los autores, «existen diversas intencionalidades y formas de medición».³⁶ En la mayoría de los casos, éstas están motivadas por la necesidad de producir mecanismos que den respuesta a las expectativas de los gobiernos y las demás entidades que buscan cada vez mejores resultados en las cifras de participantes (o retornos de inversión). Lo anterior relata lo que Escobar Ortiz comentó en su artículo sobre la creencia de que la medición de estas actividades es necesaria, en la medida que, de otra forma, no sería posible justificar el gasto destinado al sector de la política científica.³⁷ Por otro lado, la medición es además difícil de llevar a cabo en la práctica. Esto se debe a la falta de claridad en los alcances de las estrategias de ciencia y tecnología, lo que, por su parte, dificulta el diseño de indicadores que permitan evaluar el desempeño —de una manera amplia y unificada— de las instituciones científicas respecto a sus objetivos misionales. A esto se suma, la diversidad de objetivos, actividades y actores involucrados en los programas de apropiación. Al respecto, por mencionar un ejemplo, hay que tener en cuenta que los públicos lejos de ser un conjunto homogéneo, cuentan con una gran diversidad de maneras de comprender el mundo y de relacionarse con el conocimiento, lo que implica la necesidad de desarrollar estrategias aún más situadas, que atiendan sus múltiples intereses y realidades.³⁸ Con todo esto, ha sido una tarea nada fácil mostrar los resultados de este tipo de actividades, lo que supone una invitación a reflexionar sobre el diseño de metodologías de medición según la naturaleza de cada uno de los programas e iniciativas que se desarrollen.³⁹ En otras palabras, teniendo en cuenta las condiciones específicas de cada institución, así como de los intereses que se busquen detrás de cada una de sus actividades propuestas.⁴⁰

Tal y como se ha mencionado anteriormente, la apropiación social en el marco de la ciencia, la tecnología y la innovación (ASCTI) hoy en día sigue careciendo de indicadores de medición (preestablecidos). Lo más parecido a un cuerpo de

³⁵ *Ibid*, 149.

³⁶ *Ibid*, 149.

³⁷ Escobar, «Cómo medir la apropiación», 154.

³⁸ Falla, Hermelin y Aguirre, «Conectar comunidades», 66.

³⁹ Un elemento relevante en los procesos de apropiación ha sido el direccionamiento que han tenido las convocatorias de Colciencias, que direccionan el desarrollo de estas estrategias, volviéndose una limitante para acceder a diferentes públicos o para llevar a cabo procesos más convenientes según las características de los contextos locales [*Ibid*, 63].

⁴⁰ Daza-Cacedo *et al.*, «Hacia la medición», 150.

indicadores han sido los señalados por Escobar Ortiz en su artículo, igualmente referidos por los autores expuestos, con base en los dos modelos descritos. Al respecto, para el caso de Maloka, se propuso hacer operativo el concepto de la ASCTI, según las interpretaciones y necesidades de mediciones propias de esta institución. De esta manera, se haría comprensible y trabajable el concepto de manera situada. Para este propósito, los autores tomaron un par de definiciones que hicieran evidente la multiplicidad y complejidad de mecanismos posibles de medición, haciendo notar también la necesidad de comprenderlas de forma contextualizada, así como de manera crítica, y siendo parte de un proceso con participación de diferentes actores sociales. Así, se llegó a diseñar un conjunto de categorías de medición para hacer seguimiento a los ejercicios propuestos por Maloka, cada uno con propósitos similares, pero desarrollados de maneras diferentes.

Por otro lado, por medio de una revisión bibliográfica, se identificaron algunos cambios previstos en las personas participantes en las diferentes actividades de apropiación de Maloka. Esto ayudó a sumar elementos al proceso de diseño de los indicadores, y se establecieron algunas condiciones: (1) Utilizar indicadores cualitativos por la naturaleza y complejidad de estos cambios esperados; (2) construir indicadores con la participación de los actores involucrados en las actividades; (3) elaborar indicadores con enunciados concretos de acuerdo a los resultados esperados; (4) caracterizar a las poblaciones sobre las que se van a evaluar los indicadores. Con base en esto, el resultado final fue una batería con diez categorías de indicadores, y con sus respectivos descriptores, que sirvieron como los parámetros de medición. Estos fueron organizados de mayor a menor probabilidad de ocurrencia de los cambios previstos.⁴¹ Partiendo de la batería, se definieron cada una de las actividades de apropiación de Maloka, así como una lista de indicadores para cada una de ellas, de acuerdo a la esencia de sus objetivos particulares. Algunos de estos sirvieron de manera transversal a todas las actividades y actores, pero no fue una regla general.

Los autores concluyen el artículo señalando que, gracias al diseño de la batería, pudieron identificar algunas complejidades del concepto de «apropiación social de la ciencia, la tecnología y la innovación» (ASCTI). Por ejemplo, que no todos los cambios sucedieron entre los públicos participantes de las actividades, sino además en las personas que las diseñaron y dirigieron. En consecuencia, en su totalidad, los involucrados tuvieron la posibilidad de desarrollar sus posturas en asuntos de ciencia y tecnología, posiblemente desde una mirada más crítica. En segundo lugar, descubren que hay cambios que se pueden calificar de menor a mayor intensidad de apropiación. Esto está relacionado con las estrategias que se utilicen para el diseño de las actividades, y los niveles de apropiación estarán directamente relacionados con el modelo de participación pública en ciencia y tecnología que se adopte. En definitiva, no todas las actividades de apropiación

⁴¹ Los indicadores: (1) Interés en ciencia y tecnología; (2) Aprendizaje en ciencia y tecnología; (3) Participación en el ámbito público; (4) Inclusión de grupos en situaciones de vulnerabilidad; (5) Fortalecimiento de prácticas educativas escolares; (6) Intercambio y co-producción de conocimiento; (7) Incentivo a las vocaciones científicas; (8) Toma de decisiones informadas; (9) Generación de innovaciones a partir de CyT; y, (10) Desarrollo de capacidades para ASCyT.

suponen cambios significativos para las personas involucradas, pero pueden servir de base para una verdadera conversión según sus propias experiencias y contextos individuales. De esta manera, es importante evidenciar todos estos impactos, por más sutiles que parezcan, mediante indicadores cualitativos, pues no hay otras formas de reconocer los cambios sociales que se dan en este tipo de escenarios.

Para finalizar, es importante aclarar, tal y como se identificó en la revisión de estos dos artículos, que los indicadores de medición de impacto de las prácticas de apropiación basados en aprendizaje informal han sido los de mayor uso en museos y centros de ciencia y tecnología. De manera adicional, en su mayoría, se han realizado a través de encuestas de percepción pública de la ciencia y la tecnología (PPCyT). Diferentes autores señalan que los sistemas de medición de las entidades dedicadas a la apropiación social no solamente se han llevado a cabo con el propósito de dar cuenta de sus propios resultados, sino además para servir a los tomadores de las decisiones relevantes en estas áreas. En relación con esto, la batería de indicadores de medición de Maloka supone un primer acercamiento al futuro de los sistemas de medición de las estrategias de apropiación en museos y centros de ciencia y tecnología en el país y en toda la región iberoamericana. Porque, aún cuando esta propuesta parte de modelos y experiencias de casos europeos y anglosajones, es precisamente el desarrollo del tema en el contexto local el que ha hecho evidente la necesidad de tener en cuenta los procesos de medición (situados) de las personas participantes en la construcción de la apropiación del conocimiento.

1.1.3.2. ESTUDIO SECTORIAL DE CENTROS DE CIENCIA EN COLOMBIA

El 18 de noviembre de 2019, el equipo de Lado B, consultora especializada en investigación económica aplicada a las industrias creativas, publicó el «Informe de análisis de los hallazgos del mapeo de centros de ciencia en Colombia». El documento muestra el análisis realizado a partir de la información recolectada de algunos centros de ciencia reconocidos (y con potencial de serlo) en nueve departamentos del país. El estudio sectorial se desarrolló mediante recolección de información cualitativa, conseguida a través de entrevistas a representantes de cuarenta centros de ciencias, así como de información cuantitativa obtenida de cuestionarios diligenciados por más de ochenta instituciones diferentes.⁴² Su importancia radica en que, por una parte, es un primer acercamiento al estudio sectorial sobre centros de ciencia colombianos con hallazgos reveladores, y por otra parte, que sienta un precedente en la investigación de estos escenarios con evidencia empírica. La metodología de bola de nieve o rastreo por vínculos da cuenta de un proceso de implementación corto, simple y rentable, pero que no deja de aportar información pertinente y verdaderamente útil para la política y demás actores sociales del sector en el país.

⁴² El estudio fue elaborado a partir de tres etapas: una primera de «co-diseño» —junto con el equipo de ASCTI de Colciencias—, una segunda de «piloto», para evaluar su efectividad y alcance, y una tercera de «aplicación», la cual se llevó a cabo durante cuatro meses.

Según lo observado en el estudio es de señalar que los enunciados de la política científica nacional tienen efectos performativos en los centros de ciencia, en la medida que tienen la capacidad de producir transformaciones en sus dinámicas cotidianas. De allí, que sea necesario examinar sus procesos relacionados con la apropiación desde un punto de vista situado —caracterizándolos según las maneras particulares con las que materializan sus estrategias de comprensión e intervención de la ciencia y la tecnología con sus diferentes públicos—. Los hallazgos encontrados revelan además que sus características dependen de las tipologías definidas por la *Política de Actores del Sistema Nacional de Ciencia y Tecnología*.⁴³ En otras palabras, que sus características están relacionadas con las maneras en las que desarrollan sus estrategias de apropiación de la ciencia, la tecnología y la innovación, ASCTI, en función del grupo al que pertenecen. Sin embargo, es importante mencionar que, muy a pesar de las diferencias, los programas de apropiación que ofrecen no resultan diametralmente diferentes, siendo los más populares aquellos asociados con las actividades escolares, las visitas guiadas, las conferencias, los conversatorios y los talleres educativos.

Los centros de ciencia desde su origen se han articulado a través de actividades de educación básica, las cuales lentamente se han ido ampliando a la educación inicial, media y universitaria, así como al mismo tiempo se han involucrado con múltiples actores del sistema educativo del país.⁴⁴ Del mismo modo, desde su nacimiento, los centros de ciencia—específicamente los museos de ciencia—se crearon con la intención de hacer presentaciones de sus colecciones de manera espectacular—teatralizando las exhibiciones—y con una necesidad de hacerlas lúdicas para captar la atención de los visitantes.⁴⁵ Son reconocidos en principio por estar organizados alrededor del conocimiento científico que promuevan, y en todo el mundo se les conoce por haber adoptado un modelo de mediación basado en un laboratorio de aula transpuesto a una exposición de la que hacen parte sus audiencias. En resumidas cuentas, ofrecen la posibilidad de visualizar conceptos del mundo exterior sobre los cuales las personas pueden proyectarse y referir sus propias perspectivas.⁴⁶ En la actualidad, los centros de ciencia han evolucionado bastante desde sus primeros días. Ahora su principal objetivo es la comunicación de la tecnociencia con sus públicos, pero también privilegian la interactividad, la investigación, la creación de entornos multisensoriales que atraigan y aumenten los posibles puntos de anclaje con las personas, y no menos importante, la medición de sus resultados.⁴⁷

Los autores identificaron que en quince ciudades del país se concentra el 62% de los centros de ciencia nacionales, y solamente en Bogotá, Cali y Medellín se encuentra la mitad de esta cifra. De esta manera se concluye que hay inequidad

⁴³ Los grupos definidos por la política son: 1. Bioespacios; 2. Espacios para las ciencias exactas, físicas, sociales y la tecnología; 3. Espacios de construcción ciudadana en ciencia, tecnología e innovación; y, 4. Espacios mixtos.

⁴⁴ Quevedo-Pinzón y Franco-Avellaneda, «Creencias de docentes sobre ciencia», 3.

⁴⁵ Un cuestionamiento a los museos tradicionales por parte de los centros de ciencia ha sido su práctica de exhibición estática sin posibilidad de establecer mayor tipo de contacto con los públicos [Jiménez-G y Palácio-S, «Comunicación de la ciencia y la tecnología», 234].

⁴⁶ Bucchi y Trench, *Handbook of Public communication*, 31-32.

⁴⁷ *Ibid*, 33-35.

en el acceso a los bienes culturales en Colombia, particularmente de aquellos que se relacionan con el acceso al conocimiento tecnocientífico en una amplia porción del territorio.⁴⁸ Es interesante anotar —además— que varias personas contactadas para realizar el cuestionario tuvieron dificultades para aportar una clasificación a sus centros de acuerdo a las tipologías descritas por la política. Se definieron principalmente dos escenarios al respecto: uno primero en el que las instituciones tienen problemas para reconocerse como centros de ciencia, y el segundo, en el que se encuentran en grupos con los cuales comparten muy pocas características. Lo anterior hace evidente que la *Política de Actores del Sistema Nacional de Ciencia y Tecnología* necesita ser revisada y, sobre todo, socializada y discutida entre todos los actores involucrados. Adicionalmente, se encontró que el 63% de los centros encuestados han adelantado actividades de apropiación en los últimos tres años, y que de esos un 53% solicitó financiación para el desarrollo de éstos.⁴⁹ Con estos y otros datos arrojados por el estudio, se puede observar que la mayoría de los centros de ciencia colombianos todavía no reconocen la política sobre apropiación, incluyendo sus elementos técnicos como parte de su quehacer diario. Así como también se identificó que cuentan con limitaciones en componentes de infraestructura y capital humano, excepto por algunos casos registrados. La situación se agrava teniendo en cuenta que su naturaleza jurídica les impide contar con presupuestos propios. Cerca del 60% se encuentran adscritos a otras entidades —el 80% son de carácter público—, y la mayoría pertenecen a instituciones de educación superior. Esto se traduce en que la asignación de sus recursos está mediada por dichas dependencias, lo que les brinda pocas o nulas posibilidades de maniobra para conseguir y administrar sus presupuestos.

El informe describe al menos tres principios que permiten reconocer prácticas de apropiación en los centros de ciencia. El primero de ellos es la diversidad de los actores.⁵⁰ No pueden haber procesos de apropiación entre actores sociales homogéneos, dado que es conveniente que haya intercambios de conocimiento entre todos los participantes. Una condición para esto es que las personas que estén involucradas en estos procesos tengan intereses y panoramas culturales distintos frente a los asuntos de la ciencia y la tecnología, esto sin importar si se trata de productores o destinatarios de las actividades. El segundo principio consiste en la participación activa de toda la ciudadanía. Debe haber diferentes formas de interacción entre la ciencia, la tecnología y la sociedad, mediante el reconocimiento de la totalidad de los actores involucrados como poseedores de conocimientos—con legitimidad y autoridad—. La ciencia y la tecnología nunca son neutrales, y por lo tanto, las personas deben tener alternativas para elegir informadamente las actividades en las cuales quieran participar, inclusive en los sistemas de deliberación política. Finalmente, el tercer principio consiste en la mediación. Se reconoce que las actividades de apropiación deben incluir procesos educativos y comunicativos que medien entre el conocimiento y los

⁴⁸ La mayoría de centros de ciencia se concentran en el sector andino.

⁴⁹ Otras cifras importantes son que para el 64% de los encuestados los recursos públicos son una fuente importante de sus ingresos. El 88% de los centros públicos dependen claramente de recursos del sector, en contraste con el 29% de los privados que también accedieron a este tipo de incentivos.

⁵⁰ *Ibid*, 20.

públicos. Estos procesos son diseñados por agentes que estimulan el diálogo y motivan las discusiones entre los actores, incluyendo elementos considerados como intermediarios, tales como las exposiciones, los juegos, las cartillas, entre otros recursos didácticos.

El informe concluye con unas consideraciones finales en las que se establecen tres aspectos que parecen importantes para fortalecer los centros de ciencia del Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación.⁵¹ El primero de ellos es «tomar decisiones basadas en la información / evidencias». Después del estudio, se identificó que existe un desconocimiento generalizado sobre el estado de los centros de ciencia colombianos. Por un lado, existía una base de datos poco confiable sobre estos escenarios y tampoco se contaba con caracterizaciones sobre sus realidades cotidianas. Sin información verídica sobre sus contextos e información sobre sus estrategias de sostenibilidad, productos de apropiación, entre otros datos, no se contaba con la evidencia empírica necesaria para la toma de decisiones de política pública para fortalecer proyectos en estas áreas. En este sentido, se sabía muy poco sobre las actividades de apropiación en los centros de ciencia del país, lo cual es serio teniendo en cuenta su relevancia en materia de política científica nacional. Los vacíos de información acabaron privilegiando a las instituciones de alta visibilidad y posicionamiento social en temas de inversión, contratación y demás apoyos públicos. Lo más preocupante es que se reforzó el imaginario de que hay una única manera de desarrollar este tipo de ejercicios de apropiación y de funcionar como centro de ciencia, aún a pesar de la gran diversidad de estos escenarios en Colombia.

El segundo aspecto es «la agrupación de centros de ciencia: un “orden” que se debería revisar». Las cuatro tipologías de centros de ciencia establecidas por la política deberían estar conformados por afinidades temáticas, así como por las relaciones que se establecen con el conocimiento tecnocientífico, y aún más con la apropiación social de la ciencia, la tecnología y la innovación. El tercero y último aspecto es que «el reconocimiento de los centros de ciencia es un proceso para re-pensar». Considerando los hallazgos encontrados, los procesos de Colciencias parecen no reconocer la diversidad de los centros de ciencia en el país. Los instrumentos y las rutas de reconocimiento están diseñadas para un tipo predefinido de centros de ciencia, y como consecuencia, algunos espacios tienen dificultades para aplicar y reconocerse. Los autores concluyen diciendo que el poco reconocimiento que se ha hecho en los últimos años no se debe solamente a una resistencia y poca aceptación de la política por parte de estos escenarios, sino a los obstáculos institucionales. En este sentido, Colciencias se debería encargar de desarrollar instrumentos para que efectivamente se pueda consolidar un campo de centros de ciencia en Colombia. Hasta el momento, la poca interpelación de la política ha conseguido que la mayoría de centros de ciencia no se sientan realmente reconocidos y establezcan otras redes de apoyo alternas a las definidas por Colciencias.

⁵¹ *Ibid*, 26.

1.1.4. OBJETIVOS

OBJETIVO GENERAL

El propósito de este estudio es comparar los programas bandera en apropiación social del conocimiento en el marco de la ciencia, la tecnología y la innovación (ASCTI) de dos jardines botánicos colombianos, con la finalidad de hacer una caracterización de estos programas en función de sus resultados.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Hacer una caracterización de los programas «Turismo en la naturaleza» del Jardín Botánico del Quindío y «Fortalecimiento de la agricultura urbana y periurbana en las localidades urbanas de Bogotá» del Jardín Botánico de Bogotá, reconocidos por las mismas instituciones como sus programas o proyectos insignia en la promoción de la apropiación social de la ciencia, la tecnología y la innovación.
2. Contrastar los resultados de ambos programas, con miras a identificar encuentros y desencuentros —en sus capacidades, estrategias, tensiones y posibilidades— asociados a la apropiación social del conocimiento.
3. Comprender las definiciones de apropiación social del conocimiento en el marco de la ciencia, la tecnología y la innovación (ASCTI) para el Jardín Botánico del Quindío y el Jardín Botánico de Bogotá, y examinar el papel de estos significados en el diseño de sus programas.

1.2. METODOLOGÍA

La metodología de esta investigación consistió básicamente en dos momentos. Uno en el que se precisan —¿y por qué no?— problematizan definiciones que resultan pertinentes, sobre la apropiación social de la ciencia, la tecnología y la innovación, ASCTI, y los jardines botánicos en el país. Y otro que igualmente puede dividirse en dos partes. La primera consistió en la recopilación de datos contextuales utilizando técnicas como la revisión de literatura proporcionada por las propias instituciones estudiadas y además la recolección de información cualitativa, recurriendo a diálogos con algunos de sus funcionarios. Esto brindó herramientas importantes para orientar este estudio y fue un punto de partida para el análisis de ambos jardines botánicos. Como los fines del trabajo son de carácter mayoritariamente descriptivos se optó por métodos de recolección de información y análisis cualitativos. Se acudió a entrevistas semiestructuradas a dos personas de ambas instituciones para la realización del muestreo. De esta manera, se buscó hacer una caracterización de los programas en función de sus resultados, teniendo en cuenta la retroalimentación de sus empleados. Se puede decir que la segunda parte consistió en contrastar los resultados de ambos programas con miras a identificar encuentros y desencuentros asociados a la puesta en escena de la apropiación social del conocimiento.

1.3. MARCO TEÓRICO

1.3.1. ACERCAMIENTO PRELIMINAR A LA APROPIACIÓN SOCIAL DE LA CIENCIA Y LA TECNOLOGÍA (ASCyT)

Al hablar de *apropiación social de la ciencia y la tecnología*, ASCyT, es preciso reconocer, antes que nada, las dificultades que supone servirse de un concepto al que a lo largo de los años se le han adjudicado un sinnúmero de significados —algunos de ellos contrarios— y que, en consecuencia, ha tenido diferentes usos y esconde detrás múltiples intereses. No sorprende, por tanto, que algunos autores consideren apresurado referirse a este como un campo propiamente dicho, y prefieran mejor hablar de una serie de concepciones circulantes.⁵² Esta dificultad se entiende, de alguna manera, por el surgimiento de una multitud de definiciones, que aún compartiendo un mismo propósito por asociar ciencia, tecnología y sociedad, no solamente tienen valores semánticos diferentes, sino que además responden a contextos muy específicos. Nótese además que es una expresión que suele estar determinada por el ámbito y las múltiples acepciones disciplinarias desde donde se utilice.⁵³ Abordada predominantemente desde los estudios de la comunicación pública de la ciencia y la tecnología —subcampo de la comunicación social—, la apropiación se ha vuelto la principal estrategia de comunicación de los desarrollos tecnocientíficos de los últimos años.⁵⁴

Las denominadas *comunicación pública, divulgación, popularización* e incluso *vulgarización de la ciencia*, entre otros términos, tales como la *apropiación social de la ciencia y la tecnología*, suelen utilizarse en calidad de expresiones poco más o menos sinónimas para describir actividades en ciencia y tecnología dirigidas a públicos no necesariamente científicos. La apropiación social, en lo particular, tradicionalmente se emplea además para referirse a ejercicios sobre la cultura científica y tecnológica, los procesos de participación en ciencia, los nuevos modelos de concebir la relación entre ciencia y sociedad, y las políticas públicas en ciencia y tecnología.⁵⁵ Las expresiones asociadas surgieron en el terreno práctico y no en el escenario académico, motivo por el cual existe una extensa conceptualización que se reconoce en los usos del término. No existe una única terminología que las reúna a todas, y en este sentido, los nombres que se les asignan son puramente contextuales.⁵⁶ Lo anterior denota que, la apropiación social, antes de ser un significado estabilizado en un escenario teórico, consiste en una constelación de varios significados con mayor o menor asociación, que además funciona como un campo de problematización sobre dimensiones políticas, culturales y sociales de la presencia del conocimiento tecnocientífico en la sociedad.⁵⁷ Esto quiere decir que obedece a características

⁵² Lozano Borda & Pérez-Bustos, «La apropiación social de la ciencia», 53.

⁵³ Dávila, «Apropiación social del conocimiento científico», 130.

⁵⁴ Hermelin, «La comunicación pública de la ciencia», 109. | Jiménez-G y Palácio-S, 230.

⁵⁵ Estébanez, «Apropiación social ciencia y tecnología», 53.

⁵⁶ Estas actividades surgieron junto a las primeras instituciones de la ciencia por allá en el siglo XVI, cuando comenzaron a funcionar los gabinetes de curiosidades y los jardines botánicos. Fueron desarrolladas como una manera de legitimar los conocimientos científicos en las sociedades, y algunas veces se utilizaron para defender proyectos políticos, incluso de naturaleza colonialista, tales como las expediciones botánicas [Daza-Caicedo & Lozano-Borda, «Actividades hacia “otros públicos”», 286].

⁵⁷ Estébanez, «Apropiación social ciencia y tecnología», 53.

circunstanciales más que a otros factores, tales como a condiciones temporales, geográficas y a los actores involucrados.⁵⁸ Habiendo dicho esto, es importante mencionar que la apropiación social en el marco de la ciencia y la tecnología —por sus siglas ASCyT—, es una suerte de conceptualización que aún sigue en construcción, primeramente en países tales como Colombia y España, y que poco a poco se ha ido adoptando en el resto de la región iberoamericana.⁵⁹

Debido a que la apropiación social se ha convertido en una actividad cada vez más reconocida en países de diferentes coordenadas, y es tal su alcance que se ha incorporado progresivamente en sus políticas públicas, tenemos entonces que dar crédito a un proceso generalizado a favor de implementar estrategias en ciencia y tecnología que superen el círculo de los expertos. Desde mediados del siglo pasado, los gobiernos han virado hacia unas prácticas en estos temas dirigidas a sectores poco convencionales, en principio a niños y jóvenes, y con los años las han diversificado para el resto de la población civil. El objeto de la apropiación se ha conjugado con la preocupación de la mayoría de sociedades latinoamericanas por solucionar las necesidades de la población y fortalecer la cultura científica de sus naciones. Esto se ha vuelto un tema de interés para los entes gubernamentales de toda la región que han integrado a la apropiación en los objetivos y visiones estratégicas de más alto nivel de sus políticas de ciencia y tecnología.⁶⁰ Sin embargo, hasta el día de hoy, ha habido discrepancias con respecto a cuál es la mejor manera de comunicar los saberes científicos y sobre el papel que cumple su circulación en procesos de producción de los mismos.⁶¹

Por un lado, tenemos un modelo que se asume desde la perspectiva de lo que sería la participación pública en la ciencia —*public engagement with science*—, en el cual la producción de los conocimientos tecnocientíficos hacen parte de un proceso continuo de mano a mano con los diferentes actores de la sociedad. La participación pública consiste en que las personas afectadas o interesadas en cuestiones científicas y tecnológicas puedan hacer parte de iniciativas que sean pertinentes, y tener algún tipo de influencia sobre decisiones de interés. Así, desde esta perspectiva, la participación pública dispone de un componente político importante en los espacios de participación ciudadana. El anterior fue el escenario en el que se introdujo el término «apropiación» en las reflexiones sobre la comunicación de la ciencia como una apuesta en el idioma español.⁶² Pero, por otro lado, tenemos un modelo deficitario que entiende a las personas del común como figuras ignorantes de los asuntos tecnocientíficos.⁶³ En este

⁵⁸ Daza-Caicedo & Lozano-Borda, «Actividades hacia “otros públicos”», 287.

⁵⁹ Lozano Borda & Pérez-Bustos, «La apropiación social de la ciencia», 49-50.

⁶⁰ Fernández, Bello y Massarani, *Políticas públicas e instrumentos*, 20.

⁶¹ Franco-Avellaneda & Arboleda, «Repensando la apropiación social», 3.

⁶² Mejía-Saldarriaga, Londoño-Rivera y Quintero-Quintero, «Apropiación social de la ciencia».

⁶³ De acuerdo a Manuel Franco-Avellaneda y Tania Arboleda (2014), tanto el modelo deficitario, como otras formas de comprender la ciencia hoy por hoy, se ven estrechamente relacionados con una descolorida idea de desarrollo que se explica desde tres imaginarios sociales heredados del pensamiento científico moderno. En correspondencia con lo descrito por Rocío Rueda Ortiz y el propio Franco-Avellaneda en el artículo *Educación: conocimientos, escenarios y ciudadanía* (2014), haciendo referencia a Tamara Benakouche (1999) y Décio Auler & Demétrio Delizoicov (2006), el primero de estos imaginarios, conocido como *determinismo tecnológico*, otorga a la tecnología una supuesta autonomía o exterioridad social que realmente no posee. Según esta idea, se asume que los artefactos y productos de la tecnología por el sólo hecho de serlo resolverán los problemas de la civilización. El segundo imaginario se soporta en la presunta «neutralidad» del conocimiento tecnológico y científico, y del mismo modo, asume que por cada problema que existe

caso, al hablar de grupos sociales no relacionados con estos temas, se suele pensar en individuos que necesariamente deben ser educados dentro de un esquema tradicional de aprendizaje pasivo.⁶⁴ Es decir, un proceso pedagógico en el que los educadores son los grandes protagonistas y sus conocimientos son depositados en los alumnos, quienes solamente pueden aprender por medio de la memorización de ideas y conceptos. En consecuencia, desde la perspectiva de este último modelo, se fomentan dos procesos. Uno de estandarización de los principios educativos locales sobre la base de propuestas norteamericanas y europeas en países en vía de desarrollo, y otro de instrumentalización del papel de los agentes encargados de transmitir los conocimientos. Bajo estas ideas, en contraste con el modelo de participación pública, la ciencia se interpreta como un conjunto de saberes irrefutables y además apolíticos.⁶⁵

A diferencia de lo que se suele creer y en contraste con los imaginarios sociales heredados del pensamiento científico moderno, en ningún momento la ciencia y la tecnología han sido procesos que se hayan dado al margen de la sociedad. Es así tanto para su producción como para sus usos. Estos son conocimientos sociales que se manifiestan de manera grupal, y no individual, de acuerdo a las necesidades, intereses y valores de la ciudadanía. De eso depende su relevancia para la humanidad, que se trata de una tarea de construcción colectiva, más no de una hipotética separación entre los saberes especializados de un selecto grupo de científicos y los de una población inexperta que les saca provecho. En el mundo acontecen revoluciones, controversias y tensiones entre valores y costumbres de las diferentes sociedades que lo habitan, y con ello también los de una ciencia embebida en cada uno de estos procesos políticos, económicos, ambientales, sociales y culturales. Con esto, existe la necesidad de admitir —de una vez por todas—, que lo científico es parte de un amplio tejido sin costuras sujeto a los valores de las sociedades.⁶⁶ Hoy en día las instituciones científicas no dependen «solamente» del poder político, sino también del pueblo común. Tenemos formas diarias y definitivas de cómo influimos en la ciencia, de ello da cuenta la propuesta de apropiación social del conocimiento.

En el momento actual, la gran mayoría de las actividades científicas dirigidas a públicos no científicos apuestan principalmente a redefinir tanto el papel como las representaciones sociales de la ciudadanía —y demás actores— dentro de la ciencia y la tecnología, con el fin de satisfacer necesidades comunes. Por dar un ejemplo, para nuestro caso colombiano, así como para el resto de la región, la apropiación social de la ciencia y la tecnología, ASCyT, ahora mismo, y desde hace varias décadas, viene desempeñando un papel importante en el ámbito de las políticas públicas. Colombia ha sido un caso modelo a nivel internacional en estos temas, en parte, por su pronta disposición a adoptar iniciativas científicas

hay una solución científica óptima que se debe respaldar. El tercero y último imaginario, estrechamente ligado con los dos anteriores, se basa en la creencia de que todas las dificultades presentes y futuras pueden ser solucionadas con el desarrollo de la ciencia y la tecnología. Se le atribuye una «perspectiva salvacionista y redentora» que presupone su desarrollo de por sí benéfico para el mundo [296].

⁶⁴ *Ibid.*, 2.

⁶⁵ Lozano-Borda, Pérez-Bustos & Roatta-Acevedo, «Deconstruyendo el modelo deficitario», 95.

⁶⁶ Idea tomada por Rocío Rueda Ortiz y Manuel Franco-Avellaneda de Thomas Hughes en su artículo: «Educación: conocimientos, escenarios y ciudadanía. Reflexiones a partir de la III EPPCyT 2012», 308.

de esta naturaleza como parte de sus políticas, y de manera más comprometida. Ya en 1993, apareció consignada, por primera vez en la historia de la nación, la expresión «apropiación social de la ciencia y la tecnología» dentro del texto del «Programa Nacional de la Endogenización de la Ciencia y la Tecnología», y sin haber aún mayor profundidad teórica, se volvió política científica en el 2005.⁶⁷ Por el momento, vale la pena insistir diciendo que, para este caso en específico, así como para el resto de países iberoamericanos, la participación ciudadana en los procesos tecnocientíficos es afortunadamente cada vez más indispensable.

Llegados a este punto, es necesario hacer hincapié en los trabajos desarrollados por María Elina Estébanez, Marcela Lozano Borda y Tania Pérez-Bustos, las cuales hicieron una recolección y estudio de la multiplicidad de propuestas de apropiación social de la ciencia y la tecnología, como una manera de establecer un estado del arte.⁶⁸ La revisión analítica sobre literatura iberoamericana en la década de los 2000 que llevaron a cabo Lozano y Pérez-Bustos, se trató de un proyecto ambicioso que no solamente sentó los pilares del concepto, sino que caracterizó las prácticas educativas y comunicativas que se le asociaban.⁶⁹ Las autoras descubrieron que las producciones académicas sobre el tema eran aún incipientes y que todavía no se contaba con investigaciones consolidadas que lo respaldaran. Lo anterior se tradujo en que las discusiones fueran abordadas de manera limitada y que la apropiación fuera empleada indistintamente con expresiones mencionadas anteriormente, como *divulgación*, *popularización* o *comunicación* (científicas).⁷⁰ Adicionalmente, a pesar de que la apropiación se pensó como un conjunto de actividades con un interés social —o público—, en línea con algunos modelos anglosajones, en la búsqueda de una identidad en el contexto iberoamericano, el resultado se tornó algo confuso en su camino de conceptualización y aplicación. En resumen, reflexionar sobre la apropiación requiere considerar componentes que no se refieren a una práctica específica y simplificada, por lo contrario, se trata de procesos complejos que se vinculan a la idea de conocimiento y de sus significados asociados.⁷¹

Las autoras identificaron que las definiciones y acepciones sobre la apropiación social de la ciencia y la tecnología, ASCyT, se pueden enmarcar dentro de tres grandes tendencias. La primera de las definiciones consiste en comprender los desarrollos de la ciencia asociados a una idea de lo social en un sentido amplio. Aquí, la apropiación es la puesta en práctica de un conocimiento científico y/o tecnológico, con el propósito de proponer soluciones a las necesidades de las personas según sus experiencias y realidades sociales particulares.⁷² De acuerdo a la literatura especializada, esta perspectiva es característica de los museos de ciencias y de las oficinas gestoras de políticas públicas. En ambos contextos, la apropiación es igual a adquirir conocimientos.⁷³ En la segunda de las acepciones

⁶⁷ Daza-Caidedo & Arboleda, «Comunicación pública de la ciencia».

⁶⁸ Mejía-Saldarriaga, Londoño-Rivera y Quintero-Quintero, «Apropiación social de la ciencia».

⁶⁹ Lozano Borda & Pérez-Bustos, «La apropiación social de la ciencia», 45-48.

⁷⁰ *Ibid.*, 48.

⁷¹ Dávila, «Apropiación social del conocimiento científico», 140.

⁷² Lozano Borda & Pérez-Bustos, «La apropiación social de la ciencia», 55-60.

⁷³ Tal y como se había mencionado anteriormente, hay que recordar que esta no es una propuesta fundamentada en un ejercicio juicioso y atento de conceptualizaciones académicas, más bien se trata de una suerte de criterio — político—

sobre apropiación, se entienden estos procesos como un conjunto de iniciativas fundamentales que favorecen el crecimiento económico y el bienestar social de las naciones. Del mismo modo que en el caso anterior, las publicaciones que se han hecho sobre el tema fueron elaboradas con base en las experiencias de escenarios de la ciencia como los museos. A la vez, se encuentra estrechamente vinculada a imaginarios del pensamiento científico moderno, en la medida que se asume que el desarrollo de la tecnociencia necesariamente es equiparable a la prosperidad de una sociedad y al aumento general de la calidad de vida de sus habitantes. De allí que los saberes de la ciencia y la tecnología se tomen por sí mismos como benévolos y verdaderos, pero también como incuestionables, inocentes e inofensivos. Es como si el conocimiento estuviera destinado, de manera natural, a fortalecer las economías de los países —así, sin más—.⁷⁴

La tercera y última de sus acepciones apuesta por una apropiación social como escenario de participación ciudadana en los diferentes procesos de producción y consumo de la ciencia y la tecnología. Aquí, el conocimiento es interpretado como un bien público, y por ende, se busca, no solamente facilitar el acceso de la sociedad a la información, sino también promover el involucramiento de los públicos no científicos en proyectos de investigación y en la elaboración de políticas públicas e incluso de agendas científicas.⁷⁵ Las autoras advierten que dicha acepción, por muy deseable que parezca, puede llegar a ser engañosa si no se asume desde un enfoque realista. Lo anterior se debe a que los lugares de participación ciudadana no son espacios armoniosos, sino de discrepancias. Son contextos en los que priman las discusiones y las controversias. De allí que esta tercera tendencia pueda llegar a ser poco coherente, si no se tiene en cuenta que las sociedades son plurales, y como tal, sus miembros cuentan con intereses, bagajes, necesidades y opiniones distintas, que incluso pueden llegar a ser contrapuestos (y hasta conflictivos).⁷⁶ Como se puede evidenciar, esta idea de apropiación social de la ciencia y la tecnología está vinculada con lo que sería la participación pública en la ciencia —*public engagement with science*—, revisada anteriormente.

Esta acepción se inscribe en el marco del llamado *modelo democrático*, que en contraste al *modelo deficitario* o *modelo de déficit*, tiene como principal interés establecer relaciones horizontales entre personas inexpertas y profesionales de la ciencia y la tecnología. Adicionalmente, se encamina a brindar oportunidades de participación a la ciudadanía en procesos de producción del conocimiento y en la toma de decisiones trascendentales de manera igualitaria.⁷⁷ El modelo

que se formula a partir de procesos institucionales y administrativos. Fundamentalmente, es un término que se aproxima a las reflexiones alrededor de otras comprensiones sociales de la ciencia, tal y como la *popularización* o *divulgación* científicas, sin que haya un sentido verdaderamente transformador de su contenido semántico o una diferenciación práctica real.

⁷⁴ Lozano Borda & Pérez-Bustos, «La apropiación social de la ciencia», 60-62.

⁷⁵ Lozano y Pérez-Bustos, basándose en los aportes de figuras como Darrin Durant, Karen Bickerstaff, Hernán Thomas y Mariano Fressoli, identificaron que el sentido de la apropiación es semejante a lo que se denomina en el contexto internacional como *involucramiento público* —*public engagement*—, *ciencia ciudadana* —*citizen science*—, o *desarrollo de ciencia y tecnología para la inclusión social*. Estas son metodologías de estudio en las cuales se cuenta con la participación activa de públicos no especializados junto con profesionales.

⁷⁶ *Ibid.*, 62-66.

⁷⁷ Osorio, «La participación III Encuesta Nacional», 355.

apareció durante la década de los años noventa, en el contexto de una profunda fase de transformaciones, después de las controversias sucedidas sobre los posibles efectos negativos de la ciencia y la tecnología, y de los debates sobre sus representaciones sociales. El escepticismo sobre los ideales del mundo moderno, entrañó el propósito de encontrar caminos de cercanía entre la ciencia, la tecnología y la sociedad. En esta búsqueda se llegó a la conclusión de que en los estados democráticos, los ciudadanos tienen el derecho a participar en ciencia y tecnología, en la medida que son asuntos que les afectan directa e indirectamente. De manera que, para garantizar la participación ciudadana y la democratización asociada, se empezó a hablar de la necesidad de establecer un nuevo contrato social en el cual se acordara una relación entre las partes. Así, la ciencia y la tecnología dejarían de considerarse aisladas de los fenómenos de la sociedad, sino que harían parte de un mismo sistema de valores más amplio y con diferentes compromisos⁷⁸. Estos cuestionamientos generaron, asimismo, mayor atención sobre la función de los mediadores científicos, particularmente, sobre el papel de los museos y de los medios de comunicación masivos. A dichas instituciones se les encargó llevar a cabo ejercicios en los cuales la ciencia y la tecnología fueran presentadas como prácticas sociales.⁷⁹

Hay diferentes maneras de interpretar las relaciones entre la ciencia y la sociedad, más precisamente entre la ciencia y sus públicos, para sus diferentes actividades, investigaciones y políticas públicas. La principal diferencia para su caracterización depende principalmente de si entendemos la ciencia como una actividad social en constante proceso de desarrollo, o bien como un producto ya terminado. Además, teniendo en cuenta las relaciones de sus distintas partes componentes. Estas caracterizaciones se resumen en dos grandes grupos: el *modelo de déficit*, que se divide en simple y complejo, y es muy característico del contenido de las políticas y las acciones desarrolladas en las décadas de 1970 y principios de los años 1980, y el ya mencionado *modelo democrático*. Bajo la lupa de estos dos esquemas se buscan identificar las ideas sobre la ciencia y la tecnología que se esconden detrás de las actividades y los discursos destinados a los públicos. Adicionalmente, se pretenden estudiar las múltiples formas que adquiere la comunicación tecnocientífica con la gente, es decir, si son tratados como receptores pasivos o como participantes activos en dichos procesos.⁸⁰

Cuando se hace referencia al *modelo deficitario* se piensa en actividades en las cuales la ciencia y la tecnología se muestran como un cuerpo de conocimientos certero y seguro sobre el mundo, al que solo tienen acceso unos pocos (los científicos) y donde por otra parte, existe una población (“público lego”) que no tiene acceso a dicho conocimiento. En ese sentido las actividades buscan informar y lograr que la gente sepa de ciencia, se asume

⁷⁸ Escobar, «El problema del déficit», 2.

⁷⁹ Daza-Caicedo & Lozano-Borda, «Actividades hacia “otros públicos”», 291.

⁸⁰ Daza-Caicedo & Lozano-Borda, «Actividades hacia “otros públicos”», 290.

además que la ignorancia sobre estos temas impide que haya desarrollo de la ciencia nacional.⁸¹

Aquí se asume que la población no conocedora de los asuntos tecnocientíficos son sujetos pasivos a los que es necesario convencer para que quieran aprender sobre estos temas. Bien sea a través de estrategias de instrucción, aprendizaje y formación, conocidas tradicionalmente como *metodologías de alfabetización o de información científica —modelo deficitario simple—*, o mediante programas seductores que sean motivadores del interés y la atención de la gente —*modelo deficitario complejo*—. ⁸² En el contexto de las discusiones sobre la participación pública en actividades científicas, este modelo ofrece una interpretación elitista de la ciencia. Así pues, las cuestiones técnicas son responsabilidad exclusiva de los profesionales y las manos expertas. En esa misma línea, los conocimientos, creencias, actitudes y motivaciones de la gente se toman como inconvenientes en la toma de decisiones importantes sobre ciencia y tecnología.⁸³

Finalmente, durante los últimos años se ha incluido en la discusión lo que se denomina el *modelo democrático*, el cual parte de reconocer que los públicos no científicos tienen también conocimientos y experticias que pueden entrar en diálogo con el conocimiento científico-tecnológico, este último entendido como una actividad social y contextual. El énfasis ya no está puesto en ejercicios de traducción sino en identificación de necesidades y generación de espacios de negociación y conversación. En las actividades diseñadas se pone énfasis en fomentar el interés de los ciudadanos a participar en actividades para la toma de decisiones sobre la ciencia y la tecnología e incluso su participación en la producción de conocimientos. De allí que recientemente se busque la realización de actividades como foros de consenso, debates, proyectos de intercambio entre comunidades y expertos, entre otros espacios de encuentro y participación.⁸⁴

A pesar de que hay una tendencia a contraponer los modelos presentados —ya que se asume que el modelo deficitario de divulgación científica pertenece al antiguo contrato social y el modelo democrático al nuevo—, la realidad es que esta oposición está mal fundada, ya que el nuevo contrato social es compatible con diferentes modelos democráticos que no necesariamente son compatibles entre sí. Adicionalmente, muchos de ellos pueden calificarse como deficitarios desde una dimensión epistémica, desde una dimensión política, o incluso desde ambas.⁸⁵ Por otro lado, ninguno de los dos modelos ha estado o sigue estando exento de cuestionamientos sobre su aplicación y puesta en práctica dentro de las estrategias de la política científica. Ambos funcionan como abstracciones conceptuales que facilitan actividades en ciencia y tecnología para públicos no necesariamente científicos, sin embargo, ninguno permite estudiar al detalle sus relaciones, tensiones y contradicciones. Esto se debe, en principio, a que en la

⁸¹ *Ibid.*, 291.

⁸² Daza-Caicedo, «La apropiación social de la ciencia», 51-52.

⁸³ Osorio, «La participación III Encuesta Nacional», 355.

⁸⁴ Daza-Caicedo & Lozano-Borda, «Actividades hacia "otros públicos"», 291.

⁸⁵ Escobar, «El problema del déficit», 13.

práctica se evidencia que ambos modelos se superponen el uno al otro, es decir, que se intercalan según las necesidades y los contextos. En ocasiones —por mencionar un ejemplo— se suelen diseñar políticas y programas bajo el modelo democrático que posteriormente se resuelven en actividades de orden deficitario. A causa de —señala Daza-Caicedo—, la torpeza de los responsables en la toma de decisiones en ciencia y tecnología para desarrollar miradas más complejas, ya sea por escasez de recursos financieros y de otras índoles, por la falta de voluntad política y por tensiones de carácter epistemológico.⁸⁶

Para retomar el tema, la revisión de literatura sobre estos procesos que resultan cercanos permite concluir que un intento de unificación terminológica, por lo menos en la esfera gubernamental del escenario latinoamericano, no supone un impedimento. De esta manera, es necesario revisar algo de bibliografía que ha examinado los diferentes usos conceptuales del término «apropiación social de la ciencia y la tecnología», ASCyT, considerando que además se ha repasado en las discusiones académicas, y no exclusivamente en el ámbito oficial.⁸⁷ En vista de lo anterior, algunos autores han identificado la necesidad de describir el concepto como un *objeto frontera*. Así lo sugirió Sandra Daza-Caicedo, quien propuso esta relación para comprender los contextos donde los conocimientos aún no se han cristalizado del todo y se definen de manera tímida. Así como para investigar las formas en las que los actores de la ciencia y la tecnología, como por ejemplo los miembros de la comunidad académica y los gestores de la política pública, hacen compatibles sus intereses, objetivos, necesidades y significados.⁸⁸ Esto en vista de que es una conceptualización que —aún hoy en día— está débilmente estructurada, en la medida que sirve para referirse a distintas situaciones, programas y actividades que pueden llegar a ser incluso opuestas, y de allí su permanente indefinición.⁸⁹ Se trata básicamente de un fenómeno polisémico, que por sus características plásticas y flexibles, ofrece la posibilidad de construir sobre las diferencias a partir de prácticas dialógicas.⁹⁰

En este contexto, las personas y grupos de personas relacionadas con la ciencia y la tecnología, incluyendo a los públicos, hacen parte de una manifestación que busca formar trabajos colectivos en escenarios muy variados, de manera que se puedan administrar las diferencias sobre estos temas. En este sentido, es fundamental estudiar los significados que estos actores atribuyen a los objetos frontera, particularmente en cuanto a lo metodológico. De la misma manera que es importante analizar estructuras imperceptibles que se hacen evidentes

⁸⁶ Daza-Caicedo, «La apropiación social de la ciencia», 52.

⁸⁷ Mejía-Saldarriaga, Londoño-Rivera y Quintero-Quintero, «Apropiación social de la ciencia».

⁸⁸ Daza-Caicedo, «La apropiación social de la ciencia», 49.

⁸⁹ Este fenómeno sucede cuando actores provenientes de diferentes mundos sociales encuentran dificultades para delimitar una única definición sobre un objeto en presencia de una gran multitud de contenidos, y no pueden llegar a un consenso. A medida que aparecen estos numerosos significados, el conocimiento sobre ellos se hace dependiente además de la comunicación entre los actores. Son ellos los que se encargan de reconciliar o no sus múltiples sentidos e interpretaciones sobre las palabras, no obstante, es una tarea que requiere el compromiso de cada una de las partes involucradas [Star y Griesemer, *Institutional Ecology, 1907-39*, 388 | Star, «This is Not a Boundary Object», 602-603]. Sin duda alguna, la complejidad del trabajo científico requiere un esfuerzo conjunto, además de articulado, de los diferentes actores, por lo que estas diferencias son el resultado de tensiones fundamentales dentro del campo que no se pueden superar con facilidad.

⁹⁰ Daza-Caicedo, «La apropiación social de la ciencia», 55.

en el momento en el que la información comienza a ser compatible y se logran establecer acuerdos, por ejemplo, con respecto a procesos de clasificación y de estandarización.⁹¹ Lo anterior, considerando que, aún cuando se cuenta con herramientas para adecuar la información que se recolecta sobre experiencias de apropiación social, los instrumentos más avanzados han sido en su mayoría las encuestas de percepción pública. El mapeo de Daza-Caicedo consideró los hallazgos encontrados por Marcela Lozano Borda y Tania Pérez-Bustos, en su recolección y estudio de la multiplicidad de propuestas de apropiación social, y supuso un precedente importante en el estudio del tema. Tanto así que influyó en la propuesta anteriormente mencionada de María Elina Estébanez. Empero, para este caso, el término alcanzó un sentido estable asociado con la utilización de los conocimientos en procesos de innovación y en el fomento de la cultura científica y tecnológica.⁹²

Ahora bien, siguiendo a Daza-Caicedo y colegas, lo que hace muy interesante el concepto de «apropiación social de la ciencia y la tecnología», ASCyT, es que ha suscitado reflexiones sobre los encuentros entre la ciencia y la sociedad en el escenario latinoamericano, especialmente alrededor de su condición situada, participativa y negociada de la producción científica.⁹³ Esta idea se encuentra en la misma línea que la definición propuesta por Manuel Franco-Avellaneda y Tania Pérez-Bustos, que la describen como:

Un proceso social intencionado, donde de manera reflexiva, actores diversos se articulan para intercambiar, combinar, negociar y/o poner en diálogo conocimientos; motivado por sus necesidades e intereses de usar, aplicar y enriquecer dichos saberes en contextos y realidades concretas. Comprendemos que este proceso social intencionado sucede a través de mediaciones de reconocimiento, información, enseñanza-aprendizaje, transferencia, transformación y/o producción de conocimiento, entre otras, de las que la ciencia y la tecnología son su principal objeto.⁹⁴

De aquí es necesario rescatar algunas de las características identificadas por los autores que resumen algunos de los múltiples significados aportados al término a lo largo de su historia. Por un lado, es una actividad que excede de manera sustancial el mero ejercicio de informar sobre ciencia y tecnología, puesto que requiere un nivel de comprensión superior, así como también supone mejores resultados, brindando beneficios adicionales a la producción científica. De este modo, el concepto tiene una condición importante, en la medida que no es una actividad intelectual asociada simplemente a la retención de conocimientos, o incluso al reforzamiento del aprendizaje; por el contrario, significa estar mejor preparado para hacer uso de estos saberes en la práctica. La apropiación social del conocimiento, de este modo, se presenta como un instrumento crítico para la resolución de problemas.⁹⁵ Por otro lado, se trata de un proceso mediante el

⁹¹ Daza-Caicedo, «La apropiación social de la ciencia», 56.

⁹² Mejía-Saldarriaga, Londoño-Rivera y Quintero-Quintero, «Apropiación social de la ciencia».

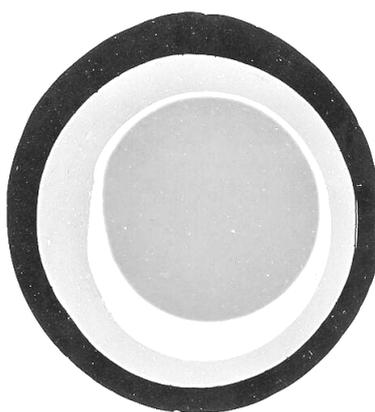
⁹³ Daza-Caicedo *et al.*, «Hacia la medición», 146.

⁹⁴ Franco-Avellaneda y Pérez-Bustos, «Tensiones y convergencias apropiación social», 14.

⁹⁵ Pabón, «Apropiación social del conocimiento», 119.

cual diferentes actores sociales —de manera colectiva y participativa— toman para sí mismos, y por voluntad propia, según sus intereses y necesidades, lo más conveniente del conocimiento científico y tecnológico, y lo acomodan como respuesta a sus circunstancias o problemáticas específicas. Así, le aportan un nuevo sentido y creación que los beneficie.⁹⁶ La apropiación tiene lugar cuando la capacidad de uso de conocimientos se integra a la matriz cultural de la sociedad, de manera sinérgica y no excluyente, con conocimientos de otras naturalezas —tradicionales, empíricos y ancestrales—.⁹⁷

En este capítulo se evidenció la inexistencia de un consenso definitivo sobre la denominada apropiación social de la ciencia y la tecnología, ASCyT, tanto en el contexto de la política científico como en el académico. Aún cuando no se ha examinado la política colombiana con relación a la apropiación social, se hace evidente su necesidad por aumentar la participación ciudadana en este tipo de procesos, y el interés de la academia por profundizar en su estudio en el marco latinoamericano. Lo anterior supone una dificultad a la hora de comprender su importancia y utilidad en los procesos en los que se quiere aplicar algún tipo de estrategia de apropiación social del conocimiento. En relación con esto, las entidades e instituciones del gobierno que impulsan estos procesos hacen sus propias aproximaciones a algunas conceptualizaciones asociadas al fenómeno de la apropiación social, correspondientes a sus propias actividades y métodos de evaluación de su desempeño.⁹⁸ Esto supone un escenario favorecedor para reflexionar sobre los encuentros de la ciencia, la tecnología y la sociedad, y en particular, sobre las prácticas orientadas a públicos no especializados en estos temas, considerando sobre todo las características particulares de las entidades que hacen apropiación social del conocimiento.



⁹⁶ Dávila, «Apropiación social del conocimiento científico», 162.

⁹⁷ Es necesario indicar que, como ya se había advertido, está estrechamente relacionada con las dimensiones éticas de la producción y aplicación del conocimiento [Estébanez, «Apropiación social ciencia y tecnología», 66-67].

⁹⁸ Mejía-Saldarriaga, Londoño-Rivera y Quintero-Quintero, «Apropiación social de la ciencia».

⁹⁹ Josef Halfer (Buffalo, New York, United States), *The progress of the marbling art, from technical scientific principles: with a supplement on the decoration of book edges* (fotografía de libro), 1893, Metropolitan Museum of Art [Editada]. Lo científico ha producido conocimientos que han sido apropiados por otras disciplinas como el arte. La técnica del marmoleado es un ejemplo de este proceso de apropiación.

1.3.2. LA APROPIACIÓN SOCIAL DEL CONOCIMIENTO EN EL MARCO DE LA CIENCIA LA TECNOLOGÍA Y LA INNOVACIÓN (CTeI) EN COLOMBIA / ASCTI

Para echar una ojeada a la curiosa historia de la política científica colombiana, por lo menos a aquella asociada con la apropiación social del conocimiento, es importante comenzar resaltando que su evolución coincide con el desarrollo de grandes proyectos esencialmente de naturaleza política.¹⁰⁰ En pocas palabras, antes de adelantarnos a revisar en forma estos procesos, debemos recordar que las actividades tecnocientíficas han respondido a diversos intereses y objetivos políticos a lo largo de todo este tiempo. En palabras de Sandra Daza-Caicedo y Marcela Lozano-Borda:

Las actividades dirigidas hacia públicos no científicos surgieron de la mano de la institucionalización de la ciencia misma, los experimentos públicos, los jardines botánicos, los gabinetes de curiosidades, las exposiciones universales, entre muchas otras eran actividades encaminadas a generar legitimidad de la ciencia y la tecnología en la sociedad, algunas de ellas de la mano de grandes proyectos políticos, como por ejemplo, las expediciones botánicas, que sirvieron a los proyectos colonialistas europeos.¹⁰¹

Pero debe hacerse una aclaración, y es que estas actividades han cambiado en el tiempo cuanto menos en tres aspectos —como ya se había mencionado con anterioridad—. Según las personas que las pusieran en práctica, los objetivos que buscaran y el tipo de actividades que definieran. En un principio, explican estas autoras, las actividades eran desarrolladas por los científicos, como una forma de hacer legítimo su trabajo y de conseguir los patrocinios necesarios para el desarrollo de sus proyectos.¹⁰² Ya desde mediados del siglo pasado, como una consecuencia directa del pensamiento científico moderno, la ciencia y la tecnología ganaron un papel importante en el desarrollo y crecimiento de la economía nacional, principalmente a través de la generación de conocimientos y de la formación del recurso humano necesario. El crecimiento tecnocientífico se pensaba articulado a instrumentos y políticas públicas que incentivarán, por regla general, el desarrollo económico. En resumidas cuentas, se quería que los elementos de las políticas científicas se hicieran propios de la política científica del país. Esta relación, junto a la subsecuente creación de los mecanismos para su aprovechamiento, se logró de manera eficaz gracias a los múltiples esfuerzos de los diseñadores de las políticas (*policy makers*).¹⁰³

También se habilitaron espacios dedicados a la política científica y tecnológica, con el propósito de implementar y/o fortalecer la institucionalidad necesaria para el desarrollo de sus prácticas en todo el país, de acuerdo a un pensamiento

¹⁰⁰ Daza-Caicedo & Lozano-Borda, «Actividades hacia “otros públicos”», 286.

¹⁰¹ *Ibid*, 286.

¹⁰² *Ibid*, 288.

¹⁰³ Cantor, Jaramillo & Villaceros, «El pensamiento», 181.

latinoamericano de carácter global y sistémico.¹⁰⁴ Un modelo de pensamiento que contemplaba aspectos de orden mayoritariamente macroeconómico —que conectaba el paradigma económico y el desarrollo tecnocientífico—, pero que, a su vez, reconocía la necesidad de implementar sus avances en otros sectores específicos con la ayuda de investigaciones empíricas detalladas.¹⁰⁵ Numerosos resultados de estas investigaciones fueron aprovechados de primera mano para la formulación de política pública, así como de otros instrumentos y estrategias, con miras a cerrar brechas en ciencia y tecnología con países más adelantados. Cabe resaltar que algunas de las medidas adoptadas, tales como la participación estatal en la transferencia e importación de tecnologías, solamente fue posible a través de instrumentos de la política económica para incentivar el desarrollo científico nacional.¹⁰⁶

Muy a pesar de que en el país existen actividades científicas dirigidas a públicos no necesariamente científicos desde hace unos cuantos siglos, las prácticas tal y como hoy las conocemos tienen como antecedentes las actividades científicas infantiles y juveniles (ACJ). Estas fueron creadas con las finalidades de mejorar la enseñanza de la ciencia y alimentar la vocación científica de los públicos más jóvenes.¹⁰⁷ Sus orígenes se remontan a una época en la que diferentes gobiernos latinoamericanos encontraron en la ciencia y la tecnología una ruta para dirigir sus países por el anhelado sendero de la modernización. Durante los decenios de 1960 y 1970, el pensamiento latinoamericano sobre estos asuntos se mostró fuertemente influenciado por lo que podría denominarse como «el movimiento internacional para la aplicación de la ciencia y la tecnología a los problemas de desarrollo». Esto se consiguió a través de programas multinacionales a cargo de entidades como la Organización de las Naciones Unidas (ONU), la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), la Organización de los Estados Americanos (OEA) y el Centro Internacional de las Investigaciones para el Desarrollo (IDRC).¹⁰⁸

Fue precisamente en el año de 1965, en el transcurso del cambio de paradigma económico que venían sufriendo los estados latinoamericanos, y con uno de los compromisos de los Estados Unidos por incentivar la investigación científica y la educación en toda la región, que nacieron las grandes instituciones dedicadas a la ciencia y la tecnología en Colombia. Con los medios aportados por el MIT (Massachusetts Institute of Technology) y la Ford Foundation, y con la labor del Banco de la República de Colombia, nació la denominada Fundación para el Fomento Educativo y el Avance de la Ciencia y la Tecnología en Colombia. Tan sólo tres años después, y con los primeros antecedentes de la política industrial y la política educativa nacional, se crearon, finalmente, por medio del Decreto No. 2869 de 1968, el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, y el cada vez más reconocido, Fondo Colombiano de Investigaciones Científicas y Proyectos

¹⁰⁴ *Ibid*, 181.

¹⁰⁵ *Ibid*, 190.

¹⁰⁶ *Ibid*, 191.

¹⁰⁷ Daza-Caicedo & Lozano-Borda, «Actividades hacia “otros públicos”», 286.

¹⁰⁸ Cantor, Jaramillo & Villaceres, «El pensamiento», 191.

Especiales «Francisco José de Caldas», Colciencias.¹⁰⁹ El primero apareció como un organismo consultivo a cargo de brindar asesoramiento al Gobierno Nacional en los asuntos relacionados principalmente con la política científica y tecnológica del país, así como de su financiamiento. Mientras que el segundo se constituyó como un organismo adscrito al Ministerio de Educación Nacional, encargado del fortalecimiento de la educación científica nacional.¹¹⁰ Al mismo tiempo, se creó la Asociación Colombiana para el Avance de la Ciencia y la Tecnología (ACAC) —hoy conocida como Avan Ciencia—, encargada de hacer talleres, campamentos de ciencia y publicaciones, como parte de su objetivo de desarrollar actividades científicas para públicos infantiles y juveniles.

De acuerdo al Decreto No. 2869 de 1968, se anunció como primera función de Colciencias: *(a) Coadyuvar a la financiación de planes, programas y proyectos de desarrollo tecnocientífico, principalmente en el campo de la investigación.* A saber, se le encomendó la integración de recursos destinados a la financiación de la ciencia y la tecnología nacionales, aplicados a la investigación científica. Este decreto, entre otras cosas, marcó un hito sin precedentes en la historia de la política científica colombiana. Lo anterior se debe a que se le recuerda como la primera construcción legislativa que estableció mecanismos para armonizar las acciones de investigación científica con el desarrollo económico y social de la nación. Hasta aquél momento, las directrices y políticas de los gobiernos habían ignorado los procesos de la investigación como un elemento central en la estrategia de desarrollo. La investigación, entonces, se entendía como una actividad propia de los espacios académicos, y separada de un sistema nacional más holgado y consistente.¹¹¹

Aún cuando ese hecho resultó ser una avance importante en la promoción de la investigación y los conocimientos científicos en Colombia, el contenido de los decretos que dieron cuerpo a Colciencias, resultaron demasiado generales, y su actividad algo incierta.¹¹² Por ejemplo, no era claro si dentro de sus funciones se establecía que debía respaldar a terceros. Sin duda, en razón de las dificultades que tuvo que afrontar para desarrollar estas funciones, adicionalmente apareció la necesidad de realizar actividades que le permitieran situar el conocimiento

¹⁰⁹ Mediante la Ley 1286 de 2009, el Instituto Colombiano para el Desarrollo de la Ciencia y la Tecnología «Francisco José de Caldas», Colciencias, se transformó en el Departamento Administrativo de Ciencia, Tecnología e Innovación, Colciencias. En este documento lo nombraremos solamente como Colciencias.

¹¹⁰ Decreto 2869 de 1968, «Por el cual se crean el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología y el Fondo Colombiano de Investigaciones Científicas y Proyectos Especiales “Francisco José de Caldas”», 20 de noviembre de 1968.

¹¹¹ Misas, «Evolución, institucionalización e impacto», 5.

¹¹² A parte de la mencionada anteriormente, Colciencias, cumplió con otras siete funciones, de las cuales solamente se hará mención de dos por su relevancia en lo que respecta a la divulgación de la ciencia y la tecnología, estrechamente relacionada con actividades dirigidas a públicos no expertos. En primer lugar, se encargó de: *(d) Procurar la adecuada difusión y utilización de la información científica y de los resultados de la investigación.* Mientras que, por el otro lado, asumió la responsabilidad de: *(e) Auspiciar la asistencia de delegados colombianos a las reuniones científicas y tecnológicas de carácter internacional, asegurar por parte de ellos el oportuno estudio de las agendas respectivas y estudiar y divulgar los informes que presenten.* Ambas se propusieron en coherencia con el Decreto No. 1905 de 1969, por el cual se aprobaron y adoptaron todos los estatutos de la entidad. Conforme al Artículo 2º, el fondo tuvo como parte de sus objetivos: *(c) Crear una conciencia nacional sobre la importancia de la ciencia y la tecnología para el desarrollo económico y social del país, y (d) Promover la coordinación del esfuerzo nacional en ciencia y tecnología con los programas regionales en estos campos* [Decreto 1905 de 1969, «Por el cual se aprueba el acuerdo número 001 del 25 de agosto de 1969, originario del Fondo Colombiano de Investigaciones Científicas y Proyectos Especiales “Francisco José de Caldas”», 1969].

científico dentro la sociedad colombiana, y así ganar legitimidad institucional. A esto se debe, de acuerdo a Sandra Daza-Caicedo y Marcela Lozano-Borda, que en su discurso, aparecieran nociones como «alfabetización» y «popularización». En documentos posteriores, por ejemplo, en *Bases para una política nacional de ciencia y tecnología* (1971), tampoco se indicaron el tipo de actividades que la entidad debía llevar a cabo; sin embargo, nuevamente, se hizo manifiesta la preocupación por conseguir validación en el sector. Esto, teniendo en cuenta, que la entidad había sido constituida como parte de una estrategia de gobierno para lograr el apremiante desarrollo tecnocientífico del país. Por lo demás, en este documento se sugirió diseñar programas oficiales de concientización de la población sobre la importancia social de estos temas.¹¹³

Ahora bien, en los siguientes años no hubo cambios ciertamente significativos con respecto a este panorama, sino hasta la década de los años ochenta. Antes de eso, hubo un sincero interés por darle un lugar más destacado a las acciones científicas en el país, no obstante, las únicas que se efectuaron fueron aquellas orientadas a la enseñanza de las ciencias.¹¹⁴ Desde ese momento, se estudiaron los efectos de las actividades científicas dirigidas a públicos no especializados, pero además se empezó a debatir en forma el lugar de la ciencia en la sociedad. De hecho, un cambio importante sucedió en el año 1982, cuando se refrendó el primer empréstito del Banco Interamericano de Desarrollo (BID). Gracias a los recursos conseguidos, hubo una cierta transferencia de políticas públicas como una fuente de innovación en el campo de la ciencia y la tecnología, que fueron implementadas de manera oficial como consecuencia de la adopción de nuevos objetivos provenientes de países anglosajones. Así, se instauraron, por un lado, actividades semejantes a las de estos países, y por el otro, se comenzó a utilizar un vocabulario novedoso.¹¹⁵

De manera muy general, en la década de los ochenta, se realizaron actividades significativas en el contexto colombiano, como la publicación del boletín *Carta de Colciencias* y la *Revista Colombia, Ciencia y Tecnología* (1982). Igualmente se promulgó el «Plan de Concertación Nacional de Ciencia y Tecnología para el Desarrollo 1983-1986», documento en el que se explicaba al detalle la política en ciencia establecida en el Plan Nacional de Desarrollo «Cambio con Equidad» del gobierno del expresidente Belisario Betancur. Justo como lo trajo a colación el entonces Ministro de Educación, Rodrigo Escobar Navia, este plan sirvió al campo de la ciencia y la tecnología como «punto de partida para reflexionar e incorporar nuevos enfoques y estrategias»¹¹⁶. El documento fue importante en la medida que implicó un ejercicio de negociación entre diferentes entidades de naturaleza pública y privada, y porque sentó dos premisas fundamentales. La primera, que la ciencia es una parte esencial de la cultura; y la segunda, que la ciencia, como una actividad creadora de conocimiento, y por sus diferentes

¹¹³ Daza-Caicedo & Lozano-Borda, «Actividades hacia “otros públicos”», 294

¹¹⁴ *Ibid*, 294.

¹¹⁵ *Ibid*, 295.

¹¹⁶ Escobar, «Plan de Concertación Nacional», 4.

aplicaciones tecnológicas, es esencial para alcanzar la plena independencia de los países [latinoamericanos].¹¹⁷

Por otro lado, este documento reunió cinco objetivos de gobierno como parte de un plan de concertación. Dos de ellos resultaron ser muy significativos para el desarrollo de la apropiación social del conocimiento en Colombia. Mientras que uno se propuso aplicar la ciencia y la tecnología a la solución de problemas sociales básicos, el otro estuvo orientado a la popularización de la ciencia y el fortalecimiento de servicios tecnocientíficos. Adicionalmente, se establecieron tres líneas de acción con estos propósitos: (a) *Impulsar al periodismo científico*, (b) *promocionar las actividades científicas y juveniles*, y (c) *utilizar los medios de comunicación masivos*. En aquel contexto, y de manera anecdótica, se hizo la proposición del proyecto de la Segunda Expedición Botánica, como parte de la celebración de los doscientos años de iniciación de la primera empresa. El cual tendría en la mira, por un lado, rescatar el patrimonio cultural de la nación, pero igualmente rehacer las memorias de las actividades científicas en el país e incentivar el desarrollo de nuevas investigaciones.¹¹⁸

Solamente un año después, con los esfuerzos del Instituto Colombiano para la Evaluación de la Educación (ICFES), se fundó un programa nacional encargado de brindar información general acerca investigaciones y avances de tecnología, nombrado Programa Difusión y Formación Científico-Tecnológica (1984).¹¹⁹ La transformación que sufrió la política tecnocientífica durante los primeros años de existencia de Colciencias, significó el posicionamiento de la divulgación del conocimiento en el centro del debate nacional. Para este momento, la entidad se había encargado de ganarse un lugar en el aparato administrativo público, a través de iniciativas dirigidas a la mejora de la cultura científica y tecnológica del país, principalmente a través de la promoción de medios impresos.¹²⁰ Luego de estas dos primeras décadas de existencia, el problema para la entidad ya no sería su crisis de legitimidad institucional, sino enriquecer los mecanismos de divulgación científica dentro de la política colombiana.¹²¹

Es de anotar que en el año de 1985, The Royal Society of London for Improving Natural Knowledge, posiblemente la sociedad científica nacional más antigua del mundo, publicó *The Public Understanding of Science*, un reporte crucial en la la historia de la apropiación social de la ciencia y la tecnología. Por medio de este documento, se estableció un novedoso campo de investigación y enfoque pedagógico relacionado con las actitudes públicas y comprensión de conceptos científicos. En este se promueve la idea de que una mejor comprensión pública

¹¹⁷ *Ibid*, 4.

¹¹⁸ *Ibid*, 4-5.

¹¹⁹ Daza-Caicedo & Lozano-Borda, «Actividades hacia “otros públicos”», 295.

¹²⁰ Aquí se presenta la necesidad de articular la investigación y la comunicación científica dentro de un mismo concepto, de manera que se puedan aprovechar sus conocimientos de forma realmente significativa, y así, además, conectarlas deliberadamente con prácticas sociales específicas. En este escenario, se hizo popular la expresión «cultura científica» en el mundo anglosajón en la década de los años noventa, para instalarse más tarde en el contexto iberoamericano, ganando así un lugar importante en el campo educativo y en las políticas en ciencia y tecnología [Pabón, «Apropiación social del conocimiento», 122].

¹²¹ Escobar, «Los orígenes del discurso», 148.

de la ciencia es un elemento fundamental en la promoción de las economías y requiere un compromiso sostenido de las naciones. Lo mejor corresponde a la idea de que un mayor conocimiento sobre ciencia y tecnología, mejora la toma de decisiones públicas y privadas asociadas a estos temas, así como enriquece la vida de las personas.¹²² Como ya se indicó, este reporte tendría una influencia a destacar en las políticas científicas internacionales en los próximos años. Para el caso colombiano, pudo advertirse la incidencia de organismos multilaterales para la adopción de la alfabetización científica dentro de sus políticas públicas, así sucedió, entre otras entidades, con la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos (OCDE).¹²³

Una vez terminado el gobierno de Belisario Betancur, allá por 1987, continuó la integración de la tecnociencia en los programas de planificación nacional. Para esta oportunidad, fue incorporada en el Plan de Ciencia y Tecnología para una «Economía Social» en el ambicioso Plan Nacional de Desarrollo 1986-1990 del expresidente Virgilio Barco. En el documento, en primer lugar, se constató la necesidad de hacer que la ciudadanía incorporara conocimientos de la ciencia y la tecnología en su quehacer cotidiano; y en segundo lugar, la conveniencia de formar personas capaces de enseñar y divulgar estos conocimientos.¹²⁴ El 17 de octubre de ese mismo año, Colciencia, gracias a la Asociación Colombiana para el Avance de la Ciencia y la Tecnología (Aceace), inauguró el Primer Foro Internacional sobre Política de Ciencia y Tecnología.¹²⁵ El evento tuvo ante todo tres resultados importantes. Primero, la redacción de la importantísima *Política Nacional de Ciencia y Tecnología 1988-1992*, la cual nació como complemento del Plan de «Economía Social» 1986-1990. Segundo, se declaró el Año Nacional de la Ciencia y la Tecnología 1988-1989 (entre junio de 1988 y julio de 1989). Y tercero, se conformó la primera Misión de Ciencia y Tecnología, encargada de formular lo que sería la *Ley de Ciencia y Tecnología (Ley 29 de 1990)*.¹²⁶

Los borradores del proyecto de esta ley estuvieron a cargo de Colciencias, de la mano de Avance de la Ciencia y la Tecnología (ACAC). El trabajo fue entregado conjuntamente por los ministros de Hacienda y Crédito Público, Luis Fernando Alarcón, y de Educación Nacional, Manuel Francisco Becerra, al Congreso de la República de Colombia, finalmente, en el año de 1988. El objetivo de la ley se definió de la siguiente manera: «*Por la cual se dictan disposiciones para el fomento de la investigación científica y el desarrollo tecnológico y se otorgan facultades extraordinarias*». En su texto normativo se estableció además que el Estado era responsable de orientar y promover el adelanto tecnocientífico en el país, así como se le comprometió a incorporar los procesos de producción del conocimiento entramado de la ciencia y la tecnología dentro de los programas oficiales de desarrollo económico y social. Sin embargo, es importante resaltar que las actividades orientadas a los públicos no especializados fueron tratadas

¹²² The Royal Society of Science, *The Public Understanding of Science*, 1985.

¹²³ Daza-Caicedo & Lozano-Borda, «Actividades hacia “otros públicos”», 290.

¹²⁴ Daza-Caicedo & Lozano-Borda, «Actividades hacia “otros públicos”», 296.

¹²⁵ *Ibid*, 296.

¹²⁶ Escobar, «Los orígenes del discurso», 148.

de manera muy corta. Se hizo mención de ellas en el *Artículo 10*, por el cual se encarga al Gobierno Nacional de asignar espacios permanentes en los medios de comunicación estatales para la divulgación científica y tecnológica.¹²⁷

De todos modos, la política científica en el país no quedó allí. A continuación, fueron igualmente expedidos una serie de decretos reglamentarios de la *Ley 29 de 1990*, siendo los más destacados el *No. 393* y el *No. 585*, ambos del año 1991. El primero dictó normas sobre asociación para actividades científicas, creación de tecnologías y proyectos de investigación. En tanto que el segundo, sin duda el que más nos concierne; por un lado, creó el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, y por el otro, reorganizó el Instituto Colombiano para el Desarrollo de la Ciencia y la Tecnología, Colciencias. Una vez que esta ley y su respectivo paquete de decretos fueron promulgados y divulgados, y debido a que el acto legislativo de la Constitución del 1991 fue aprobado, la actividad de la ciencia y la tecnología por fin se posicionó en Colombia.¹²⁸

Así las cosas, se creó el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, compuesto por diferentes actores sociales del sector público y privado, con sus respectivos miembros oficiales y suplentes.¹²⁹ El *Decreto No. 585 de 1991* otorgó a la entidad la capacidad de aprobar políticas, estrategias y planes nacionales, e igualmente le atribuyó funciones para la creación de programas sobre ciencia y tecnología de diferentes escalas en todo el territorio colombiano. Por otro lado, también le confirió la competencia de fijar mecanismos de cooperación internacional y de asesorar al Gobierno Nacional en temas relacionados con sus potestades, entre otras funciones adicionales. De manera adicional, se convirtió en el órgano de dirección y coordinación del recién creado Sistema Nacional de Ciencia y Tecnología (SNCyT), introducido por el *Artículo 2* de la *Ley 29 de 1990*.

Después de tantísimos años de esfuerzos dirigidos a la construcción de canales de formación del recurso humano que fuera competente para la edificación de las infraestructuras necesarias y la consecución de financiamiento de proyectos conjuntos entre el sector empresarial y el académico, el Sistema Nacional de Ciencia y Tecnología (SNCyT) se volvió una realidad.¹³⁰ Este fue reglamentado a través del ya mencionado *Decreto No. 585 de 1991*, y definido como un «sistema abierto, no excluyente, del cual forman parte todos los programas, estrategias y actividades de ciencia y tecnología, independientemente de la

¹²⁷ *Ibid*, 153, y Daza-Caicedo & Lozano-Borda, «Actividades hacia “otros públicos”», 299.

¹²⁸ Fog, *Comunicación científica en Colombia*, 35

¹²⁹ El Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CCT), bajo la dirección del Presidente de la República de Colombia, se encuentra integrado de la siguiente manera:

1. El Jefe del Departamento Nacional de Planeación (DNP)
2. Los Ministros de Educación, Desarrollo Económico y Agricultura
3. El rector de la Universidad Nacional o de otra universidad pública
4. Un rector de una universidad privada
5. Un miembro de la comunidad científica y un miembro del sector privado
6. Un representante de las Comisiones Regionales de Ciencia y Tecnología
7. El Director de Colciencias (con voz y sin voto)

¹³⁰ Turriago Hoyos & Hernández Salazar, «Análisis de capacidades y evolución», 51.

entidad pública o privada o de la persona que los desarrolle»¹³¹. Sin embargo, a pesar de que se pensó como una institución democrática, no se hizo mención de sus relaciones con los otros actores, de la misma manera que no se nombraron actividades en ciencia y tecnología orientadas hacia la ciudadanía. Solamente se hizo alusión a un par de aspectos vinculados con el compromiso estatal con la divulgación de la tecnociencia.¹³²

Más adelante, el Banco Interamericano de Desarrollo (BID) hizo otro préstamo al país, esta vez con la inclusión de un componente asociado con la ampliación y mejoramiento de la información y la divulgación. Gracias al segundo crédito, Colciencias fue reestructurado y se creó la División de Ciencia, Comunicación y Cultura (DCCC), una oficina dedicada a realizar procesos de comunicaciones para la democratización de la ciencia y la tecnología. Aún así, y a pesar de estos avances, no hubo un gran desarrollo de actividades científicas para públicos no científicos a principios de la década de los años noventa. Todo lo contrario, se trató de un periodo de estancamiento y planificación del sector público, así como de otros organismos e instituciones relacionadas con las ciencias. La gran mayoría de esfuerzos estuvieron encaminados al desarrollo de programas sobre ciencia para niños y jóvenes, como la revista *Cuclí-Cuclí*.¹³³ El proyecto fue una iniciativa de Magola Delgado Reyes, entonces asesora de Colciencias, junto con un equipo de pedagogos y científicos de distintas áreas del conocimiento. Con esta estrategia, inspirada en el juego, se quiso fomentar la curiosidad, el análisis, la observación y la experimentación de los niños de escuelas y colegios de todo el territorio nacional, a través de actividades didácticas.¹³⁴

Entre otras cosas, a principios de la década de los años noventa, la Asociación Colombiana para el Avance de la Ciencia y la Tecnología (ACAC) constituyó un programa de ferias internacionales de ciencia y tecnología en el país, llamadas *Expociencia* y *Expotecnología*. Con esta iniciativa se quiso llevar a cabo un gran evento bianual con participación de sectores oficiales, académicos, culturales, industriales y comerciales, con miras a divulgar logros en ciencia en el contexto nacional e internacional. En sus primeras ediciones —1989, 1991, 1993 y 1995— participaron centenares de expositores, junto con los cuales se llevaron a cabo seminarios, charlas, conferencias y eventos (propios y de otras entidades, como universidades públicas y privadas, museos, instituciones estatales, institutos de investigación, centros de ciencia, entre otros) para todo tipo de asistentes.¹³⁵ En el marco de estos magnos eventos, Colombia estableció relaciones con la Red de Popularización de la Ciencia y la Tecnología en América Latina y el Caribe (RedPOP). Una institución clave para el país, en la medida que agrupa centros y programas, mediante mecanismos regionales de cooperación internacional que brindan una serie de beneficios para sus estados miembros en gran parte del

¹³¹ De acuerdo al Decreto No. 585 de 1991, los programas de ciencia y tecnología se entienden como «preocupaciones científicas y tecnológicas estructurado[s] por objetivos, metas y tareas fundamentales, que se materializa[n] en proyectos y otras actividades complementarias».

¹³² Daza-Caicedo & Lozano-Borda, «Actividades hacia “otros públicos”», 299.

¹³³ *Ibid.*, 299-304.

¹³⁴ Estacio, «Cuclí Cuclí», 9.

¹³⁵ Fog, «25 años creando futuro», 163-176.

continente. Entre estos, el fortalecimiento, intercambio y activa cooperación de popularización de la ciencia y la tecnología.

En el año 1993, el expresidente César Gaviria convocó la «Misión de Sabios» (Misión de Ciencia, Educación y Desarrollo), un grupo de expertos de distintas áreas del conocimiento, los cuales ayudaron a trazar la hoja de lo que sería la ciencia, la tecnología, la educación y el desarrollo en el país.¹³⁶ La ambiciosa empresa estuvo integrada por diez figuras destacadas de las letras y las ciencias, encargadas de hacer un análisis riguroso, serio y prospectivo sobre el devenir de la sociedad colombiana.¹³⁷ Como producto final, los comisionados entregan un informe nombrado «Colombia: al filo de la oportunidad». El texto presentó un cambio discursivo importante en lo que se refiere al campo de las ciencias y la tecnología, en tanto estas fueron definidas como actividades sociales que no son ajenas a sus contextos de producción y aprovechamiento. Así, se indicó por primera vez la necesidad de hacerlas partes activas de la cultura colombiana, y del mismo modo, se insistió en las múltiples posibilidades que presentan para un verdadero cambio social (en el marco de una nueva constitución política).¹³⁸ Finalmente, el informe además supuso una gran reforma en el lenguaje de la política científica colombiana, ya que por primera vez en su historia, Colciencia utilizó la expresión «apropiación social de la ciencia y la tecnología (ASCyT)».¹³⁹

El protagonismo que tuvieron las diferentes actividades tecnocientíficas en los Planes Nacionales de Desarrollo «La revolución pacífica» 1990-1994 y «El salto social» 1994-1998 de los expresidentes César Gaviria y Ernesto Samper, en este orden, se orientaron principalmente a confrontar los cambios estructurales del modelo económico, con el propósito de fortalecer las capacidades nacionales desde la ciencia y la tecnología.¹⁴⁰ Sin embargo, recordando las estrategias que se adoptaron en años anteriores, la administración de Samper se apoyó en los museos y centros de ciencia y tecnología para el desarrollo de programas de educación informal. La única diferencia fue que se le dió un nuevo enfoque, en parte, gracias a la Misión de Sabios. Adicionalmente, en este último período de presidencia, aconteció el esperado tercer empréstito del Banco Interamericano de Desarrollo (BID), denominado «Programa Nacional de desarrollo científico y tecnológico 1995-2003, BID III».

Gracias a los recursos por el empréstito, se logró que la División de Ciencia, Comunicación y Cultura (DCCC) pudiera ser más constante en el desarrollo de sus actividades misionales. En su reglamento operativo se definieron funciones como la ejecución de ejercicios de financiamiento, en relación con las ferias de

¹³⁶ Los comisionados de la «Misión de Sabios» fueron: Ángela Restrepo, Carlos Eduardo Vasco (coordinador), Eduardo Aldana, Eduardo Posada Flórez, Fernando Chaparro, Gabriel García Márquez, Manuel Elkin Patarroyo, Marco Palacios, Rodolfo Llinás y Rodrigo Gutiérrez.

¹³⁷ Leal Afanador, «Colombia al filo de la oportunidad» Parte I, UNAD (página web).

¹³⁸ Consejería Presidencial para el Desarrollo Institucional & Colciencias, «Colombia: al filo de la oportunidad».

¹³⁹ Más que responder a un riguroso debate conceptual, se considera que su uso se debe principalmente a consideraciones prácticas por la novedad que supuso el término en la época. Aún así, la ASCyT dominaría el campo de la ciencia y la tecnología hasta nuestros días, en parte, gracias al prestigio de la Misión de Sabios [Escobar, *Los orígenes del discurso*, 153-155].

¹⁴⁰ Daza-Caicedo & Lozano-Borda, «Actividades hacia “otros públicos”», 308.

ciencia, los centros interactivos, las estrategias de divulgación en los medios de comunicación, la producción de materiales de enseñanza, etc. Así, durante los siguientes años, la entidad continuaría desempeñando estas tareas.¹⁴¹ De forma adicional, se redactó una propuesta de política científica, la cual nunca llegó a hacerse oficial, denominada *Política de divulgación y popularización de la ciencia y la tecnología*. La iniciativa puso sobre la mesa algunas cuestiones aún hoy relevantes, como la creación de una nueva oficina paralela a la División de Ciencia, Comunicación y Cultura (DCCC), que se encargara exclusivamente de temas relacionados con la prensa o con la creación de apoyos económicos a los científicos e investigadores para la realización de viajes y asistencia a eventos de ciencia y tecnología.¹⁴² Otras de sus propuestas fallidas se harían realidad en los próximos años, dando sus aportes al debate nacional sobre estos temas.

Para finalizar, a puertas del nuevo siglo, específicamente durante los años 2002 y 2004, empezó uno de los períodos más prolíficos para la División de Ciencia, Comunicación y Cultura (DCCC). En ese tiempo, se realizaron actividades de ciencia y tecnología para diferentes públicos, como nunca antes se habían visto en el contexto nacional. En gran parte, gracias al nuevo rumbo que tomaron los profesionales en comunicaciones de la entidad. Así, se grabaron numerosos programas de televisión, tales como *Serie Universos* y *Pa'ciencia*, se publicaron materiales editoriales, como *Serie juvenil* y *Viajeros del conocimiento*, y por lo demás, se organizaron encuentros en las regiones, se produjeron noticieros, se diseñaron periódicos, entre otras cosas. Adicionalmente, se realizaron cambios en el popular programa *Cuclí-Cuclí*, y se realizaron otros nuevos como *Pléyade* y *Nautilus*. Finalmente, teniendo como base todas estas experiencias, se creó el afamado, y aún vigente, programa *Ondas* en el año 2001. Esta fue una estrategia fundamental para el fomento de la cultura ciudadana de ciencia y tecnología en niños y jóvenes, por medio de la investigación como estrategia pedagógica.

1.3.2.1. POLÍTICA NACIONAL DE APROPIACIÓN SOCIAL DE LA CIENCIA, LA TECNOLOGÍA Y LA INNOVACIÓN (ASCTI)¹⁴³

Tras diez años de haberse propuesto la primera política científica en el país, y después de cuatro intentos fallidos por promulgar una nueva, finalmente, se aprobó la «Política nacional de apropiación social de ciencia, la tecnología y la

¹⁴¹ Como una de sus máximos logros a destacar, se encuentra la consecución de los recursos de crédito para la creación de Maloka en la ciudad de Bogotá. Este sería el primer museo interactivo de su clase en todo el país, y un escenario innovador en el fomento del aprendizaje de la ciencia y la tecnología en toda la región. El museo finalmente se inauguró el 06 de agosto de 1998.

¹⁴² *Ibid*, 308-312.

¹⁴³ Por primera vez se introduce la palabra *innovación* dentro del concepto de *apropiación social de la ciencia y la tecnología* (sus siglas pasan a ser ASCTI). En el documento «Bases conceptuales de una política de innovación social» (2013), elaborada por Colciencias, la innovación se define como: «el proceso a través del cual se crea valor para la sociedad mediante prácticas, modelos de gestión, productos o servicios novedosos que satisfacen una necesidad, aprovechan una oportunidad y resuelven un problema social de forma más eficiente y eficaz que las soluciones existentes, produciendo un cambio favorable en el sistema en el cual opera. La Innovación Social se caracteriza por tener potencial de escalabilidad, replicabilidad, ser sostenible, promover mayores niveles de empoderamiento de la comunidad y generar alianzas entre diferentes actores de la sociedad» (11).

innovación» (2005), como una de las estrategias del Plan Nacional de Desarrollo «Hacia un estado comunitario» 2002-2006 del expresidente Álvaro Uribe Vélez. El Ministerio de Ciencia y Tecnología contrató a un equipo de investigación del museo interactivo Maloka para apoyar las etapas iniciales de la formulación del proyecto. A la entidad se le delegaron tareas relacionadas con la revisión de literatura y el desarrollo de talleres participativos, y como resultado, entregó una primera versión de los lineamientos para la formulación del documento. Posteriormente, con los suministros entregados, el Gobierno Nacional retomó el proceso, realizó sus propias actividades y redactó la propuesta definitiva.¹⁴⁴

El documento comienza haciendo un recuento general de la política científica colombiana y presentando antecedentes en el ámbito legal. También hace un diagnóstico de los avances realizados en ciencia y tecnología en el país hasta el momento, destacando unas pocas actividades y programas institucionales más exitosos desde la década de los años 80. Se mencionan proyectos como «Cuclí, Cuclí», «Ondas», las cápsulas «Colciencias-Icfes», «EUREKA, el Informativo de la Ciencia y la Tecnología», «Ciencia para todos», «Viajeros del Conocimiento», entre otros. Si bien se celebran los resultados que tuvieron estos programas, al mismo tiempo, se alerta que habían sido insuficientes. Esto se debe, en buena parte, a que la apropiación social de la ciencia y la tecnología era incipiente en el escenario político, lo que se suma a otra serie de factores que dificultaron su desarrollo en el contexto nacional. La intermitencia de proyectos, programas y actividades científicas, o el desinterés de expertos en responder a las demandas y necesidades de las comunidades, fueron algunos de estos obstáculos, tan sólo por mencionar un par.

En consecuencia, se vió la urgente necesidad de replantear y complementar los sustentos legales de la ciencia y la tecnología nacionales para que se acoplaran a los requerimientos de la apropiación social del conocimiento. Lo anterior era coherente con la idea de alcanzar la denominada *sociedad del conocimiento*, para lo que se buscó implementar mecanismos de socialización científica que permitieran una adecuada comprensión y utilización de la información por los distintos actores sociales.¹⁴⁵ En tal sentido, se definió su objetivo general como:

Convocar y movilizar a los agentes de la Ciencia, la Tecnología y la Innovación, incluyendo la sociedad colombiana en general, para que

¹⁴⁴ Arboleda-Castrillón, «Consideraciones para el fortalecimiento», 0:30.

¹⁴⁵ Después de los continuos procesos de industrialización de algunas sociedades del planeta, sucedió una transición económica importante que supuso cambios estructurales, pasando de ser economías productoras de bienes a de servicios. Estas nuevas sociedades —denominadas como sociedades postindustriales— se organizaron alrededor del conocimiento, orientadas ante todo a la innovación y el cambio. Por esta razón, ciertamente, el conocimiento se volvería el bien más valioso para los habitantes e instituciones de las economías de servicios. Es así como en este contexto, y considerando sus características, sería irresponsable mantener el conocimiento teórico y científico alejado del ciudadano común, de las personas que no son expertas en estos temas. En atención a lo cual, hoy por hoy la divulgación del conocimiento se ha establecido como una prioridad de toda labor científica.

Estas son sociedades cada vez más complejas, en las que todas las personas, sin distinción alguna, son participantes de un gigantesco mercado de ideas que son la base de narrativas y prácticas sociales, condiciones económicas, así como del resto de esferas que interesan a la humanidad. Así, el propio acto de informar sobre las investigaciones se hace insuficiente, en la medida que el lenguaje que se utiliza en el campo de aplicación de las mismas es cada vez más complejo. Este es tan solo uno de los retos de las crecientes sociedades del conocimiento [Pabón Correa, «Apropiación social del conocimiento», 117-119].

participen activamente en los procesos de Apropiación Social de la Ciencia, la Tecnología y la Innovación como una ESTRATEGIA DE FUTURO.¹⁴⁶

Nunca antes en la historia científica del país, se había convocado en conjunto al Sistema Nacional de Ciencia y Tecnología (SNCyT), y menos aún, con miras a modificar objetivos y otras líneas de acción, orientadas, por principio, a generar procesos de democratización del conocimiento en estos temas. De igual forma, se propusieron asuntos inéditos relacionados con buscar maneras de contribuir para que los colombianos se interesaran, comprendieran y aplicaran la ciencia a sus actividades cotidianas, y para que, inclusive, estos conocimientos lograran fortalecer los procesos de la producción nacional e hicieran más competitivas a las múltiples economías del país. Se buscó ampliar y potenciar los procesos de aprendizaje y comunicación que fueran útiles a la formación de una cultura científica y tecnológica en el tránsito a la anhelada sociedad del conocimiento. Sin embargo, lo más novedoso en esta política fue la propuesta de contribuir a dicha democratización, por medio del desarrollo de procesos de construcción colectiva del conocimiento, con participación tanto de la comunidad científica, como de sectores de la sociedad que históricamente habían sido excluidos del relato nacional, pongamos el caso de los saberes tradicionales y ancestrales de campesinos, pueblos indígenas y otros grupos étnicos.

A pesar de que no se dió una definición precisa de lo que es *apropiación social de la ciencia, la tecnología y la innovación*, la política trabajó con el concepto en dos sentidos. Primero, se entendió como una estrategia para enriquecer la cultura científica en la sociedad colombiana. Para ello, se pidió generar nuevos conocimientos en ciencia y tecnología, según las necesidades y problemáticas de cada una de las regiones, atendiendo a las capacidades naturales y culturales de sus territorios, y también considerando las propias dificultades contextuales. Segundo, se entendió como un proceso para generar la participación ciudadana en los procesos de ciencia y tecnología. Esto se dirigía a conseguir que una gran mayoría de la población accediera y participara en los procesos de desarrollo científicos y tecnológicos, mediante mecanismos que le permitieran acercarse, comprender, validar y utilizar estos conocimientos para solucionar problemas e inquietudes que les aquejaran en su día a día.

Las planes de acción de la «Política nacional de apropiación social de ciencia, la tecnología y la innovación» partieron de la idea de que la condición para lograr que los actores sociales participaran en estos procesos era en principio diseñar los instrumentos y lenguajes adecuados para dichos propósitos, conforme a los intereses y las necesidades de la ciudadanía. En este sentido, se implementaron cinco líneas de acción. En primer lugar, la divulgación y posicionamiento de la ciencia, la tecnología y la innovación en el país. En segundo lugar, la formación de mediadores de estos temas. En tercer lugar, la participación de la ciudadanía y formación de la opinión pública en el ámbito científico y tecnológico. En este punto se recomienda promover el desarrollo de espacios para el encuentro y el

¹⁴⁶ «Política nacional de apropiación social de la ciencia, la tecnología y la innovación», 01 de abril de 2005.

diálogo entre los expertos, los sectores productivos y los públicos generales. En adición, se sugirió desarrollar herramientas digitales para consulta y discusión, para la toma informada de decisiones que involucren asuntos relacionados. Así, entre otros temas, se propuso instituir la «Semana de la Ciencia, Tecnología e Innovación», que fomentara espacios de encuentro, participación e interacción entre todos los actores del sector, incluyendo a la sociedad civil. Colciencias ha apoyado la realización de estos eventos desde el año 2006, y se han llevado a cabo bianualmente a partir de entonces, como un instrumento transversal que busca el reconocimiento de actores y el trabajo colaborativo entre ellos. En cuarto lugar, el fomento de la cultura en ciencia, tecnología e innovación. Y, por último, en quinto lugar, se introduce una línea de acción dirigida hacia dos rutas. Por una lado, a la investigación sobre apropiación social de estos temas, y por el otro, a la promoción del seguimiento y evaluación de las actividades y los programas relacionados, recurriendo a encuestas de percepción pública y a otros indicadores que permitan el estudio de estas cuestiones. Adicionalmente, se mostró la necesidad de fortalecer procesos de investigación sobre ASCTI.

Por otro lado, se propuso hacer estudios sistemáticos para evaluar el impacto de la política, pero además la elaboración y potenciación de los indicadores, de la mano de una retroalimentación a largo plazo para las líneas de acción. Así, se quiso analizar los resultados del documento a plazos, en términos de una mayor circulación de información, y, por ende, del crecimiento en visualizaciones y acceso, por parte de la sociedad colombiana. También se buscaron evaluar los indicadores de profesionalización de las actividades en ciencia y tecnología, en conjunto con la demanda de estos servicios, y de indicadores de crecimiento de interés, valoración y capacidad reflexiva de la ciudadanía sobre información relacionada. Por último, se sugirió hacer seguimiento a las acciones y recursos de Colciencias sobre las líneas de acción de la política. Otras recomendaciones, estuvieron encaminadas hacia la creación de una comisión con determinadas competencias relacionadas con el Consejo Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación, denominado Comité Nacional de Apropiación Social de la Ciencia y la Tecnología, el cual finalmente no se llevó a cabo. Por lo demás, se aconsejó hacer de la ciencia, la tecnología y la innovación un tema transversal a todos los ámbitos estatales y sociales del país.¹⁴⁷

En retrospectiva, la relevancia de la «Política nacional de apropiación social de la ciencia, la tecnología y la innovación» se encuentra, en principio, en su visión más académica de estos fenómenos. En esta oportunidad, por primera vez, se incorporó un horizonte más amplio sobre el concepto de apropiación social de la ciencia y la tecnología, asumiendo a la propia ciencia como una parte de una sucesión de procesos participativos entre diferentes agentes de la sociedad. Así, la política científica se hizo un camino para fortalecer múltiples dinámicas de lo científico desde la institucionalidad, y dejó un precedente conveniente para las actividades orientadas hacia públicos no expertos, en relación con un quehacer que por naturaleza es mucho menos acabado, y más participativo. Al respecto

¹⁴⁷ Daza-Caicedo y Lozano-Borda, «Actividades hacia “otros públicos”», 329-331

se pueden enumerar algunos resultados muy importantes. Pongamos el caso de la descentralización de estas actividades, las cuales usualmente se realizaban en Bogotá. Esto dió paso a que se hiciera el «Diplomado en comunicación pública de la ciencia, la tecnología y la innovación» en las ciudades de Medellín, Cali y Pereira, entre los años 2007 y el 2008. Así como también se llevaron a cabo una serie de eventos y dinámicas, como el Foro de Biocombustibles en Colombia, la publicación de libros infantiles y juveniles, y la continuación de encuestas de percepción pública sobre estos temas. Muy a pesar de estos avances, el giro que realmente merecía el cambio hacia una estrategia cada vez más democrática se quedó corto, en tanto se siguieron utilizando metodologías más tradicionales.

1.3.2.2. ESTRATEGIA NACIONAL DE APROPIACIÓN SOCIAL DE LA CIENCIA, LA TECNOLOGÍA Y LA INNOVACIÓN

Es ampliamente sabido que la ya mencionada «Política nacional de apropiación social de la ciencia, la tecnología y la innovación» es la primera en su tipo en la región, y que sentó un precedente para los demás países latinoamericanos. Por esta razón, y tan solo cinco años después de su presentación, Colciencias buscó fortalecer conceptual y operativamente las acciones de apropiación formuladas en el documento, con la elaboración de la «Estrategia nacional de apropiación social de la ciencia, la tecnología y la innovación». El texto se hizo público en la Universidad EAFIT, entre el 19 y el 22 de octubre de 2010, en el marco del «IV Foro-Taller de Apropiación Social de la Ciencia, la Tecnología y la Innovación». La estrategia fue diseñada con el objetivo de crear mecanismos e instrumentos que hicieran de la apropiación social del conocimiento el fundamento para la innovación y la investigación, con impacto en el desarrollo social y económico del país.¹⁴⁸ Su objetivo principal fue ampliar la comprensión de las dinámicas de producción y uso del conocimiento, más allá del trabajo conjunto entre campos académicos, productivos y estatales, incluyendo a las comunidades y grupos de interés de la sociedad civil. De la misma manera, y en sus objetivos específicos, se propuso fomentar la participación ciudadana en la toma de decisiones para la resolución de conflictos que implique conocimiento de ciencia y tecnología, así como promover iniciativas de extensión y transferencia de conocimientos, que permitan su integración en contextos sociales específicos, y que favorezcan el desarrollo humano de las comunidades involucradas. También, favorecer la puesta en marcha de proyectos de comunicación reflexivos y contextualizados para la comprensión, diálogo y la formación de opinión sobre estos temas, así como incentivar el desarrollo de instrumentos de formación y medición con el propósito de generar información sobre las diversas maneras en las que se hace la apropiación social de la ciencia, la tecnología y la innovación en la sociedad colombiana.¹⁴⁹

¹⁴⁸ «Estrategia nacional de apropiación social de la ciencia, la tecnología y la innovación», 8.

¹⁴⁹ *Ibid*, 24.

Este documento inicia haciendo una revisión del papel de la apropiación social en las políticas científicas del país, así como de la utilización de los recursos para el desarrollo de las actividades relacionadas en los últimos años, por parte de Colciencias. En los antecedentes, se indica que hasta la fecha, en la política científica nacional se hacía evidente una asimetría entre objetivos y estrategias de apropiación, pues, aún cuando hay un reconocimiento de la relación entre la ciencia y la tecnología, se plantean estrategias que reproducen una idea de ellas como aspectos externos e independientes de los contextos sociales y culturales de producción. Estas iban en dos direcciones principales. La primera, orientada a una construcción vertical del conocimiento, y la segunda, atendiendo a una noción ambigua de apropiación. Es hasta la «Política nacional de apropiación social de la ciencia, la tecnología y la innovación», que parte del escenario de la sociedad del conocimiento, y esto supone necesariamente realizar estrategias de inmersión del conocimiento. A pesar de ello, estas se acostumbran a asumir de manera unilateral, que no es otra cosa que tomar a la ciencia y la tecnología como medios para la solución de problemas, sin contemplar a la innovación y otros marcos interpretativos, de otras tradiciones y culturas, en sus procesos.¹⁵⁰

Posteriormente, el documento continúa haciendo un diagnóstico, con el cual se presenta un modelo de política de apropiación, partiendo del entendimiento de que el conocimiento es una construcción social. Con ello, fueron estructuradas cuatro líneas de acción para la apropiación social de la ciencia, la tecnología y la innovación. La primera fue la «Participación ciudadana en políticas públicas en ciencia, tecnología e innovación (CTeI)», orientada al desarrollo de espacios comunicacionales para la discusión crítica sobre ciencia y tecnología desde sus contextos específicos, y en particular sobre sus estructuras, métodos, utilidades, limitaciones, mecanismos de control, sus riesgos, y sobre todo, los instrumentos para su gestión.¹⁵¹ Desde allí, se quieren abordar además políticas y coyunturas de repercusión nacional y regional, con el doble objetivo de que los ciudadanos puedan crear posturas críticas sobre los estudios científicos y los avances de la tecnología, y de esta manera, también puedan ser partícipes de los procesos de los actores gubernamentales. Las actividades que se lleven a cabo se traducen en la oportunidad de sumar las necesidades, conocimientos y opiniones de los colombianos en las estrategias de gestión de estos temas, tales como el diseño y puesta en escena de políticas públicas. Además de eso, se quieren implementar herramientas de evaluación y seguimiento de todos estos procesos, a mediano y largo plazo. En resumidas cuentas, lo que se buscó con esta línea de acción es que la gente, por una parte, estuviera en condiciones de pensarse lo público, y por la otra, que reflexionara sobre su participación en los diferentes procesos

¹⁵⁰ *Ibid*, 10-15.

¹⁵¹ La *participación ciudadana* en estos escenarios es definida en la «Estrategia nacional de apropiación social de la ciencia, la tecnología y la innovación» (2010), como: «un proceso organizado que posibilita el intercambio de opiniones, visiones e informaciones entre diferentes grupos sociales, y asimismo propicia diálogos sobre problemáticas en las cuales el conocimiento científico y tecnológico desempeña un papel preponderante, con la intención de que esos grupos tomen una decisión específica» (26). Aquí, el diálogo no se entiende solamente como un proceso armonioso, al que necesariamente se llegan a acuerdos, ya que muchas veces no es conflictivo, en la medida que los participantes suelen tener diversos intereses, necesidades, bagajes y expectativas.

de la ciencia, la tecnología y la innovación. Y, por consiguiente, profundizara su desarrollo ético, en su compromiso democrático y su formación ciudadana.¹⁵²

La segunda línea de acción fue la «Comunicación ciencia, tecnología y sociedad (CTS)», cuyo objetivo es aportar al desarrollo de proyectos de comunicación de las diferentes interacciones entre la ciencia, la tecnología y la sociedad. Aquí, la comunicación, es entendida, no como la transmisión de información a través de documentos y material audiovisual, sino más bien como una mediación, que se produce a través de la articulación de diferentes actores. Habitualmente, los públicos no especializados, reciben los productos acabados de las comunidades científicas, pero desconocen sus contextos, procesos y maneras de producción del conocimiento. Por ello, es importante que las mediaciones estén orientadas a crear proyectos que favorezcan el acceso público a este tipo de información, y así suscitar reflexiones sobre el papel de la ciencia y la tecnología en nuestras sociedades, midiendo y evaluando sus alcances. Por esta razón, la segunda línea de acción fue propuesta para crear contenidos sobre estos temas de manera, no solamente situada, reflexiva y problematizada, sino con diferentes lenguajes y en diversos contextos, que efectivamente haga evidente que el conocimiento científico es una empresa social, colectiva y transversal a diferentes áreas. Lo anterior, claramente, requiere igualmente de una participación activa dentro de la construcción de las mediaciones. En otras palabras, del trabajo conjunto de múltiples actores, en el diseño, desarrollo y evaluación de todos los proyectos comunitarios relacionados. De esta manera, se garantiza que haya un verdadero proceso de comunicación de la realidad, que por naturaleza es contradictoria, conflictiva, multidimensional y heterogénea, y que además se hagan partícipes a las personas que normalmente son excluidas de los medios masivos.¹⁵³

La siguiente línea de acción buscó fomentar procesos de producción y uso del conocimiento más democrático, responsables y respetuosos de las condiciones culturales y sociales de las comunidades con las que se estén desarrollando los proyectos de ciencia y tecnología. Es decir, que las actividades estén dirigidas a respaldar el diseño y la puesta en escena de las estrategias que hagan evidente un verdadero diálogo entre la comunidad científica y la ciudadanía, en cuanto a la producción y uso del conocimiento para la solución de problemas concretos. En este sentido, esta línea de acción fue llamada «Intercambio y transferencia del conocimiento», haciendo énfasis en las dificultades de la transferencia del conocimiento, estrechamente asociado a procesos de legitimación de la ciencia y la tecnología como una de las prioridades de las naciones para el desarrollo social y económico.¹⁵⁴ En los últimos años, la transferencia del conocimiento ha

¹⁵² «Estrategia nacional de apropiación social de la ciencia, la tecnología y la innovación», 26-29.

¹⁵³ «Estrategia nacional de apropiación social de la ciencia, la tecnología y la innovación», 30-33.

¹⁵⁴ En la relatoría elaborada por Lina Paola Orduz (Fundación Universitaria de San Gil, 2014) se encuentra un análisis muy interesante con respecto a este punto. Allí se habla de una fuerte reflexión sobre el tipo de conocimientos que se proponen como susceptibles de transferencia. De este modo, sucede que estos conocimientos pueden estar pensados en función de su utilidad para los grandes productores y no para los pequeños y medianos. Y, en este sentido, se sugiere generar conocimientos también para estas poblaciones menos consideradas habitualmente. Por otro lado, uno de los principales problemas para estos procesos es la gran brecha que existe entre los conocimientos y las experiencias de los actores involucrados, ya que el poder «experto» en el país es muy fuerte, y mucho más en las regiones. Esto hace que se tenga la percepción de que alguien tiene el conocimiento y la solución a los problemas, y de que los otros deben ser los receptores de sus propuestas (Chingaté-Hernández y Molano, «Recomendaciones a la política», 53).

sido definida como innovación, vista como un proceso organizacional y social que genera formas de conocimiento que son incorporadas por la sociedad y el mercado, pero también en términos de resultados que se integran en productos y métodos de producción.¹⁵⁵ La idea general es promover prácticas reflexivas, así como simétricas, alrededor de la producción y uso del conocimiento, que haga de la información un artefacto para el desarrollo de todas las comunidades que participan en su producción.¹⁵⁶

La cuarta y última línea de acción, llamada «Gestión del conocimiento para la apropiación social de la ciencia, la tecnología y la innovación (CTeI)», se orienta en términos generales a procesos sociales y organizacionales que hacen posible la producción y utilización del conocimiento por una población. La gestión del conocimiento desde la posición de la apropiación social del conocimiento está ligada a dos procedimientos. Por un lado, demanda la creación de herramientas que traduzcan la apropiación en una estrategia necesaria para la operación del Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación, del mismo modo que se hace crucial por tanto la implementación de estrategias para el fortalecimiento de aquellas comunidades que se encargan del fomento de las relaciones entre la ciencia, la tecnología y la innovación de manera crítica y contextualizada. Para ello, se requiere crear una serie de recursos humanos expertos en los estudios sociales de la ciencia y de la gestión de la política científica, y a tal efecto, es fundamental potenciar programas de formación de mediadores en estos temas. La idea es asegurar el encadenamiento entre investigación, reconocimiento de problemas y desarrollo de estrategias de intervención.¹⁵⁷ Por otro lado, es ideal desarrollar instrumentos de medición de las políticas de apropiación social para la gestión del conocimiento, así como de mecanismos de interpretación de las relaciones entre ciencia, tecnología y sociedad. Lo anterior con el propósito de monitorear los avances de las mediaciones y los diálogos entre los actores que trabajan en estos asuntos. En conclusión, se propone promocionar indicadores de apropiación y percepción más interpretativos, por medio de metodologías cualitativas y cuantitativas, que permitan comprender las diversas formas en las que el conocimiento científico y tecnológico puede llegar a ser apropiado por distintos grupos e individuos de la sociedad colombiana.¹⁵⁸

¹⁵⁵ Es importante considerar dos aspectos al respecto. Primero, se identifica un riesgo en los procesos de intercambio y transferencia del conocimiento relacionados con la diferenciación de la persona *experta* y la *no experta*, lo que puede generar en principio una brecha para el diálogo y un posible enfrentamiento entre ambos tipos de conocimientos que resulte en la obstrucción de la expresión de una de las partes. Segundo, hay que tener en cuenta que estos diálogos no son ingenuos, pues están mediados por intereses, expectativas y posiciones de poder de las personas que participan en ellos, y de sus instituciones acompañantes. Así, también hay diferencias en las maneras de comunicarse, lo que puede dificultar el intercambio de conocimientos si no hay una verdadera disposición para la escucha (*Ibid.*).

¹⁵⁶ «Estrategia nacional de apropiación social de la ciencia, la tecnología y la innovación», 34-35.

¹⁵⁷ Se identificaron cuatro tipos de actores: 1. Los académicos, quienes serían los encargados de desarrollar los procesos de apropiación en el marco de las políticas científicas. 2. Los mediadores, conformados en principio por museos e instituciones similares, quienes estarían llamados a disponer espacios de pensamiento colaborativo, sistematizar todos estos procesos y evaluar los impactos de la ciencia y la tecnología en la sociedad. 3. Las entidades gubernamentales a cargo de tomar las decisiones relacionadas con ciencia, tecnología e innovación, con enfoque de país. 4. Las diferentes comunidades, quienes acorde a sus intereses particulares y colectivos, sus identidades, propuestas y conocimientos, se ocuparían de legitimar los alcances, limitaciones y beneficios de los desarrollos de estas áreas del conocimiento con un enfoque hacia la innovación social. El reto se encuentra en articular estos actores en función de las necesidades de cada contexto (Chingaté-Hernández y Molano, «Recomendaciones a la política», 55).

¹⁵⁸ «Estrategia nacional de apropiación social de la ciencia, la tecnología y la innovación», 36-37.

Finalmente, y con base en estas cuatro líneas de acción, la «Estrategia nacional de apropiación social de la ciencia, la tecnología y la innovación» presentó una serie de objetivos, programas, instrumentos e indicadores que perfilaron la ruta de desarrollo de un plan estratégico de apropiación social hasta el año 2014. En esta segunda parte se definieron en acciones concretas los puntos mencionados anteriormente. Sin embargo, en términos generales los resultados no fueron del todo satisfactorios, considerando las conclusiones de la «III Encuesta Nacional de Percepción Pública de la Ciencia y la Tecnología (ENPPCyT)», realizada en el año 2012. En el marco del Programa de Fortalecimiento del Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación, Colciencias solicitó, y además patrocinó, la encuesta para reconocer los imaginarios sociales sobre estos asuntos y hacer seguimiento a las acciones para la comunicación y apropiación de la ciencia. Se identificó que de las personas encuestadas, gran parte de los colombianos no supieron mencionar palabras asociadas a estos temas, y mucho menos nombrar alguna entidad que hiciera ciencia o tecnología en el país. En pocas palabras, la encuesta hizo evidente que, muy a pesar de los múltiples avances en la política científica nacional, los colombianos continuaron percibiendo estas cuestiones como abstractas y lejanas a sus realidades.¹⁵⁹

1.3.2.3. LA POLÍTICA DE ACTORES DEL SISTEMA NACIONAL DE CIENCIA, TECNOLOGÍA E INNOVACIÓN

En el marco jurídico de la Ley 1286 de 2009 y la Resolución 688 de 2012, en el cual se fortaleció el ahora llamado Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación (SNCTI), así como se establecieron definiciones y requisitos para el reconocimiento de centros de investigación o desarrollo tecnológico, nació la presente *Política de Actores del Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación*, adoptada mediante la Resolución 1473 de 2016. Este documento se sancionó con el propósito de organizar este sistema y potenciar los procesos de reconocimiento de sus diferentes actores a través de su caracterización. Este instrumento sirvió igualmente para ampliar el conocimiento disponible sobre los actores, información necesaria para traducirla en programas efectivos para su fortalecimiento, labor que Colciencias había venido adelantando desde hace años. La política se desarrolló con la finalidad de dar un empuje a los diferentes procesos de democratización y contextualización de la ciencia, la tecnología y la innovación en Colombia, mediante la distinción de nuevos agentes que cumplieran un papel igualmente importante para el sector.¹⁶⁰

El reconocimiento de actores comenzó como una iniciativa de Colciencias para ampliar y profundizar la información sobre los actores del Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación, relacionada con sus resultados, dinámicas e interacciones, y pasó a ser una política utilizada para brindarles la oportunidad

¹⁵⁹ Bueno, Daza-Caicedo y Lozano-Borda, «Percepciones de las ciencias y las tecnologías», 219.

¹⁶⁰ «Política de actores del Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación», diciembre de 2016 [introducción].

de concursar por financiación pública.¹⁶¹ Así, pues, en la lógica de concentrar los recursos en los mejores grupos e instituciones científicas del país, y alejarlos de los que tenían un bajo rendimiento, se convirtió en una estrategia para asegurar un buen desempeño de los actores en el cumplimiento de la política, orientándose a la excelencia en sus áreas de enfoque. El reconocimiento, de la misma manera que es un estímulo económico, se volvió una herramienta que ofrece una reputación a los actores dentro de su entorno, y por ende, estos son cada vez más conscientes de la necesidad de mostrar su actividad, en especial a los organismos de financiación, sus clientes privados y la comunidad científica internacional. La idea es que los actores sean autónomos para definir su propia forma de proceder en la búsqueda de cumplir sus objetivos, así como también de mejorar su desempeño y aportar a los propósitos de las políticas científicas nacionales.

El reconocimiento de actores es el resultado de un proceso sesudo en el que se consigue demostrar la coherencia entre las actividades ejecutadas por un actor específico y los impactos conseguidos, basándose en su planeación estratégica, y considerando algunos elementos adicionales como su nivel de madurez y el seguimiento de buenas prácticas, entre otros factores.¹⁶² La información aportada sirve como insumo a Colciencias para el diseño de políticas científicas mucho más adecuadas para el sector. Por este y otros motivos, la política que aquí nos ocupa, buscó ir más allá del simple reconocimiento de los actores mediante un estímulo económico, y darles así, mucho más peso al estudio sobre sus papeles y contribuciones para el desarrollo del país en el tiempo. En virtud de lo cual, primero, estableció que es necesario incentivar una labor cada vez más juiciosa de los actores en el alcance de sus actividades misionales, de la misma manera que evidenció la importancia de actualizar los medios con los que se registran sus rendimientos. Segundo, definió habilitar espacios que permitieran la visibilización y asociación de estos actores dentro del Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación.

