



# CÁTEDRA PLURAL 2021

## MEMORIAS



BELLAS ARTES  
INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA  
DEL VALLE



**Cátedra Plural 2021 - Memorias**  
**2022**

Una publicación de  
Bellas Artes Institución Universitaria del Valle  
Facultad de Artes Visuales y Aplicadas

Rectora: Edid Consuelo Bravo Pérez  
Vicerrectora Académica y de Investigaciones: Dora Inés Restrepo  
Vicerrector Administrativo y Financiero: José Albeiro Romero Ceballos  
Decano Facultad de Artes Visuales y Aplicadas: Alberto Campuzano  
Jefe Departamento Diseño Gráfico: Anika Mora  
Jefe Departamento Artes Plásticas: Adriana Castellanos


Evento Coordinado por:  
Coordinación de Eventos FAVA: Beatriz Quintero  
Coordinación de Investigaciones FAVA: Iván Abadía

Edición y Corrección: Iván Abadía  
Diseño, Diagramación y Transcripción: Juan Esteban Masmela

Cátedra Plural es un evento realizado por la Facultad de Artes Visuales y Aplicadas de Bellas Artes Institución Universitaria del Valle y apoyado por el Centro Cultural de Cali Banco de la República.

Todos los derechos reservados.

Esta publicación no puede ser reproducida total ni parcialmente sin el permiso previo escrito de la Institución.



# Tabla de Contenido

Sobre Cátedra Plural .....	<b>4</b>
La Versión 2021 .....	<b>5</b>
Revisitando al hombre nuevo del «Che» Guevara / Luis Camnitzer .....	<b>7</b>
Cartografía al margen de la institución: Resistencia gráfica en las calles / Juan David Quintero .....	<b>34</b>
Taller: Creación Editorial en el Espacio Público .....	<b>56</b>
Panel: Les creadores como mediadores .....	<b>62</b>
Exposición: Para Nunca Olvidar .....	<b>79</b>



## Sobre Cátedra Plural

El proyecto toma como referentes exposiciones como «Viaje Sin mapa» realizado por el Banco de la República en el año 2006 con la curaduría de Mercedes Angola y Raúl Cristancho que se preguntaba por la presencia de los artistas afrocolombianos en el contexto artístico nacional, apuntando a una curaduría alrededor de las representaciones sobre lo afro que deja abiertas preguntas sobre la inclusión o exclusión de los artistas en los procesos de circulación del campo del arte.

Otros proyectos que hacen parte de estas referencias son las curadurías de Imagen Regional, que se realizaron desde el año 1995; se trató de un programa de exposiciones del Banco de la República que hace visibles los procesos de creación artística en diferentes regiones de Colombia, que funciona como una plataforma de reflexión y diálogo sobre el trabajo artístico en las regiones, mediante las curadurías de las muestras, talleres y charlas en los que confluyen los creadores, los curadores y el público general. En el caso de Imagen Regional Territorio Pacífico (Buenaventura, Cali, Popayán y Quibdó) se exploraron particularidades de la representación, la transformación y la apreciación física del territorio en relación con los aspectos socioculturales de la región Pacífico. Es

importante también destacar el proyecto Geografías Disidentes realizado en conjunto entre La Sucursal, el Banco de la República y el Instituto Departamental de Bellas Artes en el año 2016 con el propósito de fortalecer los procesos de investigación en artes en la región Pacífico a partir de un espacio de reflexión e intercambio de saberes en torno a la construcción de la historia y la incidencia en las prácticas artísticas y culturales de la región.

Por otra parte, el Centro Cultural Colombo Americano desde hace 10 años realiza el Black History Month, un evento anual que se celebra en los Estados Unidos, Canadá, y el Reino Unido para conmemorar y recordar la importancia de los personajes y los hechos relacionados con la diáspora africana. Este evento que ha estado orientado a destacar las representaciones sobre la afro descendencia ha reunido a artistas y gestores locales alrededor de exposiciones y conversatorios que han dejado preguntas y debates que necesariamente deben confrontarse en estos espacios. La realización de estos procesos planteó la pregunta de proponer un espacio abierto al debate y a la discusión sobre prácticas de resistencia más allá del ejercicio creativo y/o curatorial, relacionados entre otras cosas con el acceso a la formación en educación superior, los procesos pedagógicos, la incidencia de las artes y el diseño en los contextos de periferia, y principalmente el papel de artistas, diseñadores

y gestores en el campo de la creación de la región. Teniendo en cuenta lo anterior se articularon en el año 2016 las instituciones educativas desde su experiencia en diferentes áreas como son la formación de Licenciados en Artes Visuales en el caso de la Universidad del Valle, que orienta su proceso formativo al campo de la docencia, la Universidad Icesi que produce conocimiento en torno a la diáspora africana y el Instituto Departamental de Bellas Artes desde su Facultad de Artes Visuales y Aplicadas reconocida por orientar sus procesos de formación hacia la creación en Artes Plásticas y en Diseño Gráfico. De esta manera las instituciones de educación superior desde sus procesos misionales de docencia, investigación y proyección social reconocieron la importancia de visibilizar las prácticas pedagógicas, artísticas y procesos culturales enmarcados en el cuestionamiento de las relaciones de poder provenientes del orden colonial.

Durante cinco versiones, el evento ha ido discutiendo diferentes aspectos relacionados con la resistencia, desde procesos académicos e investigativos, así como reflexiones en torno a la gráfica urbana, el monumento, la racialidad, las comunidades originarias, el papel de la mujer y en general un entretejido de discusiones que nos han llevado a reflexionar sobre la importancia de descentralizar y decolinizar los saberes y las prácticas relacionadas con la creación en el Pacífico colombiano.

## La Versión 2021

Mayo de 2021 va a ser recordado como un parteaguas en la historia reciente de Colombia. Los efectos de la pandemia, la implementación de políticas gubernamentales y el descontento social generalizado volcaron a las personas a las calles; Cali no fue la excepción. Más en torno a estos procesos de manifestación de largo aliento, una característica en común fue hilando cada uno de los procesos que se vivían en torno a la ciudad: la comunidad. Los puntos de resistencia (tal y como fueron llamados los principales lugares de concentración en la ciudad) fueron renombrados y en torno a ellos, se empezaron a configurar procesos culturales, artísticos y comunicativos.

La presencia y el diálogo entre la comunidad fue vital para el transcurso de las manifestaciones, pero al mismo tiempo las personas se organizaron en torno a actividades relacionadas con la discusión y la comprensión del concepto comunitario: se organizaron ollas comunitarias, mingas, eventos culturales, mesas de discusión, les artistas se volcaron a pintar las paredes y a expresar su descontentos, y en general, toda una serie de procesos de empoderamiento comunitario en torno a la coyuntura nacional. Más todas estas actividades tenían una característica en

común: el uso del espacio público en pro de fines colectivos. Por su parte, los artistas y diseñadores se volcaron también a las calles, no solamente como manifestantes, sino que muchos involucraron las prácticas de creación en las cuales se ven involucrados en su cotidianidad, pero en este caso poniéndolos en función de los propósitos de comunidad. El afiche, la ilustración, el mural, la obra, el monumento aparecen como detonantes y al mismo tiempo como unificadores de los discursos que flotaban en el ambiente. Más el punto central dejó de ser el artista o diseñador como creador central y se empezaron a transformar en mediadores de procesos de expresión colectiva, catalizadores de dinámicas políticas de manifestación, gestores de lenguajes estéticos de resistencia.

Muchas de estas acciones, efímeras, fugaces, nos permiten plantear la temática del presente evento, en el que la necesidad de la reconstrucción y reflexión sobre muchos de esos hechos resulta vital para entablar procesos de diálogo y mejoramiento a nivel sociocultural. En ese sentido, el concepto de memoria colectiva surge como un aspecto fundamental para mirar lo sucedido y reflexionar en torno a la construcción de conceptos relacionados con lo comunitario, lo participativo, lo político y lo social; hechos que enmarcan un momento en la historia particular y que permiten construir ideas, discursos y representaciones con relación a hechos, contextos, personajes y acciones del pasado. Así,

en esta ocasión Cátedra Plural 2021 tiene pensado discutir en torno a la construcción de memoria a partir de procesos colectivos, en pro de generar procesos de reflexión sobre las dinámicas de manifestaciones sociales sucedidas a principios de año. Gracias a ellas, las comunidades empezaron a tener una mayor relevancia en la manera en la que lideran y consolidan procesos sociopolíticos en los territorios que habitan. Más estos procesos, tienden a pasar desapercibidos, por su característica periférica, descentralizada e incluso por no contar con los medios necesarios para difundir, reflexionar e incluso la inhabilidad de continuidad. Así, en esta ocasión el evento se pregunta *¿cómo estos procesos colectivos de incidencia artística, comunicativa y de intervención urbana pueden aportar a la construcción de memoria?*

# Revisitando al hombre nuevo del «Che» Guevara

---

**Luis Camnitzer**

Artista uruguayo (1937) vive en EUA desde 1964. Graduado en escultura de la Escuela Nacional de Bellas Artes, Universidad de la República, Uruguay, cursó estudios de arquitectura en la Facultad de la misma universidad, y escultura y grabado en la Academia de Artes Plásticas de Munich. Recipiente de la Beca Guggenheim en 1961 y en 1982. Es Profesor Emérito de la State University of New York. Fue curador de arte emergente en el Drawing Center, NY (1999-2006) y curador pedagógico de la 6ta a de MERCOSUR, Porto Alegre. Representó al Uruguay en la Bienal de Venecia (1988) y expuso en la Whitney Biennial, NY (2000) y Documenta XI, Kassel. Es autor de varios libros, entre ellos: Didáctica de la liberación: arte conceptualista en América Latina y Arte, (Editorial HUM) y Arte, Estado y no he estado (Editorial HUM) ambos merecedores del Premio Nacional de Literatura para ensayos de arte (2010, 2014). En 2010 se publicó su One Number is Worth One Word, una antología de ensayos de 1960 al presente, (eflux-journal/Sternberg Press) Su obra está representada en más de cuarenta museos internacionales.

Puede parecer extraño que yo quiera analizar aquí un texto del «Ché» Guevara para discutir asuntos de arte. Pero, siento que de cierto modo esto me sirve para revisar muchas ideas de mi generación, especialmente dado que algunas no han sobrevivido tan bien como queríamos y esperábamos en su momento. Cuando se me invitó para esta charla todavía no había disturbios en Cuba, no se habían efectuados demostraciones de protesta y la encarcelación de los protestantes. No había comenzado el movimiento de boicot de la bienal de la Habana. Pero este texto no tiene nada que ver con la situación compleja que está sufriendo el país, ni con las revisiones que muchos están haciendo sobre la revolución cubana y sus primeros líderes. Por lo tanto esto no debe ser entendido dentro de ese contexto. Pero, para bien o para mal, es innegable que el Ché Guevara ha influido en el pensamiento de los que en América latina tienen mi edad y se preocupan por la cultura, la educación y por alguna forma de resistencia.

Nunca me puse una camiseta con su imagen, pero sí le puse alguna atención a algunos de sus escritos y particularmente en uno en el que se refiere al arte. El Che no habla del arte con frecuencia, y en todo caso se interesaba más por la poesía que por otras manifestaciones. Incluso, llegó a escribir alguna que otra él mismo, pero no vienen al caso aquí. En su «El socialismo y el hombre en Cuba» de 1965 nos dio su per-

spectiva sobre el artista en la sociedad capitalista<sup>1</sup>. Partes de esta visión, en la medida que aceptemos la posibilidad de mantener vivas ideas de izquierda, aún se mantienen válidas medio siglo después. Otras suenan fuera de época, excesivamente románticas o inaplicables, pero a pesar de ello se siguen utilizando en algunos discursos de hoy día. El Che observaba por ejemplo que en el sistema capitalista el arte y la cultura sirven como una defensa del individuo. El individuo, y cito sus palabras: «Muere diariamente las ocho y más horas en que actúa como mercancía para resucitar en su creación espiritual. Pero este remedio porta los gérmenes de la misma enfermedad: es un ser solitario que busca comunión con la naturaleza. Defiende su individualidad oprimida por el medio y reacciona ante las ideas estéticas como un ser único cuya aspiración es permanecer inmaculado». Fin de la cita.

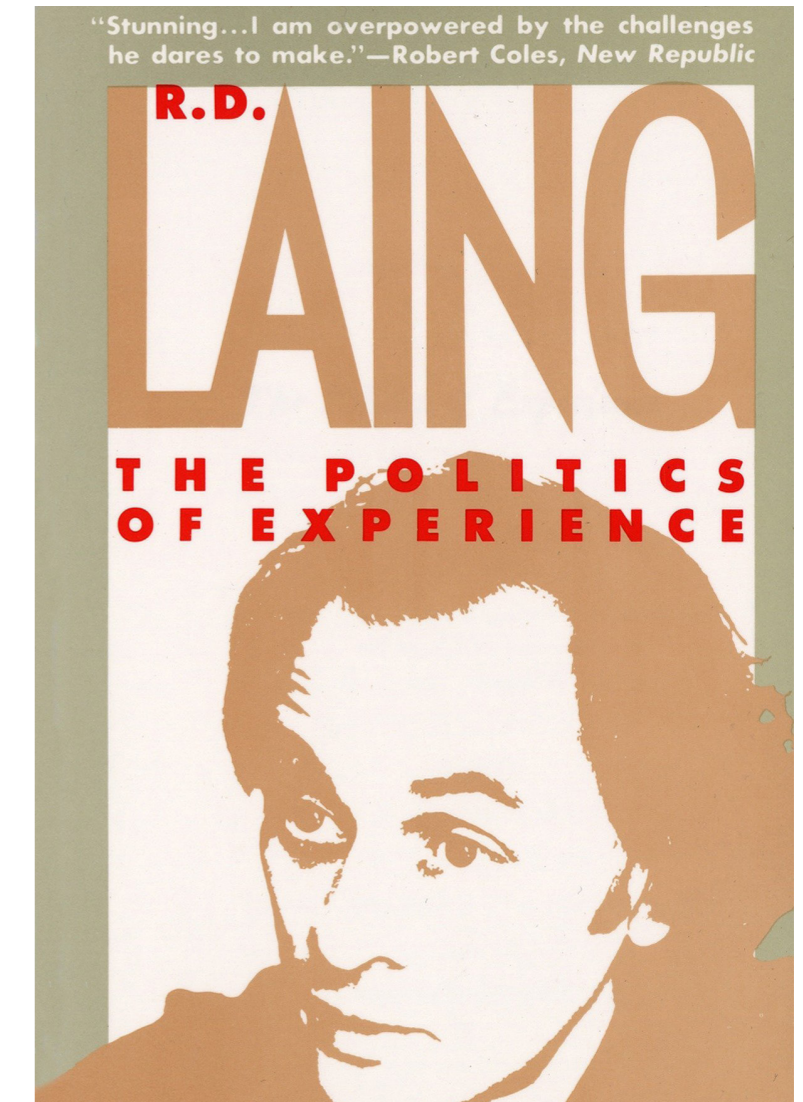
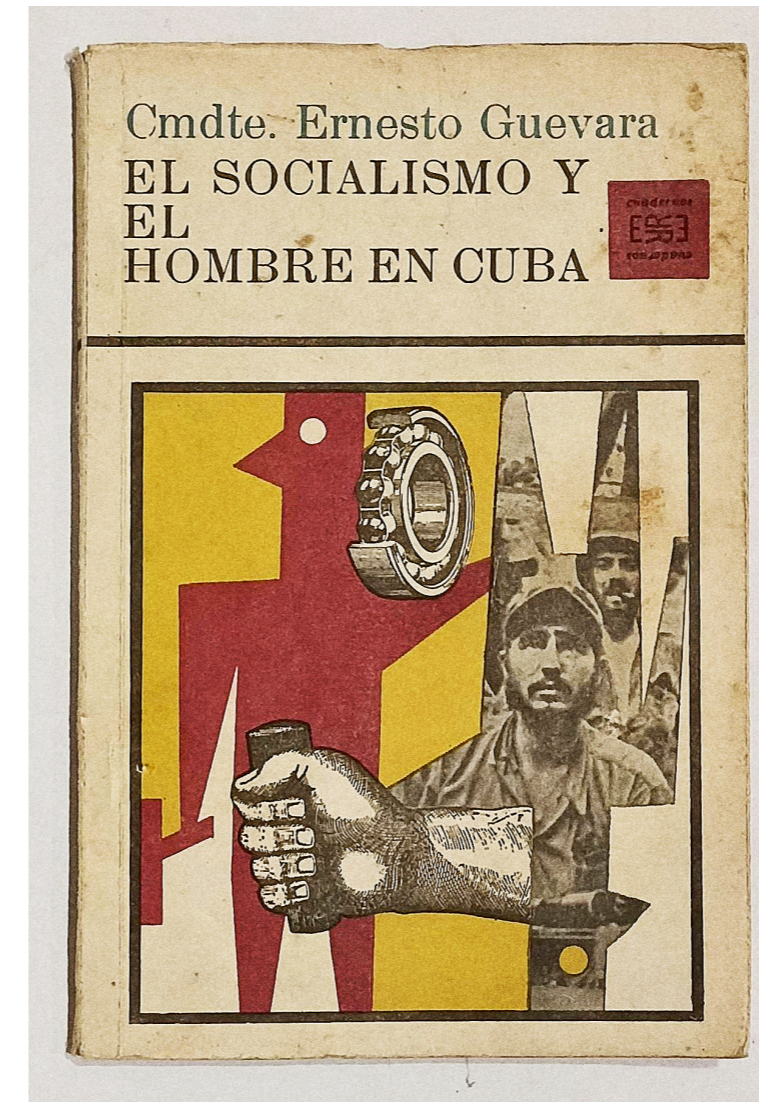
Esto suena muy lindo, pero no creo que fuera tan cierto entonces, y no creo que lo sea hoy. Por un lado las ocho horas, si bien en general son establecidas por la ley, no se cumplen. En ciertas condiciones incluso es la versión contemporánea del capitalismo la que propone acortar las jornada de trabajo y promueve la auto-explotación. Además,

---

<sup>1</sup> Che Guevara, «El socialismo y el hombre en Cuba», carta a Carlos Quijano, editor del semanario uruguayo, *Marcha*, quien publica la carta en la edición del 12 de marzo de 1965.



el Che todavía concibe al ocio como un tiempo de libertad individual que permite acceder a actividades reservadas para la élite. Ignora que el tiempo de ocio es algo concedido por los que son dueños del tiempo y lo administran, y que siempre hay dueños del tiempo que no somos nosotros. Como dijera Benjamín Franklin en 1778, «el tiempo es dinero», o sea que es un bien controlado, y hoy todavía hay luchas sindicales contra el ejercicio de ese control. Y más aún, en tiempos de pandemia, para muchos las palabras ocio y desempleo se han convertido en sinónimos. Me temo que en la medida que existe, ese tiempo libre solamente permite buscar otro empleo para sumarse al primero, o para enterrarse en la depresión. En ese sentido el Che era víctima de una concepción burguesa que estaba en boga en la época. El psicólogo británico R.D. Laing, que ideológicamente era progresista, lo acompaña. Pocos años más tarde Laing éste escribía, vuelvo a citar: «Las palabras en un poema, sonidos en movimiento, ritmos en el espacio, tratan de recapturar el significado personal en un tiempo y espacio personal fuera de las vistas y sonidos de un mundo despersonalizado y deshumanizado»<sup>2</sup>. Laing veía el poema como un acto de insurrección. Si bien es cierto que el arte y la cultura pueden ser útiles para rebelarse, parece algo exagerado el



El socialismo y el hombre en Cuba.  
Ernesto Guevara. 1965

<sup>2</sup> R.D. Laing, *The Politics of Experience*, Ballantine Books, 1971 (1967), p. 43–44.

limitarlo a solamente servir a esta función en una forma tan generalizada y al mismo tiempo precisa.

Más interesantemente, Che luego continúa para hablar del artista profesional, vuelvo a citar: «La superestructura impone un tipo de arte en el cual hay que educar a los artistas. Los rebeldes son dominados por la maquinaria y sólo los talentos excepcionales podrán crear su propia obra. Los restantes devienen asalariados vergonzantes o son triturados.» Y sigue con: «Se inventa la investigación artística a la que se da como definitiva de la libertad, pero esta «investigación» tiene sus límites imperceptibles hasta el momento de chocar con ellos, vale decir, de plantearse los reales problemas del hombre y su enajenación. La angustia sin sentido o el pasatiempo vulgar constituyen válvulas cómodas a la inquietud humana;...». Fin de cita.