Teniendo en cuenta que el desempeño de los actores obedece a una suma de condiciones, el documento presentó un diagnóstico que contempló los cinco

¹⁶¹ El Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación (SNCTI) corresponde a una adecuación local del denominado Sistema Nacional de Innovación (SNI), que es definido dentro de la política científica colombiana como: «el conjunto de organizaciones e instituciones de un país que influyen en el desarrollo, difusión y uso de diferentes tipos de conocimiento e innovaciones» (*Ibid*, 5). El desempeño del sistema dependerá, por lo tanto, de las relaciones que tengan los múltiples actores que lo componen, de los resultados de sus organizaciones.

¹⁶² El proceso de reconocimiento delimitado en la «Política de Actores del Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación» se fundamentó en la aceptación de las diferencias entre los actores. Este proceso de reconocimiento consta de tres pasos, uno autoevaluativo con una guía diseñada para este objetivo, una evaluación de pares para la verificación de los datos suministrados por el candidato, y una deliberación del Comité Interno de Colciencias. Dependiendo del caso, se pueden otorgar los reconocimientos uno, tres o cinco años, y con el compromiso de suministrar información relevante sobre proyectos y resultados de manera oportuna, así como incluir los planes de mejoramiento de las guías de autoevaluación, que sirven como línea base para identificar los alcances de los actores en sus procesos de excelencia («Política de actores del Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación», diciembre de 2016, 21-22).

factores que tienen una mayor afectación sobre ellos.¹⁶³ Para la formulación de la política, estos tuvieron que ser abordado desde variadas perspectivas y ámbitos de la norma científica del país, de ahí que se establecieron unas pautas con base en una serie de conceptualizaciones, claras y flexibles, con la finalidad de hacer una caracterización del papel de los actores del Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación, mediante una identificación tanto de sus actividades principales como complementarias, así como de sus resultados. Se presentó un listado de instituciones agrupadas en cuatro categorías según las afinidades en sus objetivos sociales.¹⁶⁴ De los doce tipos diferentes de actores, el que nos compete para este proyecto son los *centros de ciencia*, que fueron incluidos dentro de la agrupación orientada a la «mentalidad y cultura de la ciencia, la tecnología y la innovación».

Los centros de ciencia se encuentran distribuidos a lo largo y ancho del territorio nacional. Ofrecen múltiples recursos que compaginan la interacción física, emocional, cultural e intelectual en diferentes niveles, lo cual permite llevar a la práctica ejercicios relacionados con la gestión y el intercambio del conocimiento y la información, la participación ciudadana y la comunicación tecnocientífica. Entre sus actividades complementarias se ubican los servicios en ciencia y tecnología, la demostración y fabricación de artefactos de prueba o de juego, la divulgación científica, entre otros. Son definidos por la política como:

Instituciones de carácter público, privado o mixto, sin ánimo de lucro, con personería jurídica o dependientes de otra organización, con una planta física abierta al público de manera permanente y que tienen la Apropiación Social de la CTI (ASCTI) como parte integral de su misión u objeto social. Asimismo, reconocen la diversidad cultural, económica y social de las comunidades, promueven los principios de acceso democrático a la información y al conocimiento, y contribuyen a fortalecer la cultura CTel en el país mediante programas y actividades educativas.¹⁶⁵

¹⁶³ En el diagnóstico se reconocieron: (1) la baja financiación para las actividades tecnocientíficas y de innovación, lo que dificulta el desarrollo de proyectos a largo plazo y resta dedicación y tiempo al desarrollo del plan estratégico de los diferentes actores. (2) La orientación de la «Política Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación» hacia la generación de conocimiento, principalmente en la promoción de la investigación, más que en su transferencia y aplicación, lo que supuso la necesidad de crear un escenario de interacción, circulación y asimilación del conocimiento entre los actores. (3) La débil priorización sectorial en las políticas nacionales, que no es otra cosa que una limitación en la priorización de sectores que son estratégicas para el desarrollo del país, y dificulta la puesta en marcha de estrategias que articulan a los actores en los sectores que generan más beneficios para la economía. (4) La existencia de unas orientaciones implícitas y discontinuas para los actores, sin contemplar las diferencias de sus perfiles, sus actividades y resultados, es decir, por un lado, el no reconocimiento de algunos actores, y por otro, la orientación de sus quehaceres hacia aquellas que son cercanas a los reconocimientos, sin tener en cuenta si son coherentes con sus planes estratégicos. (5) La necesidad de consolidar una estructura de soporte a la innovación, las cuales favorecen la circulación de conocimiento y la articulación entre quienes lo producen y quienes lo utilizan, que hasta entonces habían sido ligeramente trabajadas por las políticas científicas y demás instrumentos («Política de actores del Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación», diciembre de 2016, 8-9).

¹⁶⁴ Las cuatro agrupaciones de actores que integran el Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación (SNCTI) son: (1) «Generación de conocimiento científico» (investigadores, grupos de investigación y centros e institutos de investigación); (2) «Desarrollo tecnológico y transferencia de tecnología» (centros de desarrollo tecnológico y Oficinas de Transferencia de Resultados de Investigación (OTRIS)); (3) «Innovación y productividad» (Empresas altamente Innovadoras (EIAs), unidades empresariales de I+D+i, centros de innovación y productividad, incubadoras de empresas de base tecnológica y parques científicos, tecnológicos o de innovación), (4) «Mentalidad y Cultura de la CTel» (centros de ciencia y organizaciones que fomentan el uso y la apropiación de la CTI).

¹⁶⁵ Política de Actores del Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación, diciembre de 2016, 19-20.

La actividad principal de los centros de ciencia, tal y como se indica en la cita, es la apropiación social del conocimiento científico y tecnológico con el objeto de desarrollar una sociedad del conocimiento cada vez más incluyente.¹⁶⁶ Hoy en día, y desde entonces, la tendencia internacional se ha venido planteando de forma explícita la necesidad de que las entidades museales, tales como los centros de ciencia, se conviertan en actores cruciales para el desarrollo del conocimiento y la gestión de los patrimonios —naturales y culturales— de las comunidades a las que pertenecen.

Los centros de ciencia son escenarios que inspiran asombro, descubrimiento y responsabilidad, y así consiguen que los ciudadanos participen activamente en los temas que son de sus competencias. Se plantean, así pues, como espacios propicios para las reflexiones, los debates y los consensos colectivos, que, al final de cuentas, son responsables de la construcción de una ciudadanía crítica y bien educada sobre estos temas.¹⁶⁷ En su misión por promover la apropiación social de la ciencia, la tecnología y la innovación por parte de sus públicos, de una manera contextualizada y además participativa, se enfrentan a la necesidad de modificar estrategias, colecciones e infraestructuras, como resultado de los cambios sociales cada vez más agresivos e imprevistos. Con miras a este objeto, Colciencias diseñó un modelo general de buenas prácticas de sostenibilidad, el cual permite a los centros de ciencia estar vigentes en momentos de dificultad y prosperar bajo condiciones económicas, legislativas, culturales y ambientales inciertas. Esta estrategia descansa principalmente en su capacidad de gestionar la intrincada cadena de instituciones, políticas y comunidades en las que están, y así, el modelo comprende una serie de buenas prácticas en lo económico, lo social, lo ambiental y lo organizacional, que facilita su perdurabilidad desde su legitimidad como centros de ciencia. Así, y en conclusión, este documento se muestra como un complemento a la *Política de Actores del Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación*, al tratarse de una herramienta para que los centros de ciencia comprendan sus dinámicas dentro de sus contextos y puedan adaptarse a sus condiciones específicas.¹⁶⁸

1.3.2.3.1. LOS JARDINES BOTÁNICOS EN LA POLÍTICA DE ACTORES DEL SISTEMA NACIONAL DE CIENCIA, TECNOLOGÍA E INNOVACIÓN

Entre los centros de ciencia se encuentran una gran diversidad de instituciones que se agrupan en cuatro tipos, siempre y cuando cumplan con ciertos criterios

¹⁶⁶ Colciencias, «La apuesta por la ASCTI», 2.

¹⁶⁷ Colciencias, «Lineamientos para el reconocimiento», 8-9.

¹⁶⁸ Colciencias, «Modelo general de buenas prácticas», 4-5.

para su reconocimiento.¹⁶⁹ Por facilidad en su empleo, y con base en la política científica nacional y algunos referentes internacionales, como las tipologías de entidades museales del Consejo Internacional de Museos (ICOM), estos grupos se definieron con base en el criterio museológico de sus colecciones.¹⁷⁰ Es decir, según las características de bienes que posean para su clasificación, selección y comunicación, ya sean cosas materiales o inmateriales, naturales o artificiales.¹⁷¹ El primero de los grupos de centros de ciencia reconocidos en el país—el de los *bioespacios*—, se distingue por tener, en principio, colecciones biológicas o réplicas de estas colecciones, pero también por interpretar, exhibir, conservar, investigar y comunicar conocimientos, en su mayor parte, relacionados con las ciencias de la vida, las ciencias de la salud y todas aquellas disciplinas que se ocupan de fenómenos biológicos. Igualmente es importante anotar su fuerte relación con los territorios en los que se encuentran situados, así como su labor ligada al conocimiento, el inventariado y la comunicación de especies.¹⁷² Algunas de las instituciones pertenecientes a este grupo son los acuarios, los zoológicos y los jardines botánicos.

La mayoría de los centros de ciencia del país están constituidos principalmente por museos y bioespacios.¹⁷³ Entre los dos suman más del 80% de los escenarios de la ciencia y la tecnología en Colombia. Los bioespacios particularmente han sido los escenarios que más han cambiado en los últimos años. Pasaron de ser espacios de recreación a lugares de aprendizaje sobre especies de plantas y animales, y, actualmente, están transformándose en sitios para la construcción

¹⁶⁹ De acuerdo a la definición de *centro de ciencia*, los «Lineamientos para el reconocimiento de centros de ciencia en Colombia», establecieron cinco criterios para que una institución sea reconocida de esta manera en el SNCTI. Estos son: (1) Ser una institución de carácter público, privado o mixto, pero sin ánimo de lucro. (2) Tener una planta física abierta al público de manera permanente. (3) Tener la apropiación social de la ciencia, la tecnología y la innovación (ASCTI) como parte integral de su misión u objeto social. (4) Contribuir al fortalecimiento de la cultura de ciencia, tecnología e innovación del país mediante el diseño y la implementación de programas y actividades educativos en cada una de las líneas de acción de la «Estrategia nacional de apropiación social de la ciencia, la tecnología y la innovación», estos son: (a) Participación ciudadana, (b) Comunicación CTS, (c) Intercambio de conocimientos, y (d) Gestión del conocimiento. Asimismo, propicia acciones conjuntas entre sectores académicos, productivos y estatales, pero siempre incluyendo la participación activa de las comunidades y los grupos de interés de la sociedad civil. (5) Llevar a cabo procesos de sistematización y evaluación de sus programas y actividades en apropiación social de la ciencia, la tecnología y la innovación (ASCTI). (6) Implementar prácticas de formación con su personal en temas de apropiación social de la ciencia, la tecnología y la innovación (ASCTI). [Colciencias, «Lineamientos para el reconocimiento», 19].

¹⁷⁰ Los cuatro grupos son: (1) *Los bioespacios*, los cuales se caracterizan por tener colecciones biológicas o réplicas de ellas, y tener un énfasis hacia las disciplinas que se encargan de fenómenos biológicos. A este grupo pertenecen los jardines botánicos, los zoológicos y los acuarios. (2) *Los espacios para las ciencias exactas, físicas, sociales y la tecnología*, que se caracterizan por contar con colecciones de objetos naturales o artificiales, y tratan temas relacionados con ciencias exactas, matemáticas, física, sociales y tecnología. Algunos ejemplares representativos son los museos de ciencia y tecnología, los museos dedicados al estudio del ser humano, los planetarios y los observatorios. (3) *Los espacios de construcción ciudadana en ciencia, tecnología e innovación (CTI)*, entre los que se ubican los laboratorios, los espacios maker y los talleres ciudadanos. Estos se caracterizan por no tener una colección en un sentido estricto, sino un conjunto de bienes, instrumentos y herramientas sin coherencia y significado museológico, pero que usan con sus públicos, y con las que hacen usualmente propuestas escenográficas y montajes interactivo para sus estrategias de ASCTI. Su énfasis es el diseño y el prototipado, por lo que facilitan todo lo necesario a sus públicos para que estos puedan llevarlo a cabo, y así dar algunas soluciones a las problemáticas de sus comunidades. (4) *Los espacios mixtos*, que cuentan con colecciones biológicas y colecciones de objetos con conjuntos de bienes, instrumentos y demás que carecen de coherencia y significado museológico, y se orientan a conocimientos de diferentes disciplinas científicas, tanto de temas biológicos como no biológicos. Su énfasis está en todas las ciencias, el diseño y el prototipado, y entre ellos se encuentran las casas de ciencia, los museos de historia natural, los centros interactivos y los parques temáticos.

¹⁷¹ Colciencias, «Lineamientos para el reconocimiento», 24.

¹⁷² Lado B, «Informe de análisis», 27.

¹⁷³ Lado B, «Informe de análisis», 21.

de ciudadanía en los que se promueve el valor de la vida y la conservación de la biodiversidad del país. Es curioso notar que la interactividad de los bioespacios es diferente a la de los otros centros interactivos más tradicionales, pues no tiene que ver precisamente con el uso de dispositivos o tecnologías, sino más bien con la recreación de espacios y la búsqueda de oportunidades para que sus visitantes sientan libertad de explorar sus instalaciones espontáneamente, enfocándose en experiencia sensoriales y colectivas con la naturaleza.¹⁷⁴ De esta manera, las actividades que se realizan en los bioespacios los acercan a sus comunidades e igualmente los posicionan como lugares que son naturalmente apropiados por los ciudadanos.¹⁷⁵ Su vínculo con la comunidad sobreviene en su mayoría de las propias demandas de la población que solicita información para la conservación y el uso de especies nativas. A este respecto, los bioespacios usualmente hacen asesorías sobre sistemas agrícolas sostenibles, agricultura urbana, manejo de ecosistemas, entre otros temas. En conclusión, son centros de ciencia con un fuerte interés en conocer a sus comunidades y actuar de acuerdo a sus necesidades e intereses.

En cuanto a los jardines botánicos, la política científica establece dos tipologías, de acuerdo a la ubicación de las instalaciones y el desarrollo de sus funciones. La primera de estas tipologías define a los jardines botánicos *in situ*, que llevan a cabo medidas de conservación de la diversidad biológica directamente en el lugar donde se forman. En otras palabras, su objeto es custodiar los ecosistemas directamente en sus territorios, así como las interrelaciones de los organismos que los habitan naturalmente. Estos jardines son ideales para la conservación genética y el cuidado de las interacciones entre organismos vivos con su hábitat —y con el ser humano—, así como para la labor investigativa y divulgativa. La segunda tipología son los jardines botánicos *ex situ*, los cuales se caracterizan por preservar plantas y otras colecciones biológicas por fuera de sus hábitats de origen. En este tipo de escenarios se promueve la conservación y el cuidado de las especies vegetales (y demás componentes de la biodiversidad), por medio de herbarios, bancos de semillas y bancos de germoplasma, con la finalidad de restaurar ecosistemas y reintroducir organismos en áreas silvestres.¹⁷⁶

1.1.1.1. POLÍTICA PÚBLICA DE APROPIACIÓN SOCIAL DEL CONOCIMIENTO EN EL MARCO DE LA CIENCIA, TECNOLOGÍA E INNOVACIÓN (CTeI)

Después de ocho años de haberse conformado el documento de la «Estrategia nacional de apropiación social de la ciencia, la tecnología y la innovación», que desde entonces orientó las prácticas de la apropiación social del conocimiento, se diseñaron, implementaron y articularon diferentes acciones como respuesta a las necesidades de acceso a la tecnociencia de diferentes sectores y grupos sociales colombianos. Se destacaron principalmente los programas «Ideas para

¹⁷⁴ Lado B, «Conectar para fortalecer», 19.

¹⁷⁵ Lado B, «Informe de análisis», 22.

¹⁷⁶ Colciencias, «Lineamientos para el reconocimiento», 27.

el Cambio» y «A Ciencia Cierta», los cuales propiciaron espacios para el uso de recursos científicos y tecnológicos con distintas comunidades, conjuntamente con expertos en estas áreas del conocimiento, para darles solución a problemas específicos de sus contextos. Por este motivo, en mayo del año 2018, a través de consultas públicas, encuentros y talleres regionales, conversatorios virtuales y mesas de trabajo, se inició la actualización de dicho documento. Entre agosto de 2019 y abril de 2020, se socializaron y validaron los lineamientos para lo que sería la nueva política de apropiación social del conocimiento.¹⁷⁷ Finalmente, en marzo del año 2021, en conformidad con el Plan Nacional de Desarrollo «Pacto por Colombia, pacto por la Equidad» 2018-2022 del expresidente Iván Duque, se hizo pública la «Política Pública de Apropiación Social del Conocimiento en el marco de la CTeI». Este se estructuró con base en pactos transversales, tales como el «Pacto por la ciencia, la tecnología y la innovación» y con sugerencias de la «Misión Internacional de Sabios 2019».¹⁷⁸

La ahora en vigor «Política Pública de Apropiación Social del Conocimiento en el marco de la CTeI» se estableció con el propósito de generar las condiciones necesarias para el uso, inclusión e intercambio de saberes y conocimientos en ciencia, tecnología e innovación para su democratización y la construcción de una sociedad basada en el conocimiento. Dentro de sus objetivos específicos se encuentran: Primero, generar condiciones para el desarrollo, fortalecimiento y sostenibilidad de los procesos de apropiación, mediante la articulación de los planes, las políticas, los programas y los proyectos relacionados con los actores de interés. Segundo, generar y fortalecer capacidades que contribuyan al cierre de brechas existentes para ampliar la participación y aprovechamiento de todos los conocimientos y prácticas tecnocientíficas de los actores. Tercero, fomentar el intercambio de experiencias de ciencia, tecnología e innovación que faciliten formas de diálogo, mediación y articulación entre los múltiples actores sociales involucrados para reconocer que la apropiación contribuye a la transformación de realidades humanas. En resumen, a través de la política se quiso potenciar la apropiación social del conocimiento como un tema de interés en la sociedad colombiana y como una camino para el desarrollo de los territorios a partir del reconocimiento de su diversidad. En tal sentido, era preciso abordar la ciencia, la tecnología y la innovación como recursos mediados por la cultura, que a su vez se encuentran asociados a externalidades, tales como el acceso a bienes y servicios, los contextos de violencia y las infraestructuras educativas. De allí su necesidad de implementar actividades intersectoriales con otros ministerios del

¹⁷⁷ Minciencias, «Socialización de la Política Pública» (video).

¹⁷⁸ En esta política se reconocen cinco principios que soportan la apropiación social del conocimiento, los cuales dan una base para la caracterización de las prácticas de apropiación. Estos son: 1. El reconocimiento del contexto, que se refiere a la identificación e interpretación de las realidades locales, con cada una de sus particularidades. Esto supone la exploración de alternativas de apropiación situadas (pertinentes, oportunas, respetuosas y éticas). 2. La participación ciudadana en ciencia, tecnología e innovación, relacionadas con la toma de decisiones y gobernanza de temas sociales, comenzando por el reconocimiento de un entorno plural en el cual interactúan diversos saberes y conocimientos. 3. El diálogo de saberes y conocimientos entre ciudadanos en condiciones de equidad, respeto y valoración de la diferencia. En estos encuentros se reconocen distintas concepciones del mundo y maneras de apropiación del conocimiento. 4. La transformación a partir del aprovechamiento de saberes y conocimientos de la ciencia y la tecnología, por medio de la construcción de relaciones horizontales y del trabajo colaborativo. 5. La reflexión crítica de las prácticas cotidianas por parte de la ciudadanía, con el objeto de aportar al desarrollo de nuevas maneras de intervenir la realidad a partir de las posibilidades que aporta la ciencia, la tecnología y la innovación.

sector público colombiano. Pero, por otro lado, haciendo visibles la ciencia, la tecnología y la innovación como elementos que son transversales a la vida de la ciudadanía. Para lo que se buscó crear alternativas de coparticipación con los diferentes sectores de la sociedad desde una perspectiva de reflexión y crítica sobre las diferentes realidades sociales del país.¹⁷⁹

En el documento se establece un plan de acción en el que se incorporan cinco líneas estratégicas para el cumplimiento de los objetivos, así como la asignación de los recursos para dichas acciones, los responsables y algunos indicadores de gestión y productos asociados. La primera de las líneas está relacionada con los procesos de apropiación social del conocimiento, que consiste en la generación de encuentros de diferentes actores de la sociedad para el diseño de programas y proyectos, con un enfoque diferencial e incluyente. Esto con el propósito de suscitar y consolidar los procesos de cocreación en asuntos de interés público y en situaciones pertinentes para los diferentes contextos del país. La idea es, por un lado, identificar las realidades y cosmovisiones de los individuos que habitan los territorios nacionales. Por otro lado, hacer más eficientes aquellos procesos que impactan las condiciones de vida de las comunidades desde las situaciones de sus propios contextos. Así se reconocen a los locales como aliados cruciales de los sectores asociados a la ciencia, la tecnología y la innovación. Desde esta perspectiva, se establecen tres acciones concretas, orientadas hacia el fomento de la participación ciudadana, el incentivo de instrumentos para la creación de procesos de apropiación social y la medición de sus impactos, y el intercambio de experiencias en los territorios para la transformación de realidades sociales.

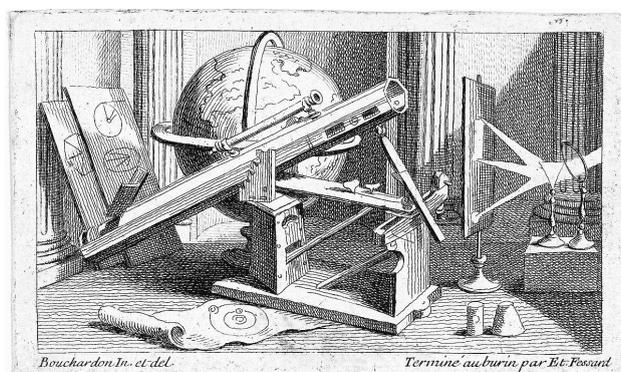
La segunda línea aspira a crear espacios para la gestión de la apropiación social del conocimiento, tales como los centros de ciencia. De este modo, se pretende facilitar la participación de diversos actores en prácticas asociadas a la ciencia, la tecnología y la innovación. Al mismo tiempo, se busca fortalecer capacidades regionales relacionadas y a la descentralización de este tipo de escenarios, los cuales se supone estimulan la reflexión crítica frente a los usos y aplicaciones del conocimiento tecnocientífico. Para ello, se definen tres actividades, como el estímulo a espacios que permitan el desarrollo de cualquier tipo de prácticas de apropiación del conocimiento, el impulso a la creación de estos espacios y la promoción de metodologías de evaluación e indicadores que permitan hacer seguimiento a los resultados de la apropiación del conocimiento. En específico se propone armonizar la batería de indicadores —mencionada previamente en el presente trabajo—, incentivando su aplicación para las acciones asociadas a esta política. En cuanto a la tercera línea estratégica, se pretende potenciar las capacidades en gestión, producción y aplicación para la apropiación social del conocimiento, así como de su evaluación. Lo que se consigue con el desarrollo de estrategias pedagógicas y el fortalecimiento de capacidades institucionales que sean favorables para el desarrollo de procesos de apropiación. En ese caso, se definen un par de actividades puntuales. Una de diseño e implementación de estrategias formativas relacionadas con las capacidades en ciencia, tecnología e

¹⁷⁹ «Política Pública de Apropiación Social del Conocimiento en el marco de la CTeI», 30-31.

innovación, y otra de promoción de estrategias de asistencia y seguimiento que consigan la institucionalización de estos procesos en organizaciones, entidades y sectores de interés.

La siguiente línea estratégica pretende desarrollar la investigación con enfoque de apropiación social del conocimiento, con el propósito de que la comunidad científica implemente la apropiación social del conocimiento en sus proyectos investigativos, a través de la elaboración de dispositivos y métodos que amplíen su desarrollo teórico y aplicación práctica. Para tal efecto, la apropiación social del conocimiento se asume como objeto de investigación, pero también se hace parte de los procesos de investigación, incorporando sus propias metodologías de observación, indagación, recolección de datos y análisis de la información. A este respecto, se establecen cuatro actividades, encaminadas a la promoción de actores de investigación, el fortalecimiento de la cooperación con la mayoría de actores generadores y dinamizadores de investigación, el fomento de diálogos entre investigadores y la ciudadanía para la generación del conocimiento, y el incentivo a la cooperación, visibilidad, circulación y gestión de la información a través de la Red Colombiana de Información Científica (RedCol). Finalmente, la quinta línea estratégica está enfocada a la gestión para la descentralización de la apropiación social del conocimiento, entendida como la priorización de la participación ciudadana para la democratización del conocimiento en cada uno de los territorios en los planes de acción de los actores públicos y privados. Así, se contempla un acompañamiento profesional a los proyectos que se presenten para la asignación de los recursos para la Ciencia, Tecnología e Innovación del Sistema General de Regalías. Por otro lado, se contempla la gestión territorial en los departamentos para fortalecer las capacidades en procesos de asistencia técnica en las regiones. Para este objeto, se concreta la actividad de posicionar la apropiación del conocimiento como asunto de interés para los ciudadanos, comunidad científica, empresarios y gestores de política, entre otros.

La «Política Pública de Apropiación Social del Conocimiento en el marco de la CTel», una vez establecidos los objetivos, líneas estratégicas y planes de acción, plantea mecanismos de seguimiento y monitoreo para los procesos de diseño e implementación de la apropiación del conocimiento.¹⁸⁰



¹⁸⁰ *Ibid.*, 9.

¹⁸¹ Edme Bouchardeon (French, Chaumont 1698–1762 Paris), *Globe with Mapping Instruments* (grabado), siglo XVIII, Metropolitan Museum of Art. Créditos Gift de Henry W. Kent, 1941 [Editado por el autor].

1.4. BREVE HISTORIA DE LOS JARDINES COLOMBIANOS

Los jardines botánicos, así como los entendemos actualmente, son el resultado de un amplio proceso evolutivo, y es desde el siglo pasado que consiguieron su doble papel como espacios abiertos al público y como centros de investigación científica.¹⁸² Se tiene información de la existencia de jardines desde las primeras civilizaciones de la antigüedad, cuando apareció la agricultura como el sustento de la vida de las primeras sociedades, adquiriendo además significados mágicos y religiosos. Seguidamente, los jardines fueron orientados al cultivo de plantas con fines medicinales en la época romana, e inclusive en múltiples culturas a lo largo y ancho de todo el planeta. En el campo de los saberes de la patología y la clínica, hubo adelantos considerables, en especial durante el período medieval. Un fenómeno notable fue el comienzo del coleccionismo, estimable desde el siglo quince, y que tendría mayor trascendencia en siglos posteriores. Así, pues, se recolectaron un gran número de plantas por sus conexiones con aplicaciones médicas. Lo anterior, posiblemente tenga orígenes en los herbarios medievales, todos ellos ilustrados a finales de época, que despertaron un poco más adelante el afán por el coleccionismo científico y el control del mundo natural. Aquellos serían los precedentes de los jardines botánicos, un extenso período de tiempo en el que se sentaron las bases de las colecciones de plantas vivas.¹⁸³

Tiempo después, aconteció una segunda etapa de los jardines botánicos, en el preciso momento en el que comenzaron a asociarse a los intereses de la ciencia renacentista, destinados así al cultivo de plantas en monasterios, universidades y palacetes, con el propósito de estudiarlas botánicamente. El surgimiento del humanismo renacentista —conducido por una vocación de racionalidad— trajo consigo una nueva imagen del mundo y un creciente interés por la naturaleza, de la misma manera que el desarrollo de métodos basados en la observación, la clasificación y la experimentación que dieron lugar a la ciencia moderna. Este fue el escenario en el que aparecieron los primeros jardines modernos, en Pisa y Padua, patrocinados por la familia Médici, y luego en Florencia, Bolonia, y en otras poblaciones italianas. Al parecer los jardines renacentistas concentraban una gran cantidad de funciones, y en este sentido, disfrutaban de un fascinante sistema conceptual que demandaba un complejo código interpretativo. A través de la literatura se difundieron detalles sobre los jardines antiguos, que sirvieron de inspiración de estos nuevos lugares. En consecuencia, fueron comprendidos como espacios al aire libre con decoraciones naturales y artificiales, en lo que se desarrollaron actividades de distracción y recogimiento, pero también para el estudio e investigación botánica y médica. Los jardines en esta época fueron además una representación del universo hecho a la medida y ordenación de los hombres renacentistas (generalmente por medio de la división geométrica).¹⁸⁴

¹⁸² Rodríguez, «Jardín botánico, heterotopía y ciudad», 86.

¹⁸³ Fresquet, «La fundación y desarrollo», 4. | Rodríguez, «Jardín botánico, heterotopía y ciudad», 86-87.

¹⁸⁴ Fresquet, «La fundación y desarrollo», 11.

Los jardines botánicos y las colecciones zoológicas fueron la manifestación del interés del hombre moderno por el impresionante mundo natural que se abría paso con la expansión de la geografía conocida.¹⁸⁵ Los colonos europeos con sus ánimos por la aventura y la exploración de nuevas topografías, principalmente de las alucinantes tierras del Nuevo Mundo, repletas de innumerables especies hasta la fecha desconocidas, y en la situación de una mentalidad enciclopédica, fueron el sustento de un nuevo tipo de coleccionismo.¹⁸⁶ Junto a los gabinetes de curiosidades, asociados profundamente con los jardines botánicos actuales, los herbarios y jardines renacentistas, no solamente inauguraron un nuevo capítulo hacia una comprensión más científica del mundo, del mismo modo sirvieron de base para la creación de los grandes museos europeos, que en aquel momento se empezaban a configurar como colecciones privadas y reales. Entre los siglos dieciséis y diecisiete estas colecciones de plantas vivas fueron imitadas en casi todos los países del continente europeo. En principio, la planificación y diseño de los jardines fue parte del auge de la arquitectura y de las diferentes artes de la época, sin embargo, la actividad científica terminó condicionando estas estéticas. Así, se «estaba sustituyendo ya, desde muy pronto, la idea de un “museo de plantas” por el de gabinete de investigación de las plantas»¹⁸⁷.

Una vez consolidada la botánica como un campo científico independiente, y ya introducida como disciplina en las universidades durante la época renacentista, se estableció una nueva concepción de jardín botánico.¹⁸⁸ En el siglo dieciocho, más específicamente en el año de 1781, se inauguró el Salón del Prado, nueva sede del Real Jardín Botánico de Madrid. Esta institución, que sería el principal destinatario de las consignas de las expediciones científicas patrocinadas por la Corona de España, se estableció como la gran casa imperial de intercambio de recursos naturales que buscaba hacer de la sociedad española independiente y autosuficiente de los demás poderes imperiales de la región. El éxito de las expediciones científicas fue un símbolo de soberanía, y los jardines botánicos se desempeñaron como galerías públicas donde los imperios coloniales podían presentar no solamente su poder sino además los frutos de la creación divina.¹⁸⁹ De allí que el Real Jardín Botánico de Madrid sentó un precedente significativo

¹⁸⁵ La comprensión del Nuevo Mundo, siguiendo la proposición de Mauricio Nieto Olarte sobre las prácticas científicas y las técnicas de representación asociadas al descubrimiento y la conquista del continente americano, estuvo íntimamente asociado con procesos de apropiación de lo desconocido, y de allí que se diera una nueva cosmología que trajo consigo la redefinición del mundo conocido. A causa de este extrañamiento por las tierras americanas y sus recursos naturales, los europeos vieron necesario el incorporar dentro de sus marcos de referencia aquellas plantas, animales y personas que les eran insólitas. A este respecto se puede agregar que los ejercicios enciclopédicos del mundo natural siempre han sido prácticas imperialistas, y de esta manera, la clasificación de la naturaleza y de la geografía americanas por parte de los colonos europeos estuvo conectado también a un proceso de orden social [Nieto, «Comprensión del Nuevo Mundo»].

¹⁸⁶ Rodríguez, «Jardín botánico, heterotopía y ciudad», 89.

¹⁸⁷ Fresquet, «La fundación y desarrollo», 26.

¹⁸⁸ A pesar de que el primer paso en la creación de jardines públicos se dió en el año de 1635 en la ciudad de París, con la construcción del *Jardin des Plantes* (1635) para el cultivo de plantas con fines medicinales y didácticos [Muñoz & Isaza, *Naturaleza, ciudad y jardín*, 10], los jardines botánico ya consolidados como instituciones científicas serían abiertos a al público general (para su ocio y recreación) hasta mediados de los siglos diecinueve y veinte, pues hasta entonces serían lugares restringidos a la nobleza y la aristocracia, o exclusivamente a fines didácticos e investigativos. Esta sería la tercera etapa de evolución histórica de los jardines botánicos [Rodríguez, *Jardín botánico, heterotopía y ciudad*, 87].

¹⁸⁹ Nieto, «Historia natural y la apropiación», 421-422.

para otras instituciones científicas nacidas en esta época, incluyendo las de sus colonias.¹⁹⁰ Esto se debe a que, aún cuando dentro de sus principales funciones se definió la instrucción lúdica a favor de la observación de las colecciones, tal y como sucedió en otros jardines botánicos del momento, se reflejó igualmente una voluntad de ser una institución abierta al público general.¹⁹¹

Aquél fue igualmente el escenario en el que tuvieron lugar los múltiples viajes de exploración científica por parte de los imperios europeos a escala global, de manera general a lo largo de sus colonias, pero principalmente en lo que sería el continente americano. Los viajes fueron el centro de interés público, político y comercial de las élites durante todo este siglo, tanto así que los diferentes gobiernos basaron sus políticas en la premisa de que la obtención y aplicación de conocimientos científicos intensificaría su poder político y económico. Estas campañas fueron inspiradas por los principios ilustrados fundamentados en la razón y la difusión del conocimiento, en especial de los saberes asociados a las ciencias naturales desde un punto de vista utilitario. Es así que las expediciones científicas consistieron en una suerte de inventarios sobre las riquezas naturales de las colonias europeas para su dominio y aprovechamiento económico, pero que facilitaron no solamente el control de la naturaleza, sino asimismo de otras culturas.¹⁹² A fin de cuentas, el conocimiento es una de las formas del poder, de la misma manera que la difusión de disciplinas tales como la historia natural, la taxonomía y la medicina en los territorios americanos no fue otra cosa que la diseminación de ese poder.¹⁹³

Los jardines botánicos son instituciones muy complejas, cuyas actividades en la sociedad se han diversificado a lo largo del tiempo. Convencionalmente se han considerado «museos vivos» por las características de sus colecciones, ligadas, en particular, pero no exclusivamente, a plantas vivas, clasificadas y ordenadas según criterios científicos, estéticos y educativos.¹⁹⁴ A juzgar por la información presentada en este apartado, las metas prioritarias de los jardines botánicos en la época colonial se orientaron al aprovechamiento de especies vegetales con intereses económicos, para su introducción e intercambio. Igualmente sirvieron como repositorios de plantas exóticas provenientes de las colonias de los países europeos para su investigación y para alimentar los acervos de los herbarios y demás instituciones asociadas.¹⁹⁵ Aún así, no hay que olvidar que anteriormente se produjeron algunos precedentes importantes, y su significado e importancia cultural fueron relevantes en diferentes contextos.

¹⁹⁰ La historia natural dependía del patrocinio de la aristocracia o del Estado, pues solamente la población más adinerada era capaces de alimentar sus colecciones de piezas exóticas. En este sentido, fueron los gabinetes de curiosidades y los jardines botánicos de los aristócratas y nobles más poderosos los centros de producción del conocimiento sobre ciencias naturales del siglo XVIII [Nieto, «Historia natural y la apropiación», 422].

¹⁹¹ García, *Los jardines botánicos*, 29-30.

¹⁹² Nieto, «Historia natural y la apropiación», 418.

¹⁹³ *Ibid.*, 428.

¹⁹⁴ García, «Los jardines botánicos», 27.

¹⁹⁵ Vovides, Iglesias, Luna y Balcázar, «Los jardines botánicos», 239-240.

1.4.1. EL PRIMER JARDÍN BOTÁNICO DE COLOMBIA

La historia nacional de los jardines botánicos nos lleva necesariamente a narrar el relato particular del Jardín Botánico de Bogotá, por lo menos en sus inicios, pues, tienen un origen común. Dicho camino compartido nace del propósito de José Celestino Mutis —naturalista español consagrado al estudio de la flora y de las ciencias naturales en el país—, por crear una de las empresas científicas más importantes del continente americano. En 1760, recién coronado Carlos III, el ilustre José Celestino Mutis llegó al Nuevo Reino de Granada, como médico del virrey Messía de la Zerda, y comenzó sus estudios sobre la flora neotropical de tan excéntricas tierras. Años después, el 30 de abril de 1783, con aprobación de la corona real de España, y con el patrocinio del virrey y arzobispo de Santa Fe, Antonio Caballero y Góngora, se creó la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada en el municipio de Mariquita. La iniciativa, promovida por José Celestino Mutis, fue el máximo instituto científico de investigación de todo el territorio, en el cual se elaboró la enorme obra *Flora de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada*, del que resultó un amplio y significativo acervo de información, ilustraciones científicas, un maravilloso herbario y otras colecciones.¹⁹⁶ El proyecto se hizo en compañía de Eloy Valenzuela, y más tarde, de Diego García, Pedro Fermín de Vargas y Francisco Javier Matis.¹⁹⁷

Es importante hacer una salvedad en este punto, y es que los conocimientos de las sociedades nativas de los territorios colonizados jugaron un papel decisivo en la producción del discurso científico erudito. Los expedicionarios botánicos no solamente llevaron a cabo procesos de traducción y apropiación de los recursos naturales americanos, sino también de los saberes tradicionales de sus pueblos. Estos fueron incluidos dentro de sus marcos de referencia y adaptados a un lenguaje más acorde con una cultura científica universal —europea—. Los logros de las exploraciones científicas y botánicas por el continente se debieron a la recolección de saberes previamente existentes en las sociedad locales, que fueron reconocidos como descubrimientos propios de los viajeros europeos.¹⁹⁸ Tanto José Celestino Mutis como otros científicos capacitaron a los americanos sobre historia natural y medicina, pero igualmente fundaron instituciones como jardines botánicos, museos y observatorios astronómicos. En el momento en el que estas instituciones contaron con personal entrenado, se transformaron en símbolos del poder local, como parte de lo que Mauricio Nieto Olarte nombra «un gran proyecto de ordenamiento global bajo el control de una nueva élite de hombres nacidos en América pero de sangre europea».¹⁹⁹

Muy a pesar del poco conocimiento que se tiene sobre la ubicación, extensión y características que tuvo el llamado Jardín Botánico del Rey, se sospecha que debió haber heredado elementos de los jardines madrileños de la época, en los

¹⁹⁶ A lo largo de la primera mitad del siglo diecinueve, la biblioteca y el herbario del Real Jardín Botánico de Madrid adquirieron gran parte de sus colecciones más valiosas y renombradas, como las ilustraciones botánicas, manuscritos y herbarios de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada [García, «Los jardines botánicos», 32].

¹⁹⁷ Caballero, «La aventura de la expedición botánica», 10.

¹⁹⁸ Nieto, «Remedios americanos para el imperio» (coloquio).

¹⁹⁹ Nieto, «Historia natural y la apropiación», 425.

que José Celestino Mutis estudió junto a Miguel Barnades y Carlos Linneo, este último considerado el padre de la taxonomía científica de las especies vegetales y animales. En su jardín mariquitense se sabe que cultivó una gran variedad de especies de flora nativa neogranadina, como el canelo de los andaquíes (*Ocotea quixos*), la quina (*Chinchona officinalis*), la otoba (*Myristica Otoba*) y el cafeto de monte (*Psychotria boqueronensis*). Por medio de la propagación de aquellas y otras especies, quiso elaborar modelos completos para apoyar visualmente las investigaciones botánicas y domesticarlas para su aprovechamiento.²⁰⁰ Sea como sea, el proyecto se estropeó en el año de 1793, cuando, por mando virreinal, la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada fue transferida a Santa Fe. Lo anterior conllevó a la desaparición del primero de los jardines botánicos colombianos, a causa de su laborioso manejo y conservación desde la distancia. También se cuenta que en el contexto de las guerras civiles, tropas acamparon al pie los bellísimos árboles de canelo, y sus cortezas fueron quemadas con las hogueras de los soldados.²⁰¹

Ya en la ciudad de Santa Fe, José Celestino Mutis comenzó a estudiar y coleccionar plantas que dispuso en un pequeñito jardín de una parcela de lo que ahora es la Casa de Nariño.²⁰² Parte de ese espacio fue entregado más tarde, en el año 1803, para la edificación del Observatorio Astronómico Nacional de Colombia.²⁰³ En ese entonces, terminó sus trabajos iniciados en el departamento tolimense y fundó una escuela de dibujo. Dentro de sus mayores objetivos, hasta el último de sus días, se encontró el crear un jardín botánico en la ciudad. En una carta al virrey Amar y Borbón, expresó sus deseos póstumos y encomendó tareas a sus trabajadores. Al prócer José María Carbonell, amanuense de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada, lo recomendó como el jardinero mayor de este anhelado jardín botánico.²⁰⁴

1.4.2. UNA HISTORIA NATURAL DE COLOMBIA

Cuando a la edad de 32 años, Enrique Pérez Arbeláez retornó a Colombia, una vez ordenado como sacerdote en España, y recibido su título de doctor Summa

²⁰⁰ Se dice que este fue el primer jardín botánico de América, o por lo menos de su parte continental. Fue construido en principio como un jardín de aclimatación de especímenes vegetales con oportunidades económicas para su propagación y aprovechamiento. Tanto así que algunas de estas muestras fueron enviadas al Real Gabinete de Historia Natural y al Real Jardín Botánico de Madrid [Robles, «Aportes a la genealogía de los jardines», 45]. Otra función de la institución fue servir como repositorio de plantas para su estudio y enseñanza. Es importante resaltar que el motor principal de Real Jardín Botánico de Madrid, así como el de las exposiciones científicas y técnicas en las que participó, fue la difusión del conocimiento botánico y el progreso de las ciencias y la sociedad española. La entidad desde el año de 1783, cuando comenzó su etapa de mayor esplendor — con la aprobación de su reglamento—, había incrementado sus exposiciones de plantas gracias a la formación de una red de colaboradores o corresponsales de otras instituciones botánicas europeas con las que se intercambiaron semillas y materiales, incluyendo los procedentes de las colonias en las que se llevaron a cabo las expediciones [García, «Los jardines botánicos», 29-30].

²⁰¹ Pérez, «Guía del Jardín Botánico», 9.

²⁰² En 1823, año en el que se hizo el reglamento del Museo Nacional de Colombia como museo de historia natural, y cuyas funciones fueron recolectar, describir, investigar y aplicar el conocimiento científico para el desarrollo de la nación, se dictaminó además la apertura de un curso público sobre botánica. Para dicho propósito, se dispusieron las instalaciones del observatorio astronómico. De la misma manera, se estableció la construcción de un jardín botánico en la huerta vecina y un herbario para uso docente. El jardín, de acuerdo a comunicaciones de la época, se consiguió hacer en las cercanías de Bogotá, donde se hicieron experimentos con siembras de semillas [Rodríguez, «Colecciones y saberes», 132].

²⁰³ Pecha, «Jardín Botánico», 1.

²⁰⁴ Pérez, «Guía del Jardín Botánico», 9.

cum laude en Ciencias Biológicas de la Universidad del Rey Luis Maximiliano, en Múnich, retoñó finalmente la aspiración de lo que en algún momento fue la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada. Regresó a Bogotá en 1928, días después de haber merecido una beca de investigación en el Jardín Botánico de Bogor en Java, a la que renunció para perseguir su camino como sucesor del gran legado de José Celestino Mutis. De ahí que, no es de extrañar que se le conozca hoy por hoy como el «padre de la ecología en Colombia». Era un hombre con un conocimiento profundo sobre las ciencias naturales, y tuvo la suerte de recorrer una gran parte del territorio nacional, lo que le permitió registrar y recoger muestras de la magnífica flora colombiana. Así comenzaron sus invaluable aportes científicos al país, con la fundación, en el año 1936, del Herbario Nacional Colombiano, obra que además continuó con la creación del Museo Botánico y del Instituto de Ciencias Naturales, ambas dependencias de la Universidad Nacional de Colombia, entidades que dirigió hasta el año 1940.²⁰⁵

Enrique Pérez Arbeláez creía fundamental el recuento y catalogación del vasto patrimonio vegetal colombiano para la consolidación de una verdadera ciencia botánica en el país. Razón por la cual, en el año de 1948, fue nombrado asesor de un grupo de investigación formado por la UNESCO, a razón de estudiar el ecosistema del bosque tropical amazónico. Entre 1951 y 1952, finalizó el primer tomo de la *Flora de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada*, con láminas de flora originales, el cual publicó en España un año después. Así, por fin, logró su gran cometido de vida: inaugurar el Jardín Botánico de Bogotá el sábado 06 de agosto de 1955. Dicha institución fue creada por el Consejo Administrativo del Distrito Especial de Bogotá, por medio del Acuerdo 10 de 1955, y en ese mismo año, pudo adquirir su personería jurídica, así como sus estatutos y normas para su control y rendición de cuentas.

1.4.3. EL JARDÍN BOTÁNICO DE BOGOTÁ UN MUSEO VIVO

Así, se inició algo completamente nuevo para el país: el capítulo de los jardines botánicos colombianos, puesto en marcha con la fundación del Jardín Botánico de Bogotá, José Celestino Mutis. Para su edificación, el entonces alcalde mayor de la ciudad, Roberto Salazar Gómez, destinó treinta hectáreas de lo que en ese momento eran los arrabales capitalinos, en el Bosque Popular, anteriormente usados como relleno sanitario. Los diseños de planos y parte de la financiación, corrieron por cuenta de la administración distrital. Las obras se hicieron de la mano de Pérez Arbeláez, y de su asistente y secretaria, Teresa Arango Bueno,

²⁰⁵ En el contexto de la gran revolución en marcha del expresidente Alfonso López Pumarejo, cuando se creó el campus de la Universidad Nacional de Colombia, la primera edificación en ser terminada y puesta en operación fue el Instituto Botánico (1938), entidad de la que nacería el Departamento de Botánica de esta universidad. En este mismo horizonte, se constituyó la Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, de la cual Enrique Pérez Arbeláez fue uno de sus miembros fundadores. Esta entidad se creó como un cuerpo consultivo, y para la enseñanza de la ciencia en las llamadas clases populares. Además de eso, se dictaminó que se estudiaran maneras para publicar las obras de José Celestino Mutis, y para fundar un museo de ciencias naturales, un jardín botánico y otro zoológico en la ciudad de Bogotá [Decreto 1218 de 1936, «Por el cual se reglamentan las Leyes 39 de 1913 y 34 de 1933, y se modifican y complementan los Decretos número 424 de 1934 y 436 de 1935», 28 de mayo de 1936].

quien dirigió la institución entre 1974 y 1990. Pues bien, con la reforma a la administración pública del Distrito Especial de Bogotá, por medio del Decreto Ley 3133 de 1968, la institución se incorporó a la Secretaría de Obras Públicas, y en consecuencia, adquirió una serie de compromisos con los programas de arborización de la ciudad. Es en medio de este contexto, en la década de los años cincuenta, con el surgimiento del movimiento ambientalista moderno a nivel global, que se daría la cuarta y última etapa que marcó un hito en la evolución de los jardines botánicos que conocemos hoy día. Fue en este momento en el que los científicos renovaron sus papeles en estas instituciones, y se enfocaron principalmente en la conservación de la flora nativa, así como de los ecosistemas locales. Sin dejar a un lado la educación de los públicos.²⁰⁶

En este punto es importante señalar que cerca de una década antes, en 1946, la UNESCO creó el renombrado Consejo Internacional de Museos (ICOM), como una organización internacional de los museos basada en comités nacionales.²⁰⁷ Desde entonces, la entidad ha actualizado su definición de museo a los largo del tiempo en función de los cambios de la sociedad.²⁰⁸ El aquel momento, de acuerdo a sus estatutos reglamentarios, en su artículo segundo, sección dos, se definió como: «...todas las colecciones abiertas al público, de material artístico, técnico, científico, histórico o arqueológico, incluidos los zoológicos y jardines botánicos, pero excluyendo las bibliotecas, excepto en la medida en que tengan salas de exposiciones permanentes»²⁰⁹. Con ello, se hace evidente que desde un principio, dentro de las interpretaciones asociadas al mundo de la museología, hubo un intento intencionado por hacer de los jardines botánicos una suerte de «museos vivos». Lo anterior se debió, teniendo en cuenta las características de sus colecciones y posiblemente a su muy estrecha relación histórica con otras instituciones museales, cuyas funciones estuvieron destinadas a la conservación y exposición de sus colecciones. Ya en julio de 1951, unos cuantos años antes de la fundación del Jardín Botánico de Bogotá, José Celestino Mutis, se actualizó esta definición, y se profundizó en sus características. Así, se identificaron como establecimientos permanentes para la preservación, estudio y exhibición al público de sus múltiples colecciones, para su deleite e instrucción.²¹⁰

Aunque, en el fondo, como es de esperar, el Jardín Botánico de Bogotá ha sido objeto de cambio y mejoramiento con el paso del tiempo, ya desde sus inicios, fue una institución bastante completa—y bien pensada—. En la *Guía del Jardín Botánico «José Celestino Mutis»* (1971), su autor, Enrique Pérez Arbeláez definió cerca de seis programas institucionales —posiblemente hayan sido más—. Para comenzar, describió catorce instalaciones al aire libre para las exposiciones de plantas, con el objeto de ofrecer experiencias fitogenéticas y pedagógicas. Cada una de ellas cumplía además con funciones específicas.²¹¹ Adicionalmente, hubo

²⁰⁶ Rodríguez, «Jardín botánico, heterotopía y ciudad», 87.

²⁰⁷ Sin embargo, el ICOM comenzó a desarrollar sus actividades en los países en vía de desarrollo de Latinoamérica, con la formación del personal de los museos, a partir de 1977.

²⁰⁸ Poveda, «La institución del museo», 83.

²⁰⁹ Universidad del País Vasco, «Tema 1: Concepto de museo», 6.

²¹⁰ *Ibid.*, 7.

²¹¹ A continuación, se describen, de manera muy sucinta, cada una de ellas: (1) el jardín introductorio a la morfología botánica, (2) el sistemático para la docencia de las familias botánicas, (3) el de la flora de páramo colombiano, (4) el

otras siete instalaciones dentro de ocho invernaderos, que se acoplaron dentro de un par de círculos conectados por medio de trabazones cubiertos. De allí, quedaron dos espacios protegidos, uno destinado a las plantas criptógamas y las bromeliáceas, y el otro, a las crasuláceas. La idea era que estos invernaderos reprodujeran los climas térmicos más característicos de Colombia, por lo que se dispusieron experiencias de aclimatación.²¹² Estas obras fueron desarrolladas por el Distrito Especial de Bogotá y Colciencias. Para ello, fueron empleadas algunas técnicas complicadas y costosas, con el propósito de acondicionar los invernaderos con la humedad y temperatura adecuadas, y así recrear estos paisajes (con sus especies vegetales más representativas). A lo anterior, hay que agregar que se requirió de personal para el etiquetado de todas las colecciones vivas, encargado igualmente de sus cuidados ininterrumpidos, y de otra serie de recursos para investigaciones y el desarrollo de los programas de educación destinados a los públicos.

Por otra parte, se implementó además una serie de programas de investigación científica. El primero de estos orientado al estudio de la genética, la fisiología (y la embriología), la microscopía y la fitopatología de plantas neotropicales. Para ello, se crearon cultivos y construyeron laboratorios muy bien equipados para las técnicas de microscopía, muy parecidos a los de los países más avanzados en estas prácticas. También se destinaron recursos para el estudio de granos de fécula y aleurona, y todo aquello asociado a las formaciones celulares y genes de plantas que hasta el momento no habían sido estudiadas en el mundo.²¹³ Con estas prácticas, los jardines botánicos hoy día aportan a una mejor comprensión de la historia evolutiva, lo que permite establecer las relaciones de parentesco entre distintas especies vegetales, con la finalidad de, por un lado, diseñar estrategias de conservación y programas de protección para la flora en peligro de extinción, y por el otro, identificar especies de interés comercial.²¹⁴ Por otro lado, para los científicos que se ocupan de la biodiversidad, actualmente el cambio climático supone un desafío de primer orden, y la investigación supone un tema de suma relevancia, siempre que sus aportes pueden servir como base para las políticas de conservación y reducción de emisiones de componentes contaminantes. Con lo anterior, se puede afirmar que los jardines botánicos son instituciones fundamentales, no solamente para el reconocimiento de especies afectadas por la actividad humana, sino también para la mitigación del cambio climático.²¹⁵

andino con flora bogotana, (5) los frutales de clima de la ciudad, (6) la rosaleda, (7) el resguardado para las criptógamas, (8) el de las bromeliáceas, (9) el de crasuláceas, arboretum y palmas de tierra fría, (10) el de los grupos ornamentales, (11) el de las especies de prado sabanero, (12) el de las hortalizas, (13) el vivero y (14) el herbal. Este último era un hermoso jardín con especímenes de la farmacología popular colombiana, que se disponían, de este modo, para el servicio de la gente y para los gremios de la salud. También, se podían observar plantas que eran usadas como materias primas industriales, de las que se sacan fibras, colorantes, féculas, ceras, grasas y demás productos.

²¹² Las siete instalaciones vegetales cubiertas fueron: (1) El salón de transición y ventas, (2) la de las orquídeas y aráceas, (3) la de la flora subandina de tierra templada, (4) la de la flora hidromegaterma de gran humedad y calor, incluida la Victoria Regia, propias de la Amazonía, (5) la de la flora xerofítica guajira, (6) la de las plantas ornamentales de climas cálidos, y (5) las económicas de los mismos.

²¹³ Otro punto es que, se contempló el estudio de la flora urbana y periurbana bogotana. Como se había indicado, se le encargó al Jardín Botánico de Bogotá la arborización ciudadana. Para este propósito, la entidad implementó una nueva política de siembra y definió los criterios de sembrado en el espacio público de la ciudad.

²¹⁴ Ruiz, «Estudio de la biodiversidad vegetal», 17.

²¹⁵ Muñoz, «Un desafío para la investigación», 3.

Durante este período, puntualmente en el año 1972, Enrique Pérez Arbeláez, la señora Teresa Arango Bueno y el técnico Rafael Cortés, viajaron al municipio quindiano de Salento, a fin de recolectar ejemplares florísticos subandinos para el Jardín Botánico de Bogotá. Allí, tomaron semillas y plántulas de la magnífica palma de cera (*Ceroxylon quindiuense*), de los espectaculares yarumos blancos (*Cecropia telenitida*) y los engalanados sietecueros (*Tibouchina lepidota*), todos tres considerados típicos de ese bioma, y ahora comunes en la capital. En ellos había un gran interés por conservar las especies vegetales de este territorio, ya que cumplen papeles importantes en el curso de las cordilleras andinas, pero, que aún así, se han encontrado en amenaza de extinción por el crecimiento de las zonas más pobladas de Colombia.²¹⁶ Ese mismo año, el 22 de enero, Enrique Pérez Arbeláez murió. Y, siguiendo de cerca sus propósitos, la señora Teresa Arango Bueno y el ingeniero agrónomo Francisco Sánchez Hurtado, heredaron el plan de zonificación y el programa de desarrollo.²¹⁷ Hasta la década de los setenta, los jardines botánicos asumieron su compromiso con la preservación del medio ambiente y la conservación de la biodiversidad. Por lo menos, así fue en las instituciones botánicas europeas.²¹⁸ Actualmente, este es posiblemente su objetivo principal, considerando las afectaciones ecológicas que continúan en aumento a un ritmo alarmante en todo el mundo.

Dada la necesidad, a mediados de los años 90, la función misional de la entidad se reformuló, y se establecieron cuatro áreas: la investigación, el conocimiento y conservación, la cultura ambiental, enfocada principalmente a la protección de la flora colombiana, y el desarrollo institucional, a través de la cooperación internacional para la promoción de la investigación.²¹⁹ Esta necesidad apareció con la previa liquidación del anterior Jardín Botánico de Bogotá, y de la creación de una nueva entidad bajo el mismo nombre, esta vez, con una naturaleza jurídica que facultó al alcalde de la ciudad para definir su estructura orgánica, funciones y fuentes de financiación. Mediante el Acuerdo No. 39 de 1992 y el Decreto No. 40 de 1993, el exalcalde Jaime Castro Castro le concedió a la institución autonomía administrativa, y se dispuso que sus directores serían de libre nombramiento y remoción de la cabeza del gobierno distrital. Más adelante, con el Decreto No. 984 de 1998, se le encargaría al Jardín Botánico de Bogotá, una vez más, desarrollar todo lo asociado a la arborización urbana y silvicultura de los árboles con fines paisajísticos en el espacio público de la ciudad, definida en Plan de Desarrollo, Social y de Obras Públicas. Lo anterior en relación a la conservación de la diversidad biológica en sus dimensiones

²¹⁶ Alcaldía Mayor de Bogotá, «Jardín Botánico de Bogotá», 58.

²¹⁷ Si bien ya se mencionó que Teresa Arango Bueno dirigiría el Jardín Botánico de Bogotá a partir de 1975, y durante dieciséis años, es importante señalar que fue el botánico Rafael Roñero Castañeda, y después, el profesor y botánico Luis Eduardo Mora-Osejo, quienes asumieron la dirección de la institución por algo más de tres años, tan pronto murió Enrique Pérez Arbeláez. Una vez entrada la década de los años ochenta, el arquitecto Pedro Juan Jaramillo ganó el Premio Nacional de Arquitectura por la construcción del icónico tropicario —circuitos de invernaderos para plantas de múltiples pisos térmicos—, del Jardín Botánico de Bogotá, en 1985. Ese mismo año, y hasta 1988, con el apoyo de Colciencias, se implementó una subdirección de investigación, una biblioteca, un área para la experimentación con invernadero y un laboratorio.

²¹⁸ Prance, «A brief history of conservation», 502-503.

²¹⁹ Esto se consigue a través de la Subdirección de Conservación Ambiental, la Subdirección Científica y la Subdirección Cultural [Ministerio de Cultura y Deporte (Gobierno de España), «Archivos del Jardín Botánico»].

ambientales, sociales, económicas y políticas.²²⁰ En el 2010 y 2018, nuevamente se reglamentaron estas disposiciones asociadas a las zonas verdes, jardinería y silvicultura urbana de Bogotá.

No por mucho tiempo perduraron algunos de estos cambios, puesto que en el 2001 y 2019, se modificó otra vez su estructura orgánica. En estos últimos años, además, el Jardín Botánico de Bogotá amplió su influencia hacia la promoción y realización de actividades de conservación y educación ambiental, así como de investigación, y el desarrollo de proyectos importantes para la ciudad. Por otro lado, la entidad estuvo incluida en actividades ecoturísticas y en campañas de culturización con entidades públicas y privadas.²²¹ Es así, como, desde el 2012, y en los próximos años, se llevaría a cabo un ambicioso proyecto de renovación, que en principio incluyó más de sesenta obras orientadas a la adecuación de su infraestructura, para el mejoramiento de sus servicios. Se destaca una inversión significativa en equipo científico para germinación y maduración de plantas, y de estudios genéticos y taxonómicos, así como la adecuación del ciclo de agua, el ojo de agua, que recrea la diversidad de un humedal, un páramo y un bosque. En el 2017, se inauguró el Herbario del Jardín Botánico de Bogotá, y en el 2018, se adoptaron nuevas medidas de innovación. Finalmente, en el año 2020, se hizo la entrega del nuevo tropicario, desarrollado bajo la iniciativa «Nodos de Diversidad: investigación y apropiación social de la biodiversidad en la región capital», con el objetivo de poner en valor algunas de las especies vegetales más amenazadas de los diferentes ecosistemas del territorio nacional.

A grandes rasgos, desde su creación, el Jardín Botánico de Bogotá ha adoptado medidas, a través de la planificación del entorno paisajístico bogotano, sobre la base de la protección y conservación del patrimonio natural urbano, por medio del diseño de estrategias de silvicultura y siembra de árboles. Lo anterior con el propósito de mejorar los componentes ambientales de la ciudad para todos sus habitantes y visitantes. En esta misma línea, ha promovido una mejor toma de decisiones distritales con base en información científica, en gran medida, como organismo asesor que custodia los recursos naturales habidos en el territorio.²²² Así, tenemos que, la entidad en el año 2022, fue reconocida por el Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación, como «centro de investigación», mediante la Resolución No. 469, convirtiéndose en el primer jardín botánico que ostenta dicha condición junto a más de cuarenta instituciones científicas del país. Todo gracias a que cumplió con la totalidad de los criterios establecidos, técnicos y normativos, ahora vigentes, relacionados con su infraestructura, condiciones y recursos que fomentan el estudio y la generación de conocimiento. Al sol de hoy, nos damos cuenta de que nunca antes en la historia, los jardines botánicos habían sido tan importantes en la investigación científica, y esto es solamente un ejemplo de ello.²²³

²²⁰ Alcaldía Mayor de Bogotá, «Jardín Botánico de Bogotá», 28. & Jardín Botánico de Bogotá, «Manual de gestión».

²²¹ Pecha, «Jardín Botánico».

²²² Ministerio de Cultura y Deporte (Gobierno de España), «Archivos del Jardín Botánico».

²²³ Vovides, Iglesias, Luna y Balcázar, «Los jardines botánicos», 240.

1.4.4. EL JARDÍN BOTÁNICO DEL QUINDÍO, UN MUSEO QUE EXTIENDE SUS ALAS

Jesús María Idrobo, etnobotánico formado en el Instituto de Ciencias Naturales de la Universidad Nacional de Colombia, fue una figura clave en la historia del Jardín Botánico del Quindío. En el año de 1975, fue él quien sugirió a Alberto Gómez Mejía, abogado, y ante todo, ecologista, crear un jardín botánico para el departamento. Le comentó que, por tratarse de un territorio fragmentado por las cordilleras, y en principio, por ser una zona de transición ecológica con una presencia de cuatro pisos térmicos, las tierras quindianas eran perfectas para cumplir este propósito. Tocado por la curiosidad, Alberto Gómez Mejía, aún sin saber nada sobre los jardines botánicos, viajó a la capital del país, para conocer al Jardín Botánico de Bogotá de primera mano. Así, con una propuesta muy distinta, y con la atenta participación de la Universidad del Quindío, del Club de Jardinería de Armenia y de la Organización Oikos, cuatro años más tarde, por fin, se fundó la entidad. Fue reconocida por la Gobernación del Quindío mediante la Resolución OJ 037 del 05 de junio de 1979. Tiempo después, la Corporación Autónoma Regional del Quindío (CRQ) entregó en comodato ocho hectáreas de bosque entre los municipios de Filandia y Circasia, en la Reserva Forestal de Bremen, que sería la primera de las cuatro sedes proyectadas para el Jardín Botánico del Quindío —una por cada piso térmico del rango altitudinal del departamento, entre los 900 y los 4.000 m s.n.m—. ²²⁴

Ahora bien, años más tarde, se firmó un convenio de cooperación científica con la Universidad del Quindío, y en 1989, se lograron adquirir los recursos idóneos, con el Departamento Nacional de Planeación, y con ayuda de la Corporación Autónoma Regional del Quindío (CRQ), del Comité de Cafeteros, del municipio de Calarcá y del departamento, para la adquisición del terreno donde funciona hoy en día la sede principal del jardín botánico. Fueron quince hectáreas de un precioso bosque subandino con un muy buen estado de conservación. Más de media década después, finalmente, se presentó y aprobó en el Congreso, la Ley 299 de 1996, por la que se protege la flora colombiana y además se reglamentan los jardines botánicos del país. ²²⁵ Gracias a esto, y al visto bueno del Instituto de Investigación de Recursos Biológicos Alexander von Humboldt, la Corporación Autónoma Regional del Quindío otorgó el permiso ambiental, vía la Resolución 968 del 30 de octubre de 1988, para convertir al Jardín Botánico del Quindío en el primero de su tipo en ser debidamente legalizado. Es importante señalar que desde este mismo año, la entidad cuenta con una política de colecciones, y en adelante, ha venido desarrollando nuevas colecciones, para las entre quinientas y seiscientas especies de flora nativa con las que cuenta actualmente. ²²⁶

²²⁴ Jardín Botánico del Quindío, «Nuestra historia».

²²⁵ Ley 299 de 1996, «Por el cual se protege la flora colombiana, se reglamentan los jardines botánicos y se dictan otras disposiciones», 26 de julio de 1996.

²²⁶ En el año 1993, el Jardín Botánico del Quindío adoptó una nueva política de colecciones, integrada por la familia de las palmas (*Palmae* o *Arecaceae*). Es por mucho la colección de palmas nativas más grande del país, y ciertamente, una de las más importantes, pues cuenta con 214 de las 262 especies que existen en Colombia. Y esto no es poca cosa, pues, es el tercer país con mayor diversidad de palmas en el mundo, solamente después de Brasil y Malasia. Posteriormente,

En conformidad con el ordenamiento jurídico del país, los jardines botánicos se definen como:

(...) colecciones de plantas vivas científicamente organizadas... [que] podrán manejar herbarios y germoplasma vegetal en bancos de genes o en bancos de semillas; [y] deberían ejecutar programas permanentes de investigación básica y aplicada, de conservación *in situ* y *ex situ* y de educación...²²⁷ [Estos] utilizarán para sus actividades, tecnologías no contaminantes...²²⁸

Igualmente se dictaron cuatro propósitos primordiales para el cumplimiento de sus objetivos sociales, relacionados con la conservación de la biodiversidad y el mantenimiento de los procesos ecológicos esenciales. De manera adicional, se les solicitó contribuir de manera efectiva y permanente al desarrollo regional y nacional, mediante su labor investigativa y divulgativa, que además permitiera el uso y disfrute de las especies de flora y de los ecosistemas naturales dentro del concepto de desarrollo sostenible. Es así como la ley estableció el marco y los principios sobre los cuales se diseñaron las políticas públicas asociadas a los jardines botánicos. En estas, sus funciones comenzaron a asociarse al diseño de programas que tuvieran impactos importantes en el desarrollo de capacidades de las comunidades. Por otro lado, la Ley 299 de 1996 estimuló los procesos de diálogo entre entidades y agremiaciones ambientales, para el intercambio y uso del conocimiento científico, de manera que pudieran incidir en los quehaceres gubernamentales como cuerpos consultivos.

Respecto a las instalaciones del Jardín Botánico del Quindío, los diseños fueron donados por el famoso arquitecto Simón Vélez, cuyos trabajos son reconocidos por el uso principalmente de la guadua. En el año de 1990, se inició el proceso de construcción, gracias a aportes del municipio. Tan solo ocho años después, el Ministerio de Ambiente hizo entrega, a través del Fondo Nacional Ambiental, y con recursos del Banco Interamericano de Desarrollo, un porcentaje para las obras. También se recibieron otras contribuciones de entidades, tales como, el Fondo para la Reconstrucción y Desarrollo del Eje Cafetero, y de particulares. Con todo, hasta el 16 de diciembre de 2000, el Jardín Botánico del Quindío fue

se integraron las colecciones del género *Heliconia* y el grupo de los helechos y afines (*Pteridofitos*). Recientemente, ha incrementado sus otras colecciones de *Lauráceas*, *Orquidáceas*, *Bromeliáceas*, *Zamiáceas* y *Aráceas*, así como cuenta con exhibiciones de suculentas, plantas acuáticas, carnívoras, ornamentales y medicinales. Y, como si fuera poco, construyó un gran jardín de mariposas (o mariposario), para resaltar las estrechas relaciones entre plantas y animales, y como un gran atractivo ecoturístico.

²²⁷ La política científica nacional establece dos tipologías de jardines botánicos, de acuerdo a los procesos de protección de la biodiversidad que se implementen. La conservación *in situ* es aquella que se propone custodiar los ecosistemas en sus territorios y respetando las interrelaciones de todos los organismos que los habitan naturalmente. Estos jardines botánicos son ideales para la conservación genética y el cuidado de las interacciones entre organismos vivos con su medio natural—y, por supuesto, con el ser humano—, así como para otras labores de tipo divulgativo e investigativo. Por su lado, la conservación *ex situ* se da en las instituciones cuyas plantas y demás colecciones biológicas son preservadas por fuera de sus hábitats de origen. En estos espacios se promueve el cuidado de la riqueza florística y demás componentes de biodiversidad a través de herbarios y bancos de semillas y germoplasma, con la finalidad de restaurar ecosistemas y reintroducir especies en áreas silvestres. En la práctica, los dos mecanismos son necesarios debido a que, si bien la conservación *in situ* es preferible, la *ex situ* opera como respaldo para algunos segmentos de la biodiversidad que están en peligro de desaparecer [Vovides, Iglesias, Luna y Balcázar, «Los jardines botánicos», 241].

²²⁸ Ley 299 de 1996, «Por el cual se protege la flora colombiana, se reglamentan los jardines botánicos y se dictan otras disposiciones», 26 de julio de 1996.

finalmente abierto al público. Y, desde entonces, ha ampliado su oferta cultural y natural para la investigación, conservación, apreciación y disfrute de todos los colombianos. Al día de hoy, contempla una serie de museos dedicados en un principio a las relaciones del humano con su medio natural.

Gracias al apoyo del Instituto Nacional de Ciencias de la Universidad Nacional de Colombia y del Instituto de Investigación de Recursos Biológicos Alexander von Humboldt, se elaboró un museo de insectos, que cuenta con una muestra didáctica de ejemplares, así como un zoológico de insectos y de artrópodos, el cual cuenta con un espacio dedicado exclusivamente a mariposas y polillas, un teatrino y una suerte de galería de trabajos artísticos relacionados. Asimismo, a propósito de su enorme colección de *Palmae*, el Jardín Botánico del Quindío se hizo con un museo etnobotánico de palmas, cuyo guión museológico pretende informar sobre la importancia de esta familia en todo el planeta y sus múltiples usos antrópicos, principalmente relacionados con ornamentación, elaboración de herramientas y utensilios, la construcción, la alimentación, entre otras cosas. Adicionalmente, se organizó el Museo de Geología y Suelos del Quindío, con el propósito de contar la historia del levantamiento de las cordilleras quindianas, y todo lo asociado a la formación de sus ricos suelos. Este proyecto también contempla crear una fábrica de tierra, para producir sustratos adecuados para la siembra de plántulas y semillas en los invernaderos.²²⁹

Con el objetivo de establecer las cuatro sedes del Jardín Botánico del Quindío, en el año 2019, se adquirió una finca de catorce hectáreas, ubicada solamente a un kilómetro de la sede principal. Allí, se están llevando a cabo una multitud de proyectos, como las escuelas de jardinería y horticultura y la fábrica de tierra; e igualmente se han sembrado parcelas demostrativas de palmas nativas, viveros de árboles nativos, un vivero industrial de palmas colombianas, una colección de hierbas y plantas medicinales, sembradíos de café acompañados de jardines para animales polinizadores, el llamado «Bosque de los mil guayacanes», entre otras.²³⁰ A la fecha, el Jardín Botánico del Quindío sigue ejerciendo un liderazgo regional importante, más aún por su reciente reconocimiento como centro de ciencia para la apropiación social del conocimiento, tarea que ejerce en tres grandes temas: la conservación ecológica, la apropiación social de la ciencia, la tecnología y la innovación (ASCTI), y la educación ambiental. En este sentido, se trata de una infraestructura incomparable en el involucramiento de públicos en la conservación de la biodiversidad del territorio quindiano, incluyendo su uso de manera sostenible. La política científica colombiana define a los jardines botánicos como bioespacios, y los describe, basándose en tipologías del ICOM, como entidades con colecciones biológicas o réplicas de estas colecciones, que interpretan, exhiben, conservan, investigan y comunican conocimientos afines

²²⁹ Jardín Botánico del Quindío, «Plan estratégico: 2022-2025», 5-6.

²³⁰ El Jardín Botánico del Quindío se ha consolidado como un escenario clave para el turismo de naturaleza en el centrooccidente del país, no sólo por su gran variedad de especies vegetales, que incluso le han dado el reconocimiento de ser la colección colombiana *ex situ* más importante de todas, sino por la riqueza de avifauna que habita dentro de sus instalaciones (con cuatro puntos para el avistamiento de aves) [Entrevista a Alberto Gómez Mejía, *El Mundo del Campo*]. Adicionalmente, cuenta con el Museo del Túnel de La Línea, construido y donado por el Instituto Nacional de Vías (Invias), como un testimonio de la obra de ingeniería más grande en la historia del país [Jardín Botánico del Quindío, «Nuestra historia»].

a las ciencias de la vida, las ciencias de la salud y todos aquellos saberes que se ocupan de fenómenos biológicos. De igual forma, se plantean como escenarios para la reflexión sobre los contextos locales y la mejora de la calidad de vida de las comunidades que los habitan en armonía con la naturaleza.²³¹

1.4.5. ALGO MÁS SOBRE LOS JARDINES BOTÁNICOS: DE GRANDES COLECCIONES RENACENTISTAS A CENTROS DE CIENCIA HOY

Hoy en día, los jardines botánicos han cambiado bastante su relación con las sociedades para hacer frente a diferentes problemáticas, podría mencionarse la constante pérdida de la biodiversidad, el calentamiento global y la restauración de ecosistemas. Lo anterior, por medio de la adopción de estrategias cada vez más variadas, y respondiendo a necesidades sociales como la reducción de la pobreza, la educación en temas ambientales y la seguridad alimentaria.²³² Durante el Renacimiento, cuando se formaron las grandes colecciones privadas o reales que más adelante sirvieron para la creación de los grandes museos, se originó una historia común con los jardines botánicos, a través de los gabinetes de curiosidades y de los jardines de monarcas, aristócratas y altos burgueses. Y desde entonces, los fenómenos sociales, culturales, políticos y económicos que han dado lugar a los jardines botánicos modernos han estado muy ligados a los mismos procesos de desarrollo del campo museal.²³³ Teniendo en cuenta que el ICOM los ha reconocido como museos desde siempre, considerando el amplio espectro de las instituciones que cumplen con actividades museales, la nueva definición de museo es un abrebocas de sus múltiples servicios en el contexto actual.²³⁴ Esto es así tanto en el marco internacional como en el local, y muestra de ello son algunos de los jardines botánicos colombianos más importantes.

De esta forma, a principios del siglo XX, en el momento en el que la principal infraestructura de jardines botánicos colombianos se encontraba ya constituida, inició una acelerada especialización operativa y temática de los mismos. Tanto es así que en menos de setenta años, desde que se fundó el Jardín Botánico de Bogotá en junio de 1955, el número de jardines botánicos en el país ha crecido considerablemente y su labor es cada vez más apremiante. Pasaron así, de ser instituciones con un importante y llamativo pasado colonial heredado desde la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada, a ser centro de ciencia e investigación reconocidos de manera oficial para la conservación ecológica, la educación ambiental, la silvicultura urbana, el esparcimiento, la recreación y el turismo ecológicos, pero además para la apropiación social del conocimiento en el marco de la ciencia, la tecnología y la innovación. Así pues, los jardines botánicos se proponen contribuir a la armonización de las conexiones entre el

²³¹ Colciencias, «Lineamientos para el reconocimiento», 24.

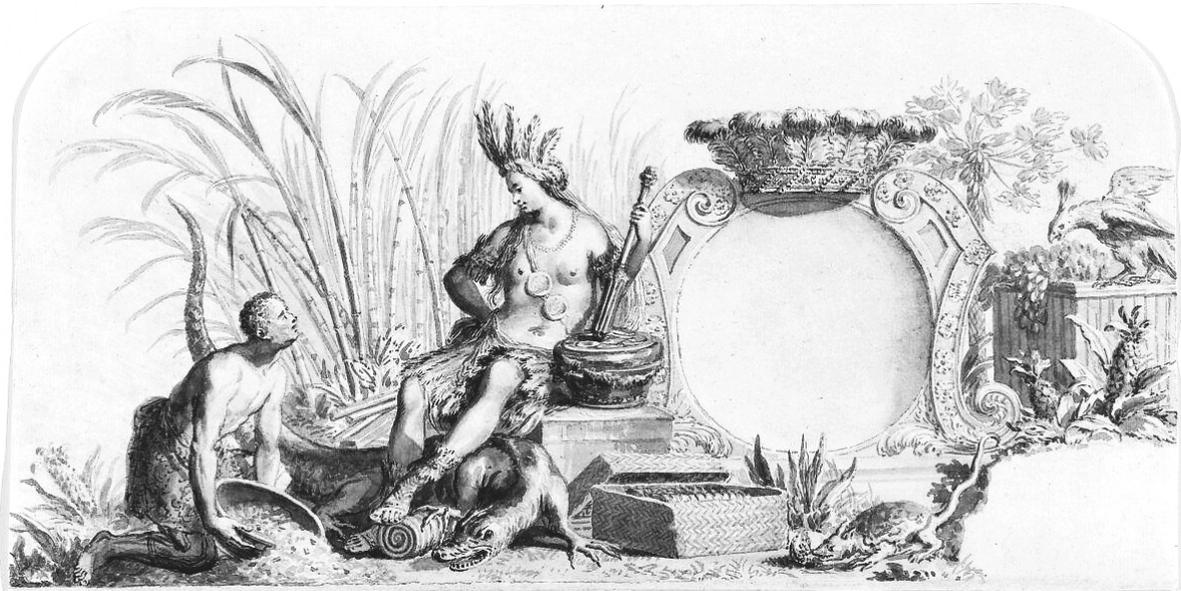
²³² *Ibid.*, 239-240.

²³³ Robles, «Aportes a la genealogía de los jardines», 1-2.

²³⁴ *Un museo es una institución sin ánimo de lucro, permanente y al servicio de la sociedad, que investiga, colecciona, conserva, interpreta y exhibe el patrimonio material e inmaterial. Abiertos al público, accesibles e inclusivos, los museos fomentan la diversidad y la sostenibilidad. Con la participación de las comunidades, los museos operan y comunican ética y profesionalmente, ofreciendo experiencias variadas para la educación, el disfrute, la reflexión y el intercambio de conocimientos* [ICOM, «Asamblea General Extraordinaria», 3].

ser humano y sus entornos naturales, mediante la comprensión e intervención de las relaciones entre la ciencia, la tecnología y la sociedad, construida por medio de la participación activa de grupos sociales que generan conocimientos asociados principalmente a la fitología en el país.²³⁵

Para concluir, ingresar a un jardín botánico es básicamente entrar a un espacio heterotópico, un término elaborado por Michel Foucault para describir lugares que tienen diferentes capas de significado.²³⁶ Las heterotopías además son una construcción determinada por las sociedades a las que hacen parte, puesto que son las personas las que resignifican y reformulan estos espacios a lo largo del tiempo. El propio Foucault definió a los jardines como el ejemplo más antiguo de las heterotopías, en forma de sus ubicaciones contradictorias, en la medida que contienen múltiples espacios que coexisten a la misma vez. A través de sus recorridos se pueden visitar lugares descontextualizados como los circuitos de los invernaderos, pero también atemporales, así como espacios que juegan con lo privado y lo público. Adicionalmente, son algo incoherentes, pues cumplen funciones, principalmente relacionadas con la conservación, la investigación, la recreación pasiva, la divulgación científica, la educación y la consolidación de agendas culturales con base en sus territorios, de espacios reales, pero a la vez operan como espacios ilusorios, ordenados y perfectos.²³⁷



1.5. ESTUDIO DE CASO

De las más de veinte instituciones identificadas como jardines botánicos en la Red Nacional de Jardines Botánicos de Colombia, fueron consideradas dos para

²³⁵ Considerando la definición de ASCTI establecida en la «Estrategia nacional de apropiación social de la ciencia, la tecnología y la innovación», 22.

²³⁶ Galvis, Hernandez & Hernández, «Los jardines botánicos», 80.

²³⁷ Rodríguez, «Jardín botánico, heterotopía y ciudad», 90-95.

²³⁸ Philip Tideman (Dutch, Hamburg 1657–1705 Amsterdam), *Allegory of America* (dibujo), 1696, Metropolitan Museum of Art. Créditos: Frits and Rita Markus Fund, 2014 [Editada].

este estudio: el Jardín Botánico del Quindío y el Jardín Botánico de Bogotá, José Celestino Mutis. El primero reconocido, junto con otros tres jardines botánicos nacionales como centro de ciencia, y el segundo como centro de investigación, ambos en el Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación (SNCTI). Se revisó literatura sobre apropiación social del conocimiento en el marco de la ciencia, la tecnología y la innovación (ASCTI) asociada a experiencias en estos tipos de escenarios y se establecieron algunos criterios para su selección.

JARDÍN BOTÁNICO DE BOGOTÁ, JOSÉ CELESTINO MUTIS

El Jardín Botánico de Bogotá fue fundado en 1955 en honor al botánico José Celestino Mutis. Actualmente es el jardín botánico más antiguo del país, siendo el principal referente para la gran mayoría de instituciones colombianas afines. Se constituyó como establecimiento público del sector descentralizado en 1992, con su propia personería jurídica, autonomía y patrimonio propio. Con la Secretaría Distrital de Ambiente, el Instituto Distrital de Gestión de Riesgo y Cambio Climático (IDIGER) y el Instituto de Protección y Bienestar Animal (IDPYBA) conforman el sector ambiente de la capital. En la actualidad se ha posicionado como un espacio para la investigación científica, la sostenibilidad y la educación ambiental. En su misión institucional se reconoce la generación, la aplicación y la apropiación social del conocimiento como fundamentos para la adaptación al cambio climático, el mejoramiento de la calidad de vida de los bogotanos y el desarrollo sostenible de la ciudad y de toda la región. Desde el año pasado, se convirtió en el primer, y hasta ahora único, jardín botánico que ostenta la condición de *centro de investigación* en el país.

JARDÍN BOTÁNICO DEL QUINDÍO

El Jardín Botánico del Quindío es una organización no gubernamental creada como fundación sin ánimo de lucro por Alberto Gómez Mejía en junio de 1979. En su creación participaron la Universidad del Quindío, el Club de Jardinería de Armenia y la Organización Oikos. Su personería jurídica fue reconocida por la Gobernación del Quindío en 1979, y un año después recibió permiso ambiental de la Corporación Autónoma Regional del Quindío, consolidándose como el primer jardín botánico del país en quedar debidamente legalizado. Desde su fundación ha tenido como objetivo prioritario realizar trabajos de educación ambiental, conservación e investigación para toda la comunidad. Actualmente, cuenta con cerca de 60.000 visitantes anuales, una cifra muy significativa para el turismo de naturaleza de toda la región. Por su importante labor en ASCTI, y después de un arduo esfuerzo de años en el que participaron los más de treinta empleados de la entidad, a finales del año pasado finalmente es reconocido de forma oficial como *centro de ciencia* en el país.

1.5.1. JARDÍN BOTÁNICO DE BOGOTÁ

1.5.1.1. FICHA TÉCNICA

DIRECCIÓN: Av. Calle 63 No.68-95 | Bogotá D.C., Colombia

TELÉFONO: (+57) (60 1) 437 7060 Ext. 1000 | 313 502 5464

CORREO ELECTRÓNICO: *contactenos@jbb.gov.co*

PÁGINA WEB: <https://jbb.gov.co/>

FECHA FUNDACIÓN:

- *Acuerdo 10 de 1955* por el Concejo de Bogotá, D.C.
Sábado 06 de agosto de 1955

ÁREA: 20 hectáreas

DIRECCIÓN ADMINISTRATIVA:

- Martha Liliana Perdomo Ramírez
Directora General
(60 1) 437 7060 Ext. 1002

HORARIO: MA - VI (8:00 a.m. a 5:00 p.m.) | SA - Fest. (9:00 a.m. a 5:00 p.m.)

* Los días lunes hábiles está cerrado por mantenimiento. Si el lunes es festivo, el día martes se cierra por mantenimiento.

TARIFAS:

- General mayores de 5 años: \$5.000
- Tropicario nacionales: \$5.000
- Tropicario extranjeros: \$10.000

* Niños menores de 5 años y adultos mayores de 62 años no pagan.

Resolución 18 de 2021: «Por medio de la cual se fijan las tarifas de ingreso, alquiler de espacios, bienes y servicios en el Jardín Botánico José Celestino Mutis y se dictan otras disposiciones»

TIPO DE INSTITUCIÓN: Establecimiento público del sector descentralizado, con personería jurídica, autonomía y patrimonio propio. Junto con la Secretaría Distrital de Ambiente, el Instituto Distrital de Gestión de Riesgos y Cambio Climático (IDIGER) y el Instituto de Protección y Bienestar Animal (IDPYBA) conforman el sector ambiente del Distrito de Bogotá.

ENTIDAD: Alcaldía Mayor de Bogotá

1.5.1.2. PLAN ESTRATÉGICO

MISIÓN: Investigar y conservar las coberturas vegetales de los ecosistemas alto andinos y de páramo, contribuyendo a la generación, aplicación y apropiación social del conocimiento para la adaptación al cambio climático, al mejoramiento de la calidad de vida y al desarrollo sostenible en el Distrito Capital y la Región.

VISIÓN: En el 2038 seremos reconocidos nacional e internacionalmente como un centro de investigación de referencia en los ecosistemas alto andinos y de páramo y como destino de naturaleza, que contribuye a la transformación del pensamiento ambiental para la sostenibilidad del territorio.

ESTRATEGIAS:

- Reconocimiento del Jardín Botánico de Bogotá, José Celestino Mutis como centro de investigación para la conservación de la flora.
- Posicionamiento del Jardín Botánico de Bogotá, José Celestino Mutis como ente consultor en conservación, restauración, uso sostenible de coberturas vegetales y como referente en mitigación y adaptación al cambio climático, para generar soluciones y alternativas en el sector ambiental de la ciudad región, con repercusión nacional.
- Promoción de la apropiación social del conocimiento, para la transformación del pensamiento y la cultura ambiental en la ciudad región.
- Posicionamiento del Jardín Botánico de Bogotá, José Celestino Mutis como un ícono de turismo de naturaleza, de interés nacional e internacional.
- Mejoramiento y aumento de la biodiversidad, la conectividad, las funciones y servicios ambientales de las coberturas vegetales de la ciudad región para la mitigación y adaptación al cambio climático.
- Fortalecimiento de la gestión y el desempeño institucional del Jardín Botánico de Bogotá, José Celestino Mutis.

SELECCIÓN DE OBJETIVOS ESTRATÉGICOS:

- Acreditar al Jardín Botánico de Bogotá, José Celestino Mutis como centro de investigación para la conservación de la flora.
- Enriquecer las colecciones vivas y de referencia del Jardín Botánico de Bogotá, José Celestino Mutis como estrategia primaria de conservación, investigación, educación ambiental y uso sostenible de la flora en los diferentes proyectos desarrollados en la ciudad región.
- Fortalecer el proceso de gestión del conocimiento sobre coberturas vegetales para la mitigación y adaptación al cambio climático.
- Impulsar alianzas estratégicas para articular actividades y proyectos colaborativos de ciudad en torno a la generación, aplicación y apropiación del conocimiento para la conservación de las coberturas vegetales del Distrito Capital.
- Fortalecer e innovar procesos pedagógicos con enfoque poblacional en diferentes escenarios de la ciudad región.

- Involucrar a los diferentes actores que intervienen en los entornos ambientales en la toma de decisiones para la conservación de la naturaleza.
- Divulgar contenidos científicos, técnicos y educativos que promuevan una ciudadanía ambiental comprometida e informada.
- Planificar la gestión de las coberturas vegetales del Distrito Capital en articulación con la región.
- Incrementar las coberturas vegetales para aumentar la biodiversidad, mejorar la conectividad y la prestación de los servicios ecosistémicos en la ciudad región.
- Mantener y mejorar la calidad de las coberturas vegetales competencia del Jardín Botánico de Bogotá, José Celestino Mutis en la ciudad región.
- Aumentar los procesos de investigación, innovación y transferencia tecnológica para la gestión de las coberturas vegetales de la ciudad región.
- Optimizar la cobertura, conectividad e interoperabilidad de las TIC.

SELECCIÓN DE FUNCIONES:

- Adelantar investigaciones científicas para ampliar el conocimiento de la flora, de la biología de las plantas, del medio ambiente donde crecen, y de la fauna autóctona de la región.
- Desarrollar programas de educación para personas de diferentes edades, estudios o intereses, sobre botánica, ecología y medio ambiente.
- Promover mediante programas educativos y recreativos la conservación de los recursos naturales y apoyar el Plan de Gestión Ambiental del Distrito.
- Propender por el incremento de los estudios botánicos, mediante la colaboración con los demás Jardines Botánicos del país y del exterior y con otros centros científicos y educativos similares.
- Mantener y preservar en sus predios, especies de plantas en vía o en peligro de extinción.
- Estimular en el público el amor por las plantas, mediante el desarrollo de programas recreativos y la entrega de información adecuada sobre ellas.
- Suministrar material de propagación de especies de plantas que se quieran probar en condiciones variadas de clima y suelo.
- Divulgar los resultados de las investigaciones sobre las plantas y su vida, en forma asequible a todos los niveles de educación, desde el infantil hasta el profesional especializado, teniendo como meta la adquisición y diseminación del conocimiento botánico.
- Colaborar con las demás entidades del Distrito Capital, particularmente con la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, con autoridades locales y con el sector privado, en programas de arborización y ornamentación de la ciudad.

1.5.1.3. PROGRAMA BANDERA: PROYECTO 7681 «FORTALECIMIENTO DE LA AGRICULTURA URBANA Y PERIURBANA»

A finales del año 2021, Martha Liliana Perdomo —directora del Jardín Botánico de Bogotá— sancionó la Resolución No. 287, por medio de la cual se adoptaron los protocolos institucionales de agricultura urbana y periurbana agroecológica en el espacio público de la ciudad.²³⁹ De acuerdo con el documento, las huertas urbanas son espacios que desarrollan experiencias de reflexión e intervención sobre los múltiples espacios de participación pública, las identidades colectivas o los procesos de apropiación espacial, así como abordan la percepción de seguridad alimentaria, no solamente con relación a la producción de alimentos, sino por sus aspectos sociales, educativos y ambientales. La agricultura urbana y periurbana agroecológica —por su cuenta— es considerada una actividad que promueve la gestión ambiental y el uso sostenible de los recursos naturales, de igual manera que favorece la construcción y fortalecimiento del tejido social y la articulación de la gestión ciudadana y pública. Adicionalmente, se reconoce como una práctica tradicional llevada a cabo de manera individual y colectiva que se ha venido intensificando, incluso sobrepasando los planes de desarrollo distritales, que también aporta al cumplimiento de los objetivos de desarrollo sostenible como parte de las metas de la ciudad de Bogotá.²⁴⁰

Dentro del paquete de acciones integrales establecidas por el Jardín Botánico de Bogotá en el cumplimiento de este objetivo, fue formulado e implementado el proyecto No. 7681: «Fortalecimiento de la agricultura urbana y periurbana en las localidades urbanas de Bogotá».²⁴¹ Con este programa se busca incidir en el establecimiento de instrumentos de planificación y ordenamiento territorial que posibiliten ampliar la disponibilidad de espacios para el desarrollo de los parques con huertas y agroparques. Así, se busca fortalecer las capacidades de los agricultores con la transferencia de conocimientos técnicos y tecnológicos, mediante la asistencia técnica y el suministro de diferentes insumos, materiales y herramientas necesarias para el mejoramiento de los cultivos centrados en la agroecología y el uso sostenible de los recursos naturales. Estos procesos se llevan a cabo con base en el conocimiento a través de la investigación aplicada y el desarrollo de paquetes tecnológicos que permitan a los practicantes de esta actividad la recuperación de especies andinas y ancestrales, y también aplicar técnicas y tecnologías adaptadas a los contextos urbanos y periurbanos. De la misma forma, junto con el desarrollo de capacidades técnicas se quiere afianzar

²³⁹ El acto administrativo se incorporó en el contexto del Plan de Desarrollo Económico, Social, Ambiental y de Obras Públicas del Distrito Capital 2020-2024 «Un nuevo contrato social y ambiental para la Bogotá del siglo XXI», que dió un enfoque diferencial étnico y acciones afirmativas para la población en situación de vulnerabilidad. Dentro de su articulado se establece dar prioridad a la generación de empleos verdes (Artículo No. 33) y promover «la conformación de huertas orgánicas con prácticas agroecológicas en espacios urbanos institucionales y comunitarios, a través de la implementación de un programa distrital de agricultura urbana, periurbana y rural (...)» (Artículo No. 34). El documento busca cumplir el Acuerdo Distrital 605 de 2015: «Por el cual se formulan los lineamientos para la institucionalizar el Programa de Agricultura Urbana y Periurbana Agroecológica en la ciudad de Bogotá».

²⁴⁰ «Resolución No. 287», 12 de octubre de 2021.

²⁴¹ Los objetivos específicos del proyecto No.1781 son: (1) Aumentar la productividad y rendimientos de los cultivos en las huertas urbanas y periurbanas. (2) Formular e implementar el programa distrital de agricultura urbana y periurbana. (3) Fortalecer los procesos de organización social para el fomento de la agricultura urbana y periurbana.

las capacidades sociales de los agricultores mediante la organización social, el trabajo en redes y la apertura de espacios participativos. Lo anterior como una manera de fortalecer el trabajo institucional con las comunidades y brindar una mejor solución a problemáticas particulares o territoriales de estas agriculturas. Finalmente, con la potenciación de estas condiciones, además de posibilitar la asociatividad, se espera posibilitar la construcción de alianzas para el desarrollo de rutas agroecológicas en las que se puedan articular las huertas y su entorno al ofrecimiento de iniciativas turísticas, educativas y culturales que se vuelvan alternativas complementarias a la producción agrícola.²⁴²

La ejecución del proyecto está a cargo de la Subdirección Técnica y Operativa del Jardín Botánico de Bogotá, encargada — entre otras cosas— de la definición y el establecimiento de los programas para la aplicación de la investigación y el conocimiento generado por la institución sobre la conservación de la flora y los ecosistemas altoandinos y de páramo.²⁴³ Adicionalmente, se ocupa de consolidar la agricultura urbana y periurbana a través de todo lo relacionado con aspectos técnicos y tecnológicos, al tiempo que la Subdirección Educativa y Cultural le apoya con temas de participación social y promoción de la cultura ambiental.²⁴⁴ Para el buen funcionamiento del proyecto, se dispuso un técnico profesional en el manejo de la agricultura urbana y periurbana para cada una de las veinte localidades de la ciudad de Bogotá. Los técnicos profesionales—en su gran mayoría biólogos, agrónomos, ingenieros ambientales y similares—dirigen los procesos de asistencia técnica, capacitación y fortalecimiento de las huertas.²⁴⁵

Las actividades de asistencia técnica en técnicas y tecnologías agroecológicas consisten en fomentar procesos de aplicación del conocimiento, por medio del acompañamiento, asesoramiento y seguimiento en la práctica de la agricultura urbana y periurbana, con el objetivo de asegurar la producción, la sanidad de los cultivos, insumos y productos. Por su parte, los procesos de capacitación y formación se encuentran consisten en el reconocimiento, cultivo y consumo de plantas no convencionales, pero que cuentan con propiedades de interés por su valor nutricional, unos culinarios, medicinales e industriales, y que requieren un reconocimiento sobre su cosecha y utilización. En estos procesos se dictan cinco módulos específicos sobre diferentes temáticas de la agricultura urbana y periurbana, acompañados de talleres teóricos y prácticos.²⁴⁶ El fortalecimiento

²⁴² «Proyecto 7681 Fortalecimiento de la agricultura urbana y periurbana en las localidades urbanas de Bogotá», 23 de junio de 2020 (Fecha del concepto: 17 de junio de 2021).

²⁴³ Jardín Botánico de Bogotá, «Agricultura urbana» (página web).

²⁴⁴ El Jardín Botánico de Bogotá está dividido en tres subdirecciones: La Subdirección Científica, la Subdirección Educativa y Cultura, y la Subdirección Técnica y Operativa (de la cual se desprende además la Oficina de Arborización).

²⁴⁵ Periódicamente, todo el equipo del proyecto «Fortalecimiento de la agricultura urbana y periurbana en las localidades urbanas de Bogotá» se reúne para hacer una evaluación de los impactos del proyecto en las diferentes localidades de la ciudad, así como para desarrollar nuevas estrategias de implementación. Una vez a la semana o cada quince días, se reúnen los profesionales técnicos y el coordinador del equipo por zona de la ciudad —agrupación de localidades por ubicación geográfica—. Este modelo se replica para toda la ciudad.

²⁴⁶ Las capacitaciones se dan de manera virtual o presencial, lo cual dependerá del número de personas interesadas en recibirlas. El proceso de capacitación y formación consta de cinco módulos específicos que dicta el técnico profesional de la localidad correspondiente. Estos son: (1) *La implementación de huertas* (desde cero); (2) *La siembra y propagación de plantas*: En este módulo se enseña sobre germinación de semillas, trasplante de especies y acomodación de cultivos; (3) *La identificación de suelos y sustratos a utilizar*: Aquí se enseña a producir sustratos y fertilizantes orgánicos a

de las huertas, por su parte, contempla una visita inicial de asistencia técnica en las que el profesional técnico establece los suministros que necesita el huertero para mejorar los procesos productivos de su huerta. Para este objetivo, el Jardín Botánico de Bogotá entrega kits básicos de agricultura urbana —denominados «paquetes tecnológicos»²⁴⁷—según la huerta y sus requerimientos particulares, de acuerdo a los criterios que establezca el profesional encargado de la localidad.²⁴⁸

Existen tres escenarios diferentes de trabajo del Jardín Botánico de Bogotá con las personas beneficiarias del programa.²⁴⁹ El primero de estos sucede cuando la huerta ya viene siendo intervenida por la comunidad al momento de contactar a la entidad. En estos casos, el profesional técnico lleva a cabo una evaluación y diagnóstico sobre la situación de la huerta y hace algunas observaciones sobre su manejo integral para optimizar la producción. El segundo escenario sucede cuando una persona o comunidad tiene la iniciativa de comenzar una huerta, en este caso se siguen dos procedimientos dependiendo del espacio destinado a este propósito. Si el espacio destinado para la práctica es propiedad privada, el técnico profesional hace la guianza para establecer la huerta desde cero. Sin embargo, si se trata de un espacio de propiedad pública, se sigue un protocolo distrital para que las personas interesadas puedan volverse administradores del espacio, desarrollar la huertas y producir alimentos agroecológicos de la mano del Jardín Botánico de Bogotá.²⁵⁰ Finalmente, el tercer escenario sucede cuando la comunidad desea restaurar una huerta abandonada, tomando los remanentes de los suelos que quedaron dispuestos de las anteriores prácticas. De manera que el técnico profesional hace un acompañamiento según las particularidades del lugar y las condiciones especiales del caso.

partir de compostaje y lombricultivos; (4) *Manejo integrado de la huerta en temas de sanidad vegetal*: En este módulo se hace un repaso de los conceptos anteriores y se revisan tipos de plagas y enfermedades que pueden tener las plantas, así como insumos para su control; (5) *Procesos de cosechas, transformación y conservación de las huertas*: Este módulo está orientado a estudiar temas sobre autoconsumo y transformación de plantas en productos para la venta. Los cinco módulos consisten en exposiciones en Power Point desarrollada por el técnico profesional de la localidad correspondiente, con base en una plantilla entregada por el Jardín Botánico de Bogotá. Se brindan dos libros, una guía y una cartilla con el paso a paso de la agricultura urbana y periurbana. Este material se encuentra disponible en la web

²⁴⁷ Los paquetes técnicos y tecnológicos cuentan con información, herramientas y otros insumos agroecológicos.

²⁴⁸ Jardín Botánico de Bogotá, «Agricultura urbana» (página web).

²⁴⁹ En caso de que sea el Jardín Botánico de Bogotá el que realice la convocatoria abierta, por ejemplo para los casos de las capacitaciones —mediante medios oficiales, panfletos o redes sociales—, la propia entidad lidera los encuentros. Si la convocatoria tiene una muy buena acogida entre las comunidades, son las personas las que definen la agenda para las reuniones. La mayoría de veces, se trabaja con organizaciones públicas o privadas, como fundaciones, hogares de paso, colegios y jardines infantiles que buscan directamente al Jardín Botánico de Bogotá para acceder a estos servicios. En estos casos, el técnico profesional realiza su labor de manera más personalizada. Todo depende de los tiempos, las necesidades y los acuerdos a los que lleguen los líderes de las comunidades con la entidad.

²⁵⁰ Las huertas urbanas y periurbanas se trabajan en los espacios públicos cuando la administración correspondiente del lugar así lo permite. Para esto, se utiliza un protocolo distrital para desarrollar este tipo de prácticas en ciertos espacios. Primero, el solicitante debe diligenciar un enlace virtual dispuesto para estos trámites en los canales oficiales del Jardín Botánico de Bogotá. Posteriormente, el técnico profesional de la localidad hace una visita al lugar y se reúne con los líderes de la comunidad para generar un diagnóstico técnico y social. En caso de que la respuesta sea favorable, se le solicita a la comunidad la realización de una carta de compromiso en la que se indiquen las personas responsables y sus acompañantes que apoyan la iniciativa, con su respectiva información, y junto a un plan de trabajo sobre el espacio requerido. Estos documentos son anexados a un folio que es enviado al Jardín Botánico de Bogotá, para luego ser radicado en la entidad administrativa del lugar —por lo general son el IDIGER, el IDR, el IDU o Aguas de Bogotá—. Si la propuesta es aprobada por dicha entidad, la comunidad es libre de comenzar a trabajar, pero si es rechazada, puede volver a comenzar el proceso de solicitud. Este es un proceso de regulación que se pide como requisito para recibir apoyos de cualquier naturaleza del Jardín Botánico de Bogotá o entidad distrital, en la medida en que se trata de recursos humanos, económicos e insumos y herramientas de carácter público.

1.5.2. JARDÍN BOTÁNICO DEL QUINDÍO

1.5.2.1. FICHA TÉCNICA

DIRECCIÓN: Av Centenario No.15-190 Km. 3 Vía al Valle | Calarcá, Colombia

TELÉFONO: (+57) (60 6) 742 7254 | 310 4045223

CORREO ELECTRÓNICO: *direccion@jardinbotanicoquindio.org*

PÁGINA WEB: <https://jardinbotanicoquindio.org/>

FECHA FUNDACIÓN:

- *Resolución No. OJ 037* por la Gobernación del Quindío
Martes 05 de junio de 1979

ÁREA: 15 hectáreas

PRESIDENCIA:

- Alberto Gómez Mejía
Presidente

DIRECCIÓN ADMINISTRATIVA:

- Héctor Favio Manrique Fierro
Director General

HORARIO: LU - DO (8:30 a.m. a 3:30 p.m.)

* Administración 8:30 a.m. a 12:00 m - 1:00 p.m. a 5:00 p.m.

TARIFAS:

- Niños entre 3 y 12 años: \$30.000
- Adultos: \$60.000

* Niños menores de 3 años no pagan. Las personas con discapacidad tienen un descuento del 25% sobre la tarifa vigente.

TIPO DE INSTITUCIÓN: Nombre y naturaleza jurídica. Es una fundación de derecho civil, de utilidad común, de carácter privado, sin ánimo de lucro, creada, organizada y regida por las leyes colombianas.

ENTIDAD: Fundación Jardín Botánico del Quindío

1.5.2.2. PLAN ESTRATÉGICO

MISIÓN: La misión del Jardín Botánico del Quindío consiste en la conservación de la flora nativa local y nacional y de la biota asociada a través de la educación ambiental, con la correspondiente apropiación social del conocimiento, y de la ciencia, la tecnología y la innovación.

Se pretende participar en la tarea de conservación de las plantas nativas de la región del Quindío y de Colombia; realizar actividades científicas sobre su ecología, sus relaciones con los otros reinos biológicos, sus usos y emprendimientos potenciales; destacar el carácter integral de la conservación del ambiente; y apropiar en ciencia, tecnología e innovación a la comunidad sobre estos aspectos, en especial los niños, los campesinos, los agricultores y los turistas de naturaleza, de acuerdo con la Estrategia Nacional de Apropiación Social de la Ciencia, la Tecnología y la Innovación, como enfoque rector para la construcción y desarrollo de las actividades y programas de la institución. La parte más relevante del Jardín Botánico, entendido como un centro de ciencia dedicado a la conservación ecológica, a la ciencia, tecnología e innovación científica y a la educación ambiental, es el cuidado y el respeto a cada uno de los elementos de la naturaleza y a la importante y delicada interdependencia entre ellos.

VISIÓN: La visión del Jardín Botánico del Quindío es seguir siendo en el 2025 un centro de ciencia líder a nivel regional en la ciencia, tecnología e innovación y en educación ambiental para la conservación de la biota regional y de los procesos ecológicos esenciales, que fomente programas de apropiación de la ciencia, tecnología e innovación, articulados con la academia y la comunidad, para estimular emprendimientos de manera permanente, a fin de mejorar la calidad de vida de la población.

VALORES:

- Tenemos el convencimiento profundo, como un deber ético, que es necesario preservar la vida silvestre del Quindío y de Colombia, y que este es uno de nuestros aportes a la conservación ecológica del planeta. El Jardín Botánico del Quindío está centrado exclusivamente en la flora nativa, y además trabaja en las relaciones de las plantas con todos los grupos biológicos y en el funcionamiento integral de la naturaleza.
- Practicamos la rectitud con el respeto a la ley, tanto en el cumplimiento riguroso de las normas laborales con nuestros empleados, como en la relación con el Estado en lo referente a los permisos, las autorizaciones previas, los tributos fiscales, las prohibiciones y en general todas las regulaciones legales relacionadas con nuestro trabajo.
- Somos transparentes. Obviamente en lo que se refiere a nuestros procesos internos y a nuestros secretos industriales, guardamos la debida reserva conforme a los derechos que nos otorga la ley.
- Practicamos la lealtad en las relaciones con nuestros directivos, nuestros aliados, nuestros asociados, nuestros clientes, nuestros proveedores y nuestros patrocinadores. Nos gusta cumplir nuestros compromisos y cumplirlos a tiempo.
-
- Somos responsables con los fondos que recibimos, le damos un manejo estricto y no tenemos ninguna tolerancia con las conductas que pretendan menoscabarlos.

- El capital humano es nuestro mayor recurso institucional. Respetamos a nuestros empleados, procuramos que ejerzan sus labores en las mejores condiciones posibles y obviamente exigimos que cumplan sus funciones y tareas con el mayor rigor profesional.
- Guardamos gratitud con quienes nos han ayudado a construir el Jardín. Este ha sido un esfuerzo colectivo, cuyos resultados ya han sido reconocidos nacional e internacionalmente. Siempre estarán en nuestra memoria agradecida.
- Compromiso ético con la conservación. Rectitud. Respeto a la ley. Transparencia. Lealtad. Responsabilidad. Valoración de los empleados. Rigor profesional. Gratitud. Estos son nuestros valores.

OBJETIVOS ESTRATÉGICOS:

Los objetivos del Jardín Botánico están dirigidos primordialmente a la investigación, defensa, preservación y propagación de la biota nativa, especialmente la flora regional del Quindío y de Colombia, para lo cual realizará trabajos de investigación científica y técnica, educación ambiental y conservación ecológica. El Jardín como Centro de Ciencia, tendrá su planta física abierta al público y se hará de manera permanente la apropiación social de la ciencia, la tecnología y la innovación.

Su misión es conservar la biota nativa de la región en particular y de Colombia en general, realizar investigación científica sobre su ecología, sistemática y usos potenciales, y hacer la apropiación social del conocimiento, a través de la educación ambiental y otras formas y estrategias de formación, incorporando una visión integral de la gestión ambiental, especialmente en la relación de la flora con los otros elementos biológicos y la necesidad de preservar los suelos y las aguas de la región, para lograr el desarrollo sostenible.

Podrá igualmente realizar obras civiles y construcciones, investigaciones, asesorías, asistencias técnicas y similares sobre temas relacionados directa o indirectamente con el entorno natural, incluyendo labores de restauración ecológica, cumplimiento y compensación de obligaciones ambientales, educación y capacitación a la comunidad y en general labores de carácter ambiental. En desarrollo de este objetivo se hará un especial esfuerzo en recopilar información ambiental, estimular la ejecución de trabajos, tesis de grado, monografías y similares que contribuyan a un mejor conocimiento del funcionamiento de la eco-región: realizará sobre estos temas actividades de educación para el trabajo y el desarrollo humano y prestará asesoría y asistencia en gestión ambiental, realizará trabajos de mejoramiento ecológico y participará en proyecto de manejo de cuencas, reforestación, remediación de suelos, disposición de residuos y en general de mejoramiento de la calidad de vida.

El Jardín Botánico centrará sus trabajos de investigación de manera primordial en aquellos temas que tengan mayor importancia práctica para los campesinos, agricultores y habitantes en general de la región y de Colombia, dentro del concepto del desarrollo sostenible.

Tendrá en Jardín los siguientes propósitos primordiales para el cumplimiento de sus objetivos sociales:

- a. Mantener tanto los procesos ecológicos esenciales, como los sistemas que soportan las diferentes manifestaciones de la vida;

- b. Preservar la diversidad genética;
- c. Contribuir de manera efectiva y permanente a través de su labor investigativa y divulgativa al desarrollo regional y nacional; y
- d. Contribuir a que la utilización de las especies de la flora y de los ecosistemas naturales se efectúe de tal manera que permita su uso y disfrute no solo para las actuales sino también para las futuras generaciones de habitantes del territorio colombiano, dentro del concepto de desarrollo sostenible.

El Jardín Botánico podrá cumplir toda clase de tareas de actividades mercantiles y además podrá realizar toda clase de actividades comerciales y científicas a nivel nacional e internacional, como la exportación o la importación de material biológico, vivo o muerto. Podrá igualmente diseñar, organizar y operar mariposarios, insectarios, viveros, zoológicos de artrópodos, bioparques, centros de rehabilitación de fauna silvestre y colecciones y museos de historia natural.

1.5.2.3. PROGRAMA BANDERA: «TURISMO EN LA NATURALEZA» | OTROS PROGRAMAS EDUCATIVOS

En el año 2007, se constituyó el Comité de Educación Ambiental del Jardín Botánico del Quindío, promotor de actividades para el fomento de la ciencia, la tecnología y la innovación entre estudiantes. En el pasado, la entidad solamente contaba con el programa «Turismo en la Naturaleza», el cual era llevado a cabo por voluntarios. Desde entonces, se han desarrollado veintiocho protocolos de «ecotalleres», en los que se enseña sobre diferentes temas, tales como botánica, entomología, ornitología, agricultura, plantas útiles, residuos sólidos y ecología, como un apoyo al trabajo docente para la comunidad educativa nacional, sobre todo para los municipios de Armenia y Calarcá.²⁵¹ Además, se han diseñado los contenidos para «ecotalleres virtuales» para los niños entre los grados escolares quinto y once.²⁵² Como se evidencia, los programas educativos de la institución se orientan principalmente a población estudiantil, desde la primera infancia hasta niños y jóvenes de primaria, secundaria, bachillerato y universidades. Es así que cuentan con programas amplios con el objeto de que los estudiantes se puedan relacionar con la naturaleza a partir de experiencias significativas. Estas actividades son diseñadas según los Derechos Básico de Aprendizaje (DBA), es decir, estructurados especialmente para un grado escolar particular y acorde a un área específica del conocimiento.²⁵³

En cuanto al programa «Turismo en la naturaleza», comprende unos recorridos al público general por las instalaciones del Jardín Botánico de Quindío. Con el programa se busca que los visitantes comprendan las dinámicas ecológicas de la región, la historia de sus asentamientos y el comportamiento cultural sobre el manejo ambiental y la actividad agropecuaria. Adicionalmente, se visita el área de los museos y las exhibiciones de plantas medicinales, acuáticas, suculentas y carnívoras, con sus respectivas mediaciones. Esta es una tarea significativa para la sensibilización de los públicos sobre la diversidad biológica de la región y del país, mediante la transmisión de conocimientos sobre la conservación *in situ* y *ex situ*, y sobre todo, contagiarlos del entusiasmo que despierta la protección de un bosque premontano milagrosamente conservado. Con respecto al método que se sigue para su puesta en escena, los educadores ambientales —biológicos o licenciados en biología— perfilan al público para reconocer sus características y brindan las instrucciones (y recomendaciones) del recorrido. Una vez iniciada la ruta, se enfatizan los componentes del bosque y sus dinámicas ecológicas, las cuales son particulares, en tanto el espacio se encuentra inmerso dentro de un área rural del municipio calarqueno. Se hacen referencias a las colecciones de

²⁵¹ Los ecotalleres son planeados de acuerdo a los intereses de los profesores para enriquecer sus clases, independientemente de la materia que se trate. El Jardín Botánico del Quindío no se limita a abordar temas diferentes a las ciencias de la naturaleza y afines, pues la educación ambiental puede ser transversal a todas las áreas del conocimiento. Algunos ejemplos de los talleres son: «Exploradores del mundo vegetal», «Descubriendo el mundo de los bichos», «Viviendo como mariposa», «Plantas útiles para la vida», entre otros. Asimismo, se han adoptado otros programas educativos para estudiantes como «Eco Pedagogías» y «Club de ciencias» [Velasco (subdirectora de educación del Jardín Botánico del Quindío), entrevista semiestructurada, 22 de julio 2023].

²⁵² Jardín Botánico del Quindío, «Informe de autoevaluación para el reconocimiento», 61.

²⁵³ Velasco (subdirectora de educación del Jardín Botánico del Quindío), entrevista semiestructurada, 22 de julio 2023).

plantas y su relación con otros reinos biológicos, y en la medida de lo posible, se aportan nombres comunes y científicos de los diferentes organismos que se encuentran en el sendero.²⁵⁴

Tan sólo en el año 2021, participaron unas 20.900 personas en este programa de educación ambiental, entre adultos (16.856), niños (3.513) y estudiantes (541). Se tiene registro de que el 2,25% fueron extranjeros, especialmente de Estados Unidos, Francia, Alemania y Holanda. Pero también de visitantes colombianos de diferentes departamentos: Cundinamarca (38,8%), Quindío (27,5%), Risaralda (12,6%), Valle del Cauca (7,8%) y Antioquia (2,8%), entre otros. Esto implica que es un programa con un amplio alcance y que tiene capacidades para llegarle a varias personas del país y el mundo. Adicionalmente, el programa cumple con algunas características de la apropiación social del conocimiento, tales como dar explicaciones que dan cuenta de la producción del conocimiento como una empresa social y colectiva, en la que interactúan grupos sociales y la naturaleza. Sin embargo, no cumple con otros, como cuestionar la idea determinista de la ciencia y la tecnología, mostrar los potenciales riesgos de sus prácticas, que la generación y uso de la ciencia implica negociaciones entre diferentes grupos de la sociedad, y la promoción de la innovación.²⁵⁵ Aún así, hay que tener en cuenta que el programa ha mutado a lo largo del tiempo, y actualmente se articula con otros propósitos y estrategias de otros programas educativos. Esto depende del educador ambiental, así como de los principales intereses de los públicos.

Una experiencia significativa en educación para el Jardín Botánico del Quindío fue haber participado en el programa «Explorando patrimonios», una iniciativa del Museo Nacional de Colombia. El programa es definido como una apuesta pedagógica orientada a la apropiación social del patrimonio por poblaciones que hayan tenido barreras de acceso a escenarios culturales, como una manera de democratizar los derechos culturales.²⁵⁶ La actividad consistió en realizar un viaje a una zona rural del municipio, en donde se hicieron exploraciones sobre los usos tradicionales de las plantas en el lugar, junto con los niños locales. Una vez en el Jardín Botánico del Quindío, se reforzaron conocimientos sobre estos temas para estos niños. La idea era retornar a las raíces y a los distintos saberes tradicionales de la región. Esto supuso un marco importante para el Comité de Educación Ambiental, en la medida que descubrieron que hay: «un montón de oportunidades que tenemos que aprovechar para así no olvidarnos de los que nos brinda la tierra»²⁵⁷. De ahí la importancia de establecer alianzas con otras entidades, una de las estrategias de sostenibilidad de la institución.

²⁵⁴ Jardín Botánico del Quindío, «Informe de autoevaluación para el reconocimiento», 87.

²⁵⁵ *Ibid*, 91-92.

²⁵⁶ Explorando Patrimonios - Museo Nacional de Colombia, «El Programa» (página web)

²⁵⁷ Velasco (subdirectora de educación del Jardín Botánico del Quindío), entrevista semiestructurada, 22 de julio 2023).