Y Che no estaba realmente metido en las artes y las veía desde afuera. Considerando esto, muchas de las observaciones son sorprendentemente agudas. Uno lamenta que no haya estudiado en más detalle las palabras con las que termina la frase anterior, las cuales paso a citar ahora. Termina diciendo: «se combate la idea de hacer del arte un arma de denuncia». Porque puesto así, Che hace temer, por un lado, que la denuncia de acuerdo a lo que creen él y muchos, consistiría en mensajes narrativos dentro del contenido de la obra. Aparte, esto presenta

el problema de cuál es exactamente el tipo de denuncia, y también de quién es él o lo denunciado. Ya en 1961, en su famoso discurso «Palabras a los intelectuales», Fidel Castro garantizaba la libertad formal en el arte. Pero, refiriéndose al contenido planteaba algo que él mismo reconocía como más discutible, cito a Fidel: «El punto más polémico de esta cuestión es si debe haber o no una absoluta libertad de contenido en la expresión artística.» Fidel contestó su propio punto con su ambiguo: «Dentro de la Revolución todo, contra la Revolución nada». La frase es ambigua ya que no analizó la censura implícita y en cambio la evadió. En forma sumamente contradictoria en el mismo discurso incluso declara: «¿Quiere decir que vamos a decir aquí a la gente lo que tiene que escribir? No. Que cada cual escriba lo que quiera, y si lo que escribe no sirve, allá él. Si lo que pinta no sirve, allá él. Nosotros no le prohibimos a nadie que escriba sobre el tema que prefiera. Al contrario. Y que cada cual se exprese en la forma que estime pertinente y que exprese libremente la idea que desea expresar. Nosotros apreciaremos siempre su creación a través del prisma del cristal revolucionario. Ese también es un derecho del gobierno revolucionario, tan respetable como el derecho de cada cual a expresar lo que quiera expresar».

Pero tenemos que reconocer que esa posición, contradictoria en sí misma y altamente autoritaria — porque asume el poder —, también

**«Si se respetan las leyes del juego se consiguen todos los honores; los que podría tener un mono al inventar piruetas. La condición es no tratar de escapar de la jaula invisible».**

es compartida por las sociedades demócratas liberales. Con mayor o menor éxito se busca equilibrar lo que el gobierno define como «intereses colectivos» con la libre expresión individual y el libre derecho de crítica. Se establece por definición es ganar por el gobierno. Esto nos lleva a una de las frases más famosas del Che cuando describe el destino maldito de todos los artistas: «Si se respetan las leyes del juego se consiguen todos los honores; los que podría tener un mono al inventar piruetas. La condición es no tratar de escapar de la jaula invisible».

No importa lo que hagamos, si uno se mantiene dentro de la jaula, puede terminar en el museo, aunque en forma desdentada. Si se sale de la jaula uno corre el peligro de salirse de las definiciones canónicas. Lo que se hace entonces deja de ser arte, el artista pasa a exiliarse de su propio campo y tiene que encontrar su energía para lograr su efecto en un campo distinto. Probablemente sin saberlo, el teórico canadiense Stephen Wright reescribió el concepto del Che casi medio siglo más tarde, en 2013, diciendo: «Claro que el arte autónomo se ufanó regularmente de morder la mano de quien lo alimenta; pero nunca con demasiada fuerza»<sup>3</sup>.

---

3 <https://museumarteutil.net/wp-content/uploads/2013/12/Toward-a-lexicon-of-user-ship.pdf>, acceso 14/07/2020

Comparado con lo que le dedican Trotsky y Gramsci, dos teóricos que también opinaron sobre el tema, el arte no era uno que tuviera prioridad en la lista de intereses del Che. Este texto citado de 1965 es probablemente el lugar donde cobró más importancia. Mi interés en citarlo está en que en este último medio siglo las relaciones del arte con la sociedad en realidad no han cambiado mucho. Además es útil escuchar la voz de alguien profundamente inmerso en la lucha política que, y dejar que por no ser ignorante o dogmático en el tema, nos diga su opinión. Dependiendo del punto de vista, la descripción del artista y de su relación con la sociedad propuesta por el Che todavía parece bastante correcta. Ha, sin embargo, puntos como sus ideas y críticas del Realismo Socialista y del «arte por el arte» que hoy han perdido su importancia porque la situación política que los condicionaba cambió. Sin embargo, los textos reflejan la desconfianza del Che respecto al control estatal de la estética. Para él, el Realismo Socialista era una manera de evitar la investigación artística. Al combinar un socialismo presente en la Cuba de 1965 con un pasado estético el Che afirma que: «Se busca entonces la simplificación, lo que entiende todo el mundo, que es lo que entienden los funcionarios. Se anula la auténtica investigación artística y se reduce al problema de la cultura general a una apropiación del presente socialista y del pasado muerto (por tanto, no peligroso). Así nace el realismo socialista sobre las

bases del arte del siglo pasado». Ese arte, de acuerdo al Che, no aporta nada nuevo o útil porque también es un arte de clase, y por ende capitalista. Lo único que queda de él es, cito: «el anuncio de un cadáver maloliente en arte, su decadencia de hoy», con lo cual de paso también ataca al arte burgués.

No sé cuál era el gusto estético del Che, y este último comentario a lo mejor refleja algo al respecto. Pero sus limitaciones y la de muchos que piensan de la misma forma, no está en los asuntos del gusto sino en otra cosa. Che advierte: «No se puede oponer al realismo socialista «la libertad», porque ésta no existe todavía, no existirá hasta el completo desarrollo de la sociedad nueva». La frase proviene de la premisa de que de un lado solamente hay un pequeño grupo de artistas individualizados que está produciendo, y que para ellos, del otro lado están las masas que están recibiendo. La premisa ignora que la cultura es un producto anónimo y colectivo que transcurre a lo largo de mucho tiempo. Solamente se individualiza, y esto aparentemente, cuando se lo observa a un artista particular en un momento preciso.

Este juicio basado en el «momento preciso», un momento que yo llamé «tajada del salame» — porque solamente enfoca en el plano de la tajada —, es una aplicación riesgosa del pensamiento inductivo. Es lo que nos hace creer que una sonrisa determina la felicidad congénita

del que sonrío. Es también lo que utilizan las escuelas de arte cuando inspeccionan un portafolio de trabajo para determinar la admisión de un estudiante. Se olvida que la sonrisa quizás sea la única en la vida de aquel a quien se vio sonreír y que todo lo que seguirá son lágrimas. Se olvida que el portafolio y los exámenes a veces informan sobre el pasado, que quizá pueden decirnos algo sobre el presente, pero que no es seguro que puedan predecir el futuro. La tajada de salame nos muestra la configuración de las secciones de grasa en esa sección, pero no nos dice nada sobre el tamaño de los gránulos, o de lo que sucede en el resto del chorizo. La generalización hacia el resto, ya sea pasado o futuro, a veces funciona y a veces no. Es justamente el fracaso de las predicciones basadas en la tajada que define al presente lo que en algún momento obliga al cambio de paradigmas.

El paradigma del artista-productor-y-punto es el típico de los últimos siglos, pero la utilidad de esa definición limitada hoy es cuestionable. Tanto el Che, como también Trotsky, pensaban que el arte que vale la pena solamente será producido el día que la sociedad logre ser libre, porque entonces, el artista podrá producir para el pueblo en forma libre y representativa. Representativa en el sentido de ser su voz, y no necesariamente haciendo arte figurativo, ya que no se sabe que hará en ese futuro. Pero ni él ni Trotsky se dieron cuenta que el arte bien empleado

es el mecanismo ideológico-cultural necesario para crear y mantener una sociedad nueva y libre. No se dieron cuenta porque pensaban que el arte político es un arte basado en un contenido narrativo político, en lugar de concebirlo como una acción creativa y militante que ayuda a ver y a pensar. Aunque el Che trataba de abrir perspectivas y posibilidades, seguía creyendo en el paradigma de la fragmentación del conocimiento y la distribución de especializaciones disciplinarias.

De acuerdo a esta fragmentación, el pensamiento político solamente tiene la posibilidad de estar y actuar en la vanguardia si se separa de todo lo demás. El arte, producido separadamente por los artistas, solamente estaría a disposición para compartir su propia experiencia y visualizar los efectos del pensamiento político. Es por esto que el arte podría funcionar con libertad recién cuando el pensamiento y la actividad política crearon el entorno adecuado para hacerlo. Coherente con todas estas creencias, el Che se quejaba en el mismo texto que: «No hay artistas de gran autoridad que, a su vez, tengan gran autoridad revolucionaria. Los hombres del Partido deben tomar esa tarea entre las manos y buscar el logro del objetivo principal: educar al pueblo». Implícitamente el Che reflejaba el autoritarismo de Fidel en las «Palabras a los intelectuales», uno basado en la creencia de que la realidad tiene que ser no solamente explícita, sino también controlada.

La posibilidad que el arte mismo pudiera ser utilizado para construir el entorno de libertad, no solamente estaba ausente sino que ni se le había ocurrido. Como tampoco pensaba que cualquier revolución que se hiciera sin tener un arte revolucionario integrado a la política revolucionaria no podría ser una revolución. En la realidad las cosas son distintas. El arte y la política tienen que estar aunados en la creatividad en lugar de ilustrarse mutuamente. Es allí donde el arte se convierte en un componente pedagógico que puede re-direccionar las estrategias políticas para hacerlas educacionalmente efectivas y así ayudar a la aparición de lo que, sin intenciones abiertamente sexistas, él llamaba «el hombre nuevo».

Fuertemente afirmado en el viejo paradigma, Che también acusa a los artistas que emigraron de Cuba como «domesticados totales» y festeja a los que quedaron como los que ven un camino nuevo aún en caso que no fueran revolucionarios. Dice: «La investigación artística cobró nuevo impulso» aún si muchas veces se mantuvo un «reflejo del idealismo burgués en la conciencia». Y «Las nuevas generaciones vendrán libres del pecado original». Todo esto, sin embargo, dentro de una visión de meritocracia libre e individualista. Che escribe: «Las posibilidades de que surjan artistas excepcionales serán tanto mayores cuanto más se haya ensanchado el campo de la cultura y la posibilidad de expresión». «No debemos

**«No hay artistas de gran autoridad que, a su vez, tengan gran autoridad revolucionaria. Los hombres del Partido deben tomar esa tarea entre las manos y buscar el logro del objetivo principal: educar al pueblo».**

**«No debemos crear asalariados dóciles al pensamiento oficial ni «becarios» que vivan al amparo del presupuesto, ejerciendo una libertad entre comillas».**

crear asalariados dóciles al pensamiento oficial ni «becarios» que vivan al amparo del presupuesto, ejerciendo una libertad entre comillas».

Estas largas citas no son para discutir el arte hecho en Cuba desde 1959 hasta hoy. Esa historia es muy compleja y con muchos logros pero de poca utilidad para lo que estamos discutiendo aquí. Se trata más bien de iluminar los dilemas en los que estamos metidos como artistas en el día de hoy no importa en dónde, y ver cómo mantenemos la mente clara para no caer en los errores del pasado. En los momentos en que el Che hablaba de «investigación artística», aunque sin realmente entrar en sus implicancias, él coincidía con los intentos que existían en el mundo artístico capitalista contemporáneo. Se trataba entonces de salirse de la producción artesanal para empezar a aceptar al arte como un instrumento para procesar el conocimiento. O sea, para investigar por encima de meramente hacer, y para llegar a poder cambiar los paradigmas cognitivos anacrónicos.

Para este mismo fin el arte conceptual hegemónico desmaterializó la obra de arte para introducir la problematización, además de tratar infructuosamente de ubicar el punto en donde podría estar su espíritu esencial. Por su parte, el arte conceptualista de la periferia dejó de lado ese aspecto místico. Trató en cambio de agregar la politización como un problema o como una forma de problematizar al arte para llevarlo al cam-

bio social. La desmaterialización que se utilizó para esto fue únicamente porque servía para preservar la circulación en tiempos de represión política. Desde entonces, aunque los dilemas propuestos por la autonomía del arte o del «arte por el arte» fueron desfasados un poco, no fueron resueltos. Hoy se trata más bien de encontrar el lugar en donde se ubica el arte dentro de nuestros procesos culturales. Hay que decidir si debe formar parte de lo que se llama «capital cognoscitivo» y con ello del mundo de las finanzas, o si es un instrumento verdaderamente cognitivo. Como tal, junto con la alfabetización de lectoescritura y la numeración, serviría para una educación integral e integrativa.

En la época del Che, todavía inmerso en la tradición artesanal, el arte era un oficio autónomo, o uno que estaba al servicio de algo. La cuestión de a quien le servía o tenía que servir era un tema aparte y reservado para el análisis ideológico. Hoy la autonomía del arte solamente se puede discutir seriamente si se consideran todas las implicancias con una cierta sutileza. Tenemos que entender que la palabra «arte» sirve para entenderlo de varias maneras. El arte puede ser entendido como un instrumento financiero, un espectáculo visual muchas veces solamente ingenioso, un vehículo para diseminar posiciones conocidas, una investigación seria en los métodos alternativos para la solución de problemas, la fabricación de nuevos significados, el servicio a una clase social pudien-

te, o el arte definido como una práctica social. El concepto del Che era mucho más simple que todo esto y típico del público externo a la práctica artística. Este era también un momento en la América Latina en el que la oposición esquemática del arte figurativo contra el arte abstracto tenía los aspectos de una guerra a muerte. El arte abstracto representaba la utopía modernista mientras que la política era un asunto reservado para el contenido narrativo en la obra, algo mucho más fácil de hacer cuando se utiliza la figuración. Puesto en estos términos uno pensaba que había que tomar partido, que la selección de una opción invalidaba a la otra, y que por lo tanto había que mandarla al tacho de la basura intelectual. De paso, además, la elección muchas veces coincidía con ideologías políticas.

Hoy se puede decir que esta disyuntiva ya no significa mucho. Aun si se mantuviera la oposición, algunas obras pertenecientes a cualquiera de ambas posiciones tendrán algún efecto cultural mientras que otras desaparecen sin pena ni gloria. Tenemos que confiar en que el arte, ya sea como una artesanía enriquecida o como una contribución al conocimiento, sin interferencia o guía racional explícita, siempre encontrará su forma de afectar a la sociedad y de asentarse dentro de algún lugar de la cultura colectiva. Los historiadores y antropólogos de un futuro distante evaluarán qué es lo que pasó verdaderamente cuando el arte fue hecho. Entretanto pareciera que lo que tenemos que hacer es trabajar



para el presente. Nuestra responsabilidad y rendición de cuentas se dirige a aquellos que viven alrededor nuestro. Para cuando toque la posteridad, estaremos muertos y enterrados, y ya nada importa.

La referencia del Che a las artes comienza diciendo: «En el campo de las ideas que conducen a actividades no productivas es más fácil ver la división entre la necesidad material y espiritual». De esta clasificación en «no productivas» se deduce que el arte es una actividad del ocio. No importa qué significado le demos a la palabra arte, o que estética elegimos, los resultados casi siempre pertenecen a una categoría sin utilidad práctica y por lo tanto aterrizan en el área de la apreciación y no del uso. Se supone que el arte está para ser mirado, entendido de alguna manera, y con suerte, para ser apreciado. Eso aunque no nos guste.

Siguiendo esta clasificación, que es bastante internacional, la educación artística se divide en cursos que enseñan a hacerlo y cursos que enseñan a cómo apreciarlo. El hacerlo bien a veces conduce a las escuelas especializadas de arte. Por otro lado, la apreciación arma las in-

dustrias que apoyan a los productos artísticos, algo que hace bastante se conocía como «industrias culturales». En América Latina apareció refrito por dos autores colombianos neo-liberales con el título economía naranja. En otras palabras, el foco sigue siendo puesto en las distintas formas en que el arte presenta su instrumentalización, aún si comparado con otras industrias su nivel de aplicación es bajo. En esta descripción, el artista pasó de en su origen ser un buen artesano que trasciende su oficio para producir una especie de «artesanía plus», a ser un buen vendedor de cosas inútiles.

Este es el problema de la visión del Che cuando vio al arte como una válvula e instrumento de recuperación de la explotación capitalista. Era una actividad para el descanso, que carente de la libertad necesaria en una sociedad que recién estaba comenzando a preparar la libertad de sus ciudadanos, no contribuía en la construcción de una nueva sociedad... Che no pensó en la posibilidad de usar al arte como un instrumento cognitivo que pudiera ayudar en la tarea. Y tampoco describió cómo sería el

**«En el campo de las ideas que conducen a actividades no productivas es más fácil ver la división entre la necesidad material y espiritual».**

arte una vez que esa libertad fuera lograda. La primera omisión fue una lástima, la segunda fue una suerte. Dentro de su concepción del arte, esa visión falsamente profética negaría esa misma libertad con la que soñaba.

Considerando el fracaso de las revoluciones del siglo XX, el tema de la función social del arte cobra un creciente interés e importancia. También el asunto de su utilidad — en cierto modo la utilidad de su inutilidad — se convirtió en una pregunta típica en la sociedad capitalista. En ella se cree que en lo posible, todo tiene que tener algún propósito práctico, dado que en otro caso es un lujo o parte del ocio. Esto ha condicionado a todo el sistema educativo y llevado a dar más y más importancia a las disciplinas duras y tecnológicas, sacrificando las humanidades y en particular a las artes. ¿Cómo podemos cuantificar esta cosa inútil llamada arte y darle un uso práctico?

En las sociedades capitalistas esta inutilidad ha evolucionado y hoy ha adquirido el valor de inversión. Incluso en Cuba el arte ha pasado a ser una actividad marcadamente individualista y mercantil, produciendo buenos ingresos para los artistas y divisas para el gobierno. Es ese arte — involuntariamente mercenario para el gobierno — el que se promociona, mientras tanto se castiga aquellas expresiones que tratan de llevar al arte a ser un agente de crítica política en desacuerdo.

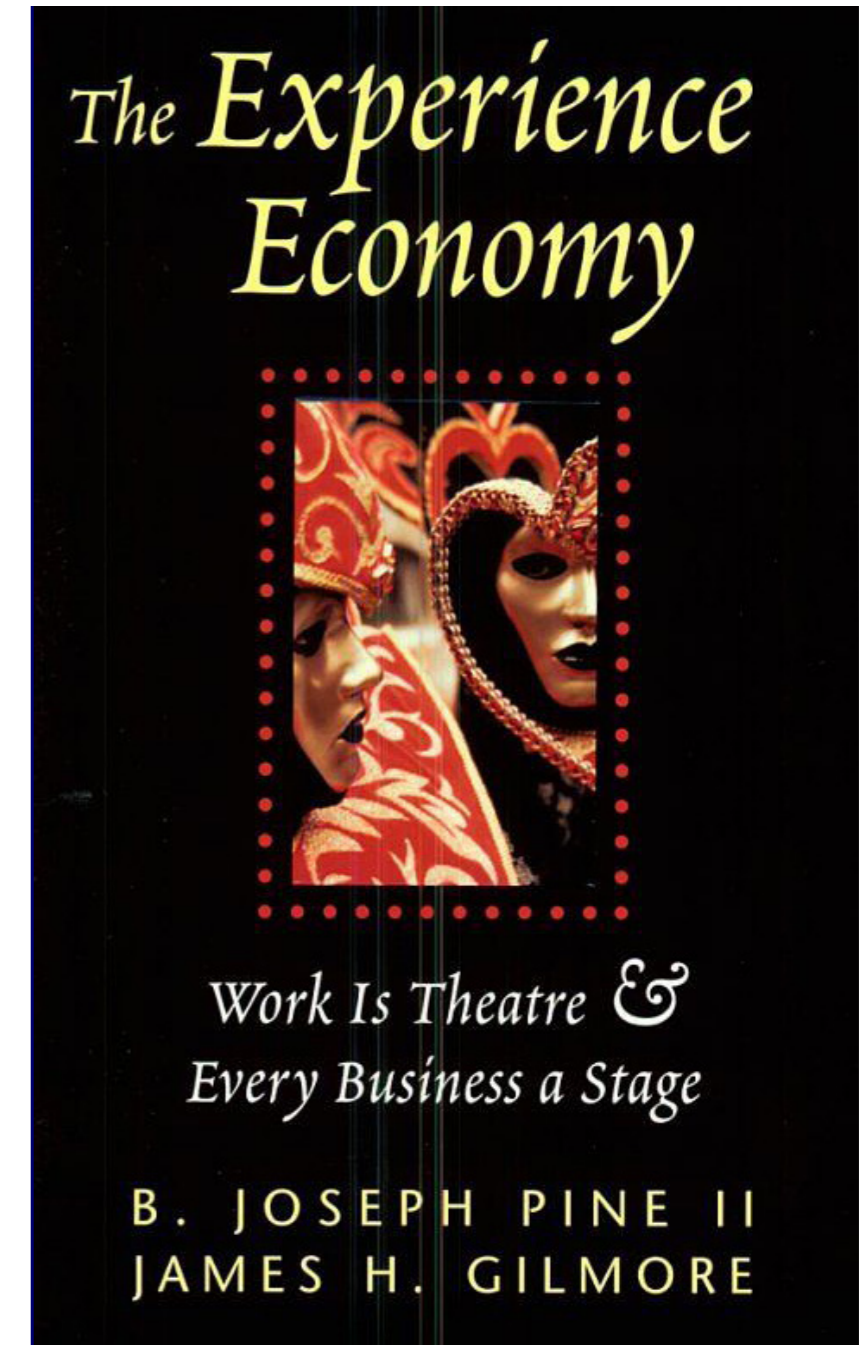
El oficialismo se expresa de distintas maneras en distintos lugares. En las escuelas hegemónicas hoy proliferan los cursos de tecnología artística y de administración de arte en desmedro de lo que podemos llamar el arte puro. Hay un acento en el entrenamiento del artista hacia la supervivencia económica e independiente del graduado, integrando para ello cursos de administración y empresas culturales. Esto último reconoce la realidad del medio: el artista reúne en una sola persona al financista, el obrero explotado, el empresario, el promotor y encargado de relaciones públicas, y el vendedor. Una buena formación tiene que abarcar todas estas manifestaciones de trabajo. Por lo menos hasta que tenga los medios de delegar funciones a otra gente, y en particular a galerías, que entonces permitan concentrarse en la creación.

En una época las galerías se organizaban de acuerdo al modelo de la tiendita de barrio. Uno iba al negocio y compraba lo que le gustaba o necesitaba. Luego se adoptó el modelo del supermercado, el que más tarde fue perfeccionado con las ferias internacionales de arte. El poder de las galerías se fue transfiriendo a las megagalerías transnacionales que trabajan como lo hacen los centros de corredores de bolsa y a veces representan a más de cien artistas cada una. Las transacciones más serias se hacen sobre papel o, más recientemente con los NFT con registros de criptomonedas. Las obras mismas muchas veces no ven la luz, quedan

en depósitos climatizados, y es solamente un certificado lo que va cambiando de mano. En tiempos de pandemia este proceso es más útil que nunca, y las galerías del tipo de tienda de barrio, incluso de barrio rico, van desapareciendo. Entretanto la «investigación artística» pasó a requerir el doctorado, logrando que el título terminal que permite la enseñanza sea aún más caro, alejado, y elitista.

La inutilidad del consumo contemplativo se convierte en útil por medio de la economía del ocio que se ha construido para ella. Lo que se termina vendiendo es la «experiencia artística» pagada por aquellos que pueden permitirse el lujo, Esto es lo que define la «economía de la experiencia»<sup>4</sup>. La teoría económica que la organiza, y de la cual la economía naranja es solamente un pequeño eco derivativo y ejemplo en el comportamiento del consumidor, la idea es que la calidad de la experiencia es más importante que la calidad del producto. Parece probado que el consumidor hoy ya no abandona una marca comercial por su falta de calidad sino por la falta de un servicio personalizado durante la adquisición. Por lo tanto prefiere pagar más por el placer dado por el servicio. En arte,

4 Joseph Pine and James Gilmore, "Welcome to the Experience Economy," Harvard Business Review, July-August 1998, <https://hbr.org/1998/07/welcome-to-the-experience-economy>, acceso 12/07/2020



The Experience Economy.  
B. J. Pine & J. H. Gilmore . 1998.

entonces, ya no es la obra sino la memorabilidad de la experiencia lo que importa. No se mira la obra sino que el público se saca selfies con la obra para documentar la experiencia que tuvo lugar durante el encuentro.

Esta deformación del consumo generó una resistencia por parte de los artistas que tomó la forma de «arte como práctica social», una que a veces incluye la acción política y la investigación artística. Al Che seguramente le hubieran interesado ambas versiones, aun si no se ajustaban a las expectativas que tenía respecto al arte. La práctica social tiene un aspecto populista y utiliza la creatividad para mejorar las condiciones sociales. La investigación artística, en cambio, trata de introducir metodologías rigurosas y la teoría en el quehacer artístico, y se concentra más que nada en el campo artístico. Lo que es interesante es que aun sin tener un impacto radical, ambas cosas llevaron a entender al arte dentro de su verdadero papel cultural. El arte así no trata de objetos tangibles sino de una metodología que se aplica al conocimiento y a crear significados, y que a esos efectos hay veces en que utiliza objetos.

La creación de significados, sin embargo, tiene dos interpretaciones. Una es utilizada en la pedagogía constructivista y es entendida como un intento de encontrarle el sentido en las cosas. Para ello se las pone en una situación desordenada para así entenderlas mejor y para luego ponerlas en un cierto orden, tanto sea el original como uno nuevo.

La otra, más ambiciosa, va más allá y trata de utilizar al arte para crear significados relativamente nuevos. Es esta la que se le escapó al Che. Esto es una lástima porque le podría haber ayudado en la construcción de su utopía, aunque esto presenta otros problemas. Si el fabricar nuevos significados fuera útil para construir utopías, también sería una actividad autodestructiva, ya que la utopía misma no tiene un lugar que permita significados nuevos. Teóricamente es una utopía porque no los necesita.

Este es uno de los errores cometidos por muchos que pertenecen a la generación del Che, y yo no me excluyo. El Che solamente me llevaba nueve años, y yo también tuve mis visiones de utopía y creía saber cómo tenía que ser la sociedad. Esto me llevó a interesarme en el pensamiento utópico. Acepté algunas utopías y rechacé otras de acuerdo a como se acomodaban a mis creencias. En la época todos estábamos de acuerdo que el mundo no estaba funcionando bien. Creíamos que nosotros habíamos sido elegidos para mejorar, si no arreglar definitivamente la situación. El hecho que estemos en donde estamos, y que todos los que están en el poder y que podían haber ayudado a mejorar la situación, son más jóvenes que yo, revelan la gravedad del problema. A pesar que podían haber aprendido, siguen actuando como sociópatas genocidas, lo cual demuestra el grado de nuestro fracaso.

A pesar de ello, el pensamiento utópico me ayudó a darle un cierto sentido a las cosas, y utilicé la importancia de la fabricación de significados de acuerdo a su interpretación pedagógica. Fue una forma de pensamiento crítico que ayudó a re-contextualizar y re-articular el ambiente que me rodeaba, aparte de elegir los instrumentos que mejor se adaptaban a mi manera de ser. La sensación de que compartir esa utopía tenía una utilidad social, fue lo que me hizo enfocar en la educación. Metido simultáneamente en los estudios de arte, comencé a operar desde lo que aprendí allí. Pero debo reconocer que lo hice desde el punto de vista tradicional que se tenía respecto a las divisiones disciplinarias.

En esa época — los años cincuenta del siglo pasado —, el arte era considerado como un sistema cerrado. Aun si no se creyera en la autonomía total, ésta solamente era infringida por la manera en que se utilizaba el contenido narrativo. La premisa básica era que el arte era una artesanía con un agregado indefinible, eso que yo llamo «artesanía plus». Ese plus permitía que el artista utilizara su producción como una válvula, como una forma de expresión o también como una manera de choqurear a la gente. La válvula tenía un valor terapéutico, la expresión era una manera de comunicarse, y la parte chocante podía servir para hacerse famoso o para concientizar al público. Las tres maneras de encarar al arte podían ser dosificadas y calibradas, empujar a la sociedad para aceptar-

me como un gran artista o para construir mi utopía. En aquel momento ni se me había ocurrido pensar que una y otra opción era un signo de arrogancia narcisista. Lo mismo me ocurría en la parte de educación. Si bien creía en la horizontalidad del salón de clase, me refería a la educación como un proceso de enseñanza y no de aprendizaje. Con ello socavaba los cimientos de las teorías pedagógicas que había construido con tanto cuidado. Todavía me ruborizo hoy al pensar que en una época yo definía el salón de clase como el equivalente de una tela lista para pintar y que la educación para mi era nada más que otro medio artístico. Por un lado estaba tratando de abolir el poder y por otro lo estaba tomando en mis manos y afirmándolo.

En el transcurso de los años traté de corregir algunas de las fallas. Hacer arte pasó a ser una forma imaginativa de solucionar problemas. Se trataba de «pensar arte» o de «art thinking» ya que cuando bauticé la actividad estaba en Nueva York. Enseñar pasó a ser «aprender juntos». La separación entre arte y educación cada vez se hizo más nebulosa, al punto que hoy ya no veo la razón de separar esas actividades en dos disciplinas autónomas. Sin embargo, un problema quedó sin resolver. Cuando yo pensaba en utopías pensaba en una visión que se adaptara a mis creencias. Uno de mis hijos un día me criticó esa posición, y con ello también a toda mi generación.

Fue algo muy simple: «adaptarse a mis creencias» cuando discuto utopías significa que estoy favoreciendo un sistema estático de pensamiento construido en el pasado, y que ahora lo estoy imponiendo sobre un futuro para forzarlo a que se acomode en él. Que esto levante una oposición en las generaciones más jóvenes es totalmente comprensible y es un problema que no se nos había ocurrido y que también fue ignorado por toda la generación, incluidos los líderes cubanos. Esto no quiere decir que lo que creo está mal, como tampoco que no quiera permitir que los jóvenes desarrollen utopías que se adapten a sus propias creencias. Pero el peligro autoritario siempre está presente, y la crítica me enfrentó a otra pregunta que, aunque vaga, no la podemos ignorar: ¿Cuál es el papel que tiene el pasado en la construcción del futuro? La pregunta es suficientemente borrosa como para parecer banal. Sin embargo es lo suficientemente fuerte como para cuestionar la relación que tenemos con el transcurso del tiempo y nuestra posición frente a la ignorancia. Es una pregunta que termina influyendo en las ideologías que queremos usar tanto en arte como en la pedagogía, y también en a quién nos dirigimos con lo que hacemos.

El pasado es utilizado como un piso sobre el cual nos paramos. Después de identificar qué es lo que está bien en esa plataforma también identificamos que es lo que está mal. Luego ajustamos nuestros valores

de acuerdo a ello, y tratamos de mejorar en el futuro. Esto parece obvio y como que tiene sentido. Sin embargo, solamente tiene sentido dentro del entorno de lo que ya sabemos. La exploración de nuevos parámetros posibles y la posibilidad de nuevos significados quedan fuera de la cancha. Lo que conocemos pertenece al pasado y nuestros errores no deben formar parte de nuestro legado. Pero lo que no conocemos pertenece al futuro, y la respuesta apropiada no es la utopía sino la flexibilidad para evolucionar bien. Es ahí que la frase del Che: «No hay artistas de gran autoridad que, a su vez, tengan gran autoridad revolucionaria», que puede ser cierta, es una declaración incompleta. Identifica revolución con política y no con cultura. Completa, la frase debería incluir que «Tampoco hay políticos de gran autoridad artística revolucionaria». Es con ese segundo lamentito que incorporaríamos explícitamente la necesidad de una flexibilidad integral para manejarnos dentro del futuro.

Aun cuando la pedagogía trata de ser progresista y utópica tenemos que el sistema educativo está atado a parámetros conocidos, o sea, pertenecientes al pasado. Su meta siempre es desarrollar competencias, y la evaluación referente a si alguien es competente no deja lugar para las sorpresas. Yo creo, en cambio, que el arte y la educación son esencialmente la misma cosa: que si la pedagogía no es creativa es mala pedagogía, y que si el arte no es pedagógico, es mal arte. La afirmación

# CÁTEDRA PLURAL

## 2021



no es muy polémica incluso entre las opiniones más conservadoras. Pero desde el punto de vista conservador hay una pequeña diferencia, y esta está en que en el arte las sorpresas no solamente están permitidas sino que son un aspecto que se supone que es una parte intrínseca. En cambio, en la educación la sorpresa está limitada al campo desconocido para el estudiante, puede servir como un truco que construye espectáculos, pero siempre tiene que estar dentro del control del maestro. El maestro en esto es el mago que sorprende al público que no conoce el truco en el que se basa su maestría y que no comparte como lo hizo.

El mago es una buena metáfora para todo esto, porque al final de un espectáculo satisfactorio lo único que uno aprende es que el mago es muy bueno. Es equivalente a salir de una clase con la conclusión que el maestro es muy inteligente en lugar de entender que si el maestro tiene alguna autoridad, esta no es para demostrar su propia inteligencia, sino para liberar la nuestra. Enfrentados a una obra de arte en general la admiramos cuando sentimos que nos presenta algo que no sabríamos cómo hacerlo por nuestra cuenta. Nos enseña a respetar la maestría, en lugar de empoderar y liberarnos. Admiramos a Leonardo porque no somos capaces de dibujar o pintar como él, no porque nos libera. En las academias trataban de enseñarnos a dibujar como él, sin lograrlo, pero igual insistían. El arte era una artesanía y el éxito estaba en el virtuosismo. O

sea que no se trataba de liberar nuestra inteligencia sino de demostrar nuestra incapacidad. Por otro lado está el juicio convencional opuesto que desprecia una obra «porque mi niño de 5 años puede hacer lo mismo», con lo cual también se mata toda investigación que no se apoye en la artesanía. Estamos entonces en una situación en la que se puede ostentar la habilidad y a lo mejor tratar de ostentar el esclarecimiento. Pero no se trata de lograr que la gente se esclarezca por sí misma. El buen mago, el mago ideal, sería aquel que revela su truco y logra que el efecto mágico sobreviva en lugar de convertirse en un acto trivial bien hecho. Quizás este sea un buen criterio para evaluar las obras de arte tradicionales. No maravillarse sobre ¿Cómo lo hizo?, sino maravillarse a pesar de saberlo.

El Che pensaba que la Revolución, con mayúscula, lograría una sociedad en un estado de esclarecimiento constante. Este no es el lugar para tratar de analizar por qué el proyecto falló. Las razones son varias y me superan por mucho. Aunque no sirva demasiado, puedo concluir que hay que pensar holística y complejamente, y no en forma fragmentaria. No alcanza con pensar en forma cuantitativa, y polarizada esquemáticamente en positivos y negativos. Hay que pensar que cuando hay un caldo éste es tan importante o más que las cositas que están flotando. La educación normal se limita a prepararnos para pescar las cositas. Nos hace artesanos en la pesca. Y sin embargo, no es por nada que se usa el térmi-

no «caldo de cultivo», aun si es para criar otras cosas de las que estamos hablando. Es la visión artesanal que se tiene del artista la que ignora el caldo y la que separa al arte de la revolución.

Hace medio siglo Paulo Freire criticaba a nuestra sociedad por mantener una educación diseñada según el modelo bancario de distribución. Yo agregaría que además de bancaria esa educación es una que infantiliza. Es una educación que está basada en la oferta de una serie de puntos numerados para que los sigamos en su orden predeterminado. Lo mismo que con el dibujo que sigue los números, al final solamente terminamos con un diseño predecible. Es la educación que crea niños encerrados en cuerpos de adulto, con especializaciones tecnológicas y útiles para la economía pero no para los otros. El Covid nos enseña, una vez más, que en cambio lo que importa es formar a ciudadanos adultos y maduros. Los ciudadanos que tenemos que preparar tienen que saber generar sus propios diseños con sus propios puntos y conexiones, y no aprender a repetir como loros. Necesitamos una pedagogía de la creatividad y no una pedagogía del consumo.

No niego que tenemos que adquirir conocimientos, pero tenemos que hacerlo con la conciencia de que estos son nada más que un ingrediente de la educación. No niego la importancia de las ciencias o la tecnología. Pero, si la educación es un caldo, ellas son las que le dan sabor



pero no son el caldo mismo. Son esos pedacitos que flotan lo único que nos quieren dar en la transacción educativa. Esto es así particularmente en lo que llaman STEM, el currículo enfocado en ciencias, tecnología, ingeniería y matemáticas. STEM oculta el hecho que es el caldo lo que une los fragmentos y les da su sentido. El caldo incluye la transversalidad, la imaginación ilimitada, y también la ética y la estética. Es el campo que precede la negociación con la realidad, es la plataforma general que desde su amplitud nos permite criticar a la realidad y corregirla. Es el campo que define a las humanidades y que utiliza la especulación, con el arte en particular como el instrumental que nos permite sobrevivir con alguna esperanza: la posibilidad de algún día llegar a ser una sociedad funcional y no una basada en la explotación.

Entender al arte exclusivamente como una disciplina especializada dirigida a la producción de obras de arte es una aberración pedagógica y por lo tanto una aberración social. Es la visión a la que nos condicionan los fragmentos flotantes en el caldo. Esta visión limitada permite utilizar al arte como un apéndice disciplinario, accesible para unos pocos elegidos, y que se puede agregar o quitar caprichosamente. Sin embargo, más allá de su función artesanal, el arte es un instrumento cognitivo fundamental. Su ausencia del proceso educativo crea a todos esos «analfabetos de la imaginación» que nos rodean. Leer y escribir

son actividades para ayudar a articular los pensamientos y no para sacar premios de literatura. El arte integrado en la educación, si se lograra, estaría para afinar los mecanismos de la imaginación y el pensamiento crítico, no para hacer obras aceptadas en un museo. El museo presente se dedica a los fragmentos flotantes y trata de hacernos comer el caldo con un tenedor. La galería nos vende esos mismos fragmentos como si constituyeran el total del proceso artístico y no solamente lo que queda como remanente.

Hoy tenemos el problema agregado de la distancia creada por el confinamiento. La interrupción de ver obras en contacto directo aleja y a lo mejor entierra completamente y para siempre lo que Walter Benjamin llamaba el «aura» de las obras. El cuestionamiento de Benjamin, que comenzó con la fotografía utilizada para reproducir obras de arte, hoy se agudiza y obliga a una revisión. El aura es una característica de la presencia original, la cual a su vez está condicionada no solamente por la manufactura, sino por la autenticidad de la fabricación. Es una visión basada en el concepto de «artesanía de autor». La necesidad de estar frente a la obra, entonces, es un resabio de una tradición que necesita la experiencia presencial para existir, ya que una vez que se reproduce se pierde. De alguna manera el mercado nos convence que logra transferir parte del aura cuando la reproducción es autorizada, en edición limitada, y prefe-

rentemente firmada. El aura así pasa a ser financiero en lugar de artesanal. Esta clase de aura, una vez puesto en la pantalla de la computadora, se hace invisible y no distrae. En cambio se abre otro espacio que permite un diálogo sin interferencias porque no queda interrumpido por la mano del artista. La mano del artista siempre tiene el peligro de convertir el discurso en un monólogo que tiene el propósito de ser admirado. No es que haya que eliminar la artesanía, pero sí que hay que administrarla y evitar sus peligros.

Con el aura fuera de la cancha hay una mayor posibilidad de diálogo. Podemos compartir y afectar conocimientos más efectivamente, y por lo tanto también construir una sociedad mejor. Este potencial del arte, al Che se le pasó, probablemente porque en lo inmediato estaba preocupado por las cosas prácticas. Le interesaba más el ingenio necesario para resolver la falta de repuestos y mejorar la economía. La creación de significados típica del arte era algo secundario y seguramente habría endorsado al STEM. Después de todo una universidad prestigiosa de Estados Unidos, Emory, cerró su escuela de arte para dedicar los fondos a la educación de los futuros líderes del país.

El Che, buscando solucionar los problemas prácticos, no fomentó escuelas de arte sino que creó el ANIR, la Asociación Nacional de Innovadores y Racionalizadores. Importante, pero reflejó el conocimien-

to empobrecido por descartar de antemano todo lo irracional. Volvemos entonces a su frase de «No hay artistas de gran autoridad que, a su vez, tengan gran autoridad revolucionaria», pero esta vez enriquecida con mi agregado: «Tampoco hay políticos de gran autoridad artística revolucionaria». Ayudar a suplir esa falta parece ser la tarea de nuestro futuro si es que realmente queremos formar al hombre nuevo o la persona nueva, esa que parece que nos hace falta desesperadamente. Y eso es algo que se hace en presencia de obras o en presencia de la pantalla de una computadora. Muchas gracias.

## Una conversación final con Camnitzer

**Iván Abadía:** Muchísimas gracias por esas grandísimas palabras y reflexiones que nos ha compartido maestro. Quisiera empezar enfatizando que usted de alguna forma relaciona todas las condiciones en las que el arte debería responder a la sociedad. En ese sentido ¿Cuál es esa responsabilidad que tiene el arte hoy con esa sociedad o con ese contexto en el cual se inscribe? ¿Tiene alguna responsabilidad o sencillamente puede desligarse de hablar de ella?

**Luis Camnitzer:** Por un lado no hay manera de desligarse. O sea, olvídate de eso. Mira, la historia del arte que conocemos es básicamente una historia de la artesanía. Está basada en pintores, escultores, más recientemente en fotógrafos, en situaciones teatrales. Pero, siempre basadas en la artesanía y siempre con ese extra que yo llamo artesanía plus, que es la parte que afecta el conocimiento. Y en realidad el arte bien entendido es un instrumento del conocimiento, no un instrumento de fabricación o de manufactura. Creo que es hora que asumamos la responsabilidad social — y política si querés — de cómo contribuimos al conocimiento colectivo. Y eso no implica la idea un poco trasnochada de que tenemos que concientizar dentro de cierta ideología. Lo que tenemos que hacer es ayudar al colectivo a ser creativo. No producir obras de arte, no a crear más artistas, yo no quiero que compita conmigo en un mercado que ya está sobrecargado, yo no quiero que la gente siga cargando el desastre ecológico con obras que no sirven para nada y que no deberían haber existido de entrada, ese es un problema a parte. El problema es que si quiero que: primero, todo el mundo si sepa imaginar y que como artista ayudemos a liberar la imaginación, no importa a qué nivel intelectual, de mantener la libertad del jardín de infantes a lo largo de toda la educación, incluido el posgrado, incluido la vida después hasta que morimos. O sea, no hay porqué delimitar la educación a edificios y a intervalos de tiempo parti-

cular, es un proceso que es parte de nuestra vida, la imaginación es parte de nuestra vida y la creación es parte de nuestra vida. Y de alguna manera, por tener un sistema educativo que nos termina haciendo esclavos de un mercado laboral donde nos preparan para trabajar para sobrevivir y para sobrevivir para trabajar, esa imaginación en cuanto entra en conflicto o entra en conciencia de esa situación es limitada. Creo que la función del artista es sacarnos los límites, es abrirnos. Eso es un acto político revolucionario para mí y no importa cuál narrativa política tengamos en eso. Si somos anarquistas, y trotskistas, o comunistas, o católicos no importa. Para mí esa es la responsabilidad social-colectiva que todos tenemos que aplicar. Todo lo demás es anecdótico e ilustra y puede servir de muleta o ayudar a direccionar lo que hacemos, pero no se trata de adoctrinar a nadie. Se trata de liberar.