1.6. RESULTADOS Y ANÁLISIS COMPARATIVO

Se ha mencionado anteriormente que en la actualidad los jardines botánicos, a través de la implementación de estrategias encaminadas a la reducción de la pobreza, la educación ambiental y la seguridad alimentaria, enfrentan múltiples problemáticas sociales, como la pérdida de la biodiversidad, el calentamiento global y la degradación de los ecosistemas.²⁵⁸ En esta línea, el Jardín Botánico de Bogotá, tal y como su misión institucional lo establece, ha orientado sus esfuerzos en principio hacia la investigación y la conservación de las coberturas vegetales de los ecosistemas de montaña de los bosques alto andinos y de páramo, característicos del área metropolitana de la capital colombiana. Así lo demuestra la respuesta de Isaac Delgado, profesional o técnico de agricultura urbana y periurbana de la entidad para la localidad de Los Mártires:

El jardín botánico en general es muy importante porque tiene un trayecto científico de investigación y desarrollo en torno a lo que son las coberturas vegetales, es decir, la jardinería, la arborización y ahora la agricultura urbana y periurbana, que hacen parte de las clases de cobertura vegetal. Entonces, como un centro de investigación es clave para aprender sobre cómo cuidar esas coberturas vegetales, y también mantenerlas sanas (...) Adicionalmente, como centro de investigación, posibilita la investigación directa en temas científicos relacionados con las coberturas vegetales, la sanidad de las plantas, la efectividad de la reproducción de algún tipo específico de planta, y en el caso particular de la agricultura urbana, con las formas en las que se puede optimizar el producido.²⁵⁹

Esta definición parte de la necesidad por la sostenibilidad del medio ambiente, según la cual se comprende, en términos generales, como el mejoramiento y aumento de la diversidad biológica, la conectividad, las funciones y servicios de las coberturas vegetales de la ciudad para la mitigación y adaptación al cambio climático, con base en el adelanto de la investigación científica aplicada a estos propósitos específicos.²⁶⁰ Esto, precisamente reafirma, pero asimismo, actualiza las pretensiones de Enrique Pérez Arbeláez al fundar la institución. Recuérdese que en aquel entonces se establecieron una serie de programas de investigación científica, entre otras razones, para el diseño de estrategias de conservación y programas de protección de la flora nativa en peligro de extinción.

En esta misma dirección, el Jardín Botánico del Quindío define como su primer objetivo, la conservación ecológica de la flora de los ecosistemas colombianos, así como de los organismos vivos asociados como una manera de garantizar la continuidad de los procesos ecológicos esenciales. Para este propósito, precisa el cumplimiento de dos objetivos estratégicos. El primero, sobre la educación ambiental, busca lograr la apropiación social del conocimiento de la ciencia, la tecnología y la innovación sobre la biota principalmente del departamento, y

²⁵⁸ Vovides, Iglesias, Luna y Balcázar, «Los jardines botánicos», 239-240.

²⁵⁹ Delgado (profesional en agricultura urbana y periurbana del Jardín Botánico de Bogotá en la localidad de Los Mártires), entrevista semiestructurada, 14 de julio de 2023.

²⁶⁰ Jardín Botánico de Bogotá, «Funciones y deberes» (página web).

sus usos potenciales con las comunidades nacionales para su aprovechamiento racional y para estimular emprendimientos. Además, de fomentar la integración y el intercambio de conocimiento con los principales actores del sector de la ciencia y la tecnología de la región, del país y del mundo, para así fortalecer las tareas de la conservación ecológica. El segundo objetivo, por su lado, consiste en incrementar el conocimiento sobre el entorno natural, entender su actividad y establecer potencialidades de mejoramiento, para, de esta manera, fortalecer las tareas de conservación ecológica.²⁶¹ Así lo esboza Anlly Katherine Velasco, subdirectora de educación de la entidad:

El Jardín Botánico del Quindío tiene un objetivo bien interesante que es investigar y educar para conservar, y nosotros nos encargamos de difundir información a la sociedad, yendo no solamente a estudiantes, sino igual Turismo en la Naturaleza, o a la comunidad en general, para poder transmitir todo lo que pertenece a nosotros, tanto la flora como la fauna (...) Los aciertos son que, como jardín botánico, le apostamos a difundir información sobre flora y fauna nativa, la importancia de las plantas para los seres humanos y los provechos que le podemos sacar a estos organismos. Eso es un acierto que hemos venido implementando desde años atrás, y que funciona muy bien (...) Nosotros dentro de los Objetivos de Desarrollo Sostenible, tenemos «Hambre cero» y «Fin de la pobreza», entonces, ¿por qué no comenzar a conocer lo que nos brindan estas plantas? Y así tener alternativas de vida. Creo que es muy importante comenzar a hacer la vinculación de estos temas.²⁶²

Es preciso, entonces, reconocer que el componente de la educación ambiental en estas entidades exige el entendimiento de la comunicación como mediación, lo que significa transformar el imaginario de la ciencia como algo extranjero, y mejor mostrarla como una actividad humana en estrecha relación con el medio, las problemáticas contextuales y las capacidades locales para darles solución. En otras palabras, hacer de la ciencia una estrategia para la resolución de las dificultades coyunturales, pero igualmente con algún sentido de propósito, tal como el desarrollo sostenible, la participación ciudadana y la equidad social.²⁶³

Así, y en coherencia con el entendimiento del Jardín Botánico de Bogotá sobre su misionalidad y relación con la sociedad bogotana, se diseñó el proyecto No. 7681: «Fortalecimiento de la agricultura urbana y periurbana en las localidades urbanas de Bogotá». A esto se refiere Delgado:

Como tal desde el proyecto de agricultura urbana esa apropiación del conocimiento entra desde lo que es el diseño y la implementación de paquetes tecnológicos. Estos paquetes técnicos y tecnológicos están diseñados precisamente para optimizar la producción y permitir que el agricultor urbano y periurbano pueda acceder a diferentes tecnologías, conocimientos, herramientas e insumos agrícolas, que puedan aportar a mejorar su producción. Todo enfocado con una visión agroecológica, es decir, una visión en la que el producto que se está cultivando va a

²⁶¹ Jardín Botánico del Quindío, «Plan Estratégico: 2022-2015», 17-18.

²⁶² Velasco (subdirectora de educación del Jardín Botánico del Quindío), entrevista semiestructurada, 22 de julio 2023).

²⁶³ «Estrategia nacional de apropiación social de la ciencia, la tecnología y la innovación», 30-32.

ser cultivado con productos que no dejan un remanente químico en el territorio, que probablemente provengan de transformación biológica y que no entren dentro esas formas de producción en masa, las cuales básicamente necesitan cantidades muy grandes de agroinsumos que normalmente son derivados químicos del petróleo. Entonces, la idea es separarnos de eso y poder llevar ese fundamento agroecológico y de la economía circular para la optimización de los procesos agrícolas.²⁶⁴

En el comentario se sintetizan los fundamentos del proyecto, haciendo énfasis en la apropiación social del conocimiento, como una actividad que se practica con la entrega de paquetes técnicos y tecnológicos, los cuales están integrados por tecnologías, conocimientos, herramientas e insumos agrícolas. Lo anterior demanda dos observaciones. En primer lugar, aún cuando el comentario hace referencia a los procesos de asistencia técnica y fortalecimiento de las huertas, que son unos de los componentes del proyecto, puntualiza en el componente de capacitación y formación. Así, el Jardín Botánico de Bogotá reitera su papel como un agente educativo con la implementación de un programa pedagógico para todo tipo de públicos, y además de manera completamente gratuita, sobre botánica, ecología y medio ambiente. Esto guarda estrecha relación con la idea de desarrollar actividades con fundamento en el conocimiento aplicado de sus investigaciones científicas sobre la diversidad botánica de la región. Sobre esto, teniendo presente la batería de indicadores cualitativos para hacer seguimiento a prácticas de apropiación social de ciencia, tecnología e innovación, se pueden sacar algunas conclusiones.²⁶⁵ Por un lado, que el proyecto está orientado a crear interés en los participantes por temas relacionados con ciencia y tecnología, los cuales se abren a aprender cosas nuevas y reconocer a esta institución como un escenario de educación no formal. Pero, por el otro lado, que las personas sean constructoras de sentido sobre los contenidos ofrecidos acerca de la agricultura urbana y periurbana, y así la relacionen con sus saberes previos y los apliquen a sus producciones agrícolas.²⁶⁶

En segundo lugar, el comentario también hace alusión a la toma de decisiones informadas, mediante una perspectiva agroecológica y de la economía circular, para la optimización de los procesos agrícolas. Lo que se pretende es que estos conocimientos sean útiles al momento de decidir sobre las maneras en la que se producen los cultivos y sobre lo que se consume en el mercado. Habría que valorar hasta qué punto las capacitaciones son netamente informativas o abren espacios en los que se trate de manera crítica la agricultura industrial, en la cual precisamente se emplean abonos químicos y pesticidas derivados del petróleo. Lo anterior es importante en la medida que significa que, dentro de la lógica de la economía circular, a través del estímulo de la agricultura urbana y periurbana se quiere aportar no solamente a la calidad de vida de la población en general, sino favorecer el sustento de familias y su estabilidad económica, por medio del

²⁶⁴ Delgado (profesional en agricultura urbana y periurbana del Jardín Botánico de Bogotá en la localidad de Los Mártires), entrevista semiestructurada, 14 de julio de 2023.

²⁶⁵ Revisar «Hacia la medición del impacto de las prácticas de apropiación social de la ciencia y la tecnología: propuesta de una batería de indicadores» (2017) de Sandra Daza-Caicedo, Óscar Maldonado, Tania Arboleda-Castrillón, Sigrid Falla, Pablo Moreno, Mayali Tafur-Sequera y Diana Papagayo.

²⁶⁶ Daza-Caicedo *et al.*, «Hacia la medición», 154.

desarrollo de cultivos focalizados en la agroecología y el uso sostenible de los recursos naturales.²⁶⁷ Al respecto, Delgado señala:

Desde el principio el fundamento del fortalecimiento de la agricultura urbana es permitir que estos lugares sean autosostenibles. Entonces, la idea es que el trabajo del Jardín Botánico de Bogotá no sea en vano, y que haya una sostenibilidad de estos espacios de manera autónoma (...) Si esto no se continúa realizando, van a disminuir las transformaciones, el impacto o el movimiento de estas personas en torno (...), porque el Jardín Botánico de Bogotá se volvió un promotor de esas actividades.²⁶⁸

Esto es importantísimo, porque se hace evidente que el proyecto No. 7681 está diseñado como un vehículo para el fortalecimiento de las comunidades. En este orden de ideas, es preciso mencionar que se han implementado estrategias de promoción y comercialización de la agricultura urbana y periurbana articulada a mercados campesinos, tales como el desarrollo de un módulo exclusivo para tratar estos temas en las capacitaciones y la consolidación de redes distritales de agricultores. En este orden de ideas, a pesar de que este proyecto no parece ser una estrategia contra la pobreza, en tanto no se menciona de forma abierta en sus objetivos, aporta otro tipo de efectos positivos para el fortalecimiento de las comunidades. A esto se refiere Delgado en la entrevista:

Al menos aquí en la localidad de Mártires, todavía nadie vive de esto, pero son procesos muy satisfactorios para toda la comunidad porque se reúnen entre ellos, hay intercambio de conocimientos, intercambio de semillas, pueden llevarse productos limpios a su casa y consumirlos, pueden llevar a sus familiares, a los niños, para a hacer esas actividades de esparcimiento en el trabajo con la tierra o en diferentes actividades con la naturaleza.²⁶⁹

En este punto, habría que examinar hasta qué punto las actividades llevadas a cabo en el ámbito del proyecto, propician diálogos entre los conocimientos y saberes de los técnicos de la institución y los individuos o grupos participantes. Pues, si bien las actividades giran en torno a la transferencia y uso de la ciencia y la tecnología, específicamente con relación al conocimiento en la producción agrícola, no se evidencia un reconocimiento de aquellos saberes tradicionales y populares de las comunidades locales, por lo menos desde los lineamientos del proyecto. Lo que sí es cierto es que, de una u otra manera, existe una búsqueda intencionada por parte del Jardín Botánico de Bogotá por promover soluciones a diferentes problemáticas en contextos muy específicos y con la participación de múltiples actores locales. Lo anterior se podría caracterizar en términos de innovación, vista como un proceso social que produce formas de conocimiento que son incorporadas por las comunidades que participan en el desarrollo de la agricultura urbana y periurbana de la ciudad. Además, teniendo en cuenta que

²⁶⁷ «Proyecto 7681 Fortalecimiento de la agricultura urbana y periurbana en las localidades urbanas de Bogotá», 23 de junio de 2020 (Fecha del concepto: 17 de junio de 2021).

²⁶⁸ Delgado (profesional en agricultura urbana y periurbana del Jardín Botánico de Bogotá en la localidad de Los Mártires), entrevista semiestructurada, 14 de julio de 2023.

²⁶⁹ *Ibid.*

en estos procesos se involucra la interacción de múltiples factores, como lo son la participación ciudadana, la creatividad individual, el contexto ambiental, la asociatividad en el sector agrícola, entre otros elementos. El proyecto se basa en la idea de que sus beneficiarios tengan una mayor conciencia y capacidad de acción frente a diferentes fenómenos que afectan directa o indirectamente sus realidades sociales y económicas.²⁷⁰

Por su lado, el Jardín Botánico del Quindío, dispone del programa «Turismo de Naturaleza», que se presenta como un espacio de interpretación del patrimonio propio de la entidad de manera *in situ*. El programa inició como visitas guiadas tradicionales, sin embargo, ha sufrido transformaciones significativas a lo largo de los años, sobre todo por la aplicación de estrategias de apropiación social de la ciencia, la tecnología y la innovación, en coherencia con la política científica colombiana.

«Turismo en la Naturaleza» siempre nos ha catalogado como un jardín botánico, porque empezamos desde allí. Siento que eso además hace parte de la apropiación social, porque las personas que entran acá, entran con otra visión, y lo puedo decir coloquialmente: —Bueno, yo voy a visitar un poco de materío—. Te lo dicen así, pero cuando entran y se les hace un recorrido con nuestro equipo de educadores, salen con otra percepción. Salen diciendo: —Sí, vale la pena. Realmente estamos desconociendo y perdiendo algo que nos da vida—. Porque, acá lo que tratamos es de sensibilizar también, anexo a explicar un nombre científico o términos técnicos.²⁷¹

De esta forma, vale la pena advertir que el entendimiento de la apropiación del Jardín Botánico del Quindío contrasta con la del Jardín Botánico de Bogotá en cuanto a los fines de estos dos programas: el Jardín Botánico del Quindío no se enfoca en la entrega de paquetes técnicos y tecnológicos. Sus fines persiguen, que los públicos exploren sus instalaciones y que creen relaciones íntimas con sus colecciones. Para ello, el Jardín Botánico del Quindío estableció «Turismo de Naturaleza», conjuntamente con otros programas educativos, los cuales se enfocan en el disfrute de la naturaleza y en el descubrimiento de nuevos modos de apreciarla.²⁷² Esta noción implica un gran cambio con respecto al enfoque del Jardín Botánico de Bogotá, pues, a pesar de que ambos programas giran en torno al intercambio y la transferencia del conocimiento, el proceso de comunicación de Jardín Botánico del Quindío está basado en forjar conexiones emocionales e intelectuales entre los intereses de la audiencia y el significado inherente de los recursos dispuestos.

«Turismo en la Naturaleza» es parte de un fuerte de apropiación social, y se va tejiendo con otros programas que tenemos dentro del Jardín Botánico del Quindío, porque somos un centro de ciencia, por ende lo que tenemos que hacer es también eso: enseñar con rigor. Entonces, todo va de la mano, creo que es un complemento muy importante de

²⁷⁰ «Estrategia nacional de apropiación social de la ciencia, la tecnología y la innovación», 34-35.

²⁷¹ Velasco (subdirectora de educación del Jardín Botánico del Quindío), entrevista semiestructurada, 22 de julio 2023).

²⁷² López, *Museo y derechos culturales*, 66-67.

apropiación social desde la entrada a «Turismo en la Naturaleza» hasta desglosar los otros programas que hay.²⁷³

Un aspecto significativo del proyecto «Fortalecimiento de la agricultura urbana y periurbana en las localidades urbanas de Bogotá» es que se propone como un instrumento para ampliar y fortalecer las redes de trabajo e información entre los grupos locales y distritales. Esto dado que se evidenciaron procesos débiles de organización social entre actores que apoyan actividades en este campo.²⁷⁴ Hasta junio de este año, la ciudad contaba con catorce de las diecinueve redes de agricultores y agricultoras urbanas y periurbanas proyectadas en la presente administración, también conocidas como «redes de huerteros urbanos».²⁷⁵ Estas han sido implementadas para consolidar la actividad agroecológica en la ciudad y para promover sus buenas prácticas con sostenibilidad ambiental.²⁷⁶ Las redes son espacios organizados de gestión comunitaria e intercambio de experiencias y saberes, así como de semillas, insumos y otros recursos, que se han dispuesto para la cooperación solidaria y la comercialización de productos agrícolas. Al respecto, Delgado afirma que:

Los aciertos con la comunidad han sido la formulación de redes de agricultores, entonces son redes que entran dentro de las metas del Jardín Botánico de Bogotá. Hay redes locales y se tiene que generar una red distrital. Eso es un acierto en cuanto al fortalecimiento de esa estructura común de comunidad, de ese tejido social que fácilmente se ve fortalecido porque encuentra canales de comunicación que les va a permitir conectarse entre las comunidades locales, para generar una comunidad distrital. Eso lo que hace es fortalecer ese movimiento que también tiene una carga ambiental, porque si tomamos en cuenta cada grupo de personas y su trabajo ambiental, pues, tienen un impacto positivo en el Distrito.²⁷⁷

Conviene anotar que, por su parte, el Jardín Botánico del Quindío se encuentra articulado principalmente con comunidades académicas, lo que resalta su papel como una entidad de apoyo a la educación formal. De hecho, su programa de educación está orientado, salvo por el programa «Turismo de Naturaleza», en su gran mayoría a los grupos escolares y universitarios, así como para el segmento de educadores de este tipo de instituciones. El fortalecimiento de las prácticas educativas escolares da cuenta de transformaciones en pedagogías, didácticas y contenidos de la escuela, que se contempla como un indicador de prácticas de apropiación social de la ciencia, la tecnología y la innovación. En este punto se pueden identificar nuevas metodologías, la generación de nuevos contenidos y el reforzamiento de los currículos escolares.²⁷⁸ A esto se refiere Velasco cuando

²⁷³ Velasco (subdirectora de educación del Jardín Botánico del Quindío), entrevista semiestructurada, 22 de julio 2023).

²⁷⁴ «Proyecto 7681 Fortalecimiento de la agricultura urbana y periurbana en las localidades urbanas de Bogotá», 23 de junio de 2020 (Fecha del concepto: 17 de junio de 2021).

²⁷⁵ Según el «Proyecto 7681», se planea crear diecinueve redes de agricultores urbanos y periurbanos—una para cada localidad— y una Red Distrital, que reúna a todas las redes locales, la cual será lanzada en las próximas semanas.

²⁷⁶ Jardín Botánico de Bogotá, «Con la de Usaquén» (página web).

²⁷⁷ Delgado (profesional en agricultura urbana y periurbana del Jardín Botánico de Bogotá en la localidad de Los Mártires), entrevista semiestructurada, 14 de julio de 2023.

²⁷⁸ Daza-Caicedo *et al.*, «Hacia la medición», 155.

se le preguntó cuáles son los impactos de los programas educativos del Jardín Botánico del Quindío:

Por ejemplo, nosotros hace poco sacamos las vacaciones científicas en el Jardín, hablo por los papás: —¿cuándo es el próximo porque ya lo voy a volver a ver? ¿En dónde le separo el cupo?—. Los niños y niñas son encantados al salir de acá, de las actividades, y me dicen: —Hoy es el mejor día de mi vida. Hoy he sido tan feliz—. Utilizamos otras rutas de alternativas para que todo sea innovador, entonces, han sido unos detallitos muy significativos por parte del docente, porque el docente dice: —Me encantó. Gracias, me ayudaron un montón. Aprendimos de una manera mucho más lúdica y didáctica en el bosque—. Porque, pues, ¿nosotros qué hacemos? Utilizamos la estrategia de aprendizajes significativos sensorial, acá activamos todos los sentidos. Todos somos muy observadores, pero ¿dónde está la escucha? ¿dónde está el tacto? ¿dónde está el probar? Acá tratamos de que todas las actividades que hacemos sean sensoriales, vamos a activar totalmente los sentidos; y funciona muy bien. Funciona muy bien, porque no se olvida tan fácil. Hacemos también programas con profesores, capacitamos a docentes, entonces, ellos vienen y les implementamos algo de las actividades que hacemos con niños y niñas; y se comportan como niños. Eso es muy gratificante, un pago emocional muy elevado.²⁷⁹

Por otro lado, el Jardín Botánico del Quindío promueve la inclusión de niños en situación de vulnerabilidad dentro de sus programas de educación. Esto como una manera de cerrar las brechas tanto económicas como culturales a través de la utilidad de la educación ambiental.²⁸⁰ La escuela algunas veces tiene dificultad para llegar a ciertos sectores sociales y para establecer diálogos con sus saberes y necesidades, particularmente sobre la importancia ecológica de las plantas y su aprovechamiento. Este es el escenario en el que aparecen estas actividades, como una estrategia de alfabetización científica para estos niños. Al respecto Velasco señala:

Hemos evidenciado un gran desconocimiento de todos estos agentes, entonces, le apostamos mucho a vincular, por ejemplo, en el caso de educación, a niños de zonas rurales o zonas vulnerables que se les impide un poco venir hasta acá y aprender sobre temas ambientales nativos—que es flora y fauna—. Entonces, se hace bien interesante, porque lo que hacemos es expandir esa información y poder llegar a todas estas comunidades como tal.²⁸¹

El Jardín Botánico de Bogotá desde el año 2004, había venido promoviendo la práctica de la agricultura en todas las localidades urbanas de la ciudad, a través de capacitaciones y asistencias técnicas. Los lineamientos para institucionalizar el programa de la agricultura urbana y periurbana serían adoptados hasta el año 2015, con resultados insuficientes, especialmente con relación a la irregularidad en las acciones de apoyo y fomento de estas prácticas. Lo anterior se tradujo en una caída importante de los agricultores urbanos y periurbanos en la ciudad.

²⁷⁹ Velasco (subdirectora de educación del Jardín Botánico del Quindío), entrevista semiestructurada, 22 de julio 2023).

²⁸⁰ Daza-Caicedo *et al.*, «Hacia la medición», 155.

²⁸¹ Velasco (subdirectora de educación del Jardín Botánico del Quindío), entrevista semiestructurada, 22 de julio 2023).

Esto se debió, en cierta medida, a la ausencia de apoyo económico y recursos para estas prácticas, así como a la existencia de procesos de organización social débiles, por la carencia de espacios de participación social, entre otras causas.²⁸² Sin embargo, como se mencionó anteriormente, las prácticas de la agricultura urbana y periurbana en la ciudad sobrepasan las acciones gubernamentales, lo que trajo consigo unas demandas sociales por concretar formas para asegurar el cumplimiento y efectividad de tales programas de huertas dentro de la ciudad. Esto es importante, porque el proyecto no fue una creación ajena a la sociedad bogotana, sino todo lo contrario, se construyó dentro de ella, fundamentado en necesidades e intereses sociales. Lo anterior se confirma con el hecho de que la mayoría de personas que acceden al proyecto buscan directamente a la entidad para que les brinde sus diferentes servicios. Así lo demuestra la respuesta de Delgado cuando se le preguntó sobre los aciertos del proyecto «7681»

El método de trabajo alrededor del ciudadano es como un cliente que tenemos que apoyar y beneficiar en el proyecto (...) Nosotros estamos brindando un servicio que es útil para las personas, y que la persona, por la metodología de trabajo, ve esa utilidad y llama al Jardín Botánico de Bogotá queriendo que sea su asesor. Lo que demuestra los hechos de aciertos, ¿no?²⁸³

El proyecto no se desarrolla al margen de la sociedad, sino con las condiciones de una comunidad específica. A pesar de que en el anterior comentario parece tratarse de una iniciativa que no supone un cambio fundamental en el papel de los ciudadanos, en la medida en que parecen ser entendidos como receptores pasivos o como usuarios finales de una producción tecnocientífica creada por el Jardín Botánico de Bogotá, hay que tener en cuenta que los participantes son involucrados en procesos colectivos con un enfoque diferencial con base en sus lógicas de vida en los barrios. Precisamente, los profesionales técnicos son unas figuras clave en el desarrollo de estos procesos, dado que se dedican a trabajar en una localidad en particular, lo cual tiene mucho sentido, si lo que se busca es reconocer las particularidades de la agricultura urbana y periurbana aplicada a contextos particulares, con sus problemáticas y ámbitos sociales específicos.

Si los objetivos son mejorar la producción y reconstruir el tejido social, pues, eso sí se da bastante, en una proporción muy grande, porque ha sido muy grande el trabajo que se ha hecho (...) Existe una base teórica y, pues sí, científica de cómo se hace la agricultura, pero la agricultura urbana tiene otros matices que como la optimización del tiempo, la optimización del espacio, porque hay una cosa importante y es que los campesinos desayunan, almuerzan y comen pensando en qué tienen que hacer dentro de una huerta. El agricultor urbano está cuidando a un adulto mayor o a un niño, tiene que atender una casa, ya sea haciendo el oficio, cocinando o tiene que salir a trabajar desde las

²⁸² «Proyecto 7681 Fortalecimiento de la agricultura urbana y periurbana en las localidades urbanas de Bogotá», 23 de junio de 2020 (Fecha del concepto: 17 de junio de 2021).

²⁸³ Delgado (profesional en agricultura urbana y periurbana del Jardín Botánico de Bogotá en la localidad de Los Mártires), entrevista semiestructurada, 14 de julio de 2023.

cuatro de la mañana hasta las seis de la tarde. Sí, son condiciones que se dan dentro de la vida cotidiana de la ciudad, las personas buscando su sustento, y la agricultura urbana es ese pie de fuerza que se le da a la comunidad para mejorar su salud alimenticia, su salud emocional al estar en contacto con la plantas, con la tierra y con la naturaleza, y mejorar a la vez la calidad de vida en general al estar en contacto con la naturaleza y poder alimentarse sanamente.²⁸⁴

Un hallazgo significativo en el reconocimiento de estas prácticas agroecológicas en el contexto de la ciudad, se relaciona precisamente con la optimización del tiempo y el espacio dedicado a las huertas. Así lo identificó Isaac Delgado, que respondió a la pregunta sobre las posibilidades de mejora del proyecto:

Posibilidades de mejora hay muchísimas porque estamos en un mundo en el que la tecnología está demasiado avanzada y podríamos generar paquetes tecnológicos que permitan automatizar muchos procesos de la agricultura, porque al final son procesos iterativos. Entonces, los procesos iterativos son los que son más fácilmente programables o que se pueden generar dentro de un marco de optimización de procesos a través de herramientas electrónicas o informáticas que permitan estas clasificaciones, terminaciones y otras tareas que surgen (...) Entonces, es súper clave, y esa es una visión que hay que generar bastante.²⁸⁵

Delgado agrega que el Jardín Botánico de Bogotá cuenta con unas metas claras con respecto a la entrega de los paquetes técnicos y tecnológicos, sin embargo, considera que habría que ampliar esta visión por una que contemple combinar otro tipo de tecnologías más sofisticadas. Los paquetes que se entregan resultan ser solamente insumos —«insumos súper básicos»— si se comparan a los que se aportan en otros países. Las potencialidades del proyecto son inmensas, dado que «cualquier superficie expuesta a la luz con posibilidad de recibir agua lluvia o agua de riego se vuelve una superficie disponible para la agricultura, entonces el potencial es convertir esos paquetes tecnológicos que permitan adaptar las superficies para producir alimentos».²⁸⁶ Lo anterior resulta interesante dado que demuestra que el proyecto igualmente ha brindado posibilidades de desarrollar visiones complejas, críticas y situadas sobre ciencia y tecnología, a los actores que lo ejecutan. Tanto así que, no solamente llegan a desarrollar habilidades de trabajo sobre estos temas con las comunidades, sino que igualmente desarrollan capacidades reflexivas frente a las mediaciones que llevan a cabo, adaptadas a las necesidades contextuales.²⁸⁷

En contraste, el Jardín Botánico del Quindío reconoce los diferentes intereses y expectativas de sus visitantes, por medio de preguntas abiertas, al inicio de sus programas educativos. Esto se hace no sólo como una manera de estimular los diálogos sobre problemáticas o necesidades de información pertinentes, sino como un manera de reconocer y vincular las inquietudes de los participantes.

²⁸⁴ *Ibid.*

²⁸⁵ *Ibid.*

²⁸⁶ *Ibid.*

²⁸⁷ Daza-Caicedo *et al.*, «Hacia la medición», 156 y 159.

En este sentido, la apropiación social del conocimiento se comprende, por una parte, como una estrategia de comunicación reflexiva y contextualizada entre los mediadores del equipo de educación y los públicos, y por la otra, como una forma de intercambio de conocimientos con otros saberes y experiencias, para su integración a los contextos locales y regionales.²⁸⁸

Por ser un centro de ciencia, nos enfocamos mucho en la apropiación social. Con los niños, que es el área que nosotros manejamos, lo que se hace es hacer preguntas previas sobre qué quieren conocer. Entonces, tenemos un listado de temarios donde vamos chuleando cuáles son los afines y gustos de ellos. Posterior, hacemos una secuencia formativa para llegar a un producto final, y que ellos luego lo puedan aplicar a su vida cotidiana, enfocados a los usos potenciales que tienen las plantas. Ya sea a nivel alimenticio, ya sea a nivel medicinal, ya sea a nivel de su conservación, pero que tenga indicadores que nos lleven al producto final. Entonces, la apropiación social del conocimiento no es solamente apoyar a la educación formal en este espacio, en esta aula ambiental, sino que realmente lo que se retroalimente o se les enseñe tenga un resultado más allá y poder aplicarlo a la vida cotidiana.²⁸⁹

Se debe notar que para el cumplimiento de estos objetivos, el Jardín Botánico del Quindío ha identificado algunas acciones de mejora, orientadas a superar algunas dificultades específicas relacionadas con la consecución de los recursos financieros para el desarrollo de iniciativas de educación, la implementación de metodologías para sus programas educativos y la adopción de actividades de intercambio de conocimientos con las comunidades. Es importante constatar que, al mismo tiempo que el Jardín Botánico de Bogotá, esta institución destaca la necesidad de integrar nuevas herramientas tecnológicas, sin embargo, en este caso para la gestión del conocimiento. Para esto, se viene estudiando la manera en que gran parte de la información que se almacena pueda ser consultada por el público en general. Por ejemplo, la conformación de una biblioteca digital en la que sirva como un repositorio de fotografías, videos y otros documentos.²⁹⁰ A estas problemáticas se suma una pobre comunicación externa, a este respecto Velasco señala:

Digamos que no hay mayor difusión de lo que nosotros hacemos. A nosotros nos conocen como un jardín botánico, como solamente guía turística, pero, digamos, a veces no se conoce detrás de este centro de ciencia qué hay (...) que hay muchos programas que son muy lucrativos, hablando emocionalmente y de enseñanza para las personas. No toda la población tanto local como nacional sabe qué hay en realidad, qué hay detrás del Jardín Botánico [del Quindío].²⁹¹

Ahora bien, con relación a las estrategias de medición de la apropiación social del conocimiento en el Jardín Botánico de Bogotá, parece asumirse que el hecho de invertir recursos y de llevar a cabo acciones asociadas a la agricultura

²⁸⁸ Colciencias, «Lineamientos centros de ciencia», 18.

²⁸⁹ Velasco (subdirectora de educación del Jardín Botánico del Quindío), entrevista semiestructurada, 22 de julio 2023).

²⁹⁰ Jardín Botánico del Quindío, «Plan de mejoramiento» (Excel).

²⁹¹ Velasco (subdirectora de educación del Jardín Botánico del Quindío), entrevista semiestructurada, 22 de julio 2023).

urbana y periurbana constituye por sí mismo una medición del grado de apropiación que existe en la ciudad.²⁹² Esto se evidencia, porque hasta la fecha no se han diseñado estrategias formuladas para evaluar el impacto del conocimiento específicamente. Solamente se desarrollan mediciones de lo que hace la institución con respecto al proyecto, determinado por el número de huertas intervenidas y de las personas capacitadas, más no sobre los cambios que las actividades generaron en las poblaciones locales.

Digamos que uno de los puntos claves con los que se está evaluando el proyecto en cuanto a cómo le ha ido —por decirlo así— es la creación de nuevas huertas, la integración de nuevas personas a los procesos. Es decir, siempre estamos buscando crear nuevas huertas, captar nuevas personas, nuevas personas que se capaciten. De hecho, hay personas que repiten las capacitaciones y cada vez se añaden nuevas personas que culminan sus procesos de capacitaciones. Es un registro enfocado en nuevas personas y nuevos espacios.²⁹³

En las mediciones que continuamente se han hecho, se ha evidenciado que tan sólo en la localidad de Los Mártires, por lo menos ochenta o noventa huertas siguen en pie, de las aproximadamente ciento setenta que se han registrado desde que comenzó el proyecto.²⁹⁴ Sin embargo, cabe señalar que, de las huertas listadas, algunas son nuevas, lo que necesariamente garantiza que aún se esté trabajando en ellas. En promedio, las huertas comunitarias son las que más han perdurado en estos tres años, posiblemente porque no se resientan debido a las mudanzas y los viajes de algunos de los miembros de la comunidad, las cuales resultan ser las razones más comunes de abandono de las huertas familiares. De igual manera, no se cuenta con estándares establecidos para las huertas, sino que son los mismos técnicos profesionales de la entidad quienes desarrollan los diagnósticos con las especificaciones técnicas y de saneamiento.

De pronto, dentro de los desiertos del Jardín Botánico de Bogotá está esa motivación de querer cumplir las metas, independientemente de que estas actividades estén generando, pues, que realmente vayan a cumplir la optimización del uso del espacio para producir alimentos orgánicos y para producir alimentos a futuro. Hay todavía un vacío en cuanto a ese seguimiento que se le debe hacer a esas huertas, porque dentro del programa son dos o tres seguimientos que se le hacen a los espacios, y de ahí en adelante ya hace parte de esa autogestión de la persona. Eso puede ser un punto débil dentro de la estructura, porque la agricultura urbana, como se quiere o como se está planteando, pues,

²⁹² Escobar, «Cómo medir la apropiación», 161.

²⁹³ Delago (profesional en agricultura urbana y periurbana del Jardín Botánico de Bogotá en la localidad de Los Mártires), entrevista semiestructurada, 14 de julio de 2023.

²⁹⁴ Se tiene un registro de aproximadamente ciento setenta huertas tan solo en la localidad de Los Mártires, las cuales son pocas a comparación de otras localidades como Suba, Usaquén y Chapinero. Con respecto a las huertas comunitarias, hay unas veintisiete huertas a las que se les hace seguimiento constante, por lo menos a través de llamadas a sus líderes. Igualmente, se busca hacer una o dos actividades con sus diferentes comunidades, por lo menos una o dos veces al año. Esto se hace, en la medida en que las personas participantes suelen replicar la agricultura urbana y periurbana en sus casas.

la idea finalmente es que sea perdurable en el tiempo y que pueda ser autosostenible.²⁹⁵

Hay huertas a las que se les tiene especial cuidado por el potencial que tienen, bien sea por las personas participantes o por las dimensiones del espacio, tal es el caso de la huerta de la «Estación Cultural de los Oficios - ECO», dentro de la Estación de La Sabana en la localidad de Los Mártires. La huerta fue creada en el año 2019, en el marco del evento X Encuentro Nacional de Patrimonio, un escenario creado para acercar a la ciudadanía a los bienes de interés cultural en estado de vulnerabilidad. En consecuencia, Isaac Delgado ha llevado adelante —por iniciativa propia— visitas regulares al establecimiento, como una manera de garantizar que los procesos de las comunidades involucradas —vecinos, colegios y fundaciones— alcancen los resultados esperados. Con relación a las visitas de seguimiento de los profesionales técnicos, advierte:

Pero el seguimiento no debería ser así, sino con esa visión tecnológica, poder optimizar los procesos, porque a la final una huerta siempre va a requerir a alguien ahí observado cómo se van dando las dinámicas de las plantas, el control de las enfermedades, de las plagas, y cómo va el crecimiento, si se ve que le haga falta algún nutriente o riesgo. Pues, eso es de estar ahí todo el tiempo. Una persona que no sea profesional en el tema, a la final hasta que no sea profesional o no se capacite, de una manera profunda en torno al tema, pues siempre va a haber cosas que irá perdiendo, que va a olvidar o que va a omitir. Entonces, eso genera otro punto muy negativo y es que las personas que pierden esas continuidad también se desmotivan porque, pues claro, perdieron la continuidad, ven que el cultivo no les dió nada, entonces, pierden la motivación.²⁹⁶

En lo que respecta a las herramientas de medición de la apropiación social del conocimiento en el Jardín Botánico del Quindío, Velasco comenta:

Nosotros llenamos inicialmente unas encuestas donde se contrastan lo que son los objetivos y la percepción inicial y la final. Hacemos esas mediaciones que son un poco más técnicas, más de escritura, bueno, en este caso son encuestas vía web. Nos ayudan a nosotros a mirar en qué estamos fallando para el turista, el estudiante o el profesor, y qué tenemos que mejorar para la próxima vez que ellos vuelvan. Para tener un resultado positivo para ellos. También el voz a voz y la experiencia que se lleva en mi caso con los niños. Es muy gratificante uno terminar un programa y que le digan: —No me quiero ir. ¿Qué hago si no me quiero ir?—. Son cositas que van nutriendo y se van quedando con nosotros. Entonces, también tenemos esa parte de entrevistar a los niños que nos van ayudando a súper mejorar algunas cosas que no han funcionado en su momento.²⁹⁷

²⁹⁵ Delago (profesional en agricultura urbana y periurbana del Jardín Botánico de Bogotá en la localidad de Los Mártires), entrevista semiestructurada, 14 de julio de 2023.

²⁹⁶ Delago (profesional en agricultura urbana y periurbana del Jardín Botánico de Bogotá en la localidad de Los Mártires), entrevista semiestructurada, 14 de julio de 2023.

²⁹⁷ Velasco (subdirectora de educación del Jardín Botánico del Quindío), entrevista semiestructurada, 22 de julio 2023).

Aún cuando se menciona una amplia estrategia de medición de los resultados de sus programas de educación, la cual considera la observación participativa y las entrevistas informales, se presta mayor interés a las encuestas de percepción de la calidad de los servicios de la entidad, enfocadas principalmente a medir la satisfacción de los públicos con las atracciones que se les ofrecen. En realidad, no parece haber con precisión estrategias para medir los cambios que pudieran ocurrir en los visitantes en temas como pensamiento crítico, democratización del conocimiento y cultura científica.²⁹⁸ Esta situación se ilustra muy bien en la siguiente respuesta:

Nosotros acá tenemos unas catorce atracciones turísticas naturales, y a nosotros como Jardín Botánico nos reconocen principalmente por el mariposario. Nos dicen: —¿El mariposario? ¿Llegamos al mariposario o a dónde?—. Entonces, es eso: ¿Cuál de las catorce atracciones resulta más interesante? ¿Laberinto? ¿Observatorio de aves? ¿Museos? ¿Túnel? ¿Mariposario? Entonces, cuando la gente empieza a desglosar cada una de estas atracciones:—¡Huepúchica! Entonces, sí hay más atracciones que no teníamos contempladas al entrar—. Entonces, ya se calan otras que les pueden sonar dentro del recorrido, y nos enfocamos en esas para poder mejorar, ya sea la parte estética, la parte de infografía, para recurrir a otras atracciones, para darle visibilidad e importancia a lo demás (...) Entonces, una de las preguntas va enfocada a eso: «Si usted tuviera la oportunidad de venir de noche, ¿lo haría?» Muchas personas encantadísimas dicen que sí, que lo necesitan, como otras dicen que no, por miedo a andar a oscuras en un bosque. Son preguntados así, como: «¿Qué nos aportaran ustedes para mejorar día a día?» «¿Cómo le pareció la información brindada por nuestro equipo de educadores desde la entrada y el procedimiento en taquilla?» Porque para nosotros es muy importante, que el turista se sienta cómodo desde la entrada hasta el desglose de todo el recorrido y el final.²⁹⁹

Es importante notar que el problema es que existen confusiones categoriales, lo que se traduce en relacionar cosas que no necesariamente tienen que ver, tales como enumerar una serie de atracciones con el nivel de apropiación social del conocimiento que se consigue con cada una de ellas. Para este caso, al igual que sucede con el Jardín Botánico de Bogotá, se sigue asumiendo que realizar ciertas actividades equivale a una medición efectiva de los cambios producidos en la población.³⁰⁰ Aún así, se evidencia la intención de medir estos elementos, pues, como se verá a continuación, habitualmente se pregunta a los docentes de los centros educativos participantes en los programas de la institución, sobre la evolución de los estudiantes. Sin embargo, habría que ver hasta qué punto se tiene en cuenta esta información para mejorar los programas, y si es pertinente, más que como un estudio de públicos.

En el caso de «Turismo en la Naturaleza», digamos, esa es la manera, porque son visitantes que vienen y no son tan repetitivos. Ellos vienen y se van, porque, de pronto, no son de acá, de acá de nuestro sector.

²⁹⁸ Escobar, «Cómo medir la apropiación», 163.

²⁹⁹ Velasco (subdirectora de educación del Jardín Botánico del Quindío), entrevista semiestructurada, 22 de julio 2023).

³⁰⁰ Escobar, «Cómo medir la apropiación», 162.

Entonces, aplicamos ese tipo de encuestas. De hecho, mantenemos el buzón de sugerencias también. Tenemos como esas cositas para ellos. Nosotros como tal —de educación—, lo que hacemos es una encuesta previa para los docentes sobre sus expectativas, y posterior a ello, ya lanzamos luego otro conversatorio con ellos de cómo les pareció, qué tal estuvieron, y hacemos como una bitácora de escritura. Seguido a esto, ya en un trimestre, más o menos, volvemos a contactarlos para preguntar si desean volver y que si todavía siguen interesados. Además de eso, cómo ha sido la evolución de los niños en ese transcurso de los meses, con respecto al tema que ellos vieron acá adentro. Entonces, es un trabajo, así, como cíclico, que debemos nosotros ser muy rigurosos al aplicarlo, para poder ver el resultado.³⁰¹

Para finalizar, y en otro orden de idea, es importante mencionar que un grupo de científicos de la Subdirección Técnica y Operativa del Jardín Botánico de Bogotá es el encargado de realizar los estudios sobre nuevos procedimientos de optimización de los procesos agroecológicos, para implementar en las huertas urbanas y periurbanas de la ciudad. Asimismo, hay un grupo de analistas en torno al trabajo comunitario dentro de la institución. Sin embargo, en estos procesos no participan ni los técnicos especialistas ni las propias comunidades beneficiarias. Esto parece dar cuenta de una relación subordinada entre los funcionarios de la entidad y otros actores involucrados en el proyecto, además de otras formas de conocer. Lo anterior se evidencia en que las estrategias de investigación y comunicación científica están enmarcadas dentro de un modelo deficitario definido por un tipo de ciencia y tecnología dominantes, lo cual reproduce algunos estereotipos sobre la producción del saber científico.³⁰² En otras palabras, que los procesos de investigación agroecológica de la institución no cuentan con la implicación activa de los miembros de las comunidades en las que se aplican, y de la misma manera, tampoco hay una necesidad de rescatar los saberes agroecológicos que surgen específicamente dentro del proyecto. Así lo demuestra la respuesta de Delgado cuando se le preguntó sobre si el conocimiento que se producía en las huertas quedaba consignado en algún documento o se transmitía de voz a voz:

Eso es un buen punto, porque a la final ese conocimiento tradicional y ese conocimiento que tienen las personas con las que trabajamos no queda registrado en ningún lugar. Entonces, sí sería bueno, como parte del Jardín Botánico de Bogotá hacer esa recopilación de conocimiento en torno a lo que la comunidad le ha enseñado a la institución. Eso no existe y hay que hacerlo.³⁰³

Aquí, hay que hacer una salvedad, y es que actualmente existe una plataforma virtual de co-creación de agricultores urbanos agroecológicos del país, llamada «Bogotá es mi huerta», implementada por el Jardín Botánico de Bogotá con la Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI). La plataforma sirve como un espacio para que los huerteros de la

³⁰¹ Velasco (Subdirectora de Educación del Jardín Botánico del Quindío), entrevista semiestructurada, 22 de julio 2023).

³⁰² Lozano-Borda, Pérez-Bustos & Roatta-Acevedo, «Deconstruyendo el modelo deficitario», 100.

³⁰³ Delago (profesional en agricultura urbana y periurbana del Jardín Botánico de Bogotá en la localidad de Los Mártires), entrevista semiestructurada, 14 de julio de 2023.

capital puedan compartir sus experiencias, hacer consultas sobre la salud de sus plantas y conocer las acciones de las entidades distritales sobre la agricultura urbana y periurbana agroecológica. La idea es que la plataforma contribuya con la generación, aplicación y apropiación del conocimiento sobre todos estos temas para la implementación y fortalecimiento de los procesos sociales de la comunidad huertera bogotana.³⁰⁴ Sin embargo, aún así no se hace evidente el compromiso de las comunidades en las diferentes actividades de investigación científica alrededor del proyecto «Fortalecimiento de la agricultura urbana y periurbana en las localidades urbanas de Bogotá», pues estos no contribuyen a la ciencia desarrollada por el Jardín Botánico de Bogotá de manera colaborativa y transversal. Al contrario, lo anterior se desacredita cuando los conocimientos y saberes que resultan del proyecto siguen siendo presentados jerárquicamente, privilegiando un modelo vertical y unidireccional de la investigación.³⁰⁵



³⁰⁴ Jardín Botánico de Bogotá, «Bogotá es mi huerta (¿Quiénes somos?)» (página web).

³⁰⁵ Lozano-Borda, Pérez-Bustos & Roatta-Acevedo, «Deconstruyendo el modelo deficitario», 100.

³⁰⁶ Desconocido, *Botanical Garden* (fotografía), 1860s–70s, Metropolitan Museum of Art. Créditos: Matthew Dontzin, 1985 [Editada].

1.7. CONSIDERACIONES FINALES

A título de conclusión se debe recalcar que los jardines botánico han cambiado su misionalidad y su relación con la sociedad a lo largo del tiempo. Su presente concepción está ubicada principalmente en el período renacentista, cuando se establecieron los primeros jardines botánicos tal y como los conocemos hoy en día. Para esta época, el panorama histórico envolvía un profundo significado. El humanismo renacentista había sacudido la tradicional concepción que se tenía sobre el mundo y volcó el interés del hombre sobre la naturaleza.³⁰⁷ El «mundo conocido» se encontraba en una continua expansión, y dondequiera se sentía la apremiante necesidad de los enormes imperios europeos por apoderarse de sus incalculables riquezas. Con semejantes precedentes, las instituciones botánicas comenzaron a desempeñar un papel significativo en la cultura occidental. Así se dio origen al estudio de las ciencias naturales, instrumento fundamental para el desarrollo de la medicina y el comercio internacional. A partir de entonces, los jardines botánicos funcionaron como colecciones privadas o galerías públicas, o bien como repositorios de plantas exóticas recopiladas por expedicionarios y conquistadores, y exhibidas como símbolos de poder sobre el novedoso paisaje americano y como testimonios materiales de la creación divina.³⁰⁸

Reiteradamente se ha mencionado que los jardines botánicos comparten, junto con otros museos, un pasado colonial. Sin embargo, también es cierto que, tal y como se acaba de indicar, han hecho un largo recorrido a lo largo de su historia hasta convertirse en los espacios que son actualmente para la construcción de ciudadanías.³⁰⁹ En su marcha de desarrollo institucional sucedieron a su interior contradicciones, entre las cuales colisionaron entre sí conceptos y postulados relacionados con la adecuada utilización de los recursos naturales. En aquellos momentos, pasaron de ser espacios dedicados a la explotación de la naturaleza inexplorada a proteger los bienes propios de los paisajes naturales que hacen parte de los patrimonios de las naciones.³¹⁰ Un punto a favor de los bioespacios en general, y de los jardines botánicos en concreto, es lo que podría llamarse como un *sentido de propósito*: una causa conservacionista imperante. O dicho en otras palabras, la conservación de la naturaleza o la biodiversidad, la lucha contra la contaminación y el cambio climático, la justicia ambiental, entre otros aspectos relacionados. Sin embargo, cuando se reflexiona sobre el movimiento conservacionista, de inmediato se trae a la mente una serie de pensamientos y prácticas, que muchas veces se confunden con el ecologismo, el ambientalismo y otros. Aunque tal cosa pueda parecer superflua, es importante mencionar que la conservación tiene sus fundamentos en abordajes antropocéntricos, es decir, que sus intereses giran en torno a intereses humanos, como los pueden ser los servicios ambientales, el valor económico de la biodiversidad, y por lo general, cualquier utilidad para las sociedades humanas.³¹¹

³⁰⁷ Fresquet, «La fundación y desarrollo», 11.

³⁰⁸ Nieto, «Historia natural y la apropiación», 421-422.

³⁰⁹ Lado B, «Informe análisis centros de ciencias», 21-22.

³¹⁰ Rodríguez, «Jardín botánico, heterotopía y ciudad», 88.

³¹¹ Cubi, «Ética ambiental, conservacionismo y evolución», 405.

Considerando este sentido de propósito, los jardines botánicos llevan a cabo el conservacionismo por intermedio de las funciones que cumplen siendo museos —educación, investigación, coleccionismo, interpretación y exhibición—³¹². Así es como se encuentra que sus prácticas y actividades de conservación más que estar orientadas dentro de la propia institución, apuntan a la protección de la diversidad biológica, la restauración de los ecosistemas y la salvaguardia de los procesos naturales de los territorios. Y dado que sus colecciones no se piensan como fines en sí mismos, son instrumentos al servicio de la sociedad.³¹³ Después de todo, como señala Tomislav Šola: «La cultura material puede ser instructiva, pero sigue siendo el medio para comprender la cultura no material»³¹⁴. De esta manera, las plantas son objetos semióticos dispuestos a comunicar significados heterogéneos, intencionadamente dispuestas para representar a su especie o a su hábitat natural. Pero también por sus valores estéticos, científicos, culturales, históricos, económicos, conmemorativos, entre otras valoraciones simbólicas³¹⁵. Sin embargo, esta perspectiva podría llegar a ser problemática para el caso de algunos bioespacios, dependiendo de la postura de la institución con respecto a sus posicionamientos sobre los derechos de la naturaleza, la cual comprende la conservación de la naturaleza por el derecho a existir más allá de su utilidad al ser humano³¹⁶. Pero puntualmente no se entrarán a estudiar estos asuntos, valdrá con señalar el tema para próximas investigaciones.

Dadas las circunstancias, los jardines botánicos se convirtieron en escenarios que promueven el valor de la vida, lo cual implica el uso y apropiación de los recursos naturales. Ante esta necesidad, se han creado programas que facilitan el uso de las especies vegetales de los territorios, ligados a la agricultura urbana y periurbana, el manejo de los ecosistemas y la puesta en práctica de modelos agropecuarios sustentables con herramientas agroecológicas. Dicho sea el caso del Jardín Botánico de Bogotá con el proyecto No. 7681: «Fortalecimiento de la agricultura urbana y periurbana en las localidades urbanas de Bogotá». O dicho también del programa «Turismo en la naturaleza» y del resto de la propuesta en educación del Jardín Botánico del Quindío, basado en la creación de ambientes y oportunidades para que los visitantes puedan interactuar con el lugar, además de tener experiencias multisensoriales y colectivas con la naturaleza. De una u otra manera, una oferta de servicios que poco a poco han configurado a estos jardines botánicos como infraestructuras culturales que la sociedad usa para sus intereses.³¹⁷ La evidencia inmediata muestra además que estas actividades nacen a partir de las propias preocupaciones y demandas de las mismas comunidades que acceden a ellas.

Tenemos entonces que los procesos de aprendizaje que suceden dentro de los jardines botánicos, así como en otros museos, archivos y bibliotecas, involucran

³¹² ICOM, «Asamblea General Extraordinaria», 3.

³¹³ López, *Hacia una ley de museos*, 323

³¹⁴ Šola, «The Critique and the Future», 5.

³¹⁵ López, *Hacia una ley de museos*, 49-52.

³¹⁶ Cubi, «Ética ambiental, conservacionismo y evolución», 394.

³¹⁷ Lado B, «Informe análisis centros de ciencias», 22.

la obtención y el refuerzo de conocimientos formales, a través de programas de enseñanza específicos, como talleres y capacitaciones, o incluso de recorridos y visitas guiadas.³¹⁸ Este es el caso de los programas examinados en el documento, dirigidos a aportar información y habilidades específicas a la ciudadanía. Ambos contruidos alrededor del conocimiento científico aplicable, fundamentalmente relacionado con el aprovechamiento cotidiano de las plantas. Pero igualmente los procesos pedagógicos de los jardines botánicos pueden abarcar una amplia gama de formas, estilos y orientaciones, relacionados con aspectos subjetivos, tales como el desarrollo de valores, actitudes y sentimientos, y la potenciación de la creatividad, la inspiración, el asombro y disfrute de la naturaleza.³¹⁹ De este proceso, el ejemplo más claro son los programas educativos del Jardín Botánico del Quindío, centrados en la construcción de conocimiento por medio de una serie de experiencias multisensoriales y del contacto directo con el patrimonio material e inmaterial dispuesto en sus instalaciones. Este proceso, entonces, no está restringido a la adquisición de contenidos formales, sino al desarrollo de la observación curiosa, pretendiendo ampliar la capacidad crítica de las diferentes personas involucradas.³²⁰

En tales circunstancias, los jardines botánicos, al igual que los demás museos, son entidades privilegiadas para el desarrollo de procesos de carácter crítico e interpretativo. En otras palabras, para la reflexión y la construcción de sentidos novedosos sobre la vida en sociedad y sobre los contextos cotidianos.³²¹ En este sentido es necesaria la formación crítica de los visitantes, contribuyendo con su emancipación y promoviendo su intervención consciente en la sociedad para transformarla positivamente.³²² Para el caso de los jardines botánicos, bueno será aquello que estimule las reflexiones sobre las prácticas humanas que perjudican gravemente el medio ambiente. Lo anterior se asocia de manera directa con la apropiación social del conocimiento desde una perspectiva democrática, en tanto apunta a brindar un mayor protagonismo a los mediadores, como actores que persiguen contenidos reflexivos sobre la ciencia y la tecnología.³²³ En todo caso, a pesar de que quizás el mayor valor de los museos para la sociedad sea su potencial para ofrecer experiencias significativas en cada una de las edades del ser humano —tal y como lo indica Fernando López Barbosa—, de acuerdo a la información recopilada en la práctica de los jardines botánicos, este proceso no necesariamente se desvincula del apoyo a formaciones más educativas.³²⁴ Sino por el contrario, parecería ser que la experiencia en un jardín botánico cobra su sentido en la medida que permite al visitante tomar decisiones informadas con base en los conocimientos expertos que se investigan en los propios jardines.

³¹⁸ Hooper-Greenhill, «Developing a scheme for finding», 5.

³¹⁹ Hooper-Greenhill, «Measuring the Outcomes and Impact», 11-12.

³²⁰ Leyton y Aídar, «Prácticas educativas en instituciones culturales», 88.

³²¹ Leyton, «Visitas mediadas + experiencias poéticas», 19.

³²² Costa, Castro, Chiovatto e Soares, «Educação museal», 73-74.

³²³ Daza-Caicedo y Lozano-Borda, «Actividades «hacia otros públicos», 338.

³²⁴ López, *Hacia una ley de museos*, 325.

Podría pensarse que los jardines botánicos, por lo menos como instituciones ya establecidas, siempre han estado relacionados con servicios investigativos. Esto no es un error. Después de todo, no es gratuito que fueran abiertos por primera vez en monasterios, universidades y palacetes, para la elaboración de estudios botánicos. Basta recordar el Jardín Botánico de Padua, reconocido actualmente como el origen de todos los jardines botánicos del mundo, no solamente por ser el ejemplar más antiguo que se conserva, sino por representar el nacimiento de la ciencia botánica y el intercambio científico (entre otras cosas).³²⁵ Así tenemos que la generación de conocimiento, y puntualmente la investigación científica, se reconozca tradicionalmente como la primera vocación de estas instituciones. Y dada esta conveniencia, los jardines botánicos gozan de no pocas fortalezas y oportunidades para ser cada vez más prominentes en la escena pública del país. Tan sólo por mencionar un ejemplo, la ciencia no solamente suele reducirse a las ciencias naturales, sino que igualmente es percibida en principio como una actividad beneficiosa y determinista.³²⁶ Además, a pesar de que los colombianos se sientan poco informados sobre temas de ambiente, consideran que la utilidad del conocimiento científico es alto para temas médicos y para la preservación del entorno y el medio ambiente.³²⁷ Tenemos aquí que los jardines botánicos están amparados bajo el argumento de que ellos se encargan de estos temas y de otros cuantos que son prioritarios para la humanidad.³²⁸

Los jardines botánicos simplemente no suelen ser reconocidos como museos, quizás por sus colecciones vivas, o por considerarse como recursos científicos más que culturales. Habría que estudiarlos más a profundidad desde el enfoque de la museología, ante la necesidad de explicar esta situación. Sin embargo, los resultados encontrados en este documento sugieren que este fenómeno no ha sido un impedimento para que los jardines botánicos, y demás bioespacios, se hayan transformado en infraestructuras culturales sin comparación en la escena nacional. Por lo menos en lo que respecta al involucramiento de sus públicos.³²⁹ Su valor, entonces, reside en su capacidad de articular los intereses de la gente con los conocimientos de la academia. Lo anterior hace parte de los procesos de apropiación social de la ciencia, la tecnología y la innovación, ASCTI, que han aplicado algunos otros mediadores científicos durante décadas, pero sin los mismos resultados obtenidos. Tómese, por ejemplo, el par de programas que se revisaron en este trabajo, a causa de que resultan ser excepcionales, porque son significativos para la gente. Ello se relaciona con que tratan asuntos que son del interés general de la sociedad colombiana, tales como la medicina y la salud, o temas ambientales. Estos no solamente son los asuntos científicos sobre los que los nacionales más se informan, sino que también son temas que normalmente se les asocian a las propias vivencias.³³⁰ En definitiva, los jardines botánicos son instituciones peculiares para el ejercicio de la ciudadanía, ya que no solamente asumen un papel fundamental en la conservación ambiental y la lucha contra el

³²⁵ UNESCO, «Jardín Botánico (Orto Botanico) de Padua» (página web).

³²⁶ Rueda y Franco-Avellaneda, «Educación: conocimientos, escenarios y ciudadanía», 301

³²⁷ Colciencias, «Resultados de la III Encuesta», 63.

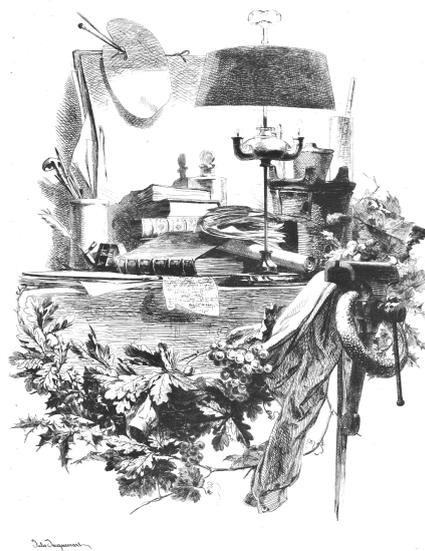
³²⁸ Cubi, «Ética ambiental, conservacionismo y evolución», 394.

³²⁹ Lado B, «Informe análisis centros de ciencias», 9.

³³⁰ Colciencias, «Resultados de la III Encuesta», 45 y 63.

cambio climático, y además son reconocidos abiertamente por ello, sino que sus estrategias son ideales para la toma de conciencia y el fortalecimiento del tejido social. A tales hallazgos, valdría la pena aprovechar estas circunstancias para involucrar a la ciudadanía en sus procesos de investigación científica, tanto si se incorporan dentro de los propios estudios, como si se les muestra el detrás de escena de los mismos.

Con relación al reconocimiento de jardines botánicos como centros de ciencia, y en consideración de las especificidades de los programas examinados, se hace evidente que la noción de interactividad no parece realmente estar relacionada con la creación de condiciones para que la gente sienta libertad de explorar de manera espontánea sus instalaciones.³³¹ Más bien, su comprensión parece estar estrechamente asociada a la mediación de saberes y conocimientos científicos, fundamentalmente a las prácticas de la educación ambiental. Al mismo tiempo, estas actividades responden a las demandas de la población, en concreto sobre temas específicos relacionados con sus programas educativos y a la experiencia de los funcionarios de ambas instituciones. De otro lado, los jardines botánicos reconocen la necesidad de diseñar e implementar metodologías e instrumentos orientados a la sistematización de las actividades, evaluación e incorporación de indicadores para hacer seguimiento a los impactos de la apropiación social de la ciencia, la tecnología y la innovación, ASCTI. Reconocen la propuesta de una batería para indicadores, sin embargo, desconocen la forma de hacerla útil en las realidades de sus escenarios por falta de información y acompañamiento de Minciencias (y de otras entidades y agentes públicos afines). A tal efecto, se identifica la necesidad de difundir información relacionada, posiblemente de la mano de un documento con lineamientos para la promoción de estrategias de seguimiento de los procesos de apropiación social del conocimiento, sobre sus impactos obtenidas, partiendo de premisas aplicables a contextos diversos.



³³¹ Lado B, «Informe de análisis», 22.

³³² Jules-Ferdinand Jacquemart (París, Francia, 1837–1880), *The Engraver's Instruments* (grabado), 1862, Metropolitan Museum of Art. Créditos: The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1949 [Editada]. Desde un

1.8. BIBLIOGRAFÍA

Artículos de revistas

- Bauer, Martin «The Evolution of Public Understanding of Science - Discourse and Comparative Evidence», *Science, Technology and Society: An International Journal*, 14, 2 (2009): 221-240. ISSN 0971-7218
- Chingaté-Hernández, Nathalie y Adriana Molano. «Recomendaciones a la política y a la estrategia de Apropiación Social de Ciencia, Tecnología e Innovación (ASCTI) en Colombia. Una mirada desde el V Foro Nacional ASCTI». *TRILOGÍA.Ciencia, Tecnología y Sociedad*, 8 n°15 (2016): 43-56.
- Dávila-Rodríguez, Lisha Pamela. «Apropiación social del conocimiento científico y tecnológico. Un legado de sentidos». *Trilogía Ciencia Tecnología Sociedad* 12, n°22 (2020): 127-147.
<https://doi.org/10.22430/21457778.1522>
- Daza-Caidedo, Sandra, Óscar Maldonado, Tania Arboleda Castrillón, Sigrid Falla, Pablo Moreno, Mayali Tafur-Sequera & Diana Papagayo. «Hacia la medición del impacto de las prácticas de apropiación social de la ciencia y la tecnología: Propuesta de una batería de indicadores». *História, Ciências, Saúde - Manguinhos*, 24, n°1 (2017): 145-164.
- Daza-Caidedo, Sandra & Tania Arboleda. «Comunicación pública de la ciencia y la tecnología en Colombia: ¿políticas para la democratización del conocimiento?» en *Signo Y Pensamiento* 25, n°50: 100-125.
- Díaz-Bravo, Laura, Uri Torruco-García, Mildred Martínez-Hernández y Margarita Varela-Ruiz. «La entrevista, recurso flexible y dinámico Investigación en Educación Médica», vol. 2, núm. 7, julio-septiembre, 2013, pp. 162-167 Universidad Nacional Autónoma de México Distrito Federal, México
- Dueñas Quintero, Diana. «Apropiación Social del Conocimiento en Colombia. Una interpretación desde la política pública (1990-2021)». 2022. *Revista Saber, Ciencia y Libertad*, 17, n°2 (2022): 523-553.
<https://doi.org/10.18041/2382-3240/saber.2022v17n2.9341>
- Escobar Navia, Rodrigo. «Plan de Concertación Nacional de Ciencia y Tecnología para el Desarrollo». *Colombia: Ciencia & Tecnología*, 1, n°4 (1983): 4-5.
- Escobar Ortiz, Jorge Manuel. «Cómo medir la apropiación social de la ciencia y la tecnología: La definición de indicadores como problema». *INNOVAR*, 31, n°80 (2021): 153-166.
- Escobar, Jorge Manuel. «El problema del déficit en los modelos democráticos de divulgación científica». *Arbor* 193, n°785 (2017): e407.
<https://doi.org/10.3989/arbor.2017.785n3012>.

principio, arte y ciencia han convivido en la técnica del grabado, una disciplina artística que fue clave en la divulgación científica, especialmente durante la época del Renacimiento.

- Escobar Ortiz, Jorge Manuel. «Los orígenes del discurso de apropiación social de la ciencia y la tecnología en Colombia». *Análisis Político*, n°91 (2017): 146-163.
- Fog, Lisbeth. «Comunicación científica en Colombia: TODO UN RETO». *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, n°66 (1999): 34-37
- Galvis Rueda, Manuel, Rubinsten Hernández Barbosa y Ana Elizabeth Martin Amaya. «Los jardines botánicos: más que bibliotecas de plantas». *Revista PAPELES*, 12 n°24 (2020): 77-90.
- García Guillén, Esther. «Los jardines botánicos como centros de difusión y conservación de las colecciones de Historia Natural: El caso del Real Jardín Botánico de Madrid». *Memorias de la Real Sociedad Española de Historia Natural*, 11 (2013): 27-40.
https://digital.csic.es/bitstream/10261/86491/1/2013_Garc%C3%ADa%20Guill%C3%A9n_RSEHN.pdf
- Hermelin, Daniel. «La comunicación pública de la ciencia y la tecnología en la formación en comunicación social y en otras áreas del conocimiento». *Trilogía: Ciencia, tecnología y sociedad*, n°5 (2011): 107-120.
- Hermelin, Daniel. «Un contexto para la comunicación pública de la ciencia y la tecnología en Colombia: de las herencias eurocéntricas a los modelos para la acción». *Revista Co-herencia*, 8 n°14 (2011): 231-260.
- Hooper-Greenhill, Eilean. «Developing a scheme for finding evidence of the outcomes and impact of learning in museums, archives and libraries: the conceptual framework». *Resource: The Council for Museums, Archives and Libraries: Learning Impact Research Project (LIRP)*, (2002): 2-14
- Lozano-Borda, Marcela, Tania Pérez-Bustos y Carolina Roatta-Acevedo. «Deconstruyendo el modelo deficitario de la apropiación social de la ciencia y la tecnología en Colombia: El caso de la cartilla “Las Maticas de mi Huerta”». *Educación en Revista*, n°44 (2012): 93-109. Editora UFPR.
- Lozano, Mónica, Mario Mendoza Toraya, Felipe Rocha & Sabrina Welter. «La Apropiación Social de la Ciencia, la Tecnología y la Innovación (ASCTI): Políticas y prácticas en Chile, Colombia, Ecuador y Perú». *TRILOGÍA. Ciencia, Tecnología y Sociedad*, 8, n°15 (2016): 25-40.
- Macnaghten, Phil y Chilvers, Jason. «The future of science governance: publics, policies, practices». *Environment and Planning C*, 32 (2014): 530-548.
https://www.researchgate.net/publication/263662223_The_Future_of_Science_Governance_Publics_Policies_Practices
- Mejía-Saldarriaga, Daniel, Ana María Londoño-Rivera, y Paola A. Quintero-Quintero. «Apropiación social de la ciencia y la tecnología en Medellín: contribuciones al debate sobre su evaluación». *Trilogía Ciencia Tecnología Sociedad* 13, n°24 (2021): 163-91.

<https://doi.org/10.22430/21457778.1793>.

- Misas, Gabriel. «Evolución, institucionalización e impacto de la política de ciencia y tecnología en Colombia». *Colombia: Ciencia & Tecnología*, 9, n° 42739 (1991-1992): 5-7.
- Muñoz Rebolledo, María Dolores y Juan Luis Isaza. «Naturaleza, jardín y ciudad en el Nuevo Mundo». *Theoria*, 10, n°1 (2001): 9-25.
<https://www.redalyc.org/pdf/299/29901002.pdf>
- Nieto Olarte, Muaricio. «Historia natural y la apropiación del Nuevo Mundo en la Ilustración española». *l'Institut français d'études andines*, 32, n°3 (2003), 417-429 <http://journals.openedition.org/bifea/6049>
- Pabón C., Rafael. «Apropiación social del conocimiento: una aproximación teórica y perspectivas para Colombia». *Revista Educación y Humanismo*, 20 n°34 (2018): 116-139.
<http://dx.doi.org/10.17081/eduhum.20.34.2629>
- Pérez-Bustos, Tania, Manuel Franco Avellaneda, Marcela Lozano Borda, Sigrid Falla & Diana Papagayo. «Iniciativas de Apropiación Social de la Ciencia y la Tecnología en Colombia: Tendencias y retos para una comprensión más amplia de estas dinámicas». *História, Ciências, Saúde - Manguinhos*, 19, n°1 (2012): 115-137.
- Quevedo-Pinzón, E. & Franco-Avellaneda, M. «Creencias de docentes de preescolar sobre ciencia y tecnología: desafíos para la apropiación social del conocimiento en la infancia». *Revista Colombiana de Educación*, 1, n°84 (2022): 1-22.
<https://doi.org/10.17227/rce.num84-11365>
- Rodríguez Orte, Mariana. «Jardín botánico, heterotopía y ciudad». *Anales de investigación en arquitectura*, 7 (2017): 85-98
https://www.researchgate.net/publication/328037801_Jardin_botanico_heterotopia_y_ciudad
- Rodríguez Prada, María Paola. «Colecciones y saberes: construcción patrimonial del Museo Nacional de Colombia y de la Escuela de Minas (1823-1830)». *Apuntes*, 30, n°2 (2017): 126-147.
<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/revApuntesArq/article/view/23426>
- Star, Susan Leigh, «This is Not a Boundary Object: Reflections on the Origin of a Concept», en *Science, Technology & Human Values* 35(5), SAGE Publishing (2010): 601-617.
- Star Susan Leigh & James R. Griesemer, «Institutional Ecology, “Translations” and Boundary Objects: Amateurs and Professionals in Berkeley’s Museum of Vertebrate Zoology, 1907-39», en *Social Studies of Science*, 19, No.3 (1989): 387-420
- Turriago Hoyos, Álvaro & Giovanni Hernández Salazar, «Análisis de capacidades y evolución del Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e

Innovación en Colombia». *Cuadernos Latinoamericanos de Administración*, 7, n°12 (2016): 49-60.

Vovides, Andrew, Carlos Iglesias, Víctor Luna y Teodolinda Balcázar. «Los jardines botánicos y la crisis de la biodiversidad». *Botanical Sciences* 91 n°3 (2013): 239-250.

https://www.researchgate.net/publication/263672299_Los_jardines_botanicos_y_la_crisis_de_la_biodiversidad

Documentos oficiales e institucionales

Consejería Presidencial para el Desarrollo Institucional & Departamento de Ciencia, Tecnología e Innovación, Colciencias. *Colombia: al filo de la oportunidad*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1996.

Departamento Administrativo Ciencia, Tecnología e Innovación, Colciencias. 2016. *Actores del Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación*, Doc. no.1602, Pub. L. N°. Resolución 1473, Bogotá.

Departamento Administrativo Ciencia, Tecnología e Innovación, Colciencias. 2013. *Bases conceptuales de una política de innovación social*, Bogotá.

Departamento Administrativo Ciencia, Tecnología e Innovación, Colciencias. 2010. *Estrategia Nacional de Apropiación Social de la Ciencia, la Tecnología y la Innovación*, Bogotá.

Departamento Administrativo Ciencia, Tecnología e Innovación, Colciencias. 2015. *Guía para la formulación de proyectos para centros de ciencia en Colombia*.

Departamento Administrativo Ciencia, Tecnología e Innovación, Colciencias. *La apuesta por la apropiación social de la Ciencia, la Tecnología y la Innovación (ASCTI)*.

Departamento Administrativo Ciencia, Tecnología e Innovación, Colciencias. *Lineamientos para el reconocimiento de centros de ciencia en Colombia*.

Departamento Administrativo Ciencia, Tecnología e Innovación, Colciencias. 2021. *Modelo general de buenas prácticas de sostenibilidad en Centros de ciencia*.

Departamento Administrativo Ciencia, Tecnología e Innovación, Colciencias. 2005. *Política de Apropiación Social de la Ciencia, la Tecnología y la Innovación*, Bogotá.

Departamento Administrativo Ciencia, Tecnología e Innovación, Colciencias. 2021. *Política Pública de Apropiación Social del Conocimiento en el marco de la CTeI*, Bogotá.

Departamento Administrativo Ciencia, Tecnología e Innovación, Colciencias & Lado B. 2021. *Conectar para fortalecer: Caracterización de los Centros de ciencia*. Bogotá.

ICOM, 24 de agosto de 2022. Asamblea General Extraordinaria, 3.

ICOM. *Conceptos claves de museología*. Armand Colin & ICOM, 2010.

Instituto Alexander von Humboldt, Red Nacional de Jardines Botánicos, Ministerio del Medio Ambiente, Botanic Gardens Conservation International, Darwin. Initiative Bogotá. 2001. *Plan Nacional de Jardines Botánicos de Colombia*. Bogotá, Colombia. Editado por Cristián Samper y Hernando García.
<http://repository.humboldt.org.co/bitstream/handle/20.500.11761/31437/226.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Jardín Botánico de Bogotá. 2021. Manual de gestión: Jardín Botánico de Bogotá, José Celestino Mutis. Bogotá,
https://jbb.gov.co/documentos/planeacion/2021/junio/manual_Gestion_JBB_2021.pdf

Jardín Botánico del Quindío. 2020 Informe de autoevaluación para el reconocimiento de centros de ciencia.

Jardín Botánico del Quindío. 2020. Plan de mejoramiento del Jardín Botánico del Quindío.

Jardín Botánico del Quindío. 2022. Plan estratégico: 2022-2025.

Lado B. 2019. *Informe de análisis de los hallazgos del mapeo de centros de ciencia en Colombia*, Bogotá.

Ley 299 de 1996, julio 26 de 1996. Diario Oficial 42,845.

Pecha Quimbay, Patricia. 2013. Jardín Botánico “José Celestino Mutis”. Bogotá: Fondo Concejo de Bogotá,
https://archivobogota.secretariageneral.gov.co/sites/default/files/fondo_documento/2.%20Guia%20Jardin%20Botanico%20Jose%20Celestino%20Mutis.pdf

Programa Fortalecimiento de Museos, Museo Nacional de Colombia. 2022. *Política Nacional de Museos: Museos para la transformación social, la defensa de la vida y la construcción de paz*, Bogotá.

Entrevistas digitales

Alberto Gómez Mejía (Presidente y fundador del Jardín Botánico de Quindío), «Jardín Botánico del Quindío», por Alonso Uribe Torres (Director de El Mundo del Campo), entrevista programa de televisión, 21 de noviembre de 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=XQ1S3fca-Bw>

Alberto Gómez Mejía (Presidente y fundador del Jardín Botánico de Quindío), «Jardín Botánico del Quindío», por Alonso Uribe Torres (Director de El Mundo del Campo), entrevista programa de televisión, 24 de febrero de 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=WnSL278MDhk>

Libros y capítulos de libros

- Aguirre Guzmán, Julia Patricia. «Desde Colciencias. De la percepción a la apropiación social del conocimiento», en *Percepciones de las ciencias y las tecnologías en Colombia: Resultados de la III Encuesta Nacional de percepción Pública de la Ciencia y la Tecnología*, editado por Sandra Daza-Caicedo y Marcela Lozano-Borda (Bogotá: Observatorio Colombiano de Ciencia y Tecnología, 2014), 279-293.
- Alcaldía Mayor de Bogotá. *Jardín Botánico de Bogotá José Celestino Mutis: un museo vivo*. Bogotá: Jardín Botánico de Bogotá, 2000.
- Caballero, Beatriz. *La aventura de la Expedición Botánica*. Bogotá: Editorial Norma, 1983.
- Cantor, Natalia, Hernán Jaramillo & Juanita Villaceres, «El pensamiento. Eje de legitimidad y gobernabilidad de Colciencias», en *Colciencias cuarenta años. Entre la legitimidad, la normatividad y la práctica*, editado por Mónica Salazar (Bogotá: Observatorio Colombiano de Ciencia y Tecnología, 2013), 179-253.
- Collins, Harry & Trevor Pinch, *The Golem: What Everyone Should Know About Science*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Costa, Andrés, Fernanda Castro, Milene Chiovatto y Ozias Soares. «Educação museal», en *Caderno da Política Nacional de Educação Museal* (Brasília: Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), 2018), 73-77.
- Cuvi, Nicolás. «Ética ambiental, conservacionismo y evolución», en *Evolucionismo en América y Europa. Antropología, biología, política y educación* (Ediciones Doce Calles, FLACSO Ecuador, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016), 392-410.
- Daza-Caicedo, Sandra, «La apropiación social de la ciencia y la tecnología como un objeto de frontera», en *Comunicação, Divulgação e Percepção de Ciência e Tecnologia (C&T)*, editado por Carlos Vogt, Susana Dias, Simone Pallone, Germana Barata, Marta Kanashiro (Orgs.) (Petrópolis, RJ; Brasília, De Petrus et Alii; DF: CAPES; CNPq, 2013), 49-62.
- Daza-Caicedo, Sandra y otros, *Percepciones de las ciencias y las tecnologías en Colombia: Resultados de la III Encuesta Nacional de percepción Pública de la Ciencia y la Tecnología*, editado por Sandra Daza-Caicedo y Marcela Lozano-Borda. Bogotá: Observatorio Colombiano de Ciencia y Tecnología, 2014.
- Daza-Caicedo, Sandra & Mónica Lozano Borda, «Actividades «hacia otros públicos». Entre la difusión, la apropiación y la gobernanza de la ciencia y la tecnología», en *Colciencias cuarenta años. Entre la legitimidad, la normatividad y la práctica*, editado por Mónica Salazar (Bogotá: Observatorio Colombiano de Ciencia y Tecnología, 2013), 281-353.

- Estébanez, María Elina. «Apropiación social de la ciencia y la tecnología», en *Universidad y sociedad: Desafíos de la investigación interdisciplinaria*, editado por anónimo, 53-70. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2014.
https://www.uba.ar/archivos_secyt/image/Universidad%20y%20sociedad_%20Desaf%C3%ADos%20de%20la%20investigaci%C3%B3n%20interdisciplinaria%20-%20PIUBAMAS.pdf
- Fernández Polcuch, Ernesto, Alessandro Bello y Luisa Massarani. *Políticas públicas e instrumentos para el desarrollo de la cultura científica en América Latina*. Montevideo: LATU; UNESCO; RedPOP, 2016.
- Fog, Lisbeth. *25 años creando futuro: Asociación Colombiana para el Avance de la Ciencia ACAC*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1995.
- Fresquet Febrer, José Luis. «La fundación y desarrollo de los jardines botánicos», en *Felipe II, la ciencia y la tecnología*, editado por Enrique Martínez Ruiz, 163-196. Valencia: Universidad de Valencia, 1999.
- Gómez-Morales, Yuri Jack, «Actitudes y valoraciones frente a la ciencia, la tecnología y la innovación», en *Percepciones de las ciencias y las tecnologías en Colombia: Resultados de la III Encuesta Nacional de percepción Pública de la Ciencia y la Tecnología*, editado por Sandra Daza-Caicedo y Marcela Lozano-Borda (Bogotá: Observatorio Colombiano de Ciencia y Tecnología, 2014), 227-238.
- Hooper-Greenhill, Eilean, «Measuring the outcomes and impact of learning in museums, archives and libraries: the Learning Impact Research Project end of project paper», en *The Learning Impact Research Project End of Project Paper* (RCMG (Research Centre for Museums and Galleries), 2002), 2-24.
- Jaime, Astrid, «Institucionalidad de la ciencia, la tecnología y la innovación», en *Percepciones de las ciencias y las tecnologías en Colombia: Resultados de la III Encuesta Nacional de percepción Pública de la Ciencia y la Tecnología*, editado por Sandra Daza-Caicedo y Marcela Lozano-Borda (Bogotá: Observatorio Colombiano de Ciencia y Tecnología, 2014), 257-278.
- Leyton, Daina. «Visitas mediadas + ex-periências poéticas» en *Museu de Arte Moderna de São Paulo, Educação e acessibilidade: experiências do Museu de Arte Moderna de São Paulo* (São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2018), 19-27.
- Leyton, Daina y Gabriela Aidar. «Prácticas educativas en instituciones culturales: aportes a partir de las relaciones entre públicos y museos», en *Enlaces compartidos: activando conversaciones sobre públicos, audiencias y comunidades culturales*, coordinado por Juan Urraco y Bruno Maccari (Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, 2019), 86-99.

- López Barbosa, Fernando. *Museos y derechos culturales: Conceptos clave para una ley de museos en Colombia*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2020.
- Nieto Olarte, Muaricio. «La Comprensión del Nuevo Mundo: Geografía e Historia Natural en el siglo XVI», en *El Nuevo Mundo: Problemas y debates*, editado por Diana Bonnett y Felipe Castañeda (Bogotá: Universidad de Los Andes, 2004)
- Osorio Marulanda, Carlos, «La participación en la III Encuesta Nacional de Percepción Pública de la Ciencia y la Tecnología», en *Percepciones de las ciencias y las tecnologías en Colombia: Resultados de la III Encuesta Nacional de percepción Pública de la Ciencia y la Tecnología*, editado por Sandra Daza-Caicedo y Marcela Lozano-Borda (Bogotá: Observatorio Colombiano de Ciencia y Tecnología, 2014), 345-364.
- Pérez Arbelaez, Enrique. *Guía del Jardín Botánico «José Celestino Mutis»*. Bogotá: Fondo Colombiano de Investigaciones Científicas y Proyectos Especiales Colciencias «Francisco José de Caldas» (Colciencias), 1971.
- Pérez-Bustos, Tania, «Del dicho al hecho: La percepción de la ciencia y la tecnología en Colombia desde una lectura de género», en *Percepciones de las ciencias y las tecnologías en Colombia: Resultados de la III Encuesta Nacional de percepción Pública de la Ciencia y la Tecnología*, editado por Sandra Daza-Caicedo y Marcela Lozano-Borda (Bogotá: Observatorio Colombiano de Ciencia y Tecnología, 2014), 323-333.
- Rincón, Omar, Gómez-Morales, «Entre las creencias de los científicos y las verdades de los medios», en *Percepciones de las ciencias y las tecnologías en Colombia: Resultados de la III Encuesta Nacional de percepción Pública de la Ciencia y la Tecnología*, editado por Sandra Daza-Caicedo y Marcela Lozano-Borda (Bogotá: Observatorio Colombiano de Ciencia y Tecnología, 2014), 313-322.
- Rueda Ortiz, Rocío & Manuel Franco-Avellaneda, «Educación: conocimientos, escenarios y ciudadanía. Reflexiones a partir de la III EPPCyT 2012», en *Percepciones de las ciencias y las tecnologías en Colombia: Resultados de la III Encuesta Nacional de percepción Pública de la Ciencia y la Tecnología*, editado por Sandra Daza-Caicedo y Marcela Lozano-Borda (Bogotá: Observatorio Colombiano de Ciencia y Tecnología, 2014), 296-312.
- Salazar Acosta, Mónica, «Percepciones sobre la innovación: Una mirada territorial», en *Percepciones de las ciencias y las tecnologías en Colombia: Resultados de la III Encuesta Nacional de percepción Pública de la Ciencia y la Tecnología*, editado por Sandra Daza-Caicedo y Marcela Lozano-Borda (Bogotá: Observatorio Colombiano de Ciencia y Tecnología, 2014), 239-256.
- Schiele, Bernard. «Science museums and science centers», en *Handbook of Public Communication of Science and Technology*, editado por

Messimiano Bucchi y Brian Trech, 27-40. Londres y Nueva York: Routledge: Taylor & Francis Group, 2008.

Šola, Tomislav. «The critique and the future of collecting», en *Museums and the Future of Collecting*, (1999), 1-16.

Suárez M., Roberto, «Percepciones sobre la salud en su relación con ciencia y tecnología», en *Percepciones de las ciencias y las tecnologías en Colombia: Resultados de la III Encuesta Nacional de percepción Pública de la Ciencia y la Tecnología*, editado por Sandra Daza-Caicedo y Marcela Lozano-Borda (Bogotá: Observatorio Colombiano de Ciencia y Tecnología, 2014), 335-343.

The Royal Society of Science. *The Public Understanding of Science*. Londres: Council of the Royal Society, 1985.

Páginas web

Botanic Gardens Conservation International (BGCI). 2018. «What is a Botanic Garden?». *Botanic Gardens and Plant Conservation* (página web), 06 de julio, <https://www.bgci.org/about/botanic-gardens-and-plant-conservation/>

Explorando Patrimonios - Museo Nacional de Colombia. 2003. (página web), 29 de julio, <https://explorandopatrimonios.com/el-programa/>

Jardín Botánico del Quindío. 2023. «Nuestra historia». *Nuestra historia* (página web), 13 de mayo, <https://jardinbotanicoquindio.org/nuestra-historia/>

Leal Afanador, Jaime. «“Colombia: Al filo de la oportunidad” (Parte I)». *Universidad Nacional Abierta y a Distancia (UNAD)* (página web), 09 de marzo de 2023, <https://noticias.unad.edu.co/index.php/unad-noticias/todas/2443-colombia-al-filo-de-la-oportunidad-parte-i>

Ministerio de Cultura y Deporte (Gobierno de España). 2022. «Archivos del Jardín botánico José Celestino Mutis (Bogotá, Colombia)». Censo-Guía de Archivos de España e Iberoamérica (página web), 11 de mayo, <http://censoarchivos.mcu.es/CensoGuia/archivodetail.htm?id=1734518>

Raz, Lauren y Henry Agudelo Zamora (Universidad Nacional de Colombia). «Catálogo de Plantas y Líquenes de Colombia». *Global Biodiversity Information Facility (GBIF)* (página web), 22 de julio de 2021, <https://www.gbif.org/es/dataset/5c0b1470-8884-4914-ae76-70a7c81d6d08>

UNESCO. «Botanical Garden (Orto Botanico), Padua». *World Heritage List* (página web), 28 de julio, <https://whc.unesco.org/en/list/824/>

Willison, Julia. 2006. *Educación Ambiental en Jardines Botánicos: Directrices para el desarrollo de estrategias individuales*. Buenos Aires: Botanic Gardens and Plant Conservation (BGPC).

Periódicos

Muñoz Fuente, Jesús. «Un desafío para la investigación». *Diario del Jardín Botánico (Real Jardín Botánico)*, 2018, 12.
https://rjb.csic.es/wp-content/uploads/2019/07/DiariodelJardin_RJB_12_2018.pdf

Prance, Ghilleen. «A brief history of conservation at the Royal Botanic Gardens, Kew». *Kew Bulletin*, 2010, 65.
https://www.researchgate.net/publication/225557519_A_brief_history_of_conservation_at_the_Royal_Botanic_Gardens_Kew

Seminarios, congresos y otros

Nieto Olarte, Mauricio. 2020. «Remedios americanos para el imperio español: de la experiencia ignorante al conocimiento letrado». Coloquio, Nuevo Mundo, Mundos Nuevos.
<http://journals.openedition.org/nuevomundo/79832>

Tesis y ponencias

Dávila Rodríguez, Lisha. 2019. «La divulgación científica en la Universidad Nacional de Córdoba. Políticas y formas de comunicación para la apropiación social (2001-2013)». Tesis de Doctorado para obtener el título de Doctor en Comunicación Social, Universidad Nacional de Córdoba.

Franco-Avellaneda, Manuel & Tania Arboleda. 2014. «Repensando la apropiación social: Recorridos, caminos y nuevos horizontes». Artículo del Diplomado Social de la Ciencia, Tecnología e Innovación para el Desarrollo Humano, Escuela Virtual PNUD; Colciencias.

Jiménez-G, Silvia Inés y Marta C. Palácio-S. 2009-2010. «Comunicación de la ciencia y la tecnología en museos y centros interactivos de la ciudad de Medellín». Artículo en Comunicación y divulgación de la ciencia y la tecnología del programa macro Ciencia, tecnología y sociedad, Instituto Tecnológico Metropolitano (Medellín) y Universidad del País Vasco.

Poveda Martínez, Ana María. 2018. «The institution of the museum: origin and historical development». Publicaciones didácticas

Puerto Sarmiento, Francisco Javier. 2009. «La ciencia en España, el modelo ilustrado de expedición científica y la expedición botánica de José Celestino Mutis. II». Monografía, Real Academia Nacional de Farmacia

Robles Cuellar, Rafael Andrés. 2017. «Aportes a la genealogía de los jardines botánicos y del coleccionismo de orquídeas en Colombia». Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia.

Universidad del País Vasco. Tema I: Concepto de museo y función social.
https://ocw.ehu.eus/pluginfile.php/53804/mod_resource/content/1/Tema_1_Concepto_de_museo.pdf

Wursten, Andrés Gabriel, «La apropiación social del conocimiento científico en la extensión universitaria». Tesis presentada para el Doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Entre Ríos, CONICET

Videos y audios

Arboleda-Castrillón, Tania. «Día 1.3 Consideraciones para el fortalecimiento de las capacidades. Tania Arboleda». YouTube, 0:30-1:03. 10 de marzo de 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=e-Hujg6F3bU&t=92s>

Suescún, Lilian (Jardín Botánico de Bogotá). «Tertulia Museología, Patrimonio y Jardines Botánicos». YouTube, 0:00-27:17. 07 de julio de 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=17fxy2m7FwY>

Minciencias Canal Oficial. «Socialización de la Política Pública de Apropiación Social del Conocimiento en el marco de la CTeI». YouTube, 0:0-24:05. 20 de octubre de 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=X6OYXzKgC7I&t=29s>



³³³ Jules-Ferdinand Jacquemart (París, Francia, 1837–1880), *Tropical Plants* (grabado), 1863, Metropolitan Museum of Art. Créditos Gift of Louis R. Metcalfe, 1928 [Editado por el autor].

2. ESTANCIA

46 Salón Nacional de Artistas (46SNA):

Inaudito Magdalena

* * *

*Lo inaudito habla
cuando hay una verdadera
disposición a escucharlo.*



*Y luego hay quienes se preguntan,
¿el arte para qué? ¿Para qué los museos?...
¿Para qué, si no hay trabajo, educación, higiene, etc...?
El superabundante Salón Nacional nos da la respuesta...
Porque aunque seamos pobres y vivamos en un rincón olvidado del
planeta tenemos el derecho a integrarnos en el mundo de las artes,
como lo hacen los habitantes de los países más afortunados...
Porque aún cuando los creadores sean pocos
pueden ser muchos los que quieren escapar
de la oscura faena cotidiana y disponer del tiempo
para soñar con quienes sueñan
y así amortiguar, siquiera por unas horas,
la pesadilla de los largos días sin esperanza.³³⁴*

Maritza Uribe de Urdinola

³³⁴ Uribe de Urdinola, «Zarabanda», 195.

PRESENTACIÓN

La estancia forma una parte significativa en la formación de los estudiantes de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio (MMGP). Es uno de los tres componentes prácticos del trabajo final que se solicita como requisito de grado. Consiste en que los estudiantes se incorporen a las actividades de alguna entidad que desarrolle quehaceres propios de su formación museológica. Tiene como objetivos, por un lado, entender lo más detalladamente posible una institución específica asociada al campo del patrimonio y los museos, y por el otro, iniciar a los estudiantes en actividades propias de su interés académico. De esta manera, pueden aplicar los conocimientos recibidos durante el programa de estudio y desarrollar habilidades prácticas que le serán útiles en su vida profesional. El resultado de la estancia es una memoria escrita que brinda la oportunidad a los estudiantes de dejar constancia de su trabajo realizado. La información consignada sirve además como referencia para las instituciones anfitrionas y es un insumo para otros futuros proyectos.

La memoria que se presentará a continuación da cuenta de mi participación en la versión 46 del Salón Nacional de Artistas (46SNA), «Inaudito Magdalena». De abril a septiembre del año pasado (2022), estuve vinculado al proyecto como Asistente de la Dirección Artística, y una vez concluido el evento, homologué la experiencia como uno de los componentes de trabajo final en la modalidad de estancia. En términos generales, mi responsabilidad consistió en apoyar las actividades de la Dirección Artística requeridas para el desarrollo y cumplimiento de todo el componente curatorial (expositivo, formativo y transversal). No sólo acompañé la definición de la propuesta curatorial, sino también el desarrollo, cumplimiento, ejecución, seguimiento, finalización y evaluación de todo el proyecto. Además, apoyé el proceso de comunicación y difusión, así como las actividades de memoria social del mismo, entre otras tareas relacionadas.

Este trabajo busca mostrar la estructura general y funcionamiento de la más reciente versión del Salón Nacional de Artistas, el denominado evento de artes plásticas y visuales más importante y antiguo del país. Y, adicionalmente, hacer una reflexión sobre algunas controversias sucedidas en su desarrollo.

CONTENIDO

2.1.	EL SALÓN NACIONAL DE ARTISTAS (SNA)	129
2.2.	46 SALÓN NACIONAL DE ARTISTAS	136
2.3.	PRESUPUESTO	150
2.4.	SEDES	152
2.5.	ENFOQUES	153
2.5.1.	ENFOQUE CURATORIAL «INAUDITO MAGDALENA»	153
2.5.1.1.	Presentación	
2.5.1.2.	TEXTO CURATORIAL «INAUDITO MAGDALENA»	154
2.6.	EXPOSICIONES Y PROYECTOS	157
2.6.1.	ARTE Y NATURALEZA	158
2.6.1.1.	Presentación	158
2.6.1.2.	BARRANCABERMEJA	160
2.6.1.3.	MOMPOX	163
2.6.1.4.	BARRANQUILLA	173
2.6.1.5.	IBAGUÉ	176
2.6.1.6.	HONDA	180
2.6.1.7.	BOGOTÁ	184
2.6.2.	INAUDITO MAGDALENA	188
2.6.2.1.	Presentación	
2.6.2.2.	NEIVA	191
2.6.2.3.	Discurso de inauguración: Neiva	202
2.6.2.4.	BARRANCABERMEJA	205
2.6.2.5.	MOMPOX	209
2.6.2.6.	BARRANQUILLA	216
2.6.2.7.	IBAGUÉ	220
2.6.2.8.	HONDA	225
2.6.2.9.	Discurso de inauguración: Honda	231
2.6.2.10.	BOGOTÁ	233

2.7. PROCESOS DE FORMACIÓN	240
2.7.1. Presentación	
2.7.2. LAB CREACIÓN	244
2.7.3. LAB CURADURÍA	263
2.7.4. LAB EDICIÓN	272
2.7.5. ESPACIO EN RESIDENCIA	281
2.8. VERTIENTES ALTERNAS	283
2.8.1. Presentación	283
2.8.2. LO AUDIBLE	286
2.8.3. SEDIMENTOS EN DISPERSIÓN: PUBLICACIONES	289
2.9. MEDIACIÓN	301
2.9.1. Texto: Mediación	303
2.9.2. MEMORIA SOCIAL	305
2.9.2.1. Presentación	
2.9.2.2. Texto: Memoria social	305
2.10. ORGANIGRAMA	307
2.11. ACTIVIDADES REALIZADAS	308
2.12. RECOMENDACIONES	312
2.13. COMENTARIOS FINALES	314
2.14. BIBLIOGRAFÍA	316

2.1. EL SALÓN NACIONAL DE ARTISTAS (SNA)³³⁵

Para acercarnos al comienzo del «Programa Salones de Artistas» del Ministerio de Cultura de Colombia, podemos hablar, en primer momento, de una serie de intentos oficiales por establecer un programa de exhibiciones de arte público. A manera de las grandes muestras colectivas de arte e industria de las capitales europeas, se llevó a cabo la «Primera Exhibición de la Moral y de la Industria» en 1881, durante el gobierno del general Pedro Alcántara Herrán. Sin embargo, la primera gran exhibición de arte fue organizada en 1886 por el artista y gestor cultural Alberto Urdaneta, llamada la «Primera Exposición Anual de Pintura, Escultura, Arquitectura, Grabado, etc.». La muestra contó con cerca de 1200 obras, lo que la hace posiblemente una de las muestras más grandes de la historia del país. Tiempo después, durante la administración de Enrique Olaya Herrera, teniendo en la mira los grandes salones de arte franceses, se da un primer paso para establecer un salón nacional en sentido estricto. Se inauguró el sábado 08 de agosto de 1931 en el Pabellón de Bellas Artes del Parque de la Independencia, bajo el título «Primer Salón de Artistas Colombianos».

El 12 de octubre de 1940, durante el mandato del expresidente Eduardo Santos (1938-1942), el entonces Ministro de Educación, Jorge Eliecer Gaitán, inauguró finalmente en la nueva Biblioteca Nacional de Bogotá el «I Salón Anual de Artistas de Colombia». El evento estuvo a cargo de la Dirección de Extensión Cultural y Bellas Artes del Ministerio de Educación, con colaboración de personalidades destacadas del campo de las exposiciones y de los museos, como la gestora y museóloga, Teresa Cuervo Borda, o el periodista, gestor y político, Gustavo Santos Montejo. En dos salas de la biblioteca se exhibieron un total de 157 obras, —entre óleos, temples, pasteles, acuarelas, frescos, tallas en madera, piedra, mármol, granito, entre otras técnicas— de 61 pintores y 12 escultores, con una participación destacada de 16 mujeres artistas. Estos fueron seleccionados por un jurado de admisión, conformado, —a excepción de Pierre Gadget— por poetas y abogados. Se otorgaron dos premios a las obras más destacadas, uno de pintura y otro de escultura —por un valor de 1.500 pesos cada uno—, también elegidos por un jurado calificador. En su primera versión, los primeros puestos en ambas categorías fueron Ignacio Gómez Jaramillo (*La madre del pintor*) y Ramón Barba (*Mujer joven*), respectivamente. Además, se dieron medallas de oro, bronce y plata para las dos categorías participantes, así como una mención especial a Enrique Grau por *Las dos mulatas*, denominada por el autor Octavio Amortegui como «la sorpresa del certamen»³³⁶.

La preocupación, hacia los años treinta y cuarenta, por el compromiso del arte con la sociedad, despertó una crisis de identidad en el contexto colombiano, así como en gran parte de la región latinoamericana a causa del popular muralismo

³³⁵ La mayoría de la información de este capítulo fue sacada del libro *50 años: Salón Nacional de Artistas* (1990), editado por Camilo Calderón Schrader, y de «Historia Salones Nacionales» de la página web «Salones de Artistas» del Ministerio de Cultura de Colombia. El enlace se encuentra en la bibliografía.

³³⁶ Amortegui, «El Primer Salón de Artistas», 9.

mexicano. En medio de este ambiente, Gaitán diría en su discurso inaugural del Salón Anual de Artistas de Colombia:

La intervención del pueblo en este episodio cultural no debe circunscribirse a la situación pasiva de mero espectador. Por el contrario: su función esencial debe ser la de juez de conciencia que tiene que decidir, en última instancia, si hay o no, un arte propio.³³⁷

Con estas palabras también se daría origen, como si se tratara de un presagio, al gran tema del Salón Nacional de Artistas, —asunto que hasta el día de hoy nos trasnocha—, la pertinencia de un evento público que defina la propia actividad artística de todo un país. Una historia de tensiones y conflictos en la que se debate la responsabilidad en materia de política, de parte del estado colombiano frente al campo de las artes plásticas³³⁸. Pero que precisamente también tiene que ver con una hegemonía del arte, entendida de la manera *gramsciana* más tradicional. Se cuestiona la pertinencia de un evento en el que sin necesariamente quererlo se terminan definiendo las pautas, actividades, formas y manifestaciones artísticas legítimas en el contexto nacional. *¿Por qué este arte y no otro?* El establecimiento de unas convenciones oficiales del arte colombiano también nos hacen pensar en aquello que llamamos lo *nacional*.

El Salón Anual de Artistas Colombianos persiguió además un segundo objetivo:

...crear en el artista una conciencia del valor de su obra, que, además de estimularlo en la creación estética personal, lo habrá de capacitar para juzgar y para estimar con meridiana imparcialidad y sin prejuicio de escuela o de tendencia, el arte de los demás.³³⁹

Así, el primer salón buscó promover lo que Beatriz González denominaría «una nueva voluntad cultural», que consistía básicamente en despertar el interés de los públicos por el arte y que los artistas *abrigaran* una confianza en los estímulos del gobierno.³⁴⁰ Sin embargo, aún cuando el evento contó con la visita de cerca de 10.000 espectadores, los resultados evidenciaron las flaquezas de la institucionalidad por organizar un evento de esta magnitud. También hubo un marcado revuelo mediático sin precedentes por los fallos de los jurados, que no sólo tuvieron origen en cuestiones estéticas, sino políticas.³⁴¹

Desde la séptima versión del salón hasta la número trece —con excepción de la novena—, el salón se trasladó al Museo Nacional de Colombia. Además, se incluyó la participación de otras técnicas artísticas, como cerámica, dibujo y grabado. También hubo un cambio generacional importante, principalmente

³³⁷ Gaitán, «Discurso de inauguración», 15.

³³⁸ Cerón, «Bogotá recibe en su cumpleaños»

³³⁹ Gaitán, «Discurso de inauguración», 15.

³⁴⁰ González, «Primer Salón Nacional de Artistas».

³⁴¹ Este tema no será profundizado en este texto, sin embargo, cabe mencionar que el I Salón Anual de Artistas de Colombia, sin ser un evento revolucionario en lo absoluto, ciertamente supuso un rompimiento con las tradiciones artísticas del retrato y el paisaje en el país.

durante las décadas de los años 50 y 60. Los artistas académicos de principios de siglo fueron reemplazados por los grandes artistas modernos. Entre los ganadores del momento se encontraron: Alejandro Obregón (*Violencia e Ícaro y las avispas*), Carlos Rojas (*Ingeniería de la visión*), Édgar Negret (*Cabo Kennedy y Celeste*), Enrique Grau (*Elementos bajo un eclipse*), Feliza Bursztyn (*Mirando al norte*), Fernando Botero (*La cámara degli sposi*), Eduardo Ramírez Villamizar (*Horizontal blanco y negro, Relieve circular, Saludo al astronauta y El río*), Norman Mejía (*La horrible mujer castigadora*), Pedro Alcántara (*De esta tumba, de estas benditas cenizas no nacerán violetas y Testimonio #1, 2, 3*), entre otros reconocidos artistas participantes como Álvaro Barrios, Beatriz González, Luis Caballero y Santiago Cárdenas. En estas décadas también aparecieron publicaciones dedicadas en principio al arte, tales como «Prisma» (1957) y «Plástica» (1956-1960), así como se desarrolló la crítica especializada en el país, encabezada por Casimiro Eiger, Marta Traba y Walter Engel. Los tres no solamente hicieron balances significativos sobre lo ocurrido en las diferentes ediciones del salón, sino que sus críticas resultaron notables para el desarrollo del mismo y del arte colombiano en general.

En 1976 el gobierno propuso descentralizar el Salón Nacional de Artistas, a través de un programa de exposiciones satelitales a lo largo de todo el territorio nacional, denominado «Salones Regionales»³⁴². Este esquema de representación regional había sido anunciado un año atrás por Gloria Zea, entonces directora de Colcultura en el gobierno de López Michelsen, y tuvo lugar en seis ciudades del país (Cartagena, Medellín, Bucaramanga, Cali, Ibagué y Tunja). Los salones zonales fueron conformados por administradores locales de cada una de estas regiones y consistió en certámenes abiertos. Algunas obras participantes de los eventos regionales fueron seleccionadas para los salones centrales. En paralelo, se adoptaron otras políticas. Por un lado, se hicieron muestras itinerantes de obras de los salones centrales a dieciséis ciudades nacionales en un lapso de dos años, y, por el otro lado, en coherencia con esta primera medida, se dió al evento una frecuencia bienal.³⁴³ En esta misma década, de igual manera, se admitió la participación de la fotografía dentro de las categorías del salón, y con ello se abrió un nuevo capítulo en la historia del arte del país (el hiperrealismo y el arte conceptual). Algunos artistas que participaron durante el salón en este período fueron: Alicia Barney, Ana Mercedes Hoyos, Antonio Caro, Bernardo Salcedo, Clemencia Lucena, Fernell Franco, Juan Antonio Roda, Juan Camilo Uribe, Lorenzo Jaramillo, Lucy Tejada, María Paz Jaramillo, Nirma Zárate, Olga de Amaral, Omar Rayo, Óscar Muñoz, entre otros.

Entre 1980 a 1985 los salones se tomaron un receso para ser reformulados, y fueron retomados en el gobierno del expresidente Belisario Betancur. El XXIX Salón Nacional de Artistas se realizó en Bogotá, junto a un nuevo programa de retrospectivas de artistas importantes, en aquella ocasión dedicado a Alejandro Obregón. La muestra fue curada por Soffy Arboleda, y reunió 106 obras. Ya en

³⁴² Los salones zonales fueron una respuesta a una crisis por las que pasaba el programa. Desde hace un buen tiempo, los premios habían sido suspendidos y los artistas más importantes del país asistían con menor frecuencia al evento.

³⁴³ Calderón, «XXVI Salón Nacional de Artes Visuales», 197.

1987, el salón, por primera vez en su historia, fue trasladado a una ciudad o municipio distinto a Bogotá. Tuvo lugar en el viejo Aeropuerto Olaya Herrera en la ciudad de Medellín, y dos años después (1989), se mudó a Cartagena, para conmemorar los 50 años del evento. En 1991, retorna a Bogotá, esta vez, a las instalaciones de Corferias. Durante esta década, los artistas se preocuparon por hacer un registro de la realidad política, social y económica del país. Algunos nombres ganadores y sobresalientes del momento fueron: Ana María Rueda, Bibiana Vélez, Doris Salcedo, José Alejandro Restrepo, José Horacio Martínez, Juan Fernando Herrán, Luis Fernando Roldán, María Fernanda Cardoso, María Teresa Hincapié, Margarita Monsalve, Miguel Ángel Rojas, Nadín Ospina, Rodrigo Facundo y Wilson Díaz, entre otros.

El nuevo milenio trajo consigo cambios en el mundo del arte a nivel global. Los grandes formatos de las exhibiciones de arte fueron reemplazados por muestras de pequeño formato, temáticas y curadas. No sólo hubo una transformación en el discurso, sino que las exposiciones se tornaron muy costosas, lo que también favoreció al cambio de formatos. El Salón Nacional de Artistas no fue ajeno a este fenómeno. Pasó de ser el «termómetro infalible» de la escena del arte colombiano, como fue catalogado por Marta Traba, a ser una gran plataforma de arte contemporáneo diseñada por un equipo curatorial. Para el año 2000, la Dirección de Artes Visuales del Ministerio de Cultura desarrolló el «Proyecto Pentágono: Investigaciones sobre arte contemporáneo en Colombia», una suerte de programa artístico sin precedentes en el contexto nacional conformado por cinco exposiciones itinerantes encargadas a un grupo de investigadores del medio plástico —Consuelo Pabón, Humberto Junca, Jaime Cerón, Javier Gil, Juan Fernando Herrán, María Claudia Parías y María Iovino—. El proyecto se llevó a cabo en cuatro instancias: investigación, consolidación de exposiciones, producción y circulación. Las muestras resultantes recorrieron diez museos entre Bogotá, Cali y Medellín.³⁴⁴ Más adelante, aún en ejecución este programa, el mismo año, se dieron los proyectos curatoriales «Materialismos y Espacios», exhibidos también en las principales ciudades del país, y «Actos de Fabulación: Arte, cuerpo y pensamiento» de la filósofa e investigadora Consuelo Pabón, una histórica muestra de performance presentada en varias sedes en Bogotá.

En el 2004, en su edición 39, el Salón Nacional de Artistas regresó a la capital. Las muestras contaron con la participación de cerca de noventa artistas, de los cuales setenta provinieron de los salones regionales de 2003, y un poco más de veinte fueron seleccionados por convocatorias abiertas. De manera paralela al salón, se realizó el Foro Teórico Internacional «Sentidos en Tránsito», además, el programa de visitas guiadas «Imágenes y Relatos», el ciclo de conciertos «Los colores de la música», los talleres didácticos «Re-Creaciones», y se entregó el primer Premio de Crítica (del país).³⁴⁵ Dos años después, el 40 Salón Nacional de Artistas, una vez más en Bogotá, contó con una selección de catorce

³⁴⁴ Estos cinco proyectos fueron: «Historia, escenas e intervalos: fotografía y video» de Juan Fernando Herrán; «Actos de fabulación: arte, cuerpo y pensamiento» de Consuelo Pabón; «Materialismos: imágenes en 3D» de Jaime Cerón y Humberto Junca; «Después del límite: dibujo y pintura» de María Iovino; y, «Espacios entretejidos: Arte, moda y vestido» de Javier Gil y María Claudia Parías.

³⁴⁵ Cerón, «Bogotá recibe en su cumpleaños el 39 Salón Nacional de Artistas Colombianos».

muestras curadas, que habían sido presentadas con anterioridad en diecisiete capitales departamentales. Las exposiciones fueron elegidas por los Comités Regionales de Artes Visuales, con representantes de las siete regiones del país —Centro, Oriente, Pacífico, Orinoquía, Caribe y Centro Occidente—. El gran evento fue acompañado por diferentes actividades complementarias, como visitas guiadas, charlas con los artistas y conferencias.³⁴⁶

El 41 Salón Nacional de Artistas «¡Urgente!» se tomó la ciudad de Cali en el año 2008, y marcó un cambio significativo al interior del programa. Abrió la puerta a importantes creadores internacionales, que establecieron diálogos con las muestras regionales. Estas curadurías estuvieron a cargo de Bernardo Ortiz, José Horacio Martínez, Óscar Muñoz, Victoria Noorthoorn y Wilson Díaz. Los cinco curadores consolidaron tres exposiciones con caminos de reflexión de carácter *urgente* para la escena contemporánea, estas fueron: «Participación-Poética», «Imágen en cuestión» y «Presentación-Representación». De manera simultánea, se llevó a cabo la séptima versión del Festival de Performance de Cali, que estuvo acompañado de actividades como conciertos, conferencias, mesas redondas y proyecciones. En su siguiente edición, el programa se llevó a cabo en la costa caribeña colombiana.³⁴⁷ Un primer intento por crear diferentes sedes en varias partes del territorio nacional, iniciativa que se afianzaría mucho más adelante con el 46 Salón Nacional de Artistas. El 42 Salón Nacional de Artistas, denominado «IndependienteMente», contó con distintas muestras en Barranquilla, Cartagena y Santa Marta. La línea curatorial, a cargo del colectivo Maldejojo, formuló un diálogo intercultural entre el país continental y la región insular, desde una posición crítica hacia los procesos del arte contemporáneo. La idea era activar las curadurías regionales y darle la opción a los artistas de hacer talleres con las comunidades locales. A la par, se hizo «El encuentro de Lugares», iniciativa de una semana para hablar sobre arte, el cual se celebró en Cartagena. El gran evento contó con componentes académicos, de formación y creación.³⁴⁸

Más adelante, el 43 Salón (inter) Nacional de Artistas «Saber Desconocer» tuvo lugar nuevamente en Medellín en el año 2013. Esta curaduría persiguió dos ejes conceptuales. Por un lado, *el saber* como una metodología para reivindicar los conocimientos tradicionales de los territorios, y por el otro lado, el *desconocer* como una apertura a la duda (a la ambigüedad y a la incertidumbre). Para ello, se realizaron exposiciones colectivas y muestras de proyecto individuales que fueron comisionados especialmente para el proyecto. El resultado fue un salón con más de una centena de artistas nacionales e internacionales.³⁴⁹ Siguiendo su recorrido por el país, «AÚN» 44 Salón Nacional de Artistas se trasladó a Pereira. El equipo curatorial en esta edición estuvo conformado por Guillermo Vanegas Flórez, Inti Guerrero, Rosa Angel y Víctor Albarracín Llanos, y su propuesta se enfocó en la encrucijada de los territorios y los paisajes. Hizo una

³⁴⁶ «40 Salón Nacional de Artistas».

³⁴⁷ «El 41 Salón Nacional de Artistas. Urgente».

³⁴⁸ «El 42 Salón Nacional de Artistas. IndependienteMente».

³⁴⁹ «El 43 Salón (inter) Nacional de Artistas Saber Desconocer».

especie de cartografía de las realidades cotidianas que construyen paisajes sociales... y una mirada al suelo en constante transformación por tensiones estéticas, éticas y políticas. Las exposiciones fueron conformadas por muestras de más de cien artistas en cinco sedes y espacios públicos. A nivel editorial, se realizaron catorce publicaciones diferentes, incluyendo novelas y documentos históricos, y en el componente de formación se desarrollaron programas pedagógicos y un seminario académico sobre la posibilidad de transformar el mundo mediante la experiencia de las drogas, los espectros y lo alucinatorio.³⁵⁰

Para terminar este recorrido por la historia de los salones nacionales, en el año 2019, luego de 13 años de gira por el país, el 45 Salón Nacional de Artistas «el revés de la trama» vuelve a Bogotá. Pensado fundamentalmente para todos los bogotanos, el programa planteó la conformación de una red de espacios en el centro de la ciudad (por su trascendencia histórica y cultural). Con base en esta premisa, se plantearon curadurías individuales y por equipos, cada una de ellas con proyectos singulares y formas de trabajar diferentes. La única condición fue generar diálogos desde las curadurías con sus respectivos espacios expositivos (la Cinemateca de Bogotá, la Galería Santa Fé, el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO), el Museo de Arte Miguel Urrutia (MAMU), la Universidad Jorge Tadeo Lozano, la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB), el Colombo Americano, Espacio Odeón y LIA Laboratorio). Cada uno de estos lugares fue cuidadosamente seleccionado por su trascendencia para la movida artística bogotana (y también nacional). En esta oportunidad, el equipo curatorial fue integrado por Adriana Pineda (con una propuesta para colectivos y espacios autogestionados), Ana Montenegro (con una propuesta en diálogo con lo digital), Ana Ruiz (con una propuesta de laboratorios con el sonido), Luisa Ungar (con una propuesta de revisión del componente curatorial), Manuel Kalmanovitz (con una propuesta sobre proyectos editoriales), y María Buenaventura junto a Luisa Ungar (con una propuesta que articuló la educación y el performance). También participaron los colectivos TransHistor(ia) y La Usurpadora con dos proyectos grandes: «Contrainformación», iniciativa para repensar la trama urbana, y «Universos desdoblados», invitación a pensar de manera distinta el espacio y el tiempo...respectivamente. En esta última versión del salón participaron más de 150 artistas.³⁵¹

A modo de inicio... hagan lo que hagan, el Salón Nacional de Artistas siempre dará de qué hablar. El medio profesional del arte ha dicho infinitas cosas sobre él, algunas buenas, la gran mayoría, malísimas. Inclusive, hay personas malucas que le han augurado un final prematuro desde hace décadas... aunque de forma asombrosa se han ido antes muchas de ellas que el propio salón. Yo solo digo que, si el salón en verdad es el problema, ~~que lo terminen~~. Pero antes de que se desplome, sería preciso repararlo. **Tiene unas potencialidades enormes...** como se reveló en este breve recorrido por su historia, es un programa que se

³⁵⁰ «AÚN, 44 Salón Nacional de Artistas» / «44SNA».

³⁵¹ «45 Salón Nacional de Artistas»

ha reinventado muchísimas veces... y aún así, hay gente que persiste con su negatividad y sus malos deseos, ¿a dónde nos lleva esto? ¿en qué les beneficia? Estamos hablando del evento de artes más importante del país... de su país... y el más antiguo en la historia del arte colombiano... y, aun así, si se acabara el salón, igualmente sería una magnífica oportunidad para recoger su inigualable legado. Así, el salón dará de qué hablar siempre...

En el presente documento encontrará información que me pareció relevante y textos oficiales escritos por los diferentes equipos del 46 Salón Nacional de Artistas, la más reciente edición del salón (y espero que no sea la última).

¿Qué sorpresa nos dará en el futuro?
¿De qué hablaremos en su edición 47?

¡Ya lo veremos!

2.2. 46 SALÓN NACIONAL DE ARTISTAS «INAUDITO MAGDALENA»

De la misma manera que se había venido haciendo en los años anteriores, para esta edición del Salón Nacional de Artistas, el Coordinador del área de Artes Visuales del Ministerio de Cultura —Andrés Gaitán—, que tiene a sus cargo la implementación, ejecución y seguimiento del Programa Salones Nacionales de Artistas, presenta de primera mano sus propuestas del evento a la Dirección de Artes del ministerio —en cabeza de Amalia de Pombo—. En esta oportunidad, previas peticiones de Felipe Buitrago, entonces viceministro de la «Creatividad y la Economía Naranja», se decide contemplar un territorio mucho más extenso y diverso que en las entregas de los salones pasados. Lo anterior se propone así como una manera de atender las demandas de diferentes sectores por superar el centralismo del arte contemporáneo de las principales ciudades del país. Con esta iniciativa se quería lograr la muy anhelada desconcentración del proyecto estatal de las artes por antonomasia en coordenadas diferentes a las habituales.

Entre Amalia de Pombo, Andrés Gaitán y Felipe Buitrago, se hacen propuestas orientadas a conseguir la descentralización del evento. Así se da forma a la idea de que tenga lugar a través de los ríos Putumayo y Amazonas. Sin embargo, el reconocimiento territorial de la zona arroja una serie de dificultades logísticas, comunicativas y de locaciones, que hacen descartar la iniciativa. Finalmente, se decide llevarlo a cabo en toda la cuenca del río Magdalena, en vista de tratarse de la principal arteria fluvial del país. En su momento fue una importante vía de comunicación que lo vuelve uno de los ejes de desarrollo económico, social, político y cultural de más trascendencia en la historia de la patria. La propuesta es aceptada y socializada en los Consejos Nacionales de Artes Visuales. De este modo, comienza posiblemente uno de los escenarios artísticos más ambiciosos de todos hasta la fecha. Un Salón Nacional de Artistas enorme, bautizado más tarde *Inaudito Magdalena*, que abrazó como el mismo río, desde la cuenca alta al sur, en el páramo de Las Papas, hasta la desembocadura en Bocas de Ceniza, al norte en el mar Caribe.

El estudio de factibilidad del 46 Salón Nacional de Artistas (46SNA), «Expedición por el Río Magdalena», que se materializó para determinar si era posible este proyecto en la cuenca del río, lo lideraron los productores, Paula Londoño y John Valencia en octubre de 2020. Ellos hicieron un recorrido a lo largo del territorio continental que ocupa el trazado de la red fluvial del Magdalena, a través de más o menos diez departamentos, para identificar las opciones reales de producción del evento. La investigación, con la perspectiva de la logística y ejecución, permitió identificar las condiciones de los asentamientos ribereños en las hoyas, cuencas y subcuencas del río con las capacidades para emprender un proyecto de las complejidades propias del Salón Nacional de Artistas. Esto supuso un reto adicional que consistió en llevar a cabo esta edición en distintas ciudades y municipios, de tal forma que se hizo una proyección de los recursos, los espacios, los tiempos y las logísticas posibles.³⁵²

³⁵² Londoño, *46 SNA - Río Magdalena*, 2ª diapositiva.

Se reconocieron municipios y ciudades potenciales en las tres etapas de las corrientes hídricas del río, en sus partes alta, media y baja, que corresponden a las grandes cuencas del Magdalena. Con ello, se definieron además las fronteras de posibilidades de producción para varios asentamientos en sus riberas y otras zonas de influencia. Se identificó que Barranquilla, Honda, Ibagué, Mompox, Neiva y Puerto Boyacá, contaban con la infraestructura suficiente para recibir un proyecto con estas condiciones. Otros municipios y ciudades se apreciaron con mediano equipamiento cultural, estos fueron Barrancabermeja, El Espinal, Girardot y La Dorada. Sin embargo, buena parte de las poblaciones estudiadas contaban con una infraestructura cultural deficiente, es el caso de pueblos como Ambalema, Armero, El Banco, Gamarra, Garzón, Mariquita, Plato, Puerto Berrío, Puerto Salgar, Puerto Triunfo, Puerto Wilches y San Agustín. De este mapeo dependía la propuesta curatorial para esas veintidós poblaciones preseleccionadas.

También se definieron componentes posibles de ejecución en el marco del 46 Salón Nacional de Artistas, tales como *espacios autogestionados y residencias, exhibiciones convencionales, exhibiciones de obras comisionadas, formación y cátedra, performances, proyectos editoriales y memoria, oficios del río, cultura de la pesca y la alimentación*. Estos componentes cambiarían con el transcurrir del tiempo, en gran medida por capacidades presupuestales y administrativas del Ministerio de Cultura. No obstante, es interesante advertir las primerísimas intenciones de este proyecto. La idea era promover la articulación de esfuerzos y recursos públicos y privados en torno a temas tales como la biodiversidad, el patrimonio cultural, la infraestructura, entre otros. Todo esto a lo largo de doce departamentos que se encuentran en los cerca de 4.400 kilómetros terrestres de la cuenca del río Magdalena. Así se buscaba integrar procesos propios de las regiones para darle un enfoque al Salón Nacional sin ningún precedente en sus ediciones anteriores.

En cuanto al equipo curatorial, se escogió a Jaime Cerón como el Director Artístico del 46 Salón Nacional de Artistas. Dentro de sus responsabilidades, se encontraba cumplir con todas las actividades requeridas para el desarrollo y el cumplimiento del componente curatorial (expositivo y formativo) del evento. Su selección fue resultado de una terna presentada a Felipe Buitrago, ahora en el cargo de Ministro de Cultura. Se resolvió que Jaime Cerón—crítico y curador de arte, docente universitario, gestor cultural, investigador, historiador del arte y periodista— contaba con la trayectoria suficiente para dirigir este evento. De la misma manera, se valoró su experiencia manejando recursos públicos del sector artístico y cultural del país, dirigiendo proyectos importantes en estos sectores y sus conocimientos sobre los territorios del río Magdalena.³⁵³

Los otros curadores del equipo, José Sanín, Ximena Gama y Yolanda Chois, fueron propuestos por Jaime Cerón a Víctor Manuel Rodríguez —reemplazo de Amalia de Pombo en la Dirección de Artes—. La recomendación fue además

³⁵³ Beltrán, *Respuesta MC00766E2013*, 5.

revisada y aprobada por Andrés Gaitán —Director Ejecutivo del 46SNA³⁵⁴— y la Unión Temporal 46 Salón Nacional de Artistas (UT 46SNA)³⁵⁵. Dentro de las tareas iniciales del equipo estuvo recorrer los municipios y ciudades preseleccionadas en el estudio de factibilidad. En este proceso de reconocimiento, se comenzó a modificar la propuesta inicial, así como se definieron espacios y componentes para el proyecto. Poco tiempo después, al equipo curatorial entran en distintos momentos, Juan David Flórez como asistente de la Dirección Artística, y tres curadoras jóvenes como asistentes de los curadores principales, ellas fueron Laura Rodríguez, Mónica Torregrosa y Paula Leuro.³⁵⁶ Inicialmente, el equipo curatorial trabajó en conjunto y en un solo proceso, sin embargo, por temas operativos, se dividieron las responsabilidades al final del proyecto.³⁵⁷

Hasta ahora, el Salón Nacional de Artistas se había llevado a cabo en grandes ciudades del país, con infraestructuras culturales tales como museos, centros de convenciones, galerías, bibliotecas, institutos y escuelas de arte. En esta edición se realizó en más de veinte sedes diferentes, entre ciudades, municipios y áreas rurales, de toda la cuenca del río Magdalena. La propuesta curatorial integró una serie de componentes muy variados en diferentes escalas, esencialmente enfocados a las comunidades de las regiones, echando un vistazo a las prácticas artísticas para los territorios y a partir de los territorios. Se desarrolló esta vez bajo el nombre *Inaudito Magdalena*, un título sugestivo que invita a ver al río como una suerte de país a menor escala con sus continuidades y divergencias.³⁵⁸ La principal arteria fluvial del país, con una extensísima área hidrográfica, que, como si fuera poco, se encuentra en una constante interlocución con más de 500 ríos e innumerables quebradas de veinte departamentos de Colombia. Pero que aún con su significado para toda una nación, sufre problemas antrópicos terribles en su recorrido diario. La elección del nombre de este salón, dicho de otra manera, «es tratar de encontrar maneras distintas de escuchar lo que el río nos podría decir respecto a lo que le ha pasado con la historia nuestra aquí»³⁵⁹.

³⁵⁴ Coordinador del área de Artes Visuales del Ministerio de Cultura de Colombia.

³⁵⁵ Para la adecuada realización del 46 Salón Nacional de Artistas, el Ministerio de Cultura, una vez hecho el ejercicio presupuestal para la vigencia del año 2022, en virtud de las normas presupuestales y de la reglamentación de contratación, lleva a cabo de forma pública el proceso competitivo en la plataforma SECOP II: MG RE CO 002 2022, con objeto: «Aunar recursos humanos, administrativos, financieros y asistencia técnica, para desarrollar la producción y posproducción del 46 Salón Nacional de Artistas». Este proceso, realizado en cumplimiento del Decreto No. 092 de 2017, mediante el cual se reglamenta la contratación con las entidades privadas sin ánimo de lucro, fue publicado el 22 de febrero de 2022 en dicha plataforma, más adelante adjudicado a la Unión Temporal 46 Salón Nacional de Artes (UT 46SNA), integrada por Fundación Arteria y Teatro R101. Finalmente, el Convenio de Asociación 0603-22 inició su ejecución el día 04 de abril del 2022 [Beltrán, *Respuesta MC00766E2013*, 2].

³⁵⁶ Podrá encontrar los perfiles del equipo curatorial al final de este documento.

³⁵⁷ Uno de los retos que afrontó el 46 Salón Nacional de Artistas tuvo que ver con su cronograma. Se propuso comenzar el proyecto en mayo, algo inusual para hacer un proyecto de esta naturaleza, los cuales suelen hacerse a partir del tercer trimestre del año. Lo anterior se hizo, considerando que, al tratarse de un año electoral, la Ley 996 de 2005 o Ley de Garantías prohíbe a las entidades estatales contratar de manera directa durante los cuatro meses anteriores a las elecciones presidenciales. Esta fue una apuesta arriesgada teniendo en cuenta que los recursos públicos entran a las entidades del Estado a principios de año y que los tiempos de precontratación y de contratación suelen ser muy largos. De esta manera, los recursos que se entregaron al operador del 46 Salón Nacional de Artistas —la UT 46SNA—, a pesar de que estuvieron garantizados un año atrás (2021), se demoraron en ejecutarse. Esto en general demoró procesos diferentes dentro del proyecto e hizo que las muestras de los diferentes municipios y ciudades se juntaran en tiempos.

³⁵⁸ Entrevista a Jaime Cerón, *El Tiempo*.

³⁵⁹ *Ibid.*

El componente de exhibición y circulación de «Inaudito Magdalena» se llevó a cabo en seis ciudades y municipios en diferentes territorios de influencia del río Magdalena. En la cuenca alta del río, un trayecto impetuoso y juvenil, se hicieron muestras en Bogotá, Ibagué, Honda y Neiva. En la cuenca media, la exhibición tuvo lugar en Barrancabermeja. Y, por último, en la cuenca baja, donde se deprimen las aguas en la ciénaga y finalmente desembocan en el mar, la muestra se tomó la capital del río, Barranquilla. El programa de circulación se realizó entre junio y octubre de 2022, y estuvo compuesto por exposiciones, estaciones puerto y obras en el espacio público.

Las tres muestras colectivas en sala fueron: *Caudal adentro*, con la que se dió apertura al 46 Salón Nacional de Artistas, en el Centro Cultural José Eustasio Rivera en Neiva. *Tierra en tránsito*, una muestra de diez proyectos artísticos hecha en el Museo de Arte del Tolima en Ibagué. Y, por último, la exposición epílogo del componente de exhibición y circulación de «Inaudito Magdalena», *TODO LO MUERTO, TODO LO VIVO. Umbrales de resistencia* de Melissa Aguilar —curadora invitada—. Esta fue presentada en la sala de exposiciones temporales del Museo Nacional de Colombia en la ciudad de Bogotá. Dentro de estas exposiciones aparecen nombres de artistas importantísimos, propios y foráneos, de pensamiento ecléctico y obras muy variadas, como Adolfo Bernal, Alberto Baraya, María Roldán, Marlon de Azambuja, Mauricio Carmona, Nadia Granados, Patricia Domínguez y Sonia Gutiérrez. Con estas figuras se abrieron tablachos a prácticas artísticas y comportamientos plásticos en espacios donde nunca antes hubo nada parecido.

En estas muestras además se presentaron algunas obras de artistas ganadores del reconocimiento «arte y naturaleza», en la línea investigación, creación y premios, del Programa Nacional de Estímulos del Ministerio de Cultura del año 2021. La convocatoria entregó más de setenta reconocimientos a obras hechas y además terminadas que ayudaran a «reflexionar sobre el momento histórico medioambiental en el que nos encontramos»³⁶⁰. Se otorgaron estímulos a once artistas por cada una de las siete regiones del país, como una manera de responder a la precariedad del sector del arte en los diferentes territorios.³⁶¹ Dentro de las condiciones específicas se definió que, dependiendo de las áreas de exhibición y las características de las obras, éstas podrían ser seleccionadas para hacer parte del 46 Salón Nacional de Artistas. Entre los dieciséis nombres de los artistas elegidos por los curadores de «Inaudito Magdalena», se aprecian: Alejandra Rincón, Ana María Velásquez, Boris Terán, Carlos Bonil, Jenniffer Ávila Jordán (Phuyu Uma), Luis Fernando Buatista, Mariángela Aponte Núñez, Sebastián Múnera y Sebastián Sandoval Quimbaya.³⁶²

³⁶⁰ Programa Nacional de Estímulos 2021, 48.

³⁶¹ (1) Región Caribe: Archipiélago de San Andrés, Providencia y Santa Catalina, Atlántico, Bolívar, Cesar, Córdoba, La Guajira, Magdalena y Sucre. (2) Región Oriente: Norte de Santander y Santander. (3) Región Centro Occidente: Antioquia, Caldas, Quindío y Risaralda. (4) Región Pacífico: Cauca, Chocó y Valle del Cauca. (5) Región Sur: Caquetá, Huila, Nariño, Putumayo y Tolima. (6) Región Orinocoamazonía: Amazonas, Arauca, Casanare, Guainía, Guaviare, Meta, Vaupés y Vichada. (7) Región Centro: Bogotá, Boyacá y Cundinamarca.

³⁶² Todas las obras del 46 Salón Nacional de Artistas se consiguieron a través de tres modalidades de contratación: (1) Obras comisionadas (para las que se manejaron bolsas de producción). (2) Copias de exhibición. (3) Obras en préstamo

Aparte de las tres exposiciones colectivas en sala, el componente de exhibición y circulación de «Inaudito Magdalena» también contó con proyectos y obras comisionadas en espacio público. En Neiva, se mostraron *Cordillera* (2014), la gigantesca instalación escultórica de gran formato hecha en guadua del artista Mario Opazo, y *Arraigo y resiliencia de la cuenca del río yuma* (2022), una pintura en tela que retrata el ecosistema magdalenense en peligro de extinción de Jaguos por el Territorio. Esta obra fue activada por miembros del colectivo, quienes hicieron prácticas de ritualidad como una forma de resistencia a las prácticas humanas que degeneran el río. En Honda, se expusieron *Planeta en construcción* (2022) de Aida Orrego, una escultura en bambú, pindo y fibra de caña que nace en un proceso comunitario durante una residencia artística en el año 2018, y *Semilla* (2019-2022) de Vanessa Sandoval, un espacio habitable construido en guadua que alberga en su interior un ejemplar de una especie de árbol nativa (*Annona rensoniana*).

En Barrancabermeja, estuvo expuesta en uno de los parqueaderos del Centro de Convenciones Pipaton, *A flote* (2022) de Adrián Balseca. Una instalación a partir de la «Cápsula de Salvamento de La Guajira» —perteneciente al Museo del Petróleo de Ecopetrol—, soportada por canoas artesanales de madera utilizadas por areneros y sedimentos fluviales del propio río Magdalena. En el Hotel Pipaton se llevó a cabo *Radio Manigua* (2022), un proyecto radiofónico dirigido por Silvie Ojeda, y acompañado por Laurie Sauloy y Alejandra Robledo, que consistió en hacer una mesa de radio en vivo con artistas locales, gestores culturales y sociales, en el que también se presentaron contenidos sonoros recolectados en todo el territorio ribereño. La segunda entrega del proyecto se presentó en Mompox.

En Mompox se presentó el *Concierto anfibio* (2022) del Colectivo WeReBeRe, integrado por Esmeralda Ramírez y Leonel Vásquez. La obra consistió en hacer activaciones de lutheria experimental anfibia e interpretaciones expandidas de la voz humana, mientras se navegaba en las aguas del río Magdalena, como una forma de dialogar sonoramente con el paisaje. Por otro lado, Héctor Zamora, expuso el proyecto *Sobre deriva* (2022) en el Bosque de los Areneros, canoas areneras intervenidas con muros de calados elaborados con sedimentos del río, como una forma poética de pensar los procesos del material en la construcción del municipio. Y, Calderón & Piñeros (Elkin Calderón Guevara y Diego Piñeros

(en su gran mayoría conformadas por las obras del reconocimiento «arte y naturaleza»). Por temas logísticos, presupuestales y de conservación, se decidió que las obras fueran realizadas en su mayoría por el equipo de producción en modalidades «obra comisionada» y «copia de exhibición», para que al final de las muestras, pudieran ser destruidas o donadas a instituciones sin ningún problema. Las obras en préstamo suponían dificultades en estos aspectos, por lo que en esta modalidad se asumieron, en su gran mayoría, obras ganadoras del reconocimiento «arte y naturaleza» del «Programa Nacional de Estímulos 2021» del Ministerio de Cultura. A todos los artistas del 46 Salón Nacional de Artistas se les hizo un reconocimiento de participación con dineros establecidos en oficios bajo criterios del equipo curatorial, modificados y aprobados por el Ministerio de Cultura, y girados por el operador del salón, UT 46SNA. Teniendo en cuenta que los artistas previos ganadores del reconocimiento «arte y naturaleza», ya habían recibido el valor del estímulo, por la suma de \$5'000.000, y que las condiciones específicas del reconocimiento definían que sus obras podían ser seleccionadas para hacer parte del 46 Salón Nacional de Artistas. Los artistas de estas obras, que se solicitaron en modalidad de «préstamo de obra», no requerían el dinero del reconocimiento de participación. Estas obras supusieron un alivio para los costos del proyecto, pues sólo requirieron gastos logísticos y de conservación.

García) mostraron *Hippos in Gravitas* (2022), una videoinstalación, que a modo de ensayo de ficción, indaga sobre la historia de los hipopótamos en Colombia. Una de las muestras más interesantes en espacio público, además de ser la más amplia en número de proyectos y en la extensión del área geográfica abarcada, fue «Caminar contracorriente». Un quinteto de obras realizadas en su mayoría por propuestas colectivas, muy diferentes, que se piensan las coordenadas que el mismo río Magdalena pone a prueba. Vale la pena mencionar que un registro de estas piezas conformaron una muestra, que sirvieron como memoria activa de las intervenciones en la Universidad del Atlántico. Es difícil establecer la influencia que de primera mano esta exhibición tendrá en el campo artístico, en vista de que esos aportes no parecen inmediatos. Aún así, como su título sugiere, es un proyecto curatorial que tensa sus límites hasta invadir otros espacios relacionados con las prácticas rituales, la radio comunitaria, las residencias, la construcción social, la crítica institucional, y todo esto en el espacio urbano y periurbano de la ciudad.

Este es el caso del *Manifiesto del Útero del río Yuma (Magdalena). Mensaje de agua dulce a agua salada* (2022) del Colectivo Minga prácticas De-coloniales, la cual consistió en una acción performática y videoinstalación relacionada con prácticas ancestrales de pueblos originarios. Desde otro ángulo, Coomunarte (Cooperativa Multiactiva de Artistas del Común) realizó el proyecto *Recorrido trashumante: la voz de Yuma* (2022), un programa de radio comunitario a partir de un recorrido a través del cauce del río. Estudio Nuboso desarrolló *SUELO: Bocas de Ceniza* (2022), una residencia de cocreación con base en actividades alrededor de la fotografía del paisaje y de sus gentes, en el que se utilizaron cianotipos y otras técnicas, para reflexionar sobre el territorio. Fernando García y Emma Anna realizaron *Está hirviendo* (2022), una suerte de escultura efímera construida con bloques de hielo de agua del río, que estuvo expuesta en el Gran Malecón. Y, para cerrar la muestra, Mónica Restrepo elaboró *Incidentes de un viaje al borde del río (Dinosaurios blancos)* (2022), una broca tricónica gigante hecha de papel, la cual arrastró por varias calles de la ciudad, como una manera de reflexionar sobre las múltiples formas que puede tomar el *extractivismo*.

Junto con los demás proyectos y obras comisionadas en espacio público, las «estaciones puerto» fueron seguramente los programas que presentaron mayor complejidad, pero, al mismo tiempo, los que brindaron una gran satisfacción. Dentro de las propuestas se encuentra una triada de estos proyectos que no admite calificación por su factura particular, pero que fueron considerados para darle cuerpo a esta iniciativa. La idea era crear espacios flexibles y transversales como parte de un proceso de creación de arquitectura, diseño y construcción, que permitiera una mixtura de usos donde todo era posible y nada era seguro. Un lugar «híbrido» de apropiación social, que en principio se pensó para hacer los procesos de mediación más interesantes, pero que además permitieran a los asistentes al evento poder tomarse un descanso, charlar, oxigenarse, entre otras muchas cosas. Estaciones preparadas para el aprovechamiento de los públicos. El resultado fueron intervenciones arquitectónicas construidas con materiales y

oficios muy diferentes, por supuesto de acceso público, en el que las personas pudieron revisar sus recorridos por las exhibiciones del salón.

En un principio, se pensó en la posibilidad de construir una estación puerto en todas las ciudades y municipios en las que hubiera una exposición en sala, sin embargo, el tema presupuestal solamente permitió hacer una para cada una de las etapas hídricas del río Magdalena. En el área del río alto, «ruta 4 taller», un taller de arquitectura pereirano, integrado por Jorge Augusto Noreña y Juliana López Marulanda, fue encargado de hacer la primera estación del salón. Este taller, fundado en el año 2014, emerge como un escenario de investigación en movimiento por los diferentes territorios latinoamericanos. Sus proyectos están orientados mediante las dinámicas sociales y las características materiales de los lugares específicos en los que trabajan. Ellos lo definen como una suerte de «exploración de vínculos afectivos con el paisaje construido». La propuesta se concretó en *Un grávido río*, elaborada con algo más que guadua, inaugurada en la capital huilense junto con el resto de la exposición inaugural del 46 Salón Nacional de Artistas. La obra se articuló con la pintura mural en tela, *Arraigo y resiliencia de la cuenca del río Yuma* del colectivo Jaguos por el Territorio.

A finales de mayo se comienza a construir la segunda estación puerto del salón, a cargo Liliana Andrade, arquitecta, museógrafa y diseñadora de exposiciones bogotana. Esta vez en el área del río bajo, en Mompos. El resultado fue *Malibú*, un espacio construido sobre las aguas del río, a modo de un típico planchón del Magdalena, hecho con procesos de los habitantes de la comunidad momposina. Una estación flotante y navegante, en la que participaron artesanos locales y en la que la comunidad pudo ver su propio trabajo. Tras «departamento temporal de objetos», una residencia sobre cultura material doméstica, Liliana Andrade hizo una caracterización de artesanos en la región cuyos oficios estuvieran en peligro de desaparecer. La experiencia le permitió establecer conexiones con la comunidad del municipio, con la que ya venía trabajando, así como desarrollar su interés por los objetos y la cultura material doméstica momposina. *Malibú*, denominada por su autora como una: «exposición, instalación, construcción», es una forma de estimular la apropiación real y concreta de los espacios a través de los propios saberes.³⁶³ Como parte de su activación, se realizó una agenda de eventos a bordo de la estación, entre estos, la primera muestra del *Concierto anfibio* del Colectivo WeReBeRe. La presentación se hizo mientras el planchón hacía un recorrido por el río.

En la construcción de la tercera estación puerto se desbordó el número de los ayudantes. Fue un proceso complicado, algunas veces se pensó casi imposible de terminar, por temas presupuestales, las dificultades logísticas, las erráticas condiciones del clima y una agenda apretadísima. En fin, una combinación de factores que hicieron esta obra una de las más difíciles de producir de todas las que se hicieron en este salón. El trabajo de los colectivos a cargo del proyecto,

³⁶³ Andrade (@liliandrade), publicación en Instagram, 16 de agosto de 2022.

Isla en Vela³⁶⁴ y La Tropa Guadua³⁶⁵ fue extraordinario, no sólo por tratarse de un material caprichoso como lo es la guadua, sino porque el diseño fue más bien exigente para realizarse bajo estas condiciones. Isla en Vela nace en el año 2015 como un colectivo interdisciplinar que apuesta a repensar las relaciones entre el ser humano y la naturaleza mediante la construcción y la estructura del espacio, siendo su fundamento el diseño que aborda la habitabilidad terrestre. A su vez, La Tropa Guadua, también de origen valluno, es una red colectiva de personas interesadas en las prácticas en torno de la guadua, en virtud de su siembra, cosecha, utilización en la construcción y usos alternativos. La pieza se llamó *Atarraya*, por su forma semejante al instrumento de pesca abriéndose en el río, y correspondía a la estación de la cuenca media del Magdalena. Fue inaugurada un día después de la inauguración oficial de la exhibición en sala del municipio de Honda. Así y todo, esa noche, aún sin ser acabada, fue activada por los miembros de los colectivos y la comunidad.

En su enorme producción, dentro del componente de exhibición y circulación, el 46 Salón Nacional de Artistas contó con otras seis muestras colectivas en sala que no fueron diseñadas por el equipo curatorial de «Inaudito Magdalena», sino por curadores e investigadores del arte independientes. En el ya mencionado Programa Nacional de Estímulos 2021, se abrió la convocatoria para la beca de investigación curatorial «arte y naturaleza», para proyectos curatoriales basados en exploraciones de prácticas artísticas de los departamentos que conforman las siete regiones del país. Los productos a entregar eran una investigación y un informe con una propuesta expositiva de cerca de diez obras de igual número de artistas de la región en la que se estuviera aplicando. Los proyectos elegidos harían parte del 46 Salón Nacional de Artistas.³⁶⁶ La idea detrás era llegar a una participación real de figuras de todas partes del país, así como darle visibilidad a proyectos regionales de arte contemporáneo interesantes desde una mirada territorial. Al final se premiaron seis proyectos que se pusieron en diálogo con las exposiciones del equipo curatorial de «Inaudito Magdalena».

Así, *La línea negra* de Jaider Orsini, curador y gestor cultural vallenato que vive y trabaja en Barranquilla, fue presentada como un espacio biocultural para reflexionar sobre la relación entre el arte y la naturaleza en la región Caribe, en el Hotel Pipatón en Barrancabermeja. Alberto Borja, artista y curador oriundo de los santanderes, sigue un rumbo parecido, pero haciendo énfasis en los conflictos ambientales, y también políticos, en la región oriental. Su propuesta, *Asimetría*, se presentó en el Colegio Pinillos y en la Casa de la Cultura de Mompo. Desde otro ángulo, Ericka Flórez, artista, editora y curadora caleña, muestra su proyecto de investigación sobre la relación del hombre con el ambiente natural que lo rodea en la región del Pacífico. Su exposición fue titulada *Epistemología vibrátil*. El multifacético Federico Daza, originario de la capital, trabaja sobre los caminos creados por la naturaleza. Para su proyecto

³⁶⁴ Isla en Vela está integrada por Ana María Ramírez, Angélica Ramírez, Cristina Ramírez y Sergio Henao.

³⁶⁵ La Tropa Guadua está integrada por Andrés Guayara, Cristina Ramírez, John Vasquez, Juan Carlos Ortíz, Miguel Anacona, Mónica Jinete, Natalia Dulcey, Paola Gómez, Sofía Benavides y Vanesa Escallón.

³⁶⁶ Programa Nacional de Estímulos 2021, 65.

hace una caravana que recorre diferentes territorios del país y, finalmente, se reúne con la muestra sobre la región central en la Biblioteca Darío Echandía del Banco de la República y en la sala de exposiciones del edificio del Banco de la República en la ciudad de Ibagué. De manera divertida, el proyecto fue nombrado: «*Caravana nacional: 'Cuando el río suena, piedras lleva'*».

Siguiendo este recorrido, la región occidental hizo presencia en la exposición *Geopoéticas del agua* del investigador, curador y artista medellinense, Santiago Vélez. El proyecto estuvo expuesto en la Casa Museo Alfonso Pumarejo, la Morada Rosada y en algunos espacios públicos de Honda. Esta propuesta consistió en pensar las geografías terrestres en términos del agua. Para cerrar las curadurías de investigación «arte y naturaleza», se presentó *De selvas, mitos y canoas: Un viaje por el arte de la tierra* de María Camila Montalvo, investigadora, gestora cultural, curadora y educadora bogotana. El proyecto, que consistió en hacer un estudio sobre el río y las comunidades que lo habitan en el Orinoco y la Amazonía, aunque un poco empañado por la polémica, finalmente salió a la luz en Bogotá. El Ministerio de Cultura resolvió cambiar la fecha y lugar de la exposición al Centro Cultural Gabriel García Márquez. Lo anterior, debido a las «reiteradas comunicaciones, obstrucciones, campaña de desinformación y desacreditación» de Montalvo en contra de las acciones del 46 Salón Nacional de Artistas. La idea inicial era que la muestra se exhibiera en alguna otra sede del salón, sin embargo, el cambio permitió redistribuir recursos para apoyar el transporte de los artistas, con el fin de ampliar su participación, de acuerdo a los reclamos de la curadora.³⁶⁷

También el 46 Salón Nacional de Artistas contempló componentes de creación y formación, con más de veinte residencias artísticas a lo largo de la cuenca del río Magdalena. Consistieron en encuentros entre artistas, curadores, editores o gestores culturales de otras procedencias diferentes a donde se realizaron las actividades, quienes, asistidos por un «par local», desarrollaron laboratorios con las comunidades, en algunas de las modalidades diseñadas por los curadores de «Inaudito Magdalena». Dentro de la variedad de residencias, se dió origen a una serie de procesos territoriales con incidencias más profundas al componente de exhibición y circulación, mediante laboratorios de creación, curaduría, edición y un espacio en residencia con poblaciones de doce departamentos diferentes. De ellos resultaron actividades con impactos menos concretos en materia de obras tangibles como en otros componentes del salón, pero que tuvieron una incidencia más profunda en las comunidades en las que se llevaron a cabo.³⁶⁸ Todos los laboratorios fueron iniciativas propias de los residentes invitados, diseñados en conjunto con el equipo curatorial, y dirigidos por la productora de formación.³⁶⁹ Cada uno tuvo una duración de entre una y seis semanas, y se desarrollaron desde octubre del 2021 hasta junio del 2022.

³⁶⁷ Beltrán, *Respuesta MC00766E2013*, 6.

³⁶⁸ Entrevista a Jaime Cerón, *esferapública*.

³⁶⁹ En un principio, la productora de formación fue Catalina Bojacá, sin embargo, por temas personales, cedió su contrato a su colega, Susana Bacca. Estos procesos también fueron acompañados en una etapa inicial por Germán Andrés Escobar, uno de los coordinadores dispuestos por el Ministerio de Cultura para apoyar el 46SNA.

La inclusión de los artistas, curadores, editores y gestores culturales en estos laboratorios implicó superar la noción del arte como un hecho aislado de los procesos de las comunidades. Es por esto que, en su diversidad, los diferentes residentes se detuvieron a pensar procesos de creación y reflexión colectiva, y sobre todo participativos, en cuatro modalidades establecidas por el equipo de curadores. Así, los «laboratorios de formación» fueron espacios enfocados ante todo en ejercicios de prácticas artísticas de creación. En total fueron diez experiencias que se desarrollaron en diferentes ciudades y municipios de ocho departamentos. Aquí encontramos a residentes como Javier Morales, Laura Ceballos, Mónica Naranjo Uribe, Ramón Lineros, Jennys Obando, Miguel Kuan, Jean Lucumi, León David Cobo, solamente por mencionar algunos. Esta serie de laboratorios contemplaron actividades tales como la fabricación de juguetes con materiales náufragos del río, investigaciones paranormales sobre espectros locales, pinturas murales con niños y niñas de una comunidad de pescadores, talleres lúdicos de creación, preparaciones de masajes con adultos mayores, fotografías y registros audiovisuales, tejidos de partituras con caléndulas, obras de pinturas al óleo sobre madera, tatuajes de jagua, entre muchas otras.

En torno a las prácticas curatoriales relacionadas a las artes y otras expresiones de la cultura, se diseñaron los «laboratorios de curaduría». Estas residencias dan cuenta de una serie de ejercicios amplios y exploratorios en torno a temáticas como la indagación territorial, el patrimonio cultural, los movimientos sociales y las prácticas del arte contemporáneo. Con estas experiencias, barranquilleros, neivanos, puertoboyacenses y habitantes del macizo colombiano, exploraron formas de abordar el hacer curatorial de la mano de artistas y curadores, como Edinson Quiñones, Ramón Lineros, Carolina Cerón y la Corporación Tapioca (Andrea Gutierrez y César Agudelo).

En las residencias, denominadas «laboratorios de edición», se desarrollaron una serie de procesos de recolección y edición de contenidos en múltiples formatos con el objetivo de hacer publicaciones impresas y productos audiovisuales. En estos laboratorios participaron como residentes: Catalina Vargas, Richard Bent Cano, Jennys Obando, Katherine Arévalo, Ana María Romano y León David Cobo. Los proyectos permitieron aproximarse a experiencias relacionadas con la investigación participativa (desde un enfoque editorial), a las prácticas de las décimas y otras formas poéticas (entre entrevistas y exploraciones sonoras), a las formas, colores y características propias de los peces ribereños (las cuales se materializaron en ejercicios de experimentación escultórica con papel maché) y, al estudio de cuerpos de agua (por medio de exploraciones con hidrófonos, grabadoras y otros recursos sonoros).

Por último, se llevó a cabo un «espacio en residencia», que no es otra cosa que el desarrollo de un proyecto artístico colectivo en un municipio diferente al de su lugar de origen. En esta modalidad, participó la Escuela Antiopresión, un proceso conformado y dirigido a mujeres, personas racializadas y disidencias sexuales y de género, creado durante el «Paro Nacional de 2021» en Cali. Esta colectiva propuso un programa en torno al autocuidado y el cuidado colectivo,

a través del intercambio de experiencias sobre la salud y la espiritualidad. El resultado fue un espacio de reflexión por medio de metodologías y estrategias antiopresivas, en el que se realizaron caminatas, escuchas corporales activas, animación, arte textil y consumo consciente, en el municipio de Honda.

Uno de los aspectos que llamó la atención de los curadores fueron las múltiples formas posibles de apropiación cultural del río. Existen muchísimas maneras de ampliar la vista sobre su estado de degradación y deterioro, de hacer frente a la contienda entre la naturaleza que día a día se forma y la que se deforma por los procesos antrópicos que soportan sus aguas, de comprender los panoramas de sus regiones y de enriquecer nuestros conocimientos sobre las bases culturales de sus territorios. En esta dirección, nace «vertientes alternas», un programa transversal a todos los componentes del salón que involucró a diversos actores y temáticas de diferentes espacios del río. El proceso para crear estos proyectos cruzados, concluyó en la propuesta de dos programas: *Lo audible* y *Sedimentos en dispersión*.³⁷⁰ El primero comenzó por iniciativa de Yolanda Chois³⁷¹, y fue el resultado de un proceso de creación y recopilación de radiofonías y audios con relación a los procesos sonoros y los fenómenos acústicos existentes en el río Magdalena. El resultado fue un archivo sonoro dispuesto en una página digital vinculada al sitio web oficial del salón. Allí, reposan los proyectos radiofónicos, procesos de algunos laboratorios y grabaciones de artistas que participaron en la propuesta curatorial de «Inaudito Magdalena». Aquí están las obras de Radio Manigua, Donna Conlon y Jonathan Harcker, Colectivo WeReBeRe, Colectivo Minga prácticas De-coloniales, Richard Bent Cano, Coomunarte (Cooperativa Multiactiva de Artistas del Común) y la residencia Sonar Guarinocito³⁷².

El segundo programa que definió el componente de «vertientes alternas» fue *Sedimentos en dispersión*, nombre que se le puso al proyecto de publicaciones y proyectos editoriales. Los curadores que estuvieron a su cargo fueron José Sanín y Paula Leuro, quienes contaban con experiencia en procesos de edición y publicación. Tanto documentos que surgieron de los programas de formación y circulación como ensayos comisionados permitieron descubrir otras formas de relatos y narrativas a partir del río, y fueron incluidos dentro del paquete de publicaciones del salón. Este programa contó con la participación de Catalina Vargas, María Isabel Rueda, Mónica Restrepo, Juan Mejía, Tatyana Zambrano en compañía del colectivo Jhonson & Jeisson (Sebastián Mira y Juan Manuel Parra), Mónica Naranjo Uribe y el grupo integrado por El Tornillo y La Tuerca, (Ingrid Vanessa Canizales y Martín Alejandro Pauker), Ricardo Nieto, Patricia Prado y Martín Orjuela. Estas estrategias editoriales, muy variadas entre sí, son obras que abordan aspectos ligados a los territorios ribereños, tal vez como una manera de asimilar las multifacéticas capas de sedimentación que coexisten en las aguas del Magdalena.

³⁷⁰ Inicialmente, también se contempló un tercer componente de cine, liderado por Ximena Gama. Sin embargo, por temas presupuestales, el proyecto fue descartado.

³⁷¹ El proyecto fue acompañado por la asistente curatorial, Laura Rodríguez.

³⁷² El programa «sonar» contempla el desarrollo de proyectos colectivos entre un científico, un artista y un par local, en torno al tema de lo audible del río.

En lo que respecta al componente de mediación, como sucedió con la mayoría de acciones del salón, se hizo un esfuerzo importante por descentralizar, y así desplegar en las regiones, los diferentes procesos del área educativa. Desde las condiciones planteadas, era fundamental que se trabajara con habitantes de los propios territorios donde estuvieran las exposiciones. La construcción de los diferentes equipos de mediación sucedió en simultáneo a la configuración del componente de exhibición y circulación. En este contexto, se abrieron distintas convocatorias en las ciudades y municipios, y se hicieron talleres de formación, a cuenta de Ana Milena Garzón, gestora cultural con experiencia en procesos pedagógicos y activismo social.³⁷³ Ella implementó metodologías para que los mediadores pudieran establecer conversaciones con las obras a partir de sus propias experiencias personales. Las programaciones propuestas respondieron a iniciativas de los mediadores, de esta manera se establecieron conexiones entre los conocimientos locales y los ejercicios curatoriales. Como resultado de estas relaciones, las propuestas tuvieron su propia personalidad y autonomía.³⁷⁴

El telón de fondo sobre el que se abrieron estas cuestiones fueron los procesos del programa de memoria social dentro del componente de mediación. Hablar de memoria social es hablar de algo vivo, de las voces y relatos que arrastran las aguas del río. Por primera vez, el salón reconoce las prácticas artísticas desde los territorios en las múltiples coordenadas en las que hace presencia, a través de una plataforma como esta. Es decir, que reconoce la importancia de mostrar los resultados de este evento como parte de un largo recorrido de procesos de la mano con las comunidades, pero también como una contribución social. La memoria social es un instrumento para la dignificación de las voces de los que habitan estos territorios. Los esfuerzos en este camino fueron dedicados y así mismo continuos, y la mayoría de las veces tomaron forma de mesas de talleres y espacios de creación colectiva. Allí, las personas interesadas, en virtud de sus propias experiencias, se integraron para reflexionar sobre el Magdalena a través de actividades artísticas. Los contenidos que resultaron de estos encuentros, se mostraron en las diferentes versiones de las denominadas «barcas del 46 Salón Nacional de Artistas», una suerte de instalaciones artísticas. Estas acompañaron las diferentes muestras del componente de exhibición y circulación a lo largo de toda la cuenca del río Magdalena.

Como siempre, fue necesario hacer una serie de publicaciones impresas, como parte de un programa de memoria social. De esta manera, aparecen los fanzines —*Río adentro*—, en cuatro volúmenes: «Neiva y Barrancabermeja», «Mompox y Barranquilla», «Ibagué y Honda», y «Bogotá». Los documentos fueron creados a partir de textos y registros visuales tomados durante los procesos de mediación. De los cuales se desprenden resultados de talleres y actividades como: *Tinajas familiares*, *Sancocho musical*, *Preguntas y supuestos*, *Inaudita Yunta*, *Acuarela expandida (Sonido del Magdalena)*, *Cómic silente*, *Lectura al viento*, *Bestiario*, *Cartelismo cosmsópolis vegetal* y *Chismógrafo*, solamente por indicar algunos

³⁷³ En la única sede en la que el 46SNA no hizo una convocatoria pública fue en Bogotá, debido a acuerdos establecidos con el Museo Nacional de Colombia. Ellos se encargaron directamente de estos procesos.

³⁷⁴ Tomado del texto de «mediación» de Mariela Romina Silva y Ana Milena Garzón.

tantos. Los ejercicios de memoria social, gestionados por Federico Reyes Mesa, artista y gestor cultural con experiencia en prácticas sociales comunitarias y en el trabajo con poblaciones vulnerables, fue un experimento para recopilar las polifonías que nacen de la junta entre ciudadanos y prácticas creativas del río.

De esta manera, se terminó de consolidar la propuesta del 46 Salón Nacional de Artistas «Inaudito Magdalena», la última edición del evento de las artes más antiguo del país, que en esta oportunidad asumió el desafío de hacerse en toda la cuenca del llamado «río Grande de la Magdalena». El salón será siempre un excelente pretexto para pasear, para explorar la riqueza de culturas que habitan en el territorio nacional. Una excusa para viajar a lo largo, ancho y alto de su intrincada geografía, y construir ciudadanía, a través de prácticas artísticas y culturales. No siendo la excepción, esta vez, el salón se embarcó en un extenso recorrido desde el páramo de las Papas, donde nacen diariamente las aguas del río, hasta Bocas de Ceniza, donde se entregan al mar. El resultado fue un proyecto inmenso, cientos de nombres participantes, y miles de personas que no fueron ajenas a por lo menos alguno de sus procesos. Hablamos en su mayoría de trabajos en comunidad y con públicos. Esta es la cultura que estuvo presente en el salón, de los pueblos y comunidades indígenas, de los grupos étnicos, de los firmantes de paz, de las personas racializadas, de las disidencias sexuales y de género, y de otras poblaciones que también hicieron parte.

Desde luego que también se asumieron algunos riesgos. Expandir un proyecto de esta naturaleza en gran parte de la geografía nacional, si bien garantiza el llegar a muchísimas personas diferentes, también ocasiona muy poca visibilidad para los sectores profesionales del arte. En especial para los que permanecen detrás de un escritorio en las grandes ciudades. Quizá, esto, sumado a una serie de sucesos desafortunados fue lo que ocasionó el malestar con el salón. Al igual que sus ediciones pasadas, como suele suceder, este salón recibió toda suerte de críticas. La burocracia, la política y la indeterminación son la otra parte de la moneda inherente a la producción de las plataformas de arte públicas. Lo que se traduce en baches no solamente de implementación, sino de interpretación.

El más reciente salón fue especialmente desafiante, sobra nombrar lo evidente, a fin de cuentas fue un proyecto inmenso, sin embargo, hubo temas de fondo que infortunadamente afectaron su debido desarrollo. Se trata de asuntos que van desde aspectos generales del proceso presupuestal, hasta un estrechísimo margen de tiempo para cumplir con todos los compromisos propuestos. Así las cosas, naturalmente se desgastaron algunas relaciones, fundamentalmente con artistas. Mientras tanto, al momento de abordar estas cuestiones, unos cuantos críticos del salón, sin aún conocer el proyecto, emprendieron una campaña de desinformación y desacreditación. Esta larga y agotadora cadena de murmullos opacaron los esfuerzos de los equipos del evento, principalmente las acciones del equipo curatorial. Lo cierto es que, como se pone en evidencia en este documento, a pesar de las adversidades, y aún cuando no se pudo llevar a cabo ni la mitad de lo planeado inicialmente, el salón se pudo sortear con éxito y a la

larga será recordado como un proyecto artístico impresionante que se pudo llevar a cabo en lugares donde nunca hubo nada parecido.³⁷⁵



Fotografía cortesía del Ministerio de Cultura
Registro fotográfico (Ibagué): **Camila Malaver Garzón**
Registro fotográfico (Neiva): **Fausto Díaz Pasmíño**

³⁷⁵ Entrevista a Jaime Cerón, *esferapública*, 40:15 mins.

2.3. PRESUPUESTO³⁷⁶

El Salón Nacional de Artistas es un apoyo oficial al sector de las artes en el país que hace partícipe a muchísimas personas. Es una plataforma que toca fibras sensibles porque se trata de una inversión pública importante en cultura que da pie a la competitividad del sector –ofrece empleo, oportunidades, visibilidad–, pero también ocasiona conflictos relacionados ante todo con la invisibilidad de algunos proyectos artísticos. Tanto así que existen los «antisalones», creados por artistas que discrepan de las decisiones tomadas por los salones oficiales. En el campo del arte tampoco es sencillo hacer seguimiento a la inversión de los recursos, lo que usualmente da origen a rumores. En tanto este programa es público, es conveniente que los ciudadanos ejerzan vigilancia sobre su gestión. Quizás, por esto, los problemas estructurales del salón parezcan más relevantes para la gente que su contenido.

A partir de 1987, año en el que se celebró por primera vez el Salón Nacional de Artistas en una sede diferente a Bogotá, el Ministerio de Cultura ha hecho alianzas con diferentes alcaldías y gobernaciones para llevar a cabo el evento en sus territorios. En aquella oportunidad, se trató del XXXI Salón Nacional de Artistas, que tuvo lugar en las instalaciones del viejo Aeropuerto Enrique Olaya Herrera en Medellín, por iniciativa propia de la ciudad. Este estuvo a cargo de la Gobernación de Antioquia, la Alcaldía de Medellín y el Museo de Arte de Medellín. Hasta entonces, tan sólo en el año 1959, había habido participación directa de una alcaldía en la realización del programa (Departamento de Extensión Cultural Municipal de la Alcaldía Mayor de Bogotá). Después de eso, ciudades como Bogotá, Cartagena, Barranquilla, Medellín y Pereira, al igual que departamentos como Atlántico y Antioquia, han aportado recursos al programa «Salón Nacional de Artistas».

Para el 46 Salón Nacional de Artistas, este asunto fue más complejo, debido a que fueron incluidas más de veinte sedes distintas en ciudades y municipios de doce departamentos. En su mayoría, solamente se pudo contar con los dineros garantizados por el Ministerio de Cultura, a pesar de que, desde un principio, se alcanzaron a contemplar recursos de alcaldías y gobernaciones.³⁷⁷ Estos fueron difíciles de concretar por temas relacionados con las elecciones presidenciales y legislativas del año 2022.³⁷⁸ La coyuntura también acortó los tiempos del salón que se habían acordado desde un principio, lo que supuso

³⁷⁶ Texto escrito con base en la información aportada por Jaime Cerón en la entrevista hecha por *esferapública*.

³⁷⁷ De acuerdo con el Convenio No. 603 de 2022, la contribución del Ministerio de Cultura para llevar a término el 46 Salón Nacional de Artistas fue de \$3'718.572.975 y para la UT- 46SNA unos \$428'750.000. El rubro destinado para el componente de exhibición y circulación (producción, montaje y desmontaje) fue \$1'971.793.538, mientras que el rubro para el componente de creación y formación, incluidas las actividades de mediación, fue \$355'815.232. En función del convenio, se realizaron cerca de catorce alianzas con diferentes instituciones, de las cuales tan solo tres pidieron recursos, generalmente, para adecuaciones de los espacios [Beltrán, *Respuesta MC00766E2013*].

³⁷⁸ Se rumora que tampoco hubo voluntad política para concretar estos recursos por parte de la entonces Ministra de Cultura, Angélica Mayolo Obregón, que prefirió programas más afines a sus intereses, y por considerar que la autoría de este proyecto pertenecía a los ministros predecesores de su cartera.

conseguir un equipo mucho más robusto.³⁷⁹ Con la promesa de estos dineros, que se suponía entrarían durante la ejecución del proyecto, se adelantaron sus diferentes componentes. La inversión no entró, y el Ministerio de Cultura, que se había precipitado, tuvo que tomar medidas sobre el tema presupuestal.

Las circunstancias planteadas arriba evidentemente provocaron una suerte de efecto dominó en todas las actividades del salón. También se generaron algunas fricciones con el Ministerio de Cultura. Al fin y al cabo, la burocracia siempre viene de la mano de prácticas que entorpecen los tiempos y generan tensiones. En consecuencia, sucedieron principalmente dos cosas. Por un lado, se decidió arbitrariamente reasignar los recursos de los componentes del salón para suplir vacíos presupuestales por las diferentes eventualidades. Aún cuando el equipo curatorial de «Inaudito Magdalena» presentó una propuesta presupuestal inicial para la totalidad de los componentes del salón, no tuvo ninguna injerencia en el uso de los recursos. Dado que se trata de dineros públicos, estos son definidos por el Ministerio de Cultura y administrados por la Unión Temporal 46 Salón Nacional de Artistas (UT 46SNA)³⁸⁰, según se fijó en el convenio de asociación entre ambas entidades. Por el otro lado, se solicitó al equipo curatorial que recortara sus propuestas. En un inicio se contemplaron proyectos bastante ambiciosos, cuando el presupuesto todavía era amplio. Estos fueron modificados. Con otros proyectos más pequeños, se sugirió hacerlos por fuera de los tiempos de la propuesta curatorial. Una vez pasadas las elecciones, se reanudaron las conversaciones con los diferentes gobiernos para pedirles los recursos para terminar los proyectos que estuvieron atrasados. En conclusión, aún cuando se consiguió realizar con éxito el salón más grande de la historia del país, no se llevó a cabo según lo planeado originalmente.

³⁷⁹ Debido a la Ley de Garantías, también hubo demoras en el proceso contractual. Los contratos de los miembros del salón se demoraron, lo que impedía que se adelantarán procesos hasta que este tema estuviera solucionado. Lo anterior generó además problemas de comunicación e información entre los diferentes componentes del salón.

³⁸⁰ De acuerdo a las normas presupuestales y el reglamento de contratación, el Ministerio de Cultura, para la adecuada realización del 46 Salón Nacional de Artistas (justo después de hacer el ejercicio presupuestal del año 2022), publicó el proceso MC RE CO 002 2022 en la plataforma SECOP II. El objetivo del proceso, que fue publicado el 22 de febrero de 2022, era: «Aunar recursos humanos, administrativos, financieros y asistencia técnica, para desarrollar la producción y posproducción del 46 Salón Nacional de Artistas». Este fue adjudicado a la Unión Temporal 46 Salón Nacional de Artistas y comenzó su ejecución el 04 de abril de 2022. El proceso se llevó a cabo según el decreto 092 de 2017, en el que se reglamenta la contratación con entidades privadas sin ánimo de lucro. Por tratarse de una unión temporal de esta naturaleza, no tuvo ningún tipo de retribución más allá del reconocimiento del costo operativo (7% del convenio). El valor fue calculado según un estudio de mercado en el que se consideraron los costos operativos para las respectivas obligaciones a llevar a cabo y el histórico de contratación del ministerio. Ese 7% se repartió en gravamen de movimientos financieros (4x1000) del total de los recursos (así como en pago de pólizas y garantías, costos bancarios y financieros, contratación del equipo administrativo (técnico y logístico), transporte y estadía en las sedes del salón). [Beltrán, *Respuesta MC00766E2013*].

2.4. SEDES³⁸¹



³⁸¹ **ALTO MAGDALENA** | Huila (San Agustín, Garzón-La Jagua y Neiva) • Tolima (EL Espinal, Ibagué, Mariquita y Honda) • Cundinamarca (Bogotá y Girardot) • Cauca (Laguna de la Magdalena) | **MAGDALENA MEDIO** | Caldas (La Dorada-Guarinocito) • Antioquia (Puerto Triunfo y Puerto Berrío) • Boyacá (Puerto Boyacá) • Santander (Barrancabermeja y Puerto Wilches) • Cesar (Gamarra) | **BAJO MAGDALENA** | Magdalena (El Banco) • Bolívar (Mompox) • Atlántico (Barranquilla, Bocas de Ceniza y Suan, Campo de la Cruz y Santa Lucía).

2.5. ENFOQUES

2.5.1. ENFOQUE CURATORIAL «INAUDITO MAGDALENA»

2.5.1.1. Presentación

Ningún evento cultural puede existir al margen de las condiciones materiales de una sociedad. El grado de influencia de cosmovisiones, ideologías, identidades y conflictos, pueden variar, pero en cualquier caso, estarán presentes en los acontecimientos culturales y artísticos que se den en los territorios. A tal efecto todas estas manifestaciones están estrechamente conectadas con una poderosa capacidad autorreferencial, que puede llegar a ser renovadora y regeneradora. Es allí desde donde puede entenderse el alcance del Salón Nacional de Artistas. Una plataforma que pretende comprender, de alguna manera, las identidades y los patrimonios que habitan el país, del mismo modo que quiere problematizar el fenómeno social, a través de ejercicios curatoriales y prácticas creativas.

Sin duda alguna, desarrollar el 46 Salón Nacional de Artistas fue un gran desafío para el equipo curatorial. Implicó pensar en la cuenca del río no solamente como un espacio geográfico, sino como un incentivo para la práctica curatorial. De esta manera, se revisaron artistas y colectivos que trabajaran sobre cuerpos de agua en los diferentes territorios. Para ello, se examinaron una gran cantidad de fuentes documentales y proyectos a pequeña escala en las regiones. La idea era que este salón hiciera presencia en una buena parte del país, porque era necesario que se desplegara y recogiera en los territorios.³⁸²

La tendencia actual de expandir territorialmente los salones es muy necesaria, porque tiene resultados valiosos para las poblaciones en las que se desarrolla y sienta precedentes para la futura labor de los artistas locales. Sin embargo, es inevitable comprometer la visibilidad de estos proyectos. La realidad es que los equipamientos de las grandes ciudades aseguran una mayor exposición pública, cuanto menos para los campos más profesionales de las artes, a pesar de que la apropiación de la sociedad sea minúscula. La verdadera incidencia ocurre en las regiones, donde la naturaleza de estos proyectos puede tocar la sensibilidad de las personas. Es por esto que, desde el primer momento, se quiso realizar el salón principalmente para estos públicos locales.

Siguiendo este propósito, se contempló llevar obras presentadas anteriormente en las grandes ciudades a esos lugares donde nunca se hubiera mostrado nada parecido. Básicamente, darle un lugar a las propuestas locales, pero también ponerlas en diálogo con proyectos de artistas nacionales e internacionales con trayectorias importantes. Esto con un doble sentido, por un lado, incentivar la producción del arte en los territorios apartados de las capitales, y, por el otro, mostrarles formas de hacer arte más complejas. La propuesta curatorial de esta edición del salón se pensó para dignificar a las comunidades ribereñas a través

³⁸² Texto escrito con base en la información aportada por Jaime Cerón en la entrevista hecha por *esferapública*.

del arte y la cultura, incluyendo sus propias formas creativas. Así como dejar un precedente importante de primer orden, al fin y al cabo, todo el mundo tiene derecho de tener experiencias de esta naturaleza.³⁸³

2.5.1.2. **Texto curatorial:** **«Inaudito Magdalena»³⁸⁴**

El río Magdalena fue, a través de una serie de municipios de su cuenca, la sede del 46 Salón Nacional de Artistas. Por segunda vez en su historia —recordemos que la versión 42, en un ejercicio parecido, se tomó la región Caribe— el Salón propuso un recorrido que atravesó gran parte del país alejándose de las dinámicas propias de una única ciudad. Esto, en términos curatoriales, supuso varios retos. Uno de ellos fue el de resistirse al intento de concentrar un relato en un solo sitio y, por el contrario, pensarlo por fuera de una estructura o sistema estático: dejarse llevar por un río fue aceptar también una incertidumbre, abandonarse a un tránsito y movimiento constante.

Desde el momento de su lanzamiento para medios de comunicación en agosto del 2021, el Salón se transformó en varias ocasiones. Las dificultades técnicas y los tropiezos burocráticos —algo que ha sido común y nada ajeno a las expediciones que se han documentado por el Magdalena— hicieron que este proyecto mutara de forma. Lo que empezó con una idea de escala monumental devino en un deseo y una necesidad de desplegar la muestra en una serie de acciones que se dispersaron a lo largo del río consolidándose como proyectos específicos, cartografías, acciones efímeras y un programa de formación por veinte municipios donde se juntaron los saberes de distintos lugares de la cuenca.

Inaudito Magdalena finalmente tomó forma en una curaduría expandida que puede leerse también como un ejercicio de dispersión, donde las exposiciones, artistas, el programa de residencias-laboratorios y las obras en espacio público estuvieron emplazadas en distintas ciudades y municipios en que el río tiene presencia. Es decir, el relato curatorial fue un todo que nació en la laguna del Magdalena en los departamentos del Cauca y del Huila, que viajó hasta el Caribe colombiano en Bocas de Ceniza y que transitó de manera fragmentada por los distintos lugares de la cuenca como Neiva, Barrancabermeja, Mompo, Barranquilla, Ibagué, Honda y Bogotá. Por un lado, el programa se concentró en una serie de muestras en sala concebidas por el equipo curatorial de Inaudito Magdalena y por seis exposiciones que fueron resultado de la beca curatorial de “Arte y Naturaleza” del Ministerio de Cultura que, bajo la voz de otros y otras curadoras, amplió la propuesta y experiencia del salón. En este ejercicio de diseminación también se consolidó un relato con obras y comisiones en espacio público, entre ellas las Estaciones Puerto, lugares que promovieron los encuentros mirando al río; apostamos por un proyecto sobre lo audible que fomentó las distintas prácticas de escucha en torno a este e

³⁸³ *Ibid.*

³⁸⁴ Autoría: Equipo curatorial «Inaudito Magdalena»

invitamos a un conjunto de artistas a realizar una serie de publicaciones; finalmente, el salón terminó de propagarse con el programa de residencias y laboratorios artísticos a lo largo de la cuenca del Magdalena.

El río es un flujo de información que moviliza capas de sentido social, cultural y económico que a lo largo del tiempo han sido revueltas y dispersas en cada uno de los territorios por los que pasa; capas que además han formado mantos de sedimentos heterogéneos que han dado forma a Colombia y que materializan muchas de las problemáticas depositadas en sus aguas. Un proyecto de arte contemporáneo afiliado al Magdalena puede seguir distintas vertientes para encontrar huellas de las narrativas, las situaciones, los hechos y las experiencias que han emergido de la existencia de las comunidades ribereñas en contraposición a los intereses económicos y políticos que se posan sobre él. Uno de tales rumbos podría considerar las propias fuerzas de la naturaleza que gobiernan el río y que les dan pistas a los locales que los foráneos no pueden percibir. Es así como el cuerpo del río puede variar considerablemente de acuerdo con procesos naturales que afectan su cuenca; también se pueden tomar en cuenta los devenires históricos que han marcado la existencia tanto del río como de los demás seres que dependen de él. Finalmente, son los usos que hacen las personas de sus diferentes recursos, el rumbo final que puede seguirse porque en su heterogeneidad sustentan las diferentes prácticas culturales que recorren sus distintas cuencas.

Desde el equipo curatorial abogamos por la estrategia de estar ante el río y concebirlo como un cuerpo de límites difusos y que está siempre a punto de desbordarse. Esto implicó operar no sobre el río mirándolo o dominándolo, sino detonando y encontrando otras formas de percepción para aproximarse a él. En otras palabras, plantear una propuesta que exploró maneras de estar ante algo difícil de acotar, permitiendo ser atropellado y revolcado por ello. Desplegarse ante el Magdalena fue también abrirse a prácticas de visión, de escucha, tacto, ficción. En ese sentido, el ejercicio de narrar a través del Magdalena solo se nos hizo posible si realizábamos primero un ejercicio de escucha detenida antes de volver sobre las imágenes que ya teníamos de este. Un ejercicio que buscó descentralizar el poder de las imágenes y que inicialmente planteó otra experiencia, intentar escuchar el río que a veces se torna inasible, inaudito e inaudible. Ese intento de escucha nos planteó varios problemas y posibles rutas, por ejemplo, ¿qué significa escuchar el río para los ribereños? La gente que vive a orillas de los ríos sabe entender las señales que indican cuándo va a subir el cauce, cuándo viene la sequía, cuándo se puede navegar, pescar o sembrar. Uno de esos códigos es el que comunidades campesinas de diferentes lugares han llamado cabeza de agua, la crecida de un río en la cabecera de la montaña que provoca una avalancha. Si sabes leer las señales del cambio del río podrás salvar tu vida, pues cuando se precipita toda el agua acumulada, tienes segundos antes de que todo el nivel aumente y se lleve a su paso lo que encuentre. Ahí entender el río garantiza la sobrevivencia.

Por eso le apostamos a explorar el impacto de nuestra relación con la naturaleza, sus consecuencias y cómo han moldeado nuestros cuerpos, nuestro lenguaje y la vida cotidiana. Poner el cuerpo y los sentidos en el río, transitarlo es también comprender cómo la vida en éste y a su alrededor se ha adaptado y resistido no solo ante los problemas de violencia política, ambiental y social que lo han atravesado, sino también las historias que le rodean y las especies que lo habitan. Quisimos pensar, en este tiempo, el río Magdalena como sedimento de los otros ríos. Plantear preguntas: ¿Qué ha sucedido con las memorias de los ríos?, ¿cuáles son sus pedidos?, ¿también, cómo hablar de la idea de lo nacional desde un territorio imaginado? Imaginado no en el sentido recién fundado, descubierto o un territorio indómito, sino más bien inaudito, entendiéndolo al mismo tiempo que lo estamos proyectando y, en ese sentido, lo estamos lanzando hacia otro tiempo; otro tiempo donde pudimos desbordar esas realidades para hacer visibles distintas formas de vivir en el mundo. Obras in-situ que especularon sobre la posibilidad de presentes y futuros u/dis-tópicos.

En últimas, la apuesta fue la de posibilitar un espacio para la construcción de nuevas mitologías que abordan complejidades que estructuran a Colombia como nación y como sociedad y entender cómo esas complejidades se extrapolan a otros ríos y a otras problemáticas ecológicas, sociales y económicas que suceden en todo el planeta.

2.6. EXPOSICIONES Y PROYECTOS

El componente de exhibición y circulación del 46 Salón Nacional de Artistas estuvo establecido a partir de exposiciones en sala y obras comisionadas en espacio público, en las que se incluyen las estaciones puerto. Se realizaron en seis diferentes municipios y ciudades del país en la cuenca del río Magdalena. Dentro de este componente, se incluyen las seis exposiciones de investigación resultado de las becas curatoriales «arte y naturaleza», que fueron otorgadas a curadores regionales por el Ministerio de Cultura. En suma, el salón contó con más de 160 artistas y colectivos nacionales e internacionales.

2.6.1. ARTE Y NATURALEZA

2.6.1.1. Presentación

Gracias a la convocatoria pública en la línea «investigación, creación y premios» del Programa Nacional de Estímulos del Ministerio de Cultura del año 2021³⁸⁵, fueron elegidos seis curadores independientes como ganadores de la beca de investigación curatorial «arte y naturaleza». El programa les permitió presentar propuestas de exposiciones basados en exploraciones de prácticas artísticas de la región en la que residieran o de la que fueran originarios. Los proyectos que ganaron fueron mostrados en el marco del 46 Salón Nacional de Artistas, como parte del componente de exhibición y circulación, en diálogo con las muestras del equipo curatorial de «Inaudito Magdalena». Se procuró que estas no fueran mostradas en los lugares originarios de los artistas y los colectivos, como una manera de generar intercambios con otros territorios.

³⁸⁵ Por tratarse de una convocatoria pública, estas exposiciones siempre fueron consideradas por el Ministerio de Cultura para ser exhibidas en el 46 Salón Nacional de Artistas. Sin embargo, al principio hubo confusiones sobre dos aspectos. El primero relacionado con la asesoría de los curadores ganadores de la beca por parte del equipo curatorial de «Inaudito Magdalena». El equipo curatorial asesoró los proyectos en su etapa de formulación, sin embargo, no tuvo claridad sobre sus responsabilidades posteriores por parte del Ministerio de Cultura. Sumado a esto, hubo demoras contractuales para formalizar la participación de los equipos, incluido el curatorial, esto hizo imposible que asumieran responsabilidades con el salón durante una buena temporada. El segundo tema estuvo relacionado con el presupuesto. Inicialmente no hubo claridad sobre los dineros que costearían estos seis proyectos. Durante un buen tiempo, el presupuesto del 46SNA se contempló sin incluirlas, pues se pensó que estas serían costeadas con otros recursos del Ministerio de Cultura. Una vez adelantada la propuesta curatorial «Inaudito Magdalena», se notificó que las seis curadurías de investigación «arte y naturaleza» también serían asumidas con el presupuesto del salón. Esto generó malestar dentro del equipo, puesto que hubo que recortar lo planeado originalmente. Finalmente, se renegociaron los recursos y se ofrecieron dineros para cada una de las investigaciones curatoriales «arte y naturaleza». Además, la museografía fue asumida por los respectivos equipos del salón, y los asistentes del equipo curatorial brindarían apoyo principalmente con el diligenciamiento de las fichas técnicas del Ministerio de Cultura, y con otros temas.

EXPOSICIONES Y PROYECTOS «ARTE Y NATURALEZA»

El programa de exposiciones y proyectos se llevó a cabo en seis territorios de cinco departamentos de la cuenca del río Magdalena, a partir de junio de 2022, y estuvo compuesto en su mayoría por muestras en sala.

EXPOSICIONES: Exposiciones colectivas de cerca de diez artistas regionales para un espacio artístico formal, tal como un museo o sala de exhibición de una institución u organización.

- *La línea negra*
Jaider Orsini
Región Caribe
- *Asimetría*
Alberto Borja
Región Oriente
- *Epistemología vibrátil*
Ericka Flórez
Región Pacífico
- «*Caravana nacional: “Cuando el río suena, piedras lleva...”*»
Federico Daza
Región Centro
- *Geopoéticas del agua*
Santiago Vélez
Región Centro Occidente
- *De selvas, mitos y canoas: Un viaje por el arte de la tierra*
María Camila Montalvo
Región Orinocoamazonía

SEDES: Las exposiciones tuvieron lugar en sedes diferentes a las regiones en las que se llevaron a cabo las investigaciones curatoriales.

Barrancabermeja (Santander)
Mompox (Bolívar)
Barranquilla (Atlántico)
Ibagué (Tolima)
Honda (Tolima)
Bogotá, D.C.

2.6.1.2. EXPOSICIÓN ARTE Y NATURALEZA BARRANCABERMEJA

Título: *La línea negra*

Curador: Jaider Orsino

Lugar: Hotel Pipatón (Barrancabermeja,
Santander)

Fecha: Del 24 de junio al 20 de julio de 2022

Texto curatorial: *La línea negra*³⁸⁶

La línea negra es un espacio biocultural ineludible a la hora de pensar las relaciones entre el arte y la naturaleza en el Caribe Colombiano. Su concepción encarna una sostenida lucha por el reconocimiento y conservación ecológica de los territorios ancestrales de las comunidades indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta. Si bien la línea negra ha existido naturalmente dentro de la cosmovisión ancestral de los pueblos Wiwas, Koguis, Arhuacas y Kakukuamos; en 1973 se constituye como un tratado geopolítico evolutivo que ha permitido afrontar el impacto nocivo medioambiental por parte de las industrias de explotación minera y turística en la Sierra Nevada de Santa Marta. En ese sentido, La línea negra trasciende la noción de frontera, construye una ecología de saberes y atraviesa la tierra, el cuerpo y las dimensiones espirituales de la naturaleza que definen la identidad biocultural del Caribe.

A manera de causa y efecto, la curaduría propone una investigación transversal sobre un grupo de artistas y comunidades del Caribe colombiano que desarrollan una serie de prácticas artísticas extensivas en la defensa del equilibrio y conservación medioambiental. Estas prácticas se emplazan como procesos de resistencias a pequeñas y grandes escalas, y ponen en manifiesto problemáticas territoriales y reivindicaciones ecológicas que impactan el ecosistema social, cultural, político y económico de la región. La sanación de la violencia, el desplazamiento rural y urbano, la contaminación ambiental, la pesca y su dimensión cultural, los saberes ancestrales y tradicionales sobre las plantas medicinales y la relación de la naturaleza con la ciencia y la tecnología; tensionan una línea cada vez más delgada por la que caminamos constantemente para entender los desafíos de la vida en el Caribe.

La línea negra configura un espacio simbiótico entre el arte y la naturaleza, un tratado sociopolítico que disemina las relaciones del pensamiento creativo de los artistas y las comunidades dentro y fuera de sus territorialidades. Una red “biocreativa” que provoca activas y visibles estrategias de resistencias ante la escalonada pugna por la conservación de los ecosistemas naturales y culturales de una región anfibia como el Caribe.

³⁸⁶ Autoría: Jaider Orsini | Curador ganador de la beca «arte y naturaleza» (Región Caribe)

Lista de artistas (Exposición en sala)

Colectivo Realizaciones Yosokwi (Santa Marta, 2013)
NABOBA

Jonathas de Andrade (Brasil 1982)
El Pez (O Pixie)

Fito Segrera (Cartagena, 1983)
Transelemental

Tejedoras de Mampuján (Mampuján, Bolívar, 2004)
Naturaleza y Resistencia

Donna Conlon (Georgia, EE. UU.,1966)
Coexistencia

Óscar Leone (Santa Marta, 1975)
Biofilia Sierra Nevada de Santa Marta 1

Dayro Carrasquilla Torres (Cartagena, 1982)
Esparcir. De la serie Nelson Mandela resiste en verde

Eusebio Siosi (Riohacha, 1971)
Sueños de la Outsü

Luis Mendoza (Barranquilla,1991)
La pesca

Eduardo Butrón (Magangué, 1963)
Pisoteados



Eduardo Butrón
(Magangué, 1963)

Pisoteados

Esta instalación nace en el corazón mismo de la Mojana. Son zapatos desgastados, sacados del río Magdalena y que pertenecieron a pescadores, campesinos, soldados, mototaxistas, madres y niños. Enmarcan la historia de vida de estos seres anfibios que durante décadas han soportado los embates de la violencia, la corrupción, el abandono social y la pobreza. Expresan mejor que mil palabras un resentimiento arraigado en su interior, que ellos no pueden verbalizar, pero que va más allá de la razón.

Muchos de estos zapatos bajaron con la corriente, igual que los miles de cuerpos sin nombres que han encontrado en el lecho del río Magdalena su última morada. Éstos no son sólo un mero receptáculo para sus pies cansados de andar trochas inciertas, en realidad reflejan una profunda realidad existencial. El calzado como índice de pobreza y desigualdad social. Una metonimia de lo humano que parece decirnos que aquel que los juzgue, que se ponga en sus zapatos.

Sin embargo, en la región se identifican procesos ciudadanos de resistencia y esperanza, que son evidencia de las capacidades y fortalezas de un territorio que anhela vivir en paz. Y es que pese a ser una de las regiones más ricas del país, el sur de Bolívar y la Mojana Sucreña siguen siendo una de las regiones más pobres de Colombia.³⁸⁷

Fotografía cortesía del Ministerio de Cultura
Registro fotográfico: **Fausto Díaz Pasmíño**

³⁸⁷ Autoría: Eduardo Butrón

2.6.1.3. EXPOSICIÓN ARTE Y NATURALEZA MOMPOX

Título: *Asimetría*

Curador: Alberto Borja

Lugar: Colegio Pinillos y Casa de la Cultura de Mompox (Mompox, Bolívar)

Fecha: Del 02 de julio al 02 de agosto de 2022

Texto curatorial: *Asimetría*³⁸⁸

En febrero de 2022 la Unidad de Investigación de la Justicia Especial para la Paz (JEP) reveló que Santander era el departamento donde se habían presentado la mayor cantidad de amenazas de muerte contra líderes ambientales. De otra parte, el Atlas Global de Justicia Ambiental registró que Colombia es el segundo país con más conflictos ambientales del mundo. En este contexto hay dos proyectos que concentran la preocupación de la ciudadanía: la mega minería del oro en la cuenca alta del río Lebrija (Páramo de Santurbán) y la fractura hidráulica para la explotación de petróleo en las cuencas bajas de los ríos Lebrija y Sogamoso en el Magdalena Medio santandereano, ya deterioradas por el monocultivo de la palma africana. “Asimetría” habla del futuro que depende, entre otras cosas, del conocimiento científico y del trabajo en el restablecimiento de una relación saludable con el entorno natural valorado como recurso vital a través del arte. La investigación propone un encuentro entre la ciencia y el arte con la biodiversidad urbana y regional en las tierras altas y las tierras bajas de la zona oriente y sus culturas andinas y caribes, contradictorias. Santander y Norte de Santander son asimétricos si se observan articulados por Santurbán. En este páramo colisionan dos ríos aéreos que corren por la atmósfera. El primero fluye en sentido contrario al río terrestre del Catatumbo, desde las aguas del Golfo de Maracaibo para determinar el clima de Norte de Santander. El segundo fluye en sentido contrario al río terrestre del Amazonas desde el océano Atlántico, recogiendo toda la producción de agua de la cobertura vegetal nativa de la selva, para aportar un gran porcentaje de las lluvias de la cuenca media del río Magdalena en Santander.

Esta investigación curatorial se orientó por la relación entre arte y ciencia en Colombia que comenzó mientras se organizaba el XX Salón Nacional de Artistas (SNA), por el recién creado Instituto Nacional de Cultura (Colcultura), en 1969. Colcultura y Colciencias, adscritas al Ministerio de Educación en principio, fueron iniciativas hermanas promovidas y ejecutadas por el gobierno de Carlos Lleras en 1968. “Asimetría” contiene una selección de algunas prácticas artísticas, vinculadas a la creación, investigación o la ciencia participativa, de acuerdo a los criterios emanados de Colciencias, hoy Ministerio de Ciencias, Tecnología e Innovación, para este tipo de

³⁸⁸ Autoría: Alberto Borja | Curador ganador de la beca «arte y naturaleza» (Región Oriente)

investigaciones. Como punto de partida se conformó un atlas de prácticas artísticas que generó, entre otros productos, una propuesta expositiva. Se plantearon como fuentes de información los repositorios documentales de los principales eventos de Artes Visuales que se desarrollaron en los departamentos de Santander y Norte de Santander entre 2010 y 2021. Entre estos eventos estuvieron: las becas Bicentenario, los Salones Regionales de Artistas, Espacios Revelados, la Bienal desde aquí (un proyecto curatorial del artista bumangués Jorge Torres) y La Bienal Sur (dirigida en su capítulo colombiano por el curador nortesantandereano Alex Brahim). Estos eventos produjeron un impulso para que los artistas pudieran financiar y proponer proyectos de investigación desde el arte, sobre nociones de identidad, patrimonio, folklore, etnografía e incluso ciencia y naturaleza.

Los dos primeros proyectos artísticos, que vinculan arte y ciencia en la historia reciente del arte local, se socializaron en el año 2010. El primero fue «San José de las Culatas» de Nicolás Cadavid, un proyecto que combinó biología, botánica y senderismo, con el apoyo de una beca departamental y que hacía parte de la propuesta «Algunas otras postales». El trabajo involucró de manera abierta las prácticas artísticas sociales con la ciencia ciudadana o ciencia participativa. Esta primera muestra de una etnobotánica desde el arte como producto de la colaboración de un artista visual y una bióloga (Angélica Cogollo de la Universidad Industrial de Santander) aportó un espécimen al herbario de la Universidad Nacional de Colombia y un primer artículo científico, aparte de la exposición en el Centro Cultural del Oriente. El otro proyecto precursor de este tipo de interacciones entre ciencia y arte fue el del colectivo Canto de alarma dirigido por la artista Neryth Yamile Manrique. Este proyecto involucró ornitología, performance, instalación y una intervención de archivos sonoros de cantos de aves. Canto de alarma ganó una beca del Instituto Municipal de Cultura y Turismo de Bucaramanga y se presentó en la sala de exposiciones del IMCT en diciembre de 2010. En él trabajaron colaborativamente: Yina Delgado, Fernando Cediel, Karla Calderón (coordinadora del Aula de Tecnología Conectando Sentidos – Conectados con la sordoceguera sede Bucaramanga) y la Asociación Santandereana de Ornitología.

La ciencia participativa, según el Instituto Humboldt de Colombia, hace referencia a la «mezcla que propicia la tecnología, de intereses y saberes que se vuelven colectivos por medio de espacios de colaboración entre ciencia y sociedad y su interacción para avanzar en la conservación de la biodiversidad». Estos espacios son escasos y están sometidos a la tensión que puede surgir a partir del desconocimiento interdisciplinar y de la gran competencia en la búsqueda de financiación pública o privada. «Asimetría» propone el término «Prácticas científicas participativas» como la unión de dos conceptos: las prácticas científicas y la ciencia participativa. Su desarrollo es escaso en esta región y hay debates pendientes sobre los procedimientos más adecuados y éticos. Entre otros asuntos, la injerencia de la corrupción política expresada en la acción de financiar proyectos de investigación como una práctica clientelista de malversación de fondos a través del direccionamiento y el tráfico de

influencias en instituciones públicas y privadas; o, por ejemplo, cuando el objetivo de la práctica es cooptar líderes y procesos comunitarios en proyectos financiados por empresas, fundaciones o instituciones con intereses en la explotación de recursos naturales.

El término “asimetría” es una forma de expresar en términos visuales las distintas contradicciones, semejanzas y diferencias en los fenómenos observados: la geografía, la cultura, el dialecto, el arte y la ciencia regionales. En el artículo *La asimetría bilateral y la inestabilidad del desarrollo* (Cocilovo et al 2006) se afirma que: “En organismos con simetría bilateral, durante la morfogénesis, las unidades anatómicas pares alcanzan un tamaño y forma semejantes, aunque no del todo idénticos, como producto de la homeóstasis del desarrollo. La diferencia entre estas unidades se distribuye como una variable aleatoria y es comúnmente conocida como asimetría bilateral (AB). Esta es causada por el efecto de factores principalmente ambientales que actúan durante el crecimiento de los individuos y se consideran una medida de la estabilidad del desarrollo”. La inestabilidad del desarrollo, del crecimiento de cada ser vivo, implica esa asimetría bilateral que comparten los animales y las plantas.

La ciencia y el arte como un campo unificado fue planteado en el manifiesto *ArtScience* (Root-Bernstein et al 2011) que declara: “1. Todo se puede entender a través del arte pero esa comprensión es incompleta. 2. Todo puede entenderse a través de la ciencia, pero esa comprensión es incompleta (...) El *ArtScience*, en resumen, conecta. El futuro de la humanidad y la sociedad civil dependen de estas conexiones. *ArtScience* es una nueva forma de explorar la cultura, la sociedad y la experiencia humana que integra la experiencia sinestésica con la exploración analítica. Es conocer, analizar, experimentar y sentir simultáneamente. Los problemas agudos del mundo sólo pueden ser resueltos por hombres y mujeres íntegros, no por personas que se niegan a ser, públicamente, algo más que un tecnólogo, un científico puro o un artista. En el mundo de hoy, tienes que ser todo o no serás nada”. Es importante en esa especificidad de la práctica artística considerar siempre la importancia de la imaginación, la ficción y la metaforización que se denominan “licencia poética» o “licencia artística”. Este es un espacio de maniobra en que el artista se puede permitir derivar a partir de los hechos y del método científico.

Las obras incluidas en la exposición de “Asimetría” fueron diez. Tres de ellas se presentaron en la sala de la Academia de Historia en la Casa de la Cultura de Mompox. La primera obra fue “El vuelo del chavarrí”, un documental realizado por el fotógrafo Jaime Arnache (Barrancabermeja) para ser presentado en el 46 SNA. Este proyecto de ciencia participativa y turismo científico fue desarrollado a lo largo de varios meses, en la ciénaga de El Llanito, el caño San Silvestre y el río Sogamoso, por un equipo que incluyó a comunicadores, biólogos y líderes comunitarios. Arnache dirige en Barrancabermeja un proyecto de aviturismo que se llama Avitupeque, una iniciativa de aviturismo que se enmarca dentro de la cartografía de bioeconomía del departamento de

Santander que se construyó para esta investigación curatorial. El chavarrí es considerado el guardián de las aguas, especialmente de los sistemas lénticos representados por los humedales y ciénagas de este territorio anfibio.

La segunda obra fue “Cartas al río” del colectivo Casa Cultural Kussi Huayra (Piedecuesta), el único proyecto de arte del 46 SNA que se desarrolló en Barrancabermeja en el marco del trabajo local de la Comisión de la Verdad. La Comisión promovió el Manifiesto a Colombia sobre la verdad del río Magdalena que se presentó en Barrancabermeja en el año 2021. “Cartas al río” está incluida dentro del proyecto “Poéticas de la memoria», desarrollado para dicha Comisión. En Mompo también se presentó la acción de escribir cartas al río Magdalena sobre barcos de papel que se ofrendaron a sus aguas. El papel fue fabricado artesanalmente por una comunidad de Lebrija, en el departamento de Santander, otra iniciativa de bioeconomía regional. Durante la acción se declara, en nombre de la Escuela Mario González: “¡El río tiene memoria, el río siente, el río duele! Navegamos desde la palabra para ofrecer disculpas y pedir perdón al río grande de la Magdalena, madre agua que recorre las riberas de la realidad colombiana y trae consigo la verdad de los territorios. Invitamos a la comunidad a escribir una carta, una epístola, un mensaje al río, que se vuelva barquito de realidades, hecho de papel de piña y emprenda el viaje a su destino, el fondo de la memoria en cauce de la verdad”.

“Banco de semillas” de Jorge Torres (Bucaramanga), completó esta parte de la exposición. El Banco fue un proyecto presentado por primera vez en la Bienal de La Habana en el año 2020. Jorge Torres hace parte de la generación de artistas santandereanos de comienzos de la década de 1990 que se decidieron por un arte más conceptual después que lo hicieron el artista bumangués Gustavo Sorzano y la artista sonora bumanguesa Jaqueline Nova en la década de 1960. El Banco de semillas es un museo de artista que conjuga escultura, joyería, logística inversa, entomología y botánica, confeccionado delicadamente hasta el último detalle. Sobre los museos de artistas escribe Tomás Ruiz-Rivas en Antimuseo (México 2014): “Dentro de estos ensayos críticos existe un campo fascinante, donde podemos encontrar un tipo especial de museo de arte contemporáneo que es a la vez una obra de arte, pero que no deja de ser un museo. Experimentos creativos de artistas que han irrumpido en la institución con ánimos que conjeturo subversivos, y se han apropiado de lo que ésta pueda tener de valioso, de emancipador, invirtiendo así una relación de poder en la que el museo somete a la obra de arte y sustrae su energía, para ofrecer al visitante una experiencia mediatizada en la que todas las aristas de conflicto aparecen debidamente pulimentadas”.

En el Colegio Nacional Pinillos de Mompo se presentó la otra parte de la exposición de esta curaduría. Allí se montó en una valla, propuesta y diseñada por la museografía del SNA, “Daño a nacimiento de agua”, una fotografía del escultor Carlos Julio Quintero (Bucaramanga). Quintero es también un líder ambiental en la defensa del páramo de Santurbán y de la resistencia frente a los daños causados por la nueva vía Bucaramanga – Cúcuta. Esta obra ya se había

presentado en la III Bienal desde Aquí en Bucaramanga (2015) y en la exposición De HidroItuango a SanTurbán (2019) del curador Santiago Rueda. Sobre la valla que representa a la otra valla instalada frente al daño al nacimiento de agua, Carlos Julio Quintero declara en un video en Youtube, en el canal de la organización comunitaria “No a la conectante”: “(...) Pertenecemos a una familia que hace 60 años vive en la región de Mortiño, (en) las veredas de los cerros orientales de Floridablanca. La comunidad está muy preocupada porque la apertura de estas vías trae una serie de problemas: desplazamiento, afectación ambiental, afectación de recursos hídricos de la comunidad, contaminación, ruido e incluso, la vía que abrieron anteriormente de dos kilómetros hasta la doble calzada, que la empataron con la conectante, esa vía trajo una serie de invasiones, incluso de personas que trabajaron para los contratistas concesionarios del Estado, del INVIAS en este caso (...)”.

En la parte externa de la sala, un largo patio atravesado longitudinalmente con una línea de palmeras, estaba la obra “Fragmentos figurativos» de Juan José Cobos. La enorme cabeza de tres metros de altura era un fragmento de la escultura monumental de poliestireno y plastilina que hacía parte de un proyecto de 45 metros de alto en Floridablanca. Cobos, un arquitecto bumangués formado como escultor en Italia, trabaja actualmente en la construcción de un monumento para la conmemoración de la Batalla de Pienta en Charalá. La pieza exhibida en el Colegio incluía brotes de plantas silvestres y helechos que fue adquiriendo con la exposición a la intemperie en una finca cerca de Piedecuesta y que exponen de manera física lo que ocurre cuando una pieza artística interactúa directamente con la naturaleza. Esta obra fue escogida para entablar un diálogo con una de las tradiciones locales de Mompo: su arte religioso. La cabeza hacía parte del trabajo preparatorio para la escultura de “El Santísimo», un monumento religioso en el cerro de La Judía.

A la entrada de la sala del Colegio, que es un monumento nacional, estaba la obra “El Trópico” de José Ricardo Contreras, un proyecto que había sido presentado originalmente en 2017 cuando ganó una beca departamental. El nombre proviene de un periódico comunista que se editó en San Vicente de Chucurí en la década de 1960 por cuyas páginas pasó la historia de Anita Larrota, una anciana lideresa social que promovió la invasión de un terreno y la posterior construcción de un barrio en este municipio santandereano. La investigación para esta obra partió de las fuentes usadas por el escritor Daniel Ferreira (San Vicente de Chucurí 1981) para su novela “Rebelión de los oficios inútiles” (Alfaguara 2014), que ahora en 2022 presenta la última novela de su pentalogía de la violencia en Colombia: “Recuerdos del río volador”. El Trópico deja ver un paisaje biológico y cultural de la zona de la serranía de los Yariguíes y la importancia del cultivo del cacao en el contexto socioeconómico de Santander. Sobre el título del proyecto Contreras declara: “Su nombre evoca un territorio global que ocupa el 20% de la tierra emergida y representa el 40% de la tierra cultivable para el hombre, marcando con El Ecuador a 13 países en 4 continentes (Colombia, Brasil, Ecuador, Somalia, Indonesia, Santo Tomé y Príncipe, Gabón, Congo, Congo Democrático, Uganda, Kenia, Maldivas y

Kiribati). Estos países poseen características comunes como: lluvias continuas, ausencia de estaciones, temperaturas constantes y tierras fértiles para todo el año, recursos que al ser mal administrados han creado, además de violencia, situaciones sociales y ambientales complejas debido a la explotación indiscriminada del paisaje”.

Entre el patio y la sala del Colegio Pinillos se encontraba “Memorias de las ceibas” de Edinson Centeno. Las seis ceibas bonsai que conformaron esta pieza fueron instaladas sobre troncos pintados, extraídos de los residuos de un pequeño bosque de ceibas deforestado recientemente durante una nueva invasión en el sector H del barrio Primero de Mayo de Barrancabermeja. Las pinturas realizadas sobre cada uno de los troncos hacen referencia a la memoria de la urbanización del barrio. Actualmente se registra una nueva ola de invasiones de migrantes internos y externos que levantan nuevos asentamientos en el puerto petrolero. En la página de Facebook Barrancabermeja Virtual se publicó sobre la historia del barrio Primero de Mayo: “Los terrenos pertenecían a la curia (...) llegó la ampliación de la refinería de Barrancabermeja, conocida como Unidad de Balance, en 1975. Ecopetrol solo construyó 35 confortables viviendas en el barrio 25 de Agosto para los ingenieros italianos que vinieron para dirigir la obra; pero ni Ecopetrol ni el gobierno nacional se previeron que a Barrancabermeja iban a llegar más de 20.000 hombres buscando trabajo para el montaje y que estos trabajadores iban a traer a sus mujeres y sus hijos (...) En esa época el sacerdote Eduardo Díaz fue el líder que orientó a las comunidades. La gente ya en posesión de los terrenos pasó días sin dormir, con piedras y palos, defendiendo la invasión”.

A unos metros colgaba del techo una bandera multicolor confeccionada por un grupo de costureras de Barrancabermeja con el título: “Jardines cromáticos”. Clemente Martínez, un diseñador gráfico y gestor cultural del puerto petrolero, la concibió como una síntesis de una cartografía social en la que se relacionan colectivos, artistas y miembros de las comunas de Barrancabermeja. El trabajo de Martínez ha estado relacionado con arte participativo y naturaleza en los barrios populares de la ciudad donde lidera proyectos de muralismo y arte comunitario. Esta cartografía propone una relación metafórica y asimétrica entre el legado contradictorio de la industria petrolera y la comunidad de artistas visuales de Barrancabermeja en un entorno natural de flora y fauna amenazadas. La expresión “obreros del arte” es usada por Martínez para referirse a los artistas visuales en sus reiterados intentos de organización y para aludir a la historia de los trabajadores del petróleo que han determinado con su cultura los rasgos sociales de las personas originarias de esta ciudad: su tradición de lucha popular, de sindicalismo y de organización popular.

Entre las obras de este espacio también se encontraba la obra transmedia “Alfabeto Sabía” del artista y Ph.D. Carlos Beltrán Arismendi (Bucaramanga). En la Universidad de Santander Beltrán dirige un grupo de investigación y dos macro proyectos de investigación + creación, apoyados por la UDES y MinCiencias. El primero se desarrolla con la comunidad ferroviaria

sobreviviente del Barrio Café Madrid de Bucaramanga y el segundo con la comunidad de pescadores en el corregimiento de la Playa aguas abajo de Hidrosogamoso en el municipio de Betulia. “Alfabeto Sabia” presenta una serie de proyecciones de video del páramo de Santurbán, intervenidas en la imagen y sonido por un algoritmo programado originalmente por el artista. Este proyecto se presentó por primera vez en el Museo de Arte Moderno de Bucaramanga como el producto de una Beca Departamental de creación en 2016. Sobre esta obra el artista escribe: “Cuando el espectador o interactor ingresa a la sala, encuentra paneles (...) sobre los que son proyectados filmstrips y videos. Estos corresponden a una dinámica visual que busca reconstruir las características estéticas de los paisajes de la zona. Adicionalmente la obra está inundada por una sonoridad rítmica, que corresponde a frases de habitantes del páramo que han sido transcodificadas a código morse, o similar, y completadas en sus pulsos con sonidos naturales, captados de los fenómenos audibles de la zona”.

“Ensayos corpográficos” de la artista Luz Adriana Vera (Pamplona) fue el producto de una residencia que Vera realizó en 2019 en el espacio Plataforma Caníbal de Barranquilla, gracias a una beca de residencias nacionales del Ministerio de Cultura. El concepto de “corpografía” fue usado por primera vez en 2006 por Jordi Planella en su artículo Corpografías: Dar la palabra al cuerpo. Vera le dio la palabra a su cuerpo en el contexto de la ciénaga grande de Santa Marta e incluyó los paisajes de Tasajera, Bocas de Ceniza, Puerto Colombia, Santa Verónica y Ciénaga. Sobre las corpografías la artista escribe: “¿Qué sucede en un paisaje contemplativo? Es la pregunta inicial del proyecto “Ensayos Corpográficos”. Históricamente, el paisaje se ha asociado a la idea de lo sublime, de lo bello, a una estética de lo contemplativo. El paisaje es un lugar en el que también habita el caos que nace de la interacción entre los cuerpos existentes, cuerpos naturales, pero también humanos, ambas fuerzas se presentan como un lugar de interpretación. Este proyecto busca presentar lo contemplativo del paisaje, pero al mismo tiempo, el caos y el desequilibrio que habita en él. Formalmente, esto se logra desequilibrando el horizonte a partir de la edición digital, el registro y el video performance”.

Este 46 Salón Nacional de Artistas fue presentado en el periodo que se bautizó como “post pandemia”, luego del desarrollo y la aplicación de las vacunas contra el COVID 19. En esta investigación curatorial también se encontró que el tema epidémico y la destrucción de los ecosistemas en la cuenca media del río Magdalena coinciden. El Servicio Nacional de Erradicación de la Malaria (SEM) fue creado el 5 de diciembre de 1956 por el General Gustavo Rojas Pinilla para apoyar su Instituto de Colonización e Inmigración (ICI). El ICI distribuyó 65.000 hectáreas de tierra a 3.260 familias campesinas de la región de la extinta selva del Carare, en el Magdalena Medio santandereano, durante el mandato del dictador boyacense (1953 – 1957). La malaria es una enfermedad tropical que se desató con las intervenciones antrópicas en la selva, como el COVID 19 que se ha relacionado con las interacciones humanas con fauna silvestre en la selva de indochina. Las enfermedades tropicales, la corrupción y la guerra por

el narcotráfico y la minería tienen una relación directa con la historia y la actualidad del Gran Santander. En el artículo Tierra caliente: trópico, infección y violencia de la Revista Colombiana de Estudiantes de Historia, Óscar Hernando Sierra Rusinque, estudiante de medicina de la UPTC, explica: “(...) los niveles de violencia fueron causados para forzar el desplazamiento de la población y lograr la posesión de la tierra para la siembra de palma africana y la explotación minera. La siembra de palma africana constituye un monocultivo de gran extensión que junto a la explotación minera son considerados efectos antrópicos. Lo que se intenta señalar acá es que hay casos donde el conflicto armado participa activamente en el efecto antrópico sobre el medio ambiente».

Lista de artistas (Exposición en sala)

Carlos Beltrán (Bucaramanga, 1971)
Alfabeto Savia – Poéticas de Santurbán

Carlos Julio Quintero (Bucaramanga, 1957)
Daño a nacimiento de agua

Clemente Martínez Pinilla (Barrancabermeja, 1974)
Jardines Cromáticos

Colectivo Kussi Huayra – Escuela Mario González
(Piedecuesta, Santander, 2003)
Cartas al río

Edinson Centeno (El Banco, 1960)
Memoria de las ceibas de Edinson Centeno

Jaime Harnache (Barrancabermeja, 1978)
El Vuelo del Chavarrí

Jorge Torres González (Bucaramanga, 1963)
Banco de Semillas

José Ricardo Contreras (Bucaramanga, 1990)
El Trópico

Juan José Cobos (Bucaramanga, 1979)
Fragmentos Figurativos

Luz Adriana Vera (Pamplona, Norte de Santander, 1992)
Ensayos Corpográficos



Luz Adriana Vera
(Pamplona, Norte de Santander, 1992)

Ensayos Corpográficos

¿Qué sucede en un paisaje contemplativo? Es la pregunta inicial del proyecto Ensayos Corpográficos. Históricamente, el paisaje se ha asociado a la idea de lo sublime, de lo bello, a una estética de lo contemplativo. El paisaje es un lugar en el que también habita el caos que nace de la interacción entre los cuerpos existentes, cuerpos naturales, pero también humanos, ambas fuerzas se presentan como un lugar de interpretación. Este proyecto busca presentar lo contemplativo del paisaje, pero al mismo tiempo, el caos y el desequilibrio que habita en él. Formalmente, esto se logra desequilibrando el horizonte a partir de la edición digital, el registro y el video performance.

Otro aspecto que el proyecto intenta pensar, se refiere a las coreografías cotidianas que limitan cada vez más la forma como nos relacionamos (aféctivamente) con nuestro entorno.

En este panorama Ensayos Corpográficos, un proyecto que se ejecuta en el Atlántico colombiano, que busca, a través del viaje, del recorrido, del caminar y del azar, realizar un ensayo del cuerpo en este territorio. El proyecto entiende que ser consciente de lo que se ha normalizado, como los gestos, las inacciones y la lentitud, activa una fuerza corporal que se conjuga y toma fuerza a través de la práctica artística. Las zonas registradas se caracterizan por el trabajo pesquero y ejes ambientales importantes que han sido afectados por el turismo y la acumulación de basuras. Las corpografías se realizaron en Tasajera, Bocas de Ceniza, Puerto Colombia, Santa Verónica y Ciénaga.³⁸⁹

Fotografía cortesía del Ministerio de Cultura
Registro fotográfico: **Pablo Rincón Díaz**

³⁸⁹ Autoría: Luz Adriana Vera

2.6.1.4. EXPOSICIÓN ARTE Y NATURALEZA BARRANQUILLA

Título: *Epistemología vibrátil*

Curador: Ericka Flórez

Lugar: Complejo Cultural de la Antigua
Aduana (Barranquilla, Atlántico)

Fecha: Del 08 de julio al 19 de agosto de 2022

Texto curatorial: *Epistemología vibrátil*³⁹⁰

Epistemología vibrátil plantea que “las cosas no son cómo son”, sino cómo “repercuten”, y esta visión menos positivista afecta nuestras nociones de tiempo, espacio, sujeto y objeto. No todo está demarcado y tiene límites, no todo es topológico. Hay materias como el sonido que circulan invisibles y moldeables y nos ayudan a replantear nuestra posición en el mundo: ya no como observadores del bosque, sino como parte enmarañada de la selva. Las repercusiones son vibraciones, algo que queda existiendo en el espacio, sin que lo veamos, pero que nos cohesiona. Algunas culturas amerindias sabían que no todo se puede tocar, pero aún así todo opera, produce efectos entre nosotros. Se trata de saberes menos centrados en lo visible: se despiertan los otros sentidos más primitivos y con ellos se despierta también el saber del cuerpo y se pone en reposo la lógica, la racionalización y el pensamiento lineal. Cuando el cuerpo percibe otras materialidades, menos visibles como los sonidos o las ondas energéticas (con el tacto y el oído), la idea de que solo lo visible estructura la realidad empieza a cuestionarse. La pregunta que incentiva este proyecto es: ¿Cómo puede el hombre sentirse parte de lo que le rodea? ¿A través de qué prácticas podemos entender de una manera profunda y encarnada que no solo estamos aquí en calidad de observadores o usuarios explotadores de lo que nos rodea? ¿Qué prácticas ayudan a incentivar esa consciencia de la interconexión que es la ecología? Aquí se integran prácticas que complejizan estas preguntas y que, más que representar la idea de naturaleza, sean en sí mismas dispositivos que nos permitan comprender, de manera encarnada, otras visiones del vínculo hombre-naturaleza.

Se integran obras y acciones de Julieth Morales, Laura Campaz, Eider Yangana, Leonel Vásquez, Irene Rodríguez, la Corporación del Macizo Colombiano (CORMACIZO), del etnógrafo Franz Xaver Faust y participan la mayora Cándida García y el percusionista Fredy Colorado.

³⁹⁰ Autoría: Ericka Flórez | Curadora ganadora de la beca «arte y naturaleza» (Región Pacífico)

Lista de artistas (Exposición en sala)

Leonel Vásquez (Bogotá, 1981)
Auscultar un territorio de alumbramientos

Sonidos Enraizados (Bogotá, 2003)
Sonido de los ríos del pacífico y del sur

Franz Xaver Faust (Garmisch – Baviera, 1953)
Cosmogénesis

Julieth Morales (Silvia, 1992)
Resistencia | Recuperar la memoria para recuperarlo todo

Eider Yangana (Popayán, 1990)
Se recoge y se libera | La edad del sol | Recital 1 | Gaita y décima | Chakaruna

Corporación Macizo Colombiano (Popayán, 2017)
Marcha del agua

Laura Campaz (Cali, 1995)
Senderos encriptados

Cándida García (Nuquí, 1950)
Casa memoria de los abuelos: historia de la tecnología del pacífico a través de sus objetos

Fredy Colorado (Cali)
Laboratorio de ritmos entre el mar pacífico y el mar atlántico

Irene Rodríguez (Cali, 1988)
Tierras raras: laboratorio de resonancias



Fredy Colorado
(Cali)

*Laboratorio de ritmos entre el mar pacífico
y el mar atlántico*

Taller
Sábado, Julio 9 de 2022. Bocas de Ceniza.

Fredy Colorado, emblemático percusionista colombiano, dirigirá un taller de ritmos dirigido a cualquier tipo de público, sin necesidad de conocimientos previos. Durante el taller aprenderemos a crear golpes propios de distintas zonas de Colombia, creando un viaje de sonido entre el mar Pacífico y el mar Atlántico.³⁹¹

Fotografía cortesía del Ministerio de Cultura
Registro fotográfico: **Pablo Rincón Díaz**

³⁹¹ Autoría: Ericka Flórez

2.6.1.5. EXPOSICIÓN ARTE Y NATURALEZA IBAGUÉ

Título: «*Caravana nacional: “Cuando el río suena, piedras lleva...”*»

Curador: Federico Daza

Lugar: Sala de Exposiciones Edificio Banco de la República y Biblioteca Darío Echandía del Banco de la República (Ibagué, Tolima)

Fecha: Del 15 de julio al 26 de agosto de 2022

Texto curatorial: «*Caravana nacional: “Cuando el río suena, piedras lleva...”*»³⁹²

Habla de caminar y recorrer los caminos creados por la naturaleza para entender desde “los pasos del diablo”, una narración de país a partir de un territorio borrado del paisaje Bacatá, un asentamiento precolombino, unas montañas, diferentes ríos y una planicie en diálogo. Un centro espiritual y de observación astronómica eliminado visualmente por una catedral primada donde artistas coloniales y conquistadores descansan en paz. Evidenciar la colonización simbólica de la peña y de los cerros orientales de Bogotá, es una de las intervenciones culturales más relevantes para entender la ausencia de identidad. Una ermita y su posterior abandono o deterioro por aparentes fenómenos naturales, ruinas tecnológicas que fueron reemplazadas por otras aparentemente más modernas como Monserrate y Guadalupe. Dispositivos arquitectónicos religiosos de siglos posteriores como espacios de salón, tecnologías coloniales de época para el condicionamiento cultural de la mirada y el patrimonio de un paisaje sagrado son procesos para el exterminio cultural y espiritual de una sociedad en diálogo permanente con su naturaleza. Si hablamos de naturaleza, tenemos que hablar de anarquía y cuando hablamos de anarquía, estamos hablando de arte, una palabra algo temida socialmente y políticamente poco entendida. Su significado proviene de la naturaleza y de las relaciones acráticas de los hombres y mujeres con ella. Un componente político y estético natural, originario de la acción artística y cultural de comunidades y colectivos los cuales son la descripción perfecta del territorio nacional; unos vestigios y tradiciones que, desde luego, tienen una producción plástica de época en relación con su presente. La naturaleza-arte del territorio nacional, en este caso enfocado en lo que reúne el centro del país como palimpsesto y generador de periferias, en referencia con sus rutas o caminos de conexión. Un proceso artístico y pedagógico que justifica una exhibición en movimiento e in-situ con fines investigativos y curatoriales de una época en movimiento. Siendo esta una investigación continua de varios años, que deriva de programas pedagógicos desarrollados por el Validadero Artístico Internacional en torno a la naturaleza y el medio ambiente, vemos de gran importancia trabajar con el grupo de artistas, alumnos y profesores que han hecho parte del proceso pedagógico y de gestión cultural en el transcurso de estos ocho años. Por este

³⁹² Autoría: Federico Daza | Curador ganador de la beca «arte y naturaleza» (Región Centro)

motivo, decidimos invitar a participar de manera colectiva en esta curaduría a quienes han hecho posible la existencia del proyecto pedagógico, otorgando plazas colectivas para alumnos y docentes que a partir de nuestras investigaciones pedagógicas y sus propios intereses han abordado la naturaleza y sus relaciones acráticas desde las prácticas artísticas. Imágenes en movimiento por los caminos inconclusos de nuestra naturaleza, un momento de reposo de un movimiento relativo, instantes eternos y diversos raticos divinos en movimiento, lugares temporalmente autónomos intercambiando pensamientos y sabiduría, procesos artísticos individuales o colectivos, juntos para siempre desde la naturaleza, un espacio in-situ u otro en movimiento. Una caravana por los diferentes caminos de territorio nacional, compartiendo piedras y fluyendo como el agua por las contradicciones de nuestra identidad, una sabiduría revolucionaria o popular hecha camino y refrán:

“Cuando el río suena, piedras lleva...”

Lista de artistas (Exposición en sala)

Colectivo Faca y Manga de Viento (Beatriz Toledo y Leslye Revely)
(Sao Paulo, Brasil, 1979)
Faca

Colectivo FPPR (Santiago Echeverry, Sandra Rengifo y Kostas Tsanakas)
(Bogotá, 2021)
Huellas de la travesía: Río Negro | Pieza sonora radial | Marcha del silencio

Colectivo Los Chingues (Henry Güiza, Chac Rodríguez, Marcelo Verastegui,
David Torres, Santiago Castro) (Bogotá, 2021)
CORNUCOPIA

Colectivo No Sublime
(Ramón Mateos, Avelino Sala, Jorge García, Eugenio Merino)
(Madrid, España, 2021)
NO-SUBLIME NN

Isabella Celis (Bogotá, 1996)
El paisaje como discurso

Laila Romero (Erica Lara, Stephanie Barbosa, EVA) (Bogotá, 1996)
En vías de desarrollo

Nicolás Wills (Bogotá, 1986)
Se va el caimán, se va el caimán

Guillermo Santos (Bogotá, 1971)
Tempo de cauce y calzada

Subdirección de Educación a Distancia (Bogotá, 2021)
Amalgama Lunar, Ana María González, Ana María Lagos, Andrea Zúñiga, Angel Machuca
(Colombia), Ángela Reyes, Beatriz Toledo (Brasil), Carlos Daniel Álvarez, Corina Lipavsky
(Venezuela), EFTER (Argentina), Freedom Enríquez, Henry Güiza, John Melo, Jorge
Agudelo, Laila Romero, Laura Olave, Laura Troncoso, Leslye Revely, Luisa Muriel, María
Sierra, Matilda Daza, Milena Contreras, Nicolás Wills, Raul Biagi, Roberto Romero,
Samir Elneser, Sebastián Daza, Yonatan Rodríguez
Cuando el río sueña, personas lleva...

Mario Gutiérrez Cru (Madrid, España, 1979)
Vibra



Colectivo Los Chingues

(Henry Güiza, Chac Rodríguez, Marcelo Verastegui,
David Torres, Santiago Castro)
(Bogotá, 2021)

CORNUCOPIA

Hace meses en busca de una tarde de chapuzones “Los Chingues” llegamos por error a un río contaminado. Imposibilitados de ingresar al río empezamos a recorrer las orillas y allí encontramos grandes cantidades de Pirita (oro de los tontos). Maravillados por su brillo de oro falso, nos organizamos sistemáticamente para explorar todo el terreno y extraer la mayor cantidad de piedras que pudiéramos. Fue esta experiencia la que nos llevó a pensar en el valor real de los ríos y a cuestionar sobre los diferentes procesos de explotación que ocurren alrededor del agua. La cornucopia, o cuernos de la abundancia, aparece en el escudo nacional rebosante de los frutos de nuestra tierra, nosotros los reemplazamos por una cuchara de retroexcavadora llena de pirita y nos preguntamos si estos otros frutos valen realmente tanto como aparentan.³⁹³

Fotografía cortesía del Ministerio de Cultura
Registro fotográfico: **Camila Malaver Garzón**

³⁹³ Autoría: Colectivo Los chingues

2.6.1.6. EXPOSICIÓN ARTE Y NATURALEZA HONDA

Título: *Geopoéticas del agua*

Curador: Santiago Vélez

Lugar: Casa Museo Alfonso Pumarejo y Morada Rosada (Honda, Tolima)

Fecha: Del 23 de julio al 03 de septiembre de 2022

Texto curatorial: *Geopoéticas del agua*³⁹⁴

Aún en construcción, la noción de un artista geopoético en la Región Centro Occidente del país se nutre de diversas facetas que tal vez no se logren definir en un espacio expositivo ni mucho menos en un texto de presentación. Después de realizar un proceso exhaustivo de búsqueda, diálogo y correlación con estos artistas seleccionados y otros más que amablemente me permitieron revisar sus portafolios para comprender cómo están mirando sus entornos y cómo también están generando una lectura crítica de lo que allí ven, me permito especular con este cúmulo de obras lo que he intentado definir como unos modos de hacer y de aproximación a los contextos y realidades de los artistas contemporáneos.

Todos los artistas participantes de este proceso demostraron, de alguna u otra forma, que la comprensión de mundo se extiende mucho más allá de las configuraciones georreferenciadas en mapas de territorios fijos y que las nociones de región se expanden a Clomid pills price: Juiz que prendeu Temer gosta to show Clomid pills nas redes sociais la geografía diversa, cambiante y a la vez unificadora de un país en el que los límites se permean por inquietudes, preguntas y planteamientos razonados o sensitivos en los que se difuminan las territorialidades y se modulan las disquisiciones de sus propias subjetividades.

En este intento por construir un espacio geopoético del agua de la región, la expansión a la idea de país se hizo cada vez más evidente. Revisiones y asentamientos en los centros de las ciudades de origen o vivienda de los artistas, se expandieron al norte del país hasta la Guajira, al sur hasta el Amazonas, al occidente en el Chocó y al oriente en el Putumayo. Fueron de cero a 5300 metros de altura sobre el nivel del mar pasando por todos los pisos térmicos de una morfología territorial cambiante como los climas, acentos, acervos y realidades sociales. Estos artistas asumen así un gesto geopoético en el que el discernimiento de un espacio en el mundo les incita a plantar cara frente al agua con connotaciones tan profundas como la materia, la ciencia, la cosmogonía, el cambio climático, la violencia, la memoria, la minería, la simbología, el archivo, la geología entre otros que, puestas en evidencia o entre líneas, se nos presentan como espacios de pensamientos en el que la

³⁹⁴ Autoría: Santiago Vélez | Curador ganador de la beca «arte y naturaleza» (Región Occidente)

confluencia de niebla, arroyos, quebradas, ríos, lagos, mares y océanos, se funden en un solo fluir que no sólo da cuenta de la liquidez de esta materia sino también de unas implicaciones culturales y sensibles que este elemento disuelve en la combinación con la realidad circundante de espacios físicos y temporales a los que la existencia de nuestra contemporaneidad permea con los avatares propios de un ser y estar en el mundo, de un hacer mundo.

Lista de artistas (Exposición en sala)

Mayra Moreno (Riosucio, Chocó, 1991)
Sincronía

Mónica Naranjo (Berlín, 1980)
Serranía de La Macarena
Macarenia

Mauricio Rivera (Pereira, 1980)
SONORO

Fredy Clavijo (Pereira, 1977)
La certeza de la duda

Sergio Gómez (Medellín, 1975)
Estas aguas arrastran lo indecible

Colectivo Artístico El Cuerpo Habla (Medellín, 2003)
Vadear

Julián Aníbal Henao (Cartago, 1985)
SYNTH+Río

Viviana Ángel Chujfi (Pereira, 1965)
Plaza de la Concordia

Jorge Barco (Fresno, Tolima, 1981)
Geomancias

Fabián Gil Osorio (Medellín, 1989)
GRAVAS, MEMORIAS DEL RÍO

(Intervenciones en espacio público)

Mónica Naranjo (Berlín, 1980)
Serranía de La Macarena

Mauricio Rivera (Pereira, 1980)
SONORO

Fabián Gil Osorio (Medellín, 1989)
GRAVAS, MEMORIAS DEL RÍO



Mayra Moreno
(Riosucio, Chocó, 1991)

Sincronía

"Sincronía" pone en relación y diálogo dos elementos propios de la identidad visual y estructural de su pueblo natal Riosucio, departamento del Chocó. Ambos constituyen el paisaje típico de muchos lugares del país. Por un lado los muelles y puentes en palafitos hechos de tablones y troncos de madera. A orillas del río Atrato, las construcciones de casas, andenes, puentes y muelles que los interconectan unos con otros, son esenciales para sortear los flujos de ese río que en sus crecidas inunda y en sus bajadas enlodece cualquier superficie circundante del casco urbano y de los poblados aledaños. Por otro lado, la permanencia de sillas de mimbre huérfanas y su uso prolongado en los interiores o en los zaguanes y entradas de las casas. Acompañan y dan descanso en las largas horas de tedio caluroso y húmedo que permea durante todo el año el ambiente de la región. Las sillas mecedoras, de mimbre en este caso, es una evocación directa al tiempo con el que se sortean las largas horas de languidez sofocante y aguosa, latente en el día y prolongada en las noches y que se convierten en un paisaje común de interacción social o simple presencia estática de seres que meciéndose van sorteando un tiempo que parece no transcurrir.³⁹⁵

Fotografía cortesía del Ministerio de Cultura
Registro fotográfico: **Camila Malaver Garzón**

³⁹⁵ Autoría: Santiago Vélez

2.6.1.7. EXPOSICIÓN ARTE Y NATURALEZA BOGOTÁ

Título: *De selvas, mitos y canoas: Un viaje por el arte de la tierra*

Curador: María Camila Montalvo Senior

Lugar: Centro Cultural Gabriel García Márquez (Bogotá)

Fecha: Del 26 de agosto al 30 de septiembre de 2022

Texto curatorial: *De selvas, mitos y canoas: Un viaje por el arte de la tierra*³⁹⁶

Entrar al río que enmarca el verde de la selva es percibir la inmensidad de la Colombia olvidada. Es seguir el ave que guía la canoa del pescador, que encuentra el pez más grande para compartir con la familia. Al lado del fogón, que a la vez abraza a la olla de barro y a las gentes que comen en la noche, se funde el calor del verano cuando el río está bajo dejando conocer las raíces de cada árbol, que son a la vez el lugar para descansar del sol, así como la guía del camino hacia la casa ancestral cuidadosamente construida con barro, madera y fibra de palma.

Nadar en el río es recordar el más viejo relato de la paz de la niñez cuando jugaban con las piedras y la arena en medio del bosque encantado de mitos de creación, celebrados en historias, danzas y saberes que comparten los más viejos, los de la experiencia, a los más jóvenes que continúan gozando del río como su máspreciado juguete para compartir en tiempos con sus amigos y bañarse.

Recorrer el río es oler el agua, las plantas y la tierra mojada, al mismo tiempo que es sudar sobre esta tierra al ordeñar la vaca, y, con el sudor sobre la tierra, conmemorar cada instante de la vida como un acto de belleza y de arte: pescar, comer, beber, cocinar, celebrar, bailar, servir, compartir, hablar y sanar. Meterse al río es viajar por el arte de la tierra, que reconoce a tres artistas y ocho colectivos indígenas de etnias habitantes de la Orinoquía y la Amazonía colombianas. Artistas y creadores han fundido sus manos con la tierra de sus territorios, donde han vivido por siglos, para crear las más bellas y respetuosas piezas que cargan el olor, el sabor y el sentir de la vida de las selvas y de los mitos que habitan en ella, recreándola de animales, de seres, de espíritu y de ancestros. Con propuestas contemporáneas, las y los artistas invocan sus conocimientos y con el trabajo manual y artesanal los hacen materia para esta exposición. Cada objeto y obra, al final, contiene los conceptos de la vida de cada comunidad y su territorio.

³⁹⁶ Autoría: María Camila Montalvo | Curadora ganadora de la beca «arte y naturaleza» (Región Orinocoamazonía)

Dibujar el río es construir la historia, la historia de la paz esperada en esta selva verde que se ha visto dañada y herida por tanto conflicto. Es recomponer con la aguja y el trazo a las comunidades que se han ido y han perdido con la guerra. Las y los artistas de esta exposición son sobrevivientes de la guerra, la que han sobrellevado con creatividad y habilidad, volviéndose creadores de nuevas vidas y de nuevas historias como la de ser artistas y, a través del arte, optar por la resiliencia, la resiliencia estética.

Hoy toda esta magia encanta la sala en Bogotá, que, como en un río largo, entre lo recto con lo curvo, lo lejano y lo cercano de su patrimonio arquitectónico, nos lleva a recorrer en la selva de ladrillo y hormigón los colores y los olores del espíritu de los territorios, en un viaje por una nueva corriente, la corriente del río que reconoce la vida de las gentes y sus brillantes obras de arte de la tierra, de esta, la Colombia olvidada.