**I.A.:** Fíjese que tiene mucho que ver eso que usted me acaba de responder con lo que acabamos de vivir acá en Colombia entre mayo y junio relacionado con todas las manifestaciones políticas, relacionado con el Paro Nacional. Y en parte la razón de ser de este año en la Cátedra Plural está enfocada en entender no a los artistas y a los diseñadores y a los creadores como unos productores, sino como unos mediadores de procesos. ¿Por qué? Justamente fue eso lo que vivimos en el paro. Nosotros volcados

a las calles no como personas, empoderadas en primera persona, o en cuanto a título personal de «yo soy este artista» o «yo soy este diseñador», sino personas, artistas y diseñadores trabajando en las comunidades para que esas comunidades pudiesen expresarse, pudieran decir, pudiesen hablar en sus propios idiomas o en sus propias formas las maneras de decirle al poder de turno o a — en este caso — la política del momento su descontento. Y eso fue lo que nos causó mayor, digamos, haciendo las reflexiones post-paro — aunque todavía seguimos en paro — haciendo las reflexiones post-manifestación. Esa es una de las cosas que nos causó mayor impresión ¿no? El artista como un mediador de procesos que como un «Artista» con «A» mayúscula, como suele decirse. ¿Es el arte una herramienta o un instrumento para cambiar el mundo, o más bien es el arte una forma creativa para imaginar nuevos mundos posibles?

**L.C.:** No veo por qué separar ambas actividades. O sea, si yo imagino mundos posibles en cierto modo estoy afectando el mundo en el que vivo, por descarte o por influencia. Mirá, nosotros en mi generación se definían como obreros de la cultura. Yo hoy me defino como obrero del conocimiento y lo que me interesa. No me interesa la palabra arte, no me interesa la categoría, no me interesa ser admirado como artista o si me interesa por el lado mercantil, no por el lado verdadero político, cultural,

como miembro de la colectividad. Son dos funciones que para mi no tienen nada que ver. Ya por la otra, salvo que a lo mejor el éxito comercial te da cierta credibilidad, y esa credibilidad ayuda a que ustedes me inviten a hablar, pero no es más que eso. Entonces, el asunto es qué logro en mis intentos de desestabilizar una plataforma cognitiva que está atada al pasado, limitada al pasado y que no se anima a tomar el riesgo de lo desconocido. O sea, todo nuestro mundo está organizado en base a lo que conocemos, en base a lo que podemos predecir sobre lo que conocemos y lo impredecible es lo que nos asusta y lo que tratamos de ignorar. El arte, bien entendido justamente, es el campo que nos permite entrar en lo impredecible, en aceptar que hay cosas impredecibles y en jugar con ellas y en hacer errores, en no solucionar, en fracasar, en usar la imaginación en el sentido más amplio sin los límites de éxito y comparación. Eso es libertad. Y esa es la libertad que a mi me parece que todo mundo tiene derecho a tener, y no sólo algunos «elegidos» por cualquier mecanismo que se utiliza. Entonces, la misión es compartir esa libertad, y es ahí donde me parece que arte y educación son la misma cosa, es la misma misión.

**I.A.:** Claro. Porque de alguna forma están pensadas para liberar ¿no? para liberar el conocimiento que cada persona puede tener.

**L.C.:** De momento hay una contradicción muy embromada, en la que el artista está siendo entrenado para ser famoso, memorable y ocupar un lugarcito en la historia del arte. Pero la mayoría no lo logra, pero el sistema educacional está por ahí. Nuestra posteridad está en el museo. O sea, la definición de posteridad está en la pared del museo y en la medida que logre estar en la pared del museo siglos después de morir ahí tenés el éxito. O sea, que se acuerden de tu nombre. Pero el éxito real está en lo opuesto. El éxito real está en hacer una contribución, por más mínima que sea, que se diluya en el colectivo, que forme parte del consenso colectivo, en donde tu nombre deje de tener sentido. O sea, el éxito cae en el anonimato también, en la medida que tu contribución siga asociado con tu nombre está limitando el efecto de explosión que puede tener tu contribución. Entonces, esa contradicción no la vamos a eliminar, estamos viviendo en una sociedad capitalista competitiva, bla bla bla. Pero, por lo menos tengo que tener conciencia de dónde queremos ganar la batalla ¿Queremos limitarnos al éxito personal, a la fama y en lo posible al dinero ganado en esa carrera y quedarnos ahí? ¿O queremos lo otro? que para mí es mucho más ambicioso e importante. Queremos encontrar la palanca que permite activar al colectivo en una de una manera que esa palanca ya no sea necesaria y por lo tanto nuestro nombre ya no sea necesario. Esa pregunta me parece una pregunta básica para primer año de arte, y

que la gente decida. O sea, si alguien dice: «Bueno, en esta disyuntiva yo quiero ser rico y famoso y me cago en lo demás». Bueno, que lo haga. Pero que lo haga asumiendo la responsabilidad. Sino entramos en un mundo increíblemente hipócrita, en donde todo el idealismo se destruye por la propia hipocresía. Y lo veo todos los días.

**I.A.:** ¿Qué podría compartirle usted a los estudiantes de arte hoy respecto de cómo vivir de su trabajo en la actualidad? Es decir, ¿Cómo eventualmente puede el artista enfrentarse a esta realidad mercantil, capitalista, hegemónica?... ¿Qué puede hacer?

**L.C.:** Como ciudadano yo creo que hay que luchar por un salario mínimo asegurado a todos los ciudadanos, punto. Trabajes o no trabajes, no importa. Si elegís quedarte en tu casa y rascarte todo el día tenés el salario asegurado. Porque en última instancia ninguno de nosotros eligió vivir en este mundo. Fuimos paridos, depositados en este mundo sin que nos preguntaran. Entonces, esa sociedad que permite que aparezcamos en el mundo así tiene una responsabilidad con nosotros. Dentro del arte, obviamente, el arte tiene que ser patrocinado sin condiciones con el mismo criterio. No te digo que el artista se le pague más que a otro obrero, pero que se le asegure la supervivencia y se le permita decir: «quiero hacer arte

o quiero apilar ladrillos, o qué quiero hacer”. Pero no para poder comer, o sea que la comida, el techo, la medicina y la posibilidad de educarse tiene que venir asegurada por el estado. Entonces, esa misión es del ciudadano, no es de ningún profesional en particular. Después está la disyuntiva que estás planteando. A mi me parece bien que la escuela de arte dé instrumentos al estudiante para poder sobrevivir paralelamente a ser un creador. O sea, no confinarlo a la torre de marfil pero tampoco excluirlo de la torre de marfil. Y respetar la posibilidad de especular y de teorizar. En última instancia, el arte es filosofía visual y ahí es donde la inutilidad es importante, o la posibilidad de inutilidad. A mi el arte como práctica social en términos de puramente ser un servicio social creativo no me interesa mucho porque no contribuye al conocimiento. Me interesa en el momento que además de lograr eso contribuye al conocimiento. Entonces, la parte esa, la que a mi me importa y la que hay que rescatar y promover. Es ahí donde, aparte de incluirlo en el proceso educativo total... O sea, para mi la alfabetización creativa es tan importante como la de lectoescritura. O sea, porque es una educación cualitativa que al mismo tiempo sufrís la cuantitativa que te equipa para el trabajo. Pero, dentro de eso hay gente que se va profesionalizando — y me parece bien — y a esa gente hay que ayudarlo a poder sobrevivir, sí. Pero, siempre ver la perspectiva de que o sean obreros de lo que sean van a seguir siendo

obreros del conocimiento. Porque sea obrero gráfico, obrero del diseño en computador, obrero de armar vidrieras de comercio, me parece muy bien pero no te olvides de que la misión fundamental es ser obrero del conocimiento e identificar, criticar problemas, formular problemas, formular problemas interesante, problemas que sirva de bisagra...

**I.A.:** Para abrir y cerrar puertas... Ahora, con relación a la educación hay un par de preguntas en las que quiero ahondar como en una ronda final. Por ejemplo, uno de nuestros estudiantes nos pregunta que mencionaste a Pablo Freire y él cree pertinente preguntarte al respecto de la educación actual vs. la educación popular que él propuso, en ese sentido ¿Cómo desde la educación nos podemos enfrentar a ese paradigma o a esas dos miradas? ¿Qué deberíamos poder hacer desde lo educativo?

**L.C.:** Esa pregunta es un poco vaga porque... Primero, Freire es un intelectual. O sea, la pedagogía de Freire, aunque él es más viejo, obviamente, que la generación del Che o fue, digamos, toda la teoría pedagógica culminó en el mismo momento que el conceptualismo en América Latina y al mismo tiempo que la teología de la liberación de Camilo Torres. El Ché en realidad se concientizó al mismo tiempo que yo, paradójicamente, porque fue Guatemala lo que desencadenó su carrera revolucionaria y

al mismo tiempo desencadenó mi ubicación política. Entonces, con todo respeto de las distancias, somos todos del mismo paquete, somos todos del mismo caldo de cultivo tomado de cierta forma. Ahora, términos de pedagogía... la pedagogía viene progresista, viene del siglo XVI, adquirió cierta formalización con Godwin, que era un anarquista inglés del 1700, después tomó más forma con Simón Rodríguez, con Pestalozzi, Rousseau antes que ellos porque los influenció a todos, después siguió con Montessori y finalmente llegás a Freire. A pesar de esos tres siglos o lo que sea de presencia ideológica ¿Qué se logró? Se logró que escuelas privadas de ricos tengan Montessori. Todo el mundo reconoce que Montessori es mejor que la escuela tradicional pública, la escuela pública nunca llegó a adoptarlo realmente. Ahora, Uruguay tiene un ministro de educación que quiere privatizar la escuela pública después de que fue una de los primeros países de América Latina que impuso la escuela pública gratuita secular laica por distintos motivos. Supongo que Duque también está a favor de privatizar la escuela pública y bueno, después está el movimiento de Chárter — que yo no sé cuál es la palabra en español para las escuelas Chárter— para las escuelas que con fondos públicos actúan como escuelas privadas pero siguen siendo gratuitas para el estudiante. ¿Eso en Colombia no hay?

**I.A.:** No.

**L.C.:** Se salvaron... Bueno, eso fue una cosa que viene de Friedman y la dictadura de Pinochet y que en EEUU sigue rampante a pesar de que es un lugar para estafas y un lugar comercial, una institución que va erosionando la escuela pública en lugar de ayudarlo a encontrar su propia plataforma. Entonces, la pregunta que me estás haciendo es muy difícil de contestar dentro de esa realidad. Volvemos al voto ciudadano que tiene que controlar la democracia, colectivizar la, socializarla, garantizar que los derechos del ciudadano existan y sean respetados y ayudar a continuamente redefinidos a favor del colectivo, con la conciencia de que los que están en el gobierno son empleados nuestros que están ahí pagados por un salario pagado por nosotros y con una obligación de rendirnos cuentas. Pero para que nos rindan cuentas nosotros tenemos que saber que cuentas nos deben rendir y bajo qué criterios, tenemos que clarificar eso. Entonces, la escuela es un lugar importante para desarrollar eso, pero es también un lugar de retroalimentación. O sea, nosotros tenemos que ayudar a crear la escuela y la escuela tiene que ayudar a crearnos a nosotros. Por eso no puedo contestar directamente la pregunta o sea que simpatizo mucho con ella.

**I.A.:** Bueno, para finalizar. Es claro que es casi inminente no preguntar sobre el mundo pandémico en el cual nos encontramos, porque ni siquiera estamos en un mundo post-pandémico sino que estamos inmersos en este momento en una pandemia ¿Qué retos nos trae? Bueno, la pandemia entre otras cosas nos cambió la forma de vivir. Pero abruptamente. O sea, nos confinó en nuestros espacios personales y nos obligó a comunicarnos en formas virtuales. Entre otras cosas es gracias a eso que estamos aquí, estamos congregados en dos espacios físicos completamente diferentes. Pero, ¿Qué nos ha enseñado la pandemia o el mundo pandémico al arte, a la educación en arte? ¿Cuáles pueden ser los retos que este mundo nos trae o nos presenta hoy en día?

**L.C.:** Primero. Yo no creo en post-pandemia. Desgraciadamente creo que puede haber respiros e intervalos pero en la realidad es pandemia. Segundo. Por un lado, mi eficiencia de comunicación se ha multiplicado, o sea, dar esta charla en Cali me llevaría una semana de mi tiempo entre ir, estar y volver. En cambio, hoy en una semana puedo tener 10 de estas reuniones a un precio mucho más bajo que desgraciadamente termina siendo un ahorro institucional que no un aumento de pagos al que hace la performance. Pero eso es un problema aparte. Pero, una cosa más radical que esto es que nos está haciendo conscientes de que ya no estamos en

un mundo geográfico sino que estamos en un mundo infográfico, y eso significa que el barrio al que estamos acostumbrados ya no es el barrio de la calle alrededor nuestro sino es un nuevo barrio que a lo mejor tiene una persona en Cali, otra en China, otra en París y que los mismo reunimos. Yo acabo de hacer amigo íntimo de una persona que no conocía y con la que por razones profesionales hablamos media hora por Zoom, y en media hora se estableció un contacto intelectual y emotivo como si hubiéramos ido a la escuela juntos. Eso fue muy impresionante. Yo le dije a este tipo: «tenemos que escribirle una carta a Zoom porque nos pueden utilizar en la publicidad». O sea, las consecuencias culturales y sociales todavía no son predecibles pero son fascinantes y está en nuestras manos usar esto para bien. ¿Y qué efecto va a tener el arte? No lo sé. Pero obviamente el acto creativo ya no va a estar en una escultura cuya foto vas a poner en línea para que aparezca en la pantalla, es absurdo. Hemos desarrollado otro lenguaje. Y yo le tengo mucha fe al meme como nuevo lenguaje artístico, o sea, todavía no lo es y está trivializado y está incluso formalizado de una manera que no me interesa. Pero, potencialmente el tener una imagen interactiva con la que todo el mundo puede participar, manipular y cambiar la dirección y si es para mal se puede cambiar al ratito para bien. Lograr así una imaginería colectiva donde no hay autor, a mi eso me parece un logro increíble. Tenemos que enfocar eso para usarlo bien.



**I.A.:** Claro. El mundo digital nos ha impactado y nos sigue impactando y nos seguirá haciendo encontrarnos de otras formas...

**L.C.:** Y bueno con la realidad aumentada. O sea, dentro de un par de años vos vas a estar acá. Vamos a poder hablar de persona a persona...

**I.A.:** Y de alguna forma creo que estas nuevas realidades nos han llevado a eso. A cuestionarnos, a producir otra clase de dinámicas en otra clase de espacios y evidentemente a cuestionarnos que lo que eventualmente estábamos haciendo en los espacios físicos también podría trasladarse, podrían hacerse de otras formas en un espacio virtual.

**L.C.:** Un peligro, y ahí vuelvo a nuestro rol como ciudadanos, es que esto también estratifica a la población. Hablamos porque todo el mundo tiene acceso a zoom. Pero somos un fragmento chiquitito que tenemos ese privilegio. Entonces, como ciudadanos tenemos que asegurarnos de que todo el mundo tenga acceso a este nuevo barrio virtual. Todo el mundo tiene derecho a una computadora por el hecho de existir. Tiene que venir junto con el salario mínimo. La web tiene que ser gratuita, no puede ser que esté controlada.

**I.A.:** Bueno. Maestro, ha sido un enorme gusto haber conversado con usted y haberlo escuchado durante estas casi dos horas — nada aburrido, la verdad —.

**L.C.:** Pues yo tengo conciencia que no soy el hablador más carismático del mundo.

# Cartografía al margen de la institución: Resistencia gráfica en las calles

---

**Juan David Quintero**

Historiador, investigador, gestor cultural y curador independiente por más de 15 años en el campo de las artes contemporáneas nacionales e internacionales. Historiador de la Pontificia Universidad Javeriana, se ha desempeñado como curador e investigador en instituciones como el Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá y de manera independiente. Centra su interés en el campo del Street art, muralismo, graffiti, arte urbano y cartelismo. Su trabajo curatorial y de investigación, se ha enfocado en inquirir sobre los procesos que el arte urbano y contemporáneo tienen en relación y coherencia con los espacios públicos.

Esta es una oportunidad de poder compartir un poco estos procesos que se han venido generando con el tiempo. Pero también de pensar en el contexto que tenemos como país, una oportunidad también no de desligarse de esa historia, sino de reflexionar sobre los procesos artísticos en las calles y su quehacer desde las artes, qué es muy importante. En ese orden de ideas quiero contarles un poco que he venido haciendo desde el 2019 a la fecha. Digamos que hay temporalidad ahí importante, a raíz de lo que todos y todas conocemos como el estallido latinoamericano. Esa llamada «primavera latinoamericana» que se dio en varios países y que lo acompañó una pandemia en la que nos tocó guardarnos y posterior a ello otro estallido bajo ciertas digamos metodologías, ideologías y ejercicios gubernamentales. Desde ahí que se han venido dando unas dinámicas bien interesantes de analizar. Voy a compartir varios proyectos curatoriales que realicé entre 2019 y 2020 con aliados, realizados también desde la independencia, desde la autogestión. ¿Y todo esto por qué? Porque es muy importante revisar lo que pasa en las calles, el debate que se está dando en las calles, ¿cómo lo estamos viendo, cómo lo estamos asimilando, cómo lo hablamos desde el ejercicio y el quehacer y la disciplina artística. Surgen entonces algunas preguntas: ¿cómo se está generando ese artivismo? ¿cómo se están revisando esos espacios que nosotros conocemos, o que vemos en la calle y creemos que son espacios libres, pero no son libres

son espacios que de alguna forma tienen una serie de reglamentos, una serie también de códigos que solamente unos conocen? La calle tiene esa forma de desplegarse, y también de desarrollarse y de mostrarse. Es por eso que resulta ser muy importante el título «Al margen de la institución». Resulta también importante revisar cómo esos procesos que se generan y se hacen, desde la curaduría porque es el ejercicio que hago desde la investigación curatorial y desde la gestión cultural. Eso se relaciona en cómo nos vinculamos y cómo vemos también la calle desde/con la institución. Pero no solo hablamos de la institución educativa, también me refiero a la institución pedagógica, la institución comercial, a la alcaldía, a todas esas instituciones que también hacen parte de un orden y que hay que revisar con pinzas. Resulta importante preguntarse constantemente ¿cómo está conformada la calle? Y alrededor de qué instituciones y cómo las reconocemos y de alguna forma, cómo aparece la idea de ser críticos ante ellas. Pensar en la manera en la que apoyamos o no estos espacios, o si sencillamente vamos a seguir mirando el ejercicio artístico desde los circuitos oficiales del arte. Y más cuando se han presentado unos despertares urbanos que van muy de la mano con los procesos artísticos.

Yo arranco con este punto de partida, que para mi siempre ha sido muy importante y es un punto que, como curador o como gestor y activador también de espacios siempre me pregunto: ¿Por qué la pa-

labra Curaduría se ha puesto de moda? ¿Por qué provoca tanto entusiasmo como incredulidad? Yo creo que quizá eso es algo que no me dejo de preguntar desde mi responsabilidad como curador. Creo que para mí eso es muy importante, y que cada uno debería saber si lo está haciendo bien y cómo lo está haciendo. También es fundamental analizar los siguientes campos éticos: ¿Desde dónde se está generando un discurso? ¿Desde donde se está creando un conocimiento o simplemente se están haciendo sinergias y conexiones?

He pensado y lo he planteado con muchos colegas, artistas y espacios que de alguna forma también hacen sus procesos de gestión. Y es mirar desde dónde se ejerce y cómo se ejerce también la curaduría. La curaduría si la entendemos como un proyecto de investigación, la entendemos como un proyecto que puede abrir nuevas puertas, nuevas preguntas, generar conocimiento, que tenga herramientas también con argumentos para resolver una pregunta. Pero lo importante en ese ejercicio curatorial es cómo nosotros y nosotras, en este caso, también conocemos un territorio o conocemos un proceso. Por ello es importante partir de preguntarnos el por qué de hace un tiempo para acá la curaduría se ha vuelto una palabra de moda. Es casi como si todo lo quisieran solucionar con una curaduría. Lo que usted lee, lo que usted come, como se viste, lo que lee, lo que escucha, todo se espera resolver desde estos

procesos curatoriales. Y yo no digo que eso esté mal o bien, lo que digo es que hay que tener mucho cuidado con ello porque de alguna forma eso es una profesión y hay que tener una rigurosidad, para que estos procesos se den, se entiendan, se comprendan y funcionen. Y además para que sean también muy coherentes, porque si bien en un proyecto curatorial de gestión usted no trabaja para su ego, usted si tiene que interactuar con personas. En mi caso en dichos procesos he tenido que interactuar con la comunidad, con espacios que muchas veces no entran dentro de la concepción de lo oficial. Y yo creo que también — pues eso ya lo hemos escuchado durante muchos años — nos tenemos que preguntar cómo se ve también el curador en esto, cómo el curador entra a ser el mártir, el malo del paseo o el buena gente también. Es por ello que es importante que hay que aprender a ser conscientes de cómo entendemos esa palabra y que todo no se resuelve con una curaduría.