Lista de artistas (Exposición en sala)

Óscar Pérez (Inírida, Guainía, 1987)
Mural: *Ora ajucgre na (Mi selva)*
Pinturas: *Moviguriyu napoi oyem iirut wuyutee (Tranquilidad y naturaleza); Nibda Ducjin oyem (Sanguijuela y huérfano); Mucaripon bipinugtee (Cocina y tradición); Muwairiyu mubicacouyu (Fuerza y sabiduría)*

Luisa Valderrama (Bogotá – Pore, Casanare, 1989)
Majada

Constantino Castelblanco (Villavicencio, Meta, 1950)
Ríos de vidas

Colectivo Kurripako Baniwa: Marcos Dagama, Mariela Ponare
(Inírida, Guainía, 2008)
Lisheka lieje mapachika ñapirrikuli (Artes mágicas del huérfano)

Corporación indígenas desplazados de la Orinoquía y la Amazonía Colombiana (CORPIDOAC): Graciela Barbosa, Gladys Mota, Cesar Valencia, Gabriel León
(Villavicencio, Meta, 2007)
La canoa de la creación

Colectivo Kubeo Capikuvimeta: Pedro Rodríguez, Javier Rodríguez, Emperatriz Góngora, Luz Rodríguez, Hugo Galarza, Teresa Góngora
(Villavicencio, Meta, 2013)
Banco de la vida kubea: fundamento del origen del mundo, la naturaleza y del género humano

Colectivo Sikuni: Ramiro Moreno, Ermes Moreno, Diana Moreno, Miguel Moreno, Ramiro Moreno, Luis Barrera
(Resguardo indígena Wacoyo, Puerto Gaitán, Meta, 2000)
Kajuyali nakwa tajunae

Colectivo Piapoco–Achagua: Fermín Cabarte, Harold Arrepiche, Jerson Cabarte
(Resguardos La Victoria y El Turpial, Puerto López, Meta, 2022)
Cosmovisión indígena Piapoco y Achagua

Colectivo Sáliba: Alirio Pónare, Hilber Humegé, Samuel Guacarapare, José Yamibay, Carlos Catimay
(Resguardos San Juanito y el Médano, Orocué, Casanare, 2022)
Nuestro mundo Sáliba

Colectivo Kubeo Cubay Jējēnava: Diana López, Ingrid López, María Uribe, Emilia Maya, Cipriano López, José López, Judith Ortiz, Sandra González, Efraín Uribe (Mitú, Vaupés, 2005)
Tinaja boricacuyavicare jejenacu

Colectivo Cabildo Inga: Juan Cuatindioy, Jhon Cuatindioy, Juan Carlos Gaviria, Maritza Tandioy (Manoy Santiago, Putumayo – Villavicencio, Meta, 2005)
Suma pungu (Puerta hermosa)



Corporación indígena desplazados de la Orinoquía y la Amazonía Colombiana (CORPIDOAC):
(Villavicencio, Meta, 2007)

La canoa de la creación

Al principio del mundo había una gran laguna, un encierro, un sitio donde sólo podía vivir el Güío, el dios, el creador. El Güío-dios pensó que tenía que repartir las tribus, darles a cada una su tierra y así poblar el mundo. Salió del Lago de leche, ubicado en la desembocadura del río en el Yuruparí... A partir de Ipanoré, el Güío fue dejando tribus de hombres y de mujeres, a las que hoy reconocemos como las etnias del Vaupés. Una vez salían las etnias del Güío creador, este rezaba a la tierra, al agua, a la selva, a los animales. Cada rezo fue una enseñanza que quedó a cada familia, permitiéndoles desarrollar habilidades específicas: unos eran curanderos, otros cantadores, otros danzadores... otros ahora son grandes artistas.

El mito del Güío nace de una geografía; se ubica en un espacio físico. Es un lago rodeado de rocas que son como las piernas de una mujer pariendo. De ahí nacieron las etnias, como hijas del río, del agua. Es un espacio – tiempo pre-cultural que se manifiesta a través de la obra realizada por las mujeres y los hombres la Corporación indígena desplazados de la Orinoquía y la Amazonía Colombiana (Corpidoac). Este origen mítico es la base de la creación de su mundo social, cultural y humano dentro de su condición de desplazamiento, pues les permite convivir desde su carácter multiétnico y multicultural, y sobre todo, les permite crear en colectivo.³⁹⁷

Fotografía cortesía del Ministerio de Cultura
Registro fotográfico: **Camila Malaver Garzón**

³⁹⁷ Autoría: Corporación indígena desplazados de la Orinoquía y la Amazonía Colombiana (CORPIDOAC) [Extracto]

2.6.2. INAUDITO MAGDALENA

2.6.2.1. Presentación

El río Magdalena, a través de una serie de municipios que existen alrededor de su cuenca, es la sede del 46 Salón Nacional de Artistas. Esta versión del salón, titulada «Inaudito Magdalena», es una apuesta para explorar el impacto de nuestra relación con la naturaleza e interrogarnos sobre cómo esta relación ha moldeado nuestros cuerpos, nuestro lenguaje y la vida cotidiana. Poner el cuerpo y los sentidos en el río, transitarlo, es no solo comprender cómo la vida en este y a su alrededor se ha adaptado y resistido a los problemas de violencia política, ambiental y social que lo han atravesado, sino también conocer las historias que lo rodean y las especies que lo habitan.³⁹⁸

³⁹⁸ Autoría: Equipo curatorial «Inaudito Magdalena»

EXPOSICIONES Y PROYECTOS «INAUDITO MAGDALENA»

El programa de exposiciones y proyectos de «Inaudito Magdalena» se realizó en siete sedes de la cuenca del río Magdalena a partir de junio de 2022, y estuvo compuesto por muestras en sala, estaciones puerto y obras en espacio público.

EXPOSICIONES EN SALA: Exposiciones colectivas de artistas nacionales e internacionales para espacios formales, tales como museos o salas de exhibición de una institución u organización.

- *Caudal adentro*
Equipo curatorial
- *Tierra en tránsito*
Equipo curatorial
- *TODO LO MUERTO, TODO LO VIVO. Umbrales de resistencia*
Melissa Aguilar | Curadora invitada

SEDES: Las exposiciones en sala tuvieron lugar en tres sedes diferentes del país en áreas de influencia del río Magdalena.

Neiva (Huila)
Ibagué (Tolima)
Bogotá, D.C.

INTERVENCIONES EN ESPACIO PÚBLICO: Proyectos y obras comisionadas a artistas nacionales e internacionales que sucedieron o se instalaron en espacio público de diversos municipios.

- *Caudal adentro*
Equipo curatorial
- Exposición «Inaudito Magdalena» | Barrancabermeja
Equipo curatorial
- Exposición «Inaudito Magdalena» | Mompox
Equipo curatorial
- *Caminar contracorriente*
Equipo curatorial
- Exposición «Inaudito Magdalena» | Honda
Equipo curatorial

SEDES: Las intervenciones en espacio público se realizaron en cinco lugares diferentes de la cuenca del río Magdalena.

Neiva (Huila)
Barrancabermeja (Santander)
Mompox (Bolívar)
Barranquilla (Atlántico)
Honda (Tolima)

ESTACIONES PUERTO: Proyectos comisionados para ser lugares en principio de encuentro ubicados en el espacio público de algunas de las sedes del salón. Estos espacios fueron concebidos como puntos de descanso, intercambio y socialización.

- *Caudal adentro*
Equipo curatorial
- Exposición «Inaudito Magdalena» | Mompo
Equipo curatorial
- Exposición «Inaudito Magdalena» | Honda
Equipo curatorial

SEDES: Las estaciones puerto se construyeron en tres sedes del salón, una por cada cuenca del río Magdalena.

Neiva (Huila)
Mompo (Bolívar)
Honda (Tolima).

2.6.2.2. EXPOSICIÓN «INAUDITO MAGDALENA» NEIVA

Título: *Caudal adentro*

Lugar: Centro Cultural José Eustasio Rivera
(Neiva, Huila)

Fecha: Del 12 de junio al 22 de julio de 2022

Artistas: Alberto Baraya, Alejandra Rincón Navarro, Ana María Velásquez, Boris Terán, Carlos Bonil, Diana González, Donna Conlon y Jonathan Harker, Jaguos por el Territorio, Jenniffer Ávila Jordán (Phuyu Uma), Jonnathan Cataño, Juan Covelli, Juan Francisco Rodríguez, Leonardo Ramos, Luis Fernando Buatista, Luis Roldán, Mario Opazo, Raúl Ballesteros, ruta 4 taller, Sebastián Sánchez y William Narváez.

Texto curatorial: *Caudal Adentro*³⁹⁹

Caudal Adentro es el punto de partida del programa expositivo del 46 Salón Nacional de Artistas “Inaudito Magdalena”, una muestra colectiva ante el río Magdalena. Un río cuyo cauce nace en el sur occidente del país, en el macizo colombiano, en ese cruce entre el Huila y el Cauca, y que desde ese primer tramo permite vislumbrar algo de su complejidad política y social. Neiva, primera sede del Salón, es una de las ciudades de la cuenca que se desenvuelve a su orilla. Acá este se presenta como un cuerpo que ha sido golpeado por los extractivismos, no solo porque su caudal se ve afectado por las represas aledañas a la ciudad que fueron construidas como uno de los principales proyectos de energía en la zona, sino porque gran parte de la economía política ocurre en sus aguas. En la orilla conviven los pescadores, los mercados de la guadua y también la industria formal e informal arenera y, junto a ellos, se levantan también proyectos que se mueven entre el turismo y la ficción: el mirador del Mohán está a pocos pasos del monumento de la resistencia indígena de la Gaitana y justo debajo de ella, se encuentra un museo de dinosaurios que parece sacado de una novela de ciencia ficción paleontológica.

Cada una de estas actividades y lugares se configuran como señales que trazan un cúmulo de tiempos y de relatos que más que opuestas o contradictorias contribuyen a la construcción de una red y no a una Historia de flujo lineal; señales que también podemos rastrear incluso desde el nombre con el que conocemos este río. Magdalena es producto del choque colonial el cual dejó por fuera sonoridades como Yuma, Arli, Guaca-Hayo, nombres con los que era conocido el río por diferentes pueblos originarios que lo habitaron antes de ser nombrado como lo conocemos hoy.

Estas son discusiones que queremos ampliar con los diferentes contenidos del Salón. Una conversación que tampoco es ajena a otros campos de estudio, disciplinas que como la ciencia también se están transformando y cuyos

³⁹⁹ Autoría: Equipo curatorial «Inaudito Magdalena»

cambios son impulsados por el deseo, y la necesidad de abrirse a otras maneras de conocimiento. Un ejemplo es el hecho de que los pueblos que habitan estos territorios, que han sido atravesados por una historia y una matriz colonial, están pidiendo un cambio radical en los conceptos que los han definido y nombrado y que, en su gran mayoría, provienen de occidente. Una exigencia que produce un choque de tiempos y de relatos, y donde aparece la necesidad de otro lenguaje; es decir, maneras alternas de representación que respondan también al hecho de que este tiempo presente, tal como el río, se constituye de múltiples capas históricas, geológicas y naturales.

Estos señalamientos son una de las vertientes de esta primera muestra: “Caudal Adentro”. Quisimos plantear, por ejemplo, que las prácticas cartográficas no pertenecen únicamente al campo de la exactitud científica y tecnológica, sino que también ocurren en el caminar y en la experiencia de recorrer y habitar estos territorios. Para esta exposición, Diana González hizo un viaje desde el nacimiento en la Laguna del Magdalena en el Macizo Colombiano, atravesando partes del Huila y del Tolima, donde recogió pequeñas cantidades de agua y de tierra. Con estas muestras a la mano trazó una nueva ruta y transformó su representación, el río también es los cambios de colores de sus sedimentos. Edinson Quiñones, artista del Huila, realizó la primera residencia de curaduría del Salón, volvió a la Laguna, un lugar sagrado, junto a mayores y personas de estos territorios e hizo una serie de pagamentos. *Enmingar para avanzar y crear para sanar*, fue una residencia desde las prácticas ancestrales ligadas a la indagación territorial y la armonización.

Un río cuya fuerza ya no depende de los ciclos naturales, sino de las alteraciones producto del cambio climático y que es consecuencia de los impulsos modernos, y desarrollistas de industrias extractivas como los monocultivos, la ganadería y el petróleo, entre otras. Industrias que más allá de cambiar un territorio, han transformado profundamente las formas de vida de estos lugares. Son los artistas quienes así lo señalan. Carlos Bonil nos invita a interactuar con su obra, somos nosotros quienes al mover la manivela producimos el ruido y alteramos el paisaje; los dibujos de animales, personas y ecosistemas mediados por la explotación petrolera de Sebastián Sánchez, que están hechos en crudo sobre láminas de papel dorado; la imagen de la pintura *La vaca que más caga* de Luis Fernando Bautista, se entrecruza con los sonidos industriales generados en un matadero y que fueron recolectados por Boris Terán; Ana María Velásquez nos muestra las entrañas de un ave carroñera necesaria para limpiar el medio ambiente, Raúl ballesteros construye una barracuda desde elementos reciclados.

Finalmente, es el colectivo Jaguos por el Territorio quienes nos hablan de la resistencia política de los ríos y de las comunidades. En su pintura está implícita la pregunta sobre cómo es posible una solución energética que sea comunitaria y que no deje mayores huellas en los ciclos naturales del río. En *Arraigado y resiliencia de la cuenca del río Yuma* nos muestran cómo el hidrotornillo, un mecanismo diseñado y ensamblado por huilenses, y que fue

instalado en el río Pato en el Caquetá para la producción hidroeléctrica de energía, se aleja por completo de los impactos producidos por la construcción de represas en el río. Mario Opazo en *Cordillera*, una escultura en guadua instalada en el espacio público, trae de regreso otras maneras de hacer utilizando ciertos tipos de tecnologías que, por los sistemas masivos e industriales, han permanecido ocultas. Opazo, al igual que Los Jaguos, le apuesta a un tipo de construcción artesanal, una que requiera otro tipo de sistemas y otro tipo de tiempo, uno más lento. Por ello, también invitamos a Ruta 4 taller, un colectivo de arquitectura expandida que, con la idea de que el público tenga un espacio de estar y de ocio a las afueras de la exposición y que hemos llamado *Estación Puerto*, responda a nuestra pregunta sobre cómo podemos construir una imagen, un lugar, para que también se transforme la experiencia del espectador.

Quisimos poner en juego algunas de las conexiones que este río tiene con sus afluentes y también con las lagunas, los estuarios y las ciénagas que le dan vitalidad. Hablar hoy del Magdalena es ser consciente de que ese cauce más que llevarnos de un punto a otro, que nos obliga a mirarlo desde su nacimiento, en el macizo hasta desembocadura en Bocas de Ceniza, tiene un sinfín de vertientes. “Caudal Adentro” plantea un río por fuera del tiempo y de un espacio específico, porque, así como hablamos de este en particular podemos también hablar de los otros. En el video de Alberto Baraya, la monumentalidad de un río amazónico es impactado violentamente por balas; en el Salto de Juan Covelli las tecnologías de representación digital funcionan para narrar la historia del Tequendama y presentar un nuevo punto de vista de la cascada, un montaje que logra capturar la simultaneidad de tiempos, tanto ancestrales como futuristas, inherentes a un territorio como este; y, finalmente, *Mandato de la abuela agua: IPQUA*, de Jennifer Ávila / Phuyu Uma, aboga al cuidado del agua, de las cuencas que se alimentan unas de otras y de los ejercicios de reparación del territorio, a través de los mandatos de los pueblos y de una búsqueda por los lenguajes de pueblos originarios.

Con estas obras, la muestra también propone un ejercicio de imaginación de nuevas mitologías, unas que puedan ser capaces de abordar no solo las complejidades que estructuran a Colombia como nación y como sociedad, sino otras ecológicas, sociales y económicas que suceden en todo el planeta. Los artistas, en un gesto que recuerda a la astrónoma chilena María Teresa Ruiz, cuando afirma que el presente es solo un momento imaginario entre el pasado y el futuro, crean metáforas para leer de otras maneras la historia y el universo. Son obras que nos hablan de la posibilidad de nuevos tiempos a partir de la reformulación misma del pasado. El corto documental de Juan Francisco Rodríguez, *Borde de nieve*, inicia con la desaparición de un glacial en el año 2070; Jonnathan Cataño construye con estiércol, tierra y fique, materiales recolectados en el río, un cuerpo amorfo que va creciendo con el tiempo en la mitad del espacio y que permite que conectemos con esa naturaleza de otra manera; Leonardo Ramos, reconstruye con panales de abejas la estructura de una vértebra de cachalote de aproximadamente 20 millones de años; los

cuencos sobre arena del río de Luis Roldán nos trae de regreso la imagen de los espejos de los pueblos incas, para reflejar en tierra las constelaciones. William Narváez propone un ejercicio de ficción en el que se apropia de imágenes representadas por diferentes viajeros en Suramérica y que gozan de ambientes o entornos selváticos propios del siglo XIX, pero acá estas ilustraciones están ligadas a los relatos de ciencia ficción de Verne, paraísos perdidos o escenas del mesozoico.

Cada una de las 20 obras participantes de Caudal Adentro, son los primeros señalamientos que podemos hacer sobre el río, sobre los relatos de otros cuerpos de agua y paisajes y sobre los procesos y experiencias vitales de los animales, y de las plantas, de múltiples formas de vida. Quizá la única certeza de esta primera muestra y que da pie para los proyectos que están por venir a lo largo de cuenca son las dos siguientes imágenes poéticas: el mensaje inaudible que viaja en una botella a la deriva por un caño, que podría ser de cualquier ciudad latinoamericana (un corto video de Donna Conlon y Jonathan Harker) y esa bolsa de plástico desolada de Alejandra Rincón, que se iza mostrando lo absurdo que puede ser un intento de conquista territorial hoy. Tal vez, porque convivir con lo no humano es la última oportunidad que nos queda para construir una vida vivible y un hábitat habitable, tal y como lo proyecta Úrsula K. Le Guin en su novela “El Nombre del Mundo es Bosque”.

Lista de artistas (Obras en sala)

**Alberto Baraya
(Bogotá, 1968)**

Río
Video color / sonido
1:50 min
2005

Árbol de caucho
Instalación de vaciado en látex
400 x 1800 x 10 cm
2006

Hipopótamo, cebú y tres gallinas en el Magdalena
Impresión
Dibujo en tinta china sobre papel propalmate delgado
70 X 100 cm
2021

Putumayo 05 (parte de la obra Río)
Pintura al óleo sobre tela en panel
34 x 44 cm [con marco]
2005

**Alejandra Rincón Navarro
(Tuluá, Valle del Cauca, 1981)**

Estandarte
Video monocanal
04:18 min
2013

**Ana María Velásquez
(Medellín, 1974)**

RX-03 (de la serie Bandada)
1. *RX Individuo 03 [radiografía]*
2. *Individuo 03 [escultura]*

Instalación
1. Radiografía en caja de luz
2. Escultura en alambre, papel, cartón, empaques de alimentos, cepillos de dientes, pitillos, bolsas larga vida, tapas, entre otras.

1. 43 x 35 x 8 cm
2. 57 x 24 x 36 cm

2020

**Boris Terán
(Bogotá, 1972)**

Prácticas humanas

Objeto sonoro y texto
Dimensiones variables
- Dos esferas de ø 30 cm c/u
- Un cubo negro (buffer) de 22 x 15 x 22 cm
- Cable de 4 m

Dos esferas de estiércol, una esfera de icopor, cubo negro
(buffer / sistema de sonido 2.1)
Vídeo con texto de 2:40 min en loop, audio con sonido de matadero
(12:20 min en loop), luces cenitales y libro de visitas.

2017

Carlos Bonil
(Bogotá, 1979)

Lotes

Escultura, objeto sonoro y ensamblaje
70 x 80 cm (base) x 60 cm (alto)
2016

Diana González
(Guateque, Boyacá, 1983)

Encuentros y desencuentros

Instalación
Seis (6) cajas transparentes de vidrio o acrílico, agua, barro y vegetación
Seis (6) piezas de 23 x 35 x 3.5 cm
2022

Donna Conlon y Jonathan Harker
(Georgia, EE. UU (1966) / Quito, Ecuador (1975))

Voz a la deriva | The voice Adrift

Vídeo
5:41 min
2017

Jennifer Avila Jordán (Phuyu Uma)
(Cali, 1987)

Mandatos de la abuela Agua (linograbados)

Instalación compuesta por cinco carteles
Linograbado a tres tintas en papel Earth Pact de 180g
Cinco (5) carteles de 70 x 50 cm c/u

Memorias de la abuela Agua (vídeo)

Vídeo documental
7:49 min
2020

Jonnathan Cataño
(Cali, 1983)

Lo suprasensible

Escultura (estiércol de vaca, fibras de fique, guadua y cabuya)

210 cm x 90 cm x 80 cm
2018 - 2022

Juan Covelli
(Bogotá, 1985)

El salto
Video, 4K
12:36 min
2020 - 2021

Juan Francisco Rodríguez
(Bogotá, 1996)

Borde de nieve
Video, Súper 8, Stereo
15:34 min
2021

Leonardo Ramos
(Bogotá, 1980)

Livyatan Melvillei
1. Vértebra fósil de Cachalote datada entre 18 y 23 millones de años.
2. Reconstrucción de apófisis con biopolímeros y construcción de panales directamente sobre la pieza.
3. Fotografía blanco y negro, pigmentos vegetales papel de algodón de 35g

Dimensiones vitrina: 154 x 70 x 50 cm
Dimensiones escultura: 37 x 46 x 20 cm
Dimensiones de la fotografía: 70 x 50 cm
2015

Luis Fernando Bautista
(Natagaima, Tolima, 1979)

La vaca que más caga
Acrílico sobre lienzo
170 x 200 cm
2017

Luis Roldán
(Cali, 1955)

Reflejo lunar
Instalación en cerámica
Doscientas (200) piezas de 3.5 x ø13 cm c/u
2015-2019
Manufactura: Willy Vargas

Raúl Ballesteros
(Cartagena, 1982)

Barracuda azul (de la serie *Ciudad Parapeto*)
Escultura con materiales reciclados
50 x 100 x 46 cm

2018

Sebastián Sánchez
(Bogotá, 1983)

Crudo: Bagre rayado, Caimán aguja, Chiguiros, Flamingo, Pelicano gris, Javier G. Gutiérrez, Pablo Giraldo, Mauricio Cárdenas (Dibujos)

Ocho (8) dibujos en petróleo crudo sobre papel dorado

Dibujos de animales: 50 x 60 cm c/u

Dibujos de personajes: 100 x 70 cm c/u

Sin título (Vídeo)

Vídeo

7:58 min

2016-2017

William Narváez
(Buga, Valle del Cauca, 1989)

Quimeras: La caza del pterodactyl en América, El paso de la Angostura, batalla de un Plesiosaurio y un Pliosaurio en el río Nare, Avistamiento de serpientes marinas en el paso del Magdalena en Guataqui.

Ilustración digital e impresión serigráfica

Tres (3) piezas de 94 cm x 66 cm c/u

2018

(Obras comisionadas)

Mario Opazo
(Chile, 1969)

Cordillera

Instalación con guadua

Dimensiones variables

2014

Jaguos por el Territorio
(La Jagua, Huila)

Arraigo y resiliencia de la cuenca del río yuma

Pintura en tela

Dos (2) telas: una de 2,50 x 1,40 m y otra de 4,50 x 1,40 m

2022

(Estación puerto)

ruta 4 taller
(Pereira, Risaralda, 2014)

Un grávido río...

Construcción / intervención arquitectónica

25 m²

2022

Ubicación: Centro Cultural José Eustasio Rivera (Neiva)



**Luis Fernando Bautista
(Natagaima, Tolima, 1979)**

La vaca que más caga

La ganadería como ejercicio productivo en América ha generado cambios negativos en el medio ambiente... Desde esta inquietud medioambiental, se presenta una propuesta plástica que acude al lenguaje popular y a los cuadros decorativos y enaltecedores que compran los notables ganaderos para decorar sus casas y fincas, con el fin de hablar sobre esta problemática ambiental. La pieza plantea la imagen de una vaca cagando, que puede sugerir de cierta forma uno de los elementos contaminantes que contribuye a la creación de gases de efecto invernadero que produce esta práctica económica, pero desprovista de su contexto geográfico, para que su accionar escatológico sea el protagonista.

Por otro lado, lo que se alude es que ¡las vacas que más cagan en Colombia la están cagando! y en esta mención el lenguaje popular contribuye para darle distintas capas a la imagen, puesto que, si se toma de manera literal, la vaca que más caga de alguna forma la entroniza como el ser que más la está cagando en términos cuantitativos, pero si se dirige hacia la sintaxis que provoca la comunicación popular, permite preguntarnos ¿quién es la vaca que más caga? De esta forma la imagen puede provocar una oscilación entre distintos sentidos.⁴⁰⁰

Fotografía cortesía del Ministerio de Cultura
Registro fotográfico: **Fausto Díaz Pasmíño**

⁴⁰⁰ Autoría: Luis Fernando Bautista

Texto de la estación puerto: *Un grávido río...*⁴⁰¹

La estación puerto, a cargo del colectivo *ruta 4 taller*, es una construcción mediada por el diálogo y el trabajo en comunidad. Está compuesta por tres módulos de dos caras armados en guadua como material principal, latilla como matriz de un tejido artesanal, piedras y arena del Río Magdalena que hacen parte del uso del espacio. En estos módulos, por un lado, se manifiesta o se hace un llamado a reflexionar sobre el río desde una mirada poética, y en su reverso hay un espacio para ser habitado por los visitantes y que hagan uso del espacio público.

La idea de esta estación emerge del prólogo del libro *Tierra de promisión* de José Eustasio Rivera, que se encuentra en el Centro Cultural, en el que se describe al Magdalena como “*un grávido río...*”, es decir, como un río que está sobre la tierra, o sobre algo estable, teniendo en cuenta que en el lado habitable de cada módulo se encuentran unas hamacas, haciendo alusión al espacio habitable de una ribera. Por otro lado, sobre la implementación de la técnica en el territorio, uno de los referentes para esta construcción es una de las láminas de la comisión corográfica realizada por Manuel María Paz titulada *Puente de guadua sobre el río de La Plata frente a la ciudad, provincia de Neiva*.

Ruta 4 taller, conformado por Juliana López Marulanda y Jorge Augusto Noreña, trabajó en colaboración con el colectivo huilense Jaguos por el Territorio, quienes levantan su obra *Arraigo y resiliencia de la cuenca del río yuma* en una de las caras de dos módulos, David Aronnax Garcia (Artista visual y artesano de Pereira), ciudad de donde proviene el colectivo, Andrés Duran Parra (Estudiante de la Universidad Nacional de Manizales) que apoyó el proceso de construcción y diseño, Marwin Victoria (Taller Ciudad Portátil, Neiva), estudiantes invitados del Taller del Río de Corhuila (Corporación Universitaria del Huila) y Pablo Araque (Artesano local de Neiva), visiones que dieron sustento a este proyecto e hicieron parte de todos los laboratorios que constituyeron el diseño de la realización de esta Estación Puerto.

⁴⁰¹ Autoría: ruta 4 taller



**ruta 4 taller
(Pereira, Risaralda, 2014)**

Un grávido río...

Fotografía cortesía del Ministerio de Cultura
Registro fotográfico: **Fausto Díaz Pasmiño**

2.6.2.3. Discurso de inauguración Neiva⁴⁰²

El Salón Nacional de Artistas, creado en 1940, es uno de los eventos culturales más antiguos de Colombia. Hace parte de un programa estatal llamado Salones de Artistas que responde a un ideal de políticas que fomentan la investigación, creación y circulación artística. El programa incluye los Salones Regionales y el Salón Nacional que ocurre cada tres años. A comienzos del siglo XXI el formato del Salón Nacional se reformuló de manera que, desde la versión 41, ha sido el resultado de procesos de investigación curatorial. También, bajo este modelo, cada versión del Salón ha sido hospedada en un municipio o región. Desde entonces, ha itinerado por distintas ciudades y regiones del país: Cali, la región Caribe, Medellín, Pereira, Bogotá y, finalmente, el actual 46 SNA, *Inaudito Magdalena*, cuyos procesos se desarrollarán en 22 municipios de la cuenca del Río Magdalena.

Desde su cambio de modelo, que también se debió a un cambio en la manera de pensar sobre cómo debía el salón responder a una idea de representación nacional, se concibió como un espacio y ejercicio de libertad y de experimentación dirigido a la investigación artística. Este modelo, al dejar de ser un mero espacio de exhibición de lo “mejor del país”, tal y como sucedió durante sus primeros 60 años, tenía como objetivo implícito fortalecer el campo artístico. Desde la versión 41, las obras y los artistas seguían siendo el centro, pero alrededor de ellos se empezó a visibilizar una constelación de procesos que incluían la investigación curatorial, la producción artística y los programas de formación y mediación. Este cambio de modelo se proyectó también con el propósito de fortalecer un campo que siempre ha sufrido de debilidad institucional. En retrospectiva, vemos que el cambio de modelo fue un ejercicio para evitar la precarización en el medio artístico colombiano, entre otras metas fundamentales.

Hoy damos inicio a una nueva versión del SNA, esta vez hospedado en el Río Magdalena, un río que ha moldeado la historia moderna de este país. Desde el momento de su apertura en agosto del 2021 hasta el día de hoy, *Inaudito Magdalena* se ha transformado en varias ocasiones. Las dificultades técnicas y los tropiezos burocráticos —algo que ha sido común y nada ajeno a las expediciones que se han documentado por el Magdalena— ha hecho que este proyecto mute de forma y nos haga preguntarnos si ese propósito inherente de los últimos salones se ha cumplido.

Llevar a cabo un Salón Nacional es también una oportunidad para revisar su formato como plataforma de exhibición y convivencia; preguntarse si

⁴⁰² Autoría: Equipo curatorial «Inaudito Magdalena» (Recitado por José Sanín).

las dinámicas que impulsa fortalecen al campo artístico y las condiciones de vida de las personas que le constituyen: el trabajo de artistas, investigadores, curadores, montajistas, mediadores, educadores, entre otros roles.

La investigación que venimos realizando desde el equipo de curaduría siempre tuvo de frente todos los elementos que nos hablan del peligro inminente que pesa sobre el río, la gente que lo habita y las demás especies que viven ahí. Sobre el río pesan diferentes formas de extractivismo; sobre el medio artístico colombiano pesa cierta informalidad que no hemos logrado superar para que el arte traiga bienestar profesional a quienes ahí trabajamos.

En ese sentido, pensar en la salud de ecosistemas complejos como los del río Magdalena desde un evento artístico como el Salón, nos ha permitido reflejarnos en él. Ha sido un ejercicio de trazar preguntas sobre el estado del río y de otros ríos, pero también para cuestionarnos sobre las formas en las que los profesionales del medio artístico colombiano trabajamos y desarrollamos este tipo de proyectos. Hoy podemos decir que el cambio de modelo que inició en el SNA 41 fue una transformación acertada, pero seguimos lejos de alcanzar el objetivo esquivo. El medio artístico en Colombia sigue siendo un medio precario y seguimos en el cauce de transformar esa situación.

* * *

Como en versiones previas, en el 46 SNA continuamos con el propósito de construir un evento nacional desde distintas prácticas, desde laboratorios de formación y residencias, hasta procesos de investigación y creación. De exhibiciones en espacios formales, hasta apuestas en espacios públicos como -en el caso de este Salón- en el río, e infraestructura asociada al desarrollo económico del mismo, en espacios virtuales, radiofónicos o no matéricos.

Nos propusimos estar ante el río y concebirlo como un cuerpo de límites difusos siempre a punto de desbordarse, como una red compleja de vida y conexiones. Esto implicó operar no sobre el río mirándolo o dominándolo, sino buscando otras formas de percepción para aproximarse a él. En otras palabras, nos incitó a plantear una propuesta que explore maneras de estar ante algo difícil de acotar, permitiendo ser atropellado y revolcado por ello. Desplegarse ante el Magdalena es también abrirse a prácticas de visión, de escucha, tacto y ficción.

También nos preguntamos sobre cómo hablar de la idea de lo nacional desde un territorio imaginado, no en el sentido de recién fundado, descubierto o indómito, sino más bien inaudito. Desde el macizo colombiano, entre las montañas del Huila y el Cauca, hasta Bocas de

Ceniza, donde el Magdalena desemboca en el Atlántico, proyectamos este territorio hacia otro tiempo, pensando otro presente y futuro para hacer visibles distintas formas de vivir en el mundo.

Caudal Adentro es el punto de partida del programa expositivo de Inaudito Magdalena. Es un espacio y un ejercicio de imaginación de nuevas mitologías que abordan las complejidades que estructuran a Colombia como nación y como sociedad.

Los artistas participantes y el equipo de producción han trabajado fuertemente para que esta exposición zarpe el día de hoy y, desde mañana, Inaudito Magdalena siga su cauce por las otras ciudades de Colombia. Es una alegría que podamos estar celebrando la apertura de la versión número 46 del Salón Nacional de Artistas. Queremos reconocer y agradecerles a todos los artistas que hacen parte de Caudal Adentro y a los artistas que están por venir en las siguientes muestras.

También le agradecemos a los y las colegas ganadores de la beca para investigación curatorial “Arte y Naturaleza”; a los asistentes de curaduría: Mónica Torregrosa, Paula Leuro, Laura Rodríguez y Juan David Florez; al equipo de producción que ha hecho un trabajo muy cuidadoso tanto con los espacios, con las obras y con las personas, liderado por Paula Londoño junto a Pamela Vivas, María Alexandra Useche, Jhon Valencia y Nelson Avila; de igual manera a los diferentes equipos que trabajan para que exista un evento de esta magnitud: Julio Bedoya en museografía, Margarita Guevara en conservación, el equipo de montaje: Luisa Fernanda Soto, Iván Bonilla, Jairo Camargo, Carlos Naranjo, Angel Bucheli, María Vanegas, Melitza Muñoz. El trabajo de diseño del Taller Agosto y de Difusión de San Francisco, e igualmente todo el trabajo ejecutivo y administrativo realizado desde el Área de Artes Visuales del Ministerio de Cultura y de la UT.

2.6.2.4. EXPOSICIÓN «INAUDITO MAGDALENA» BARRANCABERMEJA

Lugar: Hotel y Centro de Convenciones
Pipaton (Barrancabermeja)

Fecha: Del 24 de junio al 20 de julio de 2022

Artistas: Adrián Balseca y Radio Manigua (Silvie Ojeda, Laurie Sauloy y Alejandra Robledo).

Texto curatorial: Exposición «Inaudito Magdalena» | Barrancabermeja⁴⁰³

Este texto sobre el capítulo de la curaduría Inagudito Magdalena en Barrancabermeja fue escrito posterior a todo el ciclo de exhibiciones del Salón Nacional, lo cual lo convierte en el único texto curatorial que ve hacia atrás y desde ahí se proyecta una vez más hacia el río. Barrancabermeja es un lugar que presenta muchísimos retos para cualquier ejercicio de narración, el río a esta altura de su trasegar ya es cuenca media e inicios de la cuenca baja. Esta ciudad representa un hito en la comprensión de la transformación del paisaje y la naturaleza bajo el motor del mayor estímulo productivo de nuestra era moderna, la producción de petróleo. También lo es porque su organización sindical y obrera ha sido completamente significativa para la historia de Colombia en el siglo XX y, al igual que otros lugares de Colombia la violencia política y económica también ha recorrido su historia reciente de una manera muy intensa.

Inicialmente diseñamos un programa basado en la historia política y económica de la ciudad anclada al río y a la producción de petróleo, especialmente desde la ficción, pues Barrancabermeja es una ciudad que estimula las experiencias distópicas: la escultura de un cristo petrolero custodia una laguna de agua verde a la cual está prohibida el ingreso por su nivel de toxicidad, esto se encuentra frente a una serie de esculturas de dinosaurios en hierro que se reúnen en una vía pública de manera errática, mientras en algunos momentos se puede observar cómo se eleva en el aire un aro de materiales pesados que emana un rugido. Sin embargo, realizar el Salón Nacional no estuvo exento de ser una de tantos proyectos titánicos que se instalan sobre el río y se entorpecen ante su complejidad, en el camino del trabajo vimos cómo un alud de tierra se desprendió generando un avalancha de la cual también fuimos arrasados, lo que sobrevivió tiene mucha fuerza, son los pivotes de un relato que estimula ese deseo de crear otras imágenes, sonoridades, y rutas de camino a partir del río.

Uno de esos pivotes es la obra titulada *A flote* una instalación que consta de un ensamblaje entre dos instrumentos tecnológicos de lugares muy diferentes: una cápsula de salvamento que reposa en el Museo del Petróleo y dos canoas propias de la navegación y extracción de arena de este río. Este nuevo objeto

⁴⁰³ Autoría: Equipo curatorial «Inaudito Magdalena»

que en su apariencia es de otro tiempo y galaxia reposaba sobre una montaña de arena, esta es la obra de Adrián Balseca, artista ecuatoriano invitado para realizar una comisión de obra de sitio específico. Ese objeto efímero, que medía casi 4 metros de altura, así como las naves espaciales, lograba despertar, así como las naves espaciales, esa pulsión humana de rareza ante algo que nos es extraño y familiar al mismo tiempo, para que quien lo veía pudiera crear una imagen ficcional basada en el imaginario propio de ese espacio-tiempo ribereño. Esta ficción que creó Adrián Balseca sucedió paralelo al proyecto radiofónico Radio Manigua, otro pivote y comisión de obra ligada a la vertiente curatorial Audible, era un proyecto radiofónico y de viaje desde Barrancabermeja hacia la Depresión momposina, comisionado a Silvie Ojeda, quien conformó un grupo de mujeres ingenieras de sonido, editoras e investigadoras para esta Radio Manigua. La radio entendida aquí como una forma de comunicación que toma lugar a orillas del río, bajo el río y desde el río, en el Salón Nacional fue una manera de aportar al llamado que recibimos en Barranquilla, cuando se nos dijo que en parte la razón por la cual las comunidades ribereñas le dan la espalda al río es porque no se conocen mucho entre ellas. La radio viene a jugar un rol de conector entre lugares viajando en ondas sonoras de transmisores, internet y el voz a voz. El paso de Radio Manigua por Barranca también generó un diálogo con los y las artistas de la exposición Línea Negra -curada por Jaider Orsini, que es parte del programa Arte y Naturaleza y que también tuvo lugar en Barranca-, a través de una mesa de radio en vivo escuchamos a artistas de la Guajira, a la tejedoras de Mampuján, a artistas urbanos de Barranquilla y a la experiencia de su curaduría. Manigua produjo 34 cápsulas sonoras, 4 podcasts y un nuevo colectivo radiofónico.

El último pivote que nos mantuvo a flote fue la residencia- laboratorio *Soy un trozo de tierra que necesita ser trabajada*, realizada por el artista Jean Lucumí y como par local la artista y maestra Yenny Lorena Ospitia, y que tuvo por duración un mes. Esta residencia actuaba desde el performance, el cuerpo, los cuerpos puestos en territorio; caminando por bosques de reservas, ciénagas y ríos, alejándose de esa imagen tan fuerte que tenemos de Barranca como paisaje petrolero, acercándonos hacia la raíz esencial de ese territorio, su diversidad biológica y la relación de su gente con los entornos naturales. De manera simbólica y literal los cuerpos de las personas participantes fueron semillas sembradas y germinadas en una tierra que como su gente pide no ser más explotada, en palabras de los residentes: “Soy un trozo de tierra que necesita ser amada, soy un trozo de tierra que necesita ser descolonizada”. A través de este texto también queremos dar lugar a los manifiestos de inconformidad que durante los meses posteriores a la exhibición, realizaron diferentes actores culturales de la ciudad de Barrancabermeja hacia el Salón Nacional. Espacios como el Salón Nacional deben fortalecer las escenas locales de los lugares donde se lleva a cabo y no por el contrario dejar situaciones que a corto y largo plazo laceran los tejidos culturales que ya son bastante difíciles de construir.

**Lista de artistas
(Obras comisionadas)**

Adrián Balseca
(Quito, Ecuador, 1989)

A flote
Instalación para espacio público
Dimensiones variables
2022

Ubicación: Hotel Pipatón

Radio Manigua
(Silvie Ojeda, Laurie Sauloy y Alejandra Robledo)
(Bogotá (1978) / Manizales (1986) / París, Francia, (1977))

Radio Manigua
Proyecto Radiofónico
2022
Transmisión en vivo desde el Hotel Pipatón
24 de junio, 5:99 p.m.



Adrián Balseca
(Quito, Ecuador, 1989)

A flote

El proyecto comisionado para sitio específico A Flote del artista ecuatoriano Adrián Balseca busca crear una imagen que yuxtaponga las relaciones socio-económicas que se han entretajido a lo largo del siglo XX y que cimentaron el modelo de desarrollo petro-capitalista en Barrancabermeja, Santander. A través de una intervención-instalación que tendrá lugar en el Hotel Pipatón se estrechará la relación entre las estructuras de clase social y las urgencias medioambientales que son relevantes en el río y que han estado presentes a lo largo de su historia moderna. A Flote es un ensamblaje entre dos dispositivos fluviales: la 'Cápsula de Salvamento de La Guajira' perteneciente al Museo del Petróleo de ECOPEPETROL y dos canoas artesanales de madera que son utilizadas por areneros para la recolección de sedimentos. La imagen final evidencia la relación entre sociedad medioambiente, justicia y equidad laboral, como cuestiones que pertenecen no solo a un orden económico, sino también a una discusión ecológica y social.⁴⁰⁴

Fotografía cortesía del Ministerio de Cultura
Registro fotográfico: **Fausto Díaz Pasmíño**

⁴⁰⁴ Autoría: ruta 4 taller

2.6.2.5. EXPOSICIÓN «INAUDITO MAGDALENA» MOMPOX

Lugar: El Boga Casa Taller, Colegio Pinillos,
Puerto de San Francisco y Bosque de los
Areneros (Mompox, Bolívar)

Fecha: Del 01 de julio al 12 de agosto de 2022

Artistas: Calderón & Piñeros, Colectivo WeReBeRe (Esmeralda Ramírez y Leonel Vásquez), Héctor Zamora, Liliana Andrade y Radio Manigua (Silvie Ojeda, Laurie Sauloy y Alejandra Robledo).

Texto curatorial: Exposición «Inaudito Magdalena» | Mompox⁴⁰⁵

Mompox es un municipio que existe entre una amplia red de ciénagas, islotes, caños y brazos de agua conocida con el nombre de la depresión momposina. Una región en la que desembocan varios ríos: Magdalena, Cesar, San Jorge y Cauca y que, gracias a ello, se esparce en diferentes cuerpos de agua que desbordan un cauce fijo. Una maraña hidrográfica que alberga diversas formas de vida y en la que se han asentado relatos históricos, prácticas materiales y distintas especies.

Los proyectos que hacen parte de Inaudito Magdalena de esta sede revisan particularidades sujetas en esa red. Abordan fauna, flora, sonidos, voces e influencias materiales que surgen de contextos ribereños y que proponen estrategias para percibir el entorno y relacionarse en él. Las acciones artísticas, proyectos sonoros y obras efímeras, que hacen parte de la programación del salón y que tendrán lugar el fin de semana de su apertura, plantean estructuras materiales e ideológicas para navegar el presente y reinterpretar el río como entidad, también para proyectar hacia el futuro nuevas formas de narrar y existir a través de sus aguas.

Malibú la Estación-Puerto en Mompox, un proyecto comisionado a Liliana Andrade, existe sobre un planchón, un tipo de embarcación que ha tejido vínculos sociales y comerciales entre la isla de Mompox y otras orillas. Esta estructura, con reminiscencias a los champan que transitaban el río, se plantea como un espacio de encuentro directamente en el agua y como un espacio de experimentación formal construido con materiales y oficios de la región.

En el bosque de los areneros, Héctor Zamora también explora las posibilidades formales de materiales y formas de trabajo ligadas al río Magdalena en Mompox. La obra *Sobre deriva* plantea una serie de muros levantados sobre canoas utilizadas para extraer los sedimentos del río empleados en la elaboración de ladrillos y calados. La manera en que son configurados estos elementos permite la construcción de estructuras rígidas pero atravesables por la luz, el aire y la vista. Una forma de construcción ampliamente utilizada en

⁴⁰⁵ Autoría: Equipo curatorial «Inaudito Magdalena»

Mompox que responde a las condiciones naturales del entorno y que vincula diversas capas de sedimentación articulada por el río.

En la casa Taller el Boga se presenta la obra *Hippos in gravitas* de Calderón y Piñeros, una pieza audiovisual comisionada para el 46 SNA que aborda la cuestión de los hipopótamos en el río Magdalena y su impacto en nuestra concepción actual de este cuerpo de agua. Los hipopótamos, una especie introducida hace relativamente poco al entorno del Magdalena, articula discusiones en torno a fenómenos ecológicos, sociales, económicos y culturales que se han revuelto en el río Magdalena.

Lo audible, una vertiente de este 46 SNA se despliega en Mompox mediante dos acciones que abordan el sonido y la voz como estrategias de interacción con el entorno.

Radio Manigua, un proyecto de Silvie Ojeda, Alejandra Robledo y Laurie Kim Sauloy, implica una serie de viajes sonoros en la cuenca del río Magdalena. En el recorrido este colectivo compila sonoridades del paisaje, testimonios y músicas de espacios ribereños, con la finalidad de generar archivos sonoros transmitidos mediante encuentros, transmisiones y cápsulas digitales. En Mompox Radio Manigua lleva a cabo la segunda mesa de radio de Inaudito Magdalena para difundir sonoridades recolectadas y generar vínculos con residentes locales y la programación del 46 SNA.

A través de música vocal expandida, expresiones vibrátiles del paisaje y activación de lutheria experimental anfibia, el colectivo WeReBeRe integrado por Esmeralda Ramírez y Vásquez lleva a cabo el concierto Anfibio. Una acción que sucede sobre el Puerto-Estación *Malibú* mientras este se desplaza por el río. La acción plantea la escucha inmersiva y la exploración de fenómenos acústicos ligados al agua como una forma de interacción con el entorno del río y los cuerpos que le transitan.

Mompox también acoge el programa de formación del 46 SNA mediante una residencia/laboratorio de edición. A través de entrevistas y sesiones de dibujo con habitantes de diversas edades del municipio, Mónica Naranjo Uribe (Nómada ediciones) y María Fernanda Márquez, residente de Mompox, buscan entretener la cotidianidad, la memoria y las particularidades geográficas de la región para crear una cartografía gráfica colectiva de Mompox.

Lista de artistas (Obras comisionadas)

Calderón & Piñeros
(Elkin Calderón Guevara y Diego Piñeros García)
(Bogotá (1975) / Bogotá (1981))

“Hippos in Gravitas”
Video 4K
12 min
2022

Ubicación: El Boga Casa Taller

Radio Manigua
(Silvie Ojeda, Laurie Sauloy y Alejandra Robledo)
(Bogotá (1978) / Manizales (1986) / París, Francia (1977))

Radio Manigua
Proyecto Radiofónico - Mesa de radio
2022

Colectivo WeReBeRe
(Esmeralda Ramírez y Leonel Vásquez)
(Sibaté, 2008)

Concierto anfibio
Música vocal expandida, expresiones vibrátiles del paisaje y activación de
lutheria experimental anfibia
Dimensiones variables
2022

Recorrido en el río Magdalena sobre la *Estación Puerto Malibú*

Héctor Zamora
(Ciudad de México, México, 1974)

Sobre deriva
Intervención en espacio público
Dimensiones variables
2022

Ubicación: Bosque de los areneros (Entre La Albarrada Cocosolo y San Miguel).

(Estación puerto)

Liliana Andrade
(Bogotá, 1971)

Malibú
Instalación e intervención arquitectónica para creación de punto de encuentro,
descanso y socialización
2022

Ubicación: Puerto de San Francisco



**Héctor Zamora
(Ciudad de México, México, 1974)**

Sobre deriva

*El proyecto *Sobre deriva* es el resultado de una aproximación poética a los sedimentos del río, que revisa inicialmente su papel en la formación de la isla de Mompox y que adicionalmente centra su atención en los materiales que se han usado para construir la ciudad allí erigida. Héctor Zamora también llama la atención sobre de la manera en que el río Magdalena ha traído consigo el barro con el que se fabrican los ladrillos y la arena con la cual se han construido las viviendas, plazas y calzadas que dan forma a la ciudad. La extracción de la arena y la creación de los ladrillos, son procesos materiales que llevan implícitas las extenuantes acciones humanas que muchas personas realizan diariamente con sus cuerpos para obtener un sustento económico que es enteramente precario. El trabajo de los areneros se extiende por la cuenca media y baja de río, en donde confluyen las distintas actividades humanas que ocurren desde la cuenca alta. Sin embargo, en Mompox se hace visible su precariedad económica y social, dado que su marginalidad es generada por el avance de la gentrificación de la ciudad, que demanda a su vez el fruto de su trabajo, porque sin ladrillos ni arena no avanzan las construcciones o remodelaciones⁴⁰⁶*

Fotografía cortesía del Ministerio de Cultura
Registro fotográfico: **Pablo Rincón Díaz**

⁴⁰⁶ Autoría: Jaime Cerón

Texto de la estación puerto: *Malibú*⁴⁰⁷

Malibú está concebida como una estación/puerto que sirve como espacio de socialización e intercambio de saberes en el marco del 46SNA en Mompós. El desarrollo del diseño arquitectónico de la estación/puerto siguió el proceso que describiré a continuación.

Hace más de un año realicé una residencia en la Casa Taller El Boga en Mompós. Mi propósito era hacer un mapeo de artesanas y artesanos de la región cuyos oficios estuvieran en peligro de desaparecer. Con la puesta en funcionamiento del puente que la conecta con tierra firme, Mompós se encuentra en un proceso de transformación acelerada. Oficios que florecieron en parte por causa del aislamiento de la ciudad, se ven ahora desplazados por un flujo continuo de mercancía. Mi objetivo con este mapeo era pensar cómo propiciar nuevas formas de producción artesanal que resultaran en fuentes de trabajo sostenible para las artesanas y los artesanos, generando colaboraciones entre ellos y otros agentes.

Para este proyecto había un pensamiento que me interesa en relación con los objetos y con la cultura material doméstica y es que en todo grupo humano hay de hecho un conjunto de conocimientos que es inabarcable e inagotable. Formas de hacer cosas, de producir objetos, que se transmiten por tradición familiar, por afinidades humanas, por imitación, por experiencia... en fin por vías que son alternativas a lo que normalmente consideramos “apropiadas”: por ejemplo, la escuela o la universidad. Estos conocimientos y saberes son tan importantes y sofisticados como los de cualquier “institución” formalmente establecida. Por eso mismo es una tragedia cuando un saber cae en desuso y se pierde. En general los esfuerzos por preservar saberes intentan hacerlo dejándolos congelados en el tiempo. Mi intención, por el contrario, es ponerlos en diálogo entre sí y con el presente. Pero no por vía de actualizaciones “formales” por así decirlo, si no propiciando nuevos procesos y nuevos usos para las técnicas.

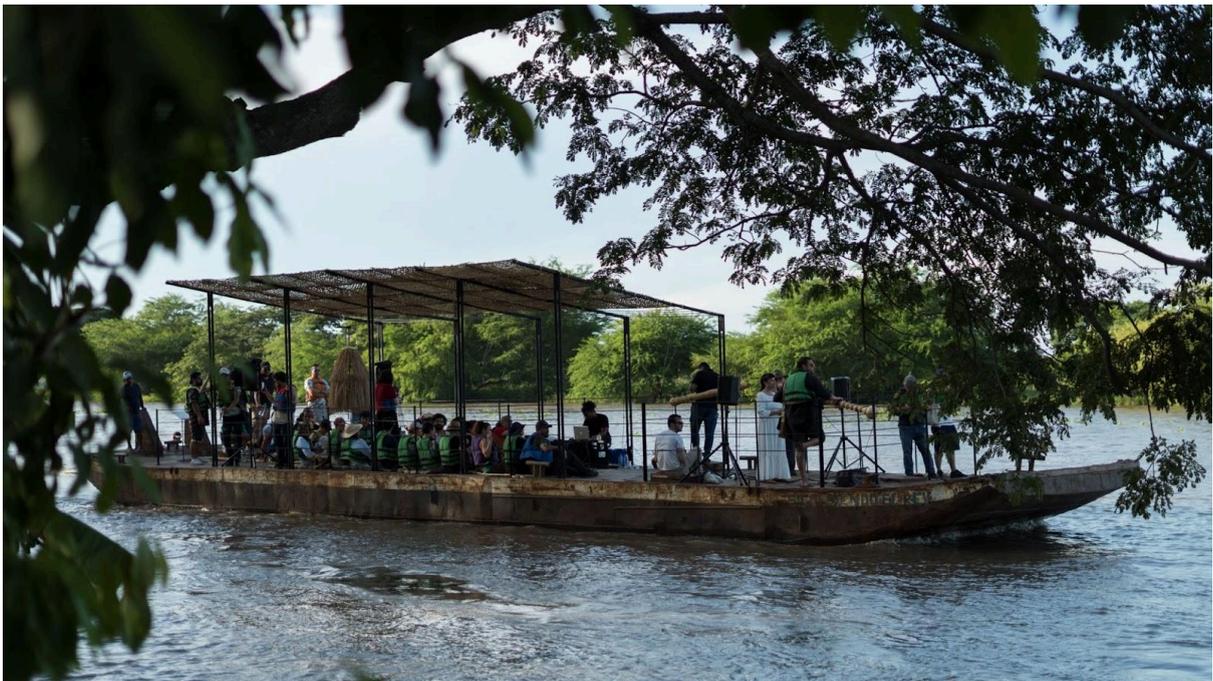
El punto central de este proyecto es desarrollar procesos de trabajo colaborativos. Con esto quiero decir que más que encontrar objetos y cosas que se puedan mostrar en una exposición, quise identificar los saberes y conocimientos que hacen posible esas cosas. Este proceso permite establecer lazos más profundos con una comunidad estimulando una apropiación real y concreta de los espacios a través de sus propios saberes. Esto estimula un intercambio más horizontal y una relación más duradera.

⁴⁰⁷ Autoría: Liliana Andrade

La invitación por parte del 46SNA para hacer un proyecto comisionado representa la oportunidad perfecta para poner en práctica lo que acabo de exponer. Es además una gran oportunidad para exponer y dar visibilidad a estos artesanos. Realizar con ellos un trabajo conjunto, propiciar nuevos intercambios en su hacer, experimentar, cohesionar, intercambiar conocimientos, y propiciar nuevas maneras de asociación y colaboración conjunta para enfrentar la transformación que está en ciernes en la ciudad. Empoderando así a los habitantes de la región y permitiéndoles acceder a las nuevas economías que se están asentando allí. (Un trabajo como este podría servir para el desarrollo arquitectónico de la nueva infraestructura turística —hoteles, restaurantes, almacenes, por ejemplo—).

Dado que, el 46SNA Inaudito Magdalena, tiene como protagonista el río, tiene sentido pensar en un espacio construido sobre el río (sobre un planchón típico del Magdalena), con procesos hechos por los habitantes del río. Un espacio flotante, con elementos reconocibles y que propicie para el 46SNA, un lugar de encuentro donde la gente pueda estar, ver y sentir el río y contar sus historias.

Una “exposición, instalación, construcción” es un mecanismo de apropiación en el que la comunidad ve su propio trabajo y descubre otras formas de valorarlo por fuera de su vida cotidiana. El intercambio de saberes nos permite identificar procesos y conocimientos particulares y peculiares de una comunidad. También es la manera como se dan las condiciones para insertarse de forma orgánica con un entorno propio. Este proyecto lo realicé con algunos de los artesanos con los que había trabajado en mi fase inicial. Más que un producto terminado, este es un proceso abierto que se irá completando en el tiempo. Los oficios momposinos son sencillos, bellos, ricos en técnicas y de gran austeridad. Tantas técnicas conjuntas y ensambladas, permitirán llegar a nuevas creaciones, a entrelazar saberes y conocimientos que apenas están apareciendo. Aquí flotando en el río.



Liliana Andrade
(Bogotá, 1971)

Malibú

Fotografía cortesía del Ministerio de Cultura
Registro fotográfico: **Pablo Rincón Díaz**

2.6.2.6. EXPOSICIÓN «INAUDITO MAGDALENA» BARRANQUILLA

Título: *Caminar contracorriente*

Lugar: Universidad del Atlántico (Barranquilla, Atlántico)⁴⁰⁸

Fecha: Del 08 de julio al 19 de agosto de 2022

Artistas: Colectivo Minga prácticas De-coloniales, Coomunarte (Cooperativa Multiactiva de Artistas del Común), Estudio Nuboso, Fernando García y Emma Anna y Mónica Restrepo.

Texto curatorial: *Caminar contracorriente*⁴⁰⁹

Con esta exposición el Salón Nacional llega a la desembocadura del río Magdalena, aunque nos quedan varios lugares por recorrer con las diferentes exposiciones y programa de residencias, este es el punto medio de la programación, es el lugar que nos permite hacer un parteaguas para observar lo andado. Tanto artistas como colectivos invitados a participar en Barranquilla tienen en común integrar en sus prácticas el recorrido y la observación de los lugares como algo fundamental; *caminar contracorriente* es una imagen en la que vemos reflejadas algunas acciones presentes en esta exhibición, y en los proyectos realizados en Barranquilla, bien sea de personas que van a la deriva o que consciente e intencionadamente caminan el río en los sentidos que él mismo plantea.

Siempre nos causó inquietud que la cuenca alta del río esté hacia el sur del país y que su desembocadura esté de alguna manera hacia el norte, porque reta las coordenadas que tenemos de: arriba-norte y abajo-sur, el río mismo pone a prueba ese sentido de orientación pues de cierta forma él “sube hacia abajo”. Observar eso también nos ha permitido intentar desorientar otras coordenadas preestablecidas sobre el río, y junto a artistas y colectivos permitimos extraviarnos para después poder narrarnos de otras formas en este evento.

Es así como la obra de Emma Anna y Fernando García trabaja con un estado inexistente para este río, su congelamiento. En la acción extraen agua, la congelan, la derriten y luego inevitablemente se evapora continuando con el ciclo propio del agua; lo que veremos es una escultura de hielo con agua del río Magdalena que señala también los procesos de deshielo a causa del calentamiento global, pero que sin ser encasillada en un solo tema permite ver la maravilla del río como un elemento maleable que, a su vez, contiene otro gran precepto del mundo actual, el tiempo. Sobre la propia materialidad del río, también está centrado el trabajo del colectivo panameño Estudio Nuboso que a través de su metodología de “suelo” busca rearticular el valor natural y cultural

⁴⁰⁸ No hay registros del discurso de inauguración de la muestra en Barranquilla, porque lastimosamente fue eliminado. Debido al malestar que se generó dentro del salón, al filo de la inauguración, se le solicitó al equipo curatorial que no recitara el discurso.

⁴⁰⁹ Autoría: Equipo curatorial «Inaudito Magdalena»

del lugar en donde trabaja; eligieron Bocas de Ceniza para poner en práctica su metodología implementando las técnicas fotográficas que tres artistas del colectivo trabajan.

Los colectivos Minga de Pensamiento De-colonial y Coomunarte plantearon proyectos que viajan al origen mismo del río, a la laguna de la Magdalena, con objetivos diferentes, pero con sus corazones abiertos. Minga realiza un trabajo de recordar las prácticas ancestrales de los pueblos originarios a los que pertenecen, ese trabajo va desde nombrar nuevamente al río como “Mayu Yuma” nombre en el idioma runa simi de los pueblos quechua-aymaras, hasta realizar acciones rituales que caminan los mandatos del cuidado del agua desde su nacimiento hasta la desembocadura. Del otro lado, Coomunarte plantea un recorrido transhumante a través de la voz del río Yuma, nombre dado al río por los pueblos muiscas; ese recorrido es a su vez un manifiesto por una manera de vida que evolucione con las especies con las que habitamos, que coexista con el río y no lo siga debilitando, y que transcurra en otra temporalidad diferente a la de la producción más cercana a un ritmo, voz y sonoridad propias del río.

La obra de Mónica Restrepo surge de desplazamientos entre el desierto de la Tatacoa en el Huila, los museos no convencionales de tierras y piezas del petróleo en Neiva, y el paso por el Tolima. Es una pieza que originalmente estaría hecha en tierra, pero que su construcción derivó como los proyectos económicos que se visionan sobre el río Magdalena; lo cual, la llevó a plantear una broca tricónica gigante hecha en papel que es tanto una metáfora de los múltiples extractivismos que reposan en documentos, como un objeto terrestre no identificado que se pasará por sitios icónicos de Barranquilla. El recorrido de esta pieza reúne las historias del río Magdalena, desde aquel dinosaurio que hoy es petróleo extraído en el Magdalena Medio, hasta las voces antiguas que se han quedado viajando de aquellas culturas que han vivido milenariamente entre tierra y río.

Finalmente está el trabajo realizado por el colectivo panameño Estudio Nuboso, quienes trabajan siguiendo la metodología Suelo, desarrollada por una de las integrantes, su trabajo estuvo centrado en el tajamar de Bocas de Ceniza, desembocadura del Río Magdalena en el mar Caribe. Se enfocaron en la práctica de pesca con cometa, que es muy particular de esta comunidad de pescadores, percibieron esta acción como una extensión de los pescadores desde el río, al mar y al cielo, aportaron durante las semanas de trabajo con la creación de imágenes en técnicas análogas, creando una obra in situ para este espacio.

Caminar contracorriente, arrastrar metáforas, transformar el río en sus posibles estados y elevarse al cielo en forma de pagamentos y cometas en cianotipia.

Lista de artistas (Obras comisionadas)

Coomunarte (Cooperativa Multiactiva de Artistas del Común) (Diversos territorios de Colombia, 2017)

Recorrido transhumante: la voz del Yuma
Programa de radio comunitario e instalación
Dimensiones variables
2022

Ubicación: Transmisión en vivo desde la Universidad del Atlántico

Colectivo Minga prácticas De-coloniales (Popayán, 2017)

Manifiesto del Útero del río Yuma (Magdalena) Mensaje de agua dulce a agua salada
Acción performática y videoinstalación
Dimensiones variables
2022

Ubicación: Bocas de Ceniza y sala de exposiciones de la Universidad del Atlántico

Estudio Nuboso (Panamá, 2006)

SUELO: Bocas de Ceniza
Residencia de Co-creación
2022

Ubicación: Bocas de Ceniza

Fernando García y Emma Anna (Barranquilla (1972) / Sídney, Australia (1975))

Está hirviendo
Escultura efímera en el espacio público
3 x 3 x 3 m
2022

Ubicación: Malecón del Río

Mónica Restrepo (Cali, 1982)

Incidentes de un viaje al borde del río (Dinosaurios blancos)
Papel, engrudo de almidón de yuca, alambre, tubos de papel, hojas de libros e impresiones láser de legislación colombiana
2 x 2 x 2 m
2022

Ubicación: Puerto Mocho, Malecón y Parque Cultural del Caribe.
Sala de exposición de la Universidad del Atlántico



**Fernando García y Emma Anna
(Barranquilla (1972) / Sídney, Australia (1975))**

Está hirviendo

Está Hirviendo es un monolito de hielo instalado en el espacio público en la ciudad de Barranquilla. Su construcción se basa en las técnicas del trabajo informal que se practican en el Caribe colombiano, contrarias a las tecnologías de las sociedades industrializadas. Es una escultura de carácter efímero que nos recuerda nuestro tránsito pasajero que se diluye con el tiempo. La quimera de elaborar esta obra en el Caribe, nos recuerda las aventuras delirantes de la imaginación y los fracasos a los cuales embarcó José Arcadio Buendía a su comunidad. El hielo es el despertar de la consciencia en el Caribe. Este maravilloso objeto nos hace un llamado de atención al desastre ambiental que se nos avecina y nos invita a reconsiderar la relación de nuestras costumbres cotidianas con nuestro entorno. A manera de ofrenda, la obra regresa su materia prima a su cuerpo natural: el río grande de la Magdalena. Está Hirviendo, surgió de nuestra fascinación por este preciado material que hemos abordado en obras anteriores, y por un proyecto continuo llamado, Proyectos Imaginarios, que expone la realización de intervenciones utópicas en el espacio público en el Caribe colombiano.⁴¹⁰

Fotografía cortesía del Ministerio de Cultura
Registro fotográfico: **Pablo Rincón Díaz**

⁴¹⁰ Autoría: Fernando García y Emma Anna

2.6.2.7. EXPOSICIÓN «INAUDITO MAGDALENA» IBAGUÉ

Título: *Tierra en tránsito*

Lugar: Museo de Arte del Tolima (Ibagué,
Tolima)

Fecha: Del 15 de julio al 26 de agosto de 2022

Artistas: Alexis Guerrero, Carolina Bácares, Katherin Saa, Mariángela Aponte Núñez, Marlon de Azambuja, Nadia Granados y Simon(e) Paetau, Patricia Domínguez, Pedro Peña, Sebastián Múnera y Sebastián Sandoval Quimbaya.

Texto curatorial: *Tierra en tránsito*⁴¹¹

Ibagué es la quinta sede expositiva del 46 Salón Nacional de Artistas, Inaudito Magdalena, pero se diferencia de las demás en que no está ubicada sobre la ribera del río. La razón de incluirla se originó en su enorme influencia histórica, económica y cultural sobre el devenir del Magdalena que surgió por su proximidad con el puerto por excelencia del río para el interior del país: Honda.

El río Magdalena fluye entre los Andes, condición más visible en su cuenca alta donde se puede constatar esa conexión entre el agua y las montañas. En esa cuenca está situada Ibagué hasta donde “subieron” todo tipo de mercancías, tanto en la historia colonial como en la época moderna. Dentro de los muchos usos extractivistas que ha sufrido el río, se destaca la navegación en barcos de vapor, que devastó los bosques de la ronda del Magdalena y precipitó su sedimentación. Sin embargo, esos sedimentos no son solo físicos sino simbólicos, porque dispersos en sus aguas están los influjos económicos, políticos y culturales que han caracterizado su explotación.

Tierra en tránsito revisa el límite difuso entre el agua y la tierra, que involucra movimientos que afectan tanto al paisaje como a las formas de vida que lo habitan. Son transformaciones que involucran tanto a las fuerzas de la naturaleza como a quienes ejercen poder económico y político sobre ella. Los 10 proyectos artísticos que dialogan en esta exhibición expanden y problematizan la noción de paisaje, convencionalmente asociada al arte, porque no evidencian una mirada contemplativa sobre la naturaleza, sino que observan críticamente los actos de poder que se ocultan detrás de ella.

Carolina Bácares, Pedro Peña y Mariangela Aponte coinciden en acercarse a la relación entre el agua y las montañas. Bácares y Peña lo hacen a partir de piezas realizadas en blanco y negro, en las que cada uno de ellos, anuncia el oscuro destino que les espera cuesta abajo a las aguas que nacen allí. Aponte, por su lado, revisa el trasfondo romántico de la experiencia del paisaje al

⁴¹¹ Autoría: Equipo curatorial «Inaudito Magdalena»

reconocer que se trata de una construcción cultural que idealiza la mirada del ser humano sobre la naturaleza.

Marlon de Azambuja recolecta material vegetal característico de los trópicos, como el que crece frondosamente en los bosques y selvas, para emplearlo como impronta de la experiencia ominosa que puede provocar la naturaleza en los seres humanos; al hacerlo, parece sugerir que la naturaleza puede llegar a ofrecer una inquietante alternativa para la vida en las ciudades, no en el sentido de sustituirlas, sino de entender de qué otra manera vivir en ellas.

Sebastián Múnera, Patricia Domínguez y Sebastián Sandoval Quimbayo están interesados en la relación entre los seres humanos y los demás seres vivientes que habitan el territorio. Domínguez y Múnera exploran relaciones entre estos seres a partir de experiencias culturales que tienen como trasfondo el narcotráfico y que han ocurrido en los departamentos del Tolima y Antioquia. Sandoval, a través de una instalación visual y sonora, indaga en las difíciles interacciones entre las aves y los cristales de los edificios.

Alexis Guerrero y Katherin Saa se acercan a la experiencia de paisaje desde una perspectiva mucho más oscura y que se basa en las catastróficas transformaciones que trae consigo la minería cuando se practica a gran escala en torno a cuerpos de agua.

Finalmente, Nadia Granados y Simon(e) Paetau complementan este diálogo múltiple que propone *Tierra en tránsito* con una recreación del personaje mitológico de la Mojana, que, en esta pieza desclasifica las violencias de las representaciones culturales en torno al género que han sido imaginadas por los escenarios de poder.

Lista de artistas (Obras en sala)

**Alexis Guerrero
(Sardinata, 1992)**

Fractura, ser y tierra
Cortometraje
4:31 min
2021

**Carolina Bácares
(Villavicencio, 1987)**

¿Cómo vaciar las montañas?
Fotoserigrafía
45 x 55 cm (c/u)
2020

**Katherin Saa
(Buga, 1991)**

Le dieron vuelta al río
Videoinstalación
2 x 1,50 m / 10 min
2016

**Mariángela Aponte Núñez
(Cali, 1983)**

Geología inmaterial hiperromántica
Origami fotográfico
Dimensiones variables
2015

Hiperromanticismo
Libro de artista
2016

**Nadia Granados y Simon(e) Paetau
(Bogotá (1978) / (Bonn, Alemania (1986))**

Mojana
Videoinstalación
18:09 min
2021

**Patricia Domínguez
(Santiago de Chile, Chile, 1984)**

Eres un princeso
Videoinstalación
3:28 min
2014

Pedro Peña
(Bogotá, 1992)

Entre montañas
Pintura asfáltica y óleo sobre MDF
Serie de 42 pinturas
17 x 25 cm (c/u)
2021

Sebastián Múnera
(Bogotá, 1989)

Delito y ornamento
Videoinstalación
Color / Full HD
Dimensiones variables
2019

Sebastián Sandoval Quimbaya
(Bogotá, 1986)

Horizontes refractados
Videoinstalación - Instalación sonora
Estructura: 2,40 m x 4 m x 50 cm / Video: 7:20 min
2021

(Obra comisionada en sala)

Marlon de Azambuja
(Santo Antônio da Patrulha, Brasil, 1978)

Nocturna
Spray de pintura de baja presión y hojas naturales sobre madera
3 x 14,5 m
2022



Marlon de Azambuja
(Santo Antônio da Patrulha, Brasil, 1978)

Nocturna

Nocturna es una acción pictórica que se realiza a través de la expulsión en el aire, de partículas de pintura procedentes de sprays de baja intensidad, que muy lentamente van bajando en forma de polvo hasta acumularse sobre las distintas hojas de plantas locales recolectadas en la ciudad de Ibagué. El resultado, un gigantesco mural que dialoga con la arquitectura del espacio donde se sitúa, remite a una imagen de selva nocturna, misteriosa y enigmática. El artista procura a través de estas imágenes referenciar a la sensación de potencial latente que ha vivenciado en sus vivencias de campo dentro de las florestas, en donde uno muchas veces siente una presencia, la escucha, sabe que está, pero nunca puede ver nada. De carácter efímero esa pintura imposible de ser conservada desaparece con el final de la exposición, reforzando la idea de arte como una experiencia viva por encima de la construcción de objetos.⁴¹²

Fotografía cortesía del Ministerio de Cultura
Registro fotográfico: **Camila Malaver Garzón**

⁴¹² Autoría: Marlon de Azambuja

2.6.2.8. EXPOSICIÓN «INAUDITO MAGDALENA» HONDA

Lugar: Malecón del río Magdalena, Plazoleta Altos del Rosario y Casa Museo Alfonso López Pumarejo (Honda, Tolima)

Fecha: Del 23 de julio al 03 de septiembre de 2022

Artistas: Aida Orrego, Isla en Vela y La Tropa Guadua y Vanessa Sandoval.

Texto curatorial: Exposición «Inaudito Magdalena» | Honda⁴¹³

Honda, en el centro geográfico de Colombia, es un eje de comunicación al margen del río Magdalena. Un puerto fluvial para rutas comerciales que históricamente conectaron al Atlántico y el interior del país a través del río, y un punto de tránsito para una maraña de rutas terrestres entre cordilleras. El hecho de ser un puerto y una ruta, implica que este municipio se haya conformado a lo largo de su historia, y se esté transformando constantemente, mediante las dinámicas de intercambio que hospeda. Esto ha convertido a Honda en un portal entre muchos mundos, un lugar de encuentro para diversos tiempos, relatos y materialidades en convivencia.

Esta condición de portal es un espacio que queremos potenciar a través de las obras y acciones que hacen parte de la programación del 46 SNA en este municipio ribereño; acciones que surgen desde lo colectivo y que al hacerlo reflexionan sobre escenarios de intercambio para construir algo conjunto. Con esto, apuntamos a explorar estrategias que, desde el arte, planteen espacios de encuentro y, con ello, resaltar al Salón Nacional de Artistas como una plataforma de convivencia, colaboración y experimentación artística.

Las propuestas en Honda incluyen tres estructuras construidas a partir de procesos colectivos.

Instalada en el Alto del Rosario, se encuentra *Planeta en Construcción*, de Aida Orrego. Esta escultura consta es una esfera cubierta con pedazos de bambú, pindo y caña de azúcar recolectada al margen del río Magdalena en Garzón, Huila. La construcción del planeta es un ejercicio colectivo en el que diversas personas contribuyeron a crear, a partir de fragmentos, el manto que cubre la estructura.

En el malecón del río, el colectivo La Isla en Vela, junto a La Tropa Guadua diseñan y construyen *Atarraya la Estación Puerto*. Cristina Ramírez de la Isla en Vela resalta la condición de portal de Honda como parte esencial para plantear la construcción del proyecto y recalca la ubicación geográfica de

⁴¹³ Autoría: Equipo curatorial «Inaudito Magdalena»

Honda entre la cuenca alta del río Magdalena en los andes tropicales y la cuenca baja en el Caribe. En términos temporales, lo señala también como un portal que vincula muchos tiempos que se materializan en construcciones abandonadas y habitadas al margen del río. La *Estación Puerto* diseñada y construida en asocio por estos dos colectivos toma forma en una estructura paraboloidal que opera como espacio de encuentro y conexión entre la tierra y el río. Esta Estación-puerto es el tercer espacio de estas características, comisionado y diseñado en el marco del Salón Nacional. Se suma a las versiones llevadas a cabo en Neiva (Ruta 4 taller) y Mompo (Liliana Andrade).

Cercano al lugar donde se emplaza la *Estación Puerto*, se encuentra *Semilla*, una obra de Vanessa Sandoval construida por Cristina Ramírez, Miguel Anacona, Alexis Cárdenas, Juan Carlos Ortiz y Andrés Guayara. Esta obra elaborada en guadua remite a un vientre que alberga un árbol nativo en su interior. *Semilla* es un espacio habitable de introspección que se instala ante el río Magdalena.

De igual forma, tres procesos de residencia/laboratorio se llevan a cabo en Honda y lugares aledaños como parte del componente de formación del 46SNA. Catalina Vargas y su proyecto *Cajón de Sastre* llevaron a cabo junto a Angie Hernández una residencia/laboratorio de edición en Honda en el año 2021. El proyecto titulado *Comunidades espectrales: ejercicios para investigar seres y cosas extrañas* toma forma en un libro que plantea ejercicios y estrategias para investigar de manera participativa el mundo espectral en Honda y con ello explorar diferentes capas que componen su tejido social.

La escuela antiopresión, un proceso conformado y dirigido a mujeres jóvenes, mujeres mayores, personas racializadas, y disidentes sexuales y de género se instala en Honda como un espacio en residencia. El proyecto propone espacios de encuentro para la reflexión por medio de metodologías y estrategias antiopresivas que estimulen el pensamiento crítico con el entorno y la cotidianidad desde un lugar autónomo, propositivo y creativo. El laboratorio incluye caminatas, escucha corporal activa, animación, arte textil y consumo consciente.

Por último, en la Laguna de Guarinocito (La Dorada, Caldas), la bióloga, Katerin Arévalo; la artista sonora, Ana María Romano, y la antropóloga, Liz Cuenca se acercan a este espacio biológico conectado al río Magdalena desde sus conocimientos a partir del sonido para crear un espacio de aprendizaje. Esta residencia se realiza junto a la Universidad de Caldas.

Lista de artistas (Obras comisionadas)

**Aida Orrego
(Garzón, Huila)**

Planeta en construcción

Escultura en bambú, pindo y fibra de caña
Trabajo escultórico en colaboración con habitantes de Bombona, Nariño y
Garzón, Huila
2 m de diámetro
2018-2022

Ubicación: Plazoleta Altos del Rosario

**Vanessa Sandoval
(Cali, 1990)**

Semilla

Intervención arquitectónica
Construido por Cristina Ramírez, Miguel Anacona, Alexis Cárdenas, Juan Carlos
Ortiz y Andrés Guayara
6 x 2 m
2019-2022

Ubicación: Malecón del río Magdalena

(Estación puerto)

Isla en Vela y La Tropa Guadua
(Cali (2015) / Cali (2021))

Atarraya - Estación puerto - Honda
Intervención arquitectónica
Base 4 x 5 m, altura variable de 3 a 6 m
2022

Obra comisionada para el 46 Salón Nacional de Artistas del Ministerio de
Cultura

Ubicación: Malecón del río Magdalena



**Vanessa Sandoval
(Cali, 1990)**

Semilla

Esta obra elaborada en guadua remite a un vientre que alberga a un árbol nativo en su interior. Semilla es un espacio habitable de introspección que se instala ante el río Magdalena.

“Quería entonces por un lado construir un vientre para un árbol nativo (Annona rensoniana) y por otro, un espacio donde esa vida interna del lugar me hiciera pensar en otras formas de habitar el mundo. Una menos impuesta sobre el paisaje y más cercana a las formas con las que lo que llamamos vida aparece sobre la tierra. Fue por esto que propuse la construcción de un lugar que estuviera hecho con materiales y formas orgánicas, redondeadas; formas que pueden remitir a un vientre, a una semilla, a las imponentes malocas amazónicas. Más tarde empezando el proceso de construcción me di cuenta que en África la tribu Doré construye las Casas Elefantes con formas muy parecidas.

El objetivo de esta instalación es el nacimiento permanente del árbol. Al final, cuando Semilla se desmonte, el árbol debe sembrarse en el espacio donde la instalación estaba. A mí me gustaría para esta ocasión que la entrada de la pieza diera hacia el río Magdalena, que es ese otro gigante que ha construido la nación, esparciendo la vida por donde pasa y también cargando los cuerpos de aquellos que han sido y siguen siendo víctimas de un sistema que nunca ha permitido la otredad.”⁴¹⁴

Fotografía cortesía del Ministerio de Cultura
Registro fotográfico: **Camila Malaver Garzón**

⁴¹⁴ Autoría: Vanessa Sandoval

Texto de la estación puerto: *Atarraya*⁴¹⁵

Atarraya es una estructura en guadua a partir de un paraboloides hiperbólico. El proyecto busca generar un punto de encuentro entre las personas que habitan este espacio público y quienes se aproximan a través de la navegación del río Magdalena. Esta superficie de doble curvatura genera 2 aberturas pequeñas para quienes transitan por el sendero del malecón y dos aberturas grandes como gesto formal de apertura e invitación hacia el río. Esta forma también busca remitir a la idea de portal, entendiendo a Honda como punto estratégico entre dos espacialidades vivientes: río arriba, Los Andes tropicales, y río abajo, el Caribe. A su vez, estar en Honda es como hacer un viaje en el tiempo, encontrarse con un proyecto de modernidad suspendido que contrasta con el paisaje natural circundante y la vertiginosidad de una flora que intenta devorar las edificaciones antiguas.

Agradecimiento especial a vecinos del Malecón que brindaron gran apoyo en la construcción de esta obra.

⁴¹⁵ Autoría: Isla en Vela y La Tropa Guadua



Fotografía cortesía del Ministerio de Cultura
Registro fotográfico: **Camila Malaver Garzón**

2.6.2.9. Discurso de inauguración Honda⁴¹⁶

Buenas tardes.

Soy José Sanín, vengo en representación del equipo de curaduría del 46 Salón Nacional de Artistas Inaudito Magdalena. Un equipo conformado por Mónica Torregrosa, Laura Rodríguez, Paula Leuro, Juan David Flórez, Jaime Cerón, Ximena Gama, Yolanda Choís y yo.

La programación en Honda consta de acciones y obras que hemos planteado como equipo, un esfuerzo al que se suma la muestra Geopoéticas del Agua, una exposición colectiva ganadora de la beca Arte y Naturaleza otorgada por el Ministerio de Cultura. Felicitaciones a Santiago Vélez curador de esta exposición, a Erika, su apoyo, y a las artistas y los artistas participantes en este interesante proyecto.

En Honda, seguimos buscando maneras para estar ante el río Magdalena. Seguimos en la búsqueda también de maneras en que podamos contar nuestro relato sobre este evento, el 46 Salón Nacional de Artistas. Un relato que será uno entre muchos que se posan sobre el río. Esperamos que nuestro esfuerzo sirva para articular historias y vivencias que fluyen por sus aguas, que genere espacios para cuestionar lo que acumula y que sea la ocasión para proponer otros futuros y posibilidades de coexistencia.

Plantear un espacio, llevar a cabo una obra, hacer un libro, armar una exposición o un evento inmenso como el Salón Nacional de Artistas es una hazaña que se logra gracias a esfuerzos compartidos. A formas de colaboración, a lograr juntar a los amigos y colegas para dar forma a una idea. El salón es un evento que en gran medida se mantiene en pie y relevante gracias a los esfuerzos compartidos de muchas personas. Agradecemos la actitud de artistas, grupos, colectivos, equipos y diversas personas por querer generar, pese a las dificultades, espacios de encuentro.

Los proyectos en Honda que se inauguran hoy, junto al programa de residencias/laboratorio que se viene desarrollando en el marco del salón, presentan diferentes estrategias cooperativas y proponen maneras de crear y operar espacios compartidos. Con esto queremos insistir en el salón como una plataforma para la colaboración y la experimentación artística. Y también, como un espacio para estrategias de reflexión sobre los entornos que compartimos ante el río Magdalena. Queremos resaltar también, a través de la programación, una idea que pensamos es fundamental en la estructura del Salón Nacional. Este evento debe ser un

⁴¹⁶ Autoría: Equipo curatorial «Inaudito Magdalena» (Recitado por Ximena Gama).

espacio de crítica y construcción para el sector de las artes. El salón debe ser un espacio para cuestionar la precariedad y un espacio para cuestionar la validez de las acciones que emprendemos para hacerle frente. Debe ser un espacio de estrategias colectivas para mejorar nuestras condiciones de vida y trabajo.

Este evento está cambiando, tal como está cambiando este mundo tras la pandemia y en medio de las coyunturas políticas y ambientales que vivimos en el planeta. Estamos en tiempos que nos plantean un panorama de incertidumbre agobiante, pero también de mucha esperanza ante la posibilidad de cambios y reformulaciones. El salón como plataforma está en ello también, tratando de adaptarse a un mundo que ha cambiado drásticamente en poco tiempo. Por supuesto este es un evento que busca navegar el espíritu de los tiempos, y hacerlo no ha sido una tarea fácil, en muchas ocasiones ha sido atropellada y cargada de incertidumbre, pero el salón sigue siendo un espacio en constante construcción.

Esta versión del Salón nos convoca a estar ante el río Magdalena, a abrir los sentidos para percibirle, les extendemos esta invitación y esperamos que las obras, acciones y charlas generen espacios seguros para hacerlo.

2.6.2.10. EXPOSICIÓN «INAUDITO MAGDALENA» BOGOTÁ

Título: *TODO LO MUERTO, TODO LO VIVO.*
Umbrales de resistencia

Curador: Melissa Aguilar

Lugar: Museo Nacional de Colombia (Bogotá)

Fecha: Del 29 de julio al 30 de octubre de 2022

Artistas: Adolfo Bernal, Ana María Velásquez, Biblioteca Musical de la Paz, Carolina Caycedo, Casa de la Cultura de Mompo, Colectivo de diseño La Colmena / Beehive Design Collective, Colectivo WeReBeRe (Esmeralda Ramírez y Leonel Vásquez), Eblin Grueso, Floro Piedrahita, María Roldán, Mauricio Carmona Rivera, Sonia Gutiérrez, y Trixi Allina, Nathaly Espitia, Daniel Desiderio Páez Castillo, María Buenaventura y Quintina Valero.

Texto curatorial: *TODO LO MUERTO, TODO LO VIVO.*
*Umbrales de resistencia*⁴¹⁷

¿Cuánto pesa una bala dentro de un cuerpo? ¿Cuánto pesa un cuerpo dentro del agua?

Todo lo muerto, todo lo vivo constituye el resultado de una invitación para llevar a cabo una curaduría que se plantea como una suerte de epílogo, de cierre. No obstante, no a la manera en que las partes finales se ofrecen como un resumen, sino, más bien, en el sentido de referirse a narrar o discurrir sobre algo que guarda relación con la acción principal o en consecuencia con ella.

De este modo, la exposición se propone como un contrapunto al enfoque curatorial del 46SNA _ Inaudito Magdalena, es decir, un ejercicio que parte de unos postulados comunes, pero que se expresa en términos de contraste; si se quiere, siguiendo también la connotación del término en el ámbito musical: forma de nombrar el vínculo armonioso que establecen voces contrapuestas o distintas melodías.

Esta invitación supuso, en primer lugar, entender su apuesta curatorial. Desde esta perspectiva, además de los aspectos conceptuales, fue clave comprender su metodología y estrategias encaminadas a lograr un descentramiento del Salón, en tanto no solo implicaba llevarlo a un lugar que no hacía parte de la centralidad artística del país, sino que, involucraba una apuesta todavía más provocadora: pensar el Salón como una red de acciones articuladas desde los múltiples territorios del río, adaptándose a sus propias condiciones y complejidades.

Tres exposiciones-premisa –*Caudal adentro, Caminar contracorriente y Tierra en tránsito*– fueron el entramado de fondo para un diálogo al que hoy se

⁴¹⁷ Autoría: Melissa Aguilar | Curadora invitada «Inaudito Magdalena»

suma esta muestra desde Bogotá, una ciudad que de muchas maneras ha dado la espalda a sus ríos, pero que se ha beneficiado ampliamente de ellos, especialmente del Magdalena. Su desconexión actual con estos cuerpos de agua pone de presente, en este contexto, la pertinencia de cuestionarse en esta versión del Salón por el río más allá de su materialidad y representaciones. El río Magdalena se manifiesta, entonces, además, como un pretexto para hablar de lo que lo habita en calma o en disputa.

Es justamente desde este lugar de tensiones, de las resistencias, que la exposición se sitúa.

Hay una historia colonial que todavía rige al río, tal vez hoy más claramente actualizada en el capitalismo extractivo en el que la explotación de los cuerpos se configura mediante nuevos repertorios de violencias, pero así mismo es contrarrestada por respuestas de resistencia. La ruina colonial sobre la que este proyecto de nación ha sido construido obliga a interpelar la relación de los ríos con la muerte. Por un lado, la visión racionalista en la que la naturaleza representa un cuerpo que debe ser sometido, disciplinado, controlado, diseccionado y disecado, encauzado. Por otro, la presencia de los ríos como testigos de una configuración cartográfica capaz de dar cuenta de las formas de apropiación voraz del territorio, a través de las cuales las violencias históricas, las economías extractivistas y el conflicto armado se expresan de manera más nefasta.

No obstante, tal vez paradójicamente, es gracias a estas fuerzas que se sitúan en las pulsiones de muerte, que los sujetos se ven impulsados a luchar y reclamar su existencia; operan, pues, como un motor del deseo. Se comportan como potencia que nos empuja a la acción. En este juego de oposiciones pulsionales –las de vida y muerte–, el río es lo que resiste y cede a la vez. ¿Cómo, entonces, contar la vida de este río, el Magdalena, desde la muerte? ¿Cómo narrar su muerte –siempre en tránsito– desde la tenaz persistencia de la vida?

El conjunto de obras y canciones que en esta curaduría se articulan, transitan entre aproximaciones críticas y reconciliadoras, entre memoria y gesto político. En algunas de ellas el río aparece como un indicio, como un rastro que se invoca; en otras, el río es un pliegue-umbral, territorio intermedio en el que las pulsiones de muerte y vida se encuentran en la potencia de lo colectivo. El río hace presencia, también, en los cuerpos que lo habitan, se levantan y se movilizan, así como en los que lo sobrevuelan, flotan y han sido arrastrados sin vida. En las voces que le cantan y lo cuentan; en el sonido anfibio que resuena entre el viento de los Vahos y de las piedras.

Lista de artistas (Obras en sala)

Adolfo Bernal
(Medellín, 1954 - 2008)

TIERRA, AIRE, FUEGO

Carteles en impresión tipográfica sobre papel
1982

Cortesía de la familia Bernal Henao y Galería Casas Riegner

Ana María Velásquez
(Medellín, 1974)

Bandada. El tratado del gallinazo

Esculturas en alambre, papel, cartón, empaques de alimentos, cepillos, pitillos, bolsas
larga vida, tapas, entre otros.

Dimensiones variables

2020-2022

Biblioteca Musical de la Paz

Canciones: *Canto latino, Donde nació yo, Un río que canta, El Patía, Canción Prodefensoras de derechos humanos, Resiste, Corrido del río minero, América latina obrera, El Flecha, Alabao 2: No se nos puede olvidar, Zambulle, El cariño de mi pueblo*

Canto latino

Álbum: Luchador sin fronteras

Intérprete: Dumar Miranda

Compositor: desconocido

Género musical: llanera

Grupo de conflicto: ELN

Año de publicación: 1994

Donde nació yo

Álbum: Siempre rebeldes

Compositor e intérprete: desconocido

Género musical: vallenato

Grupo de conflicto: ELN

Año de publicación: 2021

Un río que canta

Álbum: Tocó cantar

Compositor e intérprete: Carlos Andrés Zapata Sánchez

Género musical: experimental

Grupo de conflicto: víctimas

Año de publicación: 2015

El Patía

Álbum: El cariño de mi pueblo

Compositor e intérprete: Cristian Pérez

Género musical: vallenato

Grupo de conflicto: FARC

Año de publicación: desconocido

Canción Prodefensoras de derechos humanos

Intérprete: Cantadoras del Pacífico Sur

Compositor: Tatiana Benítez

Género musical: tradicional

Grupo de conflicto: víctimas
Año de publicación: 2020
Lugar de composición: Nariño

Resiste

Álbum: Ishtana
Compositor e intérprete: Motilonas Rap
Género musical: rap
Grupo de conflicto: víctimas
Año de publicación: 2017
Lugar de composición: Tibú

Corrido del río minero

Álbum: Cantos del Carare
Compositor e intérprete: Asociación de Trabajadores Campesinos del Carare
Género musical: corrido
Grupo de conflicto: víctimas
Año de publicación: 2014

América latina obrera

Álbum: Con Bolívar a la carga
Compositor e intérprete: Lucas Iguarán
Género musical: vallenato
Grupo de conflicto: FARC
Año de publicación: 2006
Lugar de composición: Magdalena

El Flecha

Álbum: Métase al cuento Vol. 1
Compositor e intérprete: Lucas Iguarán
Género musical: vallenato
Grupo de conflicto: FARC
Año de publicación: 2000

Alabao 2: No se nos puede olvidar

Álbum: Te vamo' a contar
Compositor e intérprete: Colectivo de Buenos Aires y Vigía del Fuerte
Género musical: alabaos
Grupo de conflicto: víctimas
Año de publicación: 2019

Zambulle

Álbum: La diosa en mi
Compositor e intérprete: Mujeres artistas del norte del Cauca
Género musical: bunde reggae
Grupo de conflicto: víctimas
Año de publicación: 2020
Lugar de composición: Santander de Quilichao

El cariño de mi pueblo

Álbum: El cariño de mi pueblo
Compositor e intérprete: Cristian Pérez
Género musical: vallenato
Grupo de conflicto: FARC
Año de publicación: desconocido

En colaboración con la Biblioteca Musical de la Paz

**Carolina Caycedo
(Londres, Inglaterra, 1978)**

Serpent River Book

Libro de artista

72 páginas plegadas en acordeón, offset, tapa dura impresa en lienzo
2017

Cortesía de Instituto de Visión

Casa de la Cultura de Mompo

Colección de taxidermia _ animales (reptiles y peces) de la región Momposina

**Colectivo de diseño La Colmena / Beehive Design Collective
(Machias, Maine, EE. UU, 2000)**

Plan Mesoamérica

Reproducción digital, impresión sobre tela (original en lápiz y tinta sobre papel)
2004 - 2013

Plan Colombia

Reproducción digital, impresión sobre tela (original en lápiz y tinta sobre papel)
2002

Colectivo WeReBeRe

**(Esmeralda Ramírez y Leonel Vásquez)
(Sibaté, 2008)**

Concierto anfibio

Instalación sonora

Dimensiones variables

2022

Eblin Grueso

(Santa María de Timbiquí, Cauca, 1994)

Alabandear

Performance

2021 - 2022

Floro Piedrahita

(Medellín, 1893 - 1972)

(1) Cacería de caimanes. Barrancabermeja, ca. 1925

Pesquería de caimán. Sitio sin precisar, ca. 1925

Desoyando (sic) un enorme caimán de cinco metros. Sitio sin precisar, ca. 1926

Copias fotográficas sobre papel de algodón

Cortesía de la familia Piedrahíta Uribe

(2) Obreros en marcha con María Cano, Barrancabermeja, diciembre, 1926

Grupo de obreros y líderes políticos en la lancha Alina, preparada para recibir a María Cano, quien inicia su sexta gira, Barrancabermeja, diciembre, 1927

Desfile de huelguistas, Barrancabermeja, enero, 1927

Defensa de los tres ochos en una bandera de paz, Barrancabermeja, ca. 1927

El obrerismo en masa recorre las calles en señal de protesta al ver que el gobierno no hace respetar las leyes del país [violadas por la Tropical Oil Company⁴¹⁸], Barrancabermeja, enero, 1927

Copias fotográficas sobre papel de algodón

Cortesía de la familia Piedrahíta Uribe

**María Roldán
(Bogotá, 1987)**

Muro de la vergüenza

Vidrio borosilicato soplado, piedras de río, estructuras metálicas soldadas, malla metálica
2015

**Mauricio Carmona Rivera
(Medellín, 1982)**

Efecto Kuleshov (Magdalena Medio)

Videoinstalación
2014

Cámara y edición: Andrés Carmona Rivera

**Sonia Gutiérrez
(Cúcuta, 1947)**

(1) Magdalena Medio (del Portafolio Graficario de la Lucha Popular en Colombia)

Serigrafía, 58/100
1977

Colección Museo La Tertulia

(2) Y con unos lazos me izaron

Óleo sobre lienzo
1979

Colección Museo La Tertulia

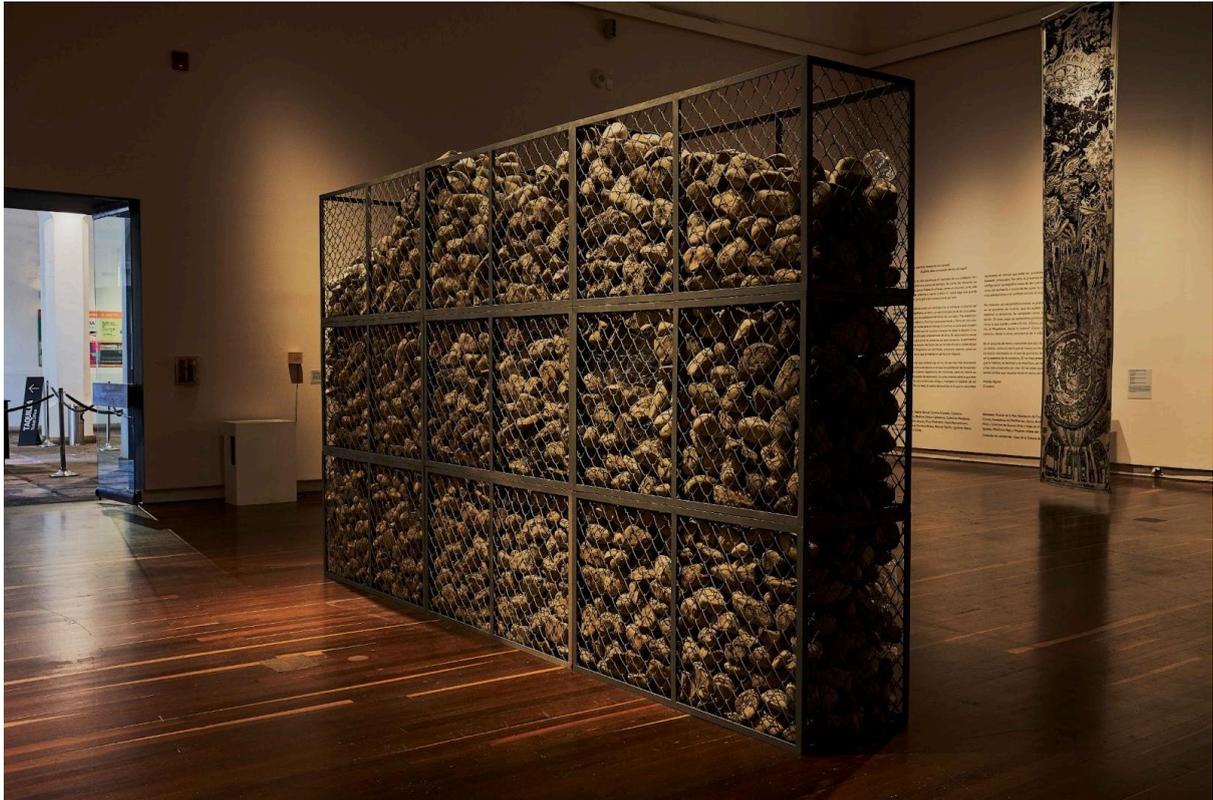
**Trixi Allina, Nathaly Espitia, Daniel Desiderio Páez Castillo, María
Buenaventura y Quintina Valero
(Bogotá (1950) / Cali (1988) / Bogotá (1975) / Medellín (1974) /
Stuttgart, Alemania (1970))**

Arrullos del agua

Video
22'37"
2021

Comisionada para el Kultursymposium Weimar
Cortesía del Goethe-Institut

⁴¹⁸ El texto original tenía un tercer renglón con esta frase que fue borrada por el fotógrafo posteriormente



**María Roldán
(Bogotá, 1987)**

Muro de la vergüenza

Por lo general un muro encierra, divide, de ahí que se construya con materiales rudos como el concreto o el ladrillo. Un muro obstaculiza un espacio, lo demarca, lo borra de un paisaje y llega formularnos preguntas como: ¿de qué manera ver a través?, ¿cómo redefinir un muro? ¿Y si cambio su estructura o la altero? El muro se hace maleable, inestable, parece frágil. Los muros de contención resisten volúmenes enormes de tierra, dividen territorios. En el medio de esa fuerza bruta, en su interior, a la vez mantienen oculta una materia viva. El muro pasa a ser una masa desterrada que se moviliza.

Quise ver un muro solo, lo aparté de su lugar de origen y constaté que, a la vez que se presentaba tremendamente visible, simultáneamente permanecía invisible. La estructura del muro es la malla abierta, lo que tapa es la piedra/roca. De otra parte, la malla estructura un contenido. A las rocas también las aparté para impedir que otras rocas se movieran. Hay algunas que convertí en rocas de vidrio: ahora son transparentes y más ligeras, son una cáscara o caparazón de las rocas originales. El vidrio es arena transformada por una temperatura elevada y un alto contenido de silicio. Las rocas en vidrio son entonces otra especie de roca. Al infiltrar la roca de vidrio dentro de la malla –esa estructura metálica–, introduzco un falso vacío que por su acumulación genera detalles que desestabilizan el muro y permiten adivinar, a través de la transparencia, fragmentos de su interior.⁴¹⁹

Fotografía cortesía del Ministerio de Cultura
Registro fotográfico: **Fausto Díaz Pasmiño**

⁴¹⁹ Autoría: María Roldán

2.7. PROCESOS DE FORMACIÓN

2.7.1. Presentación

Encuentro entre un artista, curador, editor o gestor que provenga de otro lugar del país (o fuera de él), a quien se suma un par local, para intercambiar saberes en una vivencia de entre una y seis semanas en las que surja una iniciativa para desarrollar proyectos propios. Las residencias dan origen a procesos de formación denominados laboratorios orientados por los residentes. Las residencias/laboratorios se llevarán a cabo desde octubre de 2021 hasta agosto de 2022.

RESIDENCIAS Y LABORATORIOS «INAUDITO MAGDALENA»

El programa de residencias y laboratorios de «Inaudito Magdalena» consistió en veinte proyectos de formación y creación en más de diecinueve ciudades y municipios de la cuenca del río Magdalena, a partir de octubre de 2021, y estuvieron compuestos por residencias/laboratorios en cuatro modalidades: de creación, de curaduría, de edición y espacio en residencia.

RESIDENCIA / LABORATORIO DE CREACIÓN: Proceso encaminados en el ejercicio de diferentes prácticas artísticas.

- *Kipara Embera en La Jagua*
Raquel Bi Cunampio y Elio Bi Cunampio
- *Primitiva, una exploración desde los primitivos flamencos hasta el primitivismo colombiano*
Javier Morales
- *Partitura de caléndula para el río Magdalena*
Luisa Fernanda Giraldo
- *Mientras río*
Andrea Bonilla
- *Re(bv)elar nuevas miradas en Puerto Triunfo*
Antonio Herrera
- *Soy un trozo de tierra que necesita ser trabajada*
Jean Lucumí
- *Borde, río, mugre-bio. Fragmentos de paisajes alterados*
Miguel Kuan
- *Punto de encuentro*
Andrés Felipe Lozano Roballo
- *Cartografía de Mompox*
Mónica Naranjo Uribe (Nómada Ediciones)
- *Juguetes mecánicos, historias y materiales que trajo el río*
Laura Ceballos y Jorge Pacheco

SEDES: Las residencias / laboratorios de creación tuvieron lugar en diez sedes de la cuenca del río Magdalena.

Garzón-La Jagua (Huila)
Mariquita (Tolima)
Girardot (Cundinamarca)
Puerto Wilches (Santander)
Puerto Triunfo (Antioquia)
Barrancabermeja (Santander)
Ibagué (Tolima)
Gamarra (Cesar)
Mompox (Bolívar)
Suan, Campo de la Cruz y Santa Lucía (Atlántico)

RESIDENCIA / LABORATORIO DE CURADURÍA: Proceso de formación y creación enfocado en prácticas curatoriales vinculadas a las artes y al estudio de diversas expresiones culturales.

- *Curaduría leve y blandita*
Carolina Cerón
- *Visaje. Laboratorio de curaduría comunitaria*
Corporación Tapioca (Andrea Gutierrez y César Agudelo)
- *Un ruido propio*
Ramón Lineros
- *Enmingar para avanzar y curar para sanar*
Edinson Quiñones

SEDES: Las residencias / laboratorios de curaduría tuvieron lugar en cuatro sedes de la cuenca del río Magdalena.

Neiva (Huila)
Puerto Boyacá (Boyacá)
Barranquilla (Atlántico)
Laguna de la Magdalena (Cauca y Huila)

RESIDENCIA / LABORATORIO DE EDICIÓN: Proyectos de formación y creación enfocados en procesos de recolección y edición de varios contenidos en distintos formatos (audio, texto, imagen, entre otros) con el objetivo de crear publicaciones y contenidos sonoros o audiovisuales.

- *Espinal sonoro*
León David Cobo
- *Sonar, Guarinocito / La Dorada, Caldas*
Ana María Romano y Katherine Arévalo
- *Los peces en el río. Taller de indagación, experimentación escultórica, expresión corporal y oralidad*
- *Madrinas y Padrinos. Taller de indagación de amasijos*
Jennys Obando
- *El río suena, y no son piedras...*
Richard Bent Cano
- *Comunidades espectrales*
Catalina Vargas

SEDES: Las residencias / laboratorios de edición tuvieron lugar en cinco sedes de la cuenca del río Magdalena.

El Espinal (Tolima)
La Dorada-Guarinocito (Caldas)
Puerto Berrío (Antioquia)
El Banco (Magdalena)
Honda (Tolima)

ESPACIO EN RESIDENCIA: Proyectos artísticos colectivos que se trasladan temporalmente y operan desde un municipio distinto al de su origen.

- *Ríos, seres y futuros posibles*
Escuela Antiopresión

SEDES: El espacio en residencia tuvo lugar en una sede de la cuenca del río Magdalena.

Honda (Tolima)

2.7.2. LAB CREACIÓN

Kipara Embera en La Jagua Garzón – La Jagua, Huila

Fecha: 13 Julio – 10 Agosto

Lugar de la residencia: Casa de Los Jaguar por el Territorio

Residente: Raquel Bi Cunampio y Elio Bi Cunampio

Par local: David Palmar

Texto del laboratorio: *Kipara Embera en La Jagua*⁴²⁰

Raquel y Elio son Embera de Piriati, Panamá, una de las cuatro comunidades desplazadas y formadas a raíz de la construcción de la represa hidroeléctrica en el río Bayano y la reubicación de los habitantes de una región, conocida como Majecito, a principios de la década de los setenta. Llevaron un proceso de varios años de recuperación del conocimiento y práctica de pintura corporal con el fruto Jagua (*Genipa americana*) como parte de la recuperación de identidad y conexión al territorio. También impulsaron un proceso de restauración ecológica del bosque de su territorio.

La comunidad Embera Chamí de Tarqui, Huila, lleva pocos años ubicada en este municipio después de ser desplazados y adelantan sus propios procesos de fortalecimiento de identidad, cultura e idioma. Por otro lado, “Piriati Jagua” es un proceso colectivo que tiene dentro de sus líneas de trabajo, el lenguaje corporal: tatuajes hechos con jagua. Los primeros diseños de los tatuajes de jagua surgieron de la conexión de los chamanes con el mundo espiritual, dependiendo del tipo de ritual, por ejemplo, curativo, los espíritus le informaban qué tipo de diseño tenían que utilizar. De esos rituales surgieron diseños de animales como águila, serpiente, pez y otros, y cada uno tiene su significado.

La resiliencia de los pueblos ante afectaciones como las de una represa, puede ser vivida tangible y espiritualmente a través de las artes. Por lo tanto, un intercambio y compartir de experiencias entre les artistas con las comunidades campesina de Garzón-La Jagua, y la comunidad indígena Embera Chamí de Tarqui le dió el sentido transversal a la realización de esta residencia, el intercambio artístico, diálogos de saberes y el fortalecimiento del tejido social de ambas colectivas.

⁴²⁰ Autoría: Elio y Raquel Bi Cunampio y Colectivo Jaguos Por El Territorio

Reflexión desde La Jagua:

Kipara Embera en La Jagua fue un laboratorio único realizado entre tres municipios del Departamento del Huila enfocado en el intercambio de saberes y experiencias de los artistas y las comunidades anfitrionas. La importancia del mismo, son los perfiles de los procesos artísticos involucrados, las historias afines que comparten y cómo esas afinidades ayudan a gestionar las afectaciones a través del arte para hacer fortalecimiento cultural y de memoria. Una anécdota a resaltar es la cordial bienvenida que hicieron las personas Emberá de la comunidad a los procesos de la residencia y el gran valor para la experiencia que se vivió en ese intercambio.

Reflexión desde Piriati:

La experiencia con el colectivo Jaguos Por El Territorio estuvo llena de un aprendizaje mutuo lleno de energía positiva y una ardua labor de rescate de la cultura y el entorno natural que se ha realizado y seguirá realizando en ambos espacios, Piriati Embera en Panamá y La Jagua en Colombia. Se generó un gran interés en aprender sobre el árbol de jagua y de los tatuajes Embera, resultando así en un gran compartir de toda la experiencia traída desde Piriati como extraer y preparar la tinta de la fruta, los significados de los tatuajes y de donde nacieron. También se realizaron talleres con un grupo de mujeres de la comunidad, con niños y al final del proceso nos pintaron a nosotros.

Primitiva, una exploración desde los primitivos flamencos hasta el primitivismo colombiano
Mariquita, Tolima

Fecha: 17 de Julio - 1 de agosto

Lugar de la residencia: Casa de la Cultura de Mariquita

Residente: Javier Morales

Par local: Orlando Montenegro

Texto del laboratorio: *Primitiva, una exploración desde los primitivos flamencos hasta el primitivismo colombiano*⁴²¹

El laboratorio se plantea como un taller formal de pintura al óleo sobre madera, en el que cada asistente emprenderá una búsqueda de narrativas íntimas y cotidianas en torno a la pintura primitivista. Este género pictórico aparece simultáneamente en diversos contextos rurales en el campo colombiano durante los siglos XX y XXI y se conecta directamente con la pintura naif y la figuración de los primitivos flamencos. A partir de la representación se espera que cada asistente al taller produzca una o más escenas de la vida cotidiana en la orilla del río. Los soportes utilizados serán maderas o láminas de plástico encontradas a lo largo del río Magdalena, o cuerpos de agua cercanos a Mariquita, asimismo, después de revisar diversos referentes se entablará una conversación directa con la historia del arte, este será un encuentro trans-temporal en el que se estudiará de una forma teórico-práctica el potencial narrativo contenido al interior de la pintura primitivista colombiana.

Por medio de la pintura primitiva se buscará narrar historias, relatos, mitos o recuerdos íntimos, teniendo especial énfasis en la observación del territorio y la descripción de las diversas especies de plantas y animales que conviven con los humanos en los diferentes ecosistemas cercanos al río.

San Sebastián de Mariquita tiene una inusual y sumamente insólita tradición de fomentar la cultura en sus ciudadanos debido a la actual administración, con primitiva descubrimos que el Centro de Cultura de la ciudad funciona como debería funcionar en cada una de nuestras ciudades colombianas un centro cultural, las personas de todas edades pueden asistir gratuita y constantemente a aprender continuamente un oficio, un tipo de arte, las personas van a bailar, hacer coreografías, aprender un instrumento, hay clases de piano abiertas al público general los días miércoles en la tarde; esto debería no asombrarme, pero como Ibaguerense esto no sucede en mi ciudad. Las asistentes al laboratorio, alrededor de 28 personas, son compañeras de diferentes talleres de artesanía e ilustración botánica, entre otros oficios, así que el modo de operar de taller ya está dentro de ellas. Los primitivos aparecieron a lo largo del siglo

⁴²¹ Autoría: Javier Morales

XX y XXI en diferentes contextos del campo colombiano, cómo anomalías "pintorescas" en todo caso ajenos a la academia, más aún al anhelo de ser artistas, impulsados solo por sus ganas de pintar, así que fue escasa la instauración de alguna escuela pictórica primitivista en cada lugar que sucedió, este es un experimento que entrelaza las ganas de pintar con una instrucción formal en cuanto a academia y técnica, un híbrido que esperamos que siga vivo incluso después de que el laboratorio acabe.

Partitura de caléndula para el río Magdalena
Girardot, Cundinamarca

Fecha: 7 de julio – 29 de julio

Lugar de la residencia: Casa de la Cultura y Embarcadero

Turístico de Girardot

Residente: Luisa Fernanda Giraldo

Par local: Camilo Trujillo

El laboratorio propuso un trabajo colectivo de tres semanas. Durante este tiempo se invitó al público de la ciudad de Girardot y sus áreas rurales a habitar nacimientos, afluentes del río Magdalena y el cauce en la desembocadura del Río Bogotá. Durante este habitar los asistentes tuvieron la posibilidad de caminar como práctica estética, tejer partituras de caléndula para ser interpretadas por la corriente del río, cocinar, comer, lavar y ceremoniar con la intención de restituir nuestro cotidiano con el río.

Aquí el río grande es el intérprete, mediante la fuerza de su oleaje y su corriente toca y baña el pentagrama musical o las cuerdas en el instrumento. Nosotros somos su orquesta y como imagen poética sólo es posible construirla colectivamente.

Texto del laboratorio: *Partitura de caléndula para el río Magdalena*⁴²²:

Durante tres semanas nos encontramos en el municipio de Girardot, a partir del trabajo colectivo y el laboratorio de acciones cotidianas como bañarse, comer, lavar, tejer y ceremoniar con la intención de compartir el alimento, la palabra y darle un baño/limpia/purga de caléndula al río, creamos una partitura de caléndula para el Río Magdalena.

Reconocer el espacio, llegar al territorio y hacer tejido con los artistas, artesanos, músicos y poetas de la región fue fundamental. Los dos primeros días recorrimos el embarcadero e hicimos un reconocimiento en lancha hasta la desembocadura del río Bogotá y la Isla del Sol. Los siguientes días nos presentamos, nos conocimos y hablamos de los intereses, experiencias y expectativas sobre el laboratorio. Después de ello construimos corpografías y partituras inspirados en la forma, olor y color de la caléndula.

Durante la segunda semana recibimos las primeras flores de caléndula de la ciudad de Bogotá, por el envío llegaron hervidas, nos dedicamos a sacar el vapor y purgar la estación del tren de la sábana que actualmente es la casa de la cultura. Realizamos los patrones para el río gracias a símbolos *Panches* que

⁴²² Autoría: Luisa Fernanda Giraldo

conocimos por el historiador Armando Garcías Yepes en una visita guiada al Banco de la República. Recorrimos y medimos el espacio entre el puente y el río ajustando las dimensiones que creíamos por la inmensidad. Hicimos los cortes de los mantos, realizamos el corte de las telas y nos dedicamos a tejer.

Para la tercera semana llegaron flores de caléndula directamente de Girardot, frescas y con su color habitual, muchas florecieron durante y entre el tejido, fue hermoso ver como la planta seguía creciendo y haciendo urgente la vida. Nos preparamos para el 30 de Julio día del cierre; gracias a Camilo Trujillo par local logramos conectar con la Alcaldía, la Cámara de Comercio y medios locales que nos acompañaron ese día. Tejimos los días incansablemente.

Finalmente llegó el día, construimos una imagen con la fuerza poética que produce trabajar en colectivo, comimos juntos, bailamos, las artesanas desplegaron sus artesanías, escuchamos poesía y música en vivo. La cámara de comercio se comprometió públicamente a acompañar a las artesanas con mobiliario cada quince días en el Embarcadero turístico. Sobre las 2:30pm realizamos la ceremonia de purga, nos subimos a la canoa con Irinarco quien remó con toda su fuerza corriente arriba y nos dejó caer como pétalos de caléndula al caudal del Magdalena, lancé las caléndulas y muchas de ellas se perdían en los remolinos del río hambriento de cuidados. Nos abrazamos

Mientras río
Puerto Wilches, Santander

Fecha: 01 de agosto - 16 de agosto

Lugar de la residencia:

Centro de Convenciones Puerto Wilches

Residente: Andrea Bonilla

Par local: María Tránsito Díaz

Texto del laboratorio: *Mientras río*⁴²³

Mientras Río se propuso como un espacio de encuentro con lideresas de diferentes procesos y colectividades, donde la danza y la corporalidad fueran instrumentos para sugerir memorias, emociones y reflexiones que permitieran la creación de registros colectivos en clave de identidad. Se tomó *el cuerpo* como un primer territorio, para llevar a cabo procesos de reconocimiento e identidad que posibilitaran conversaciones en torno a la importancia de los procesos en los que trabaja cada una de las participantes en la construcción de un cuerpo comunitario.

Mirar a la comunidad como una especie de cuerpo fue la posibilidad para que las participantes se identificaran como parte de una construcción móvil, sensible, consciente y articulada, que se teje desde sus diversas realidades, miradas, sentires y vivencias personales. Una idea importante fue la de *acuerpar*, que significa pasar por el cuerpo los procesos, significarlos, visionarlos, sentirlos y “hacerlos propios”, para luego accionarlos en las realidades cotidianas. No sólo implica reflexionar, sino también sentir y atravesar diversas emociones que pueden surgir y hacerse conscientes. La propuesta se desarrolló totalmente en conversaciones también con el territorio, el lugar del río como eje fundacional de acciones humanas comunes.

Uno de los retos que se identificaron desde un principio al trabajar con los cuerpos de estas mujeres fue la necesidad de hacer un acompañamiento entendiendo sus particularidades, y apoyarlas desde la mayor sensibilidad posible en los desafíos que representa mirarse a sí mismas en este tipo de iniciativas de cocreación. La idea era crear una propuesta accionada que encarnara sus sueños, proyectos y deseos, los cuales atesoran de manera tanto individual como colectiva.