Cosas que, o seleccionamos por medio de una investigación, investigamos para seleccionar o elegimos por elegir. Y muchas veces este proceso comienza a caer en señalar, en hacerlo uno mismo y probar hasta que funciona y se arma. Ahí hay que mirarnos desde un punto crítico a nosotros como espectadores, como analíticos, pero también como consumidores de esa clase de prácticas, como personas que vamos a interactuar con ese proceso, con la manera en la que se están generando ese

tipo de curadurías. Desde ahí es bueno que se revise lo realizado, que se tenga siempre encima de la mesa y siempre preguntarse un poco desde dónde estamos haciendo la tarea.

Yo encontré esta imagen hace un tiempo en redes, y me pareció que, para este caso, comienza a conectarnos un poco con lo que vamos a hablar, pero también cómo ese juego de palabras pone a pensar. Una vez hice un ejercicio y la publiqué sola, sin darle ninguna explicación de nada a nadie, a ver qué pasaba. Y entre las respuestas aparecían cosas como que literalmente todos son aburridos. Por eso siempre me pregunto ¿por qué son aburridos? ¿por falta de profesionalismo? ¿por falta de rigurosidad para la investigación? ¿por ser incluyentes? ¿por sólo pensar en su ego? Desde ahí llegué a la conclusión que el ejercicio curatorial puede ser como el arte, muy bonito y se disfruta cuando uno tiene ética y tiene humildad, pero también capacidad de comunicación; esto se traduce en poder escuchar al otro, a la otra, de poder saber cómo está trabajando, qué está pasando alrededor. Hace poco me preguntaban en la Universidad del Tolima ¿cómo hacía yo para hacer una selección sin saber si eso era algo bueno o malo? A lo que respondí: Uy pero eso... me parece un poco fuerte, porque yo no soy una persona para decir: Es que usted lo está haciendo mal, y usted sí lo hace bien. Opacar el proceso de trabajo de otros de 5 o 10 años, para decirle es que está mal porque a mi no me gustó, eso

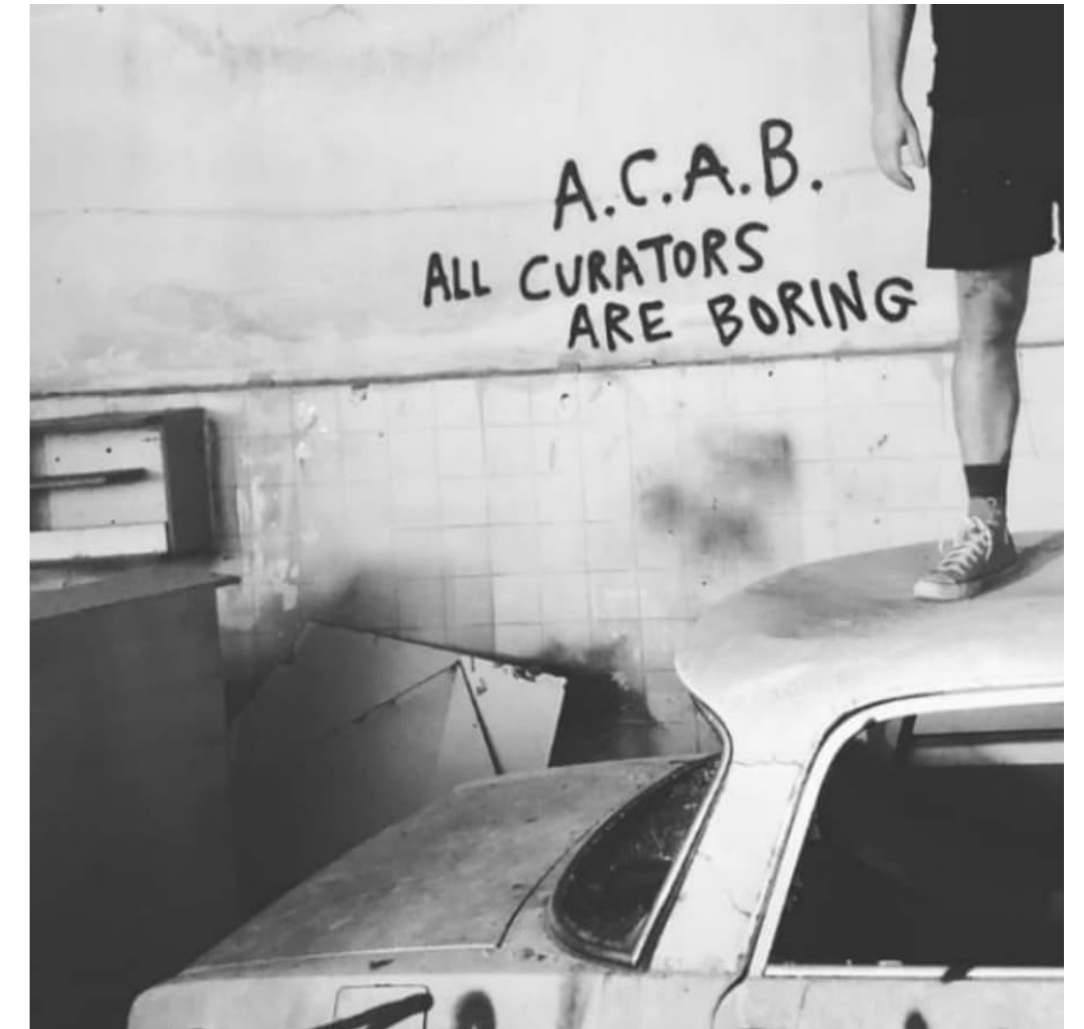


Imagen 1.

**«En el contexto del exceso la curaduría no es sólo una palabra de moda. Es algo que ayuda a comprender el mundo. Es una forma de agregar valor. Reduce las cosas al tiempo que las vuelve útiles. La curaduría no sólo sirve para crear una linda galería de arte o para saber qué debemos leer. Nos ayuda a resolver el problema de la abundancia».**

resulta ser un poco irrespetuoso. Es más bien cómo el curador puede trazar un vínculo para poder generar confianza y que sea capaz de abrir los espacios. Y esto tiene completa relación con lo que ha venido pasando con el estallido social y todas las problemáticas que hemos vivido en el último año. Si usted como curador quiere trabajar con esos temas tiene que lograr alcanzar un nivel de confianza con las personas, y más en un país donde pensar diferente es muy peligroso. Generar confianza desde el profesionalismo es importantísimo para el ejercicio curatorial. Ese es uno de los puntos de partida de esta charla.

Hay una cita de Michael Bhaskar que me parece muy interesante para este momento:

«En el contexto del exceso la curaduría no es sólo una palabra de moda. Es algo que ayuda a comprender el mundo. Es una forma de agregar valor. Reduce las cosas al tiempo que las vuelve útiles. La curaduría no sólo sirve para crear una linda galería de arte o para saber qué debemos leer. Nos ayuda a resolver el problema de la abundancia».

Para que haya abundancia necesitamos tener muchas cosas en la cabeza, tenemos que tener muchas vainas, mucha basura y conocimiento, todo esto para tener un criterio y comenzar a resolver cosas. El problema de la abundancia es el problema que tenemos en las calles, es el problema que vivimos, es el problema que nos azota y por

el que nos bombardean los medios de comunicación, una abundancia, un aturdimiento de muchas imágenes, de muchas cosas, de desviación de mucha información. Si no estamos un poco conectados, al margen o siguiendo esos procesos no vamos a poder saber la manera de desligarse de esa abundancia. Creo que es importante ponerlo en la mesa desde sus investigaciones como artistas en formación. Hay que rodearse de mucha información para tener conocimiento de causa y no tragar entero. A veces también nos pasa que - me decía un amigo - uno se entrega todo mascadito y así ni tragan. Es muy importante esas cosas en un país que tiene tantas problemáticas. Es importante antes estar más despiertos y despiertas.

Acá ya entramos a trabajar un poco con el concepto del artivismo o el arte activista. Para ello debemos partir de algunas preguntas: ¿Cómo vemos el arte? ¿Cómo vemos las calles? ¿Cómo entendemos esos espacios de formación callejera, donde, de alguna forma, suceden problemáticas sociales, económicas y políticas? ¿Cómo desde el arte podemos realizar un ejercicio de activación artística con eso que sucede en las calles? Cuando se comienzan a conocer esos territorios se comienzan a generar los debates. Los estallidos de los últimos años han sido muy fuertes, muy potentes y se comenzó a ver en ellos una representación de lo que es el estudiantado y la juventud.

A partir de estos procesos nos hemos podido dar cuenta que ya no es solamente que no han sido solamente acciones de protesta, sino que la misma juventud, los estudiantes en formación, una nueva generación, es capaz de dar un debate público. Sobre ello, Ramón Parramón nos dice: «contemplar parámetros como el posicionamiento crítico, la voluntad de integración en el ámbito social, la vinculación con la especificidad del lugar y el compromiso con la realidad promoviendo actividades prácticas que dotarán de un punto de vista alternativo a los sistemas productivos y vehiculadores existentes».

Hay que tener en cuenta que si existen otros procesos, existen otras miradas, existen otras acciones y existen otro tipo también de accionar artístico, de agitar artístico que se puede dar en la calle, y que en este caso, se puede comenzar a dar desde la calle. La calle comienza a funcionar, en este caso con la ciudad y el arte, como una herramienta. Se comienzan a juntar, el activismo y el arte. Desde esas dos palabras — ciudad y arte — se empieza a generar una gran discusión, no solo porque hacen parte del cuerpo, sino porque aparecen como una acción performática, como una acción que está viva, en la que se está exponiendo el cuerpo. Allí tenemos no solamente el cartel, sino el graffiti y el muralismo, y en todos ellos, el cuerpo es muy importante porque se presenta como un medio vivo para responder, para gritar y para expresarse.

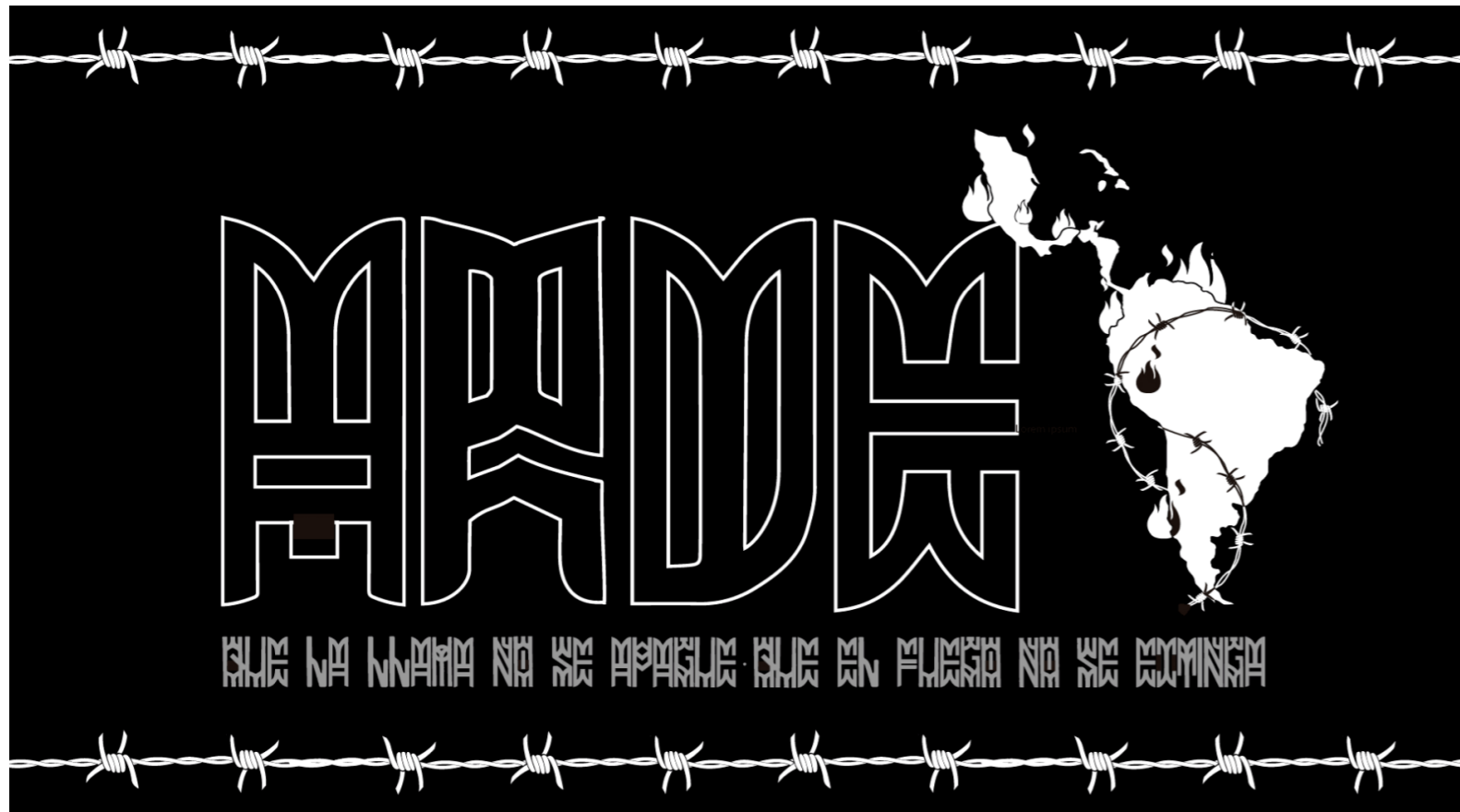
Desde este primer proyecto, que nace desde un portal conocido como Cartel Urbano, un medio digital que lleva unos 15 años, y que en sus primeros cinco años realizaban periodismo callejero. En esos primeros años el formato era físico y posterior a ello se transformó en un portal totalmente virtual de contracultura donde se ha venido gestionando y documentando, desde el ejercicio del periodismo callejero, muchas de las acciones en las calles. Si ustedes recuerdan en el 2019, antes de la marcha entre octubre y noviembre, la policía realizó unos allanamientos antes del paro, para inculpar a las marchas; Cartel Urbano fue uno de los espacios que fue allanado con la intención de buscar explosivos, pero en el video del allanamiento con lo que usted se encuentra es con revistas, con producciones de serigrafía, con camisetas que habían estampado artistas como Nefasta. Como Cartel Urbano, otros espacios fueron allanados en los que han participado muchísimos artistas y que se encontraban promoviendo arte urbano, respondiendo a un sistema y en todos los casos fueron tildados como terroristas.

Para su momento entonces, me junté con Cartel y comenzamos a pensar en todas las acciones que sucedieron durante 2019 en Latinoamérica (como las marchas en Chile y por supuesto el paro estudiantil en Colombia). Latinoamérica comienza a arder, por decirlo de alguna forma; de allí que Ache un artista de Quito realiza esta im-



Imágen 2. <https://arteenresistencia.org/>





Imágen 3.

agen en la que habla de: «Que la llama no se apague y que el fuego no se extinga, arde».

A partir de esas acciones, de marchas, pero también de la pandemia, de estar encerrados, o de actos como la muerte del abogado por parte de los dos policías en Bogotá, a causa del taser, y de la violencia y la brutalidad policiaca, nosotros comenzamos a pensar cómo se podía generar memoria a partir de esas acciones. Desde allí, empezamos a guardar qué fue lo que había pasado en su momento para que no se comenzara a esconder o a tapar, pues la pandemia era una buena oportunidad para esconder cierta clase de acciones que sucedían en las calles. Es como cuando hay fútbol, cosa que ya hemos vivido, como en la toma del Palacio de Justicia, uno de los momentos más violentos de la historia del país, que mientras sucedía se realiza la transmisión de un partido, si no estoy mal Nacional contra Millonarios, y luego se quiso realizar la Copa América. El sistema se permite jugar con esas herramientas de distracción, pues eso es lo que busca: desviar la atención. Entonces Cartel Urbano me invita a hacer esta curaduría, y se comenzó a revisar el trabajo con otro compañero de este colectivo, Daniel Fandiño. Se revisó material de 10 países de Centroamérica y de Suramérica para invitar aproximadamente a 42 artistas que estuvieron directamente relacionados con las marchas y los procesos de protesta. Se tuvieron en cuenta acciones desde la fotografía,

audios, ilustraciones digitales y por supuesto las pintadas de muros. Montamos un texto curatorial que fue pensado para narrar el contexto de lo que se había vivido en Latinoamérica, en el que no hablábamos como colombianos sino como latinoamericanos, promover una hermandad y una sinergia con la comunidad y darnos cuenta que lo que pasaba aquí en Colombia pasaba también en otros sitios del continente. En la página (imagen 4) vemos que se muestra cada país, y en cada uno de ellos se muestra cada artista. Por ejemplo, el Colectivo Despierte de la ciudad de Bogotá cuya existencia tiene aproximadamente unos 10 años, y viene activando su trabajo desde la memoria y desde el ejercicio político. Ellos trabajan el estencil y proponen ejercicios para hacer memoria sobre los hechos que han pasado en Colombia con los desaparecidos y desaparecidas, los asesinatos de líderes y lideresas sociales y ponerlos en el muro — en este caso el rostro —, plasmarlo como un ejercicio de generar memoria. Ellos tienen un trabajo muy interesante y han venido expandiendo sus acciones a otros territorios, trabajando con comunidades del Cauca, haciendo sinergia con sociólogos, politólogos y antropólogos, lo que les ha permitido tener varias miradas de los fenómenos que abordan. La página se diseñó para que también cada artista tuviera cierta imagen, vídeos, audios y una sinopsis relacionadas con su trabajo, para que las personas pudieran saber de quién estábamos hablando y cuál era su trasfondo.

**EXPOSICIÓN**



- ARGENTINA -



- MÉXICO -

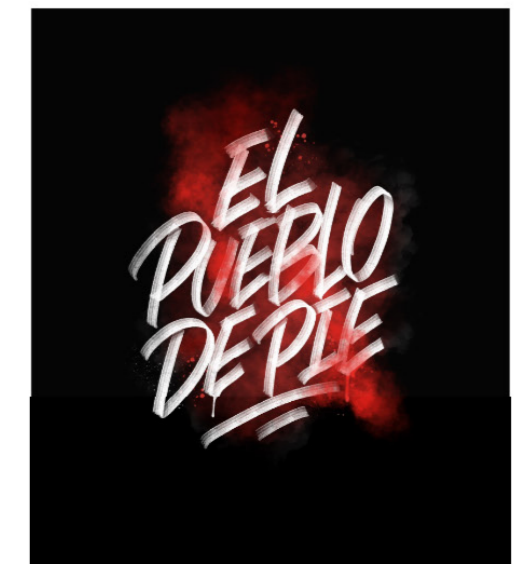


- PERÚ -



**ODIO SU GUERRA**

- COLOMBIA -



- BOLIVIA -



- CHILE -

Imágen 4. Sitio web Arte en Resistencia



En este otro ejemplo tenemos al Colectivo Ven-Seremos; su propuesta trabaja mucho la letra, la palabra también, juega mucho con las frases, y plantea generar un repudio a la violencia hacia las mujeres, violaciones, la desigualdad de género, los abusos psicológicos y el maltrato laboral. Es por ello que uno de los objetivos de este proyecto, de la página, es mostrar hacia afuera el registro de todas estas prácticas, para generar reflexiones al respecto.

Este caricaturista llamado Tayrona, generó en su momento una caricatura sobre la violación de una niña indígena a manos de 8 militares, una imagen fuerte y diciente sobre ese hecho (imagen 7). Así, la caricatura se presenta como un medio artístico muy potente, que tiene sus bases en el humor negro pero es la forma más fuerte de generar una opinión sobre un asunto coyuntural.

Uno de los objetivos de este proyecto es entonces organizar a los artistas, a su producción, para poder generar un medio de consulta sobre lo que ha pasado y mostrar al mundo el poder de sus acciones. Cuando yo me reuní con Cartel Urbano pensamos mucho en que esto no iba a ser una acción limitada. Por lo general cuando se hace un proyecto curatorial se piensa en que tenga un inicio y un final, pero hay otras ocasiones en que se espera que el proyecto pueda tener continuidad. Es por eso que esta página se hizo pensando en que no tuviera un fin, porque



¡NO MÁS  
CRÍMENES  
INVISIBLES  
DEL ESTADO!

TAYRONA

Imágen 5 y 6. Obrea del colectivo Ven-Seremos

Imágen 7. Caricatura de Tayrona

estas acciones de protesta iban a seguir teniendo un protagonismo en el momento por el que está atravesando Latinoamérica. Así que cuando se realizó, se pensó más bien un fin temporal y que se alimentara con más acciones que sucedieran posteriormente. Se han agregado de forma posterior, el trabajo de colectivos como Pintar Graffiti en Manizales o de Fuerza Graffiti en Medellín, y sus acciones relacionadas con los monumentos. En todas estas prácticas la memoria aparece como un documento no solo de consulta, sino como un archivo de las piezas que están en la calle. También hay que mirarlas como piezas de arte que también se pueden volver documentos históricos de lo que estamos viviendo. En esta página también se encuentra información sobre el estallido social en Colombia dado entre abril y agosto de 2021 y allí se pueden encontrar pinturas, fanzines, carteles, performances, el cuerpo en la calle como acción, fotografías y videos. Este tipo de proyectos curatoriales creo que son, personalmente, muy bonitos y que cobran sentido en la medida en la que son alimentados, en la medida en la que se sigue invitando a la participación de otros; su importancia cobra sentido en la medida en la que no paren.

Otro de los ejemplos que quiero mostrar es el del colectivo Baila Capucha Baila de Chile, unas chicas que hicieron una serie de bailes en diferentes lugares, entre ellos la Plaza Italia en Santiago. En Abril de 2021 yo hablé con ellas y las convoqué porque pensé en una exposición que se

titularía «Rabia», cuyo objetivo era proponer un análisis que desencadenado desde la palabra misma, de cómo la palabra era tan importante desde la historia oral. Pero también, como la palabra se ha vulnerado, como la gente ya no cree en la palabra o pues con la palabra se miente, se ultraja. Así, realizamos un video in situ en 360° y con ello se pensó en insistir en que no existe una calidad de vida, no existe un respeto por la igualdad de género, la igualdad de pensamiento, o la diversidad de pensamiento. En dicha exposición uno de los principales medios fue el graffiti writing, como lo que hace el colectivo Disobey en el 47' desde la palabra, desde su desobedecer en la calle; el propósito fue el de ejecutar el espacio desde ellas como ellas y mezclar el calligraffiti, con una serie de letras ancestrales de muy buena técnica. Este colectivo tiene un manifiesto en el que se habla de: desobedecer a un estado a raíz de la violencia. Y eso lo que comienza a extraer es la palabra sororidad; todas estas palabras que tiene el manifiesto y jugar con ese tipo de geometrías ancestrales, geometrías visuales, volúmenes y diferentes tipos de dimensiones que dieran a entender ese pensamiento que ellas producen y que han construido a través de sus vivencias de la calle. En el caso de Titania, otra de las miembros del colectivo, su objetivo recae en denunciar, cada letra está mostrando de alguna forma una historia de brutalidad en la calle. El proceso curatorial de este proyecto fue mostrar esa fuerza y de permitir pensar esos extrem-

os que se viven en la sociedad y que terminan produciendo esa rabia en nosotros, en todos.

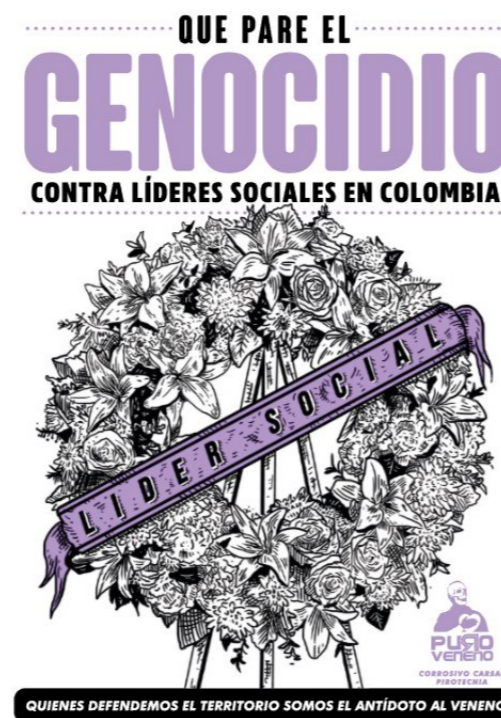
Otro de los casos traigo en esta conferencia es el trabajo colaborativo que se realizó con el colectivo Puro Venen, relacionado con una de sus primeras publicaciones llamada Antología de una Revuelta Gráfica. Este documento puede ser encontrado en algunas librerías — como La Valija de Fuego en Bogotá una librería independiente de contracultura — y es un documento que nace de la gráfica total, primero desde la calle y después desde lo editorial. Esta idea se crea o aparece prácticamente a raíz de la toma de poder de Iván Duque, desde donde se comienza a gestionar la acción desde la gráfica, desde la calle, desde generar estos contenidos para la calle. Esta publicación está dirigida para estudiantes y para la comunidad de jóvenes en general que también ha vivido y que han estado despertando cada vez más y teniendo un pensamiento más crítico acerca de las realidades que vivimos. Otra de los elementos importantes de esta publicación es que evade aquel ego artístico — de decir que «yo fui el que hizo esto» — y por el contrario, aparece el concepto de comunidad, una pieza de libre producción que puede ser liberada en internet y que puede ser consultada y descargada por muchos y por muchas. Pero esto a su vez acarrea otros problemas, pues poner el nombre es adjudicar un producto, un trabajo, y pues en este país, poner su nom-



Imágen 8 y 9. Vídeo Puro Veneno, de las calles al papel.



Imágen 10 , 11 y 12. Colectivo Puro Veneno.



bre es convertirse en un blanco no solamente de críticas; estamos en un país que no tolera, que no respeta la opinión diferente, que no acepta la crítica ante hechos atroces. Otra imagen interesante de este colectivo es la que realizan sobre la conmemoración de los 19 años de la Operación Orión. En ella retoman aquella imagen de Jesús Abad Colorado, de esa fotografía tan famosa de un paramilitar señalando las casas y proponen un ejercicio de hacer memoria.

En ese sentido otro colectivo que trabaja bajo el propósito de hacer memoria es Puro Veneno, no solo sobre la memoria colectiva, sino sobre la política también. Ellos lo que hacen es activarla por medio de su trabajo con muros, con la gráfica y la serigrafía. Y ellos también liberan sus propuestas gráficas, se pueden bajar, imprimir, y empapelar; de eso se trata esa libertad de conocimiento que se busca con estos proyectos. Este otro ejemplo, fue un cartel que se realizó por el asesinato masivo de líderes y líderes sociales en la pandemia. Beto el caricaturista sacó una caricatura en su momento que era un cráneo y tenía una bala en ella y esa imagen es en sí misma una imagen de denuncia. Otro ejemplo es una pieza del Colectivo Despierte que habla sobre NUESTRA LUCHA ES POR LA VIDA; de eso se trata, de activar la calle, de pensar en colectivo.

Ya para entrar en la recta final, voy a hablarles de un proyecto que inicié con un colectivo de la ciudad de Medellín que se llama La

Ración. Es un colectivo de skaters, chicos y chicas, grafiteros y grafiteras que ya llevan 15 años realizando actividades en Medellín; hicimos una junta y comenzamos a pensar un proyecto que nació en pandemia, nació en ese tipo de cautiverio. El proyecto comenzó preguntándose ¿cómo lo íbamos a hacer? ¿Desde dónde? ¿Quiénes? y ¿Cómo lo íbamos a rotar? Lo diseñamos desde la prueba y el error; nosotros nunca fuimos directores o editores de la revista. Sentimos esa necesidad de trabajar con la gente que trabaja en la calle: grafiteros, grafiteras o gestores también. En ese caso los gestores no son solamente los de las empresas o los del ministerio, sino quienes también trabajan en sus barrios, que mueven sus cosas, que mueven sus parches, que también se preguntan «¿Qué vamos a hacer? ¿Un festival mañana? Vamos a gestionar». Este proyecto entonces nace desde la creación de canales económicos, canales de gestión, de divulgación de investigación desde la independencia y por ellos hicimos una revista diseñada para WhatsApp. Comenzamos con un PDF y al día de hoy ya vamos con 11 números. No pensamos que el primero se fuera a hacer impreso porque no había plata para eso, y más en la pandemia que ya no había trabajo. Ya era un poco cómo jugar con la solidaridad, con los compañeros y compañeras, pero también existía esa necesidad de mostrar su trabajo, sus necesidades, sus denuncias y también lo que venía pasando en el país.

Entonces, desde ahí argumentamos una gran interrogante: la descentralización de los medios. Sabemos que en un país donde los grandes medios son los que controlan la información, y más que nunca en este último estallido cómo desde el vocabulario, la comunicación y las palabras. Entonces, usted va y lee un artículo que tenga que ver con arte urbano, graffiti, eso es vandalismo en primera plana, así se titula y no se hace un cuestionamiento más a fondo desde lo que significa esa palabra y él porqué en su momento se está utilizando. Es mirar a qué se le dice vándalo y en qué condiciones, en qué contexto y desde dónde se está utilizando ese término. Tomamos como referente Cartel, un referente muy serio, muy genuino, muy honesto con su trabajo y de verdad incluyente con la información que no se va a ver en otros medios, en parte porque sabemos que en esos medios la sección de cultura ya uno sabe a qué se refiere, quién va a parecer, y no tiene nada que ver con la realidad que se vive en la calle. Por ello, desde ahí se pensó La Ración. Estas han sido nuestras primeras portadas, nuestras primeras 10 portadas. Cada vez fuimos invitando a un artista para que hiciera la portada. La revista ha abarcado diferentes temas — eso no significa que tenga una camisa de fuerza — por lo general casi siempre en 3 artículos, por ejemplo uno que hable de skateboarding uno que hable de graffiti, el muralismo legal o ilegal, clandestino, y otro que hable también desde los procesos que se generan desde la gestión,

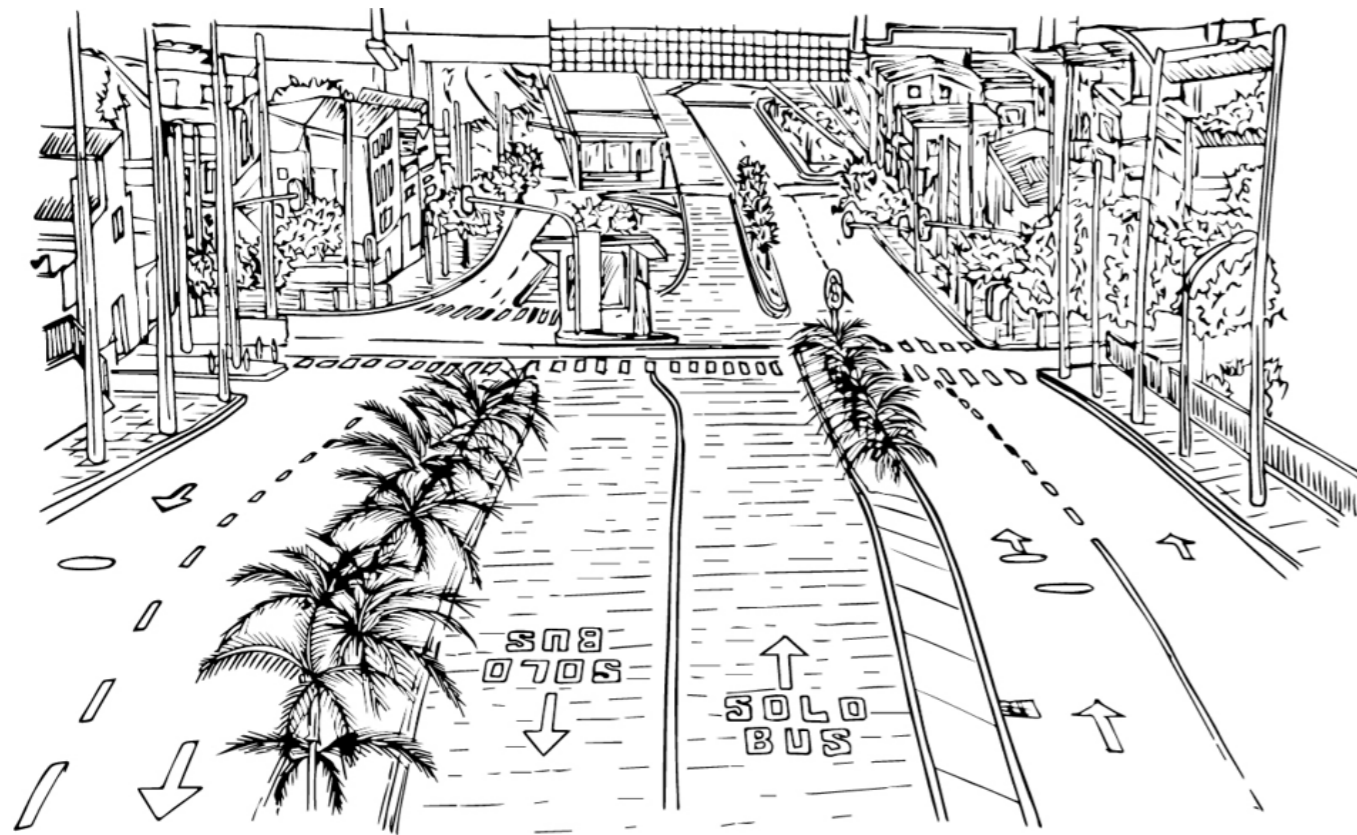
la curaduría. En la construcción de esos artículos invitamos a muchos artistas que han tenido que ver con el tema que estamos abordando; en el momento creo que hemos invitado por ahí unos 150 ilustradores de toda Colombia y algunos de Latinoamérica y Europa. Hemos tenido de Grecia, España, Ecuador, Argentina, Chile, Colombia, Venezuela, Puerto Rico y se me pasa por ahí algunos más. Entre las páginas encontramos imágenes que hacen relación al tema abordado. Con la primera arrancamos entre el 9 de abril y el 19 de abril con su lanzamiento, y cada vez que el presidente iba alargando el confinamiento cada 15 o 20 empezábamos a pensar en sacar la próxima.

Desde ahí, tuvimos fotorreportajes de un artista de Medellín que llama Liberman Arango, donde por medio de sus reportajes fotográficos — él trabajó en su momento con una empresa fumigando y desinfectando inquilinatos en Medellín — y construyó historias desde ahí montando también las fotografías; Liberman nos colaboró en los primeros tres números. La segunda versión fue con relación al estallido social en Latinoamérica y decidimos poner una famosa imagen que la hizo un artista mexicano en Chile de Nuestra Señora de las Barricadas. Fue la imagen de un cartel que rodó mucho por Santiago en su momento. También incluimos una imagen que hizo Jomag, donde se habla un poco de lo que era el territorio, lo que estaba pasando en los lugares. Se buscaba descentralizar



Imagen 13. Primeras 10 portadas del fanzine La Ración.





Galería de Arte Urbano calle Barranquilla

Imágen 14. Ilustración Calle Barranquilla, fanzine La Ración.

LA RACIÓN

la revista, no que solo hablara de lo que pasa en Bogotá o en Medellín, porque en otros lugares también estaban pasando muchas cosas.

El número sobre el estallido social lo sacamos en 20 días; corrimos un montón. Y el último ejercicio que hicimos fue una intervención de solo graffiti en la ciudad de Medellín. Fue intervención de casi 3500 metros cuadrados de un lugar - para quienes conocen, la Calle barranquilla - un lugar que ha tenido históricamente problemáticas de salud pública, de drogas, de «plazas» u «ollas», de prostitución, de delincuencia y de fronteras invisibles; ha tenido todos estos problemas históricamente desde los años 30. Entonces, se hizo un proyecto que duró tres meses durante el 2020, donde se peleó por qué ese corredor. En esta calle que va de la estación Hospitales del metro y se sube hasta Palos Verdes, es una calle muy importante porque es la calle de las marchas de Medellín, donde recorre y baja hasta la Universidad de Antioquia. Es un espacio muy interesante de conocer, de ver.

Allí producimos un video como una especie de manifiesto. Hay unas imágenes que me recuerdan cuando se comenzaron a hacer las proyecciones en fachadas, en ese caso un colectivo grande que se llamaba La Nueva Banda la Terraza en Medellín, que se organizó para comenzar a proyectar durante todos los domingos de 2021. Se mandaban archivos, usted podía mandar lo que vos hicieras o tuvieras y se generaban estos

espacios para poder mostrar en edificios en fachadas de Medellín y Bogotá. Alcanzó a hacerse en Argentina, en Nueva York y La Nueva Banda de la Terraza estuvo muy — y todavía está — muy activa con otras dinámicas artísticas callejeras; ellos han sido muy importantes para esta plataforma, pues siempre se ha buscado tomarse «otra vez» la calle, con imágenes, con ilustraciones y con proyecciones.

En La Ración somos tres personas, y hemos trabajado con mucha paciencia, con cariño, con respeto a los artistas, a la gente a la que queremos llegar y con ello hemos construido esta revista. Tenemos a Tomás que es el que hace las ilustraciones para los artículos, a Pablo que es el que se encarga de armar todo ese machote, de armar toda la diagramación, y yo con ellos me encargo de organizar todos los contenidos. Siempre tratamos de tener un tema, de seguirlo, más no tiene que ser una camisa así de fuerza. Nos damos la libertad también de poder plantear otras cosas y de discutirlos. A partir de realizar la revista, han pasado muchas cosas: nos han invitado a muchos proyectos, a escribir, a mostrar el proyecto y algo que me pareció muy bacano es que nos invitó una banda — no sé si ustedes la conocen — se llama Tres Coronas, es una banda de rap que lidb era Rocca, un artista Colombo francés, un rapero que vivió muchos años en Francia. El estuvo en Tres Coronas, se separaron, continuó su carrera como solista, y recién volvieron a conformar la banda. A él le encantó el

proyecto, quedó supremamente identificado y en su último álbum llamado Nueva Era, tenía una canción que él me contó: «la hice y no la incluí, no sé porque, en su momento...» Pero, me dijo: «vamos a lanzar, no está en el álbum ya, pero quiero lanzarla de la mano de La Ración, con la mano de Indómito», qué es también un colectivo de editores de vídeo que también han estado en la calle, en primera línea, haciendo registro del paro. Y nos juntamos, e hicimos una colaboración muy interesante.

Es muy interesante este momento histórico, por la sinergia que se está generando, eso me hace sentir muy orgulloso de los proyectos en los que he participado. Yo escuché en algún momento que decían que los artistas no se habían juntado para responder a lo que estaba pasando en las calles, y esta clase de acciones demuestran lo contrario. O sea, sí estamos esperando que el maestro Botero salga a decir cosas como estas, pues obviamente no va a pasar. Pero muchos de ustedes, jóvenes en formación, se dieron la pela en la calle, desde los bloqueos, desde la gráfica, desde la intervención, desde esa digna rabia. Muchos artistas sí se manifestaron, obviamente no son los artistas que tienen un nombre y estamos esperando a que lo hagan, porque ahí es donde volvemos al manejo de las comunicaciones. En las calles se hicieron sentir duro. Se sintieron y se movieron. Cali fue epicentro muy fuerte de lo que pasó y esto pasó por juntarse, por perder un poco el ego. Terminó esta presentación con

una imagen que fue proyectada en El Salitre en Bogotá. Esto nos tiene que permitir pensar desde dónde se están haciendo estas acciones. Ya no es solo lo que hace uno o dos colectivos, que son los que todos reconocemos. Ya somos muchos y muchas quienes nos hemos tomado la calle, con actos valientes, honestos y con fuerza, que se salen de todos los parámetros de la academia, de la curaduría, de todo lo que conocemos y ahí de lo que hemos aprendido. Hay una rabia, que no solamente está en la universidad pública sino que está en muchos lugares y que está saliendo a flote, en todas partes, desde Bogotá hasta Cali.

## Una conversación final con Juan David Quintero

**Iván Abadía:** ¿Qué necesitamos aprender nosotros desde la academia de todas estas prácticas urbanas, colectivas, creativas, comunicativas? ¿Qué debemos aprender? Porque a veces pareciera que vamos cinco o seis pasos atrás de lo que sucedió en las calles.

**Juan David Quintero:** Yo hace mucho tiempo escuché al maestro Antonio Caro que decía que: cómo se aprende en la academia también se le



Imagen 15. Fotografía de proyección en El Salitre, Bogotá.

atrofia. Yo creo que la academia siempre va a ser una herramienta más. No es pues una herramienta final, porque si usted no despierta más, no siente curiosidad, no está a disposición de aprender de otros procesos, de otros momentos pues, digamos, que no pasa nada. Pero si bien la academia tiene unos ejercicios, una metodología, unos procesos, hay siempre que revisarlos con pinzas. Creo que es revisar eso muy bien y saber qué estamos enseñando. Estamos volviendo a repetir lo mismo de lo mismo o si de verdad estamos haciendo ejercicios de un despertar artístico, de un agite cultural. Creo que desde ahí es muy importante eso. Porque si volvemos hacemos sencillamente una relectura de las cosas, pues sencillamente no pasa nada. Va a pasar, de pronto, que van a estar siempre 5, 6 pasos atrás. Porque no se están dando cuenta de lo que está pasando en la calle. En este caso resaltó también lo que pasó con la gráfica. Lo importante que fue ver cómo se resolvieron muchos de esos grandes muros, de esos bloques grandes desde la pintura. Y muchas de estas cosas no pasaron o no se han pensado desde el ámbito académico. Cuando vemos lo que está sucediendo acá, nos damos cuenta que es una historia que ya ha sucedido en lugares como Nueva York, o como Philadelphia. Pero lo que estamos viendo es una gráfica de nosotros, de nuestro malestar histórico, que nos identifica. Usted no va a ver en Suiza un muro pintado con un: «cuántos faltan», «cuántos han desaparecido», y la importancia de la academia, es

empezar a analizar eso. Pensar si se están creando nuevas técnicas en las calles, nuevos lenguajes. Creo que la academia tiene que ser ese puente, de no temerle sino más bien de que colabore y acompañe los procesos que suceden en las calles, con estos espacios y con estos colectivos que se generan desde la independencia. Debe abrirse un poco más a muchas de las cosas que están sucediendo en el contexto y que este momento histórico nos está dando.