Para el desarrollo del laboratorio, se contactaron a todos los grupos de danza municipales (*Folclor Wilchense, Identidad Ribereña, La Gente de Tomás Saavedra* y *Revolutions Dance*), y se gestionó el préstamo del auditorio del Centro de Convivencia Ciudadana. Se desarrollaron actividades durante seis sesiones, cada una con objetivos diferentes. La primera sesión, titulada *Mi nombre es... Soy de... Y me gusta...* consistió en la realización de un círculo de

⁴²³ Autoría: Andrea Bonilla

presentación y en el desarrollo de actividades como *caminatas por el espacio* y *estatuas móviles*. La segunda sesión consistió en entregarles una serie de materiales para escribir, y de responder preguntas relacionadas con la identidad y el baile. También se llevaron a cabo actividades como caminatas, *cardumen* y *plátano tieso*. Al siguiente día, se hicieron trabajos corporales de integración y se dictó una clase de danza afrocontemporánea. En la cuarta sesión, titulada *¿Mi mayor miedo es?*, se hicieron actividades en torno a tres momentos importantes de la vida de cada una de las asistentes y de sus miedos más grandes, y se dejaron tareas de registro fotográfico y audiovisual. En la quinta sesión, se socializaron las tareas y se dialogó en torno a historias y narrativas del territorio a través de preguntas activadoras. En la última sesión, se cerró el encuentro a través de un compartir de reflexiones, alimentos y bebidas.

Re(bv)elar nuevas miradas en Puerto Triunfo
Puerto Triunfo, Antioquia

Fecha: 2 de julio – 31 de julio

Lugar de la residencia: Casa de la Cultura
de Puerto Triunfo

Residente: Antonio Herrera

Par local: Alan David Valencia

Este proyecto propuso un laboratorio artístico enfocado en niñas, niños y jóvenes de Puerto Triunfo desde la fotografía y la creación audiovisual como punto de encuentro, y de creación de nuevas formas de observación, representación y sentires frente al pasado y el presente. La propuesta contempló el ejercicio artístico y pedagógico como posibilidad de transformación en la subjetividad de niños, niñas y jóvenes que incentive a su vez el liderazgo como herramienta capaz de recuperar el tejido social y brindar nuevos espacios para su desarrollo integral, así como de proponer nuevas miradas e identidades sobre el territorio y la población de Puerto Triunfo. En aras de garantizar la continuidad del proceso se propuso la utilización de dispositivos móviles para la producción de imágenes, videos y sonido, aunque también se contará con cámaras digitales, instantáneas y análogas.

La realización del proyecto contempló un componente de formación básico alrededor de la fotografía y la producción audiovisual. Esta propuesta también se fundamentó en el diálogo y la participación de la comunidad la cual se vinculó mediante entrevistas y encuentros que permitieron a los niños y jóvenes acercarse a las dinámicas tradicionales del río como la pesca, la actividad de balastreros y sus expresiones artísticas mediante ollas comunitarias u otras formas de encuentro. Se tuvo la vinculación a los espacios y al proyecto de población víctimas del conflicto armado, población afrocolombiana y de campesinos. La exhibición final de los resultados se propuso como una forma de explorar la subjetividad y el imaginario de los participantes pero también como una apropiación del espacio público y expansión de las formas tradicionales de exhibición.

Texto del laboratorio: *Re(bv)elar nuevas miradas en Puerto Triunfo*⁴²⁴

Durante el mes de julio del año 2022 se llevó a cabo la residencia artista y de formación por parte de Antonio Herrera Osorio en Puerto Triunfo Antioquia en el marco del 46 Salón Nacional de Artistas. Esta residencia se propuso para que niños, niñas y adolescentes entre los 8 y los 14 años de la cabecera principal de Puerto Triunfo y del corregimiento de Puerto Perales, a partir de laboratorios de fotografía, video, composición musical, cuerpo y sonido, construyeran reflexiones acerca de su territorio.

⁴²⁴ Autoría: Antonio Herrera

La metodología de estos laboratorios consistió en el encuentro y en el aprender haciendo. Así, los participantes mediante recorridos por el territorio aprendieron a usar y compartir distintos tipos de dispositivos como cámaras digitales, análogas, instantáneas y sus celulares como diversas formas de crear ficción. A partir de estos laboratorios surgió el deseo por parte de los niños y niñas de grabar su película: “El hechizo de mi Yuma”.

La película propició la exploración de las subjetividades de niñas, niños y jóvenes en relación con el Río Magdalena mediante la construcción de relatos y personajes emergentes de la ficción, la imaginación, los deseos y experiencias de su cotidianidad. Los participantes se desarrollaron como camarógrafos, actores, actrices, fotógrafas, fotógrafos, guionistas, directores creativos, compositores y cantantes.

Esta película es una propuesta transdisciplinar, en ella se fusionan las prácticas de baile tradicional de los participantes, el juego, la fotografía, la producción audiovisual (video), además de ejercicios de composición y canto, experimentación y creación de sonidos para la banda sonora y construcción y desarrollo de personajes

Soy un trozo de tierra que necesita ser trabajada

Barrancabermeja, Santander

Fecha: 1 de julio – 31 de julio

Lugar de la residencia: Centro de Investigaciones Santa Lucía del Instituto Universitario de La Paz

Residente: Jean Lucumí

Par local: Yenny Lorena Ospitia Rojas

Texto del laboratorio: *Soy un trozo de tierra que necesita ser trabajada*⁴²⁵

En este laboratorio propusimos indagar sobre el territorio de Barrancabermeja por medio de caminatas a campo. En los lugares donde caminamos hay una tensión ya que son polos opuestos: por un lado la Ciénaga Miramar, en medio de la cual se encuentra el cristo petrolero y la refinería de Ecopetrol que se encuentra a pocos metros de este cuerpo de agua sedentario y por otra parte las ciénagas Llanito y San silvestre, que aún tienen un fluir, pero la sedimentación ha cambiado por completo la forma en la que estas se mueven. Finalmente, la visita al bosque primario, fue un punto clave para dar sentido al nombre de la residencia-laboratorio. Todo el proceso de inmersión corpórea se hizo en las caminatas. En talleres se consolidó las acciones performáticas para desarrollar en el bosque por medio del diálogo colectivo.

La residencia inició en Unipaz, en donde se realizaron ejercicios con semillas e inmersiones en el bosque reserva que se encuentra en los predios de la universidad. El caminar al ser una acción fundamental de la residencia nos llevó a las vías férreas, que han sido muy importantes para la historia del municipio, de estas caminatas se producían otras acciones como el taller de grafías y narrativa visual. El caminar también nos llevó a reflexionar sobre la percepción y meditación propia de cada lugar, el ritmo del agua, o incluso el color de la ciénaga y el color de la piel de sus habitantes.

En el proceso de la residencia le dimos tiempo a la germinación de las semillas que sembramos en un inicio en Unipaz mientras preparábamos otras acciones performativas en los días 23, 28 y 29 de julio.

Performance colectiva, memoria del muelle y el río Magdalena:

Los participantes, se dirigieron al muelle del Río Magdalena, y por turnos dijeron en voz alta recuerdos personales sobre el río y el muelle que antes tenía este espacio, durante la performance los vendedores ambulantes de pescado, responden de manera aleatoria, diciendo que el muelle ya no existía, y que ahora solo había pescado.

⁴²⁵ Autoría: Jean Lucumí

Acciones de cuerpo/Territorio en siembra:

Durante esta jornada las/los integrantes del laboratorio hicieron acciones individuales que recogían sus reflexiones hechas durante el laboratorio. Las acciones eran gestos que dialogaban con el entorno del bosque y tenían esta condición de cuerpo simbiote como resultado de las múltiples caminatas.

Cierre de laboratorio en la Pollera Colorá:

Durante la jornada se realizó un ritual colectivo en la calle, Elena, Luz Marina (Mar) y Yenny, al ritmo del tambor prepararon bombas de semilla, que consistió en hacer una mezcla de arcilla, abono y agua.

La residencia terminó con un par de reflexiones que se cruzaron con el río, y la comunidad anfibia que habita en sus orillas, el río es un ser vivo, que abre playas, y en cuestión de días las desaparece, esto surgió de una conversación con Omaira, quien vive cerca de la ciénaga San Silvestre. Ser un trozo de tierra implica reconocerse como semilla migrante, tierra fértil y echar raíz; en un ejercicio de simbiosis mutualista, en el que el cuerpo simbiote, hace uso consciente y sano de los elementos naturales de este. Soy un trozo de tierra que necesita ser amada, soy un trozo de tierra que necesita ser descolonizada.

Borde, río, mugre-bio.
Fragmentos de paisajes alterados
Ibagué, Tolima

Fecha: 30 de junio - 7 de agosto
Lugar de la residencia: Casa Dulima
Residente: Miguel Kuan
Par local: Yonathan Castro

Texto del laboratorio: *Borde, río, mugre-bio. Fragmentos de paisajes alterados*⁴²⁶

Este laboratorio y residencia de creación mantuvo 3 periodos de realización y una fecha final de socialización de resultados.

Fue producido entre el área urbana de la ciudad de Ibagué y riberas del río Combeima en particular cerca al corregimiento de Juntas. Tuvo como propósito desarrollar un proceso colaborativo que combinara conocimientos e intereses de los participantes, la mayoría artistas empíricos de teatro, títeres, ilustración y fotografía; también profesionales de zootecnia e ingeniería ambiental entre otros; y un enfoque que combinara desde la imagen en movimiento, posibilidades de las artes plásticas, visuales y la realización audiovisual. Su tema principal osciló entre apreciaciones del río: 3 momentos de su trayecto o experiencia próxima con el río Combeima, entre el río puro, el familiar y el contaminado que transitó por la ciudad.

Tuvo como lugar de trabajo y espacio de convocatoria Casa Dulima, espacio cultural ubicado cerca al centro de Ibagué. En sus instalaciones transcurrió la mayoría del proceso, a él llegaron personas convocadas por el espacio, también personas invitadas por el par local, Yonathan Castro, realizador audiovisual y profesor de comunicación de la U del Tolima y personas que gradual se fueron sumando al proceso de manera permanente o fluctuante.

Durante sus sesiones fue planteada la posibilidad de hacer un documento audiovisual que alternara capas técnicas respecto a la imagen en movimiento, un motivo transversal: personajes que fueron apareciendo en la historia o representaciones del río presente en seres; pretexto para dibujar, diseñar y construir títeres para sombras y luces, muñecos articulados para animación cuadro a cuadro entre dos y tres dimensiones y vestuarios y utilería para actores; también para explorar posibilidades de grabar imagen y sonido en locaciones exteriores como riberas del río e interiores como Casa Dulima o casas de participantes. En ellas se realizó un trabajo de rodaje de imagen y captura de sonidos también se realizó un proceso de edición, colorización y otras formas de explorar la imagen digital y el sonido en video.

⁴²⁶ Autoría: Miguel Kuan

La socialización se llevó a cabo en un bar emblemático de esta ciudad, que posee instalaciones para concierto de bandas de rock pesado y proyección de video y sonido, el lugar como alternativa para combinar públicos y vincular una constante de este laboratorio: otras apreciaciones de un entorno natural cambiante; un paisaje natural / urbano que integra otros ritmos y otras formas / estéticas de construcción de narraciones.

El resultado fue un video de 10 minutos que condensa esta experiencia de Laboratorio su nombre es: Afluentes que se derrumban; fue presentado en Storm Bar el día sábado 13 de agosto las bandas musicales que acompañaron la proyección fueron: Kroenen, Patacera y Xpresidentes de las ciudades de Ibagué y Anzoátegui.

Punto de encuentro
Gamarra, Cesar

Fecha: 16 de junio – 8 de julio

Lugar de la residencia: Casa de la Cultura de Gamarra, Biblioteca Pública Guillermo Quintero Calderón y muelle de Gamarra

Residente: Andrés Felipe Lozano Roballo

Par local: Hubeimar Antonio Jiménez Coronel

Este proyecto propuso un laboratorio artístico enfocado en niñas, niños y jóvenes de Puerto Triunfo desde la fotografía y la creación audiovisual como punto de encuentro, y de creación de nuevas formas de observación, representación y sentires frente al pasado y el presente. La propuesta contempló el ejercicio artístico y pedagógico como posibilidad de transformación en la subjetividad de niños, niñas y jóvenes que incentive a su vez el liderazgo como herramienta capaz de recuperar el tejido social y brindar nuevos espacios para su desarrollo integral, así como de proponer nuevas miradas e identidades sobre el territorio y la población de Puerto Triunfo. En aras de garantizar la continuidad del proceso se propuso la utilización de dispositivos móviles para la producción de imágenes, videos y sonido, aunque también se contará con cámaras digitales, instantáneas y análogas.

La realización del proyecto contempló un componente de formación básico alrededor de la fotografía y la producción audiovisual. Esta propuesta también se fundamentó en el diálogo y la participación de la comunidad la cual se vinculó mediante entrevistas y encuentros que permitieron a los niños y jóvenes acercarse a las dinámicas tradicionales del río como la pesca, la actividad de balastreros y sus expresiones artísticas mediante ollas comunitarias u otras formas de encuentro. Se tuvo la vinculación a los espacios y al proyecto de población víctimas del conflicto armado, población afrocolombiana y de campesinos. La exhibición final de los resultados se propuso como una forma de explorar la subjetividad y el imaginario de los participantes pero también como una apropiación del espacio público y expansión de las formas tradicionales de exhibición.

Texto del laboratorio: *Punto de encuentro*⁴²⁷

Durante el mes de julio del año 2022 se llevó a cabo la residencia artista y de formación por parte de Antonio Herrera Osorio en Puerto Triunfo Antioquia en el marco del 46 Salón Nacional de Artistas. Esta residencia se propuso para que niños, niñas y adolescentes entre los 8 y los 14 años de la cabecera principal de Puerto Triunfo y del corregimiento de Puerto Perales, a partir de laboratorios de fotografía, video, composición musical, cuerpo y sonido, construyeran reflexiones acerca de su territorio.

⁴²⁷ Autoría: Andrés Felipe Lozano Roballo

La metodología de estos laboratorios consistió en el encuentro y en el aprender haciendo. Así, los participantes mediante recorridos por el territorio aprendieron a usar y compartir distintos tipos de dispositivos como cámaras digitales, análogas, instantáneas y sus celulares como diversas formas de crear ficción. A partir de estos laboratorios surgió el deseo por parte de los niños y niñas de grabar su película: “El hechizo de mi Yuma”.

La película propició la exploración de las subjetividades de niñas, niños y jóvenes en relación con el Río Magdalena mediante la construcción de relatos y personajes emergentes de la ficción, la imaginación, los deseos y experiencias de su cotidianidad. Los participantes se desarrollaron como camarógrafos, actores, actrices, fotógrafas, fotógrafos, guionistas, directores creativos, compositores y cantantes.

Esta película es una propuesta transdisciplinar, en ella se fusionan las prácticas de baile tradicional de los participantes, el juego, la fotografía, la producción audiovisual (video), además de ejercicios de composición y canto, experimentación y creación de sonidos para la banda sonora y construcción y desarrollo de personajes.

Cartografía de Mompox
Mompox, Bolívar

Fecha: 10 de junio – 3 de julio

Lugar de la residencia: Casa de la Cultura, El Boga Casa Taller, Biblioteca Municipal, calles y afluentes hídricas de Mompox

Residente: Mónica Naranjo Uribe
(Nómada Ediciones)

Par local: María Fernanda Márquez

Texto del laboratorio: *Cartografía de Mompox*⁴²⁸

Mompox es un municipio cuya particularidad geográfica, ser una isla entre brazos del río Magdalena, ha determinado su existencia. La isla fluvial sobre la cual se asienta este municipio existe entre una amplia red de ciénagas, islotes, caños y brazos de agua conocida con el nombre de la depresión momposina. Una región en la que desembocan varios ríos: Magdalena, Cesar, San Jorge y Cauca y que, gracias a ello, se esparce en diferentes cuerpos de agua que desbordan un cauce fijo. Una maraña hidrográfica que alberga diversas formas de vida. Su condición geográfica ha condicionado el transcurrir del tiempo, influido el trazado de sus espacios físicos y moldeado las formas de vida de sus habitantes a través de generaciones. La *Cartografía de Mompox* hecha por Mónica Naranjo/Nómada ediciones surge a partir de entrevistas y sesiones de dibujo con personas de diversas edades que habitan allí y aborda sus vivencias y memorias como insumo para mapear este particular lugar.

Este proyecto es el resultado de un laboratorio editorial realizado en Mompox, Bolívar junto a María Fernanda Márquez durante junio y julio de 2022 en el marco del 46 Salón Nacional de Artistas.

Las residencias de edición, parte del componente de formación del 46 SNA, involucran procesos de recolección y edición de contenido en diversos formatos: audio, texto, imagen... con el fin de crear publicaciones y espacios de encuentro a partir de procesos editoriales.

⁴²⁸ Autoría: Mónica Naranjo Uribe

Juguetes mecánicos, historias y materiales que trajo el río
Suan, Campo de la Cruz y Santa Lucía, Atlántico

Fecha: 11 de octubre- 17 de noviembre de 2021

Lugar de la residencia: Suan, Campo de la Cruz y Santa Lucía, Atlántico

Residente: Laura Ceballos y Jorge Pacheco

Texto del laboratorio: *Juguetes mecánicos, historias y materiales que trajo el río*⁴²⁹

En la residencia / laboratorio se fabricaron juguetes con materiales náufragos para recordar las historias que trae el río. A partir de las historias de los yonceros y agricultores, los participantes crearon una serie de objetos con materiales recolectados en el entorno del río. Las actividades dictadas por Jorge Pacheco (artista, artesano y profesor del Centro Integral de Desarrollo (CID) de Suan) y a Laura Ceballos (artista, gestora cultural y profesora de la Pontificia Universidad Javeriana) contaron con el acompañamiento de Sebastián Segura desde Polonia, cuya marca de objetos Dduoo fue galardonada con el Premio Lápiz de Acero en el 2017. Al finalizar el laboratorio se congregó a los participantes en una muestra colectiva para mostrar los juguetes producidos, compartir alimentos y escuchar las historias que trae el río mediante una serie de paisajes sonoros realizados con el apoyo del colectivo sonoro Tembe Lab. La experiencia relacional para la clausura del laboratorio estuvo a cargo de Camila Pacheco Bejarano, diseñadora industrial y antropóloga en formación.

La conceptualización, diseño y producción de los proyectos de los participantes fue acompañada por Ceballos y Pacheco a través de su experiencia como docentes y artistas plásticos. Los participantes, en su gran mayoría artesanos, apoyaron significativamente el desarrollo del laboratorio debido a su amplia experiencia con la madera.

La madera, arrastrada por la corriente desde diversos puntos de la cuenca del río es transformada al estar en contacto prolongado con el agua. La llamada madera náufraga es frecuentemente utilizada para ser tallada por artesanos de la región. Paralelo a los laboratorios de creación de juguetes, durante la residencia se realizaron registros sonoros del entorno y entrevistas a pescadores, yonceros y agricultores. El material fue usado en la producción de una serie de paisajes sonoros hechos con el apoyo del colectivo Tembe Lab.

Colaboradores especiales: Génesis Rivera, Sebastián Segura y Tembe Lab. Agradecemos su apoyo y dedicación.

⁴²⁹ Autoría: Laura Ceballos y Jorge Pacheco



Laura Ceballos y Jorge Pacheco
Juguetes mecánicos, historias y materiales que trajo el río

Registro fotográfico: Laura Ceballos y Jorge Pacheco

2.7.3. LAB CURADURÍA

Curaduría leve y blandita Barranquilla, Atlántico

Fecha: 18 de julio – 31 de julio

Lugar de la residencia: Centro Cayena,
Universidad del Norte y espacio público

Residente: Carolina Cerón

Par local: Lizney Manjarrez

El proceso fue un espacio de reflexión con los participantes sobre la ausencia de infraestructura cultural orientada a las artes plásticas en Barranquilla, sobre el deterioro y la corrupción que han sufrido los museos de la ciudad. El proceso de laboratorio propuso durante dos semanas, de lunes a viernes, ofrecer un espacio práctico de exploración de lo curatorial como herramienta de trabajo. Tuvimos sesiones diarias por las mañanas. Por las tardes quise tener un espacio de residencia, para ver portafolios de artistas que quisieran mostrármelos. Se convirtieron en sesiones largas de psicología barata mutua. Nos veíamos en Plataforma Canibal que muy generosamente nos prestó sus mesas, hamacas y ventiladores para pasar las tardes. En las sesiones de la mañana, procuramos desestabilizar la jerarquía de un salón de clase donde alguien sabe y otre escucha, y las dificultades que conlleva. Hicimos recorridos por exposiciones y espacios de la ciudad, como el Museo Romántico, donde nos dejaron entrar al acervo y a todo el archivo que no muestran a los visitantes. Intervinimos sin permiso el “orinal” o el “Simpson” como le dicen a la construcción, que está inundada porque le llora un ojo de agua en el suelo, del Museo de Arte Moderno de Barranquilla. Hicimos instituciones culturales en cajas de fósforos y los participantes dicen que este laboratorio les ha ayudado a no ver la curaduría y su actividad como una cosa toda ajena y elegante. Ya con eso, cumplió su cometido para mí. El proceso de laboratorio culminará con un Encuentro de Arte Portátil que organizamos entre todos los participantes. Los encuentros son formato de exposición efímera elaborada a partir de obras de arte que puedan ser contenidas en una maleta. Se trata de una exposición que sucede en un lugar inesperado, por un lapso de tiempo no superior a más de cuatro horas. Este evento sucedió en un bus, el viernes 29 de julio de 5 a 9 pm.

Texto del laboratorio: *Curaduría leve y blandita*⁴³⁰

Justo detrás del Museo de Arte Moderno de Barranquilla, al que le llaman el orinal y que está al lado del Museo del Caribe donde tampoco hay nada, se parquean los buses que van a Puerto Colombia. En apariencia el concreto funciona. Los edificios son grandes, hay una entrada donde hay cocina que tal vez funcionó hace poco, las plazoletas amplias, la gente se parcha en el andén.

⁴³⁰ Autoría: Carolina Cerón

A ninguno de los museos se puede entrar. El Museo del Caribe tiene un guardia que pasa el día con su camiseta con el logo del museo, sentado en una silla rimax a la sombra de un árbol. No deja que nadie se acerque. Cuida el concreto, porque no hay museo. Al Museo de Arte Moderno no dejan entrar, porque es un peligro y una ruina con agua que gotea por dentro y por fuera. Dicen que hay un cementerio indígena debajo. Dicen que hay un ojo de agua que nace desde las entrañas del piso y que por eso el cemento no aguanta. Pero aquí todo lo aguanta el cemento porque el cemento es el negocio, dice un amigo. Aquí construyen y construyen, pero no les importa que pasa después, porque el negocio es construir. Es decir, no importa si se cae, incluso es mejor porque el negocio es el cemento.

Este encuentro se hizo en el marco de un Laboratorio – residencia organizada por el 46 Salón Nacional de Artistas. Con los participantes empezamos a pensar en un lugar para hacer el encuentro. Anotamos una lista donde decía motel, casa funeraria, casa mansión que después fue concesionario de carros. Después pensamos en un bus en movimiento y nos dimos cuenta de que nos podíamos marear, entonces definimos un bus que parara en dos lugares: el parqueadero de la catedral, por donde circula mucha gente, y una esquina de Barrio Abajo enfrente de una tienda para comprar pola. No pudimos hacernos detrás de la catedral porque había un festival de perros calientes, entonces nos hicimos al lado de la Plaza de la Paz, de espaldas al festival, al lado del caí. Dimos bollos que consiguió Liz Manjarrés, bollo angelito y bollo limpio con jugo de corozo. El encuentro se llamó Bus y Bollo.

Visaje. Laboratorio de curaduría comunitaria
Neiva, Huila

Fecha: 1 de agosto - 20 de agosto

Lugar de la residencia: Neiva, Huila

Residente: Corporación Tapioca
(Andrea Gutierrez y César Agudelo)

Par local: Alexandra Uribe

Texto del laboratorio: *Visaje. Laboratorio de curaduría comunitaria*⁴³¹

El laboratorio fue un escenario muy valioso para la ciudad de Neiva y para sus participantes. Entregó perspectivas teóricas y metodológicas para la realización de curadurías comunitarias. El ejercicio permitió salir de los estándares hegemónicos de la curaduría, el arte y la gestión cultural permitiendo pensarse los proyectos de exposición como una experiencia itinerante y en contacto con los públicos para lograr procesos sensibles y estéticos. También mostró caminos para hacer proyectos curatoriales en contextos no hegemónicos como el museo o sala de exposición y dejó una serie de interrogantes a las formas institucionalizadas de las artes y la cultura en el país. Las políticas culturales deben generar posibilidades para que haya un diálogo fluido entre artistas y públicos, incluso para que la creación sea una experiencia estética colectiva. La pluralidad de participantes fue un aspecto muy interesante, porque no todos hacían parte de una formación formal como artistas, pero poseían una sensibilidad y capacidad estética que permitió poner en diálogo los diferentes saberes. Las muestras de los proyectos curatoriales permitieron aproximarnos a las relaciones entre arte y política, entre estética y política, esto porque fueron un camino para la autocritica y la crítica en relación con el cambio climático y las acciones humanas en el desarrollo de los conflictos socioambientales del presente. Uno de los problemas más urgentes del presente es el cambio climático que amenaza con la extinción masiva de la vida en el planeta y este laboratorio fue una oportunidad para el desarrollo de proyectos curatoriales enfocados en hacernos sensibles, preguntarnos, cuestionarnos sobre lo que sucede. Algo muy valioso del ejercicio es que logró dejar semillas en torno a cómo generar un proyecto curatorial colectivo para hacer una exposición en la ciudad e integrarlo a la Cátedra Surcolombiana de Ciencia Política de la Universidad Surcolombiana con el objeto de generar diálogo con la comunidad académica y con los y las ciudadanas en general.

Finalmente, resaltar que todos los integrantes del proceso de formación dejan un mensaje al Ministerio de Cultura: construir el Salón Nacional de Artistas partiendo de procesos de formación como este para que en las exposiciones locales haya diálogo entre la obra de artistas nacionales y la de los artistas regionales. Además, para planear el proceso de diálogo con los públicos desde la comprensión del presente de los territorios.

⁴³¹ Autoría: Alexandra Uribe

Un ruido propio
Puerto Boyacá, Boyacá

Fecha: 21 de junio - 20 de julio

Lugar de la residencia: Salón
Comunitario del barrio Chambacú

Residente: Ramón Lineros

Par local: Sandra Piragua

Texto del laboratorio: *Un ruido propio*⁴³²

El laboratorio *Un ruido propio (Prácticas propiciantes en Puerto Boyacá)* fue desarrollado en su totalidad en el espacio público y en la caseta comunal del barrio Chambacú, sin embargo, las cualidades arquitectónicas de esta caseta facilitan la observación y participación de la población en las actividades que se desarrollan en ella, facilitando la visualización o ingreso de los interesados en las prácticas desarrolladas dentro o externamente.

La dimensión pública del espacio laboratorista dotó al proceso de cualidades específicas, complejizando por una parte, pues expone su desarrollo a distracciones y riesgos, sin embargo, una de las características más relevantes de esta decisión radica en la disposición del artista y educador por buscar, encontrar e invitar constantemente a los transeúntes interesados, contraponiéndose a la postura del educador que al interior de un edificio aislado espera a quienes tienen la capacidad o el privilegio de convocarse en un espacio distante a su hogar.

La decisión de desarrollar el laboratorio en el espacio público estuvo motivada por facilitar el acceso de niños, niñas, jóvenes y adolescentes a prácticas artísticas contemporáneas, participantes que no tienen los recursos familiares para acceder, de igual manera a los adultos que por diversas causas no se desplazaran. El laboratorio de arte tuvo la capacidad de contar con la presencia de participantes que de otra manera no hubieran accedido, esta forma de desarrollo espacial del laboratorio en el espacio público también genera una forma de contemplación y comunicación con el barrio y los transeúntes directa, quienes se convierten en espectadores y detonantes de las prácticas artísticas desarrolladas.

El laboratorio intencionalmente estuvo mediado para contraponerse a las representaciones hegemónicas e institucionales del monumento y los símbolos patrios, utilizando sus formas y medios, motivó la reivindicación de la cotidianidad, deseos y conocimientos de los participantes. Fue de vital

⁴³² Autoría: Ramón Lineros

importancia para el laboratorio reflexionar acerca de la propia y singular historia de cada persona involucrada, reconociendo su labor y territorio, así como reivindicando la belleza que posee cada uno en sus formas de ser y proceder.

El trabajo desarrollado fue un esfuerzo por restituir los derechos culturales, aunque limitado en espacio y tiempo fue desplegado a partir de un proceso de educación artística integral que permitió a sus integrantes por una parte encontrar una metodología propia de investigación y creación, incitando preguntarse por sus propias condiciones sociales y vitales, esta pedagogía de la pregunta y el deseo aunque en un principio es un canal de enunciación simbólica, tiene la capacidad de interferir directamente en la tangibilidad del presente, es decir, transformar la individualidad y a su vez las condiciones regionales, transformar el contexto.

El desarrollo del laboratorio evidenció la complejidad socio-histórica del territorio, manifestando complejidades relacionales en los integrantes, quienes a partir de su forma de proceder y resolver conflictos reflejaron los efectos de diferentes procesos ideológicos de violencia y dominación de diferente índole, evidenciando prácticas de intolerancia, naturalización del asesinato, xenofobia, racismo o sexismo. El desarrollo integral del laboratorio evidenció la urgencia por propiciar un canal de escucha entre los laboratoristas y los participantes, este canal desarrolló formas de empatía y solidaridad al interior del grupo, que permitieron no solo compartir la complejidad de cada individuo sino generar estrategias temporales de comprensión y solución de problemas.

Un canal metodológicamente relevante durante el desarrollo del laboratorio fue la oposición a la violencia del adulto hacia el menor, práctica muy extendida y naturalizada entre las personas adultas y los educadores del sector, quienes asumen que la forma más conveniente para enfrentarse a los retos contemporáneos en la enseñanza es la represión, castigo y docilidad, así, el proceso intento desnaturalizar las relaciones de violencia en las cuales los participantes son y han sido domesticados, se intentó concretar una serie de acuerdos en el grupo que permitiera resolver conflictos de formas novedosas y pacíficas, de igual manera esta metodología le implicó a los laboratoristas asumir una postura política en contra de diversas formas de violencia más generales y abstractas.

El reto más grande para el laboratorio fue enfrentarse al “adultocentrismo”, es decir, la postura que asume los intereses y gustos del adulto como única forma válida de enunciación. El laboratorio intento contraponerse a esta visión no sólo cuestionando el ejercicio evidente de la dominación y la violencia, sino ideológicamente desde la concepción de lo “bien hecho” que censura múltiples formas de manifestación y belleza, esta condición del adulto subestima una

multitud de formas, ridiculizando cualquier manifestación que se le escape. El laboratorio fue un homenaje a la particularidad de sus participantes, a la potencialidad ética y estética del niño, niña, adolescente, joven y mujer que participó de los talleres.

Enmingar para avanzar y curar para sanar
Laguna de la Magdalena y
San Agustín, Cauca y Huila

Fecha: 11 de octubre–6 de noviembre

Lugar de la residencia: Parque Arqueológico de San Agustín, laguna de La Magdalena y Casa de la Cultura de San Agustín

Residente: Edinson Quiñones

Par local: Fabián Urrutia

Participantes: Lorenzo Tunubalá,
Luis Yonda y Jair Méndez Guatía.

Texto del laboratorio: *Enmingar para avanzar y curar para sanar*⁴³³

Enmingar para avanzar y crear para sanar es una residencia desde las prácticas ancestrales de la ley natural. El proyecto se desarrolló a través de acciones ligadas a la indagación territorial, la armonización y potencialización, miradas de la sensibilidad, la sanación y creación territorial. Este laboratorio incluyó una serie de acciones que se dividieron en cinco momentos.

El canto del Magdalena en los labios del estrecho, los pasos de este proceso de armonización han ido revelando de manera cada vez más fuerte el vínculo espiritual de cada uno de nuestros cuerpos con las mayores y mayores. La orientación de los médicos tradicionales, el Mørøpik y el The'wala, sentidores mayores del pueblo Misak y Nasa, ha llevado a que seamos sensibles ante la exclusión, que no es solo política, sino estructural, extendiéndose hasta nuestras abuelas y abuelos humanos.

El saludo al agua y agradecimiento a la llegada, el camino consistió entonces en que cada médico según su cateo espiritual planteó una forma distinta pero que se podían entretrejer, una comprensión compleja para alcanzar entre sentidores en esta época contemporánea. Así el sonido que mayormente debía reconocer el río fue la armónica, de los hijos del agua (Piurek) y el vibrar de las semillas en las manos del The'wala Nasa (humano).

El palabreo nocturno y el fuego mostrando el permiso espiritual, se realizó un palabreo de unas aproximadas 10 horas, acompañado de hoja de coca, tabaco y otras medicinas, que los sentidores repartieron a lo largo del palabreo. De nuevo, la memoria fue necesaria repetirse, puesto que para varios de nosotros era la primera vez que llegábamos a San Agustín. Cada uno de nosotros ahí sentados fue compartiendo su experiencia y camino.

Abuelas y Abuelos, San Agustín y San José de Isnos, puntos de pago de tantos pueblos como los colores de la whipala, sellando el compromiso

⁴³³ Autoría: Edinson Quiñones

colectivo en el fuego, al día siguiente se realizó, junto con una convocatoria de artistas del pueblo de San Agustín, la visita de cada uno de los abuelos y abuelas, y por tanto a cada uno de sus pueblos de origen, porque explicaban los sentidos, sigue en vínculo espiritual y que la insistente “visita turística”, que sólo ve objetos o piedras no ha podido romper. Uno a uno, fuimos reconociendo y reparando la memoria de pueblos desde las amazonas hasta la Sierra nevada, cauca y Chocó.

La tulpa Puracé, Ley de origen custodia del encuentro de todos los pueblos, el páramo ha resistido hasta el día de hoy la posibilidad de ser pavimentado, quizá por la ineptitud de la ingeniería colombiana y la forma política que nos gobierna, pero esa Ley de origen de ser una sede del Agua. A partir de aquí será la memoria de pueda producirse un poco plástica de esta política mayor del poder que da el páramo por atravesarnos la cordillera, del poder de cada pueblo que con su fuerza propia dejaron el rastro desde sus territorios de origen hasta San Agustín.



Edinson Quiñones
Enmigar para avanzar y curar para sanar

Registro fotográfico: Edinson Quiñones

2.7.4. LAB EDICIÓN

Espinal sonoro
El Espinal, Tolima

Fecha: 14 de octubre - 16 de octubre

Lugar de la residencia: Casa de la Cultura
El Espinal

Residente: León David Cobo

Par local: Annie Buitrago

Sonar
Guarinocito / La Dorada, Caldas

Fecha: 15 de julio – 24 de julio

Lugar de la residencia: Centro de Innovación para el Departamento de Caldas y la Charca de Guarinocito

Residente: Ana María Romano y Katherine Arévalo

Par local: Liz Katherin Cuenca Álvarez

Texto del laboratorio: *Sonar*⁴³⁴

Este formato de residencia hace parte de la vertiente curatorial Audible, la cual se pregunta por las formas cómo podemos llegar a escuchar al río Magdalena, tanto de manera física como simbólica, rastreando ciertas preguntas: ¿qué es lo que no estamos escuchando o percibiendo de este río? ¿qué nos dicen y qué le dicen al río las comunidades ribereñas que lo habitan?, y ¿por qué una gran parte de las sociedades modernas le damos la espalda tanto a los ríos como a otros cuerpos de agua?

En medio de esas preguntas está la residencia Sonar Guarinocito, en dónde una científica, una artista sonora y una persona local se encontraban en un espacio vivo ligado al río Magdalena. La científica es la bióloga marina Katherine Arevalo, la artista sonora es Ana María Romano y la par local es la antropóloga Liz Cuenca.

La residencia toma el nombre de Sonar pues intenta emular el instrumento tecnológico de mismo nombre, el cual emite sonidos en un espacio determinado, la forma como se comporta el sonido en ese espacio es traducida a imágenes que determinan situaciones del lugar que se está analizando. El Sonar es justamente el instrumento de trabajo primordial para la bióloga invitada, quien tiene un gran trabajo de conservación de manatíes en el Magdalena Medio, un conocimiento que se expandió en términos de la concepción del sonido junto a la artista Ana María Romano conocedora de la materialidad del sonido, de sus fenómenos acústicos y de la forma como el arte ha convertido el sonido en elemento de creación. Liz Cuenca la antropóloga que fue par local de la residencia es oriunda de La Dorada, Caldas, ella a través de su experiencia territorial, y de su trabajo en procesos de memoria y de museografía aportó completamente a la inmersión en esta Laguna que hace parte del municipio La Dorada. Guarinó está equidistante a la Dorada, Caldas y a Honda, Tolima.

La Laguna de Guarinó, también es conocida como La Charca de Guarinocito es un cuerpo de agua de aproximadamente x hcs, está conectada con el Río

⁴³⁴ Autoría: Ana María Romano y Katherine Arévalo

Magdalena a través de un brazo subterráneo y en ella hay un ecosistema riquísimo de variedad de aves, está rodeada por el cerro Golilludo. Llegamos ahí gracias a la invitación de la Universidad de Caldas para conocer el Centro de Innovación de Guarinó, que fue inaugurado recientemente, el Centro de Innovación y la Universidad de Caldas facilitaron que esta residencia pudiera ser posible. La Laguna y el Centro de Innovación fueron los espacios en los cuales las residentes desarrollaron sus acciones en un lapso de una semana. A través de entrevistas a pobladores de la zona, captar sonidos a través de grabadoras, hidrófonos y adentrarse en el conocimiento del Sonar se planteó un espacio de exploración sobre el sonido, sobre la relación de esta Laguna con la macrocuenca del Magdalena. Todo esto concluyó en un espacio de encuentro donde estudiantes, personas locales como guías turísticos y pescadores hicieron un recorrido sonoro rodeando una parte de la Laguna.

Los peces en el río. Taller de indagación, experimentación escultórica, expresión corporal y oralidad | Madrinas y Padrinos. Taller de indagación de amasijos
Puerto Berrío, Antioquia

Fecha: 21 de junio - 7 de julio
Lugar de la residencia: Comfama
Puerto Berrío
Residente: Jennys Obando
Par local: Mariana Gómez

Texto del laboratorio: *Los peces en el río. Taller de indagación, experimentación escultórica, expresión corporal y oralidad | Madrinas y Padrinos. Taller de indagación de amasijos*⁴³⁵

Madrinas, Padrinos y los *Peces en el río* fueron dos laboratorios que indagaron sobre historias y prácticas culturales a orillas del río Magdalena en Puerto Berrío. Este municipio resalta en la historia de Colombia por su importancia como puerto ribereño y por conectar el interior del país, particularmente Antioquia, mediante un puerto y una vía férrea al río Magdalena. Puerto Berrío era uno de los lugares donde desembarcaron los buques a vapor que traían consigo distintas formas de “progreso” para Antioquia, fue destino para el primer viaje tripulado en hidroavión al interior del país; el vuelo del Junkers F13 de Scadta en 1920, y ha sido lugar de descanso para viajeros que transitan el río. Su protagonismo histórico ha estado marcado también por los procesos de memoria social en torno al conflicto armado que han surgido en la región.

Los peces en el río, abordó de manera particular la práctica pesquera en Puerto Berrío. En la actualidad la ganadería ha venido restando terreno a las ciénagas protegidas de este municipio, limitando el área de estos vitales espacios donde los peces desovan. El Blanquillo, el Bocachico, la Dorada, La Doncella y el gran Bagre son cinco especies cuyas poblaciones han disminuido debido a diversas prácticas que deterioran el medio ambiente y con ello las tradiciones pesqueras en la región. El laboratorio se enfocó en estudiar las formas, colores y características propias de la estructura biológica de los peces junto a las tradiciones orales mediante las cuales se les representa. A partir de ello se llevaron a cabo ejercicios de experimentación escultórica con papel maché y se construyeron representaciones a escala humana de diversos peces que fueron posteriormente vestidos por los participantes y sacados a desfilas por algunos lugares de Puerto Berrío. Además, se llevaron a cabo ejercicios de dibujo, acuarela, salidas al río con los participantes y una charla con un líder de los pescadores que encabeza la lucha para proteger las ciénagas

⁴³⁵ Autoría: Jennys Obando

En *Madrinas, Padrinos* se conformó un grupo de estudio con adultos mayores de la región para conversar y preparar algunos amasijos tradicionales de Puerto Berrio. En estos encuentros se habló sobre algunas recetas y alimentos que a su vez sirvieron para invocar anécdotas de los participantes. En este espacio de encuentro se quiso abordar la memoria colectiva de los habitantes de Puerto Berrio ante la situación de violencia y su conexión con el río Magdalena. Este acto de compartir coincidió con el desfile parte del laboratorio *Los peces en el río* en la plaza de la locomotora, en donde se intercambiaron amasijos por historias y dibujos.

El río suena, y no son piedras...
El Banco, Magdalena

Fecha: 21 de junio - 13 de julio

Lugar de la residencia: Centro Cultural Montessori

Residente: Richard Bent Cano

Par local: Melquin Merchán

Texto del laboratorio: *El río suena, y no son piedras...*⁴³⁶

En el momento de encarar la realización del laboratorio *El Río Suena y no son las piedras...* me embarqué en una poderosa fantasía alimentada por las leyendas de pocabuyes, y malibues. Visitaría las peñas de Benkos, justo en la Y que se forma del encuentro entre los ríos Magdalena Y Cesar, el lugar donde José Domingo Ortiz fundó el poblado que hoy ostenta el honroso título de la capital imperial de la cumbia, El Banco Magdalena.

La búsqueda inicial estaba orientada a la improvisación, al repentismo como concepto y forma; a la décima como estructura poética de uso popular en el caribe continental colombiano (en este caso el vehículo repentista), y todo, dentro del marco que ofrece la sonoridad regional vinculada a la naturaleza, al río como sujeto y a la música tradicional. Esta indagación tuvo dos cauces principales:

Por un lado la realización de una serie de talleres de creación compartida, en los que a través de la interacción sensible con la naturaleza, sus texturas, aromas y sonidos en diálogo con la sonoridad tradicional se construiría de manera repentina, o no, décimas o textos en forma poética, los cuales como parte del ejercicio de creación serían sonorizados y recitados en voz alta (cantados) en una acción pública. Pese a que fue complejo la recepción de la convocatoria la puesta en marcha de estas actividades condujo a nuevos encuentros, finalmente asistieron personas que provenían de diferentes disciplinas: artes visuales, ingeniería ambiental y el baile.

El segundo cauce conllevó una serie de encuentros en patios y solares, entrevistas que fueron fundamentales. Tras estos encuentros, en especial con el investigador Martín España, supimos que para entender culturalmente a El Banco debemos analizar su relación con las poblaciones circundantes.

Así arrancamos viaje en moto y chalupa, por tierra, río y ciénaga, conversamos con el maestro y cantaor Grilbin Sáenz en San Martín de Loba Bolívar; con el poeta Jaime Barroso y con la bailaora Maria Fernanda Vilardi en el Banco; con el profesor Diógenes Pino y con la cantadora Damaris Sayas en Tamalameque Cesar; con Héctor Rapalino en Chimichagua.

⁴³⁶ Autoría: Jennys Obando

Cada etapa nos llevó a los “Bailes Cantaos”, concretamente a la práctica artística de la tambora. Ésta en su naturaleza posee diversas capas de riqueza semántica, que van desde el baile como expresión del pensamiento kinético; pasando por lo musical (ritmo, melodía y tiempo), en las palmas en el golpe, en el sonido del millo, hasta llegar a lo poético como expresión del pensamiento en la palabra cantada, juntanza colectiva como un ejercicio de creación comunitaria.

Entre entrevistas y exploraciones se evidenció que la práctica de la décima no cuenta con arraigo entre los pobladores de El Banco, igualmente encontramos la necesidad de espacios de difusión e intercambio de saberes, ahí re-planteamos el laboratorio decidiendo hacer del recorrido el cuerpo del proyecto, una cartografía digital que conecte los lugares visitados, las personas, sus voces y nuestro recorrido en moto y en chalupa, con El Banco como eje y con *la tambora* como transversal temática.

Comunidades espectrales

Honda, Tolima

Fecha: 18 de octubre - 6 de noviembre de 2021

Lugar de la residencia: Casa Museo

Alfonso López Pumarejo

Residente: Catalina Vargas

Par local: Angie Hernández

Texto del laboratorio: *Comunidades espectrales*⁴³⁷

Comunidades espectrales propone desarrollar una serie de encuentros para investigar y documentar los espectros de Honda con el propósito de generar una dinámica de investigación participativa y edición colectiva de contenidos. La espectralidad es un tema amplio y de por sí inasible, es decir, condenado a no ser concluyente, a ser invisible, pero cercano a todo tipo de público y presente en la oralidad de múltiples maneras. Es un tema que permite una exploración de las diferentes capas (materiales e inmateriales) que componen (como en un juego de superposiciones) el tejido social y el territorio. Es un tema que reconfigura los mapas, que revisa la historia de un lugar (desastres naturales, violencia, accidentes), que permite que emerja lo oculto en el tiempo, en la rabia, en los rumores, en las tradiciones. Es un tema que permite acercarse al río, a lo femenino y la ruralidad con otras poéticas construidas desde el misterio, desde la pregunta, desde la escucha profunda, más que desde una lógica normalizada y homogeneizante. Es un tema transgeneracional y resbaladizo, un tema que invita a explorar la oscuridad.

La idea de una comunidad espectral también invita a reflexionar sobre el sentido que damos a la palabra misma de “comunidad” hoy en día.

Todas esas características de lo espectral nos obligan a desarrollar encuentros con metodologías alternativas de registro, de investigación y de formatos, así como un diálogo con términos por construirse conjuntamente. En la residencia se llevaron a cabo ejercicios mediante diferentes formatos editoriales, entre ellos impresos en la Litografía Tolima, entrevistas con pescadores, recorridos por barrios residenciales y talleres de escritura. Los ejercicios, aproximaciones y metodologías han sido consignados en una publicación titulada *Comunidades espectrales, ejercicios para investigar seres y cosas extrañas* la cual se concibe como una herramienta para desplegarse en la aproximación a otras comunidades espectrales.

La residencia/ laboratorio Comunidades espectrales planteó: Aproximarse a la investigación participativa desde un enfoque editorial, registrar historias y proponer ejercicios para la revisión de lo oculto, acercarse a un territorio desde lo espectral, explorar historias etéreas, transparentes, sutiles, fantasmales.

⁴³⁷ Autoría: Catalina Vargas



Ana María Romano y Katherine Arévalo
Sonar

Fotografía cortesía del Ministerio de Cultura
Registro fotográfico: **Camila Malaver Garzón**

2.7.5. ESPACIO EN RESIDENCIA

Ríos, seres y futuros posibles
Honda, Tolima

Fecha: 7 de julio – 28 de julio

Lugar de la residencia: Casa Museo
Alfonso López Pumarejo

Residente: Escuela Antiopresión

Par local: Jaime Alejandro López

Texto del laboratorio: *Ríos, seres y futuros posibles*⁴³⁸

La Escuela Antiopresión es un proceso conformado y dirigido a mujeres, personas racializadas y disidentes sexuales y del género que nos unimos a partir del paro nacional iniciado el 28 de abril del 2021, en la ciudad de Cali, para afrontar de manera colectiva las múltiples opresiones que se exacerbaban en esta situación coyuntural y que produjo diversas formas de violencia.

Para el Laboratorio Ríos, seres y futuros, en Honda, partimos de algunos mitos que hablan de la energía del río para nombrarle como un ser femenino. El proceso incluyó conversaciones e intercambios de experiencias en torno a la autonomía y la importancia del cuidado ambiental, incentivando la imaginación, revitalizando historias locales sobre el río, sus personajes míticos y el cuidado de la río y el agua.

A través de los personajes creados exploramos nuestra posición en el cuidado mutuo y del entorno. Esta atención en el cuidado nos permitió fluir y reconocernos en el espacio de convivencia que la residencia ofreció, y así involucrarse cada una desde su saber hacer, en la gestión de espacios de afecto y prácticas de escucha con los participantes del laboratorio.

Un elemento reflexivo importante fue la experiencia interna de desconexión con el entorno ante el orgullo colonial y el racismo estructural que deviene de la identificación con la colonialidad. Las realidades vividas en el lugar nos reafirman en la intención de abrir espacios en los que profundizar sobre las formas de opresión que vivimos cotidianamente, así como afrontar las hostilidades de maneras que nos permitan el bienestar emocional, mental, espiritual y físico.

Agradecemos el proceso y reafirmamos nuestra intención de hablar sobre salud, espiritualidad y un futuro negro, pues son temáticas que requieren más espacio, más tiempo y pensar de manera más profunda en las comunidades con las que nos identificamos.

⁴³⁸ Autoría: Escuela Antiopresión



Escuela Antiopresión
Ríos, seres y futuros posibles

Fotografía cortesía del Ministerio de Cultura
Registro fotográfico: **Camila Malaver Garzón**

2.8. VERTIENTES ALTERNAS

2.8.1. Presentación

El programa transversal del salón involucró diversos actores y temas de distintos espacios de la cuenca del río Magdalena. Estuvo compuesto por un programa de publicaciones y procesos editoriales (*Sedimentos en dispersión*) y un programa de sonares y componente radiofónico (*Lo audible*).

VERTIENTES ALTERNAS «INAUDITO MAGDALENA»

El programa de *Vertientes alternas* de «Inaudito Magdalena» estuvo constituido por siete en ciudades y municipios de la cuenca del río Magdalena, a partir de junio de 2021, y estuvo compuesto por proyectos sonoros y editoriales.

LO AUDIBLE: Un espacio dentro del salón que buscó captar desde diferentes lugares y maneras; sonidos actuales y pasados, también mensajes cifrados que percibimos de otras maneras no auditivas. Esta vertiente se materializó en residencias interdisciplinarias (*Sonares*), en obras emplazadas a lo largo del río, y finalmente en un componente radiofónico que viajó en diferentes corrientes.

- *Manifiesto del Útero del río Yuma (Magdalena)*
Mensaje de agua dulce a agua salada
Minga de Pensamiento, prácticas de-coloniales
- *Voz a la deriva | The voice Adrift*
Donna Conlon y Jonathan Harcker
- *Recorrido transhumante: la voz del Yuma*
Coomunarte (Cooperativa Multiactiva de Artistas del Común)
- Proyecto radiofónico (sin título)
Radio Manigua
- *Concierto anfibio*
Colectivo WeReBeRe (Esmeralda Ramírez y Leonel Vásquez)
- *Sonar*
Ana María Romano, Katherine Arévalo y Liz Katherin Cuenca Álvarez
- *El río suena, y no son piedras...*
Richard Bent Cano

SEDES: *Lo audible* tuvo lugar en siete sedes de la cuenca del río Magdalena.

Barranquilla (Atlántico)
Neiva (Huila)
Mompox (Bolívar)
Barrancabermeja (Santander)
Bogotá (Cundinamarca)
La Dorada-Guarinocito (Caldas)
El Banco (Magdalena)

SEDIMENTOS EN DISPERSIÓN/PUBLICACIONES: Publicaciones artísticas u obras que operaron en torno a procesos de edición. Diversos tiempos, lugares y perspectivas para agitar bancos de información articulados por el río y a su vez propiciar la formación de nuevas mitologías.

- *Comunidades espectrales*
Catalina Vargas
(Cajón de Sastre)

- ***REBIS***
María Isabel Rueda + CEPA (Cooperativa Editorial de Proyectos Autónomos):
Camila Agudelo, Mateo Soto, Luis González, Daniel Blanco

- ***Cartografía de Mompox***
Mónica Naranjo
(Nómada Ediciones)

- ***No todo sobre los hipopótamos***
Juan Mejía
Diseño y diagramación: Jerónimo Velásquez

- ***Incidentes de un viaje al borde del río (Dinosaurios blancos)***
Mónica Restrepo

- ***«Si hay mosquitos hay Wifi»***
Tatyana Zambrano + Jhonson y Jeisson (Sebastián Mira + Juan Manuel Parra)

- ***Culto al trópico - Comunidades anfibias***
Ternario (Patricia Prado)
El Tornillo y La Tuerca (Ingrid Vanessa Canizales y Martín Alejandro Pauker)
Ricardo Nieto (impresor de la Imprenta Tolima)
Martin Orjuela

2.8.2. LO AUDIBLE

Artistas: Minga de Pensamiento, prácticas de-coloniales, Donna Conlon y Jonathan Harcker, Coomunarte (Cooperativa Multiactiva de Artistas del Común), Colectivo WeReBeRe, Radio Manigua, Ana María Romano, Katherine Arévalo, Liz Katherin Cuenca Álvarez y Richard Bent Cano.

Texto del laboratorio: *Lo audible*⁴³⁹

Esta vertiente alterna en la curaduría Inaudito Magdalena inició con la pregunta: ¿cómo trazar paralelos entre los fenómenos acústicos existentes con los propios fenómenos y la biogeografía del río Magdalena? Si hacemos un archivo de sonoridades del río tendríamos que pensar cómo los diferentes niveles y climas en la cuenca de un río producen diferentes sonidos, porque el sonido se comporta de una manera en un clima cálido y de otra a menor temperatura. Así, la sonoridad de la voz humana viajará lento en el aire, como en los (1) pagamentos que hacen diferentes pueblos originarios en el nacimiento del río, porque el sonido se propaga a menor velocidad en climas más fríos, podríamos decir que metafóricamente esa voz puede eternizarse en un tiempo expandido, el tiempo propio del río.

Este mapa a manera de archivo sonoro reúne 7 proyectos, entre obras de arte y proyectos radiofónicos, musicales y sonoros, que hicieron parte del 46 Salón Nacional de Artistas y que a su vez están conectados desde la exploración sonora, a través de los cuerpos de agua, especialmente del río Magdalena. Están juntos porque nos planteamos desde un inicio en esta vertiente de la curaduría, lograr formas para (2) escuchar el río, y otros relatos sobre él, aquellos que no han estado presentes porque la imagen del “*Río Magdalena como arteria del desarrollo económico del país*” ha aturcido a tantas especies que nos tiene aún aislados de (3) otras sonoridades, relatos y discursos. Escuchar otros relatos es vital para poder liberar al río, entre otras cosas, de los extractivismos mal llevados que aún lo siguen debilitando.

(4) Hay un viaje sonoro en este archivo, el sonido del extractivismo es el que más perturba, inicia con las hidroeléctricas desde la cuenca alta, continúa con la extracción y refinamiento de petróleo en la cuenca media, sigue con la extensión de la ganadería en gran parte del territorio de la cuenca media y baja, así como la extensión cada vez más fuerte de proyectos de agroindustria, y va llevándonos hacia la cuenca baja a escuchar todo el dragado al que es sometido el río para potenciar su navegación. Queremos volver a (5) escuchar otros sonidos, por ejemplo el de la vida animal no humana: gorjean los manatíes comunicándose; mugen y braman cebúes y vacas de toda la región; silban las nutrias en las zonas altas del río; chasquean sus alas las aves carroñeras; zumban las abejas que no paran de polinizar para que el ciclo de la vida

⁴³⁹ Autoría: Equipo curatorial «Inaudito Magdalena»

continúe; disminuyen los sonidos de cardúmenes de peces; gruñen los hipopótamos que habitan una zona en que son considerados invasores... Re-aprender a escuchar como una herramienta de sobrevivencia propia. Quien no sabe escuchar las señales del río puede ser arrastrado por una avalancha, quien no sabe cuidar la salud del río y el balance en su extracción puede terminar rodeado de cuerpos de agua biológicamente muertos; la escucha como un (6)acto de atención y afección.

Lo Audible fue una acción curatorial, estuvo viviendo en obras que ya existían, propició que se gestaran proyectos radiofónicos en las cuencas, así como procesos de residencia laboratorio y se sentó en muchas orillas a lo largo y ancho del río, a través de artistas, colectivos, grabadoras, hidrófonos, instrumentos de luthería o incluso desde en el simple acto de prestar atención al río para aportar a esa misión de imbuirnos nuevamente en el *Agua*, especialmente en este gran río que nace entre las montañas de una cordillera y se vierte en el mar Caribe. A esa pregunta de (7) correlación entre fenómenos sonoros y fenómenos propios del río, que dio inicio a esta vertiente curatorial, le fuimos buscando respuesta de la misma forma en la que el río actúa, tomando diferentes cauces, abriéndose en muchas vertientes, mezclándose entre elementos de naturalezas híbridas, en cada una de estas propuestas artísticas, entre obras ya creadas, comisiones de obra y residencias hay respuestas diversas y sobre todo maneras posibles para escuchar.



Radio Manigua

Fotografía cortesía del Ministerio de Cultura
Registro fotográfico (Barrancabermeja): **Fausto Díaz Pasmiño**
Registro fotográfico (Mompo): **Pablo Rincón Díaz**

2.8.3. SEDIMENTOS EN DISPERSIÓN PUBLICACIONES

Artistas: Catalina Vargas, María Isabel Rueda, CEPA (Cooperativa Editorial de Proyectos Autónomos) (Camila Agudelo, Mateo Soto, Luis González y Daniel Blanco), Mónica Naranjo, Mónica Restrepo, Jerónimo Velásquez, Tatyana Zambrano, Jhonson y Jeisson (Sebastián Mira y Juan Manuel Parra), Juan Mejía, Ternario (Patricia Prado), El Tornillo y La Tuerca (Ingrid Vanessa Canizales y Martín Alejandro Pauker), Ricardo Nieto (impresor de la Imprenta Tolima) y Martin Orjuela.

Texto del laboratorio: *Sedimentos en dispersión*⁴⁴⁰

El Magdalena es un medio donde flotan, se acumulan y se dispersan partículas provenientes de muchos tiempos, intereses, lugares y conflictos, una mezcla de material geológico junto a diversas sustancias, objetos y seres que son vertidos en el río. Un cúmulo de tiempos en suspensión, de sedimentos heterogéneos que se revuelven en el agua y se acumulan en estratos que se reconfiguran constantemente. Partículas inmersas en ciclos continuos en los que la materia se hunde, empuja y mezcla, haciendo emerger otra que antes estaba sumergida. El río, que de lejos se presenta como una línea café, se compone de una inmensa acumulación de partículas que vibran, chocan y se entremezclan en aguas que se tornan opacas.

Entre sus sedimentos se encuentran también los relatos que se depositan en sus aguas. Una mezcla que incluye representaciones mitológicas, futuros especulativos y relatos expedicionarios. Estos dejan rastro de los intereses, torpezas y desventuras de las múltiples empresas que se consignan en este río, nublado por la promesa siempre latente de la extracción.

Todos estos movimientos dan paso a los procesos de erosión que moldean las formas físicas y simbólicas de la cuenca del río Magdalena.

Aunque impulsado por una corriente que fluye de sur a norte en Colombia, el río dispersa sus sedimentos en todas las direcciones por los territorios en los que se despliega. La cuenca del río Magdalena es una amplia red de ecosistemas que trascienden un flujo unidireccional, una red en la que los acontecimientos que suceden en un punto del río generan impactos insospechados en otros lugares de su cuenca. Más allá de poseer un relato lineal en el tiempo, una Historia, el Magdalena es un cúmulo de historias dispersas que se revuelven.

Sedimentos en dispersión plantea las publicaciones y prácticas editoriales del 46 SNA como partículas agitadas que ponen en juego capas de sedimentación –históricas, culturales, económicas...– para proponer espacios de encuentro, narrativas particulares y nuevas mitologías a partir del río. Obras que abordan

⁴⁴⁰ Autoría: Equipo curatorial «Inaudito Magdalena»

contenidos ligados a territorios ribereños, a los seres vivos y muertos que lo transitan y a las especies que lo habitan. También hacen parte de sus sedimentos proyectos que se comportan como el río mismo, que se fijan en sus dinámicas para plantear estrategias editoriales.

Sedimentos en dispersión incluye obras comisionadas para el 46 SNA, ensayos en torno al río Magdalena y publicaciones que surgen de los programas de formación y exposición que se llevaron a cabo en esta edición del Salón Nacional de Artistas.

***Comunidades espectrales:
Ejercicios para investigar seres y
cosas extrañas***

Catalina Vargas (Cajón de Sastre)

Cajón de sastre: Catalina Vargas Tovar, Angie Hernández, Verónica Restrepo y Andrés Toquica

Imprenta Tolima: Ricardo Nieto, Luz Helena Forero y Don José Hernández

Recorridos por Honda: Yilmar Amaya

Entrevistas: Raúl Rondón, Gregorio Francisco Martínez, Consuelo Santana, Luz Miriam Ramírez, Luisa Fernanda Manotas, Ernesto Ibañez, Elsa Forero, José Forero Leal (Máscara), Ester Lucía Camarasa y Blanca Botero

Laboratorio: Camila Serna, Juan Sebastián Carvajal, Diana Díaz, Andrey Daniel Marín, Lina Bobadilla, Biviana Rojas y Óscar Marín Alzate

Diseño gráfico: Taller Agosto

Agradecimientos: Jairo Hernández Burgos, Alberto Gómez, María Inés Hernández, Casa Museo Alfonso López Pumarejo, Jorge Rodríguez, Cindy Nataly Camacho, Laura González, Sofi Melo, Miriam Rico y Felipe Cortés

2021-2022

Texto del laboratorio: *Comunidades espectrales: Ejercicios para investigar seres y cosas extrañas*⁴⁴¹

Esta publicación es resultado de un residencia/laboratorio de edición realizado en Honda, Tolima junto a Angie Hernández durante octubre y noviembre de 2021 en el marco del 46 Salón Nacional de Artistas.

Las residencias de edición, parte del componente de formación del 46 SNA, involucran procesos de recolección y edición de contenido en diversos formatos: audio, texto, imagen... con el fin de crear publicaciones y espacios de encuentro a partir de procesos editoriales.

Comunidades espectrales propone una serie de ejercicios para indagar y documentar a seres sutiles y fantasmales, seres fugaces y espectrales, como estrategia de investigación participativa. La publicación navega a partir del carácter resbaladizo de sus aproximaciones y los múltiples aportes de habitantes de la ciudad de Honda, Tolima.

⁴⁴¹ Autoría: Catalina Vargas

“La espectralidad es un tema amplio y de por sí inasible, es decir, condenado a no ser concluyente, a ser invisible, pero cercano a todo tipo de público y presente en la oralidad de múltiples maneras. Es un tema que permite una exploración de las diferentes capas (materiales e inmateriales) que componen (como en un juego de superposiciones) el tejido social y las particularidades de un territorio. Es un tema que reconfigura los mapas, que revisa la historia de un lugar (desastres naturales, violencia, accidentes), que permite que emerja lo oculto en el tiempo, en la rabia, en los rumores, en las tradiciones. La espectralidad permite acercarse al río (la naturaleza), a lo femenino y la ruralidad con otras poéticas construidas desde el misterio, desde la pregunta, desde la escucha profunda, más que desde una lógica normalizada y homogenizante.”

REBIS

María Isabel Rueda y CEPA
(Cooperativa Editorial de Proyectos Autónomos)

CEPA: Camila Agudelo, Mateo Soto,
Luis González y Daniel Blanco

Autoras en el proyecto: Natalia González Melo,
María Castello Ortega, Laura Rodríguez Leiva
Karen, Luna Pinzón Palacios, Ivonne Alonso,
Sofía Betancurt, Karen Andrea Reyes, Manuela
E. Aguirre, Gabriela Arciniegas, Albalucía Ángel,
Juliana Javierre, Camila González, Linda Castro,
Carolina Duran Negrete, Soledad Acota de
Samper, Lina Roció González Gutiérrez, Andrea
Salgado, Corina González, Diana Catalina
Hernández y Laura Lucía Becerra Elejalde

Agradecimientos: Mirabilia, Rodrigo
Bastidas y Andrea Salgado

2022

Texto del laboratorio: *REBIS*⁴⁴²

El presente es complejo, pero qué tiempo no lo ha sido.

Hace dos siglos, influida por una anomalía ambiental que modificó las dinámicas planetarias, Mary Shelley creó la icónica obra de ciencia ficción Frankenstein. La erupción de un volcán en Indonesia y la capa de ceniza que disparó a la atmósfera ocasionó un invierno prolongado que impactó la economía mundial y las formas de vida de millones de personas. Una situación que parece en sincronía con el tiempo presente en el que nuestra vida está condicionada por un estado latente de crisis ecológica que nos hace cuestionar nuestra existencia y el impacto de nuestras creaciones sobre este planeta.

Como Frankenstein, *Rebis* también es un cuerpo en construcción. Una publicación que compila fragmentos de textos de ciencia ficción escritos por 20 autoras colombianas. Un cuerpo que descompone el tiempo a partir de fragmentos que al leerse de forma distinta en cada alineación configura historias híbridas y con ello plantea otras formas de vida.

⁴⁴² Autoría: María Isabel Rueda y CEPA

Cartografía de Mompox

Mónica Naranjo
Nómada Ediciones

Participantes y colaboradores: Alejandra María Corrales, Alejandro Montero Betancur, Álvaro Castro, Ana Milena Rojas Morales, Ashley Sara Rubio Morales, Daniela Tibatá, Digna Gil, Elian Manuel Ruiz, Elkin (Tierra Firme), Fergie Daire Arce Arévalo, Flor María Trespalacios, Frank David Castro Navarro, Gabriela Valentina, Iguarán Torres, Isabel Herrera, Jairo Chávez, Jairo Echabe, Jeison Betancur, Jeison Estiven Betancur, Jhoan Martínez, Joche Calisto, José Dávila, Joshua Rubio Morales, Josuar Rubio Morales, Juan Paulo Ruiz, Karoll Juliana Ramirez Sequea, Laureano Miranda Ortega, Luis Alfredo Domínguez Hazbún, Luisa Fernanda Rojas Ramos, Luisa Fernanda Torres Villanueva, Luzena Florián Alvarado, María Fernanda Márquez, Mario Alberto Silva Ávila, Matías Gil Márquez, Mery Gándara, Michell Oriana Iguarán Torres, Moisés Mesa Durán, Nelson Argüelles, Rafael Meneses, Rafael Valenzuela, Reinaldo Maldonado, Reynaldo Maldonado, Rosa Isell Perez Villanueva, Rosa Pérez, Rubén Darío Olivera, Salomé Corrales, Sareth Sofía Rojas, Sergio Luis Mejía Palmera, Sharisa Rubio Morales, Shekina Zúñiga Mojica, Sol Angel Castrillo, Valery del Carmen Durán Gómez, Valery Tibatá, Zareth Sofia Rojas Morales.

Agradecimientos: Casa del Recuerdo, Biblioteca Municipal Pedro Salzedo del Villar, Casa de la Cultura de Mompox, Archivo Histórico, Academia de Historia, Colegio Pinillos, José Sanín, Carlos Andrés Betancur - Opus Estudio, Samuel Mármol (Abundio) y familia Miguel Ramírez
2022

Texto del laboratorio: *Cartografía de Mompox*⁴⁴³

Mompox es un municipio cuya particularidad geográfica, ser una isla entre brazos del río Magdalena, ha determinado su existencia. La isla fluvial sobre la cual se asienta este municipio existe entre una amplia red de ciénagas, islotes, caños y brazos de agua conocida con el nombre de la depresión momposina. Una región en la que desembocan varios ríos: Magdalena, Cesar, San Jorge y Cauca y que, gracias a ello, se esparce en diferentes cuerpos de agua que desbordan un cauce fijo. Una maraña hidrográfica que alberga diversas formas de vida. Su condición geográfica ha condicionado el transcurrir del tiempo, influido el trazado de sus espacios físicos y moldeado las formas de vida de sus habitantes a través de generaciones. La *Cartografía de Mompox* hecha por Mónica Naranjo/Nómada ediciones surge a partir de entrevistas y sesiones de dibujo con personas de diversas edades que habitan allí y aborda sus vivencias y memorias como insumo para mapear este particular lugar.

Este proyecto es el resultado de un laboratorio editorial realizado en Mompox, Bolívar junto a María Fernanda Márquez durante junio y julio de 2022 en el marco del 46 Salón Nacional de Artistas.

Las residencias de edición, parte del componente de formación del 46 SNA, involucran procesos de recolección y edición de contenido en diversos formatos: audio, texto, imagen... con el fin de crear publicaciones y espacios de encuentro a partir de procesos editoriales.

⁴⁴³ Autoría: Mónica Naranjo

No todo sobre los hipopótamos

Juan Mejía

Diseño y diagramación: Jerónimo Velásquez
2022

Texto del laboratorio: *No todo sobre los hipopótamos*⁴⁴⁴

La existencia de hipopótamos en el río Magdalena supone una situación extraordinaria. La historia de su llegada al zoológico privado de Pablo Escobar en el auge de su riqueza y su posterior paso al río Magdalena hacen parte de un complejo entramado que inserta a estos animales de origen africano en el contexto del Magdalena medio. Los hipopótamos tienen un impacto considerable sobre los ecosistemas del río así como en los imaginarios del Magdalena y la manera en que se narra al cuerpo de agua que los hospeda. Este ensayo plantea una serie de reflexiones a partir de obras y prácticas que han abordado a los hipopótamos a lo largo de la historia. Un aporte, desde la representación artística, a los debates tórridos en torno a los hipopótamos del río Magdalena.

⁴⁴⁴ Autoría: María Isabel Rueda y CEPA

*Incidentes de un viaje al borde del río
(Dinosaurios blancos)*

Mónica Restrepo

2022

Texto del laboratorio: *Incidentes de un viaje al borde del río
(Dinosaurios blancos)*⁴⁴⁵

Un recorrido por un desierto, un ovni-puerto, un museo paleontológico, un parque jurásico, esculturas públicas, una cárcel hecha museo y facultades de arte e ingeniería de petróleos en un viaje al borde del río Magdalena por los departamentos del Tolima y Huila. Los hallazgos, recopilados en un texto, llevaron a la construcción de un objeto que pone en cuestión procesos extractivistas que se posan sobre el río Magdalena y sobre la vida misma.

⁴⁴⁵ Autoría: María Isabel Rueda y CEPA

«Si hay mosquitos hay Wifi»

Tatyana Zambrano + Jhonson y Jeisson
(Sebastián Mira y Juan Manuel Parra)

2022

Texto del laboratorio: «Si hay mosquitos hay Wifi»⁴⁴⁶

Los mosquitos no aparecen en los bandos políticos, ni en los grabados, ni en las acuarelas, ni en las pinturas del siglo XIX, su accionar es silencioso y contundente como un imperio invisible. En el caso del trópico, el más temible adversario de los viajeros fueron sin duda los mosquitos. Ellos marcaron en determinados tiempos el ritmo de vida y estuvieron presentes como enemigos, aliados, o inconscientemente, como armas de guerra y actualmente como declaración de independencia del ciberespacio.

“Si hay mosquitos hay WIFI” es un video juego 3D versión móvil que consiste en la simulación del vuelo de un mosquito sobre el río Magdalena. La misión del zancudo es ir recorriendo diferentes paisajes desde la desembocadura del Río Magdalena (Bocas de ceniza) hasta su nacimiento en la Laguna del Magdalena y se va alimentando de “Wificitos”, que emergen de las antenas transmisoras de señal, para poder seguir volando. Por otro lado, el proyecto combina la internet y un objeto impreso (Código QR en tatuajes temporales), estos tatuajes hacen las veces de detonantes para la descarga del video juego en el móvil.

⁴⁴⁶ Autoría: Tatyana Zambrano & Jhonson y Jeisson

***Culto tropical - Comunidades anfibias:
Laboratorio de creación de gráfica
urbana e identidad popular***

Ternario (Patricia Prado)
El Tornillo y La Tuerca
(Ingrid Vanessa Canizales y
Martín Alejandro Pauker)
Ricardo Nieto
(Impresor Imprenta Tolima)

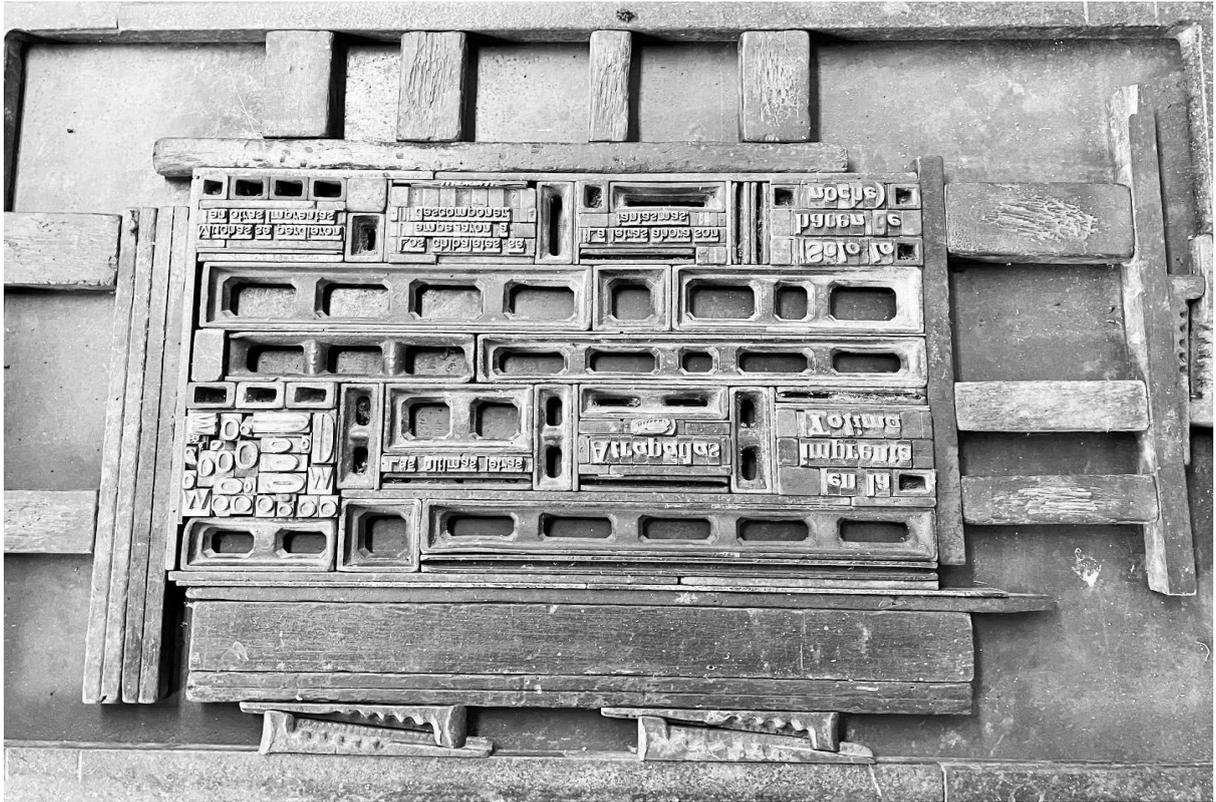
Agradecimientos: Litografía Tolima
2022

Texto del laboratorio: *Culto tropical - Comunidades anfibias: Laboratorio de creación de gráfica urbana e identidad popular*⁴⁴⁷

Culto al Trópico es una iniciativa que nace con la intención de propiciar el encuentro de la comunidad global del diseño y las artes gráficas, abrir espacios para el intercambio de conocimientos, el diálogo con los territorios y la construcción de un nuevo mundo a través de la co creación en diferentes formatos y la circulación en escenarios no convencionales, todo pensado en bajo la premisa ¿Cómo es crear en el Trópico?

El laboratorio de creación de gráfica urbana e identidad popular es un espacio de intercambio de saberes y creación conjunta entre artistas, maestros y gestores culturales donde se implementan modelos de gestión y salvaguardia de los oficios gráficos y la memoria cultural de Colombia. Para esta ocasión se realiza una intervención entre La Dorada, Honda y La Imprenta Tolima con los artistas El Tornillo y La Tuerca, (Ingrid Vanessa Canizales y Martín Alejandro Pauker), el maestro Ricardo Nieto (impresor de la Imprenta Tolima), Patricia Prado (Directora de Ternario) y Martin Orjuela (Artistas Gráfico de La Dorada) en un proyecto llamado “Comunidades Anfibias”. El laboratorio se basa en el contexto de la cuenca del río Magdalena donde se encuentran Honda y La Dorada y se tendrá como insumo el documento de “Los acuerdos por el agua” de la Comisión de la Verdad.

⁴⁴⁷ Autoría: Ternario y Tornillo y La Tuerca.



Catalina Vargas (Cajón de Sastre)
Comunidades espectrales

Registro fotográfico: Cajón de Sastre

2.9. MEDIACIÓN

Equipo de mediadores Neiva

Elías Álvarez Olaya
Jéssica María Cabrera Lara
Laura Daniela Pérez Suárez
Nicole Daniela Vargas

Equipo de mediadores Barrancabermeja

Jhon Jaime González Granados
Leidy Yoana Niño Muñoz
Paola Andrea Muñoz León

Equipo de mediadores Mompox

Iliana Alexandra Díaz Bossa
José Alberto Olano Meneses
Manuel Fernando Salas Arroyo
María Angélica Suárez Muñoz

Equipo de mediadores Barranquilla

Alexis Antonio Villanueva Niebles
Gustavo Adolfo Sánchez Mejía
Mariana Cristina Vargas Perilla
Sugeidis Paola Correa Villagas

Equipo de mediadores Ibagué

Danna Valentina Cortés Zabala
Laura González Garcés
Laura Rodríguez Campos
Luisa Fernanda Verastegui Sosa
Mónica Lucía Rozo Rey

Equipo de mediadores Honda

Angie Marcela Hernández Corredor
Eric Peña Bonilla
Jaime Alejandro López Arias

Jorge Andrés Malagón Campuzano
Juliet Fernanda Ramírez Rojas
Luisa María Martínez Navarro
María Paula Torres Trujillo

**Equipo de mediadores Bogotá |
Museo Nacional**

Gabriel Felipe Gaona Ramírez
Mauro Rivera
Michael Andrés Urrego Orjuela
Nataly Mendigaña Jiménez
Próspero Carbonell
Sandra Leguizamone

**Equipo de mediadores Bogotá |
Centro Cultural Gabriel García Márquez**

Giovanni Hurtado Cacais
Nathalia Alejandra Casanova Mora

2.9.1. Texto: Mediación⁴⁴⁸

Entendiendo la diversidad de prácticas sociales y vinculaciones que construyen las distintas poblaciones que se ubican a la orilla o cerca del río Magdalena, y considerando una de las premisas del enfoque curatorial de este Salón que concibe al río como un *flujo de capas de sentido social, cultural y económico*, para el programa de mediación decidimos que era fundamental poder trabajar con personas locales de cada municipio donde se montaría una exposición, y desarrollar junto a ellos una serie de estrategias pedagógicas que permitieran contextualizar algunas de las reflexiones que surgen alrededor del Magdalena.

Asimismo, nos pareció importante poder ampliar en dirección de otras prácticas y conocimientos el perfil tradicional del mediador. Por eso, además de contar con estudiantes o recién egresados de carreras de artes visuales, hemos conformado los equipos con profesionales de otras áreas como la psicología, la educación, la comunicación social y la sociología. Además, se contó con la participación de artistas escénicos y callejeros.

Para el desarrollo de un taller de formación en mediación se convocó a Ana Milena Garzón, gestora cultural con amplia trayectoria en el desarrollo de

⁴⁴⁸ Autoría: Mariela Romina Silva (Coordinadora del equipo de mediación) y Ana Milena Garzón (Formadora del equipo de mediación)

procesos pedagógicos y de activismo social en la región del Chocó a través de la fundación *Más Arte Más Acción*. Ana fue la encargada de establecer una metodología donde se pudiera propiciar un acercamiento al tema central del Salón desde las vivencias personales y, además, se pudiera generar un espacio de reflexión y diálogo con las prácticas artísticas contemporáneas. No desde lo académico sino desde la intuición, desde aquello que nos da curiosidad sobre una pintura, un dibujo, un video, una fotografía. Así se construyó un piso común a partir de la oralidad, la escucha, la activación de la capacidad de hacer preguntas y de documentar o *cosechar* la palabra del otro como un dispositivo de contención de la memoria social de las conversaciones.

A través de diferentes ejercicios los mediadores fueron acercándose a—e incluso ampliando— muchas de las ideas postuladas desde las mismas curadurías. Esos indicios sobre lo que representa el Magdalena, cómo nos relacionamos con ese río, cuál es la identidad de los ribereños —subiendo o bajando por la cuenca—, la explotación del recurso natural en detrimento de los ecosistemas y las prácticas sociales que se construyen alrededor del río, las historias de violencia, entre muchos otros temas que surgieron en estos talleres, fueron moldeando una serie de actividades y propuestas de mediación. Cada equipo propuso una programación específica que abordó estas reflexiones y amplificó otras que suscitaban las obras que hacían parte de las exposiciones.

Las actividades propuestas por cada equipo de mediación tienen su propia identidad y autonomía de ejecución, tensionan los proyectos presentes tanto en sala como en espacio público y crean un puente de nuevos escenarios entre lo popular y los relatos emergentes de las curadurías.



Fotografía cortesía del Ministerio de Cultura
Registro fotográfico (Neiva): **Fausto Díaz Pasmíño**
Registro fotográfico (Bogotá): **Fausto Díaz Pasmíño**

2.9.2. MEMORIA SOCIAL

2.9.2.1. Presentación

Para esta edición del Salón Nacional de Artistas, por primera vez, el Ministerio de Cultura crea el componente de memoria social, que consistió básicamente en un ejercicio de sistematización colectiva de actividades de mediación y de los proyectos curatoriales. Se realizaron intervenciones artísticas y fanzines, con los resultados de las mesas de talleres en las que se recogieron testimonios, comentarios, textos y demás resultados de los encuentros con las comunidades.

2.9.2.2. Texto: Memoria social ⁴⁴⁹

Que esta versión del Salón Nacional de Artistas haya sido un pulso descentrado e intenso que atravesó gran parte del país, sugirió una serie de retos particulares para los procesos que buscaban difundir y comunicar lo que pasaba en las experiencias generadas en su interior. Uno de esos retos, partió de la evidente multiplicidad de coordenadas del Salón –sus muchos espacios y sus muchos tiempos–, reveló inevitablemente una segunda multiplicidad: voces y relatos que se encontraron, se enfrentaron y coexistieron a orillas del río. Una polifonía singular que nos habló del encuentro entre ciudadanías diversas, uniendo prácticas creativas con el río Magdalena.

El componente de memoria social del 46 SNA, respondió al reto particular de recoger esa polifonía a través de la producción de objetos que la materializaron y le permitieron circular. La edición de fanzines articulados a partir de contenidos visuales y textos generados durante las actividades de mediación del Salón, son algunos de los dispositivos museográficos que buscaban hacer visibles esos procesos y garantizar la continuidad de la generación de la memoria social, a través de la participación del público. Algunas franjas de programación procuraron poner sobre las mesas de los talleres y en el centro de los diálogos, la urgencia de lo que representa la memoria social y la necesidad de recopilar sus rastros.

⁴⁴⁹ Autoría: Federico Reyes Mesa | Coordinador de memoria social



Fotografía cortesía del Ministerio de Cultura
Registro fotográfico (Ibagué): **Camila Malaver Garzón**
Registro fotográfico (Bogotá): **Fausto Díaz Pasmíño**

2.10. ORGANIGRAMA

MINISTERIO DE CULTURA DE COLOMBIA

Patricia Ariza Flórez
Ministra de Cultura

Catalina Ceballos
Viceministra de la Creatividad y la Economía Naranja

Ángela Beltrán
Directora de Artes

Ángela Beltrán
Directora de Artes

ÁREA DE ARTES VISUALES

Andrés Gaitán
Asesor del área de Artes Visuales

María del Pilar Rodríguez
Jair Antonio Torres
Equipo del área de Artes Visuales

EJECUCIÓN DEL CONVENIO

Unión Temporal 46SNA
(Fundación Arteria y
Teatro R101)

COORDINACIÓN 46SNA

Andrés Gaitán
Director ejecutivo

Andrea McAllister
Coordinadora de exposiciones

María del Pilar Rodríguez
Coordinadora de difusión y medios

Enya Loboguerrero
Creativa gráfica y webmaster

Susana Bacca
Coordinadora de formación

María Silva
Coordinadora de mediación

Federico Reyes
Coordinador de memoria social

CURADURÍAS ARTE Y NATURALEZA

Alberto Borja
Ericka Flórez
Federico Daza
Jaider Orsini
María Camila Montalvo
Santiago Vélez
Curadores «arte y naturaleza»

EQUIPO CURATORIAL

Jaime Cerón
Director artístico

José Sanín
Ximena Gama
Yolanda Choís
Curadores «Inaudito Magdalena»

Laura Rodríguez
Mónica Torregrosa
Paula Leuro
Asistentes curatoriales

Juan David Flórez
Asistente de Dirección Artística

Daniela Martínez
Profesional en asistencia de convenio

Ana Garzón
Formadora del equipo de mediación

Melissa Aguilar
Curadora invitada «Inaudito Magdalena»

Lina Henao
Asistente curatorial

PRODUCCIÓN

Paula Londoño
Productora general

Pamela Vivas
Productora de campo

John Valencia
Productor tecnológico

María Alexandra Useche
Productora logística

Nelson Ávila
Asistente de producción

Jacinto Rodríguez
Asesor de construcción y adecuación de espacios

Julio Bedoya
Museógrafo

Julia Roldán
Asistente de museografía

Felipe Bonilla
Jairo Camargo
Luisa Soto
Montajista

Margarita Guevara
Conservadora

COMUNICACIÓN

Taller Agosto
Agencia de prensa y difusión

San Francisco
Agencia de prensa y difusión

Calima Malaver
Fausto Díaz
Pablo Rincón
Fotógrafos y realizadores audiovisuales
Andrés Pardo
Diseño página web

2.11. ACTIVIDADES REALIZADAS

Mi trabajo como «Asistente de Dirección Artística» en el 46 Salón Nacional de Artistas (46SNA), consistió en apoyar las actividades de la Dirección Artística requeridas para el desarrollo y cumplimiento del componente curatorial, tanto en lo expositivo como en lo formativo, de esta edición del programa. Según las condiciones del contrato, debía cumplir con veinticuatro funciones, algunas de ellas con subtarear de cada actividad general. Entre algunas de mis obligaciones contractuales como contratista, se encontraba dar asistencia en la definición de la propuesta curatorial, así como a la definición del cronograma, el presupuesto e imagen para la realización de las actividades planteadas. Asistir a procesos de comunicación y seguimiento de la ejecución del programa, apoyar los procesos de producción, ejecución y publicación, así como demás actividades afines que indicara el director artístico. En tal sentido, mi labor básicamente consistió en trabajar en equipo con los otros curadores (incluyendo a la dirección artística) y las asistentes de curaduría, al igual que atender las consultas y solicitudes del Ministerio de Cultura y del resto de los equipos del 46SNA.

El contrato tuvo una duración de cinco meses, desde el 18 de abril hasta el 18 de septiembre del año 2022, y fue desarrollado principalmente en la ciudad de Bogotá. Sin embargo, tuve que realizar dos viajes, a Neiva y Honda, para apoyar los procesos de producción de las exposiciones y claramente además asistir a las respectivas inauguraciones. También asistí a la inauguración de Ibagué, por iniciativa propia y con mis medios, y a la apertura de sala de Bogotá.

Cuando ingresé al proyecto, la propuesta curatorial estaba muy adelantada. Se habían definido la mayoría de las sedes del salón, así como se tenía una lista bastante amplia de artistas considerados para ser parte de los componentes de «exhibición y circulación» y «formación y creación». El equipo curatorial, tal como la mayoría de equipos, ya estaban conformados y venían adelantando sus respectivos trabajos. En esta etapa inicial, me correspondió familiarizarme, por un lado, con el funcionamiento general del salón, y por el otro, con los artistas y sus proyectos contemplados en las diferentes exhibiciones. El proceso estaba tan avanzado que buena parte de los participantes ya habían sido contactados, así como se habían establecido compromisos con unos tantos otros. Así que, no habiendo más, mis labores correspondieron a asistir a los múltiples comités de coordinación y seguimiento convocadas por el Ministerio de Cultura y la Unión Temporal 46 Salón Nacional de Artistas, y hacer las respectivas relatorias, pero también asistir a las reuniones periódicas con el equipo curatorial⁴⁵⁰.

En una segunda etapa, cuando ya estaba mucho más familiarizado con todos los procesos del salón, los problemas estructurales del proyecto se comenzaron a hacer cada vez más evidentes e insostenibles. Sumado a esto, era parte del día a

⁴⁵⁰ Las reuniones se hacían diariamente, incluso en varios momentos del día. Muchas veces se extendían durante toda una jornada laboral.

día que una nueva mala noticia llegara, y así actualizamos durante meses y de manera periódica nuestra colección de dificultades del salón. Específicamente, la constante solicitud de modificación de la propuesta curatorial por parte del Ministerio de Cultura, básicamente por temas presupuestales y por otros temas que se indicaron previamente en este informe, fue el colmo para mi equipo. Por tal efecto, todas las exposiciones tuvieron que ser rediseñadas y elaboradas, esta vez, casi que de manera simultánea. Las metodologías de trabajo surgieron de las posibilidades que cada día nos permitía, y de los procesos que sorteamos con creatividad. Hay que tener en cuenta que el equipo curatorial durante casi todo el salón, estuvo repartido en dos ciudades del país, y por lo tanto, todos los procesos se hicieron de manera remota —y a pesar de la tecnología—⁴⁵¹. Además, durante buena parte del salón hubo gente incapacitada por dolencias, malestares y otros tipo de dificultades médicas, lo que evidentemente dificultó el continuo desarrollo de diferentes tareas. En resumidas cuentas, la definición de la propuesta curatorial no fue un proceso para nada lineal y consecutivo, porque hubo muchísimas propuestas que se tomaron, dejaron y retomaron en diferentes momentos del proceso —todo de acuerdo a las «buenas nuevas» del Ministerio de Cultura—.

Aquí, los asistentes curatoriales llevamos a cabo diferentes actividades, como la revisión de textos curatoriales para publicaciones, exposiciones y página web, y la recolección de información de los artistas (biografías y *statements*) para el diligenciamiento de fichas, incluyendo las de todos los artistas de residencias. En general, manejamos dos tipos diferentes de fichas. Una matriz requerida por el Ministerio de Cultura, con información básica y de contacto de los artistas, información técnica de sus proyectos, con sus respectivos requerimientos de producción, logística y conservación (y anexos, que incluían los documentos de las obras comisionadas). Entre los cuatro asistentes nos encargamos de rastrear y gestionar las más de 150 matrices, y de remitirlas a los equipos de producción, museografía y conservación. Estas fueron más que indispensables para todos los procesos relacionados con contratación, producción y logística (incluyendo viajes de montaje e inauguración). Estos procesos fueron supervisados por los asistentes de curaduría.

El otro formato de fichas fue el propio del equipo curatorial, que era un poco más detallado. Estos se utilizaron principalmente para las comunicaciones, página web y los diferentes impresos de las muestras (cédulas, programaciones, hojas de ruta y catálogo). Para ello, los asistentes contactamos a los artistas y les solicitamos información relacionada con sus trayectorias, perfiles de trabajo y textos de obras. Luego hicimos acompañamiento a sus procesos contractuales, de logística de transporte y producción de sus obras. Asimismo, apoyamos con estos procesos a los curadores de las becas de «arte y naturaleza». Los cuatro asistentes nos repartimos estas muestras—salvo dos que fueron casos singulares

⁴⁵¹ El contacto de todo el equipo curatorial fue permanente, así como con los demás equipos del salón, especialmente a través de mensajes de WhatsApp, reuniones virtuales, correos electrónicos y, una que otra, llamada telefónica. Las labores del equipo se repartieron entre los diferentes curadores, así como de los asistentes, y cada uno se encargó de un tema en específico.

por temas personales de sus curadores— y los apoyamos en diferentes tareas. En mi caso, asistí al proyecto *Geopoéticas del agua* de Santiago Vélez, el cual fue exhibido en el municipio de Honda.

Como ya se había mencionado, los curadores de «Inaudito Magdalena» (con sus respectivos asistentes) se dividieron a los artistas participantes, bien sea por afinidades o practicidad. Por lo general, cada curador manejaba al artista que convocaba al salón. También se repartieron la mayoría de las exposiciones, de manera que hubiera uno o dos curadores particularmente responsables de su ejecución. Lo anterior fue una medida que se tomó por la falta de recursos para llevar a todo el equipo curatorial a los montajes e inauguraciones. Por otro lado, hubo una serie de temas que los asistentes curatoriales manejamos de manera transversal en todos los procesos del salón. Si bien todos nos apoyamos en esta serie de tareas, procuramos que hubiera solamente un responsable de cada tema. Mónica Torregrosa se encargó de temas relacionados con la logística de los viajes de montaje e inauguración de los artistas y curadores, así como del registro fotográfico y audiovisual de las exposiciones y los proyectos del salón. Paula Leuro se ocupó de la compilación de la información para los documentos de las exposiciones, así como de la página web. También apoyó con temas de diseño, comunicaciones y publicaciones del programa de corrientes alternas, *Sedimentos en dispersión*. Y, Laura Rodríguez asistió al proyecto de *Lo audible*, de la misma manera que diligenció la gran mayoría de la información de todas las residencias.

Por mi cuenta, hice seguimiento a los trámites de contratación de los artistas, así como de los procesos de diligenciamiento de los formularios de inscripción como proveedores y firma de contratos. Además, fui el responsable de enviar los oficios con los que se justificaron los reconocimientos de participación. Por otro lado, me encargué de la revisión de la bandeja del correo electrónico del equipo curatorial (curaduria@46sna.com), y diligencié y remití las cartas tanto de invitación como de bienvenida a los artistas por parte del equipo curatorial de «Inaudito Magdalena». También apoyé con el desglose de bolsas de trabajo para obras comisionadas y fui el asistente curatorial encargado de la exposición *Tierra en tránsito* que tuvo lugar en Ibagué⁴⁵², y para las muestras en Honda.

Las constantes reuniones del equipo curatorial con los equipos de producción y museografía se siguieron haciendo, pero, en esta oportunidad, para hacer seguimiento a la ejecución de las exposiciones. En esta serie de encuentros se definieron, entre otras cosas, cronogramas de producción y se sentaron algunos presupuestos. A estas alturas, según como se desarrollaron las cosas en el salón, el Ministerio de Cultura y la Unión Temporal 46 Salón Nacional de Artistas se empeñaron en poner al margen de algunos procesos al equipo curatorial. Así, se nos solicitó no involucrarnos con temas de contratación, comunicaciones y

⁴⁵² Para esta exposición inicialmente se habían definido un puñado de artistas, con los que se venían adelantando temas de logística, producción y contratación. Sin embargo, faltando dos semanas para la inauguración, se solicitó al equipo curatorial incluir más proyectos, teniendo en cuenta que se iba a realizar en el Museo de Arte del Tolima. Así, en quince días, tocó diseñar y adelantar todos los respectivos procesos de la mitad de la exposición.

presupuestos. Del mismo modo, las respuestas a las inquietudes y solicitudes del equipo curatorial eran cada vez más demoradas. Esta situación también sucedió, aunque de otras maneras, con otros equipos, como el de producción. Lo anterior, interfirió con nuestras actividades en general, pues los diferentes procesos tuvieron demoras.

En esta etapa, en la que ya conocía los diferentes procesos del salón y me había encargado de una buena parte de su ejecución, tomé la iniciativa de apoyar a la curadora invitada, Melissa Aguilar, y su asistente, Lina Henao, con el desarrollo de la muestra *TODO LO MUERTO, TODO LO VIVO. Umbrales de resistencia* en el Museo Nacional. Faltaba un mes para la inauguración, y hasta el momento no había caridad con el proyecto, como siempre, por asuntos del Ministerio de Cultura. Finalmente, se definieron las condiciones para realizar el proyecto por parte del ministerio, y en unas cuantas semanas, Melissa Aguilar y Lina Henao tuvieron que encargarse de definir la propuesta curatorial, hacer los respectivos textos, contactar a los artistas, entre otras cosas. Yo las ayudé principalmente con el diligenciamiento de matrices, fichas técnicas y demás documentos para la muestra, comunicación con artistas, gestión de formularios de contratación y contratos, entre otros procesos que ellas desconocían del salón. Así mismo, apoyé con detalles de la museografía el día de la apertura de la sala.⁴⁵³

En mi última etapa en el salón, una vez se desarrollaron todas las exposiciones del componente curatorial de «Inaudito Magdalena», y a tan sólo unos días de la terminación de los contratos del equipo curatorial, se adelantaron temas del catálogo y la página web. A manera de conclusión de todo este proceso, hice el compilado de la información para el catálogo, revisada y aprobada por todo el equipo curatorial. En este documento se recogieron los resultados de lo que fue este gran proyecto de las artes, entre textos curatoriales, información de obras, textos de artistas, entre otras cosas. Con el compilado, y de la mano del equipo de comunicaciones, con el equipo curatorial definimos el diseño y el contenido de la página web. Y finalmente, como cierre de mi trabajo en el salón, dediqué mis últimos días a alimentar el contenido de la página web junto a la creativa gráfica y webmaster del salón.⁴⁵⁴

⁴⁵³ Tras una protesta general de varios miembros del salón por el cambio arbitrario de la fecha de inauguración de esta exposición (pocos días antes del evento), decisión que se tomó sin consultar y comunicar a la propia Melissa Aguilar, se decidió finalmente hacer tan sólo una apertura de sala el 29 de julio en horas de la mañana.

⁴⁵⁴ El compilado incluye: créditos, texto curatorial general, exposiciones con sus respectivos textos curatoriales, información general, fichas técnicas y textos de obras comisionadas, textos de mediación y componente de memoria social, textos y fichas técnicas de las vertientes alternas, créditos del equipo curatorial con sus respectivos perfiles profesionales, biografías de todos los participantes de Inaudito Magdalena (artistas, pares locales y residentes) y documentos anexos (discursos del equipo curatorial de Neiva y Honda). A la fecha, no ha habido catálogo ni digital ni virtual, y la página web está caída.

2.12. RECOMENDACIONES

1. Un evento como el Salón Nacional de Artistas debe ejecutarse con miras a ser inaugurado hasta entrado el segundo semestre del año, como suele hacerse con otros grandes eventos públicos artísticos y culturales. Sobre todo, teniendo en cuenta las restricciones y prohibiciones que supone la Ley de Garantías a las entidades oficiales para adelantar la gran mayoría de procesos de contratación. Hasta donde tengo entendido, fue pensado para ser desarrollado antes de que el cambio de la presidencia entrara en vigencia en agosto de 2022. De esta manera, el proyecto inició en forma a finales del 2021, incluyendo las actividades del equipo curatorial. Ahora bien, el calendario de la Ley de Garantías, que modifica las reglas para concertar contratos y convenios interadministrativos dentro de los cuatro primeros meses anteriores a las elecciones, acarreó restricciones (por las elecciones al Congreso) entre el 13 de noviembre de 2021 hasta el 13 de marzo de 2022, y (por las elecciones presidenciales) desde el 29 de enero de 2022 hasta el 29 de mayo de 2022. Lo anterior supuso una serie de retrasos en los procesos de contratación de los diferentes equipos del salón (incluyendo el equipo curatorial), que se suscribieron hasta abril de 2022. «Malinterpretar» los tiempos de contratación estatal ocasionó una serie de retrasos importantes para el adecuado desarrollo del salón y una carga laboral innecesariamente pesada para los equipos que tuvieron que desarrollar el proyecto con un tiempo muy estrecho.
2. A propósito del punto anterior, a pesar de que los recursos del Ministerio de Cultura para llevar a término el 46SNA estuvieron asegurados desde el principio, al parecer no hubo claridad sobre algunos compromisos que debieron haberse incluido en el presupuesto, lo que obligó más adelante a redistribuir los recursos entre los componentes del salón y modificar la propuesta curatorial. Sumado a esto, en varias ocasiones se anunció por parte del Ministerio de Cultura que entrarían recursos de gobernaciones y alcaldías, las cuales nunca entraron, posiblemente por las restricciones de la Ley de Garantías, pero que ciertamente fueron contemplados para desarrollar la propuesta curatorial. Considerando que las exposiciones ya estaban siendo ejecutadas, esta situación significó un déficit para el salón y la suspensión de los recursos de las diferentes áreas para reestructurar el presupuesto general. Este fue un patrón que tristemente se repitió a lo largo del salón y que implicó el recorte de los dineros que el equipo curatorial tenía más que asegurados desde mayo de 2022.⁴⁵⁵ En esta línea, recomiendo tener absoluta certeza sobre los recursos reales con los que se cuentan, y a partir de ellos llevar a cabo el salón. Si no hay garantías sobre las inversiones que van a entrar a los proyectos, es mejor no contar con estos recursos para no afectar el presupuesto posteriormente. Esta es una buena práctica del buen manejo del dinero, y más cuando se trata de programas públicos.

⁴⁵⁵ Sanín, *Respuesta de José Sanín* (carta), tomada de *esferapública*.

3. Lo que es ciertamente inaudito del cuadragésimosexto Salón Nacional de Artistas es que a esas alturas no hubiera claridad sobre algunos procesos cruciales para el adecuado desarrollo del programa, del mismo modo que tampoco hubiera certeza sobre las responsabilidades de algunas áreas, en particular con temas relacionados con la contratación y formalización de los reconocimientos de participación de los artistas. Hasta donde tengo entendido, las matrices de producción son una de las obligaciones más importantes de los asistentes curatoriales, sin embargo, no hubo claridad sobre sus propósitos hasta la mitad de la ejecución del salón. Esto hacía que las reglas del juego cambiaran constantemente para todas las áreas del salón, además de que se pidiera trabajo adicional de carácter urgente para adelantar lo que no se había hecho desde un principio. De este modo es absolutamente necesario que los empleados del Ministerio de Cultura tengan una comunicación interna permanente y que trabajen de manera coordinada. También es muy importante que se conozca con claridad el objetivo de los comités de coordinación y seguimiento, y que se invite a todas las personas necesarias desde el primer momento.

Por último, también es importante que se establezca desde un principio las responsabilidades de las diferentes áreas del salón. Entre otras cosas, el equipo curatorial se encargó de hacer que los artistas diligenciaran el formulario de vinculación como proveedor del salón, de la misma forma que hacer seguimiento a los procesos de contratación. Sin embargo, casi al final del proyecto, se le solicitó que dejara de hacer cualquier tipo de actividad relacionada con el tema por no ser parte de sus competencias. Lo anterior claramente generó confusión para curadores y artistas, en tanto algunos procesos quedaron abandonados y se retrasaron. De igual manera sucedió con las cartas de comunicación y otras comunicaciones, entre otras cosas. Por eso es fundamental que el Ministerio de Cultura, desde el principio, sepa coordinar a todos los equipos del salón con base a su amplia experiencia desarrollando el proyecto.

4. El Ministerio de Cultura debería manejar un plan de comunicaciones en casos de crisis y, además, socializarlo con las diferentes áreas del salón. De esta forma, se hubiera podido haber dado un mejor manejo a algunos problemas que se hicieron mediáticos. La respuesta fue desorganizada y en la mayoría de los casos evitativa, aún tratándose de temas del interés público.
5. Para cerrar esta parte, recomiendo que todos los miembros del equipo curatorial empiecen sus actividades en el salón al mismo tiempo. Es bien importante que cada uno participe en los diferentes momentos de diseño de la propuesta curatorial, antes que nada para que se maneje la misma calidad de la información desde el principio, y de esta manera el apoyo a las necesidades pueda ser más eficiente y llegue a ser más útil en la toma de decisiones. Es una manera de hacer que la adaptación a los ritmos del salón sean iguales para todos en las mismas condiciones.

2.13. COMENTARIOS FINALES

En conclusión, después de mi breve, pero sustancioso paso por el salón, esta vez desde adentro, como organizador, y no solamente como espectador, puedo asegurar con conocimiento de causa y absoluta sinceridad que es un programa necesario para el país. Muy a pesar de lo que esperarían algunas personas, debo reconocer que en algo alivia la precariedad en el sector del arte. Por un lado, es una invitación oficial a dinamizar el ecosistema de las artes. Afecta a muchas personas, no solamente a aquellas que conseguimos un empleo, sino además a los artistas invitados a participar con sus obras. Es una oportunidad para ellos, ya sea para hacer proyectos visionarios, en los casos de las obras en comisión, o como una plataforma que busca visibilizar su trabajo. Y, por otro lado, además es una ocasión, un acontecimiento rarísimo en esta patria, para encontrarnos con el arte, sin importar nada, sin distinción alguna, y de manera gratuita.

Son más de ocho décadas de existencia que resumen, de alguna manera, parcial y todavía inacabada, una historia del arte colombiano. Y, conjuntamente, de un modo insólito, también recoge una historia de la crítica y la educación del arte en el país. Difícilmente se puede escapar hoy en día de alguna escuela de artes sin haber revisado por lo menos alguna de las ediciones del salón o haber leído un texto de alguna de las figuras cruciales del sector que han dedicado palabras a este evento, como es el caso de Marta Traba, Eduardo Serrano, Francisco Gil Tovar, Beatriz González, Carolina Ponce de León y Germán Rubiano Caballero. Y, a pesar de los años, el salón siempre vuelve a dar de qué hablar, y con ello, da lugar a nuevos procesos de construcción de conocimientos sobre el campo y abre posibilidades de crítica. Así ha sido desde la década de los años cuarenta, y ojalá esta versión, con algo de suerte, no sea la excepción. Espero que sea un motivo para estudiar en el futuro y se abran a debate público sus alcances.

Desde las cuestiones mencionadas arriba, es justo recordar que el salón no es el mismo acontecimiento que fue en el pasado. Dejó de ser casi un concurso de las artes con una aparente capacidad de ofrecer un panorama artístico del país, a ser en la actualidad una plataforma oficial para construir ciudadanía a través de proyectos de arte contemporáneo y otras prácticas creativas, con una fuerte inclinación hacia enfoques cada vez más participativos. Pero también es cierto, que se ha convertido en un compromiso adquirido con las esferas profesionales del arte, y tampoco sobra señalar que además es una cuestión de los gobiernos por mostrar resultados concretos en la vida cultural del país. En retrospectiva, ha sido una plataforma al servicio de muchísimos intereses, y desde allí debería ser asimilado. A partir de los juegos políticos que se dan a su interior.

El cuadregesimasexto salón fue un gran logro de muchísimas buenas voluntades y afectos. Aparte de las complejas situaciones que ya se han mencionado en el informe, el trabajo de la mayoría de personas que hicimos parte del proyecto es muy valioso, así como los alcances que conseguimos. Fueron cinco meses de muchísimo y fuerte trabajo, que además pudimos disfrutar con las maravillosas experiencias y personas que nos encontramos en el camino. En lo personal, de

las cosas más bonitas de mi paso por el salón fue haber conocido a mi equipo. Un grupo de gente muy buena, personal y profesionalmente, que asumió la causa del salón como la causa de su vida. Me faltan las palabras para agradecer tantas cosas que compartimos y tanto que me dieron. Les deseo lo mejor de la vida a todos y todas. Igualmente, agradezco profundamente la oportunidad que se me ofreció para ser parte de este magnífico proyecto. La propuesta me llegó de manera inesperada, y casi como un chiste. En esos momentos pensé que se trataba de una broma o de un malentendido, pero no. Estuve dentro del salón, y a pesar de los tropiezos, espero haber hecho un gran trabajo. Pese a todas las quejas que uno podría tener, por tanto esfuerzo y tantas dificultades, estoy muy complacido por mi experiencia en el salón, porque fue la primera vez en mi vida que realmente siento que mi trabajo fue retribuido de manera digna en el sector de las artes y la cultura.

Según se puede vislumbrar, el salón fue un proyecto, que aún siendo oficial, se llevó a cabo a pesar del ministerio. En algunas oportunidades los organizadores del evento tuvimos que ir en contra de la lógica de la gestión pública, porque en ocasiones se entorpecían los procesos, y más tratándose en su gran mayoría de proyectos de naturaleza artística. En relación con esto, de corazón espero que las directivas de esta gran plataforma que he defendido tanto, aprendan de todo lo sucedido en este salón, especialmente de los errores cometidos con sus propios equipos. Estoy seguro que, como el salón se ha venido actualizando a lo largo de las décadas, gracias a la retroalimentación de los públicos y el sector profesional del arte, también lo haga en el futuro. Después de todo, así como se trata del programa oficial de las artes más antiguo del país, además me atrevería a afirmar que es posiblemente el más camaleónico de todos. Su capacidad de cambio y de adaptarse al contexto cultural del país le han permitido mantener su vigencia durante tanto tiempo.

Hice este documento en principio como un requisito de grado, pero, también, como un ejercicio de memoria de lo que fue esta edición del salón, que desde mi perspectiva fue incomprendida y atacada sin ningún tipo de consideración —por personas resentidas (y hasta malintencionadas)—. Quise hacer una suerte de corta recopilación (sin intención de ser polémica), para explicar y preservar información que considero relevante sobre el proyecto. Un texto que además es un pretexto para guardar registros contados de una manera personal (y espero que más clara) de los que se pueden encontrar en otras fuentes, para aquellas personas que los necesiten en un futuro. Lo hago, además, teniendo en cuenta que hasta la fecha de terminación de este informe, la página web del 46SNA sigue caída (y que todavía no hay novedades sobre su catálogo).

En otro orden de ideas, no sobra advertir que la información aquí descrita está basada en mis vivencias personales y no pretendo que mi versión de los hechos sean tomados como verdades absolutas, y mucho menos deseo comprometer a alguien en lo más mínimo con mis comentarios.

¡Muchas gracias por leerme!

2.14. BIBLIOGRAFÍA

Fotografías e información cortesía del Ministerio de Cultura de Colombia. Para profundizar en algunos de los temas del informe, visitar la página web del 46 Salón Nacional de Artistas (<https://artesvisuales.mincultura.gov.co/sna46/>).

Páginas web - Salones de Artistas

Artes Visuales (Ministerio de Cultura). «Inicio». *46 Salón Nacional de Artistas* (página web), 16 de marzo de 2023, <https://artesvisuales.mincultura.gov.co/sna46/>

Salones de Artistas. «40 Salón Nacional de Artistas». *Salones de Artistas* (página web), 16 de marzo de 2023, <https://sna40.com/>

Salones de Artistas. «44SNA». *Salones de Artistas* (página web), 16 de marzo de 2023, <https://salonesdeartistas.com/sna-44-2016>

Salones de Artistas. «45SNA». *Salones de Artistas* (página web), 16 de marzo de 2023, <https://45sna.com/45sna>

Salones de Artistas. «AÚN, 44 Salón Nacional de Artistas». *Salones de Artistas* (página web), 16 de marzo de 2023, <https://salonesdeartistas.com/content/a%C3%BAAn-44-sal%C3%B3n-nacional-de-artistas#:~:text=El%20equipo%20curatorial%20de%20A%C3%9AN,encrucijada%20de%20territorios%20y%20paisajes>.

Salones de Artistas. «El 41 Salón Nacional de Artistas. Urgente». *Salones de Artistas* (página web), 16 de marzo de 2023, <https://salonesdeartistas.com/sna-41-2009#:~:text=El%2041%20Sal%C3%B3n%20Nacional%20de%20Artistas%20Urgente%2C%20se%20inaugur%C3%B3%20en,al%20interior%20del%20mismo%20Sal%C3%B3n>.

Salones de Artistas. «El 42 Salón Nacional de Artistas. IndependienteMente». *Salones de Artistas* (página web), 16 de marzo de 2023, <https://salonesdeartistas.com/sna-42-2011#:~:text=El%2042%20Sal%C3%B3n%20Nacional%20de%20Artistas%20IndependienteMente%2C%20se%20inaugur%C3%B3%20en,de%20formaci%C3%B3n%20y%20de%20creaci%C3%B3n>.

Salones de Artistas. «El 43 Salón (inter)Nacional de Artistas Saber Desconocer». *Salones de Artistas* (página web), <https://salonesdeartistas.com/sna-43-2013>

Salones de Artistas. «Historia Salones Nacionales». *Salones de Artistas* (página web), 16 de marzo de 2023, <https://salonesdeartistas.com/historia-sna>

Artículos digitales

Cerón, Jaime. «Bogotá recibe en su cumpleaños el 39 Salón Nacional de Artistas Colombianos». *Ceronresumido* (página web), 15 de marzo de 2023,

<https://ceronresumido.com/Bogota-recibe-en-su-cumpleanos-el-39-Salon-Nacional-de-Artistas>

González, Beatriz. «Primer Salón Nacional de Artistas», *Colombiamania* (página web), 15 de marzo de 2023, http://www.colombiamania.com/historia/index_historia/07_otros_hec_hos_historicos/0240_salon_nacional_artistas.html

Vega Cardozo, Danelys. 2022. «Inaudito Magdalena». *El Espectador* (página web), 01 de abril de 2023, <https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/inaudito-magdalena/>

Documentos oficiales

Beltrán Pinzón, Ángela. 2023. «Asunto: Respuesta MC00766E2013 a Guillermo Alexander Vanegas Flórez 02 de febrero de 2023». *Ministerio de Cultura de Colombia* (Instagram de *reemplaz0*), 20 de marzo de 2023.

Londoño, Paula. «46SNA-Río Magdalena», presentación de Prezi, 03 de abril de 2023, <https://prezi.com/p/gbav4-xf86i/46-sna-rio-magdalena/>

Sanín, Jose. 2022. «¿Qué está pasando con el 46 Salón Nacional de Artistas?». *esferapública* (página web), 16 de abril de 2023, <https://esferapublica.org/que-esta-pasando-con-el-salon-nacional-de-artistas/>

Entrevistas digitales

Cerón, Jaime. 2022. «Jaime Cerón: Este Salón se pudo llevar a cabo en lugares donde jamás hubo nada parecido». *esferapública* (entrevista), 20 de marzo de 2023, <https://esferapublica.org/jaime-eron-este-salon-se-pudo-llevar-a-cabo-en-lugares-donde-jamas-hubo-nada-parecido/>

Gaitán, Andrés. 2022. «Andrés Gaitán: No hubo recortes de presupuesto en el Salón Nacional de Artistas». *esferapública* (entrevista), 20 de marzo de 2023, <https://esferapublica.org/andres-gaitan-no-hubo-recortes-de-presupuesto-en-el-salon-nacional-de-artistas/>

Libros - 50 años Salón Nacional de Artistas

Amórtegui, Octavio. 1990. «El Primer Salón de Artistas: Lluvia sobre el jardín de Cándido», en *50 años Salón Nacional de Artistas*, editado por Camilo Calderón Schrader, 9. Bogotá: Colcultura.

Calderón Schrader, Camilo. 1990. *50 años Salón Nacional de Artistas*, editado por Camilo Calderón Schrader, Bogotá: Colcultura.

Gaitán, Jorge Eliecer. 1990. «Discurso de inauguración: Primer Salón de Artistas Colombianos. Palabras del doctor Jorge Eliecer Gaitán [El Tiempo, noviembre 17 de 1940]», en *50 años Salón Nacional de Artistas*, editado por Camilo Calderón Schrader, 14. Bogotá: Colcultura.

Uribe de Urdaneta, Maritza. 1990. «Zarabanda. Y la cultura, para qué?», en *50 años Salón Nacional de Artistas*, editado por Camilo Calderón Schrader, 195. Bogotá: Colcultura.

Redes sociales

Andrade, Liliana. 2022. «Esta instalación...». *liliandrade* (Instagram), 01 de abril de 2023, <https://www.instagram.com/liliandrade/?hl=es>

Andrade, Liliana. 2022. «Hace más de un año...». *liliandrade* (Instagram), 01 de abril de 2023, <https://www.instagram.com/liliandrade/?hl=es>

Andrade, Liliana. 2022. «Para este proyecto...». *liliandrade* (Instagram), 01 de abril de 2023, <https://www.instagram.com/liliandrade/?hl=es>



Fotografía cortesía del Ministerio de Cultura
Registro fotográfico: **Camila Malaver Garzón**

¡Con todo mi cariño para Jaime Cerón, José Sanín, Laura Rodríguez, Lina Henao, Melissa Aguilar, Mónica Torregrosa, Paula Leuro, Ximena Gama y Yolanda Chois!

¡Gracias por tanto a todos y todas!

3. PRÁCTICA

III RELÁMPAGO | Feria de Arte Universitario de Bogotá

**XLVII Muestra de Trabajos de Grado «Gustavo Zalamea»,
Escuela de Artes Plásticas, Universidad Nacional de Colombia:**

Hacer casa, acercarse

* * *

PRESENTACIÓN

La práctica académica es una parte valiosa del proceso pedagógico de todos los estudiantes de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio (MMGP). También hace parte de uno de los componentes del trabajo final que se exige como requerimiento de grado. Sin embargo, a diferencia de la estadía, obedece al cumplimiento de un ejercicio práctico dentro de una institución o proyecto concreto. En este aspecto, los estudiantes pueden seleccionar entre distintas actividades relacionadas con la gestión, el diseño o el montaje de exposiciones, los estudios de públicos, la documentación, entre otras alternativas asociadas a las tareas propias de sus competencias adquiridas en el programa. El propósito de la práctica es que museólogos en formación tengan la valiosa oportunidad de comprender, confrontar y poner en práctica los quehaceres de las entidades con las que se asocian. Ante todo, y sobre todo, se busca que los estudiantes apoyen áreas específicas de la actividad en museos y conozcan muy de cerca la gestión en dichas instituciones. El producto esperado es una memoria en la que se contrasten los supuestos teóricos del campo disciplinar y los conocimientos adquiridos durante la experiencia museológica.