**I.A.:** Además creo debe poder ser sensible hacia a lo que sucede hacia fuera. Esa sensibilidad es supremamente importante desde el currículum mismo. Poder reaccionar a eso que está pasando y que de alguna forma nos motive desde la clase, desde el ejercicio, desde el proyecto a proponer otras cosas.

**Público:** ¿Cómo enfrentar esa desazón que genera la muerte en las calles en sí como artista, para no caer en una posible esterilidad? Desde mi punto de vista puede suceder porque es muy triste uno cuando observa todo lo que pasó, y ver que los pelados en la noche salían y terminaban muertos. Entonces, ¿cómo enfrentar uno esa desazón que genera la muerte? Para no caer en esa esterilidad después.

**J.D.Q.:** Yo lo veo desde un punto, primero desde lo que vivimos: una historia de violencia de tantos años, una historia donde tuvimos — si no estoy mal — 16 guerras civiles, después entramos a la época la violencia y seguimos de violencia en violencia y así consecutivamente. Entonces, pueden pasar varias cosas: una que tristemente nos hayamos acostumbrado a la violencia, como salen en las noticias: «muertos 3 personas», y uno «ah, bueno, fueron 3, no fueron 40», casi como una indolencia. Debemos ser capaces de alejarnos de ese concepto y por otro lado saber cómo hemos visto también nosotros la muerte, como nos enseña la muerte en occidente, como la hemos asimilado, qué entendemos nosotros por muerte, cómo reaccionamos ante ese ritual. No es lo mismo la muerte en los rituales en las comunidades afro que en las comunidades occidentales. Pero también hay que ver este fenómeno desde la calle, desde la desigualdad y la injusticia que allí se produce. Por ejemplo, hubo un chico que estaba en el portal de las Américas en Bogotá, y se negó a darle la mano al Secretario de Seguridad de la Alcaldía porque estaba mamado que a todos sus amigos de 16 o 17 años en la protesta los estuvieran aniquilando. Que él se sentía tan indignado, tan triste de saber cómo un gobierno los asesinaba. Pero que a él no le importaba, por qué, que él ya con 16 años ya no sentía que tuviera un futuro, que él estaba ahí poniendo el pecho a ver si su hermanito de 6 años podía tener algo de futuro. Es poder entender

cómo ese cuerpo se vuelve también un escudo o se vuelve también esa arma que tenemos, o que está ahí para enfrentar esta situación. También es una situación de las diferentes dinámicas de cada ciudad, de cómo en Cali suceden otras cosas que en Medellín. Por ejemplo, en épocas del narcotráfico duro, en Medellín, salir a la calle siendo parte de subculturas cómo los punkeros en el barrio Castilla era muy difícil. Uno no podía estar saliendo porque había un manejo de la muerte por medio de bandas del narcotráfico, que eran los que decidían prácticamente a quién le quitaban la vida y a quién no. En general, se me hace un poco difícil esa pregunta porque es imposible tener una respuesta concreta, pero sí creo que parte un poco de esa formación histórica que hemos tenido como colombianos y de cómo podemos oponernos desde el ejercicio artístico, desde la sensibilidad, desde el análisis, desde la crítica para abordar estos temas. La manera en la que enfrentamos la muerte, la manera de procesarla y de reflejarla en nuestro trabajo.

**Público:** Tú que te has relacionado y has tenido la oportunidad de ver todo este tipo de dinámicas que ocurren en las resistencias y en las luchas en la calle liderados por jóvenes, y pues también viendo como la concepción de la política actual, ¿crees que estas dinámicas pueden llevar a mejorar y a renovar la política actual?

**J.D.Q.:** Yo creo que sí, y es lo que debería pasar, que por medio de lo que está pasando se llegue a un cambio. Pero aquí hay una cosa que es muy importante, nosotros los colombianos sufrimos de mala memoria, y a nosotros se nos va a olvidar todo esto muy fácil. Yo creo que si nosotros conservamos seriamente esta memoria y estas luchas, se van a lograr cosas. Un ejemplo: todo lo que hemos vivido tiene que verse reflejado en un primer paso el otro año en las elecciones, para que de verdad haya un cambio. Porque sino, esto pasó para nada y pues se comienza a deslegitimar también un poco el proceso. Yo creo que la memoria es la respuesta, sobre todo en los procesos de formación que son supremamente importantes, que ustedes están teniendo desde lo académico como lo independiente. La clave es la solidaridad del conocimiento también, es decir cómo se puede llegar a aprender el uno o de la otra y compartir también lo que se aprende. Porque creo que desde ahí son los momentos donde esto puede comenzar a cambiar. Ser constantes. Yo creo que la persistencia de cada uno de ustedes, de nosotros de seguir con esta clase de acciones y de ser muy coherentes puede lograr cambios. Acá lo importante es respetar la vida y respetarnos si pensamos distinto. Yo creo que desde ahí las cosas pueden cambiar y no podemos echarnos para atrás porque todavía hay mucho terreno por caminar.

**I.A.:** Bueno, ya que estamos hablando de memoria, estas prácticas urbanas nos generan un problema de orden procedimental. ¿Cómo generamos memoria a partir de lo que es efímero? o ¿Cómo generamos memoria a partir de esto que sucede en el acto, en la calle? ¿Qué estrategias desde lo curatorial, desde lo artístico, desde lo proyectual podemos utilizar para repensar este sistema de circulación que además está supremamente obsoleto y que está cada vez más mandado a recoger?

**J.D.Q.:** Para mi la memoria se desvanece cuando se aplica la censura y la autocensura. Por poner un caso, digamos, ¿cómo vamos a conservar la memoria a partir del derribamiento de los monumentos? Pensar quién es el que está ahí, qué representa, quién lo puso, eso tiene unas respuestas en la historia. No es gratuito, como por ejemplo el caso de Belalcázar en Popayán, un monumento que se puso por allá en los años 30 para conmemorar - si no estoy mal - los 400 años de la ciudad. Y se había hecho un planteamiento en que se pusiera él y también se pusiera un líder indígena pubenense y que lo hiciera Rómulo Rozo, pero eso nunca pasó. Justamente desde ahí hay que partir, desde conocer la historia y poder ser capaces de liberar la memoria. Pero ¿estos monumentos qué representan? Representan un momento colonial y ahí entra a hacer el ejercicio de cuál es el papel de un museo, cuál es el papel de proyecto curatorial

y es justamente pensar en cómo guardar esos vestigios, desde registros fotográficos, de video, pero también desde el almacenamiento de este tipo de piezas. Y esto es porque la idea es que la pieza no borre la historia, ni tampoco que lo que se le haga a la pieza termine borrando lo que pasó. Ese tipo de piezas no solamente son patrimonio, esas piezas también son ejercicios de memoria o de obra artística, de documentos históricos, de recordatorios de los momentos que se han vivido. Por eso es importante en la generación de memoria, empezar a pensar en el marco del registro. Desde el documento, desde la fotografía, desde también quiénes son las personas que están ahí involucradas. También hay que saber jugar con los discursos que se van a leer en el futuro. Y eso se hace revisando metodologías, desde lo histórico, lo documental, lo curatorial, de tal forma que nutran lo expositivo. La curaduría es generar también, de alguna forma, un conocimiento y un registro de lo que ha pasado, para que en 5 o 10 años no digamos «es que no pasó nada» sino que por el contrario podamos saber y reconocer lo sucedido. Allí el papel de la curaduría es supremamente fundamental. También tenemos que comenzará a producir todo tipo de publicaciones alternativas, que resultan ser muy necesarias, de circulación libre para que todo el mundo pueda saber lo que pasó, de eso se trata el ejercicio de construcción de memoria. También yo creo es importante seguir haciendo gráfica es muy importante, pero también reconocer

la gráfica que se está generando en otros lugares, generar intercambios y reconocer quiénes están trabajando y con qué motivaciones. Este país es muy grande y este país tiene muchos pensamientos, muchas dinámicas y también muchos artistas que la están dando toda en las calles. Creo que hay que conocer un montón, hay que caminar mucho, hay que hablar con muchas personas, porque la palabra es muy importante, la palabra, el respeto al otro, el respetar sus ideas y el aprender.

# Taller: Creación Editorial en el Espacio Público

Este taller teórico-práctico buscó invitar a los estudiantes de Bellas Artes y algunos externos que han estado involucrados con los procesos de resistencia durante el estallido social en Colombia, a hacer aportes desde su creación, crítica y experiencia. La finalidad de este proceso, experimental y creativo fue el de realizar un fanzine especial, que se encargó de recoger los testimonios visuales y escritos de sus participantes.

Este taller tuvo una duración total de 10 horas de trabajo teórico práctico, dividido entre dos jornadas los días 28 y 29 de octubre. En la primera jornada se realizó una pequeña introducción a las diferentes prácticas de resistencia (como el fanzine, los carteles, las pintadas en espacio público) y se habló sobre qué lugares de Colombia se dieron con más fuerza el estallido social. Estuvo a cargo de Juan David Quintero. Esta primera jornada se complementó con una salida de campo realizada al Museo Popular de Siloé y sus alrededores, acompañado del guía local David Gómez.

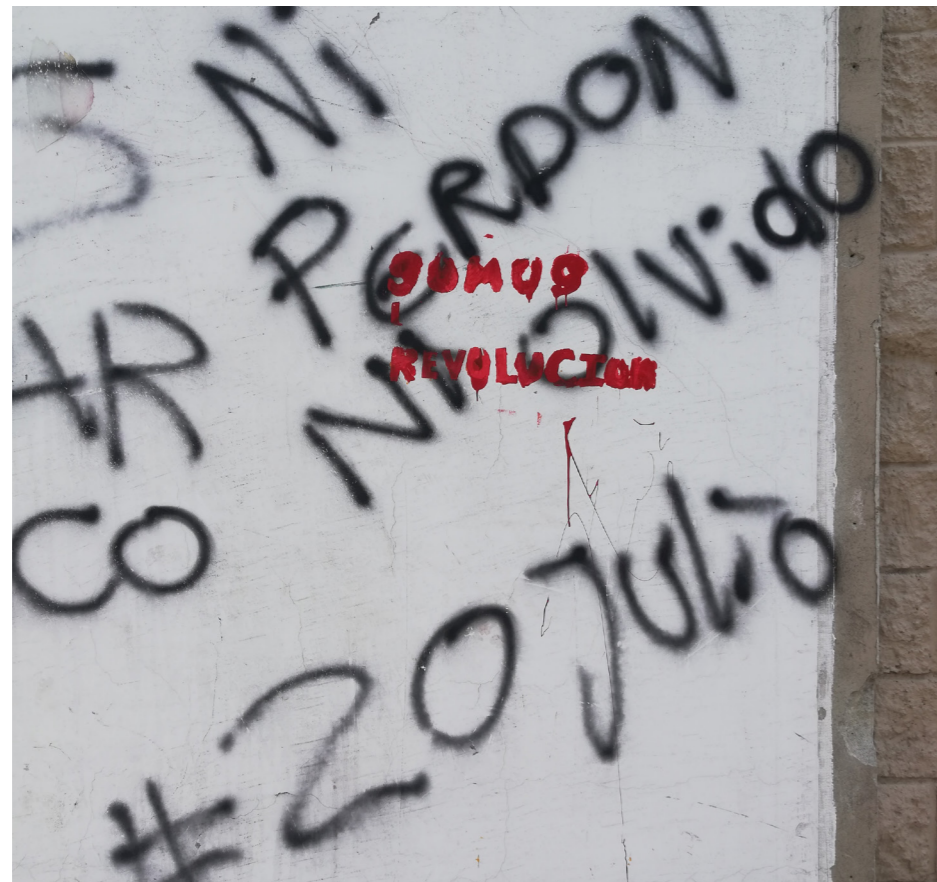


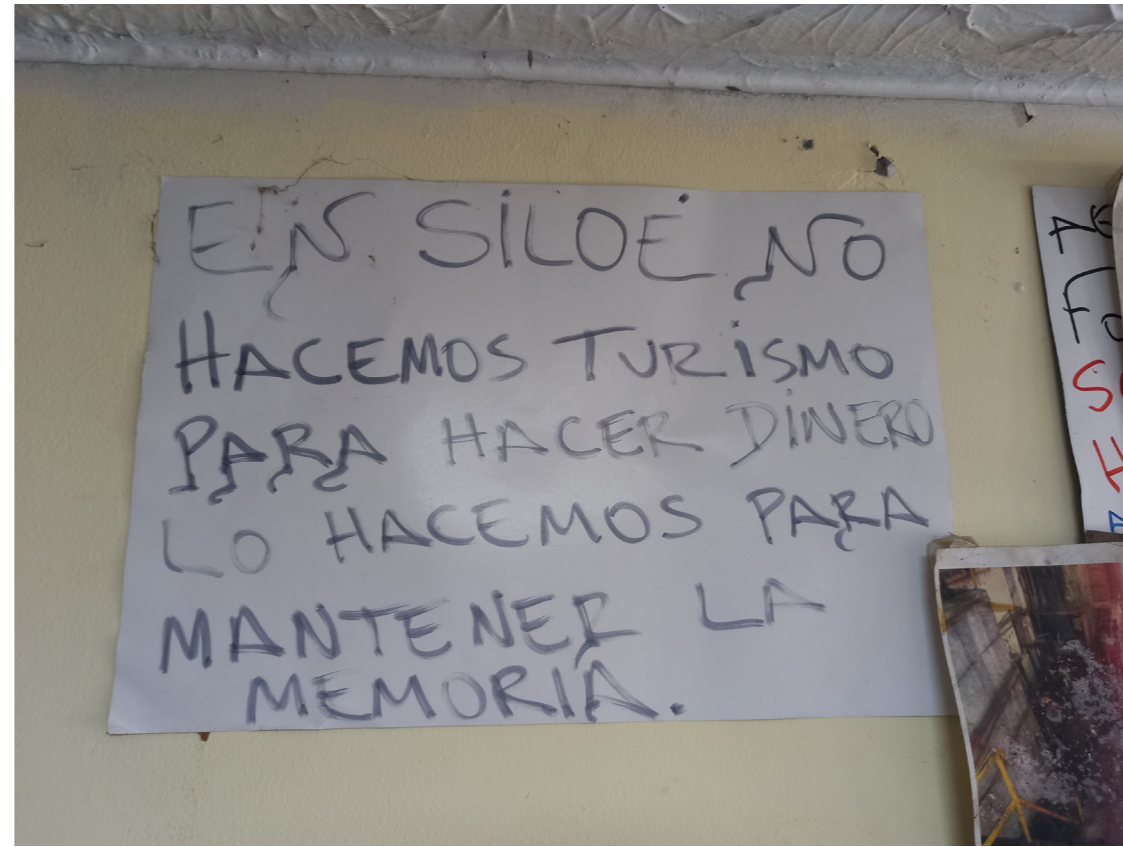
Durante ese recorrido, que comenzó en la estación Unidad Deportiva, se narró no solo la historia del barrio sino que además se visitaron varios puntos que fueron importantes durante las jornadas de protesta vividos al inicio de 2021. Tras de ello, se realizó un recorrido por diferentes lugares importantes del barrio, para finalizar en una visita al Museo Popular. Allí, les estudiantes tuvieron la oportunidad de reconocer el espacio, realizar registros fotográficos y compartir con David algunas historias relacionados con prácticas comunitarias y locales. A continuación se presenta un registro fotográfico de dicha visita.

En la segunda jornada, el grupo de estudiantes se reunió en la universidad en un espacio de taller para sistematizar y seleccionar imágenes y textos que fueron recolectados durante la primera salida que fueron utilizados en la creación final del fanzine. Apartes El resultado final "Artistas sin curador" puede encontrarse en <https://repository.bellasartes.edu.co/handle/123456789/220>. Apartes de dicho resultado pueden encontrarse a continuación. El desarrollo y manufactura de este fanzine fue apoyado por el Colectivo Quinta Línea.











# Panel: Les Creadores como Mediadores

---

**Beatriz Quintero** - Moderadora

**Johan Samboní** - Artista caleño, Maestro en Artes Plásticas

**Bawer Narváez** - Participante de acciones colectivas gráficas durante el paro nacional

**Juan David Díaz** - Muralista y Diseñador Gráfico

**Cindy Muñoz** - Fotógrafa y artista, perteneciente al colectivo Madre ya regreso.

**Isabel Garcés** - Estudiante de Diseño gráfico

**Cata Cósmica** - Cantante y activista.

**Beatriz Quintero:** El objetivo de esta mesa es que podamos conversar un rato con distintos creadores que tuvieron una participación importante desde las artes, desde el diseño, desde la creación en general durante el paro nacional. Sabemos que los acontecimientos del año pasado alrededor del paro nacional fueron muy importantes, sin precedentes a nivel social, pero también a nivel cultural y esta mesa tiene como objetivo pensarse justamente cuál es el lugar del arte y del diseño dentro de todo este estallido social. Hemos titulado a esta mesa cómo Los creadores como mediadores porque intuimos, desde la organización del evento, que los artistas y los creadores han funcionado de alguna u otra manera como mediadores de sus procesos. Para eso tenemos 6 invitados de lujo, elegidos porque tuvieron un aporte muy importante desde la creación de imágenes y la creación en general durante el paro nacional. Yo les voy a leer brevemente el perfil de cada uno, pero cada uno de ellos nos contará realmente cuál fue su participación más allá de las etiquetas de las profesiones o de las disciplinas en las que interviene cada uno y cada una. Voy a

empezar por mi derecha con Cindy Muñoz, fotógrafa y artista egresada de Univalle y quien participó de un colectivo que seguramente muchos de ustedes pudieron apreciar en varios de los puntos de resistencia: «Madre, ya regreso». Después tenemos a CataCósmica o Catalina Prado, que es cantante y activista. Johan Samboní es casi egresado de esta institución y artista plástico. Después tenemos a Bawer Narváes, quien participó en varias de las acciones que sucedieron en Puerto Resistencia, algunas de ellas junto a Johan Samboní. Tenemos a Juan David Díaz, también conocido como Lápiz, egresado de Diseño Gráfico y quien participó en varios de los murales alrededor de la Institución. Luego tenemos a Isabél Garcés, estudiante de Diseño Gráfico aquí en Bellas Artes y que junto a muchos otros estudiantes y profesores hizo parte de muchas de las actividades que se hicieron aquí durante el paro nacional.

Lo que vamos a hacer es que primero vamos a dejar un pequeño momento para que cada uno de ellos y ellas se presente, y nos presenten las actividades que realizaron durante el paro:

**Cindy Muñoz:** Bueno, muchas gracias por la invitación. Soy fotógrafa, artista performance y estoy estudiando filosofía y junto a varias personas, varios artistas tanto de teatro como de artes visuales, artes plásticas, in-

cluso otras carreras humanísticas conformamos una juntanza que se dio concretamente en el estallido social que se llamó «Mama, ya regreso», y nos interesaba hacer activaciones en los puntos de resistencia.

**Catalina Cósmica:** Mi nombre es Catalina Cósmica, soy cantante, rapera y poeta. Pero, a parte de esas cosas yo diría que mi participación en el paro fue más como el sujeto político que yo represento, porque soy una mujer negra diversa. En eso me enfoqué, en hacer rap contestatario en los espacios de resistencia a los que pueda asistir.

**Johan Samboní:** Mi nombre es Johan Samboní y lo que yo hice fue desde mi lugar como vecino de Puerto Resistencia, vivo en el barrio República de Israel, vengo juntandome con el compa Bawer y otras compañeras del sector y el gesto que hicimos fue cambiarle los nombres a los ruteritos de los jeepetos en el oriente de la ciudad sustituyendo el anterior nombre que era Puerto Rellena por Puerto Resistencia. La idea era hacer una especie de inserción y también homenaje al gesto que se hizo por parte de la comunidad de cambiarle el nombre, de recuperar o tener una dignidad alrededor de ese lugar que se había nombrado anteriormente como Puerto Rellena un poco de forma despectiva. Es una forma de resignificación del espacio y de entendernos desde otro lugar.

**Bawer Narváes:** Mii nombre es Bawer Narváes y también soy del barrio Unión de Vivienda Popular que también tiene una historia política fuerte y en referencia a todo lo que hubo en el estallido social. Desde el 2019 ya veníamos trabajando con cierta parte de la comunidad y muchas juventudes, varios colectivos que se empezaron a forjar en ese mismo año en Puerto Resistencia y se empezaron a hacer actividades, entre ellas la serigrafía. Desde el 2019 empezamos a encaminar varios diseños con referencia a la lucha popular y la resignificación del espacio de Puerto Resistencia; muchas de esas prácticas perduraron y sirvieron de ejemplo o también de guía para otros colectivos. Entonces este fue el aporte, que le enseñamos a otros puntos de resistencia como en Apocalipso o también en Puerto Maderas, fuimos a enseñarles cómo se debe de estampar, qué tinta hay que comprar, cómo se debe fijar la prenda y fue como reproducir la experiencia de Puerto Resistencia en otros puntos de la ciudad. También vimos que también habían muchos colectivos que hacían lo mismo entonces también el conocernos y el juntarnos fue una de las experiencias que seguimos haciendo y que probablemente es lo más positivo que puedo de todo el estallido social.