La práctica que se mostrará a continuación responde a mi participación dentro del equipo de producción, comunicaciones y museografía de la XLVII Muestra de Trabajos de Grado «Gustavo Zalamea» del reconocido programa de pregrado en Artes Plásticas y Visuales de la Universidad Nacional de Colombia (Muestra E.A.P. 2002-2), titulada «Hacer casa, acercarse». De agosto del año pasado a febrero del presente año, participé en todo el proceso de gestión de la muestra colectiva de los estudiantes de la promoción del segundo semestre de 2022. En términos generales, acompañé el plan de creación de la exhibición, su diseño, comunicación, montaje y lo asociado a la consecución de recursos económicos, materiales y humanos para su realización. Para este objetivo, se llevó a cabo la tercera versión de la Feria Relámpago, Feria de Arte Universitario de Bogotá, una plataforma comercial de emprendimientos de estudiantes universitarios de diferentes instituciones académicas de la ciudad. Un porcentaje de los recursos financiaron la exposición de la E.A.P. 2002-2.

Este trabajo muestra las diferentes etapas de desarrollo de la muestra de grado «Hacer casa, acercarse», desde la puesta en escena de la Feria Relámpago, para la consecución de los recursos financieros, hasta la ideación y ejecución de los proyectos y de la exposición colectiva de los graduandos. Se expondrán algunos productos y piezas de comunicaciones, inventarios, cronogramas, presupuestos y se hará un paneo general de mi experiencia durante estos meses. Finalmente, se hará una reflexión sobre el proceso y una serie de recomendaciones para las próximas ediciones de la feria y las exposiciones de grado del programa.

CONTENIDO

3.1.	ESCUELA DE ARTES PLÁSTICAS	125
	ESCUELA DE BELLAS ARTES DE BOGOTÁ	
3.2.	INTRODUCCIÓN	333
	III FERIA RELÁMPAGO	
3.3.	CRONOGRAMA DE ACTIVIDADES	334
	III FERIA RELÁMPAGO	
3.3.1.	ENFOQUES EQUIPOS	336
	3.3.1.1. Curaduría	336
	3.3.1.2. Tesorería Producción	337
	3.3.1.3. Diseño Difusión Comunicaciones	338
3.3.2.	CONVOCATORIA	340
3.3.3.	STANDS PARTICIPANTES	341
	3.3.3.1. Participantes de la III Feria Relámpago	342
	3.3.3.2. Montos de donaciones y estimados de precios	347
3.3.4.	SEDES	349
	3.3.4.1. Inventario del mobiliario	349
	3.3.4.2. Definición de los stands	349
	3.3.4.3. Plano de la III Feria Relámpago Distribución	350
3.3.5.	UNIDAD MONETARIA	352
	3.3.5.1. Billetes III Feria Relámpago	353
3.3.6.	CONTABILIDAD	355
3.3.7.	ACTIVIDADES REALIZADAS	359
3.3.8.	RECOMENDACIONES	361
3.4.	INTRODUCCIÓN MUESTRA	363
	«HACER CASA, ACERCARSE»	
3.4.1.	CRONOGRAMA DE ACTIVIDADES	367
	MUESTRA DE TRABAJOS DE GRADO (2022-2)	

3.4.2.	PRESUPUESTO	368
3.4.3.	ENFOQUES	372
3.4.3.1.	ENFOQUE CURATORIAL	372
3.4.3.1.1.	Texto curatorial: <i>Hacer casa, acercarse</i>	373
3.4.3.1.2.	Estructura del discurso inaugural	375
3.4.3.2.	MUSEOGRAFÍA TESORERÍA PRODUCCIÓN	389
3.4.3.3.	DISEÑO DIVULGACIÓN COMUNICACIONES	399
3.4.4.	PLANO «HACER CASA, ACERCARSE»	402
3.4.5.	ORGANIGRAMA	404
3.4.6.	ACTIVIDADES REALIZADAS	405
3.4.7.	RECOMENDACIONES	406
3.4.8.	COMENTARIOS FINALES	408
3.4.9.	BIBLIOGRAFÍA	412
3.5.	AÑADIDOS	415
3.5.1.	III FERIA RELÁMPAGO	415
3.5.1.1.	Anexo 1. Comunicaciones oficiales por correo electrónico	415
3.5.1.2.	Anexo 2. Consentimiento informado III Feria Relámpago	418
3.5.1.3.	Anexo 3. Formulario de inscripción III Feria Relámpago	419
3.5.1.4.	Anexo 4. Solicitud de autorización Escuela de Artes Plásticas	422
3.5.1.5.	Anexo 5. Tabla de préstamos de mobiliarios y equipos	423

3.1. ESCUELA DE ARTES PLÁSTICAS ESCUELA DE BELLAS ARTES DE BOGOTÁ

La Escuela de Bellas Artes fue el centro de debates estéticos y de formación de artistas plásticos más relevante de las primeras décadas del siglo pasado. Por sus aulas pasaron los artistas más sobresalientes que animaron la vida artística, cultural e intelectual del país. Una historia del arte en Colombia quedaría incompleta sin la inclusión de este centro de formación y debate.⁴⁵⁶

El programa de Artes Plásticas y Visuales de la sede Bogotá de la Universidad Nacional de Colombia en principio fue la renombrada Escuela de Bellas Artes, una institución estelar en la historia de la educación artística del país. Hasta la fecha, salvo por la escuela gratuita de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada (1783-1813), la nación nunca se había interesado en crear una escuela de formación para artistas. La mayoría de veces se trataba de talleres familiares y gremiales, bajo el modelo de una enseñanza colonial, en los que los grandes maestros daban instrucción a sus pupilos sobre un oficio en concreto. En 1873, llegó a la ciudad, Felipe Santiago Gutiérrez, pintor mexicano, reputado en todo el continente americano principalmente por sus retratos, sugerido por el célebre fabulista Rafael Pombo. Gutiérrez no solamente se dedicó a su labor como profesor de pintura y dibujo, sino que fundó una serie de escuelas de arte oficiales y particulares. La fundación por decreto de la Escuela Vásquez, gracias a la iniciativa de artistas como José Manuel Groot y Alberto Urdaneta, fue uno de los frutos de sus esfuerzos. Más adelante, fundaría la Escuela Gutiérrez, esta vez de naturaleza privada, donde el mismo Gutiérrez impartió clases gratuitas a dibujantes y pintores. Su amistad con Urdaneta —diría Beatriz González— sería «la base de una apertura en el arte colombiano».⁴⁵⁷

Por iniciativa del propio Alberto Urdaneta, uno de los artistas colombianos más destacados del siglo XIX y una de las figuras más relevantes de nuestra historia, el Gobierno Nacional fundó la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, a través del Decreto No.85 del 21 de octubre de 1884.⁴⁵⁸ Aún así, la institución fue inaugurada oficialmente hasta el 20 de julio de 1886, a pesar de que llevaba ejerciendo sus funciones desde abril de ese año. Esta fecha fue elegida, según indicó el mismo Urdaneta, para conmemorar la emancipación política del país y homenajear el nacimiento de la patria.⁴⁵⁹ La creación de la Escuela de Bellas Artes corresponde a un amplio proyecto cultural de élites firmemente enraizado a las premisas de «la fiesta de la civilización» y «la esperanza del progreso», y fue liderado por las juventudes burguesas y los hijos de grandes hacendados que serían promotores de los gustos artísticos propios del siglo.⁴⁶⁰ La escuela estuvo adscrita desde el primer momento a la Universidad Nacional de Colombia, y en este sentido, se creó como un espacio para la enseñanza

⁴⁵⁶ Sergio Ferro Peláez. Universidad Nacional de Colombia, *Porque hay historias*.

⁴⁵⁷ González, *Las artes plásticas*, 188-189.

⁴⁵⁸ Fernández, *Boletín SPM*, 38.

⁴⁵⁹ Urdaneta, *Escuela de Bellas Artes en Colombia*, 5-6.

⁴⁶⁰ López, *Escuela Nacional de Bellas Artes | Vásquez*, *Escuela de Bellas Artes en Colombia* (sinópsis).

superior universitaria, oficial y pública de la arquitectura, el arte y la música, acorde a los ideales regeneracionistas del gobierno del expresidente Rafael Núñez. Este escenario representó el sentido de arte de naturaleza historicista para ensalzar los nobles ideales de patriotismo que establece una única forma de crear, a través de cánones iconográficos en los que solamente tiene cabida la historia oficial.⁴⁶¹

La Escuela de Bellas Artes tuvo un carácter, por un lado, progresista, y por el otro, conservador. En primer lugar, porque, tal como se había comentado, nace a modo de un proyecto civilizatorio, encaminado estrictamente a la formación artística profesional, en oposición al trabajo manual y artesanal característicos de la Escuela de Artesanos.⁴⁶² La Escuela de Bellas Artes se estableció en las instalaciones del Colegio Mayor de San Bartolomé, el colegio más antiguo del país⁴⁶³, en donde habían funcionado hasta la fecha las academias de enseñanzas artísticas existentes en la ciudad, sostenidas con recursos públicos, que Alberto Urdaneta reunió en una sola institución.⁴⁶⁴ Los dos proyectos para la educación del arte que antecedieron a la escuela, respondieron a dos lógicas, una de corte liberal, bajo el modelo inglés, y otra de corte más conservador, inspirada en la tradición academicista europea. De este último modelo, Alberto Urdaneta tomó la estructura de la institución, las prácticas pedagógicas y los contenidos de las cátedras.⁴⁶⁵ Las secciones fueron asignadas a los artistas que en el pasado habían dirigido o habían estado asociados a las academias de enseñanzas artísticas. Tan sólo por mencionar algunos, Epifanio Garay asumió la materia de pintura, la de arquitectura fue tomada por Mariano Santamaría, el italiano Cesare Sighinolfi y el suizo Luis Ramelli tomaron la primera cátedra en escultura y ornamentación, Antonio Rodríguez fue designado instructor de grabado en madera, el mismo Alberto Urdaneta atendió las clases de aguada, y Jorge Price, con una serie de condiciones, tomó la sección de música.⁴⁶⁶

En segundo lugar, el lado más conservador de la Escuela de Bellas Artes, antes también mencionado, tenía que ver con que el modelo moderno de enseñanza de las «bellas artes» era cercano al pensamiento estético de las élites criollas.⁴⁶⁷ Así, se trataba de un arte puramente utilitario para los propósitos políticos del gobierno de turno, en el que se instauraron condiciones para crear imágenes que moldearían la historia patria sobre la que se erigiría el país colombiano.⁴⁶⁸ El pensamiento ideológico en torno a la regeneración nuñista fue tremendamente contradictorio, pues, por un lado, se quería configurar un modelo republicano propio de nuestra nación, pero a través de la puesta en valor de algunos bienes heredados de los españoles, tales como el idioma, la

⁴⁶¹ Vásquez, *Escuela de Bellas Artes en Colombia*.

⁴⁶² Facultad de Artes, *PEP*, 5.

⁴⁶³ Desde aquel momento hasta principios del siglo XX, la Escuela de Bellas Artes funcionó en el mismo lote donde se construyó inicialmente el Convento de la Enseñanza, el primer centro educativo para mujeres del país. Actualmente, allí se encuentra el Centro Cultural Gabriel García Márquez.

⁴⁶⁴ Vásquez, *Escuela Nacional de Bellas Artes* | Vásquez, *Escuela de Bellas Artes en Colombia* (sinópsis).

⁴⁶⁵ Vásquez, *Alberto Urdaneta y la Escuela Nacional*.

⁴⁶⁶ Vásquez, *Alberto Urdaneta y la Escuela Nacional* | Vásquez, *Escuela de Bellas Artes en Colombia* (sinópsis).

⁴⁶⁷ Vásquez, *Alberto Urdaneta y la Escuela Nacional* | Facultad de Artes, *PEP*, 5.

⁴⁶⁸ Vásquez, *Escuela Nacional de Bellas Artes*.

religión y la conciencia del progreso. De esta manera, algunas de las figuras preferidas de los artistas para sus obras fueron: Cristóbal Colón, Sebastián de Belalcázar, Isabel la Católica, Miguel de Cervantes Saavedra, Gonzalo Jiménez de Quesada, y por el estilo.⁴⁶⁹

Sin duda alguna, la fundación de la Escuela de Bellas Artes fue primordial en la consolidación de una enseñanza moderna del arte, la música y la arquitectura en Colombia, y en este sentido, Alberto Urdaneta, su creador y también primer director, fue el «iniciador de la pedagogía artística en el país»⁴⁷⁰. Tristemente, en contraste con su extensísimo legado, la vida de este artista, político, agrónomo, militar, periodista, escritor, entre muchos otros títulos, fue muy corta. Falleció un año después de la creación de la institución, y de haber realizado la Primera Exposición Anual de Bellas Artes, una exhibición inmensa e importantísima en la historia colombiana del arte, precursora del programa de Salones Nacionales de Artistas. El 29 de noviembre de 1887, a sus 42 años, falleció a causa de una afección pulmonar en su ciudad natal, y enterrado en el Cementerio Central de Bogotá en un mausoleo diseñado por él mismo⁴⁷¹. Más adelante, pasarían por la dirección de la Escuela de Bellas Artes las personalidades más notables del arte de la época. En 1893, y luego en 1898, el reconocido retratista, Epifanio Garay, asumió la dirección de la institución en Cartagena y Bogotá. Y, posteriormente, lo sucedió Ricardo Acevedo Bernal, notable pintor de la época, en el año 1902, y después de 1911 a 1918, y el distinguido primerísimo artista moderno del país, Andrés de Santa María, luego de desempeñarse como profesor de la cátedra de paisaje desde 1894, —también introdujo las clases con modelos desnudos, entre otras cosas, en la Escuela Profesional de Artes Decorativas e Industriales, anexa a la Escuela de Bellas Artes, con permiso del expresidente Rafael Reyes—. Fue el poeta Rafael Pombo, miembro auxiliar del centro educativo, quien advirtió por primera vez la necesidad de ofrecer una clase de paisaje, considerada por el escritor como un género en principio americano.⁴⁷²

Andrés de Santa María estuvo dirigiendo la institución entre 1904 y 1911, para luego viajar a Bruselas, y dedicarse casi que exclusivamente a su trabajo como pintor. Durante ese tiempo, exactamente en el año 1910, la Escuela de Bellas Artes se trasladó a las instalaciones del actual Museo Militar de Colombia, situado en la localidad de La Candelaria. Tiempo después, ya entrada la década de los años 20, se estableció en la antigua sede de la Academia Colombiana de la Lengua, en la actual calle 19 (Barrio Germania). Para entonces, a la dirección entró Roberto Pizano, uno de los artistas, promotores culturales e historiadores del arte más significativos de la historia colombiana, quien cambió el relato de la Escuela de Bellas Artes para siempre. Una vez falleció Alberto Urdaneta, el centro educativo tuvo algunos periodos de fortalecimiento institucional, aún así sostuvo una seria situación de carestía. Esto se debió al abandono absoluto por parte de los dirigentes del país, hasta la llegada de Pizano, que trajo consigo una

⁴⁶⁹ Vásquez, *Alberto Urdaneta y la Escuela Nacional*.

⁴⁷⁰ Banco de la República, *Alberto Urdaneta: vida y obra*, 5.

⁴⁷¹ *Ibid.*, 20.

⁴⁷² González, *Las artes plásticas*, 188-189.

profunda renovación institucional, que partió en esencia de la reestructuración administrativa de la escuela y de la consecución de nuevos recursos. A la par de Alberto Urdaneta, Roberto Pizano fue una figura sobresaliente en la Escuela de Bellas Artes, cuya labor dejó un legado insuperable. Los dos fueron personajes realmente carismáticos que, en parte gracias a su posición social, consiguieron mantener como nadie una comunicación fluida con las élites del país.⁴⁷³

El bogotano Roberto Pizano hizo interpretaciones costumbristas de la realidad desde sus propias circunstancias sociales, con sus suspicacias y privilegios, por medio de impresionantes óleos al estilo del característico arte español.⁴⁷⁴ En la década de los años veinte, una vez retornado al país, Pizano se incorporó como docente a la Escuela de Bellas Artes, siendo el paisa Ignacio Gómez Jaramillo uno de sus alumnos más reconocidos. En la transición hacia los años 1930, el centro educativo entró en una formidable crisis en materia de infraestructura de la presencia docente, razón por la que se hizo la solicitud al artista para que dirigiera la institución. Roberto Pizano aceptó con la condición de que se le dieran recursos suficientes para comprar una serie de obras, que le ofrecieran a los estudiantes la oportunidad de conocer el arte universal de primera mano.⁴⁷⁵ En sus viajes por Europa, compró en los mejores museos del continente más de doscientas réplicas en yeso de esculturas emblemáticas de la historia del arte, así como 1600 grabados. Pasó por el Museo del Louvre, el Museo Británico, el Museo de Atenas, entre muchos otros, de los que trajo reproducciones del arte griego, asirio, egipcio, romano, y de todas las grandes épocas. Algunas de las más destacadas son: *Venus de Milo*, *Apolo de Kassel*, *Dama de Elche*, *Ángel de la sonrisa*, *El día y Noche* de Miguel Ángel, piezas de Rodin, Donatello, Robia, entre muchísimas otras.

En medio de esta situación, respecto a la falta de elementos para la capacidad artística en el país, el propio Roberto Pizano mencionó en una entrevista:

Con ellos [todas las réplicas] esperamos que los jóvenes de talento y vocación podrán llegar a formarse en Bogotá en condiciones tan favorables como pudieran conseguirlo en Europa; y ese es el interés de la Escuela: hacer de la capital un centro de estudios artísticos que sea el índice de nuestra cultura estética.⁴⁷⁶

En este orden de ideas, la iniciativa del artista era permitirles a los estudiantes que no tuvieran formas de viajar a las principales capitales del mundo, acceso a las mejores obras del arte universal, que pese a ser reproducciones, gozaban de una exquisita calidad en su elaboración. No sobra recordar que a principios del siglo, la educación artística tenía muy presente la idea de aprender a través de imitación de los grandes referentes del arte. El Museo de Bellas Artes, iniciado también por Roberto Pizano, asentado en el antiguo Salón de Grados, dentro del atrio de San Ignacio, adquirió como su acervo la llamada *Colección Pizano*.

⁴⁷³ López, *Escuela Nacional de Bellas Artes*

⁴⁷⁴ Escallón, *Las artes plásticas*, 209-210.

⁴⁷⁵ Padilla, *Escuela Nacional de Bellas Artes*.

⁴⁷⁶ Amaya, *Entrevistas a Roberto Pizano*, 155.

Simultáneamente, se abrieron un par de salas de pintura y escultura y una sala de grabados y dibujos, con obras de artistas nacionales e internacionales, como Epifanio Garay, Ricardo Acevedo Bernal, Ricardo Gómez Campuzano, Marco Tobón Mejía, Coriolano Leudo, Rómulo Roza, David Teniers, Alberto Durero, Hans Holbein, Rembrandt, Pointelin, Carrière, Basseur, entre muchos otros. A causa de una prematura muerte, Roberto Pizano nunca pudo ver consolidado este proyecto. El político Gustavo Santos Montejó añadiría en 1931: «Su última preocupación fue la organización de este ideal que vino a inaugurarse, mal que bien, un año después de su muerte».⁴⁷⁷

Otro capítulo en la historia de la Escuela de Bellas Artes comenzó durante el gobierno liberal del expresidente Alfonso López Pumarejo, en el año 1935. En estos momentos, después de sesenta y siete años de existencia, la Universidad Nacional de Colombia fue refundada como una de las medidas progresistas que fueron implementadas por la «Revolución en Marcha». La mayoría de escuelas profesionales y entidades de investigación de la institución fueron centralizadas dentro de un mismo campus universitario⁴⁷⁸, mediante la Ley 68 de ese año, por la impopular iniciativa del entonces Ministro de Educación Jorge Zalamea. Así, también fue creada finalmente la Facultad de Artes que estaría compuesta por los programas de Arquitectura, Bellas Artes y Música. Sin embargo, la Escuela de Bellas Artes se mantendría en sus instalaciones tradicionales y acorde a sus propios criterios, hasta el año 1965.⁴⁷⁹ Entonces, el centro de educación artística y la Escuela de Jurisprudencia funcionaban en el Claustro de Santa Clara, hasta que se trasladaron a la ciudad universitaria, como respuesta a una reforma propuesta por el profesor, médico y entonces rector de la institución, José Félix Pañiño Restrepo, medida que estableció la división académica dentro de la Universidad Nacional de Colombia y definió su organización y funciones.⁴⁸⁰ Esta reforma se convirtió en un referente para las demás instituciones de educación superior del país.

Si bien, en ese momento el programa de Bellas Artes se sintió subordinado, por el nuevo panorama que se presentaba, en el cual había cedido por completo su capacidad de tomar decisiones de manera autónoma, sus costumbres se habían transformado y sus bienes, incluso la *Colección Pizano*, habían sido repartidos por toda la ciudad universitaria. En contrapunto, había ganado una significativa formación humanística, en clave de diálogo interdisciplinario con el resto de las facultades.⁴⁸¹ De esta manera, se trasladó al edificio 301, construido en principio para la entonces recién creada Facultad de Arquitectura entre 1936 y 1938. En la planeación del edificio intervinieron tres arquitectos alemanes. Erich Lange, quien estuvo a cargo del diseño, Erns Blumenthal, quien adicionó unos detalles posteriores, y Leopoldo Rother, que trazó los detalles ornamentales. El edificio

⁴⁷⁷ Santos, *El Museo de Bellas Artes*.

⁴⁷⁸ La ciudad universitaria de la Universidad Nacional de Colombia sede Bogotá compró y se mudó a la Hacienda *El Salitre* de la Beneficencia de Cundinamarca. Los recursos para su construcción, en principio del fideicomiso realizado por el Banco Central Hipotecario.

⁴⁷⁹ Facultad de Artes, *PEP*, 5.

⁴⁸⁰ Todas las carreras fueron reunidas en doce facultades de las cuatro sedes.

⁴⁸¹ Facultad de Artes, *PEP*, 5.

disfruta de un estilo arquitectónico de transición que reúne características de elementos academicistas, el art déco y las primeras expresiones arquitectónicas modernas europeas, traídas por los migrantes y exiliados del nazismo durante la Segunda Guerra Mundial. Por su excepcional eclecticismo y notoria relevancia histórica fue declarado BIC (Bien de Interés Cultural) en el ámbito nacional en el año 1996.⁴⁸²

La década de los años noventa dejó una serie de cambios significativos para la Escuela de Bellas Artes. Las reformas adelantadas por Antanas Mockus, tanto como vicerrector académico, como rector general de la Universidad Nacional de Colombia, supuso una serie de reformas que afectaron el programa de artes. Mockus demostró ser un gran ejecutivo, pues, pudo aumentar los recursos de la universidad en un cien por ciento, y con estos llevó a cabo la modernización del área administrativa, así como realizó una serie de cambios significativos. Se abrieron las líneas de profundización: «Historia y Teoría del Arte» y la «Maestría en Artes Plásticas y Visuales», y se originó el «Instituto Taller de Creación», lo que corroboró el crecimiento académico del programa madre. Por otro lado, se puso en evidencia que el programa de artes se encontraba desactualizado con respecto al contexto contemporáneo, lo que se tradujo en la renovación de las asignaturas, entre otras cosas.⁴⁸³

En el año 2004, nació oficialmente la Escuela de Artes Plásticas y Visuales, tal y como la conocemos hasta el día de hoy. Y, más adelante, en el 2007, y hasta el 2009, la Universidad Nacional de Colombia, en el marco del actual proceso de internacionalización de la educación superior, adoptó una serie de elementos transversales a la totalidad de los programas académicos de la institución. Por ejemplo, paulatinamente estableció una serie de asociaciones a las actividades de investigación y desarrollo académico, así como implementó los lineamientos para la acreditación internacional. Estas reformas han tenido un gran impacto en el programa de Artes Plásticas y Visuales hasta la actualidad, referente a los procesos disciplinares, en la medida en que la educación artística se entiende en este momento como una serie de grados consecutivos de aprendizaje, según «problemas específicos y transversales del arte».⁴⁸⁴

Para concluir este capítulo, es necesario advertir que el 2018, se llevó a cabo un proyecto de recuperación y conservación patrimonial de todas las instalaciones del edificio 301.⁴⁸⁵ Se evidenció la necesidad de detener el estado de deterioro que evidenciaba la edificación, con una gravedad y tamaño de afectaciones importantes. Primero, tenía asentamientos diferenciales ocurridos por tiempos sostenidos de sequía. Segundo, no contaba con los estándares necesarios de diseño sismorresistente según la regulación vigente. Y tercero, los sistemas hidrosanitarios y las redes eléctricas estaban defectuosas. Las afectaciones eran muy evidentes en el deterioro de muros internos y externos, entre otras partes

⁴⁸² Fernández, *El edificio de Bellas Artes*, 38.

⁴⁸³ Facultad de Artes, *PEP*, 6.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, 6.

⁴⁸⁵ El proyecto fue llamado: «Intervención de Recuperación y Conservación Patrimonial del Edificio 301 Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá».

del edificio. Para hacer el diagnóstico se realizaron estudios a profundidad y se hizo una importante revisión de archivos. La obra, que finalizó en el año 2021, presentó una serie de adecuaciones correctivas y preventivas que permitieron el adecuado funcionamiento del edificio.⁴⁸⁶

La Escuela de Bellas Artes, ahora el programa de Artes Plásticas y Visuales, desde su creación en 1886, ha seguido su inevitable camino como el primero y uno de los más representativos centros de educación artística de la región. Así, su legado es tan extenso como significativo para el país, ¿y por qué no?, para el mundo. A través del tiempo, en sus incontables salones a lo largo de su historia, han pasado las más grandes personalidades del mundo del arte colombiano, bien sea en calidad de docentes o estudiantes. Desde Alberto Urdaneta, Andrés de Santa María y Roberto Pizano, hasta Alejandro Obregón, Fernando Botero, Enrique Grau, Eduardo Ramírez Villamizar, Marta Traba, Doris Salcedo, entre muchos otros. Lo que la hace un ficha fundamental para la historia del arte en nuestro territorio, una pieza sin la cuál, ¿quién sabe dónde estaríamos ahora?

⁴⁸⁶ Universidad Nacional de Colombia, *Porque hay historias*.

FICHA TÉCNICA
ESCUELA DE ARTES PLÁSTICAS Y VISUALES

DIRECCIÓN: Cra 30 # 45-03. Ed. 301

TELÉFONO: (+57) 601 3165000 Ext. 1051

CORREO ELECTRÓNICO: *escartpv_farbog@unal.edu.co*

PÁGINA WEB: <http://artes.bogota.unal.edu.co/programas-academicos>

FECHA FUNDACIÓN:

- Fundación de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá
Mediante el Decreto 85 del 21 de octubre de 1884
1886
- Fundación de la Facultad de Artes
Mediante la Ley 68 del 07 de diciembre de 1935
1935
- Surgimiento del Departamento de Bellas Artes (Ed.301)
Mediante la «Reforma Patiño»
1964
- Creación oficial de la Escuela de Artes Plásticas y Visuales
2004 - 2006

EQUIPO DIRECTIVO:

- Luis Eduardo Garzón Flórez
Director Escuela de Artes Plásticas y Visuales
legarzonf@unal.edu.co
- Vanessa Nieto Romero
Coordinadora curricular
pregart_farbog@unal.edu.co
- Blanca Nieves Rodríguez Castro
Secretaria Ejecutiva de la Escuela
escartpv_farbog@unal.edu.co
- Lida Rocío Muñoz Buitrago
Secretaria Ejecutiva de la Coordinación Curricular
pregart_farbog@unal.edu.co

HORARIO: LU - VI (7:00 a.m. a 6:00 p.m.) | SA (7:00 a.m. a 1:00 p.m.)

TIPO DE INSTITUCIÓN: Educación superior (profesional)

ENTIDAD: Universidad Nacional de Colombia

DEPENDENCIA: Facultad de Artes

Bogotá, D.C.,
Colombia

3.2. INTRODUCCIÓN III FERIA RELÁMPAGO

Desde 2017, la Feria Relámpago se ha consolidado como una plataforma para el encuentro, visibilización y circulación comercial de creaciones artísticas y de diseño, con el objetivo principal de financiar la producción de las muestras de trabajos de grado de los estudiantes del programa de Artes Plásticas y Visuales de la Universidad Nacional de Colombia. De igual manera, ha servido como un espacio de descubrimiento para nuevos coleccionistas y públicos interesados en la próxima escena artística del país. En su tercera edición, por primera vez, adoptó el eslogan de «Feria de Arte Universitario de Bogotá» y se abrió a todas las comunidades universitarias de la ciudad, admitiendo propuestas de jóvenes talentos y emprendedores de seis instituciones bogotanas.

La III Feria Relámpago | Feria de Arte Universitario de Bogotá se desarrolló del jueves 10 al sábado 12 de noviembre de 2022, y como era costumbre, tuvo lugar en el Edificio 301 de la Universidad Nacional de Colombia (Bogotá), uno de los tesoros arquitectónicos de la institución que forma parte de la primera etapa de construcción de su campus. Este fue construido entre 1936 y 1940, declarado monumento nacional, y recientemente renovado (2018-2021), siendo uno de los espacios más importantes de la escena artística emergente del país. En el evento hicieron parte 41 participantes de seis instituciones universitarias bogotanas, conformadas por estudiantes, colectivos, egresados y docentes, que ofrecieron productos, servicios y experiencias en ocho categorías, tales como fanzines, stickers, grabados, fotografías, comidas, ropa y accesorios, materiales, dibujos, tatuajes, piezas decorativas, entre otras cosas.

La feria fue organizada por diez estudiantes graduandos de Artes Plásticas y Visuales y por cuatro estudiantes del programa de Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio —uno de la séptima corte y los otros tres de la octava— de la Universidad Nacional de Colombia. En principio, el proyecto fue dirigido por el excoordinador de la maestría y profesor asistente de la Escuela de Artes, William López, quien tuvo que desligarse a finales de septiembre del año 2022, para asumir la dirección del Museo Nacional de Colombia. Desde entonces, la organización de la feria fue asumida exclusivamente por los estudiantes.

3.3. CRONOGRAMA DE ACTIVIDADES III FERIA RELÁMPAGO⁴⁸⁷

FECHAS DE LA FERIA: 10, 11 y 12 de noviembre 2022

GESTIÓN | ADMINISTRATIVOS

- Solicitud permisos Coordinación Curricular
26 y 30 septiembre
- Definición de dineros | medios de pago
21 y 31 noviembre

CURADURÍA

- Recepción de propuestas de participantes y anfitriones
09 y 17 octubre
- Selección de participantes y anfitriones
17 y 21 octubre
- Definición propuesta general (selección de sedes)
17 y 21 octubre
- Definición de pabellones y stands
17 y 21 octubre
- Piezas gráficas e impresos
17 octubre - 10 noviembre

PRODUCCIÓN

- Impresión de dinero
08 -y 10 noviembre
- Entrega de espacios
09 noviembre
- Adecuación de pabellones y stands
09 y 10 noviembre
- Apoyo montaje
09 y 10 noviembre
- Apoyo desmontaje y entrega de salones
12 noviembre

⁴⁸⁷ El cronograma se estableció de acuerdo a las áreas que consideramos pertinentes para la ejecución del proyecto. Se hizo una estimación hacia atrás, es decir, se tomaron las fechas de inicio y finalización del proceso de producción de la feria, incluyendo el desmontaje, se definieron las actividades específicas más importantes para llevar a cabo el evento (con sus respectivas áreas de dependencia), y se establecieron el resto de las fechas desde el día de inauguración hacia atrás, siempre considerando el peor de los escenarios. Algunas de las fechas consignadas son estimaciones de acuerdo a la información que pude recolectar de los documentos y las comunicaciones que nos quedaron, ya que las definidas en el cronograma original no se siguieron la mayoría de veces. Para revisar el cronograma inicial (realizado el 05/09/22, y con algunas actualización) en sus dos versiones (diagrama de Gantt y en lista desglosada), ingrese al siguiente enlace: <https://docs.google.com/spreadsheets/d/1flPJ67OipxQnFePcTn0sNeXyvNZd25AE/edit?usp=sharing&ouid=116050466580559881276&rtfpof=true&sd=true>

MUSEOGRAFÍA

- Revisión | aprobación de contenidos
17 octubre - 10 noviembre
- Contenidos finales
08 y 10 noviembre
- Revisión | aprobación de diseño
17 oct - 10 noviembre
- Adecuación de espacios
10, 11 y 12 noviembre

DIFUSIÓN | COMUNICACIÓN

- Definición pautas comunicación
07 oct
- Selección material difusión
23 septiembre - 07 Octubre
- Posteo en redes sociales (sin incluir *stories*)
09, 31 octubre | 11 noviembre
- Lanzamiento convocatoria participantes
09 de octubre

ACTIVIDADES PARALELAS

- Concierto experimental
12 de noviembre

3.3.1. ENFOQUES | EQUIPOS

La III Feria Relámpago | Feria de Arte Universitario de Bogotá se realizó gracias al trabajo conjunto de los estudiantes graduandos de Artes Plásticas y Visuales y de cuatro estudiantes de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio de la Universidad Nacional de Colombia. Todos los miembros organizadores se dividieron en tres equipos de trabajo de acuerdo a las actividades a realizar por cada una de las áreas que requería el desarrollo del proyecto, y así optimizar las labores del recurso humano con el que se contaba. Aún cuando se elaboró la ruta crítica con presencia del grupo completo, a través de reuniones semanales, y algunas labores fueron compartidas por los diferentes grupos, se buscó tener una mayor organización dando cierta autonomía a cada uno de los equipos.

3.3.1.1. Curaduría

El equipo de curaduría se encargó principalmente de establecer las reuniones con el área de coordinación de la Escuela de Artes Plásticas y Visuales, con el objetivo de establecer los pasos a seguir para el adecuado desarrollo de la feria, así como para definir los apoyos de esta entidad. También se encargó de hacer el formulario de la convocatoria, recibir y analizar los resultados, establecer las comunicaciones con los diferentes participantes, y concretar las categorías de la feria y su ubicación en el edificio.⁴⁸⁸

Miembros del equipo curatorial

Estudiantes de la Escuela de Artes Plásticas y Visuales:

- Alejandro Bohórquez
- Daniel Quiroga
- Karen Pachón
- Paula Fonseca

Estudiante de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio:

- Ana Gutiérrez

⁴⁸⁸ Las comunicaciones oficiales hechas por correo electrónico se pueden revisar en anexos al final de este documento (Anexo 1).

3.3.1.2. Tesorería | Producción

El equipo de producción, también a cargo del tema financiero, fue responsable de una serie de tareas que se pueden dividir en dos momentos: labores previas a la realización de la feria y, por otro lado, tareas durante su ejecución. Desde el primer momento el equipo se apropió de las acciones relacionadas con el control financiero, es decir, de la unidad monetaria que se utilizó durante la feria —que se explicará más adelante—, y en este sentido, diseñó los *rayos* (billetes) y el sello de la caja, así como evaluó todos los sistemas posibles de pago y gestionó algunos materiales necesarios para el desarrollo de la feria, como los botones de identificación de los organizadores. De la misma manera, con relación a temas administrativos, se encargó de tramitar los permisos para el acceso de los participantes durante las jornadas de feria. Y, por último, hizo una reunión de inducción con los representantes de las marcas participantes, que consistió en hacer una presentación general del proyecto, explicar algunos asuntos de logística y resolver las inquietudes.⁴⁸⁹

Ya durante la ejecución de la feria, el equipo de producción se encargó de todo lo relacionado con la logística del evento, que incluyó desde hacer la recepción y bienvenida a los participantes, hasta elaborar los inventarios, distribuir el mobiliario del edificio y conseguir los recursos materiales necesarios, repartir los billetes y los habladores a cada uno de los stands, distribuir y recoger los consentimientos informados de los participantes, administrar las bodegas de almacenamiento, solucionar cualquier inquietud o inconvenientes presentado, hasta desmontar la feria, entre otras cosas.⁴⁹⁰ Además, por supuesto, llevó a cabo todos los procesos y acciones para el control financiero de la feria, que incluyó llevar el control de la caja y hacer la contabilidad del evento.

Miembros del equipo de tesorería | producción

Estudiantes de la Escuela de Artes Plásticas y Visuales:

- Daniela Pinilla
- Maira Jimena Ramírez
- Sorell Barrera

Estudiante de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio:

- Juan David Flórez

⁴⁸⁹ Para revisar la presentación general de la III Feria Relámpago (formato en Google Drive) ingresar al siguiente enlace: https://docs.google.com/presentation/d/1cm-QZi0sDizj-ttA82z0HGJ5rB4Dx61wL_0f8bqGRnM/edit?usp=sharing

⁴⁹⁰ El documento de consentimiento informado se puede revisar en los anexos al final del informe (Anexo 2).

3.3.1.3. Diseño | Difusión | Comunicaciones

El equipo de difusión y comunicaciones se encargó de la identidad gráfica de la feria. Diseñó principalmente las piezas de comunicaciones para redes sociales y los afiches publicitarios. También se encargó de la impresión de este material y de los billetes. Gestionó las redes sociales de la Escuela de Artes Plásticas y Visuales, incluyendo las publicaciones y respuestas de comentarios, e hizo un importante cubrimiento de prensa. Por otro lado, se encargó de pegar afiches en el campus de la universidad y en distintos lugares de interés de la ciudad, y de visitar diferentes galerías de arte para extender invitaciones.

Miembros del equipo de diseño | difusión | comunicaciones

Estudiantes de la Escuela de Artes Plásticas y Visuales:

- Juan Carlos Melo
- Sandra Carolina Jiménez

Estudiantes de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio:

- Simón Rojas Gutiérrez
- Valeria Gómez

Diseño de los botones de identificación para los organizadores durante la feria⁴⁹¹



⁴⁹¹ Los botones fueron donados por William López, diseñados y mandados a hacer por el equipo de producción. Fueron utilizados durante la feria por algunos de los organizadores para ser identificados fácilmente por los participantes y los asistentes a la feria.



3.3.2. CONVOCATORIA⁴⁹²

La recepción de propuestas de los interesados en hacer parte de la III Feria Relámpago | La feria de arte universitario de Bogotá se llevó a cabo del 09 al 17 de octubre de 2022, y la selección de los participantes se hizo del 17 al 21 de octubre del mismo año. Los resultados se dieron a conocer a través de las redes sociales de la Escuela de Artes Plásticas de la universidad y a través de correos electrónicos.⁴⁹³ La participación fue completamente gratuita y no solicitó ningún tipo de cuota de inscripción, solamente se manifestó que parte de las ventas hechas tendrían que ser donadas —30, 50, 70 o 100 %—, para cumplir la misionalidad del evento, es decir, recaudar fondos para llevar a cabo la muestra de trabajos de grado de los estudiantes de artes de la universidad. Cabe resaltar que, por primera vez en la historia de la feria, la convocatoria fue abierta para estudiantes, egresados, colectivos y docentes de programas de artes, diseño, humanidades y afines de cualquier institución universitaria de la ciudad.

Entre las condiciones de participación de la convocatoria, se pidió disposición permanente para la atención de los públicos durante los tres días de la feria, así como disponibilidad de tiempo, propia o de un responsable, para el montaje y desmontaje de los stands en las jornadas correspondientes. También se requirió que los productos, servicios, experiencias y demás propuestas fueran de autoría propia de los postulantes, puesto que no se aceptaron creaciones prefabricadas. De manera adicional —aunque esta medida cambió más adelante— se solicitó que todo lo ofertado fuera de un precio mayor a \$5.000—, inclusive se sugirió hacer combos para cumplir con este requisito en caso de tener productos, servicios, experiencias o propuestas con precios menores a este valor.

Adicional a los datos de inscripción de los postulantes, tales como información general y de contacto, se solicitó descripciones de las propuestas, estimados de precios de los productos, servicios y experiencias, montos de donaciones de las ventas que se hicieran en la feria y requerimientos técnicos de sus stands. Esta información debía estar soportada por documentación adjunta (fotocopias de carnets, certificados, diplomas o comprobantes) que evidenciaran algún tipo de su vinculación con universidades bogotanas, y registros de productos, servicios y experiencias que fueran a vender en la feria.

⁴⁹² La campaña de la convocatoria se hizo a través de redes sociales (incluyendo grupos de interés en Facebook), correos masivos y *broadcast list* en WhatsApp. Para chequear la información y el formato del formulario completo que realizamos en el generador en línea | Google Workspace, por favor, revisar los anexos de este documento (Anexo 3).

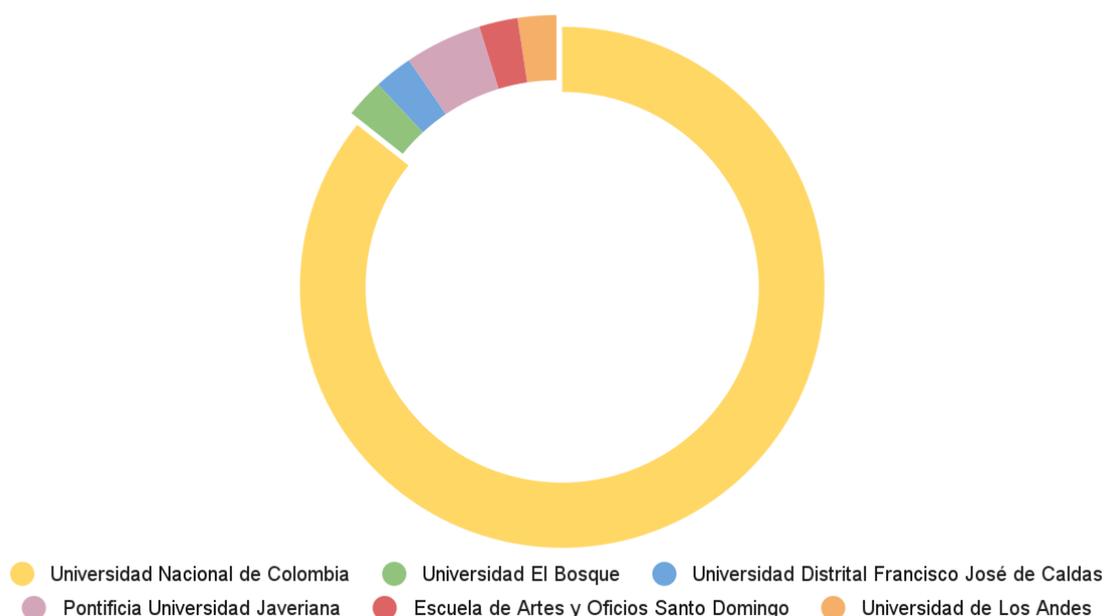
⁴⁹³ Instagram (@artes_unal_bog) | Facebook (Artes Plásticas Unal)

3.3.3. STANDS | PARTICIPANTES

Se recibieron 64 postulaciones, de las cuales el equipo curatorial seleccionó 44, de acuerdo a la originalidad, pertinencia y calidad de los productos, servicios y experiencias.⁴⁹⁴ Los artistas y colectivos fueron clasificados en ocho categorías diferentes, conforme a las descripciones de las propuestas presentadas en el formulario: «fanzines, stickers, grabados, fotografía», «tattoo», «comidas», «materiales, bitácoras», «accesorios, diseño textil», «madera, cerámica», «plantas» y «grupos de investigación».⁴⁹⁵ También se hizo una alianza con el 4to Encuentro de Cerámica Artística Colombia (ECAC), a través de la docente encargada, Estefanía Gracia, para vender piezas en cerámica que pudieran ser pintadas por los compradores y quemadas durante el encuentro en la técnica *rakú*.

De los 41 participantes que finalmente hicieron parte de la III Feria Relámpago (entre estudiantes, egresados, colectivos y docentes universitarios) provenientes de programas afines a las artes y el diseño en Bogotá, formaron parte miembros de seis instituciones educativas distintas: La Universidad Nacional de Colombia, La Pontificia Universidad Javeriana, La Universidad Distrital Francisco José de Caldas, La Universidad de Los Andes, La Universidad El Bosque y La Escuela de Artes y Oficios Santo Domingo. A continuación, se podrá ver un gráfico con la proporción de participación por institución.

Instituciones universitarias participantes en la III Feria Relámpago



⁴⁹⁴ Se seleccionaron 44 artistas, pero finalmente solamente participaron 41.

⁴⁹⁵ A pesar de que no hubo un tipo de producto, servicio o experiencia de preferencia, siempre se tuvo en mente que los puestos de tatuajes suelen ser los que más recaudan durante las ferias, por ello se contempló desde un principio seleccionar participantes que ofrecieran este tipo de servicios.

3.3.3.1. Participantes de la III Feria Relámpago (por categorías)

FANZINES, STICKERS, GRABADOS, FOTOGRAFÍA:

- *Bimbo Escorcía*
Productos hechos a mano, desde tejidos, bordados e ilustraciones hasta propuestas gráficas como fanzines y postales

Estimado de precios: \$40.000
Monto de donación: 30%
- *Karl Jansen*
Piezas gráficas de litografía, dibujos, serigrafías y papeles hechos a mano.

Estimado de precios: \$20.000
Monto de donación: 30%
- *Andrés Reyes*
Obra gráfica y servicios de retratos en diferentes técnicas.

Estimado de precios: \$50.000
Monto de donación: 30%
- *María Ángela Dávila*
Artículos estampados en serigrafía, calcas y grabados.

Estimado de precios: \$30.000
Monto de donación: 30%
- *Vcv_plushies*
Peluches hechos a mano y juguetes modificados .

Estimado de precios: \$80.000
Monto de donación: 30%
- *Colectivo Ranita*
Productos que oscilan entre dibujos, pinturas, accesorios hechos a mano, bitácoras artesanales y otras propuestas gráficas.

Estimado de precios: \$70.000
Monto de donación: 30%
- *Crisálida Bermúdez*
Fotografías tomadas con cámara análoga y grabados hechos con varias técnicas de la gráfica y la litografía (aguatinta, punta seca, algafia, plancha poliéster, etc).

Estimado de precios: \$30.000
Monto de donación: 30%
- *Mila Fotos*
Prints de fotografías análogas y digitales intervenidas.

Estimado de precios: \$15.000
Monto de donación: 30%

- *Daniel Benítez (Dabs)*
Impresos en risografía, stickers e ilustraciones impresas.

Estimado de precios: \$45.000
Monto de donación: 30%
- *Mariel*
Impresiones a color y estampados negro y rojo en linóleo en papel (prints).

Estimado de precios: \$15.000
Monto de donación: 30%
- *Cuatro Mares*
Grabados en diferentes presentaciones, copias en papel, en yeso y tote bags.

Estimado de precios: \$1'000.000
Monto de donación: 30%
- *Delfish*
Stickers, poster y gráfica.

Estimado de precios: \$5.000
Monto de donación: 30%
- *Daniel Felipe Hernández*
Fotografías metalizadas tomadas en el marco del Paro Nacional del 2021.

Estimado de precios: \$140.000
Monto de donación: 30%
- *Alejandro Rodriguez*
Fotografías, postales y obras cercanas al dibujo y la gráfica.

Estimado de precios: \$20.000
Monto de donación: 30%
- *María Ardila*
Pinturas sobre tela y juguetes viejos recolectados en la Cra 7 con Cl 24 (acompañados de un cuento que suscitaba el objeto).

Estimado de precios: \$5.000
Monto de donación: 30%
- *Margarita Gómez & Juan Esteban Caro*
Posters, stickers, dibujos y grabados.

Estimado de precios: \$800.000
Monto de donación: 30%

TATTOO:

- *Alejandro Bohórquez*
Tatuajes
Estimado de precios: \$70.000
Monto de donación: 30%

- *Natalia Cortés*
Póster de Tattoo flash (una especie de juego de azar con dardos y el que le toca se tatúa o elección del cliente) y paquetes de stickers.

Estimado de precios: \$50.000
Monto de donación: 30%

- *Percozetz tattoo*
Tatuajes y merch

Estimado de precios: \$80.000
Monto de donación: 30%

- *María del Mar Ramírez*
Tatuajes y merch

Estimado de precios: \$45.000
Monto de donación: 30%

- *Sebastián Peña*
Flash tattoo

Estimado de precios: \$50.000
Monto de donación: 30%

COMIDAS:

- *Dulces de jardín*
Repostería de sabores inusuales y decoraciones divertidas y llamativas.

Estimado de precios: \$20.000
Monto de donación: 30%

- *Ttonepane*
Pastelería artesanal elaborada con productos naturales. Tortas endulzadas con panela en tres sabores (chocolate, zanahoria y manzana, banano y arándanos).

Estimado de precios: \$5.000
Monto de donación: 30%

- *Dafrosía*
Tortas de alta calidad, americanas y veganas, con ingredientes saludables (productos aptos para celíacos) y mermeladas artesanales de sabores exóticos. Además, jardines de suculentas con materas artesanales.

Estimado de precios: \$50.000
Monto de donación: 30%

- *Las Jetonas*
Galletas con chispas de chocolate o rellenas con frases.

Estimado de precios: \$2.500
Monto de donación: 30%

MATERIALES, BITÁCORAS:

- *Yedra Papeles*
Venta de papel artesanal.

Estimado de precios: \$80.000
Monto de donación: 30%

- *Amaltea*
Agendas y bitácoras en costuras francesa y copta (forradas en tela).

Estimado de precios: \$35.000
Monto de donación: 30%

- *Cetus Design*
Ilustración y arte sobre naturaleza con materiales amigables con el medio ambiente (papel de caña de azúcar y otros).

Estimado de precios: \$25.000
Monto de donación: 30%

ACCESORIOS, DISEÑO TEXTIL:

- *Green Folium*
Accesorios con flores preservadas.

Estimado de precios: \$20.000
Monto de donación: 30%

- *Mala Cara*
Accesorios sin género hechos a mano (aretes, totebags, entre otros).

Estimado de precios: \$10.000
Monto de donación: 30%

- *Gabriela Mahecha & Juanma Cabrera*
Piezas en cerámica y productos bordados en pedrería

Estimado de precios: \$45.000
Monto de donación: 30%

- *CONTRA +*
Arte y diseño aplicados a la moda urbana.

Estimado de precios: \$90.000
Monto de donación: 30%

- *La Cuera*
Accesorios en cuero vegano para practicar BDSM. Todos son hechos a mano y libres de crueldad animal.

Estimado de precios: \$70.000
Monto de donación: 30%

- *Violeta Bustos*
Bolsas de tela y prendas de ropa estampadas en serigrafía con diferentes diseños. Varias imágenes son tomadas de grabados en litografía, aguafuerte, dibujo, pintura, collage y técnicas mixtas.

Estimado de precios: \$300.000
Monto de donación: 30%

- *María Alejandra Vieda*
Adornos y accesorios personales, desde collares, correas, aretes, preciosos bolsos de mano e incluso zapatos tejidos en múltiples colores y con distintos patrones de nudos del macramé.

Estimado de precios: \$15.000
Monto de donación: 30%

- *Coquette Origami*
Accesorios en origami barnizados completamente hechos a mano.

Estimado de precios: \$25.000
Monto de donación: 30%

- *Venus Shop*
Accesorios hechos a mano, alternativos, originales y de calidad, inspirados en el arte, la moda alternativa y la sostenibilidad.

Estimado de precios: \$10.000
Monto de donación: 50%

MADERA, CERÁMICA:

- *Arce Lignea*
Artículos utilitarios y decorativos en madera.

Estimado de precios: \$100.000
Monto de donación: 30%

- *Kelly Blanco*
Materas y pipas en cerámica, todas con formas que tienen relación con el cuerpo y con los seres vegetales.

Estimado de precios: \$20.000
Monto de donación: 30%

PLANTAS:

- *Danna Quimbay*
Cactus y suculentas para interiores y exteriores sembrados en macetas artesanales hechas en materiales varios, así como porta macetas hechos a mano. También guantes y cuellos tejidos en crochet.

Estimado de precios: \$30.000
Monto de donación: 30%

GRUPOS DE INVESTIGACIÓN:

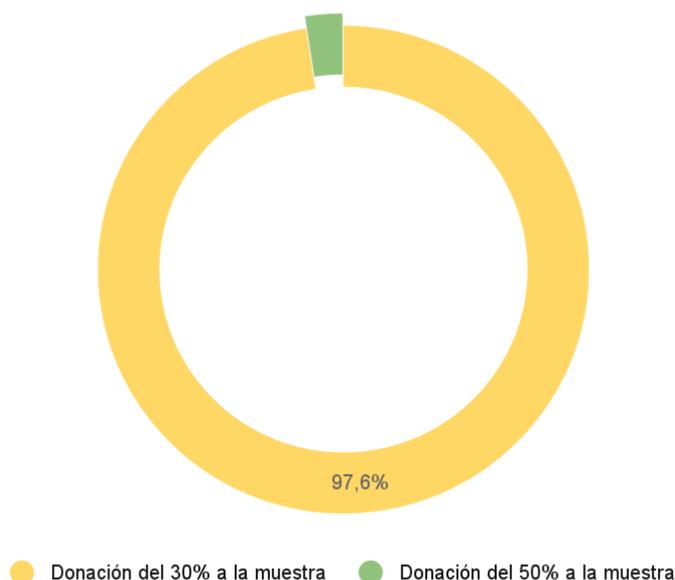
- *Estudios Sensibles del Paisaje Alterado*
Tierra de diferentes lugares contenida y vendida, acompañada de oraciones, sentencias, profecías o resonancias sensibles alrededor de lo que el filósofo Timothy Morton denomina la ecología oscura.

Estimado de precios: \$20.000
Monto de donación: 30%

3.3.3.2. Montos de donaciones y estimados de precios

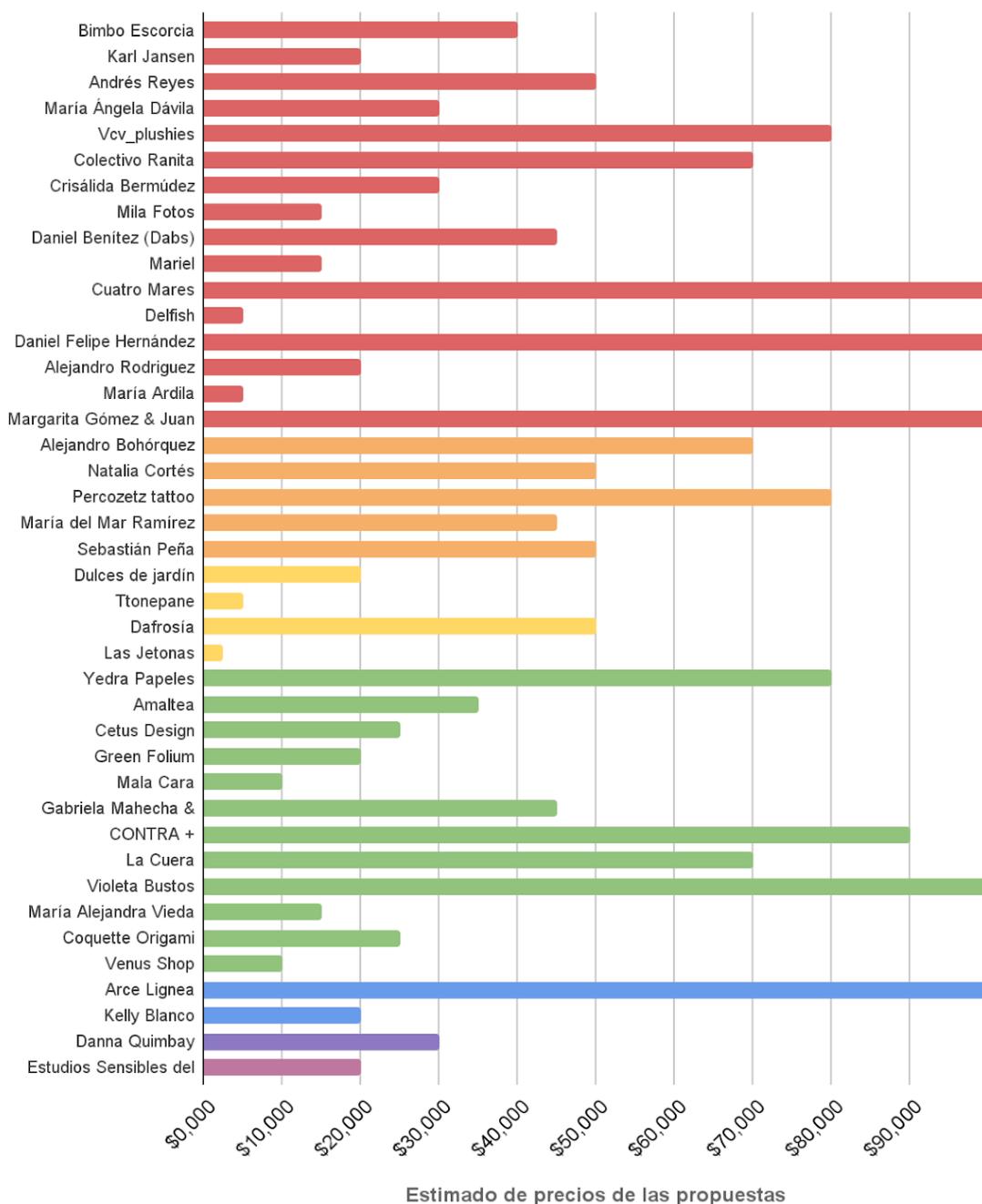
De todos los participantes, solamente uno ofreció donar el 50% de los recursos recaudados por las ventas, que corresponde a *Venus Shop*, marca de accesorios hechos a mano, el resto de personas ofrecieron donar el 30% de sus recaudos. A continuación, se podrá ver un gráfico con la proporción de donaciones de los participantes de la feria a la muestra de grado de los estudiantes de arte.

Porcentajes de donaciones de los participantes de la III Feria Relámpago a la muestra de la Escuela de Artes Plásticas y Visuales 2022-2



Por otro lado, en el siguiente gráfico se puede ver el estimado de precios de los productos, servicios, experiencias y demás, por cada uno de los participantes de la feria. Hay que tener en cuenta que los valores superiores a los \$100.000, fueron igualados a esta cifra, debido a que, durante el evento no se registraron ventas por producto tan altas, y se alteraba la visibilización de los promedios de precios más pequeños—que fueron la mayoría—en el gráfico. Es muy probable que los promedios de más de \$100.000 respondidos en el formulario fueran malas interpretaciones de la pregunta, teniendo en cuenta las descripciones de sus productos y las ventas totales hechas por los emprendimientos.

Participantes



En este escenario, solamente cinco participantes tienen precios promedios en proporciones iguales o mayores a \$100.000, y seis tienen productos que median entre los \$70.000 y \$80.000. El resto de productos no superan los \$50.000, de los cuales quince son iguales o menores a \$20.000. Esto es importante porque, teniendo en cuenta la naturaleza de la feria y los tipos de públicos asistentes, en su gran mayoría conformados por la comunidad académica, es absolutamente necesario que haya precios variados, pero que en principio se acomoden a los bolsillos de los estudiantes, es decir, que sean baratos. En promedio, los precios que se manejaron fueron de \$43.700, pero no se aprecian mayores relaciones en estos valores por categoría.

3.3.4. SEDES

3.3.4.1. Inventario del mobiliario

Se solicitó a los participantes hacer especificaciones en detalle del mobiliario que requerían para el montaje de los stands, y en este sentido se hizo un conteo de todo el material disponible de préstamo en los salones y pasillos del Edificio 301. Se elaboró un inventario con los diferentes tipos de mesas y sillas (con sus respectivas medidas), paneles, tableros, pedestales y caballetes. En el evento se hicieron los préstamos correspondientes a los representantes de los stands, y se llevó un registro. El mobiliario fue marcado con su salón de origen.⁴⁹⁶

Inventario del mobiliario disponible para la III Feria Relámpago

	Mesas madera	Mesas blancas	Sillas grandes	Sillas pequeñas	Tableros	Caballetes	Paneles	Pedestales
Salón 103	1	2	0	0	1	0	0	0
Salón 107	5	3	1	15	1	0	2	0
Salón 108	7	1	3	6	0	0	0	0
Salón 112	9	2	1	15	0	0	0	0
Salón 201	8	0	10	9	1	8	3	1
Salón 207	4	0	10	8	1	0	0	0
Salón 208	4	0	12	3	2	0	4	1
Salón 212	8	0	10	10	1	0	2	1
Pasillo 1	0	0	0	0	0	0	3	0
Pasillo 2	0	0	0	0	0	0	6	0
TOTAL	46	8	47	66	7	8	20	3

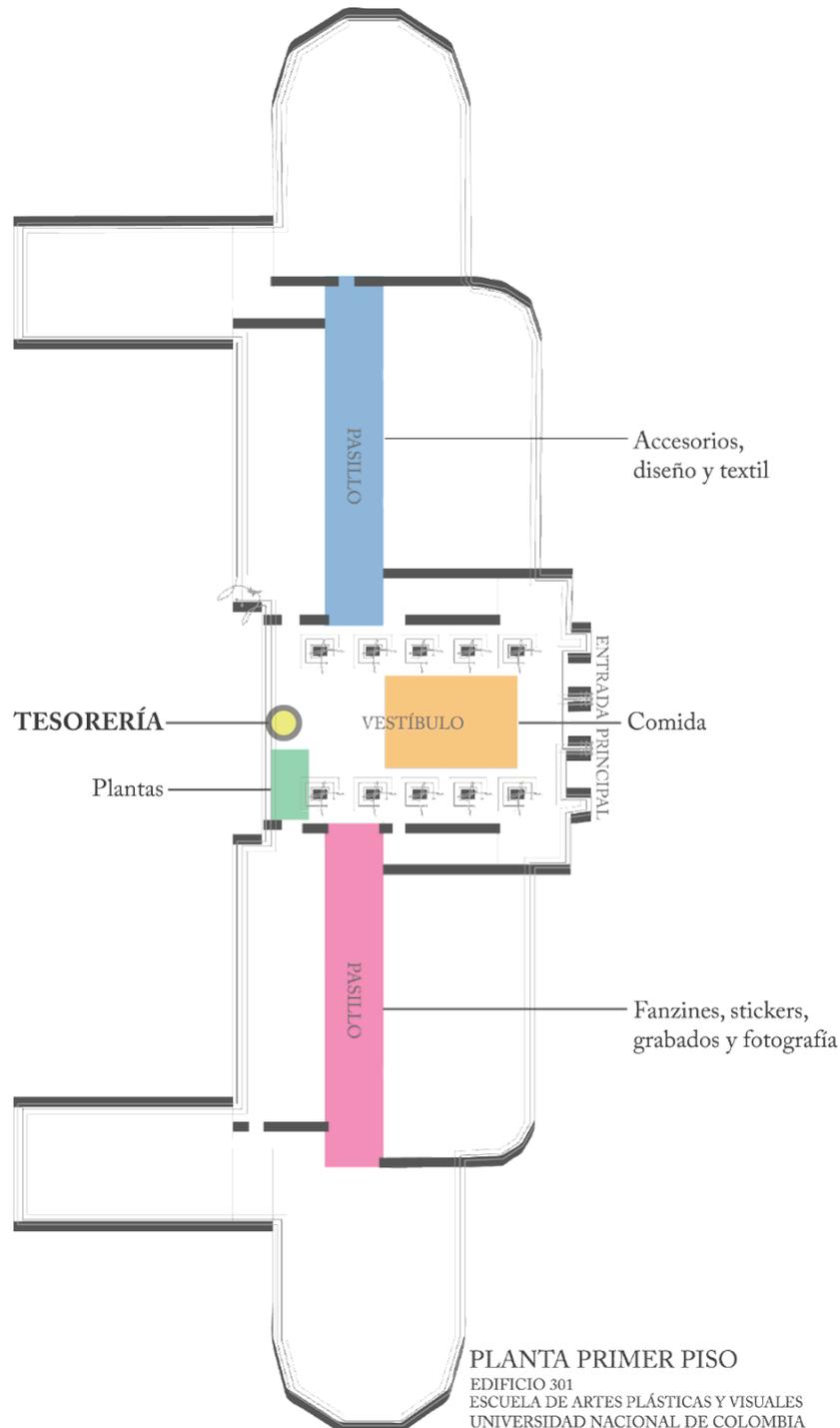
3.3.4.2. Definición de los stands

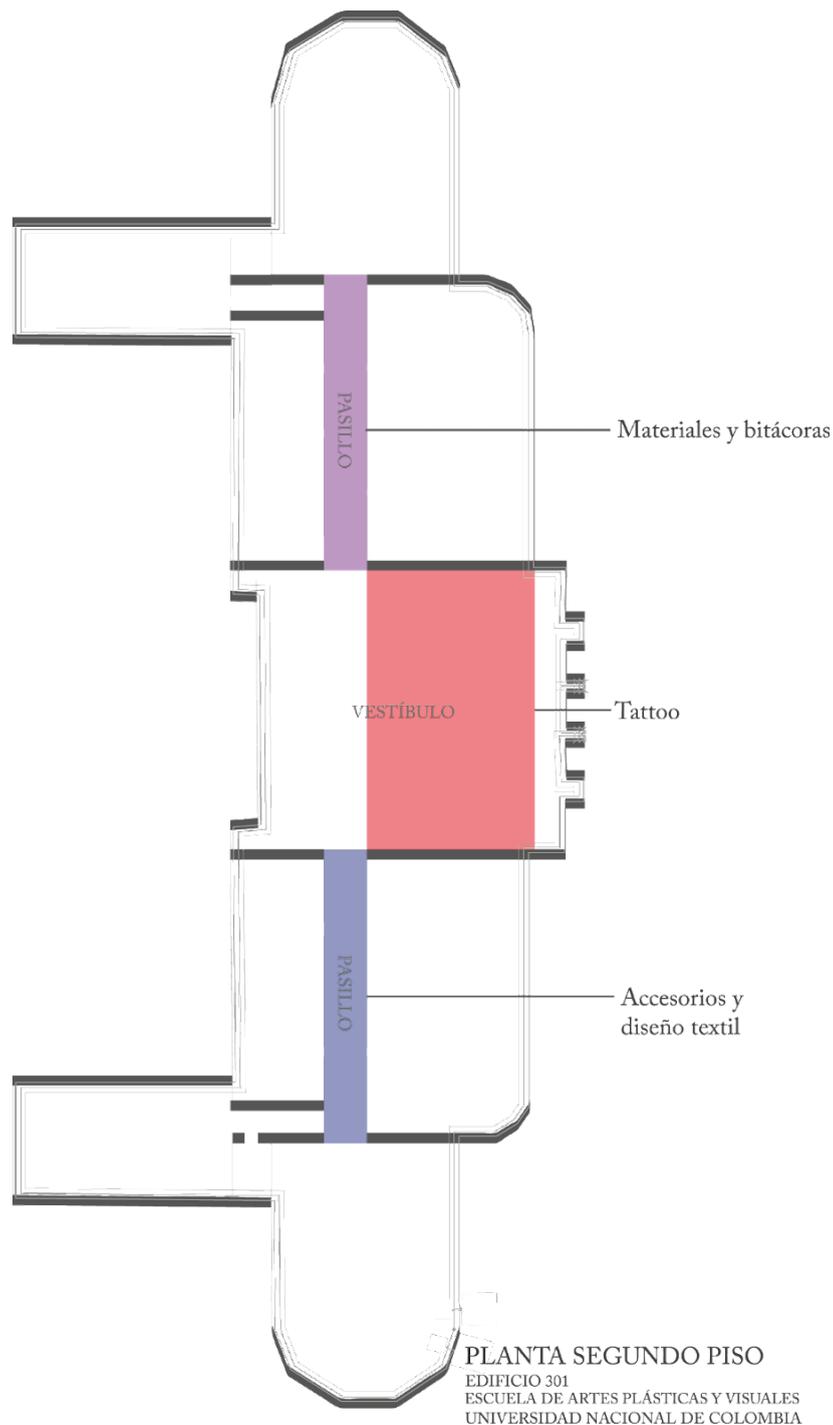
Los stands se organizaron en los pasillos y vestíbulos del primer y segundo piso del edificio, y de acuerdo a la propuesta curatorial. A cada participante se le dió el mobiliario sobre la base de lo descrito en el formulario de la convocatoria y en proporción a las necesidades que se tuvieron a lo largo del evento. También se entregaron habladores con el diseño propio de la feria a cada participante para que pudiera poner información de contacto del emprendimiento.

⁴⁹⁶ Debido a que durante los días de feria seguían habiendo actividades académicas y había muy pocos miembros del equipo organizador fue muy difícil hacer el seguimiento al mobiliario. Especialmente las sillas fueron cambiadas de lugar y utilizadas por miembros de otros stands, lo que dificultó la entrega de estos bienes al finalizar el evento.

3.3.4.3. Plano de la III Feria Relámpago Distribución

Los stands fueron organizados en seis secciones en las que se distribuyeron los participantes, en consonancia con las categorías previamente definidas por el equipo curatorial. Además, se dispuso un puesto ubicado estratégicamente para los organizadores donde funcionó el área de tesorería. Los planos de la feria se pueden ver a continuación.





A pesar de que se trató de seguir la instrucción del equipo curatorial, en la práctica algunas cosas cambiaron. Por ejemplo, hubo un par de participantes que no se sintieron identificados con su área designada (por la gran variedad de sus productos), y solicitaron ser reubicados, algunos stands no cupieron en los pasillos definidos (y también fueron reubicados), y se habilitó un espacio en el vestíbulo del segundo piso al frente del área de tatuajes, para las cerámicas del 4to Encuentro de Cerámica Artística Colombia (ECAC) y algunas publicaciones que fueron donadas por docentes para ser vendidas durante la feria.

3.3.5. UNIDAD MONETARIA

Se creó un sistema de monedas en circulación durante la feria llamados *rayos*, una serie de billetes emitidos por el equipo de producción y tesorería, y único medio de pago aceptado durante el evento. Los asistentes a la feria debían acercarse al puesto de los organizadores, en una de las entradas del primer piso del edificio, donde podían comprar los *rayos*. La política monetaria cambió en esta edición de la feria, así que se decidió hacer un nuevo tipo de billetes. Las tasas de cambio entre el rayo y el peso colombiano era uno, lo que significó que *un rayo* equivalió a \$1.000, y así sucesivamente. Se manejaron denominaciones de billetes de 1, 2, 5, 10 y 20 *rayos*.⁴⁹⁷ Asimismo, se utilizaron cuentas de Nequi y DaviPlata, para que hubiera mayores formas de pago.⁴⁹⁸

El sistema se utilizó principalmente para tener información sobre los ingresos de los participantes durante la feria, y así calcular las donaciones de la manera más transparente posible. Aún cuando era difícil controlar que las compras en los stands se hicieran con *rayos*, se les explicaba la metodología a los asistentes y participantes de la feria, y se les recomendaba seguir las reglas para garantizar que las contribuciones fueran honestas. Si bien el sistema funcionó muy bien, pues hubo un gran compromiso por parte de la mayoría de los participantes, se evidenció un solo caso en el que una persona recibió pesos colombianos. En esa oportunidad, se le llamó la atención al responsable y se le cambió el billete por los *rayos* correspondientes.

Al final de la feria se hizo un proceso de cambio de los *rayos* por el dinero real, bien fuera en efectivo o en transacciones. Cada participante se acercó al puesto de los organizadores para este propósito, y se atendieron en orden de llegada. El proceso fue largo y dispendioso, incluso requirió del apoyo de algunas personas de los otros equipos organizadores, puesto que se tuvo que hacer el conteo y recuento del dinero de los 41 participantes de la feria, darles su respectivo cambio y hacer el registro en la cuenta de resultados (documento en el que se presentaron los gastos e ingresos de la feria). Todos los billetes fueron marcados con el sello de la feria a la hora de ser vendidos, para garantizar que los entregados para la devolución fueran originales y no copias hechas en casa. También para este propósito se manejaron billetes de diferentes colores, y así hacerlos más legibles, pero asimismo que fuera más difícil reproducirlos. En el momento de la conversión de las divisas se tuvieron en cuenta estos aspectos.

⁴⁹⁷ En versiones anteriores se manejaron otras tasas de cambio y denominaciones de billetes, pero fueron modificados para hacer más sencillo el proceso de contabilidad y que no hubiera confusiones para los asistentes a la feria. Al principio de la feria, para que los participantes tuvieran cambio, se les hizo un préstamo de 50 *rayos*.

⁴⁹⁸ Teniendo en cuenta que Nequi tiene topes, pues hay que pagar 4x1000 cuando se hacen transacciones en un mes mayores a \$2'756.780, se manejaron varias cuentas de Nequi (una por cada uno de los integrantes del equipo de producción) para que los depósitos de los monton no excediera este tope. Los dineros finalmente fueron reunidos en la cuenta de Juan David Flórez, quien se encargó de gestionar los fondos y los movimientos relacionados con la feria y la muestra de arte de los estudiantes de arte. Por otro lado, el puesto de tesorería estaba muy bien señalizado y se manejaron dos tableros con los números de Nequi y DaviPlata.

3.3.5.1. Billetes III Feria Relámpago

En total se imprimieron un total de 5250 *rayos* de diferentes denominaciones —en papel bond de 75 gramos de colores de marca Paperline⁴⁹⁹—, equivalentes a \$12'320.000. El número de billetes emitido correspondió a las resmas que se habían cotizado inicialmente para imprimir un aproximado de \$10'000.000, sin embargo, se pudieron distribuir de mejor manera para imprimir un poco más.⁵⁰⁰ A continuación, se puede ver la tabla de relaciones de los *rayos* con los pesos colombiano y el papel bond utilizado para las impresiones, así como los diseños de los billetes y del sello de tesorería.

Tabla de relaciones de los rayos

DENOMINACIÓN RAYOS	BILLETES IMPRESOS	CANTIDAD TOTAL (COP)	HOJAS CARTA ⁵⁰¹
RY 1	3150	\$ 3'150.000	428/450
RY 2	1260	\$2'520.000	178/180
RY 5	560	\$2'800.000	71/80
RY 10	175	\$1'750.000	21/25
RY 20	105	\$ 2'100.000	10,7/15
	5250	\$12'320.000	750

Sello de tesorería

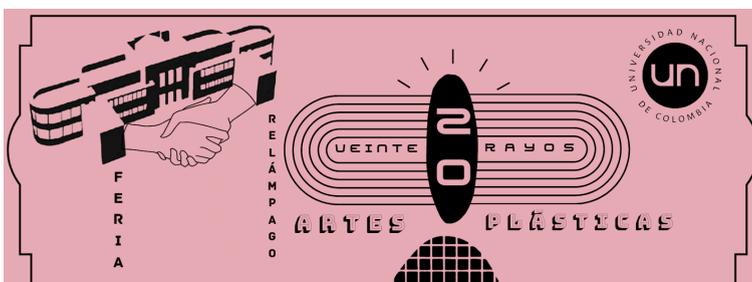
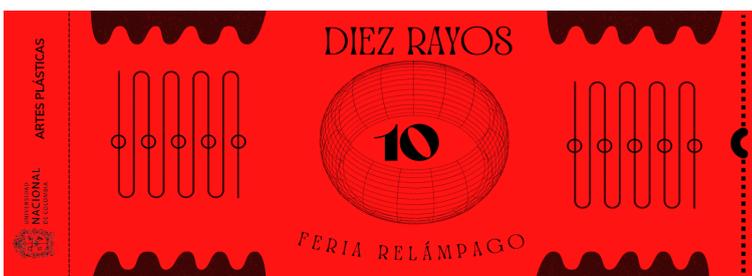


⁴⁹⁹ Los costos por resma fueron de \$30.000, \$20.000. y \$32.000, dependiendo de los colores.

⁵⁰⁰ Todos los billetes se imprimieron de 13 x 5 cm.

⁵⁰¹ Se divide la cantidad de billetes entre siete (7), que es el número de billetes por hoja.

Diseño de los billetes (*rayos*)⁵⁰²



⁵⁰² El sello de tesorería y los *rayos* fueron diseñados por el equipo de producción. Los billetes fueron impresos por el equipo de comunicaciones y el sello fue mandado a hacer por el equipo de producción.

3.3.6. CONTABILIDAD

La III Feria Relámpago recaudó \$15'252.000, una suma sustancial que significó unos cinco millones de donaciones para la realización de la muestra de arte de los estudiantes graduandos. Estas cifras resultan importantes dado que fueron muy superiores a los fondos recaudados en las ediciones anteriores. La segunda feria recaudó aproximadamente diez millones en total, y consiguió algo más de tres millones en donaciones. A continuación, podrá ver una tabla con registros de los ingresos de los participantes y de la feria.⁵⁰³

Ingresos de la III Feria Relámpago: ⁵⁰⁴

No.	Nombre	Piso	Categoría	Responsable	Institución	CONTABILIDAD			
						Porcentaje donación (%)	Valor participante menos préstamo	Valor participante menos donación	Valor recibido Relámpago (COP)
1	<i>Cetus Design</i>		Materiales y bitácoras	Jose Francisco Jaramillo Caicedo	Pontificia Universidad Javeriana	30%	\$887.000	\$620.900	\$266.100
2	<i>Daniel Benítez (Dabs)</i>			Daniel David Benítez Suárez	Universidad Nacional de Colombia	30%	\$213.000	\$149.100	\$63.900
3	<i>Delfish</i>			Delfín Orley Vargas Acosta	Universidad Nacional de Colombia	30%	\$483.000	\$338.100	\$144.900
4	<i>Little Garden Bimbo</i>			(Bimbo) Sara Camila Rico Escorcia	Pontificia Universidad Javeriana	30%	\$320.000	\$224.000	\$96.000
6	<i>María Ardila</i>			María Carolina Ardila Correa	Universidad de Los Andes	30%	\$66.000	\$46.200	\$19.800
7	<i>Margarita Gómez y Juan Esteban Caro</i>			Edna Margarita Gómez Téllez	Universidad Nacional de Colombia	30%	\$26.000	\$18.200	\$7.800
8	<i>Mariel</i>	1		Paola Mariel Hernández Camino	Universidad Nacional de Colombia	30%	\$154.000	\$107.800	\$46.200
9	<i>Taller Circular</i>			Vanessa Nieto	Universidad Nacional de Colombia	100%	\$153.000	\$0	\$153.000
10	<i>Dafrosia</i>			Comida	Laura Rocío Vega Osuna	Universidad Nacional de Colombia	30%	\$724.000	\$506.800
11	<i>Dulces del jardín</i>		Carolina Bonilla González		Universidad Nacional de Colombia	30%	\$347.000	\$242.900	\$104.100
12	<i>Las Jetonas</i>		Ana María Barreto Cuervo		Universidad Nacional de Colombia	30%	\$368.000	\$257.600	\$110.400
13	<i>Ttonepane</i>		María Isabel Córdoba Ramírez		Universidad Nacional de Colombia	30%	\$609.000	\$426.300	\$182.700

⁵⁰³ Para revisar el documento original y completo que se manejó durante la feria ingrese al siguiente enlace: <https://docs.google.com/spreadsheets/d/1dSwmQe6rTlt-cvt5PgHttX5mPo-xqHCyMyraBOXUlxA/edit?usp=sharing>

⁵⁰⁴ Como se puede apreciar en la tabla, algunas categorías cambiaron a las propuestas por el equipo curatorial.

15	<i>Colectivo Ranita</i>	Accesorios y diseño textil	Ana María Charcas Avellaneda	Universidad Nacional de Colombia	30%	\$305.000	\$213.500	\$91.500	
16	<i>Coquette Origami</i>		Maria Paula Silva Arévalo	Universidad Nacional de Colombia	30%	\$811.000	\$567.700	\$243.300	
17	<i>Danna Milena Quimbay</i>		Danna Milena Quimbay	Universidad Nacional de Colombia	30%	\$406.000	\$284.200	\$121.800	
18	<i>Gabriela Mahecha y Juanma Cabrera</i>		Gabriela Mahecha Suárez	Universidad Nacional de Colombia	30%	\$127.000	\$88.900	\$38.100	
19	<i>Green Folium</i>		Diego Alejandro Murillo	Universidad Nacional de Colombia	30%	\$787.000	\$550.900	\$236.100	
20	<i>La Cuera</i>		Mar Plumas Fernández Venegas	Universidad Nacional de Colombia	30%	\$142.000	\$99.400	\$42.600	
21	<i>Mala Cara</i>		María Camila Rey Gualdrón	Universidad Distrital Francisco José de Caldas	30%	\$268.000	\$187.600	\$80.400	
22	<i>María Alejandra Vieda Ortega</i>		José Isidro Vieda Martínez	Universidad Nacional de Colombia	30%	\$21.000	\$14.700	\$6.300	
23	<i>Venus Shop</i>		Juliana Valentina Vargas Ceballos	Corporación Universitaria Minuto de Dios	50%	\$476.000	\$238.000	\$238.000	
24	<i>Amaltea</i>		Grabado y materiales	Laura Vanessa Aguirre Rico	Universidad Nacional de Colombia	30%	\$650.000	\$455.000	\$195.000
25	<i>Cuatro Mares</i>	Mariana Jiménez Chacon		Universidad Nacional de Colombia	30%	\$17.000	\$11.900	\$5.100	
26	<i>Karl Jansen Gutiérrez</i>	Karl Jansen Gutiérrez		Universidad Nacional de Colombia	30%	\$532.000	\$372.400	\$159.600	
27	<i>María Angela Dávila</i>	Maria Angela Dávila Romero		Universidad Nacional de Colombia	30%	\$436.000	\$305.200	\$130.800	
28	<i>Yedra Papeles</i>	Daniel Santiago Quiroga Naranjo		Universidad Nacional de Colombia	30%	\$101.000	\$70.700	\$30.300	
29	<i>Alejandro Bohórquez</i>	2		Daniel Alejandro Bohórquez Alzate	Universidad Nacional de Colombia	30%	\$880.000	\$616.000	\$264.000
30	<i>Johan Sebastián Peña Roa</i>	Johan Sebastian Peña Roa		Universidad Nacional de Colombia	30%	\$659.000	\$461.300	\$197.700	
31	<i>Pertozetz Tattoo, María Gabriela</i>	Tattoo		Maria Gabriela Moreno Hincapie	Universidad Nacional de Colombia	30%	\$222.000	\$155.400	\$66.600
32	<i>María del Mar Ramírez</i>	Maria del Mar Ramírez Guauque	Universidad Nacional de Colombia	30%	\$645.000	\$451.500	\$193.500		
33	<i>Natalia Cortés</i>	Natalia Stefania Cortés Pinzón	Universidad Nacional de Colombia	30%	\$1.052.000	\$736.400	\$315.600		

34	CONTRA+			Laura Alejandra Carpintero Rairan	Universidad Nacional de Colombia	30%	\$203.000	\$142.100	\$60.900
35	Daniel Felipe Hernández			Daniel Felipe Hernández Castillo	Universidad El Bosque	30%	\$50.000	\$35.000	\$15.000
36	Grupo de investigación: Estudios sensibles del paisaje alterado			Maria Angelica Guerrero Tovar	Universidad Nacional de Colombia	30%	\$101.000	\$70.700	\$30.300
37	Kelly Blanco			Kelly Jhoana Blanco Vega	Universidad Nacional de Colombia	30%	\$167.000	\$116.900	\$50.100
38	Mila Fotos			Laura Camila Arenas Carmona	Universidad Nacional de Colombia	30%	\$240.000	\$168.000	\$72.000
39	Vcv_plushies			Verónica Corradine Vargas	Universidad Nacional de Colombia	30%	\$223.000	\$156.100	\$66.900
40	Violeta Bustos			Violeta de la Cruz Bustos Granados	Universidad Nacional de Colombia	30%	\$623.000	\$436.100	\$186.900
				Ropa, fotografía y objetos					
41	Libros / Feria Relámpago					100%	\$432.000	\$0	\$432.000
42	Libro profesor					40%	\$35.000	\$21.000	\$14.000
43	Cerámicas / Feria Relámpago					30%	\$291.000	\$203.700	\$87.300
TOTALES							\$15.252.000	\$10.168.200	\$5.083.800

Es interesante ver los resultados de las ventas hechas en la III Feria Relámpago. Como se había previsto, la categoría *Tattoo* fue la más lucrativa. No sólo dos de sus participantes obtuvieron el primer y tercer puesto en ventas: Natalia Cortés (\$1'052.000) y Alejandro Bohórquez (\$880.000), de forma respectiva, sino que cuatro de los cinco tatuadores tuvieron utilidades mayores a \$600.000. Por otro lado, los puestos de comida tuvieron un desempeño sobresaliente. Cada uno de los participantes tuvo en promedio ingresos de \$512.000, pero resaltan las cifras de Dafrosia (\$724.000) y Ttonepane (\$609.000). En promedios de ganancias, la categoría *Accesorios y diseño textil* continúa el listado, con unos \$367.000. Muy en particular, llama la atención el desempeño de Coquette Origami (\$811.000) y Green Folium (\$787.000). En cuarto lugar se encontró *Materiales y bitácoras*, la cual tuvo un comportamiento sorpresivo. Cetus_Design (\$887.000) consiguió el segundo puesto en ventas de toda la feria, y Amaltea (\$650.000), asimismo, tuvo ganancias significativas. Y, finalmente, Violeta Bustos (\$623.000), de la categoría *Ropa, fotografía y objetos* también merece una mención especial. En resumen, once participantes superaron los \$600.000 en utilidades.

Infortunadamente, algunos participantes con propuestas más enfocadas hacia el arte convencional, no tuvieron un buen desempeño. Las fotografías de Daniel Felipe Hernández (\$50.000), los grabados y demás productos de Cuatro Mares (\$17.000), los posters, dibujos y grabados de Margarita Gómez y Juan Esteban Caro (\$26.000) y las pinturas sobre tela de María Ardila (\$66.000), no superaron

los \$100.000 en ventas. Lo anterior puede significar que es necesario explicar mejor la identidad de la feria durante la convocatoria y en la presentación de inducción a los participantes, en la medida que el evento se aparta un poco de lo que comúnmente se reconoce como arte contemporáneo, o, por el otro lado, sería importante crear estrategias de visibilización de este tipo de propuestas. Por otro lado, sorprende la recaudación de María Alejandra Vieda (\$21.000), pues, si bien vendió adornos y accesorios, no hizo buenas ventas. Lo anterior se puede deber a la falta de compromiso de la participante, puesto que en los registros se identificó su inasistencia en uno de los días de feria, y tampoco se descarta que los horarios que hubiera manejado fueran los adecuados.

Distribución de los ingresos por medios de pago:

DÍA 1			DÍA 2			DÍA 2						
	Cantidad	Número	Total		Cantidad	Número	Total		Cantidad	Número	Total	
Efectivo	\$100.000	2	\$200.000	Efectivo	\$100.000	3	\$300.000	Efectivo	\$100.000		\$0	
	\$50.000	24	\$1.200.000		\$50.000	30	\$1.500.000		\$50.000		\$0	
	\$20.000	44	\$880.000		\$20.000	37	\$740.000		\$20.000		\$0	
	\$10.000	31	\$310.000		\$10.000	30	\$300.000		\$10.000		\$0	
	\$5.000	18	\$90.000		\$5.000	12	\$60.000		\$5.000		\$0	
	\$2.000	52	\$104.000		\$2.000	39	\$78.000		\$2.000		\$0	
	Monedas	-	\$24.000		Monedas	-	N/A		Monedas	-		
	Otro dinero	-	\$16.000		Otro dinero*	-	\$373.900		Otro dinero*	-		
Total			\$2.824.000	Total			\$3.351.900	Total			\$0	
Nequi (Daniela)	Total		\$1.249.000	Nequi (Daniela)	Total		\$44.500	Nequi (Daniela)	Total			
Nequi (Maira)	Total		\$784.000	Nequi (Maira)	Total		\$668.000	Nequi (Maira)	Total			
Nequi (Sorell)	Total		\$305.000	Nequi (Sorell)	Total		\$502.000	Nequi (Sorell)	Total			
Nequi (Juan D.)	Total		N/A	Nequi (Juan D.)	Total		\$1.365.000	Nequi (Juan D.)	Total			
Daviplata	Total		\$15.000	Daviplata	Total		\$533.000	Daviplata	Total			
Total transferencias			\$2.353.000	Total transferencias			\$3.112.500	Total transferencias				
TOTAL DÍA 1			\$5.177.000	TOTAL DÍA 2			\$6.464.400	TOTAL DÍA 2			\$3.610.600	

* Pago de participantes que solicitaron su dinero de la feria y salen de caja.

TOTAL ACUMULADO DÍA 1	\$5.177.000
TOTAL ACUMULADO DÍA 2	\$11.641.400
TOTAL ACUMULADO DÍA 3	\$15.252.000

3.3.7. ACTIVIDADES REALIZADAS

Llegué a la III Feria Relámpago por recomendación del entonces coordinador de la MMGP, William López, quien me sugirió apoyar a los estudiantes de Artes Plásticas y Visuales en la producción de la muestra de sus trabajos de grado. En ese sentido, mi propósito siempre fue encargarme de la logística que requiere un evento de dicha naturaleza, y sobre todo, cumplir y superar las expectativas que se tenían de sus versiones pasadas. Esto consistió en ofrecer una asesoría para crear una identidad de marca para la feria, es decir, darle un eslogan, unos colores, un logotipo distintivos, que pudieran superar el tiempo y utilizarse en las próximas entregas del evento. Sin embargo, por falta de iniciativa de algunos estudiantes, no hubo muchas propuestas, y se terminaron adoptando tanto la consigna de la feria (Feria de Arte Universitario de Bogotá) y el logotipo, que yo había propuesto, con cambios sugeridos por el equipo de comunicaciones. Por otro lado, intenté establecer una campaña de comunicaciones organizada y, en lo posible, premeditada desde un principio, para llegar a públicos cada vez más amplios. Mi idea inicial fue vincular la feria al circuito de eventos que suceden durante la ARTBO, Feria de Arte de Bogotá, y aprovechar los visitantes locales, nacionales e internacionales que asisten a este encuentro y a los demás eventos satelitales que suceden en la ciudad en estas fechas. Desde un principio, sugerí utilizar Mailchimp, proveedor de servicios de marketing por correo electrónico y de diseño de campañas publicitarias (completamente gratuito), para manejar todas las comunicaciones oficiales de la feria. Aún así, el equipo de difusión y comunicaciones tuvo dificultades para organizarse y la campaña final no fue tan exitosa como planeaba. Ni siquiera se pudo hacer una lista de difusión.

Mi labor antes de la feria estuvo enfocada en coordinar los encuentros de los equipos y efectuar el seguimiento de la agenda y de algunas tareas. No fue fácil disponer de la voluntad y el tiempo de todos los estudiantes, así que asumí responsabilidades como redactar el texto de presentación del proyecto para el formulario, diseñar la presentación en *Google Slides* para la inducción a los participantes, agregar a los contactos y administrar el grupo en WhatsApp con las personas que hicieron parte del proyecto (y estar en constante contacto con ellas), así como vectorizar el diseño del sello de tesorería y mandarlo a hacer, entre otras cosas relacionadas con el equipo de producción. Mis compañeras, en particular, siempre estuvieron muy comprometidas con la feria y asumieron sus tareas de manera admirable. Ellas se encargaron principalmente de hacer algunos materiales necesarios, como los billetes, los botones para los miembros de los diferentes equipos, los consentimientos informados y de gestionar los permisos con la universidad.

Ya en la feria, el equipo de producción brilló totalmente. No sólo se encargó de la gran mayoría de tareas que implican la logística del evento, sino que lo hizo de manera excepcional. Tanto así que asistentes y participantes nos felicitaron en diferentes oportunidades por la buena organización y la factura de la feria con relación a sus entregas pasadas. Personalmente, apoyé con muchísimas tareas, tales como con la señalización de la feria en el campus de la universidad,

la distribución y asignación del mobiliario, la administración de las bodegas y con el montaje del puesto de los organizadores y la caja de la feria. Aún así, mis responsabilidades principales fueron tres: por un lado, visitar a cada uno de los participantes en sus stands para hacer la recepción y bienvenida, entregarles los habladores y los *rayos* iniciales de préstamos, gestionar los consentimientos informados y resolver inquietudes. Por otro lado, estuve a cargo de los temas de inventario y contabilidad, es decir, me encargué de la tabla con los registros de los ingresos, asistencias y demás temas de producción. También, de la mano con el resto del equipo y de algunos miembros de otros equipos, participé en la venta de los *rayos* y en los cambios por el dinero real al finalizar la feria. Y, por último, la mayoría del tiempo fui la cara de la feria (*frontliner*). Dicho de otra manera, tomé el papel de lo que sería un relacionista público. Estuve de forma constante en contacto directo con los participantes de la feria, con el objetivo de fortalecer las relaciones con todas las personas involucradas en el proyecto y solucionar todo tipo de dificultades e inquietudes.

Logotipo Feria Relámpago



RELÁMPAGO
FERIA DE ARTE UNIVERSITARIO DE BOGOTÁ

3.3.8. RECOMENDACIONES⁵⁰⁵

1. Es absolutamente fundamental saber promocionar un evento, porque no solamente mejora la imagen y todos los aspectos de la misma, sino que asegura una mayor cantidad de asistentes y potenciales compradores. Lo anterior, por supuesto, garantiza que los participantes de la feria tengan un muy buen desempeño y se sientan satisfechos con su rendimiento. En este orden de ideas, recomiendo que se haga una buena planificación de lo relacionado con la difusión y las comunicaciones desde que se retome el proyecto de la feria. Estas cosas se suelen ver como secundarias y se dejan para el último minuto, pero de ello francamente depende que el evento tenga la mayor repercusión posible.

Igualmente, es elemental que se indaguen formas ingeniosas de potenciar los alcances de las comunicaciones y así llegar a cada vez más personas, pero también que las campañas sean así mismo creativas. Recomiendo hacer mailing con plataformas como Mailchimp (con listas de difusión), formar alianzas con personas influyentes, hacer comunicados de prensa, realizar *webinars* y seguir explorando las redes sociales. Por supuesto que es indispensable que se cuide la imagen de la feria, las publicaciones tienen que verse impecables, y lo mínimo es que tengan una muy buena definición. Y, en último lugar, es absolutamente necesario que todas las comunicaciones, por más mínimas que sean, tengan una excelentísima redacción, puntuación y ortografía.

2. Basta de ver a la Feria Relámpago como un evento escuelero, por no decir rudimentario, cuando está lleno de potencialidades en la escena del arte y la cultura en nuestra ciudad. Para esta tercera edición, recomendé abrir la convocatoria a otras universidades, pero no es suficiente, ojalá que sus próximos organizadores hagan una feria cada vez más ambiciosa. Se puede crear una agenda de eventos, ampliar los horarios, cambiar de sedes, hacer alianzas con espacios vecinos, conseguir patrocinadores, en una infinidad de posibilidades que no implican inversiones materiales o económicas. Eso sí, hay que ser muy organizados y comprometidos con el proyecto, que no es fácil de conseguir por el manejo de los tiempos de todas las personas involucradas.
3. Recomiendo que, de ser posible, la feria se haga en el marco de ArtBo u otro evento artístico en la ciudad. Sería muy beneficioso que se pudieran aprovechar los circuitos (y las agendas) que se forman en torno a este tipo de proyectos, porque no sólo movilizan diferentes públicos, mucho más profesionales en el campo de las artes y el diseño, sino que pueden darle una mayor visibilidad a la feria. Es entonces una estrategia de

⁵⁰⁵ Las recomendaciones que más nos hicieron tanto los participantes como los visitantes de la feria estuvieron relacionadas con hacer una mejor promoción (y señalización) del evento. También se nos sugirió hacer conciertos, hacer perifoneo por la universidad, extender los horarios de la feria y hacerla en quincena. Otras recomendaciones, que personalmente **no** considero pertinentes, fueron bajar los porcentajes de donaciones y no abrir los sábados.

colaboración con otros espacios que comparten objetivos similares a la Feria Relámpago.

4. Es supremamente importante que se haga un muy buen registro, no sólo contable, sino de todo tipo de actividades de la feria. Almacenar, y así preservar la información para futuros organizadores, garantiza que haya continuidad en los procesos de la feria en sus diferentes entregas, y así construir sobre lo construido. Para esta edición, salvo por algunas charlas que mantuvimos con los organizadores de la feria anterior, básicamente comenzamos desde cero. Con base en la experiencia que ya tuvimos, y en los aprendizajes curatoriales, logísticos y de difusión, se puede hacer un monitoreo juicioso y elaborar estrategias que impulsen cada vez más su crecimiento. Por ello, para la III Feria Relámpago centralizamos toda la información, incluyendo las piezas gráficas editables, en una carpeta de Google Drive.
5. Para terminar, considero que los estudiantes del programa de Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio, así como de otros programas relacionados con las artes, deberían seguir apoyando este proyecto. Los estudiantes de posgrados suelen tener mayores herramientas y recursos para enriquecer los procesos de la feria, así como pueden enseñar a los estudiantes de artes a desarrollar este tipo de iniciativas a futuro.

3.4. INTRODUCCIÓN MUESTRA «HACER CASA, ACERCARSE»

En su edición número cuarenta y siete (XLVII), la muestra de trabajos de grado «Gustavo Zalamea»—llamada así en memoria al destacado artista colombiano y exdirector de la Escuela de Artes Plásticas y Visuales—, nombrada *Hacer casa, acercarse*, consistió en una exposición de doce proyectos.⁵⁰⁶ La curaduría estuvo a cargo de los estudiantes de arte: Alejandro Bohórquez, Daniel Quiroga, Karen Pachón y Paula Fonseca, así como de la estudiante del programa de Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio, Ana María Gutiérrez. Esta consistió en la creación de una suerte de «espacio común», una casa de techo amplio en donde todos y todas pudieron cobijarse. La muestra, construida principalmente a partir de una serie de instalaciones artísticas, pero también con actividades y gestos performáticos, buscó reflexionar en torno a la idea de «casa». Tuvo lugar en los salones y en el vestíbulo del segundo piso del Edificio 301, del sábado 04 al viernes 10 de febrero de 2023.



Álgido, un recorrido de vuelta al cuerpo a través del dolor | Sorell Barrera

Fotografías tomadas de Agencia UNAL
Registro fotográfico: **fin/JLVO/dmh/LOF** | N.º 003

⁵⁰⁶ Faltando unos días para la inauguración de la muestra se sumó otro proyecto, *El legado de Melquiades*, de Manuel Francisco Opazo Méndez. El artista apareció de la nada, argumentando que tenía derecho a ser parte de la exhibición, pese a que nunca participó en la Feria Relámpago y en la producción de *Hacer casa, acercarse*. Después de una serie de discusiones con la dirección de la Escuela de Artes Plásticas, se decidió incluirlo. Se rumoró que esta decisión fue tomada por el parentesco de Francisco Opazo Méndez con el artista y docente, Mario Opazo. Finalmente, el estudiante donó el monto de \$100.000 para gastos de la muestra, y su obra fue incluida dentro de la curaduría.



Primero es un ruido que produce otro ruido | Daniel Martín Rincón



El límite inmediato de un cuerpo perdido | Charlie Maciel (Maira Jimena) Ramírez Muñoz

Fotografías tomadas de Agencia UNAL
Registro fotográfico: fin/JLVO/dmh/LOF | N.º 003



Una casa para armar | Karen Pachón



CUERPOS DEL HILADO: De lo arisco, lo manso y lo inconcluso | Daniel Quiroga

Fotografías tomadas de Agencia UNAL
Registro fotográfico: **fin/JLVO/dmh/LOF** | N.º 003



Presencias: Materialidades de la experiencia | **Juan Carlos Melo**



El límite inmediato de un cuerpo perdido | **Charlie Maciel (Maira Jimena) Ramírez Muñoz**

Fotografías tomadas de Agencia UNAL
Registro fotográfico: **fin/JLVO/dmh/LOF** | N.º 003

3.4.1. CRONOGRAMA DE ACTIVIDADES MUESTRA DE TRABAJOS DE GRADO (2022-2)⁵⁰⁷

FECHAS DE LA MUESTRA: 04 al 10 de febrero de 2023
FECHA DE INAUGURACIÓN: Sábado 04 de febrero (11:00 am)

GESTIÓN | ADMINISTRATIVOS

- Finalización de clases 2022-2
09 y 10 de diciembre 2022
- Fecha estimada de finalización de proyectos
13 - 20 de enero de 2023
- Entrega final de textos a jurados
27 de enero de 2023
- Solicitud permisos Coordinación Curricular
02 - 06 de enero de 2023

CURADURÍA

- Fecha estimada propuesta curatorial
04 de enero de 2023
- Entrega texto curatorial
23 de enero de 2023

PRODUCCIÓN | MUSEOGRAFÍA

- Montaje
23 - 03 de febrero de 2023
- Desmontaje
11 y 12 de febrero de 2023

DIFUSIÓN | COMUNICACIÓN

- Entrega de postales impresas
02 de febrero de 2023

ACTIVIDADES PARALELAS

- Mediación multisensorial y en lenguaje de señas
10 de febrero de 2023

⁵⁰⁷ El cronograma se estableció de acuerdo a las áreas que consideramos pertinentes para la ejecución del proyecto. Se hizo una estimación hacia atrás, es decir, se tomaron las fechas de inicio y finalización del proceso de producción de la feria, incluyendo el desmontaje, se definieron las actividades específicas más importantes para llevar a cabo el evento (con sus respectivas áreas de dependencia), y se establecieron el resto de las fechas desde el día de inauguración hacia atrás, siempre considerando el peor de los escenarios. Algunas de las fechas consignadas son estimaciones de acuerdo a la información que pude recolectar de los documentos y las comunicaciones que nos quedaron, ya que las definidas en el cronograma original no se siguieron la mayoría de veces. Para revisar el cronograma inicial (realizado el 05/09/22, y con algunas actualización) en sus dos versiones (diagrama de Gantt y en lista desglosada), ingrese al siguiente enlace: <https://docs.google.com/spreadsheets/d/1f1PJ67OipxQnFePcTn0sNeXyvNZd25AE/edit?usp=sharing&ouid=116050466580559881276&rtfpof=true&sd=true>

3.4.2. PRESUPUESTO⁵⁰⁸

La muestra recibió \$5'083.800 de las donaciones hechas por los participantes de la III Feria Relámpago, los cuales fueron utilizados para cuatro componentes principales: museografía, comunicaciones, servicio y apoyos a los proyectos de los estudiantes. El rubro de museografía contempló desde los pendones, bases de madera y telas impresas con las fichas técnicas, texto curatorial y créditos del proyecto, hasta la pintura, los implementos de pintura y la contratación de los pintores. Inicialmente se contemplaron \$2.514.300 para estos temas, pero finalmente se utilizaron \$2'096.000, es decir, un 41,2% del dinero total. Para el rubro de comunicaciones se destinaron cerca de \$1'312.500, destinados para la impresión de las postales de los proyectos de los artistas y unos plegables que se utilizaron como invitación y folletos de la muestra. Esto representó el 25,8% de los recursos totales. En cuanto al dinero del servicio, correspondiente a unos \$27.740, se invirtió en vasos ecológicos y gaseosas para preparar vino de verano para la inauguración. El resto de vasos, gaseosas y los vinos fueron un aporte de algunos docentes de la Escuela de Artes Plásticas y Visuales.

Finalmente, a nueve estudiantes de la muestra se les entregaron \$1'800.000, es decir, \$200.000 a cada uno para la producción de sus proyectos. Estos nueve estudiantes fueron mercedores del incentivo por haber participado de manera comprometida y suficiente en toda la realización de la Feria Relámpago. En un principio se planeó darles el 60% del presupuesto, unos \$3'000.000, el cual se repartiría en dos pagos distintos. Sin embargo, sólo se pudo hacer el primero de ellos, que se hizo efectivo el 23 de enero. El resto del dinero se guardó en caso de imprevistos, los cuales finalmente terminaron consumiendo todo el recurso. Infortunadamente, hubo dos situaciones inesperadas que afectaron muchísimo las finanzas de la exposición. La primera de ellas fue asumir por completo la pintada de los paneles y los muros internos del Edificio 301, casi sin ninguna ayuda de la Escuela de Artes Plásticas y Visuales. En esta tarea se tuvieron que invertir \$1.219.600, nada más y nada menos que el 24% del dinero de la muestra.

El segundo imprevisto importante fue gastar \$812.500 más en el componente de comunicaciones. El equipo encargado del presupuesto y las finanzas ofreció desde un principio la suma de \$500.000 para los temas de papelería (postales y folletos). Sin embargo, la persona encargada de imprimirlos, en un momento de confusión, mandó a hacer un número de ejemplares excesivo para los recursos con los que se contaba, y descuadró el presupuesto de la muestra. Las medidas que se tuvieron que tomar para cubrir el déficit presupuestario fue solicitar algo de donaciones a los estudiantes que se consideró no participaron lo suficiente en la producción de la Feria Relámpago y en la muestra de trabajos de grado. Este dinero correspondió a un poco más de \$160.000, con los que se pudieron equilibrar las finanzas de la muestra.

⁵⁰⁸ Para revisar el documento original y completo que se manejó durante la feria ingrese al siguiente enlace:
<https://docs.google.com/spreadsheets/d/1BzNdixLhEDdT1j7zgHfnLVggL82Voj7s/edit?usp=sharing&ouid=116050466580559881276&rtpof=true&sd=true>

A continuación, se puede ver la tabla de gastos de la muestra por componentes, con sus respectivos ítems, cantidades, precios y fechas. En las observaciones se pueden apreciar los responsables de cada uno de los ítems, con direcciones de los proveedores y las fechas en las que se mandaron a hacer o se compraron los diferentes productos utilizados. Y, un poco más adelante, se encuentra la tabla con las donaciones de los estudiantes para cubrir las deudas de la muestra. La diferencia que allí se indica fue asumida por mi persona.

Tabla de gastos de la muestra:

GASTOS EFECTIVOS EAP 2022 - 2							
No.	Item	Componente	Cantidad	Precio unidad	Total	Observaciones	Fecha entrega
1	Pendones edificio	Museografía	N/A	-	-	Este ítem se cobró junto a las banderas	N/A
2	Pendones entrada universidad	Museografía	3	\$26.000	\$78.000	Juan D. Flórez compró los banners argollados con sus respectivas cuerdas en Fox Plott el 02/02/23	02/02/23
Subtotal pendones							
3	Textos curatoriales (telas)	Museografía	2	\$38.000	\$76.000	Juan D. Flórez las mandó a hacer en Sublimaciones Gran Formato (Alquería) el lunes 30/01/23	02/02/23
4	Fichas comentadas	Museografía	12	\$3.200	\$38.400		
5	Base madera banderas pequeñas	Museografía	12	\$20.000	\$240.000	Juan D. Flórez mandó a hacer el miércoles 25/01/23. Se dió un anticipo de \$200.000 en efectivo.	30/01/23
6	Base madera banderas grandes	Museografía	2	\$30.000	\$60.000		
7	Cinta de anclaje doble faz espuma 24mm x 20m	Museografía	1	\$86.900	\$86.900	Juan D. Flórez la compró en Homecenter Calima	31/01/23
8	Tela de bandera blanca mate	Museografía	1	\$30.100	\$30.100	Juan D. Flórez las mandó a hacer en Sublimaciones Gran Formato (Alquería) el lunes 30/01/23	02/02/23
9	Transporte de desplazamiento	Museografía	7	\$4.186	\$41.400	Se promediaron los costos de todos estos transportes y se dividieron el número de viajes totales (7): Juan D. Flórez: Tr 72 f Bis 40 - 31 - Cl 41 Sur 52 b - 37 Universidad Nacional - Sevillana Cl 41 Sur 52 b - 37 - Chicó Norte Universidad Nacional - Paloquemao Paloquemao - Universidad Nacional Universidad Nacional - Alquería Alquería - Universidad Nacional Daniela Pinilla: \$6.000 Daniel Quiroga: Universidad Nacional - Paloquemao Paloquemao - Universidad Nacional Karen Pachón: Casa - Chapinero Chapinero - Universidad Nacional	02/02/23
10	Tela Muselina Blanca Lisa x metro	Museografía	12	\$8.000	\$96.000	Juan D. Flórez compró las telas en Unitextil: Cortinas & Persianas (La Alquería)	02/02/23
11	Sublimación tela a color x metro	Museografía	12	\$9.700	\$116.400	Juan D. Flórez mandó a hacer la impresión el 02/02/23. Corresponden a las fichas comentadas, los dos pendones de la entrada de la exposición y un pendón grande de la fachada (4x1.20m)	
Subtotal banderitas y pendones					\$863.200		

12	Pintura para interiores KÓLOR 5 gl	Museografía	2	\$189.900	\$379.800	Daniel Quiroga hizo la compra en Homecenter. El envío gratuito se despachó el 20/01/23 en la UNAL	19/01/23
13	Bandeja plástica grande pintura	Museografía	1	\$10.000	\$10.000	Daniela Pinilla hizo la compra Dollarcity	25/01/23
14	Set de 5 brochas	Museografía	1	\$7.000	\$7.000	Daniela Pinilla hizo la compra Dollarcity	
15	Pliegos lija 80	Museografía	2	\$4.000	\$8.000	Daniela Pinilla hizo la compra Ferreléctricos Vargas	
16	Pliegos lija 60	Museografía	2	\$1.600	\$3.200	Daniela Pinilla hizo la compra Ferreléctricos Vargas	
17	Cintas de enmascarar	Museografía	2	\$5.800	\$11.600	Daniela Pinilla hizo la compra Mercacalse Papelería	
Subtotal implementos de pintura					\$419.600		
18	Mano de obra pintores	Museografía	2	\$400.000	\$800.000	Esteban Martínez Galvis y Erick Nicolás Alfonso. A ambos se les contrató por dos fechas 26/01/23 y 27/01/23 de 9:00 am a 6:00 pm	27/01/23
Subtotal implementos de pintura + mano de obra					\$1.219.600		
Subtotal componente museografía (pendones + pintura + banderitas)					\$2.082.800		
19	Plegables (10,5 x 60 cm)	Comunicaciones	625	\$1.600	\$1.000.000	Se mandaron a hacer el sábado 28/01/23.	03/02/23
20	Postales - Papel fotográfico 230 grs	Comunicaciones	625	\$500	\$312.500	Se mandaron a hacer el sábado 28/01/23. Se suponía que originalmente serían postales en papel fotográfico 230 grs de \$400 c/u	
Subtotal componente comunicaciones (papelería)					\$1.312.500		
21	Sprite sabor lima-limón	Servicio	6	\$3.290	\$19.740	Juan D. Flórez los compró en D1.	04/02/23
22	Vasos desechables	Servicio	1	\$8.000	\$8.000	Juan D. Flórez los compró.	04/02/23
Subtotal componente servicios (inauguración)					\$27.740		
23	Papel Aralda 200 gr x pliego	Museografía	3	\$4.400	\$13.200	Karen Pachón compró tres pliegos en Chapinero	03/02/23
Subtotal componente museografía otros					\$13.200		
24	Ayudas estudiantes 1	Estudiantes	9	\$200.000	\$1.800.000	Se les dió un anticipo en efectivo de manera presencial a Karen Pachón, Sorell Barrera, Daniel Quiroga, Paula Fonseca y Sandra Jiménez. A Juan Carlos Melo y Alejandro Bohorquez se les consignó en la noche a través de Nequi. Maira Ramírez se consignó del saldo de Nequi que tenía de la Feria Relámpago. Daniela Pinilla reclamó su dinero el 02/02/23.	23/01/23
Subtotal componente ayudas estudiantiles					\$1.800.000		
Total					\$5.228.240		

Tabla de donaciones

Dinero recaudado Relámpago	Dinero donado Manuel Opazo	Dineros recaudo feria y donaciones	Total gastos efectivos EAP 2022-2	Diferencia Relámpago y gastos EAP 2022-2
\$5.084.000	\$100.000	\$5.239.000	\$5.228.240	\$10.760
	Dieno donado por Nicole			
	\$20.000			
	Dinero donado por Milton			
	\$20.000			
	Dinero donado por Alejandro			
	\$15.000			

En la siguiente tabla se indica la proyección inicial de los gastos. Sin embargo, esta es la última versión del primer presupuesto, ya que hubo cinco versiones anteriores que fueron modificadas constantemente hasta llegar al presupuesto definitivo que se encuentra más arriba. En este punto, la museografía ya había sido definida, así como se contemplaba todo lo relacionado con la adecuación de los muros del Edificio 301 y con la disminución de los recursos destinados para las ayudas a los estudiantes.

Proyección inicial de gastos:

PROYECCIÓN GASTOS EAP 2022 - 2						
No.	Item	Componente	Cantidad	Precio unidad	Total	Observaciones
1	Pendones edificio	Museografía	2	\$50.000	\$100.000	
2	Pendones entrada universidad	Museografía	3	\$50.000	\$150.000	Entradas: Cl 45, Cl 26 y Cl 53
Subtotal componente museografía (pendones)					\$250.000	
3	Textos curatoriales (telas)	Museografía	2	\$38.000	\$76.000	
4	Fichas comentadas	Museografía	12	\$3.200	\$38.400	
5	Base madera banderas pequeñas	Museografía	12	\$20.000	\$240.000	
6	Base madera banderas grandes	Museografía	2	\$30.000	\$60.000	
7	Sistema de anclaje	Museografía	1	\$80.000	\$80.000	
8	Tela	Museografía	1	\$30.100	\$30.100	
Subtotal componente museografía (banderitas)					\$1.024.500	
9	Pintura para interiores KÖLOR 5 gl	Museografía	2	\$189.900	\$379.800	
10 - 14	Implementos de pintura	Museografía	2	\$30.000	\$60.000	
15	Pintor	Museografía	4	\$200.000	\$800.000	
Subtotal componente museografía (pintura)					\$1.239.800	
16	Plegable (10,5 x 60 cm)	Comunicaciones	100	\$1.600	\$160.000	
17	Postales	Comunicaciones	840	\$400	\$336.000	
Subtotal componente comunicaciones (papelería)					\$496.000	
18	Ayudas estudiantes	Estudiantes	9	\$200.000	\$1.800.000	
Total					\$4.560.300	

3.4.3. ENFOQUES

3.4.3.1. ENFOQUE CURATORIAL

La propuesta curatorial de *Hacer casa, acercarse* consistió en reflexionar sobre la idea de «casa». Básicamente la exposición descansó en proyectos en los que, de una u otra forma, se exploró este concepto. «¿Qué es hacer casa?», indaga el texto curatorial, y termina con la pregunta: «¿Es acaso donde yo vivo o es con quienes yo convivo?». El tema surgió a lo largo de una serie de reuniones en las que los artistas expusieron sus proyectos, y con las que, acorde a una serie de búsquedas similares, se conformaron cuatro grupos de temas principales. Uno de estos —por supuesto— era la casa (y el hogar), mientras que los otros tres se volvieron las líneas curatoriales: el archivo, el cuerpo y la pedagogía.

La primera línea curatorial, llamada *Hacer casa, asirse*, trató en principio sobre el tema del archivo. La propuesta de esta sección estuvo orientada a estudiar la casa como un contenedor de memorias. Aquí, se incluyeron los proyectos: *Volver a casa* de Paula Fonseca, *Una casa para armar* de Karen Pachón, *Primero es un ruido que produce otro ruido* de Daniel Martín Rincón y *Uno es igual a mil* de Daniela Pinilla. Todos asociados a una intensa necesidad por ordenar, registrar, guardar, y sobre todo, conservar objetos, documentos e imágenes —recuerdos y vestigios— que aparecen de la experiencia de habitar un lugar. Este relato curatorial se tradujo en la silueta de una ventana, imagen que fue empleada para temas de museografía y comunicaciones.

La narrativa curatorial de la segunda línea, denominada *Hacer casa, cercarse*, se aproximó al tema de la casa a partir de la reflexión sobre el cuerpo propio, y los demás cuerpos. Este es el primer sitio que habitamos, y por el que llegamos a experimentar la vida, y en este sentido indudablemente es un lugar desde el que se puede hablar de lo cotidiano y lo doméstico. Sin embargo, habitarnos no siempre es una experiencia agradable o sencilla, también hay cansancio y dolor. Esta sección incluye los proyectos: *Álgido, un recorrido de vuelta al cuerpo a través del dolor* de Sorell Barrera, *El límite inmediato de un cuerpo perdido* de Charlie Maciel (Maira Jimena) Ramírez Muñoz, *CUERPOS DEL HILADO: De lo arisco, lo manso y lo inconcluso* de Daniel Quiroga, *Cuerpo angular* de Daniel Alejandro Bohórquez, *génesis: esquizofrenia* de Nik (Nicole Bernal) y *De juego y de revolución* de Milton Martínez. De esta suerte, se adoptó la silueta de una silla para representar *Hacer casa, cercarse*, como una imagen que nos invita a pensar la casa a través de visiones y condiciones corporales.

Finalmente, *Hacer casa, acercarnos*, la tercera línea de la muestra *Hacer casa, acercarse*, pone sobre la mesa los procesos pedagógicos, por medio de los que construimos desde lo colectivo de la casa. En esta sección encontramos un par de obras: *Presencias: El sueño* de Sandra Carolina Jiménez y *Materialidades de la experiencia* de Juan Carlos Melo. Estos dos proyectos son principalmente una invitación a la juntanza, a la creación colectiva desde la mirada inocente y curiosa de los niños. En este sentido, se empleó la silueta de una taza de café para esta línea curatorial, un utensilio de cocina que asociamos al compartir.

3.4.3.1.1. Texto curatorial:
Hacer casa, acercarse

Curadores:

Alejandro Bohórquez
Ana María Gutiérrez
Daniel Quiroga
Karen Pachón
Paula Fonseca

Lugar:

Edificio 301
Escuela de Artes Plásticas y Visuales
Universidad Nacional de Colombia

Fecha:

Del 04 al 10 de febrero de 2023

Hacer casa, acercarse | XLVII Muestra de Trabajos de Grado Gustavo Zalamea de la Escuela de Artes Plásticas y Visuales de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, formula un espacio común, una casa de techo amplio donde todxs pueden cobijarse.

Los habitantes de esta casa son tres: el archivo (asirse), el cuerpo (cercarse) y la pedagogía (acercarnos). Ellos caminan y se entretajan entre cuartos colindantes de límites difusos, y con su paso construyen un proceso de retroalimentación continua entre espacios, corporalidades e ideas. En esta casa se habla con imágenes, gestos performáticos y gráficos hilados con el archivo, la instalación y los nuevos medios.

¿Qué es hacer casa? preguntarse esto es tan sólo la entrada a saber quién o qué es casa. ¿Es acaso donde yo vivo o es con quienes yo convivo?

I. Hacer casa, asirse

Asirse, echar raíz, aferrarse, adentrarse en lo complejo y a veces contradictorio de la casa. Este caminante indaga en los imaginarios particulares de las palabras, los recuerdos y los vestigios que asociamos con la experiencia de habitar un lugar desde el archivo. Esta sección se sumerge en la casa desde la (im)permanencia, la calidez, la extrañeza, el recuerdo, la (in)seguridad.

La casa puede ser tan efímera cómo persistente en el tiempo. Su interpretación se puede dar desde el sentir de su peso, el recuerdo del vestigio de sus objetos, la descripción de su devenir desarraigo o la identificación de las múltiples identidades que en ella habitan.

Hacer casa, asirse reconstruye en conjunto la casa desde el archivo es cuestionar y ampliar la definición de hogar desde sus distintos niveles de intimidad. La casa puede ser pasado, presente o futuro. Desde el archivo, su producción, su renovación y su despliegue se convierte en un sujeto activo y contenedor de memoria.

II. Hacer casa, cercarse

Cercarse, envolverse, aislarse, dolerse, invertirse, torcerse y tejerse en las entrañas de la casa.

Porque la casa no es sólo objeto, es también cuerpo, es unx mismx y es el otrx. La casa siente, siente cuando alguien le recorre, cuando pisan sobre sí, cuando le pintan o le enmarcan un clavo. Como quien borda sobre un cuerpo una casa enterrando una aguja. Ejerce dolor pero a su vez deja un alivio en forma de sutura o punto de cruz. Así planta las bases de lo que será la imagen de ese espacio que puede ser llamado casa.

Hacer casa, cercarse enfrenta la casa con el cuerpo, y con el dolor de quizás no sentirse casa. Esta sección reúne diversos proyectos interpelados por visiones y condiciones corporales. Desde el textil, la instalación, el performance, la gráfica y la fotografía busca promover la reflexión acerca de las necesidades y la diversidad de los cuerpos.

III. Hacer casa, acercarnos

Acercarnos, hacernos juntxs, sabernos comunes, compartirnos, escucharnos, leernos y enseñarnos mutuamente desde lo colectivo de la casa.

Este caminante pone sobre la mesa procesos pedagógicos que nos llevan a jugar en un proceso a puertas abiertas desde la inmersión y el recuerdo. Nos invita a arar un camino colectivo a partir de saberes que pueden ser propios, ajenos y todos sus intermedios.

Acercarse puede ser también caminar hacia un lugar junto a un otrx. Pues acercándome a otro cuerpo, puedo llegar mejor a donde quiero, volver al colectivo para formar un lugar de trabajo, de haceres, de abrazos; un lugar al que se pueda volver. Acercarse es pues así, hacer juntanza.

En *Hacer casa, acercarnos* dialogamos para hacer casa, hacemos casa para acercarnos.

Ahora que han tocado a la puerta, les damos la bienvenida, sigan y siéntanse como en casa.

3.4.3.1.2. Estructura del discurso inaugural⁵⁰⁹ (04 de febrero de 2023)

- Bienvenida

Hacer casa, acercarse 47 | Muestra de trabajos de grado

- Agradecimientos
 - Coordinación Curricular y la dirección de escuela
 - William Lopez
 - Cada uno de los equipos de trabajo y a mis compañeros de la maestría en museología y gestión del patrimonio
 - Equipo de educación
 - Todos y todas las amigas, parejas y compañeros que vinieron durante el montaje y estarán apoyando estas
- Descripción de la muestra
 - 13 proyectos de grado y una pasantía | ¿Qué es hacer casa?
 - La casa puede ser pasado, presente o futuro
 - La casa siente, siente cuando alguien le recorre, cuando pisan sobre sí, cuando le pintan o le enmarcan un clavo
 - La casa es también pedagógica, es espacio de aprendizaje y hacer colectivo
 - Ejes curatoriales, o como a nosotros nos gusta llamarlos, caminantes que caminan y se entretajan entre cuartos colindantes de límites difusos.
 - Asirse, habitar un lugar desde el archivo
 - Cercarse, enfrenta la casa con el cuerpo
 - Acercarnos, que habla del hacer mutuamente desde lo colectivo de la casa
 - Invitación a volver al colectivo
- Activaciones
 - Charle Maciel (Maira Jimena) Ramírez Muñoz
 - Daniel Quiroga
 - Recorrido multisensorial

En *Hacer casa, acercarnos* dialogamos para hacer casa, hacemos casa para acercarnos.

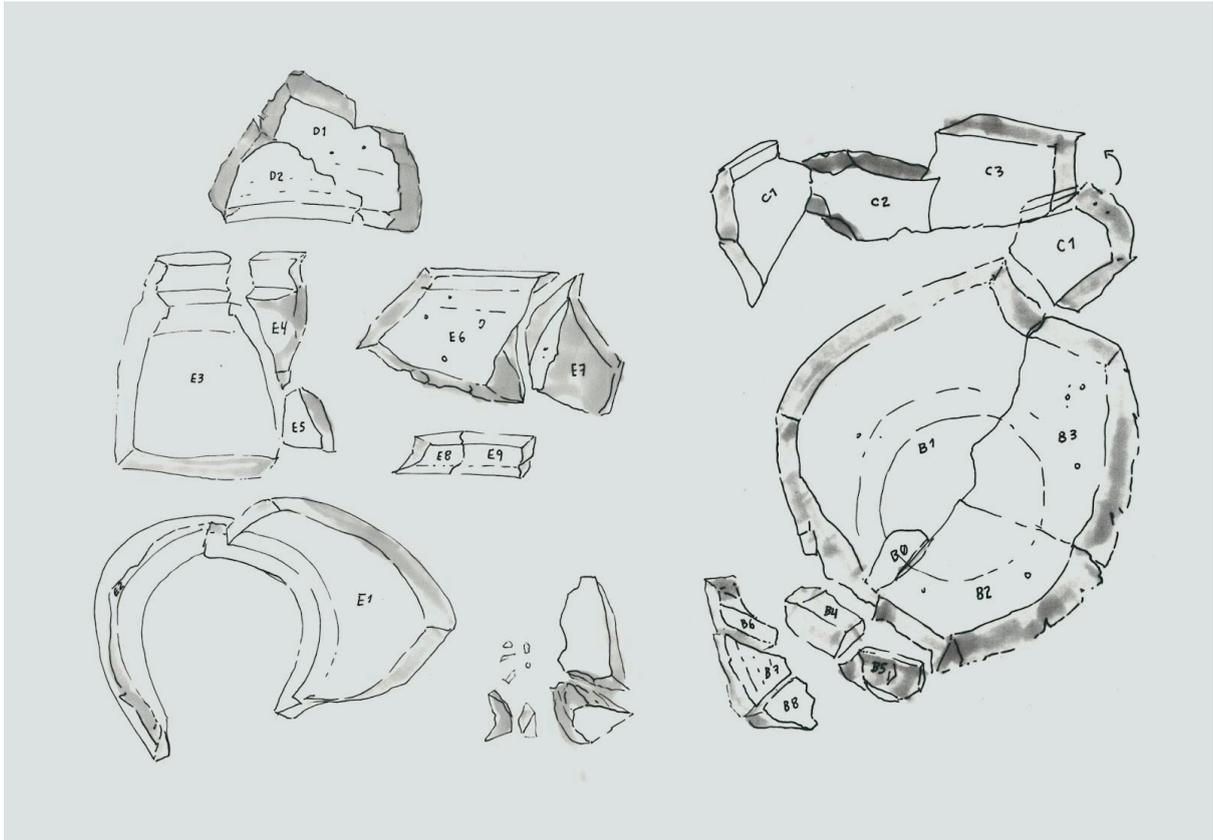
Por último, les damos la bienvenida, sigan y siéntanse como en casa.

⁵⁰⁹ Recitado por Ana María Gutiérrez

OBRAS Y PROYECTOS «HACER CASA, ACERCARSE»

La muestra se llevó a cabo en los salones y en el vestíbulo del segundo piso del Edificio 301 de la Universidad Nacional de Colombia, en la sede de Bogotá, del sábado 04 al viernes 10 de febrero de 2023, y estuvo compuesta por trece obras de estudiantes graduandos (2022-2) de la Escuela de Artes Plásticas y Visuales.

- *Una casa para armar*
Karen Pachón (Bogotá, 1998)
- *Álgido, un recorrido de vuelta al cuerpo a través del dolor*
Sorell Barrera (Santa Rosa, Bolívar, 1996)
- *Volver a casa*
Paula Fonseca (Yopal, 2000)
- *CUERPOS DEL HILADO: De lo arisco, lo manso y lo inconclusx*
Daniel Quiroga (Bogotá, 2000)
- *Uno es igual a mil*
Daniela Pinilla (Bogotá, 1996)
- *Presencias: Materialidades de la experiencia*
Juan Carlos Melo (Bogotá, 1974)
- *génesis: esquizofrenia*
Nik (Nicole Bernal) (Bogotá, 1995)
- *El sueño*
Sandra Carolina Jiménez (Tunja, 1995)
- *El límite inmediato de un cuerpo perdido*
Charlie Maciel (Maira Jimena) Ramírez Muñoz (Bogotá, 1999)
- *De juego y de revolución*
Milton Martínez (Bogotá, 1993)
- *Cuerpo angular*
Daniel Alejandro Bohórquez (Bogotá, 1998)
- *Primero es un ruido que produce otro ruido*
Daniel Martín Rincón
- *El legado de Melquiades*
Manual Francisco Opazo Méndez



Karen Pachón
(Bogotá, 1998)

Una casa para armar

Archivo e instalación
Acompaña Vanessa Nieto
2022

Casa | Archivo | Memoria

Después de residir quince años en esta casa con mi familia y tras un periodo de confinamiento que me obligó a ver hacia dentro, encontré una fascinación y una necesidad por explorar y pensar este lugar en clave de archivo. “Una casa para armar” se despliega entonces como un proyecto inconcluso o en transformación constante, cuyo accionar investigativo y plástico comprende el recorrer, inventariar, clasificar y seleccionar objetos, imágenes y documentos que me devuelven la mirada. En la plasticidad y dinamismo del archivo intervengo y me apropio de algunos fragmentos de casa, a través de gestos de la repetición y la reproducción presentes en los procesos cerámicos y gráficos. Todo ello en un intento por rememorar o evocar historias de esta vivienda e historias de quienes la habitamos.⁵¹⁰

Fotografía cortesía: **Karen Pachón**

⁵¹⁰ Autoría: Karen Pachón



Sorell Barrera
(Santa Rosa, Bolívar, 1996)

Álgido, un recorrido de vuelta al cuerpo a través del dolor

Instalación (serigrafía, litografía, fotografía y piezas en tela)
Acompaña William López
2022

Dolor | Cuerpo | Escucha

El dolor no debería ser algo que temamos tanto y nuestro cuerpo es más que una máquina que se tiene que adaptar a las demandas de lo cotidiano, hay que escucharle, cuando lo hacemos, pueden mejorar nuestras dolencias o al menos podemos llevarnos mejor con nuestro propio cuerpo.

“Álgido” es una propuesta en la que quiero hablar del sentir enfocando al dolor como el medio que a veces nos ayuda a soltar por un momento el ajetreo del mundo exterior e interior para volver de nuevo la atención al cuerpo, la materialización de la frágil y perseverante vida. Este es un viaje desde lo subjetivo de lo personal, de idas y vueltas, de un escuchar y aprender constante que surge de un hoyo profundo en la existencia que se nutre del recuerdo y de lo incomprendido.

Tomo como medio principal lo textil porque es una forma de acercarme a la casa, a lo cálido del cuerpo, a una forma amable y más empática de hablar sobre el dolor.⁵¹¹

Fotografía cortesía: **Sorell Barrera**

⁵¹¹ Autoría: Sorell Barrera



Paula Fonseca
(Yopal, 2000)

Volver a casa

Instalación multimedial
Acompaña Martha Morales
2022

Casa | Sueños | Ausencia

Volver a casa es un proyecto que parte desde la necesidad latente de reconstruir lo que ya no está después de un proceso de desarraigo en los llanos orientales. Desde la fotografía, y la imagen - movimiento se plantean tres tiempos distintos que reflexionan en torno a las dualidades entre el pasado y el presente: Velar el pasado es tiempo material, Lo que veíamos era un posible sueño de hogar es tiempo ideal y Comején es tiempo digestivo. En la búsqueda para recordar se encuentra el camino para volver a casa.⁵¹²

Fotografía cortesía: **Paula Fonseca**

⁵¹² Autoría: Paula Fonseca



Daniel Quiroga
(Bogotá, 2000)

*CUERPOS DEL HILADO:
De lo arisco, lo manso y lo inconclusx*

Performance e instalación
Acompaña Vanessa Nieto
2022

Hilar | Cuerpo | Identidad

-“Ya la oveja arisca, ya el cordero manso” son los cantos que sonaron en mi cabeza durante casi un año, son las palabras en cuestión, que me embarcaron en un viaje alrededor de la pregunta del ¿Quién soy aquí? O más bien ¿Quiénes somos los que no cabemos aquí?

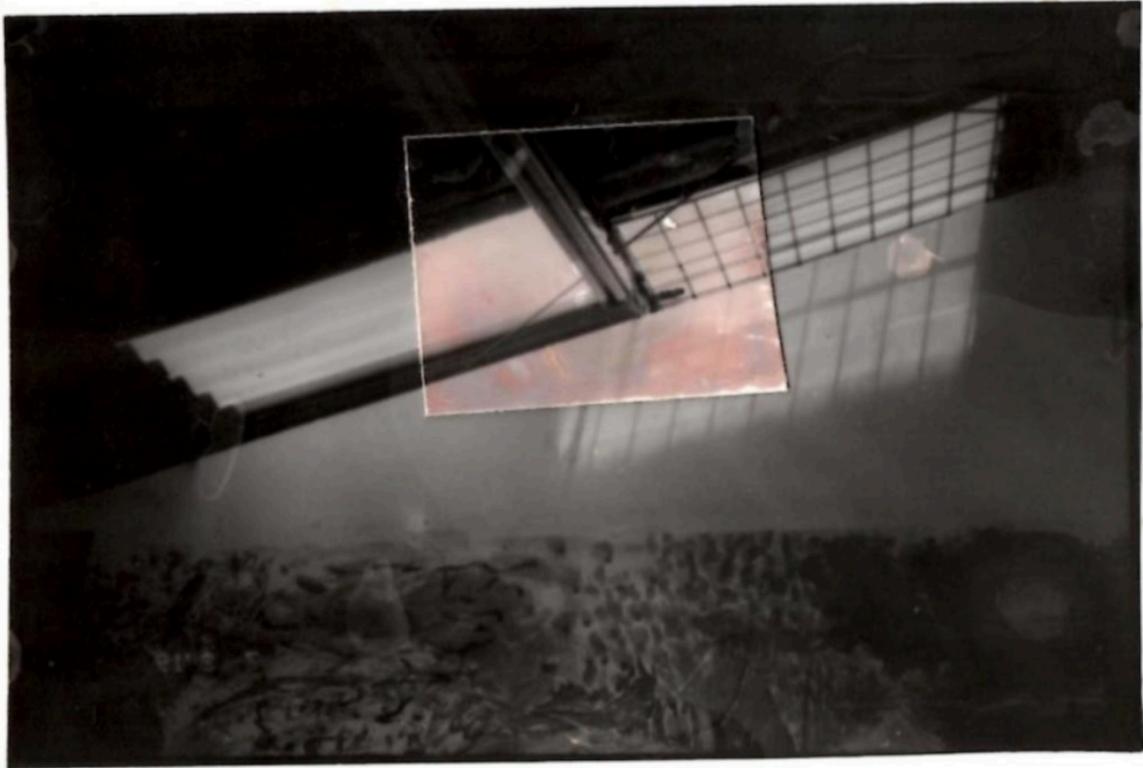
Respuestas que empecé a buscar en el hacer, en la materia, en los cuerpos; en el hilo que pasaba por mi mano, en la grasa del vellón y el jabón que embadurnaba mis dactilares; en la ruta a la Calera, en el bolsillo de los delantales, en las voces femeninas que me rodean.

Así nace el proyecto CUERPOS DEL HILADO: De lo arisco, lo manso y el inconclusx que se adentra en el hacer del cuerpo, de las identidades; que hila la lana y las palabras de quienes no son ariscos en sus fibras, ni mansos en su caminar; de quienes son inconclusos en su forma de rodar el hilo.

Este trabajo se ha venido realizando por medio de un análisis en cada uno de los pasos que hacen parte del proceso del hilado de lana, comprendiendo estos no como un simple hacer natural, sino como un hacer de transformación de un cuerpo, que va más allá de trabajar un oficio, es un hacer que implica una postura frente a lo se qué se trata o transforma; y de igual manera de, cómo estos mismos procesos se pueden entender desde un punto de vista corporal e identitario.⁵¹³

Fotografía cortesía: **Daniel Quiroga**

⁵¹³ Autoría: Daniel Quiroga



Daniela Pinilla
(Bogotá, 1996)

Uno es igual a mil

Instalación
Acompaña Sergio Romero
2022

Persona | Identidad | Prosopagnosia

Luego de escuchar que soy el 2% dentro de un 2,5%, el consejo de la abuela “la primera impresión no engaña” tomó sentido. Posiblemente, usted no ha escuchado sobre la prosopagnosia, un desorden neurológico que impide reconocer rostros, y solo el 2% de esta población (con este trastorno cognitivo) despierta rodeada de rostros nuevos, rostros que no se guardan en la memoria y que hasta su propia cara es solo una más mirándose a través del espejo.

A partir de esta incapacidad, inicié con un archivo de autorretrato, como una obsesión de intentar ordenar, registrar, guardar, deformar, construir y reconstruir mi rostro que será olvidado en unas horas. El proyecto “Uno es igual a mil” nace con el propósito de reflejar la experiencia de tener prosopagnosia, y a través de la fotografía y el video encuentro la relación e importancia del rostro con la identidad, la memoria y la introspección de una persona que se refleja en el otro.⁵¹⁴

Fotografía cortesía: **Daniela Pinilla**

⁵¹⁴ Autoría: Daniela Pinilla



Juan Carlos Melo
(Bogotá, 1974)

Presencias: Materialidades de la experiencia

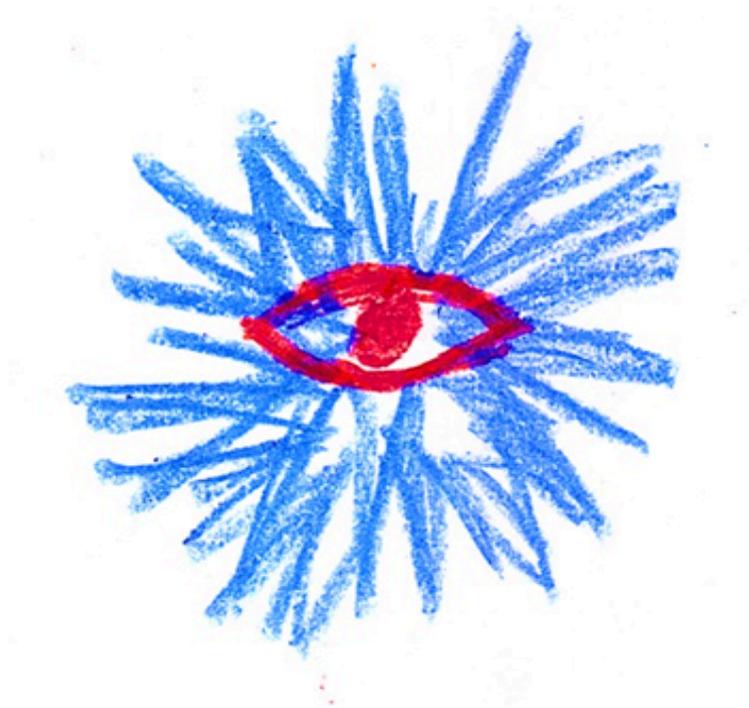
Instalación y mediación
Acompaña Zoitsa Noriega
2023

Cuerpo | Espacio | Experiencia

Basado en una minuciosa investigación sobre los fenómenos de la experiencia en la primera infancia, donde fundamos nuestra relación con el mundo; el espacio-ambiente que lo circunda es de por sí una interface poética que deja consignada en la misma experiencia una relación estrecha entre los fenómenos de la naturaleza, la percepción y la experiencia sensible.⁵¹⁵

Fotografía cortesía: **Juan Carlos Melo**

⁵¹⁵ Autoría: Juan Carlos Melo



Nik (Nicole Bernal)
(Bogotá, 1995)

génesis: esquizofrenia

Instalación (cinta roja, dibujos en crayola, lápiz de color, pintura acrílica, pintura en aerosol, textos a lápiz)

Acompaña Rosario López
2022

Vibración | Existencia | Disociación

A modo poesía visual y simbólica, busco adentrar al espectador a mi mundo mental, a mi esquizofrenia, a través de dibujos y diarios. Utilizó el dibujo y la línea como lenguaje de expresión, que dé cuenta de mis experiencias de vivir en una realidad disociada, una realidad alterada, mi realidad esquizada.⁵¹⁶

Fotografía cortesía: **Nik (Nicole Bernal)**

⁵¹⁶ Autoría: Nik (Nicole Bernal)



Sandra Carolina Jiménez
(Tunja, 1995)

El sueño

Instalación audiovisual
Acompaña Diego Aguilar
2023

Mito | Ficción | Fantasía | Documental

¿Es fluida la línea entre el sueño y la realidad cuando lo permitimos?

Hay un poder latente en el mundo de los sueños donde subyace riqueza, allí se erigen potencias de creación y catarsis que posibilitan imaginar, crear y reafirmar otros mundos posibles y venideros.

Este sueño lo construimos junto a un grupo de niños de Bahía Cupica, en la Costa Pacífica Colombiana, partiendo de la fantasía con que ellos viven su cotidianidad, es una apuesta de creación colectiva. El Sueño convoca a soñar despiertos y con ojos abiertos, es una invitación a retornar a aquella mirada, inocente y curiosa, con la que un niño vive y experimenta su mundo.⁵¹⁷

Fotografía cortesía: **Sandra Carolina Jiménez**

⁵¹⁷ Autoría: Sandra Carolina Jiménez



Charlie Maciel (Maira Jimena) Ramírez Muñoz
(Bogotá, 1999)

El límite inmediato de un cuerpo perdido

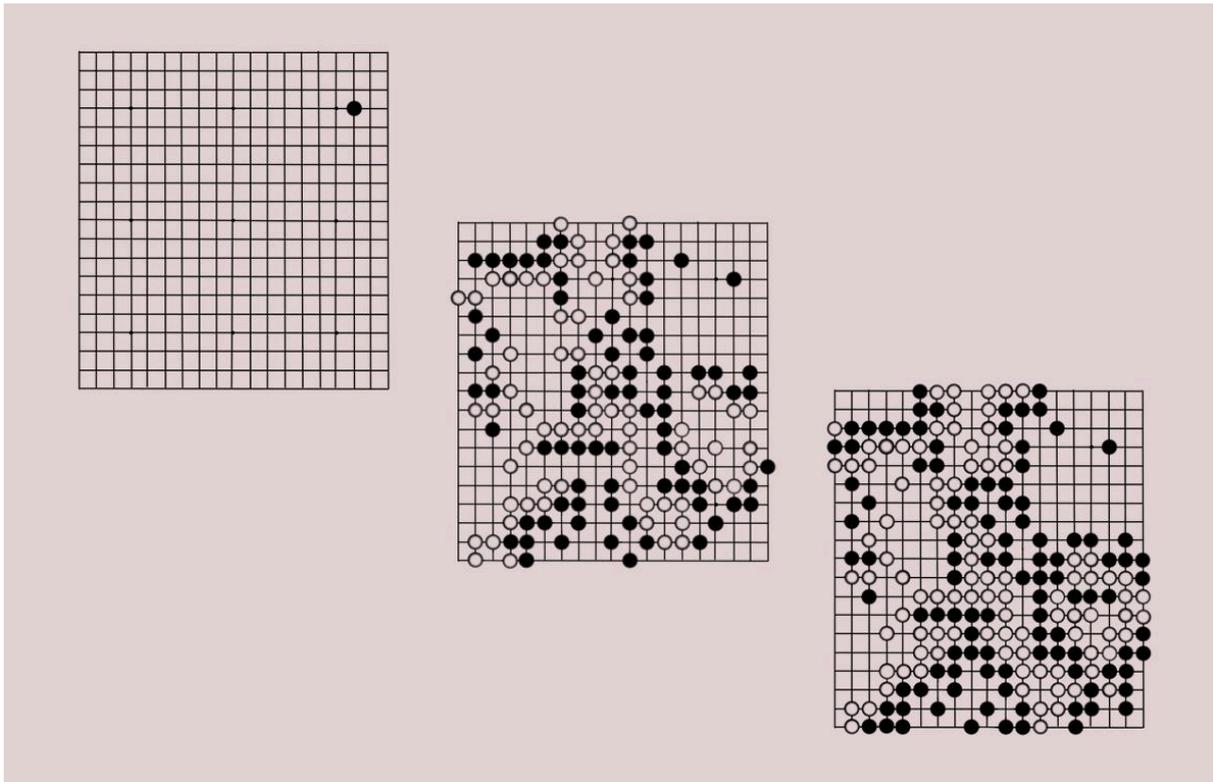
Performance e instalación
Acompaña Sofía Mejía
2023

Lugar | Cuerpo | Variación

El cuerpo puede expandirse y transformar su entorno mientras a su vez este transforma ese cuerpo que se entrelaza con lo que existe junto a sí, a través de variaciones se re-crean maneras de existir.⁵¹⁸

Fotografía cortesía: **Charlie Maciel (Maira Jimena) Ramírez Muñoz**

⁵¹⁸ Autoría: Charlie Maciel (Maira Jimena) Ramírez Muñoz



Milton Martínez
(Bogotá, 1993)

De juego y de revolución

Instalación (pantallas y proyección)
Acompaña Diego Aguilar
2023

Juego | Represión | Movilización social

Durante los años 2019 y 2020, en el marco del paro nacional, presenciamos distintas etapas de un movimiento social donde la gente se unió para manifestar sus inconformidades y reclamos ante el gobierno nacional, cuya respuesta fue llevar la guerra y el miedo a las calles. “Nos robaron todo, hasta la alegría” rezaba una de las tantas consignas; Nos robaron, nos golpearon, nos mataron, nos desaparecieron y se metieron incluso con nuestras pasiones, pulsiones y temores. Particularmente yo hablo de una de mis pasiones que se vio directamente afectada y articulada para justificar su violencia; hablo de un juego milenario, hablo de interpretaciones a través de filtros paranoicos que convierten el juego en potencial amenaza, hablo de “revolución molecular disipada”, hablo de Go.⁵¹⁹

Fotografía cortesía: **Milton Martínez**

⁵¹⁹ Autoría: Milton Martínez



Daniel Alejandro Bohórquez
(Bogotá, 1998)

Cuerpo angular

Grabado en aguafuerte sobre aluminio e
impresiones en venda de yeso

Acompaña Vaness Nieto
2023

Cuerpo | Reposo | Armado | Fragmento | Humillación

Juegue con este cuerpo, pisotéelo, quíbrelo, muévalo, organicelo como lo vea posible y bríndele el tiempo que crea necesario.

Cuerpo angular busca poner en duda la comprensión del otro, reflexionar acerca de la manera en la que se dan las relaciones interpersonales, con el fin de reivindicar los cuerpos humillados o relegados, usando el juego como herramienta mediadora.

Es un rompecabezas quizás imposible, que será armado y desarmado colectivamente de manera continua, para recordarnos la trascendencia de nuestras decisiones sobre otros.⁵²⁰

Fotografía cortesía: **Diego Alejandro Bohórquez**

⁵²⁰ Autoría: Diego Alejandro Bohórquez



Daniel Martín Rincón

Primero es un ruido que produce otro ruido

Instalación, dibujo y fotografía
Acompaña Rosario López
2023

Mentira | Caminar | Acumular | Desposeer

Lo que aquí se va a presentar es un efecto dominó, un estilo de reacción en cadena en el que una cosa siempre va provocar otra; viene de lo espontáneo ávido: se busca disponer para luego desposeer. No solo se trata de la renuncia a un objeto, sino también a la percepción de los espacios y las acciones que se le atribuye.⁵²¹

Fotografía cortesía: **Daniel Martín Rincón**

⁵²¹ Autoría: Daniel Martín Rincón

3.4.3.2. MUSEOGRAFÍA | TESORERÍA | PRODUCCIÓN⁵²²

La propuesta museográfica de *Hacer casa, acercarse* estuvo dirigida a construir un espacio expográfico a través de los lenguajes del hogar, especialmente de su mobiliario, pues se consideró que estos bienes eran coherentes con la narrativa curatorial y además cumplen un papel importante en la construcción social del habitar. Sin embargo, en contrapunto, se buscó que los recursos museográficos no provocaran un ruido excesivo que devorara los proyectos de los estudiantes participantes en la muestra. Un propósito adicional fue el encontrar maneras de dar solución al acondicionamiento del espacio expositivo con alternativas que fueran en lo posible amigables con el medio ambiente, bien fuera empleando materiales reutilizables, o en su defecto, biodegradables.⁵²³ Además, teniendo en cuenta que el Edificio 301 es un Bien de Interés Cultural del ámbito nacional, no era posible hacer intervenciones en los muros y columnas para garantizar la conservación de su estructura, por lo que fue necesario revisar técnicas menos convencionales para disponer las cédulas y textos de curaduría.⁵²⁴ Es así como, se decidió, con base la muestra *Tipo, lito, calavera. Historias del diseño gráfico en Colombia en el siglo XX* de la Casa Republicana de Bogotá, utilizar bases de madera y pendones de tela sublimada.

Se mandaron a imprimir dos pendones grandes (2,15 x 1 m), uno con el texto de curaduría y el otro con los créditos de la muestra, y trece pequeños (52 x 20 cm) para las fichas comentadas de los proyectos artísticos. La tela que se utilizó fue muselina, un material suave, transparente y vaporoso muy utilizado como velo de cortinas; además que contiene poliéster, perfecto para sublimar. Las bases de los pendones, pequeñas y grandes, se hicieron en lámina de pino. También se imprimieron dos pendones exteriores en una suerte de tafeta, una tela que se emplea para las banderas, uno grande (2,15 x 1 m) con los créditos de la muestra, que se instaló en un árbol, y otro inmenso (1,20 x 4 m), con publicidad, que se puso en la fachada del edificio. Por otro lado, el equipo de curaduría, a parte de las cédulas de las obras, sugirió poner fichas técnicas en lenguaje braille, para ello se usaron dos pliegos de papel Aralda de 200 gramos.

En otro orden de ideas, el equipo de museografía, que además asumió las tareas de tesorería y producción de la muestra, asumió la responsabilidad de sentar un precedente en las posibilidades de construcción del espacio expositivo de las muestras de arte de los estudiantes. Más allá de haberlo logrado de manera satisfactoria o no, se quiso pensar en la exposición como una herramienta en sí, no solamente como un medio que sirve para disponer información y señalar las obras de los artistas, sino que trasciende los objetos y da un nuevo sentido al espacio. También como un ejemplo de las potencialidades que tiene, por muy limitado que sea, el presupuesto de los estudiantes, obviamente con un trabajo

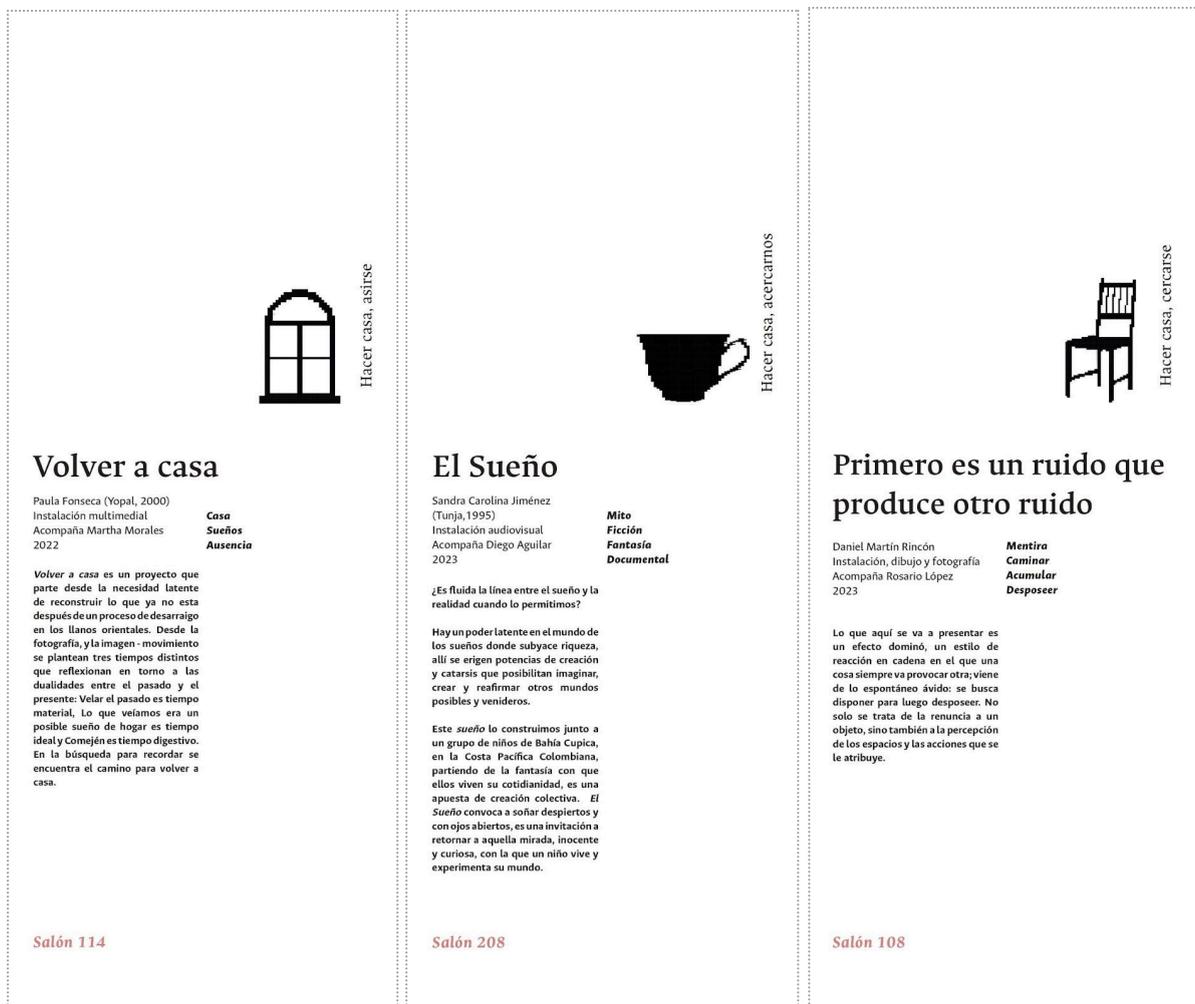
⁵²² El equipo de museografía, tesorería y producción estuvo conformado por las estudiantes de arte: Daniela Pinilla, Maira Jimena Ramírez y Sorell Barrera, y el estudiante del programa de Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio, Juan David Flórez. Se conservó el mismo equipo de producción de la Feria Relámpago.

⁵²³ Infortunadamente, por cuestiones de tiempo, los tres pendones (de un metro de alto) de la entrada de la universidad tocó hacerlos plastificados.

⁵²⁴ Para fijar las piezas de madera se utilizaron diferentes tipos de cintas doble faz que resistieran más de 5 kilos.

muy arduo detrás y con mucha organización e ingenio. Es así que el proceso de tesorería fue bastante cuidado, y desde un principio se adoptó la estrategia de establecer unas prioridades, pero también unos recursos negociables entre las diferentes necesidades de los equipos. Se propuso un presupuesto que, si bien tenía que garantizar unos mínimos, también fue lo suficientemente flexible para financiar nuevas ideas que aparecieran a lo largo del proceso.

El proceso de producción contempló desde la administración de los recursos financieros, materiales y humanos, hasta la consecución de la gran mayoría de los materiales, de la contratación y supervisión de los pintores, del diseño y elaboración de la mayoría del material de museografía, del préstamo de los equipos de la universidad (y otros permisos), y del apoyo en los montajes. A continuación, se pueden ver algunas de las piezas elaboradas por el equipo e imágenes de los materiales ya instalados en el espacio expositivo.



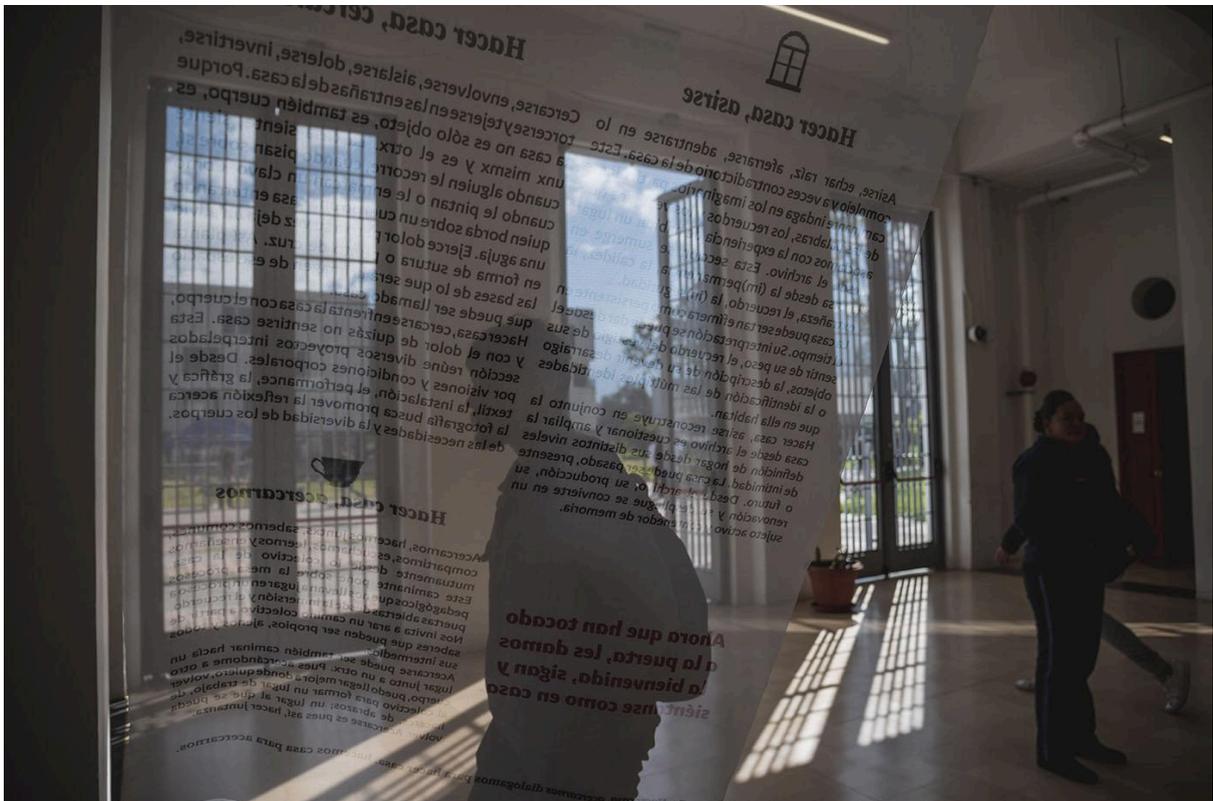
Estos fueron los tres diseños que se hicieron para las fichas comentadas en muselina sublimada (52 x 20 cm). Cada uno tiene una silueta de un objeto diferente del hogar que indica la línea curatorial a la que pertenece la obra. Las bases se hicieron con láminas de pino y se adhirieron a la pared con cinta doble faz. Se hicieron unos palos de esta misma madera a la que se cocieron las fichas —el extremo de la tela rodeó el palo y se coció a sí misma—, y se pasaron por abertura de la base para que la caída de la tela equilibrara los pesos con el palo, sin embargo, tocó pegar los palos con cinta a las bases.



Pasillo del Edificio 301 con el montaje de las fichas comentadas y las cédulas en lenguaje braille.
Registro fotográfico: **Juan David Flórez**



Ficha comentada montada [arriba] y pendón con texto curatorial [abajo].



Fotografías tomadas de Agencia UNAL
 Registro fotográfico: [fin/jlvo/dmh/LOF](https://fin.jlvo/dmh/LOF) | N.º 003



Pendón con el título y los créditos de la muestra. A continuación, se encuentra el diseño de este mismo pendón y el diseño del pendón con el texto curatorial.

Fotografía cortesía de la muestra
 Registro fotográfico: **Karen Pachón**

Hacer casa, acercarse

XLVII Muestra de trabajos de Grado Gustavo Zalamea
Escuela de Artes Plásticas y Visuales
Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá

**Alejandro Bohórquez,
Daniel Martín,
Daniel Quiroga,
Daniela Pinilla,
Juan Carlos Melo,
Karen Pachón,
Maira Jimena Ramírez,
Milton Martínez,
Nik (Nicole Bernal),
Paula Fonseca,
Sandra Carolina Jiménez,
Sorell Barrera.**

AGRADECIMIENTOS

Curaduría Alejandro Bohórquez, Daniel Quiroga,
Karen Pachón, Paula Fonseca y Ana María
Gutierrez

Diseño, difusión e identidad visual Daniel Martín,
Juan Carlos Melo, Sandra Carolina Jiménez,
Nicole Bernal, Maira Jimena Ramírez, Paula
Fonseca, Juan David Flórez Fandiño y
Valeria Gómez

Mediación y formación Andrea Niño, Camila
Tafur, Juan Sebastián Bernal, María Antonia
Trochez, Ana María Gutierrez, Sara Terreros y
Tatiana Puerto

Pintores y montajistas Erick Nicolás Alfonso
Giraldo, Esteban Martínez Galvis y Simón Rojas
Gutiérrez

Producción y museografía Daniela Pinilla, Maira
Jimena Ramírez Muñoz, Sorell Barrera y
Juan David Flórez Fandiño.

Agradecimientos especiales
Estefanía Gracia Alcazar, Vanessa Nieto Romero,
William Alfonso López Rosas y a todas las
personas que hicieron posible este proyecto



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

Hacer casa, acercarse | XLVII Muestra de Trabajos de Grado Gustavo Zalamea de la Escuela de Artes Plásticas y Visuales de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá formula un espacio común, una casa de techo amplio donde todxs pueden cobijarse.

Los habitantes de esta casa son tres: El archivo (*asirse*), el cuerpo (*cercarse*) y la pedagogía (*acercarnos*). Ellos caminan y se entretajan entre cuartos colindantes de límites difusos, y con su paso construyen un proceso de retroalimentación continua entre espacios, corporalidades e ideas. En esta casa se habla con imágenes, gestos performáticos y gráficos hilados con el archivo, la instalación y los nuevos medios.

¿Qué es hacer casa?

Preguntarse esto es tan sólo la entrada a saber: *¿quién o qué es casa?*

¿Es acaso donde yo vivo o es con quienes yo convivo?



Hacer casa, asirse

Asirse, echar raíz, aferrarse, adentrarse en lo complejo y a veces contradictorio de la casa. Este caminante indaga en los imaginarios particulares de las palabras, los recuerdos y los vestigios que asociamos con la experiencia de habitar un lugar desde el archivo. Esta sección se sumerge en la casa desde la (im)permanencia, la calidez, la extrañeza, el recuerdo, la (in)seguridad.

La casa puede ser tan efímera como persistente en el tiempo. Su interpretación se puede dar desde el sentir de su peso, el recuerdo del vestigio de sus objetos, la descripción de su devenir desarraigo o la identificación de las múltiples identidades que en ella habitan.

Hacer casa, asirse reconstruye en conjunto la casa desde el archivo es cuestionar y ampliar la definición de hogar desde sus distintos niveles de intimidad. La casa puede ser pasado, presente o futuro. Desde el archivo, su producción, su renovación y su despliegue se convierte en un sujeto activo y contenedor de memoria.



Hacer casa, cercarse

Cercarse, involucrarse, aislarse, dolerse, invertirse, torcerse y tejerse en las entrañas de la casa. Porque la casa no es sólo objeto, es también cuerpo, es un x mismo y es el otrx. La casa siente, siente cuando alguien le recorre, cuando pisan sobre sí, cuando le pintan o le enmarcan un clavo. Como quien borda sobre un cuerpo una casa enterrando una aguja. Ejerce dolor pero a su vez deja un alivio en forma de sutura o punto de cruz. Así planta las bases de lo que será la imagen de ese espacio que puede ser llamado casa.

Hacer casa, cercarse enfrenta la casa con el cuerpo, y con el dolor de quizás no sentirse casa. Esta sección reúne diversos proyectos interpelados por visiones y condiciones corporales. Desde el textil, la instalación, el performance, la gráfica y la fotografía busca promover la reflexión acerca de las necesidades y la diversidad de los cuerpos.



Hacer casa, acercarnos

Acercarnos, hacernos juntxs, sabernos comunes, compartirnos, escucharnos, aprendernos y enseñarnos mutuamente desde lo colectivo de la casa. Este caminante pone sobre la mesa procesos pedagógicos que nos llevan a jugar en un proceso a puertas abiertas desde la inmersión y el recuerdo. Nos invita a arar un camino colectivo a partir de saberes que pueden ser propios, ajenos y todos sus intermedios.

Acercarse puede ser también caminar hacia un lugar junto a un otrx. Pues acercándome a otro cuerpo, puedo llegar mejor a donde quiero, volver al colectivo para formar un lugar de trabajo, de haceres, de abrazos; un lugar al que se pueda volver. Acercarse es pues así, hacer juntanza.

Ahora que han tocado a la puerta, les damos la bienvenida, sigan y siéntanse como en casa.

En *Hacer casa, acercarnos* dialogamos para hacer casa, hacemos casa para acercarnos.



Foto de la inauguración (pendón exterior en fachada).
Fotografía cortesía de la muestra
Registro fotográfico: **Juan David Flórez**

**Hacer casa,
acercarse**

XLVII Muestra
trabajos de grado
Gustavo Zalamea

4-10 Feb

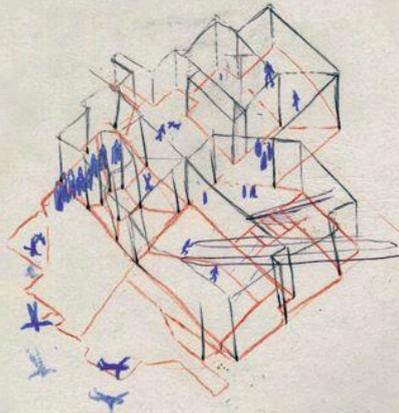


Hacer casa, asirse Hacer casa, cercarse Hacer casa, acercarnos.

Hacer casa, acercarse

XLVII Muestra de Trabajos de Grado
"Gustavo Zalamea" del programa de
Artes Plásticas y Visuales

4-10 Feb
Edificio 301



Alejandro Bohórquez
Crisálida Bermúdez
Daniel Martín
Daniel Quiroga
Daniela Pinilla
Juan Carlos Melo
Karen Pachón
Maira Jimena Ramírez
Milton David Martínez
Nicole Bernal (Nik)
Paula Fonseca
Sandra Carolina Jiménez
Sorell Barrera

Escuela de Artes Plásticas y Visuales
Facultad de Artes
Sede Bogotá



Diseño del pendón exterior de la fachada [arriba] y diseño de los tres pendones plastificados de las entradas de la universidad [abajo].

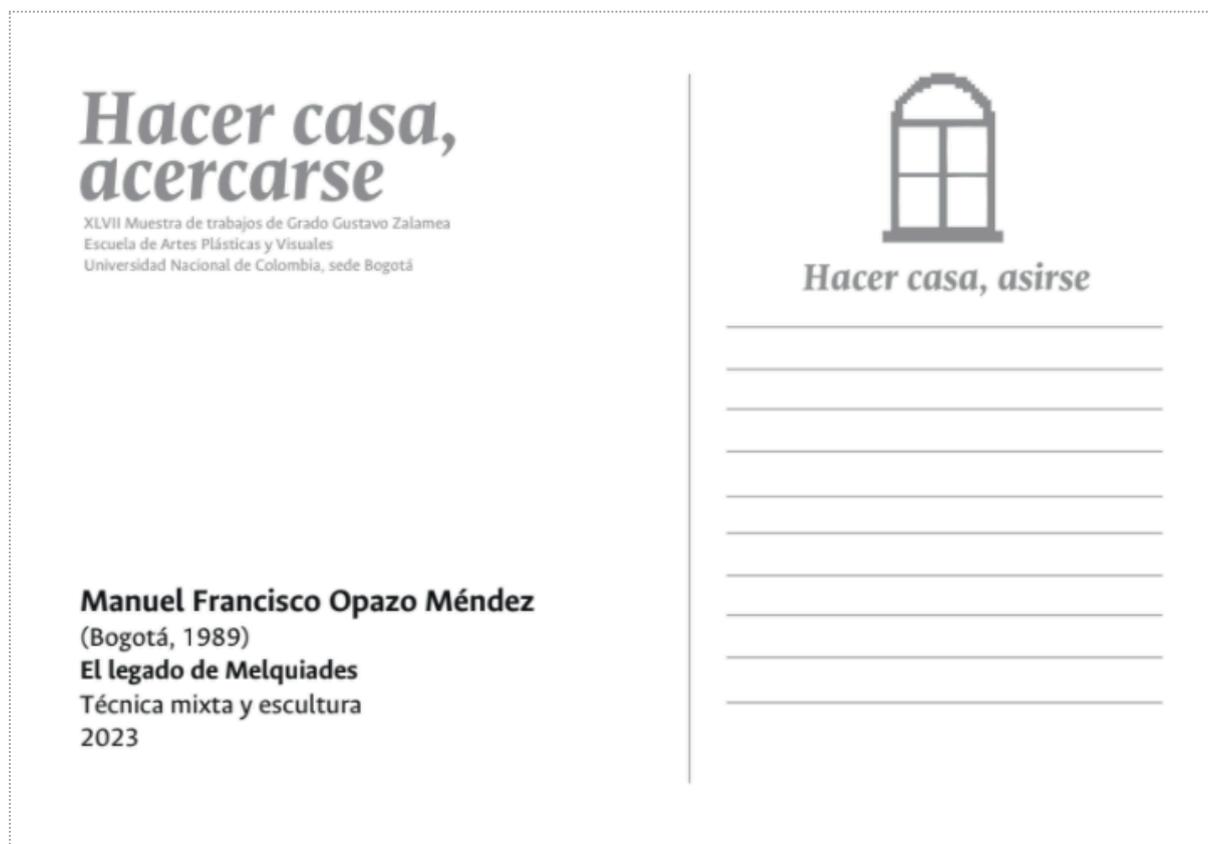


Pendón exterior.
Fotografía cortesía de la muestra
Registro fotográfico: **Juan David Flórez**

3.4.3.3. DISEÑO | DIVULGACIÓN | COMUNICACIONES⁵²⁵

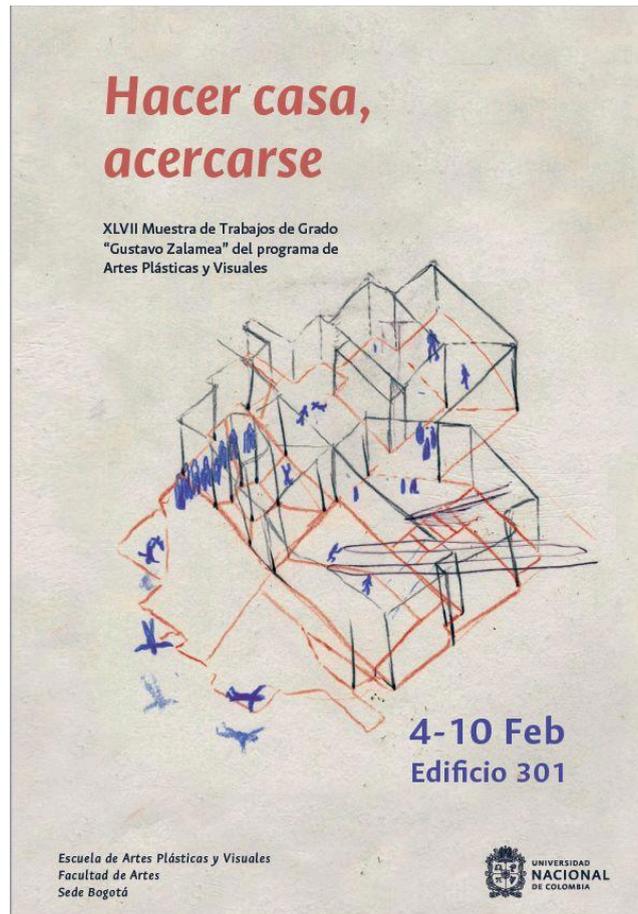
El componente de diseño y divulgación se enfocó en diseñar la imagen de la muestra, que se utilizó para los tres pendones de las salidas de la universidad. También se desarrolló un folleto plegable a una tina que sirvió como invitación y como entregable durante la inauguración. Este documento incluía el texto curatorial, los créditos de la exposición, la lista de artistas, entre otras cosas. Y, como si fuera poco, a los artistas (que así lo quisieron) se les mandó a hacer una postal de recuerdo con una imagen alusiva a sus proyectos (seleccionada por ellos mismos), con la ficha técnica y algo de información sobre la muestra al respaldo. Parte de estas postales se dispusieron en la inauguración para que los invitados pudieran llevarlas de recuerdo.

En cuanto al tema de las comunicaciones, se visitaron espacios estratégicos de arte contemporáneo local, como galerías y espacios culturales, con el propósito de hacer invitaciones a sus directores, empleados y asistentes. También se hizo una lista de difusión que se utilizó para difundir correos con la pieza de invitación. Por supuesto, se usaron las redes sociales oficiales de la Escuela de Artes Plásticas y Visuales (en principio Instagram). A continuación, se pueden ver diseños del componente divulgación y comunicaciones.



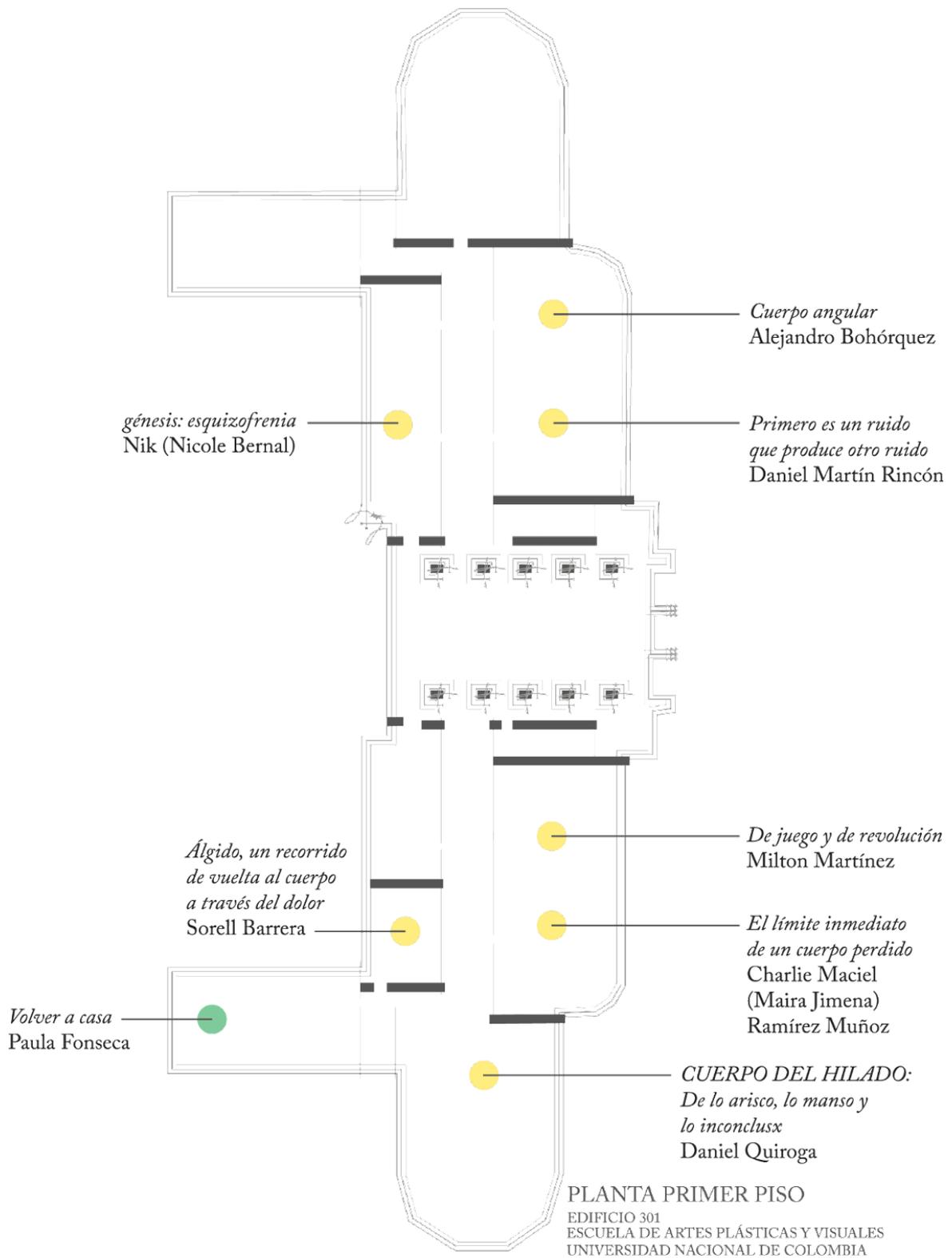
Diseño del respaldo de las postales [arriba] y diseño por ambas caras del folleto plegable [abajo].

⁵²⁵ El equipo de museografía, tesorería y producción estuvo conformado por los estudiantes de arte: Daniel Martín, Juan Carlos Melo, Sandra Carolina Jiménez y Nicole Bernal, y la estudiante del programa de Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio, Valeria Gómez. Se conservó el mismo equipo de producción de la Feria Relámpago.

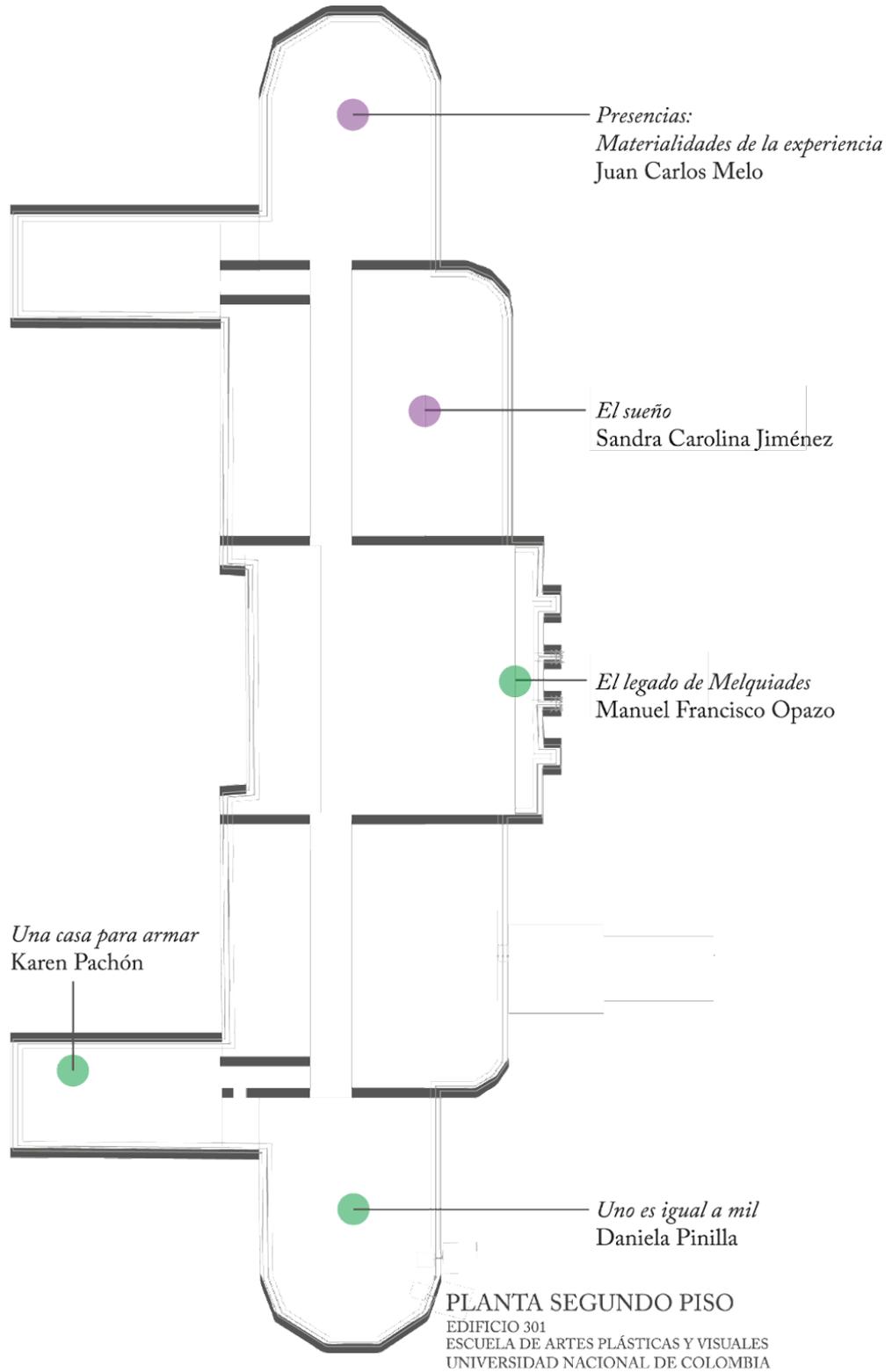


Diseño del póster oficial de la muestra [arriba] y diseño de la pieza de invitación por correo [abajo].

3.4.4. PLANO «HACER CASA, ACERCARSE» Distribución de las obras en el espacio expositivo



● *Hacer casa, asirse* ● *Hacer casa, cercarse* ● *Hacer casa, acercarnos*



● *Hacer casa, asirse*
 ● *Hacer casa, cercarse*
 ● *Hacer casa, acercarnos*

3.4.5. ORGANIGRAMA

DIRECTIVOS ESCUELA DE ARTES PLÁSTICAS Y VISUALES:

- Luis Eduardo Garzón Flórez
Director Escuela de Artes Plásticas y Visuales
- Vanessa Nieto Romero
Coordinadora curricular
- Blanca Nieves Rodríguez Castro
Secretaria Ejecutiva de la Escuela
- Lida Rocío Muñoz Buitrago
Secretaria Ejecutiva de la Coordinación Curricular

EQUIPO CURATORIAL

- Alejandro Bohórquez
- Daniel Quiroga
- Karen Pachón
- Paula Fonseca
- Ana María Gutiérrez

EQUIPO MUSEOGRAFÍA | TESORERÍA | PRODUCCIÓN

- Daniela Pinilla
- Maira Jimena Ramírez Muñoz
- Sorell Barrera
- Juan David Flórez

EQUIPO DISEÑO | DIVULGACIÓN | COMUNICACIONES

- Daniel Martín
- Juan Carlos Melo
- Sandra Carolina Jiménez
- Nicole Bernal
- Valeria Gómez

EQUIPO PINTURA | MONTAJE

- Erick Nicolás Alfonso Giraldo
- Esteban Martínez Galvis
- Simón Rojas Gutiérrez

AGRADECIMIENTOS ESPECIALES

- Estefanía Gracia Alcazar
- Vanessa Nieto Romero
- William Alfonso López

3.4.6. ACTIVIDADES REALIZADAS

La XLVII Muestra de Trabajos de Grado «Gustavo Zalamea» supuso una serie de dificultades adicionales (para su producción) que la III Feria Relámpago. Por un lado —hasta donde tengo entendido—por cuestiones internas de la Escuela de Artes Plásticas y Visuales, hasta el 16 de enero, hubo un total abandono del proyecto por parte de la dirección de la entidad. Igualmente, no hubo ningún tipo de respaldo económico del marco institucional de la universidad.⁵²⁶ El único apoyo que hubo, y en el cual se resguardan las directivas de la Escuela, fue el préstamo del Edificio 301 (con sus respectivo mobiliario y equipos). A parte de esto, solamente se ofreció pintar la fachada del edificio y una cuarta parte de un balde de pintura blanca para pintar los muros internos.⁵²⁷ Los insumos (como vasos y bebidas) para la inauguración vinieron de parte de docentes, el resto fue asumido en su totalidad por los estudiantes con los recursos recaudados en la III Feria Relámpago. Por otro lado, en vista de que los estudiantes de artes se encontraron bastante ocupados desarrollando sus proyectos de grado, sobre todo en la segunda mitad del proceso de producción de la muestra, precisaron de más respaldo por parte de los estudiantes de la maestría.

En este sentido, asumí una serie de responsabilidades en casi la totalidad de las áreas de la muestra. Ayudé, por ejemplo, con la redacción de comunicaciones y con el diseño de gran parte del material que se utilizó. Sobre la base del diseño de Paula Fonseca, elaboré las trece fichas comentadas, incluida la compra de la tela, mandarlas a imprimir y recortarlas. Así fue también con la totalidad de los pendones en tela, tanto los de la fachada como los interiores, con la salvedad de que estos fueron diseños míos. Igualmente me encargué de la corrección e impresión de los tres pendones plastificados. También mandé a hacer las bases de madera y compré parte del material que se usó en el montaje y la jornada de inauguración. De manera similar, apoyé con la instalación de todas estas piezas. Por otro lado, al igual que en la III Feria Relámpago, seguí asumiendo todos los procesos de control financiero de la muestra, que iban desde la asignación de presupuestos con ayuda de mi equipo, hasta la administración del flujo de caja y algunos recursos materiales compartidos. Finalmente, pero no por eso menos importante, mi labor en la producción de la muestra estuvo relacionada con la coordinación del resto de equipos y de hacer seguimiento a las tareas asignadas y la agenda. Básicamente, me comprometí con planear y dirigir los procesos en su mayoría asociados a la producción, y monitorear su desempeño.

⁵²⁶ Según nos informaron, la Escuela de Artes Plásticas y Visuales de la Universidad Nacional de Colombia no cuenta con recursos para apoyar las muestras de trabajos de grado de sus propios estudiantes. Sin embargo, irónicamente, se les exigen obras de alto nivel. Algunos profesores con los que pude charlar se resguardan en la idea de que es necesario que los estudiantes puedan sacar adelante sus proyectos a pesar de estas circunstancias, así como gestionando sus propios recursos, como un preparativo a las adversidades del mercado laboral. Con todo, siento que no es un trato justo con los estudiantes que con mucho esfuerzo hicieron una inversión importante en sus carreras y esperaron algún tipo de apoyo adicional por parte de las directivas. Esto sumado a que en el pensum del programa no se ofertan materias en las que se enseñe a los artistas a gestionar sus propios recursos o sobre cómo funciona el mercado del arte en el país. Si el trabajo de grado no es una excusa para pensar en grande y atreverse a hacer cosas que posiblemente los estudiantes no podrán volver a hacer una vez graduados, se vuelve un requisito soso que más que ayudar a los propios estudiantes, beneficia a la propia institución. El desgaste multidimensional que implica hacer un trabajo de este tipo es un sinsentido si solamente se va a estar acompañado —«y eso»—, por el director de grado, pero no por el resto de la universidad.

⁵²⁷ Esta tarea la asumiría la dependencia universitaria encargada del mantenimiento del campus. La idea fue rechazada por dos razones: 1. Se quería mantener la identidad del edificio (con sus graffitis) y, 2. Cubrir los graffitis implicaba correr el riesgo de que la muestra fuera vandalizada.

3.4.7. RECOMENDACIONES

1. Vuelve y juega: Una buena difusión, y en general todo lo relacionado con la comunicación, es imprescindible en todo tipo de evento. Porque, tal como se dice popularmente: «lo que no se comunica no existe». Y, en ese sentido, recomiendo que se elija una excelente estrategia que de manera efectiva garantice el impacto deseado. Una campaña bien pensada brinda visibilidad y atrae a los públicos que se desean, pero además aporta valor añadido. En este caso, aún sabiendo que las redes sociales son una de las herramientas de difusión más poderosas que existen en el mundo, no fueron aprovechadas a su máximo potencial. Encima, tampoco se hizo uso adecuado del correo, aún cuando se elaboró una lista de difusión muy completa y se contó con el correo institucional de la universidad. Hay que participar de forma activa en estas plataformas para dar difusión efectiva a la muestra de trabajos de grado. Y, por supuesto, se tienen que explorar otras estrategias asimismo eficaces lo antes posible, y comenzar estos procesos apenas termine la Feria Relámpago.
2. Con la situación de carestía de la Escuela de Artes Plásticas y Visuales de la Universidad Nacional de Colombia, y en consonancia con la situación actual del mundo, no solamente debemos velar por usar materiales cada vez más amigables con el medio ambiente, sino también asegurarnos de que estos se puedan volver a utilizar en próximas muestras. Recomiendo hacer un banco de materiales y recursos que sobren de las exposiciones para que próximas generaciones de alumnos puedan disponer de ellos a su acomodo. De la muestra quedaron las telas, las bases de madera, cinta de doble faz, papelería, vasos, vinos, entre otras cosas.
3. Hubo dos temas en particular que desde un principio me propuse sacar adelante, pero que por desgracia no se lograron a causa de las razones de siempre: elevados costos y poco tiempo. El primero de ellos fue hacer un muy buen registro como mínimo fotográfico de las obras y de la muestra. Este es un paso que en algún momento se va a tener que tomar, y más cuando se trata de los trabajos de grado de los estudiantes de artes. Aún cuando hay una fotogalería de la exposición hecha por la Agencia UNAL, es irrisorio que este sea el único intento de memoria documental oficial del proyecto. Nueve fotografías que se perderán en la web —de hecho ya es bastante difícil encontrarlas—, y que no podrán usar los estudiantes y la misma Escuela de Artes Plásticas y Visuales. Y, por otro lado, en lo que respecta al registro fotográfico de la muestra, también es necesario hacer un catálogo, se trate de una publicación digital o impresa. Me refiero a un documento que constituya una memoria de todas las obras, los procesos, los artistas, la gente involucrada, y por supuesto de los componentes del proyecto. Son una herramienta imprescindible de toda muestra de arte, y en este caso, importantísima para artistas emergentes que deben hacerse un nombre en el mundo del arte. Son tantos sus beneficios, y hay tantas posibilidades gracias a la tecnología, que ya es algo obligatorio de hacer.

4. ¡Más ayuda para los estudiantes! ¿Qué puede hacer la universidad frente a los trabajos de grado de los estudiantes de arte? Es una respuesta que no puedo responder, porque desconozco la burocracia administrativa de la entidad, pero estoy seguro de que puede haber un mayor compromiso. Lo mínimo que puede hacer la universidad es asumir su responsabilidad formativa de forma integral hasta el final. No basta con cultivar la llamada «destreza intelectual» de los estudiantes, ellos además necesitan sentirse y ser efectivamente acompañados en sus procesos. Y, a mi modo de ver, un asesor de tesis no siempre es suficiente, porque a algunos docentes les falta mayor compromiso con sus acompañamientos, y la situación se recrudece cuando no hay recursos y las estructuras que son necesarias para dar respuesta a las necesidades de los estudiantes son escasas.

Invito a que la Escuela de Artes Plásticas y Visuales revise su entorno, y comprenda que preparar a estudiantes para el campo profesional no implica soltarlos a su suerte para que rebusquen los recursos necesarios para realizar sus proyectos de arte, así sin más. Se deben explorar formas de gestionar recursos financieros y humanos desde la universidad, de ser más comprensivos con las capacidades de los estudiantes —que también tienen una vida por fuera de la academia—, de brindar soluciones para que los procesos sean menos paquidérmicos, que se disponga un espacio idóneo para una muestra artística, y para que en general sean más fáciles y amigables los tránsitos de los estudiantes por la vida universitaria. En este sentido, reconozco que vincular a los estudiantes de la maestría en Museología y Gestión del Patrimonio en la organización de la muestra fue una excelente idea, pero aún falta bastante. Espero que esta iniciativa persista, y que cada vez se pueda vincular a más personas de diferentes programas educativos. En un proyecto, tal como *Hacer casa, acercarse*, se necesitó de diseñadores, arquitectos, comunicadores, administradores y muchos otros profesionales. La idea no es que estos hagan las cosas por los estudiantes de artes, sino que puedan acompañarlos y aportarles en sus procesos colectivos e individuales, y así realmente prepararlos para el campo profesional.⁵²⁸

5. Teniendo en cuenta el interés de la Escuela de Artes Plásticas y Visuales por formar artistas de calidad y en fomentar un saber cada vez más rico y complejo, recomiendo que se les permita a los estudiantes graduandos hacer una muestra de trabajos de grado con todas las de la ley. Y, en esta línea, aunque sé que es difícil y puede ser algo inconveniente por temas logísticos y la falta de recursos, surgieron que las muestras se muden a otro lugar diferente al tradicional (y patrimonial) Edificio 301. Un espacio que verdaderamente sea adecuado para todo tipo de arte, y que ofrezca más facilidades que obstáculos para llevar a cabo todas las actividades que un proyecto artístico en forma requiere.

⁵²⁸ Aquí quiero hacer una salvedad. Puede que esta situación haya sucedido en gran parte por temas coyunturales. Al principio, hubo acompañamiento del docente William López, incluso fue él quien generosamente convocó a los estudiantes de la MMGP, sin embargo, como se mencionó, tuvo que retirarse por cuestiones laborales a finales de septiembre de 2022. A partir del 16 de enero de 2023, asumió el acompañamiento la docente Vanessa Nieto, quien muy amablemente apoyó el final del proceso. En el periodo de transición, la Escuela de Artes Plásticas y Visuales no dispuso a un encargado que hiciera acompañamiento a los procesos de los estudiantes de artes.

3.4.8. COMENTARIOS FINALES

Mi paso por la III Feria Relámpago y por la XLVII Muestra de Trabajos de Grado «Gustavo Zalamea» del programa de Artes Plásticas y Visuales de la muy prestigiosa Universidad Nacional de Colombia fue principalmente una experiencia de muchos aprendizajes, en la que pude consolidar conocimientos prácticos. Fue una actividad que me permitió elaborar aprendizajes significativos desde la participación, y sobre todo, fue una ocasión para poner en marcha mis competencias adquiridas durante las clases de la maestría. A pesar de que en mi surtida trayectoria profesional había alcanzado una suma de aptitudes asociadas a la producción de eventos culturales, en esta oportunidad, los estudiantes graduandos fueron la razón de las actividades, y esto le asignó un significado completamente nuevo a la práctica. A ellos y ellas se les ofreció un escenario, bastante inusual desde mi experiencia, para experimentar hasta lo que los recursos alcanzaran. En principio, tuvieron una agradable libertad creativa para encontrar soluciones a problemas concretos de la profesión artística (y cultural), en un contexto puramente académico. Por consiguiente, se potenció el espectro de los recursos y las manifestaciones de comunicación habituales, por no decir, admitidas, en proyectos expográficos de arte contemporáneo y culturales de naturaleza comercial como lo referenciados en este informe.

Aún cuando las actividades que se llevaron a cabo en estos dos programas fueron a primera vista diferentes, la verdad es que se asumieron responsabilidades similares. Fueron momentos muy distintos, pero en los que me hice cargo principalmente de la administración de los recursos humanos, materiales y financieros de los eventos. Sin embargo, no puedo desconocer que las motivaciones de los estudiantes y unas cuantas dinámicas del trabajo en equipo cambiaron, como expliqué anteriormente. En perspectiva, la práctica fue muy estimulante porque fue un trabajo integral en el que se establecieron roles, y en consecuencia, tareas definidas, para la consecución de un objetivo común: sacar adelante la muestra de trabajos de grado. Ahora lo veo como una suerte de ejercicio de simulacro del campo profesional artístico. Esto es hacer una representación de lo que sería un escenario formal de una exposición de arte contemporáneo y una feria de arte y emprendimientos.

Como expliqué a lo largo de este informe, además, asumí la responsabilidad de ser uno de los museógrafos de la muestra. Por cierto, me estrené como tal. Aún cuando era un mundo completamente ajeno a mi experiencia profesional, no me era extraño en lo absoluto. En el programa de maestría tuve la oportunidad de ver clases sobre diseño de exposiciones y museografía, y más aún, trabajé de la mano con museógrafos en el pasado. Sin embargo, no por esto dejaba de ser un área desconocida. Pero, ¿qué es museografía? Pues, siguiendo al historiador catalán, Francesc Xavier Hernández Cardona, la museografía es definida como:

La actividad, disciplina o ciencia (según se considere) que tiene como objetivo principal las exposiciones, su diseño y ejecución, así como la

adecuación y museización [o musealización] de determinados espacios para facilitar su presentación o comprensión.

El campo de la museografía se extiende mucho más allá del museo como institución, ya que el campo de las exposiciones no se circunscribe estrictamente a los museos... La tarea del museógrafo puede, incluso, llegar a ser fronterizo con la de la decoración y el escaparatismo en general, en tanto que se nutre, a menudo, de las aportaciones a estas actividades.⁵²⁹

Se considera que el término fue acuñado por primera vez en el año 1727, por el comerciante hamburgués, Caspar Friedrich Neickel en su obra *Museographia, oder Anleitung zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum oder Karitäten—Kammer*⁵³⁰. En el documento el autor establece unos lineamientos para disponer las colecciones en los espacios dispuestos para estos propósitos, así como para inventariarlas y conservarlas. Desde entonces, la expresión se ha empleado en una serie de dimensiones que transitan entre el diseño de exposiciones, la gestión del espacio expositivo y la faceta más práctica de la museología. Aún así, el objeto de un proyecto de museografía siempre será claramente el *hecho expográfico*—ya sea en su diseño, adecuación, montaje, conservación, y todo aquello que incumbe a la «imaginación museográfica»⁵³¹—. De hecho, el proyecto museográfico se define así, poco más o menos, como «el método para convertir una idea extraordinaria en una excelente exposición».⁵³² Y, más específicamente:

Es la descripción de todos los componentes de una exposición, organizados en una secuencia lógica, ordenada y argumentada que permita planear todo el proceso de su ejecución: desde la idea inicial hasta su concreción en el espacio particular de una sala de exposiciones, en un museo específico y para un público determinado.⁵³³

Esto contempla actividades relacionadas con cosas divertidas como el diseño, pero también con otros aspectos un poco aburridos, como el manejo del tiempo y otros recursos —humanos, materiales y financieros—. Todos ellos debidamente dirigidos a crear un recorrido sugerido que comunique una idea y propicie aprendizajes. Sin duda, como todo proyecto, debe seguir unos pasos y considerar aspectos que no se tratarán en este informe.

En todo caso, y siguiendo nuevamente a Hernández, me permito subrayar aquí que el museógrafo es ante todo «una máquina de pensar y realizar exposiciones e intervenir musealizando espacios diversos».⁵³⁴ Los hay de bastantes tipos, esto depende de las formas en las que se abordan las colecciones, y principalmente, de las funciones que desempeñen. Lo anterior está atado a la autonomía que se

⁵²⁹ Hernández, «Museografía didáctica», 50.

⁵³⁰ Traducción: «Museografía u orientación para la adecuada presentación y conveniente ordenación de los museos o cámaras de curiosidades».

⁵³¹ Esta es: «una categoría conceptual que permite acercarse, comprender, interpretar (e incluso reconstruir) la praxis y sensibilidad expográficas desarrolladas por un espectro amplio de profesionales, académicos y personas en el espacio museográfico» [Castell, «La imaginación museográfica» (blog)].

⁵³² Programa Fortalecimiento de Museos, «Proyecto museográfico», 13.

⁵³³ *Ibid.*, 13.

⁵³⁴ Hernández, «Museografía didáctica», 50.

les permita para hacer los discursos museográficos. Monserrat Iniesta, reputada antropóloga social en el contexto iberoamericano de los museos, mapeó, hace casi tres décadas, seis definiciones de la profesión del museógrafo. No quiero extenderme en esto, pero quiero rescatar dos de sus conclusiones. La primera de ellas es que:

...el profesional a cargo de un museo [o cualquier otra entidad en el campo del arte y la cultura] combate cotidianamente por garantizar su hegemonía y mantener una autonomía muy a menudo recortada por razones políticas o económicas.⁵³⁵

Y la segunda es que:

Los papeles son cambiantes y variados los profesionales que intervienen en el museo [o cualquier otra entidad en el campo de la cultura]: el *concepteur*, el director de proyecto, el gestor cultural, pero también el diseñador, el arquitecto, el escenógrafo.⁵³⁶

Aquí, la autora sugiere que las posibilidades de acción del museógrafo son el resultado de una relación entre varias partes, en principio —agrega— entre todas las funciones que la institución establece como propias. Y, más aún, según las funciones que se prioricen. Adicionalmente, Iniesta asegura que el papel del museógrafo depende de tres elementos. Primero, al grado de especialización del resto del personal y la división interna de las responsabilidades. Segundo, el grado de identificación del museógrafo con una disciplina específica. Tercero, el nivel de autonomía que tenga para definir los contenidos de la exposición y las actividades de difusión. Pero, ahora bien, ¿en qué medida puede conectarse esta teoría con mi experiencia como museógrafo de *Hacer casa, acercarse?*

En efecto, esta muestra fue el resultado de un proceso en el cual las distintas partes involucradas concertaron una serie de directrices y se llegaron a algunos acuerdos que agradaron a todas las partes. De una u otra forma, la museografía se volvió en este caso una actividad concertada, razón por la que fue necesario disponer de la capacidad de trabajo en equipo, y asimismo, de la habilidad para negociar. Esto mismo sucedió con los otros componentes del proyecto, pero el museográfico se encontró en una posición paradójica. Por una parte, manejar el tema presupuestal le otorgó un amplio margen de decisión y maniobra, en vista de que pudo soportar sus propuestas con cifras y cotizaciones. Recuérdese que la narrativa y el lenguaje museográfico se da a través de una negociación entre las obras de arte, el saber técnico, los públicos, el espacio, los diferentes actores del proyecto y de los recursos disponibles. Sin embargo, por el otro lado, hubo una mayor carga de trabajo y de responsabilidades, por razones evidentes, pero asimismo derivadas de la falta de tiempo, de experticia y de recursos humanos y financieros. No se pudo contratar equipo técnico, alquilar equipos especiales, comprar todos los materiales adecuados, contar con todas las herramientas que fueron necesarias durante el montaje, diseñar el guión museográfico y hacer las

⁵³⁵ Iniesta, «El museógrafo como autor», 200.

⁵³⁶ *Ibid.*

pruebas de los dispositivos. Todos los procesos del proyecto se dieron de forma simultánea, en parte por temas internos de la universidad, y esto dificultó que la muestra pudiera seguir el cronograma y las actividades planeadas al principio. En tal sentido, aún cuando la exposición salió bien, y similar a la idea original, a causa de un arreglo entre la improvisación y la urgencia, no se puede dar fe de hasta qué punto un proyecto museográfico efectivamente puede mantener una lógica entre los componentes teóricamente organizados de una exposición, tal y como lo sugiere Francesc Xavier Hernández Cardona.

En otro orden de ideas, siguiendo a Monserrat Iniesta, realmente los papeles de los profesionales que trabajan en proyectos de esta naturaleza son cambiantes y variados. Por lo menos para nosotros, por temas coyunturales que ya mencioné con anterioridad, el museógrafo es un autor, pero también un todero. A pesar de que se intentó hacer un ejercicio de simulacro de lo que podría ser trabajar en un espacio artístico profesional, con división interna de responsabilidades y todo lo relacionado, lo logramos hasta lo que el compromiso de los estudiantes pudo. Algunos se desentendieron completamente de los procesos, mientras que otros lo hicieron parcialmente. Lo anterior significó hacer acuerdos de nuevo, pero, esta vez, de intercambio de tareas. Así, el equipo de museografía tuvo que encargarse de los diseños gráficos (sin tener conocimientos sobre el tema), de la redacción de algunos textos de comunicaciones, apoyar con el mobiliario y los montajes, ayudar con el servicio de catering, entre otras cosas. A este respecto, me pregunto: si la museografía se encarga del formato de la exposición, ¿hasta qué punto se delimitan sus responsabilidades y empiezan las del escenógrafo, el diseñador, el gestor cultural y hasta las del propio director del proyecto?

Como quedó dicho, el quehacer museográfico excede por mucho la actividad de exhibir unas piezas, sin más. Pues, el hecho de elaborar una muestra artística es un proceso más bien complejo, que requiere de la concertación de una serie de elementos para el cumplimiento de objetivos asociados a un caso concreto. Dicha actividad, ciertamente puede decirse que es semejante a los procesos de elaboración de una instalación de arte, sin embargo, la autoría es habitualmente compartida. En consecuencia, acorde a las afirmaciones del antropólogo social y cultural, Iñaki Arrieta Urtizbera, «la acción de exponer constituye, por tanto, un *field of forces* [un campo de fuerzas]... acerca de quiénes, qué, cómo, dónde, cuándo, y por qué»⁵³⁷, relacionado en principio con lo que se quiere comunicar. Desde luego, es una actividad que no se da entre iguales, estemos hablando de personas con posiciones diferentes, o de personas con conocimientos, valores, intereses, interpretaciones y habilidades muy distintas. Todo esto para concluir que detrás de la actividad museográfica está «el complicado arte de exponer».⁵³⁸

⁵³⁷ Arrieta, «El desafío de exponer», 14.

⁵³⁸ *Ibid.*

3.4.9. BIBLIOGRAFÍA

Artículos digitales

Vásquez Rodríguez, William. «Alberto Urdaneta y la Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia: El origen de la enseñanza moderna de un arte academicista». *La red cultural del Banco de la República de Colombia* (página web), 19 de abril de 2023, <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-314/alberto-urdaneta-y-la-escuela-nacional-de-bellas-artes-de-colombia>

Vásquez Rodríguez, William. «Escuela de Bellas Artes en Colombia». *Equipo ICAA: Universidad de Los Andes* (página web), 19 de abril de 2023, <https://icaa.mfah.org/s/es/item/1132338#?c=&m=&s=&cv=&xywh=1120%2C1258%2C857%2C480>

Artículos de revista impresos

Fernández, Alberto. 2014. El edificio de bellas artes cuenta su historia. *Boletín SPM* n°6: 38-39

Documentos oficiales y otros

Banco de la República (Bogotá). Subgerencia Cultural. Biblioteca Luis Ángel Arango. 1992. Alberto Urdaneta: vida y obra, 19 de abril de 2023 (Versión digital)

Facultad de Artes (Sede Bogotá). 2014. PEP (Proyecto Educativo de Programa): Autoevaluación y seguimiento de la calidad de los programas de pregrado - Artes Plásticas. *Universidad Nacional de Colombia*.
http://www.pregrado.unal.edu.co/docs/pep/pep_2_47.pdf

Programa Fortalecimiento de Museos. 2014. Proyecto museográfico. Ministerio de Cultura de Colombia (cartilla), http://www.museoscolombianos.gov.co/publicaciones/cartillas/proyctomuseografico_2014.pdf

Santos Montejo, Gustavo. 18 de abril de 1931. El Museo de Bellas Artes. *Cromos*. n°739, <https://icaa.mfah.org/s/es/item/1130484#?c=&m=&s=&cv=2&xywh=316%2C241%2C1066%2C597>

Urdaneta, Alberto. 06 de agosto de 1886. Escuela de Bellas Artes en Colombia. *Papel Periódico Ilustrado*. 5, n°97: 5-7, <https://icaa.mfah.org/s/es/item/1132338#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1334%2C-190%2C4367%2C2444>

Entrevistas

- Amaya González, Víctor. 2001. Entrevistas a Roberto Pizarro: una conversación con el maestro Roberto Pizarro. *Roberto Pizarro, 154- 156. Seguros Bolívar*,
<https://icaa.mfah.org/s/es/item/1132032#?c=&m=&s=&cv=2&xywh=-1334%2C-610%2C4367%2C2444>
- López Rosas, William A. 2019. «Escuela Nacional de Bellas Artes | #SeresModernos» *Universidad Nacional de Colombia / @TelevisionUNAL* (YouTube), 19 de abril,
<https://www.youtube.com/watch?v=XDYfa8YULNU&t=1s>
- Padilla Peñuela, Cristian. 2019. «Escuela Nacional de Bellas Artes | #SeresModernos» *Universidad Nacional de Colombia / @TelevisionUNAL* (YouTube), 19 de abril,
<https://www.youtube.com/watch?v=XDYfa8YULNU&t=1s>
- Vásquez Rodríguez, William. 2019. «Escuela Nacional Bellas Artes | #SeresModernos» *Universidad Nacional de Colombia / @TelevisionUNAL* (YouTube), 19 de abril,
<https://www.youtube.com/watch?v=XDYfa8YULNU&t=1s>

Libros y capítulos impresos

- Arrieta Urtizberea, Iñaki. 2015. *El desafío de exponer: procesos y retos museográficos*, 11-21. Bilbao: Universidad del País Vasco | Euskal Herriko Unibertsitatea,
https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/16771/arrieta_2015_erakusketa.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Escallón, Ana María. 2007. «Las artes plásticas en el siglo XX: los ojos se despiertan», en *Gran Enciclopedia de Colombia*, dirigido por Fernando Wills Franco, 203-248. Bogotá: Casa Editorial El Tiempo.
- González, Beatriz. 2007. «Las artes plásticas en el siglo XIX», en *Gran Enciclopedia de Colombia*, dirigido por Fernando Wills Franco, 151-202. Bogotá: Casa Editorial El Tiempo.
- Hernández Cardona, Francesc Xavier. 2014. Museografía didáctica. *Museografía didáctica*, de Joan Santacana Mestre & Núria Serrat Antolí (coords), 23-61. Ariel
- Iniesta González, Monserrat. 1996. «El museógrafo como autor (o tribulaciones del antropólogo metido a conservador del patrimonio en los noventa)», en *De la construcción de la historia, a la práctica de la antropología en España*, dirigido por Encarnación Aguilar Criado, 189-203. Zaragoza: FAAEE. [VIII Congreso de Antropología Social]

Páginas web

Castell, Edmon. 2021. «La imaginación museográfica», Blogspot (web), 03 de mayo de 2023, <https://imaginacionmuseografica.blogspot.com/>

fin/JLVO/dmh/LOF. 2023. «FOTOGALERÍA: Exposición de casas en el Edificio de Bellas Artes de la UNAL» *Agencia UNAL* (página web), 17 de abril, <http://agenciadenoticias.unal.edu.co/detalle/fotogaleria-exposicion-de-casas-en-el-edificio-de-bellas-artes-de-la-unal>

Universidad Nacional de Colombia. 2021. «Porque hay historias que merecen ser contadas: Edificio de Bellas Artes. Antigua Facultad de Arquitectura» *Universidad Nacional de Colombia* (página web), 21 de abril de 2023, <https://bogota.unal.edu.co/edificio-bellas-artes/>

Páginas web - YouTube

Arias, Juan Camilo (Director). 2019. «Escuela Nacional Bellas Artes | #SeresModernos» *Universidad Nacional de Colombia / @TelevisionUNAL* (YouTube), 19 de abril, <https://www.youtube.com/watch?v=XDYfa8YULNU&t=1s>

3.5. AÑADIDOS

3.5.1. III FERIA RELÁMPAGO

3.5.1.1. Añadido 1. Comunicaciones oficiales por correo electrónico

Mensaje de agradecimiento para participantes seleccionados

[Ocultar lista de correos | seleccionados]

Estimdxs,

Agradecemos su participación en la convocatoria RELÁMPAGO | Feria de Arte Universitario de Bogotá vol. 3. Es de nuestro agrado informarles que sus propuestas han sido seleccionadas para participar en el evento que se llevará a cabo entre los días 10 y 12 de noviembre en el edificio de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Colombia.

Les pedimos estar atentxs a su correo y a las redes sociales de la feria para seguir los requerimientos que solicitaremos a lxs participantes en las próximas semanas y gestionar en conjunto un espacio ameno para todxs.

Adicionalmente, crearemos un grupo de WhatsApp para tener una comunicación más eficiente.

Cordialmente

Comité Curatorial Relámpago

Correo: feria.universitaria.relampago@gmail.com

IG: <https://www.instagram.com/larelampago/>

https://www.instagram.com/artes_unal_bog/

Mensaje de agradecimiento para participantes no seleccionados

[Ocultar lista de correos | seleccionados]

Estimdxs,

Agradecemos su participación y acogida de la convocatoria RELÁMPAGO | Feria de Arte Universitario de Bogotá vol. 3. Después de varios filtros de selección y frente a las limitaciones de espacio con las que cuenta la feria lamentamos informarles que sus propuesta no han sido seleccionada para participar en esta versión. Sin embargo, lxs invitamos a acompañarnos en nuestro evento entre el 10-12 de noviembre en el edificio de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Colombia.

Cordialmente

Comité Curatorial Relámpago

Correo: feria.universitaria.relampago@gmail.com

IG: <https://www.instagram.com/larelampago/>

https://www.instagram.com/artes_unal_bog/

Solicitud de autorización y apoyo para realización de la III Feria Relámpago a las Coordinación y Dirección de Artes Plásticas y Visuales

Bogotá, jueves 5 de octubre 2022

Señores

Coordinación del Programa de Artes Plásticas y Visuales |
Dirección del Programa de Artes Plásticas y Visuales
Facultad de Artes
Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá

Un cordial saludo,

Por medio de la presente carta el grupo de estudiantes que conforman la muestra de trabajos de grado correspondiente al periodo 2022-2 quisiéramos solicitar su autorización y apoyo para la realización de la tercera versión de la *Feria Relámpago | Feria de Arte Universitario de Bogotá* durante los días 10, 11 y 12 del mes de Noviembre en el edificio 301 (Bellas Artes) de la Universidad Nacional de Colombia.

Desde 2017 esta feria se ha consolidado como una plataforma para el encuentro, visibilización y circulación comercial de creaciones artísticas y de diseño de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia. Se trata del encuentro de diferentes emprendimientos, la visibilización y la venta de creaciones artísticas con el objetivo de recoger fondos para la producción de las muestras de trabajo de grado del periodo académico en curso.

En esta ocasión, se proyecta ampliar la convocatoria a integrantes de las diferentes universidades de la ciudad y por lo tanto sería conveniente realizar conjuntamente la gestión necesaria para garantizar el acceso al campus a personas externas.

Para la realización del evento se planea ocupar zonas como pasillos y el hall ubicado en la planta 1 y 2 del edificio. Se planea tener en total 40 participantes vendiendo sus creaciones, por lo tanto se necesitarán como mínimo 42 mesas y sillas, adicionando el uso de caballetes, tomacorrientes y extensiones (la cantidad de estos últimos dependerá de los requerimientos de los participantes).

Agradecemos de antemano su oportuna colaboración y respuesta.

Estudiantes muestra trabajos de grado 2022-2

WILLIAM LÓPEZ ROSAS

Profesor asociado

Escuela de Artes Plásticas y visuales

3.5.1.2. Añadido 2. Consentimiento informado para participantes de la III Feria Relámpago

DOCUMENTO DE CONSENTIMIENTO INFORMADO Y DESISTIMIENTO DEL DERECHO A DEMANDAR:

Yo, identificada(o) con C.C. expedida en, por medio del presente documento hago declaración voluntaria y expresa de que asumo por mi cuenta los riesgos, peligros, accidentes y/o contingencias que sucedan en relación con mi participación en la tercera versión de la *Feria Relámpago* que se llevará a cabo los días 10, 11 y 12 de noviembre del año en curso en el edificio 301 de la Universidad Nacional de Colombia. Por lo anterior, asumo la responsabilidad civil extra contractual, gastos que se generen en el caso de un accidente y por la participación, además desisto de demandar a la Universidad Nacional de Colombia, a la escuela de Artes Plásticas y Visuales o a los organizadores de dicho evento.

La anterior manifestación la hago en razón de haber sido informado de los riesgos y posibles accidentes relacionados a las prácticas o servicios que ofreceré durante la feria.

Mi cumplimiento y el acatamiento de las instrucciones de los organizadores sólo a mí me hacen responsable y exoneran a quien haga las veces de organizador o patrocinador, por lo tanto, renuncio expresamente a efectuar lesión que pudiere ocurrirme, accidente y otra contingencia contra mi integridad personal, durante el tiempo que permanezca inscrito en dicho evento.

Por lo anterior y teniendo en cuenta el alcance legal del presente documento y en constancia lo firmo el día de noviembre del año 2022.

Firma de aceptación

.....
C.C.

3.5.1.3. Añadido 3. Formulario de inscripción para la convocatoria III Feria Relámpago



¡OPEN CALL ARTISTAS EMERGENTES DE BOGOTÁ! CONVOCATORIA 3^{ra} VERSIÓN RELÁMPAGO | *Feria de Arte Universitario de Bogotá*

Desde 2017, **RELÁMPAGO | *Feria de Arte Universitario de Bogotá*** se ha consolidado como una plataforma para el encuentro, visibilización y circulación comercial de creaciones artísticas y de diseño de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia. Del mismo modo, ha servido como un espacio de descubrimiento tanto para nuevos coleccionistas como para públicos interesados en la próxima escena del arte del país. En su tercera edición, por primera vez, se abrirá este espacio a todas las comunidades universitarias de la ciudad, admitiendo propuestas de jóvenes talentos.

RELÁMPAGO se desarrollará del jueves 10 al sábado 12 de noviembre de 2022, y como es costumbre, tendrá lugar en el Edificio de Bellas Artes de la UNAL - Sede Bogotá (Edificio 301), uno de los tesoros arquitectónicos de la universidad que forma parte de la primera etapa de construcción de su campus. Construido entre 1936 y 1940, declarado monumento de la nación, y recientemente renovado el año pasado, no hay mejor lugar para albergar uno de los espacios más importantes de la escena artística emergente de la ciudad.

CONDICIONES DE POSTULACIÓN:

- Ser estudiante, egresado, colectivo o docente universitario de algún programa de artes, diseño, humanidades y afines de Bogotá.
- La participación es completamente gratuita y no requiere cuota de inscripción. Aún así, se solicitará una donación del 30, 50, 70 o 100 % sobre las ventas hechas, para el cumplimiento de nuestra misionalidad*.
- Se requiere disponibilidad de tiempo, propia o de un responsable, para el montaje del stand el día miércoles 9 de noviembre, así como para su desmontaje el sábado 12 de noviembre en la tarde. No sobra mencionar

que también se requiere disponibilidad permanente para la atención de públicos durante los tres días de la feria.

- Los productos, servicios, experiencias y demás propuestas participantes deberán ser de autoría propia de los postulantes, no se seleccionarán creaciones prefabricadas.
- De acuerdo al sistema monetario acordado para la feria, el precio mínimo de los productos, servicios, experiencias y demás propuestas deberán ser de 5.000 COP, así como todos los precios deberán ser múltiplos de este valor. Esto con el propósito de garantizar una contabilidad más transparente y sencilla para todos los participantes. En caso de tener productos, servicios, experiencias o propuestas con precios menores, se sugiere hacer combos para cumplir con este requisito.
- Los resultados de la convocatoria se darán a conocer el día viernes 21 de octubre de 2022 a través de correo electrónico y de nuestras redes sociales:

Instagram: @artes_unal_bog | **Facebook:** *Artes Plásticas Unal*

La feria está estructurada a partir de aproximadamente 40 stands, que serán otorgados por el comité curatorial de la muestra de trabajos de grado del programa de *Artes Plásticas y Visuales* de la UNAL [2022-II] a quienes se presenten a la convocatoria.

* Es importante señalar que estos porcentajes recaudados financiarán la producción de la muestra de trabajos de grado de los estudiantes del programa de *Artes Plásticas y Visuales* de la UNAL [2022-II].

¡Muchas gracias por su interés en participar!

RELÁMPAGO | *Feria de Arte Universitario de Bogotá*

Datos del participante

- Nombre del artista, colectivo y/o marca (obligatorio):
- Nombre completo del representante o responsable del colectivo o marca (obligatorio):
- Universidad a la que pertenece (obligatorio):
- Correo institucional de su universidad (obligatorio):
- Número telefónico de contacto (obligatorio):

- Redes sociales:

Descripción de la propuesta (opcional)

- Tipo de propuesta (obligatorio):
 - Producto
 - Servicio
 - Experiencia
 - Otro
- Requerimientos técnicos (obligatorio):
 - Mesa
 - Sillas
 - Caballete
 - Tomacorriente o extensiones eléctrica
 - Otro:
- Breve descripción de su propuesta (obligatorio):

* Adjunte carnet, certificado, diploma o comprobante de su relación con alguna universidad bogotana.

- Estimado del precio(s) de propuesta (obligatorio):
- Monto de donación (obligatorio):
 - 100% para el recaudo de la muestra
 - 70% para la muestra - 30% para usted(es)
 - 50% para la muestra - 50% para usted(es)
 - 30% para la muestra - 70% para usted(es)

Para la selección de propuestas por favor enviar máximo 5 fotos o un video corto de registro de su producto/servicio/experiencia al correo: *feria.universitaria.relampago@gmail.com*

El asunto debe ser el nombre del emprendimiento o participante.

3.5.1.4. Añadido 4. Solicitud de autorización y apoyo para realización de la muestra de trabajos de grado a las Coordinación de la Escuela de Artes Plásticas y Visuales | Facultad de Artes

Bogotá, martes 17 de Enero de 2023

Señores:
Coordinación Escuela de Artes plásticas
Facultad de Artes
Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá.

Un cordial saludo

Por medio de la presente carta el grupo que conforma la muestra de trabajos de grado correspondiente al periodo 2022-2 quisiéramos solicitar su apoyo para la gestión de los permisos de entrada al edificio 301 el cual está destinado para la exposición de la muestra de trabajos de grado para que se hagan efectivos los montajes de las diferentes obras por parte de tesistas y sus correspondientes ayudantes lo más pronto posible, hemos acordado unos horarios generales y amplios que puedan ser aprovechados por todos los estudiantes, contemplando las fechas para desmontar las obras.

Adjuntamos el correspondiente listado con los nombres, datos y horarios definidos para que se hagan efectivos dichos permisos.

Agradecemos de antemano su oportuna colaboración y respuesta.

Estudiantes muestra trabajos de grado 2022-2

Vanessa Nieto

profesora asociada escuela de Artes Plásticas y Visuales

3.5.1.5. Añadido 5. Tabla de préstamos de mobiliarios y equipos

Nombre estudiante	Número salón (muestra)	Adecuaciones salón (<i>pintura / estructuras por remover/ instalar</i>)	¿Requiere mobiliario Escuela?	Indique el mobiliario que requiere (<i>mesa, pedestal, panel, sillas, otro</i>)	Cantidad	¿Requiere equipos Escuela?	Indique los equipos que requiere (<i>Luces, televisores, proyectores, sonido, otro</i>)	Cantidad	Fechas de préstamo
Karen Pachón Muñoz	214	Pintura general	Si	Mesas plegables de madera (grandes)	3	No	-	-	16-01-23 11-02-23
		Remover tablero		Sillón pequeño acolchado hall	1		-	-	
Sorell M Barrera Cruz	Bodega	Pintura general, ocultar armario y cubrir ventanas	Si	Paneles	3	Si	Proyector	1	16-01-23 11-02-23
Paula Fonseca	114		Si	Butacos o sillas	4	Si	Proyector Full HD Televisor 4k	1	16-01-23 11-02-23
Daniel Quiroga	112		Si	Micrófono y sonido interno	1	Si	Sonido interno salón 112	2	16-01-23 11-02-23
Daniela Pinilla	212	Oscurecer salón.	Si	Pedestal	1	Si	Proyector full HD - Televisor barriga - DVD, televisor 4k, portátil para conectar con el proyector	1 c/u	16-01-23 11-02-23
Juan Carlos Melo	207	Oscurecer salón.	Si		1	Si	Retroproyector de opacos, sonido interno	2	
Nicole Bernal	103		No						
Sandra Carolina Jiménez	208	Oscurecer salón.	Si	Mesas Paneles	2 y 5	Si	-Proyectores FullHD	4	09-01-23 11-02-23
							-Sonido(4 parlantes y Bufer)	1	
							-Televisor 4k	3	
Maira Jimena Ramírez Muñoz	111	Oscurecer salón, tapar espejo	No			Si	2 luces, sonido interno salón 111, proyector, 2 extensiones	2-1	
Daniel Martin	108		Si	Sonido		Si	3 parlantes pequeños y dispositivo de reproducción. 1 extension		09-01-23 11-02-23
Milton Martinez	207	Oscurecer salón	si	Base televisor móvil alta	2	Si	Dos televisores, tres portátiles y proyector		16-01-23 11-02-23

COMENTARIOS FINALES

Para completar este documento, he considerado necesario arrojar unos cuantos interrogantes en líneas generales sobre el sentido de la museología, y después de esto, ofrecer de manera resumida algunos pensamientos sobre mi paso por el programa de maestría en Museología y Gestión del Patrimonio (MMGP) de la Universidad Nacional de Colombia. Para evitar algunas malas interpretaciones, quiero comenzar aclarando que aquí vamos a entender la museología como una disciplina con numerosas dimensiones que se articulan de manera holística, y que de la misma manera presenta múltiples aspectos sobre las potencialidades simbólicas de los museos. Justamente por ello debemos establecer igualmente que la idea de museo es circunstancial y cambiante, de ahí que exista una gran cantidad de museologías.

La museología habitualmente se ha reducido de alguna manera al estudio de las colecciones de los museos, conformadas básicamente por piezas en exhibición y sus acervos, siendo apenas reciente el fenómeno de los públicos. En sentido estricto, el interés por los públicos llegó a ocurrir en la segunda mitad del siglo pasado. Desde entonces, se ha hecho la transición hacia una nueva museología en la que se pone el énfasis en las experiencias de los visitantes, en articulación con los bienes musealizados y con la participación de las personas que trabajan en dichas instituciones. Lo anterior da cuenta de la razón por la que los museos de hoy en día se concentran principalmente en los potenciales narrativos de sus proyectos expográficos, debido a su necesidad de interactuar con diferentes poblaciones, y en contraste con otros museos más tradicionales, que persiguen objetivos alineados con corrientes funcionalistas —centradas en los objetos—.

La actividad comunicativa de los museos aún está lejos de ser resuelta, porque la noción de los públicos a veces parece ser demasiado imprecisa. Entendiendo que sus representaciones suelen ser bastante homogéneas, en comparación con los diversos grupos de personas que visitan diariamente este tipo de espacios. Los públicos, a pesar de que por regla general consumen contenidos culturales conducidos por un sinnúmero de motivaciones diferentes, normalmente no son caracterizados dentro de los procesos de comunicación pública de los museos, y son tratados como iguales. Adicionalmente, los procesos comunicativos en estos escenarios están viciados por los mecanismos de poder que se establecen en las relaciones de intercambio social, los cuales suelen ser justificados con la experticia de los profesionales de los museos o con el puesto ocupado por los trabajadores dentro de una institución. Esta es una situación que presenta una dificultad para lograr la horizontalidad en las interacciones con comunidades, y como consecuencia, obstaculiza la práctica de la democratización cultural en los museos y demás establecimientos de orden museológico.

Para finalizar, se podría asegurar sin exageración que la apropiación social del conocimiento es indudablemente el principal fundamento del quehacer de los museos, siempre y cuando cumplan con algunas características. Primero, que la educación en los museos sea una suerte de vehículo para la transformación de

las sociedades, a través de una formación crítica y relevante para los individuos. No solamente se requiere que haya una participación activa de diversos actores sociales alrededor de la generación del conocimiento, sino que estos saberes se construyan mediante experiencias significativas y a través del contacto directo con los bienes culturales que exhiben los museos. Segundo, se requiere que los conocimientos elaborados satisfagan necesidades sociales sobre la base de la promoción del desarrollo sostenible. Lo anterior en virtud de mejorar la calidad de vida de las comunidades y en una profunda relación con sus territorios. De ahí que el fortalecimiento de la gestión social sea una necesidad apremiante en estos procesos en los museos.

Con respecto a mi paso como uno de los estudiantes de la séptima cohorte del programa de maestría, quiero comenzar haciendo hincapié en que, muy a pesar de las consecuencias que trajo consigo la pandemia de coronavirus (COVID-19), en el ámbito académico, laboral y personal, mi experiencia como museólogo en formación fue provechosa. A fin de cuentas, repasamos de manera integral las teorías y prácticas aplicadas a los museos a nivel nacional e internacional. Tal y como se expuso en la descripción del programa, los estudiantes nos formamos en las tareas propias de la administración de museos e instituciones culturales afines, en áreas como la gestión de colecciones, la realización de exposiciones, la comunicación, la educación, el consumo cultural y la gestión institucional en los museos, entre otras cosas. Todo esto desde un enfoque crítico y poniendo especial atención en los procesos de construcción colectiva del conocimiento, de las memorias e identidades de diversas comunidades. Procesos en los cuales los profesionales de los museos acompañan y propician experiencias relevantes para el desarrollo de los propósitos anteriormente mencionados, pero en los que son los públicos los que trazan las narrativas a seguir en los museos.

Ahora bien, el mayor de los aprendizajes que obtuve a lo largo de estos años, si bien no es una actividad exclusiva de la museología, tiene un lugar central en el quehacer museológico. Se trata del desarrollo de competencias necesarias para la resolución de situaciones sociales de manera efectiva, llamadas habilidades sociales. Justo como se había indicado anteriormente al principio del presente documento, todas estas capacidades son cruciales para concretar proyectos con un componente social importante. Después de todo, los museos son escenarios de encuentros, debates, controversias y negociaciones de relatos, identidades y memorias asociadas a la construcción de los patrimonios. Es por esto que como museólogos tenemos el compromiso de ser cada vez mejores personas, y hago referencia igualmente a todos aquellos aspectos que exceden los principios de un código deontológico para museos. Tenemos que ejercitar unos valores que nos permitan llevar a la práctica una museología responsable con los afectos y emociones de las personas con las que trabajamos. Esto igualmente hace parte de las habilidades sociales que debemos adquirir, así como lo son la curiosidad, la justicia, la compasión, el coraje, la creatividad y la calma.

Respondiendo a las intenciones de los comentarios finales, me propuse aportar algunos elementos de reflexión sobre la práctica museológica, habida cuenta de

mi experiencia como museólogo en formación. Con lo anterior, espero aportar mi granito de arena a la aún incipiente escena de la museología colombiana, tan ávida de nuevos conocimientos y experiencias. Al fin y al cabo, la elaboración del presente documento de trabajo final de grado, comprendido por el trabajo de orden conceptual y el par de informes de los otros dos componentes, fue en definitiva la responsabilidad más agobiante que he resuelto en la vida. Desde luego que me ha traído muchísima satisfacción, porque no deja de ser un logro académico y profesional que me brindó la oportunidad de desarrollarme como persona. No obstante, muchas veces me cuesta entender hasta qué punto valió la pena tantos sacrificios para desarrollarlo. ¿A estas alturas tiene sentido hacer una tesis en una maestría profesionalizante? Hay otras maneras mucho menos estresantes de obtener un grado, y mucho menos costosas para la vida personal de los estudiantes. Es aquí donde hago una invitación a revisar esas pedagogías emergentes que discutimos en los módulos de educación y separarnos un poco de los modelos evaluativos convencionales. La evaluación de nuestros procesos educativos deberían ser valoradas por los procesos de aprendizaje, más que por los resultados finales de un documento escrito y su sustentación. Este debería ser el derrotero de una nueva manera de enseñar la museología, en coherencia con el concierto de las museologías contemporáneas.

Sin embargo, no son para menos los aprendizajes adquiridos durante la hechura de este documento. Más allá de los conocimientos, expuestos previamente en los comentarios finales de cada uno de los componentes del trabajo, evidencio en la apropiación social del conocimiento puede llegar a ser un proceso valioso para el campo de las artes y las humanidades. Por un lado, como una estrategia para el diálogo y el intercambio de saberes entre disciplinas, especialmente con un enfoque en el trabajo colaborativo con diferentes comunidades, tan aplicado en los últimos años por artistas y profesionales de la cultura. Pero, por otro lado, es una oportunidad para proponer e implementar indicadores de seguimiento a estas prácticas con comunidades, tales como los laboratorios y residencias. Lo anterior con miras a evaluar los impactos reales que tienen estos procesos, y así aplicar algunas estrategias que permitan hacerlos más eficientes para los artistas y beneficiosos para los miembros de las comunidades participantes.

RECONOCIMIENTOS

Por el trabajo *Explícitamente vegetal, implícitamente humano: El papel actual y potencial de jardines botánicos colombianos en procesos de apropiación social de la ciencia, la tecnología y la innovación, un estudio de caso* fui ganador de la «Beca de investigación para estudiantes de museología. Museo Nacional de Colombia, 200 años» del Programa Nacional de Estímulos 2023 del Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes de la República de Colombia. El estímulo contribuye al desarrollo de un proyecto investigativo en el contexto de la formación museológica del ganador, a condición de que el trabajo esté en concordancia con las realidades sociales y ambientales del país. En el estudio, se profundizan diferentes aspectos del presente documento.

SOBRE EL AUTOR

Juan David Flórez Fandiño

Vive y trabaja en Málaga, España.

Museólogo y gestor del patrimonio en formación. Maestro en Arte con énfasis en Proyectos Culturales de la Universidad de Los Andes. Asimismo, cuenta con una opción académica en Ciencia Política en la misma institución educativa. Ha dedicado su carrera al mercado del arte, asumiendo diversas responsabilidades con actores comerciales y artísticos a nivel nacional e internacional, tales como el Ministerio de Cultura, Paralelo 10, Bogotá Auctions, FORO.SPACE, ARTBO (Feria Internacional de Arte de Bogotá), A-IRE, Art Central (Hong Kong), el Natural History Museum (Los Ángeles), el Museo Nacional de Colombia, entre otras entidades. A finales del año 2022, se desempeñó como el asistente de la Dirección Artística del 46 Salón Nacional de Artistas (46SNA). El presente año fue merecedor de una «Beca de investigación para estudiantes de museología, Museo Nacional de Colombia, 200 años» del Programa Nacional de Estímulos 2023 del Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes de Colombia. Desde finales de octubre, estudia el Máster en Dirección y Planificación del Turismo en la Universidad de Málaga (España).

✉ *juandavid2104@hotmail.com*