**Juan David Díaz:** Buenas tardes. Mi nombre es Juan David Diaz, soy egresado de diseño gráfico de aquí de Bellas Artes, soy muralista y grafitero

de aquí de la ciudad y hago parte de pero si un grupo bastante grande de muralistas, que se llama la Mesa de Gráfica Urbana de Cali, que es como la gran mayoría de artistas consolidados de aquí de la ciudad. Independientemente de lo obvio, de pintar, también tenemos una postura bastante radical y es utilizar el tema de las artes como herramienta para la formación y también en pro de la resignificación y transformación de espacios públicos con temas de pedagogía y arte urbano.

**Isabel Garcés:** Hola. Mi nombre es Isabel Garcés, soy estudiante de octavo semestre de diseño gráfico. Durante el paro, junto a docentes y estudiantes de Bellas Artes, estuvimos haciendo actividades e intervenciones en el espacio público en los diferentes puntos de resistencia, además de actividades que ayudaban a resignificar y hacer pedagogía dentro de esos lugares.

**B.Q.:** Yo soy Beatríz Quintero, soy docente de aquí de la facultad y hoy seré mediadora de esta mesa. La primera pregunta que tenemos para todos, no tanto el rol particular que tuvo cada uno, sino realmente ¿cuáles creen ustedes que fueron los aportes tanto del arte como del diseño a todos estos procesos de resistencia? y ¿cuál es el impacto real y el rol real que ustedes creen que el arte y el diseño jugó durante este estallido social?



**B.N.:** se me viene a la mente algo que pasó que a mi me sirvió mucho de inspiración de cuando empezó el Paro... Porque el 28 de abril yo tenía que ir a trabajar — yo de profesión soy electricista y el tema de la serigrafía lo aprendí en una clase de hacer láminas metálicas para hacer circuitos electrónicos; de ahí aprendí a hacer el tema de la serigrafía y ya después empecé a aplicarlo en camisas y otros diseño personales. A mi me inspiró mucho que ese día ya alistándome para trabajar y saliendo después de desayunar me doy cuenta de la noticia de que los Misak han tumbado la estatua de Sebastián de Belalcázar acá en Cali, y eso para mi fue un impacto muy grande. Anteriormente estaba la cosa como que la gente quería salir pero esa noticia encendió todas las llamas y eso me sirvió de inspiración para uno de mis diseños que dice: «Cali Aletosa y Tropelera la Sucursal de la Resistencia», donde la L es Sebastián de Belalcázar al revés. Esos impactos también los vi reflejados en muchas otras temáticas artísticas que vi que inspiraron a muchos otros. Entonces, eso fue como el estallido social, pero también mental de muchos creadores que empezaron a crear arte... pero de inmediato. O sea, no había pasado una hora desde la caída de Sebastián de Belalcázar y ya había por ahí unas 100 imágenes artísticas en facebook, en instagram. Eso le dio una motivación mucho más a la gente para salir a la calle, para que se metiera en el cuento, en la película, como se dice popularmente. Y, digamos que mi aporte fue preguntarme cómo

vamos a empezar a estampar desde ya, ese día no fui a trabajar porque la ciudad estaba hecha un caos, y desde ese día empezamos con las estampaciones en Puerto Resistencia. Y como fue uno de los puntos más rápidos de reacción, también fue uno de los puntos que más permaneció encendido todo el tiempo, además porque había muchas otras personas haciendo cosas. La toma de Puerto Resistencia fue inmediata y en todas las actividades la gente estaba ocupada haciendo algo, no solamente estaban en el punto sino que había algo que hacer y por eso permaneció mucho tiempo encendida. A raíz de la noticia del 28, se empezaron a conformar grupos y actividades pese a todo lo malo que pasó, incluso dentro del mismo barrio, desde la organización y el aporte de todos.

**J.D.D.:** Yo tengo varios puntos para tratar. Uno es cómo nosotros, como las personas que trabajamos con arte, lo que hicimos y lo que seguimos haciendo, ayudó mucho a resignificar el mismo sentido de las palabras. Por lo menos, algo que hablaba con Sergio, un muy buen amigo, profe de aquí, es que todas estas manifestaciones que se hicieron desde el arte no simplemente eran elementos contemplativos meramente, sino que las acciones se convirtieron en puntos de encuentro para otras muchas manifestaciones. Entonces, eso me parece super bonito porque es el arte convertido no en un elemento contemplativo sino algo que permite re-

unir otras muchas disciplinas, que da también la posibilidad de hablar de la interdisciplinaridad. Por otro lado, al hablar de crear espacios de encuentro no solo se limita a las personas que conocen los temas sino que en muchas intervenciones que se realizaron muchas personas no conocedoras — yo lo hablo desde mi campo, desde el mural — muchas personas que no tenían conocimiento, esas manifestaciones les permitieron acercarse a los procesos creativos, poder conocer cómo es la intervención de un mural y lo chévere es que en medio de ese proceso creativo ellos podían conocer los contextos que se estaban pasando en medio de que se hacían esas acciones. Por otro lado, el tema de la resignificación de los conceptos, ahorita antes de entrar yo busqué varios significados, y en la RAE el tema del arte como tal dice que es una manifestación activa humana mediante la cual se interpreta lo real y se plasma lo imaginado con recursos plásticos. Entonces, aquí te dice que el arte como tal tiene una postura de presentar algo, de mostrar algo. Y luego me puse a buscar la palabra artista, y la palabra artista lo encierra en un tema de una persona con una cualidad profesional en pro de un espectáculo. Entonces, es chistoso como el concepto como tal del arte presenta a la posibilidad de tener un tinte social pero como la misma academia encierra al tema del artista como alguien que no necesariamente tiene que tener algo social, pero si enfocarse meramente al entretenimiento, al espectáculo.

Entonces, todo este tipo de manifestaciones han permitido resignificar el oficio del arte mismo y crear espacios de encuentro para las personas sin que sean conocedoras de todo lo que se hace.

**C.M.:** Nosotros desde la performance comenzamos a pensar mucho en la necesidad de darle un espacio al duelo, por lo que estaba pasando. Estábamos consumiendo de alguna forma muchas muertes, muchas cosas fuertes a diario e incluso había momentos en los que todo el tiempo ya todo era cifras, números, cosas que hacía que perdiera un poco la profundidad y la magnitud del caso. Digamos que cada uno de esos números tenía una familia, tenía un dolor, tenía unos sueños, tenía unas ideas, tenía un cuerpo, había unas necesidades de generar un duelo y un poco ese espacio que se creó de performance virtual era para eso, para poder llorar, para poder expresar, para poder incluso representar ese cuerpo que a veces no estaba, el cuerpo también del desaparecido, la desaparecida. Para nosotros era muy importante hacer memoria y conectar con la historia que había detrás de cada una de esas personas que iban desapareciendo y que iban aumentando día con día. Yo creo que fue muy importante y necesario que por medio del arte y el cuerpo pudiésemos tener un espacio para canalizar esas energías, que era necesario despedirse y generar un vínculo más allá de bomba virtual y mediática y de redes sociales que se estaba viviendo.

**I.G.:** Nuestro objetivo siempre fue el de trabajar la memoria y trabajar con la sociedad, la idea también era poder generar, como cuando la comitiva al paro, cuando hicimos las actividades aquí dentro de la universidad, era poder generar espacios de diálogo y espacios de reflexión desde las artes y la creación. No era necesario que las personas supieran manejar los materiales o supieran dibujar. Queríamos crear espacios para que las personas pudieran liberar todo lo que sentían, porque estábamos viviendo circunstancias de violencia muy fuertes y necesitábamos espacios para poder dialogar y reflexionar sobre lo que estaba pasando. En torno a eso empezamos a hacer los trapos para poder resignificar los espacios, poder darle a esos espacios el poder que se merecían y como darles un elemento que ayudará a resignificarlos y les brindara un empoderamiento sobre lo que estaba ocurriendo en su momento. Entonces, en ese momento era sumamente importante poder generar esos espacios y generar esa conciencia y ese sentido de pertenencia por el espacio habitado.

**B.Q.:** ¿Alguno tiene algún otro aporte en relación a esta primera pregunta?

**C.C.:** Yo creo que es muy importante la imagen porque nos hace pensar en la representatividad. Como desde qué lugar nos estamos encontrando en las cosas que han pintado, en las cosas que han escrito y si nos cues-

tionamos también lo que los artistas plasman. Porque sin duda alguna eso refleja nuestra mentalidad, nuestros sentires y nuestros pensares. Pero, ver de qué forma eso está influyendo también en la sociedad porque hacer arte o una imagen. Entonces, yo creo que eso también es importante para rescatar, el replantearnos todo el tiempo lo que queremos plasmar en una pared. También rescato el hecho de que mucha gente con esto decía: «yo quiero pintar, yo también quiero hablar, tengo muchas cosas que contar, quiero hacerlo». Y viéndolo desde esta perspectiva que no sea desde la academia. Pensar y decir: «bueno yo no tengo ninguno de estos estudios de nada pero nada me impide coger un pincel y pintura y poner esto que yo estoy pensando porque resulta que esto hace parte de mi vivencia». Y como uno viniendo desde el barrio que vive estas violencias todos los días, hay demasiado que uno tiene acá encarnado y bastante que sacar y yo creo que el paro permitió eso. También creo que hay muchos vacíos y muchos sesgos que la gente no ha logrado ver y que de una y otra manera seguimos reproduciendo el mismo sistema dentro de nuestras dinámicas de supuesta resistencia. Entonces, más allá de todo lo que vivimos el análisis también tiene que ser una prioridad en estos días y en los que vienen.

**J.S.:** Yo pensaba cómo el arte podría tener diferentes funciones. Una de ellas, siempre tenía en la cabeza la palabra dinamizar o, también cómo

darle forma a ciertas cosas. Cuando estaba sucediendo lo de Puerto Resistencia que fue el lugar donde hubo el bloqueo más estable durante mayor tiempo en la ciudad, yo pensaba en que ese lugar era como una especie de masa, era como un lugar totalmente duro que a punta del calor de las barricadas, de las ollas comunitarias, de la gente estando allí había logrado coger cierta maleabilidad, se había vuelto blando y las personas que estábamos ahí, fuéramos artistas o no, lo que hacíamos era darle forma a eso sabiendo que eso se iba a volver a endurecer. Como que pensaba que el arte también podía ser ese ejercicio que es un poco parecido a la escultura social de darle forma a eso que está ahí en calor, como ese momento donde las cosas eran muy blandas y muy moldeables. Digamos que es el momento donde ya se volvió a endurecer todo. Las cosas quedaron como alcanzamos a darle una forma, puede haber quedado mal o bien, pero fue un tiempo en el que tuvimos esa posibilidad de hacer que ese lugar fuera lo que nosotros quisiéramos. Creo que el asunto de la imagen fue muy importante también pensando en las redes sociales y también que hay demasiadas voces y demasiados creadores de imágenes. Esto genera una nueva forma de comunicarse, una forma con la que es más fácil llegarle a la gente, una forma que se adapta a todo un lenguaje de ese mundo digital, y pues eso me parece muy interesante por los códigos que se van creando ahí. Como que el arte y el diseño lo que entran ahí es a dinamizar

y facilitar algunas informaciones, había todo un material visual que lo que hacía era facilitar la comprensión de lo que podía estar sucediendo.

**B.Q.:** Creo que muchas de las situaciones — incluso las que ustedes están relatando — develan que el estallido social implicó unas dinámicas muy particulares de creación colectiva de las que probablemente el arte puede aprender mucho ¿cómo sintieron ustedes que se afectaron o se implicaron nociones como artista, creador, creación colectiva y por tanto qué le puede aportar a la creación gráfica y artística de todo este estallido social?

**I.G.:** En ese sentido creo que las personas que estamos dentro de la academia nos han enseñado mucho a que primero se investiga, se piensa, se sobre piensa, hay todo un estudio antes de llegar al proceso creativo, antes de llegar a la obra o a la creación. Creo que algo que aprendimos en el estallido social es que las cosas se deben hacer ya, para mañana; pasado mañana ya es demasiado tarde para crear. Entonces creo que nosotros apoyamos con base de lo que estaba pasando, de lo que estábamos viviendo, pero en ese momento era más importante la creación que ponerse primero a investigar, a mirar cual era la mejor alternativa y qué era lo que mejor funcionaba, cuál era la técnica que más se relacionaba en el momento. Creo que eso nos enseñó mucho el estallido social. El crear

y el pensar ya. El poder trabajar de manera colectiva. Creo que muchos de nosotros nos metemos y nos encerramos en nuestras creaciones y no pensamos que si delegamos y que podríamos crear todos en conjunto, que todos tenemos inconformidades, tenemos un dolor y que a partir de eso podemos llegar a crear todos juntos y poder compartir.

**J.D.D.:** Algo que tuvo mucho eco en ese momento era el tema de la calificación qué se puede mostrar y qué no; eso responde a los temas de censura. Algo que sucedió muy puntual fue un proceso en donde se estaba tildando a la gran mayoría de las manifestaciones artísticas de murales y grafitis que se prestaban para promover mensajes de odio, en vez de plantear posturas propositivas y cómo la postura de las personas era también qué hacer frente a eso. La cuestión fue que la postura que se tuvo fue de estar firmes en la resistencia, seguir respondiendo desde la gráfica y lo que hicimos fue en el momento en el que se empezaron a borrar los murales que se habían hecho mucho antes de todo el estallido social en los que se hacía un clamor para por ejemplo cesara la violencia contra la mujer. Y estaban tildando los nuevos mensajes como mensajes de odio por no «promover mensajes propositivos». Lo que se estaba haciendo era anular el conflicto y seguir vendiéndole al mundo que la cultura de Cali son los cholados, las macetas y todas esas chimbadas. Entonces, lo que se

hizo fue en respuesta, se creó un espacio de encuentro de un festival que se llamó Pintando Memoria organizado por la Mesa de Gráfica Urbana y cualquier cantidad de colectivos y lo que hicimos fue abrir un espacio y aquí es donde decíamos bueno cual es la cuestión del artista, que me gustó mucho la palabra que tu usaste al inicio y es la palabra mediadores. Allí se creó el espacio, se creó el festival, se tomó todo el puente y lo que se hizo fue mostrar el encuentro de los artistas como mediadores, lo que estamos presentando eran las herramientas, los spots, las posibilidades, la posibilidad de la intervención. Eso fue potente porque nos permitió pensar qué pasaba cuando a uno lo censuran, qué piensa uno que va a hacer, ¿será que ahí termina mi carrera? Eso también hablar de tener esas posturas radicales frente a lo que está aconteciendo y fue como la respuesta que nosotros tuvimos y básicamente fue la institucionalidad doblando el brazo porque sabía que si existía nuevamente ese proceso de censura en donde se borrarán 3 nosotros hacíamos 25, y si nos borraban 25 seguramente nos tomábamos toda la ciudad. Eso habla de continuar con las posturas independientemente de los obstáculos que haya.

**B.N.:** En referencia a eso, digamos que nacen algunas contradicciones en el momento del paro, con la gente que después se autodenominó «gente de bien». Nosotros empezamos a plantear diseños desde la serigrafía que,

en conjunto con varios colectivos que nos juntamos y dijimos démosle no solamente un mensaje que la gente diga que bacano está el diseño sino que también diga algo más y que le quede para el futuro y para la marcha futura. Entonces tomamos un diseño del 2016, pues no era la primera vez que se estampaban camisetas en medio de manifestaciones, pero empezamos a darle un contraste distinto a los que decían «yo no paro, yo produzco». Así, mucha gente decía pero es que nosotros estamos aquí en la calle y muchos somos independientes y seguimos produciendo pero creemos firmemente en que esto puede cambiar y puede mejorar y por eso estamos defendiendo nuestras posturas. Entonces, desde esos diseños decidimos jugar a contrarrestar lo que se estaba diciendo. Por ejemplo, hicimos un diseño que decía «yo no paro de buscarte, ¿dónde están los desaparecidos?» también mostrando a la gente que estaba en un luto, en referencia a lo que decía la compañera ahora, que no se le da un espacio y que también es muy difícil usted consolar a alguien que ha perdido un ser querido y que a estas alturas no se sabe dónde está. Y ese empezar a verse representado en cosas también es importante, porque la gente siente que está respaldada. Allí estábamos hablando de los desaparecidos directamente, y no era un mensaje de odio, era pensar ¿dónde está mi familiar desaparecido? que se esclarecieran los hechos ¿dónde vamos a darnos cuenta de la realidad, de lo que está pasando? ¿por qué hay una mano

negra que todo lo quiere ocultar? y ¿quién levanta su voz siempre quieren callarnos? Entonces, esa referencia gráfica de decir «estamos pendiente y queremos cambiar esto pero también estamos denunciando», fueron parte fundamental de que la gente se acercara mucho más al movimiento. Como siempre había algo que estábamos haciendo, la gente se acercaba y decía «yo también quiero hacer», y nosotros nos sentábamos a enseñarle a los que no sabían, hicimos talleres, jornadas de pintura, jornadas de bordado. Todo eso entrelazó mucho más a la gente y todos esos sentires se empezaron a compartir y esas semillas apenas ahora están cogiendo mucha más fuerza pues hay mucha más organización que va a seguir haciendo intervenciones gráficas por toda la ciudad. Eso ha sido muy importante para el desarrollo de mucha gente que no sabía que tenía ciertos talentos, y que hoy han empezado a replicar lo que aprendieron. Algo así pasó con unos compañeros del Puente de las Mil Luchas que me pidieron un acompañamiento, que les enseñara a estampar y llegó un momento en que ya estampaban tan bien que lo siguieron haciendo solos y en ese momento en los estampatones se le solicitaba a la gente un aporte voluntario para seguir haciendo más diseños y comprando más materiales para seguir haciendo la actividad. Muchos de esos colectivos lograron hacer muchas más intervenciones gracias a eso, a la misma solidaridad de la gente y creo que lo que pasó con el festival Pintando Memoria fue eso, que mucha gente

caleña que estaba ofendida con lo que pasó, por haber borrado los murales se propusieron a poner de su parte y a pintar ese puente nuevamente, y el que no estuvo ahí pintando dio su aporte de otras maneras. Y mucha gente quedó con ganas de que se siguieran haciendo esa clase de actividades, esa energía no se ha perdido porque la gente lo ve a uno con nuevos ojos. Antes uno estaba pintando en la calle y la gente era un poco más esquiva, pero ahora he notado como que la gente dice «bien muchachos, bacano que estén haciendo eso, pintan muy bacano», la gente se ha vuelto más comprensiva, se ha metido más en lo que le toca a uno como ciudadano y en defender esa postura, que también es muy difícil. Ya las personas piensan «yo estoy a favor de que se paren porque estamos cansados con este estado que está matando a la gente, que está desapareciendo a todo mundo y me siento identificado con la propuesta que estos pelaos están haciendo, que las juventudes de todo Cali están haciendo». Lo que sucedió en el paro con respecto a todo el tema gráfico ha servido mucho para dinamizar los espacios de resistencia y volverlos mucho más grandes y creo que esa es una de las cosas para rescatar bonitas de todo el paro, que la gente lo ha sabido aprovechar y lo ha sabido potencializar para mejorar.

**J.S.:** Yo pensaba entre muchas cosas en el asunto de la autorepresentación, cómo aparecieron esta cantidad de rostros que habían sido invis-

bilizados durante tanto tiempo y tuvieron este protagonismo en primera plana. Había días en los que toda la atención del país estaba volcada sobre estas personas a las que nadie les había prestado atención nunca, se comenzaba a volver importante el asunto de quién hacía las cosas. Ahora Bawer recordaba el primer día del paro que comenzó con el derribamiento de Sebastián de Belalcázar por parte de los Misak, y con eso uno entiende inmediatamente que ellos eran los que debían haber hecho eso. O sea, como que lo más chévere de que ese Sebastián de Belalcázar esté en el piso es que las personas Misak eran los que lo habían logrado. Pensando en eso, digamos para el caso de las artes, me parece importante que también comenzamos a ver muchos artistas del oriente de la ciudad, por ejemplo en Mariano Ramos hicimos una exposición donde habían tres artistas, entre ellos Yerson Vargas y Laura Campaz. Yerson es también vecino de ahí del barrio y cuenta la historia de Unión de Vivienda Popular que era como todo el sector de Puerto Resistencia, como de tres barrios que están ahí cerca. Y Laura narró a través de fotografías su experiencia en los jeepetos, a través de fotografías con celular, cómo la facilidad de tener ese dispositivo nos permite acceder a todo y registrar lo que está pasando con nosotros y con los lugares más cercanos. Entonces, pienso que dentro del arte funciona también para pensar en qué herramientas tenemos para representarnos y para darnos una voz a personas que han

estado invisibilizadas, abandonadas por el estado y fue chévere escuchar directamente esas voces, no tener que acudir a un tercero que nos narrara las cosas o esas voces que dicen las cosas que piensa de nosotros, sino tener esta soberanía para hablar y para representarnos a nosotros mismos.

**C.M.:** Yo creo que una de las cosas más importantes, como ya lo han dicho las compañeras y compañeros, es el poder de la juntanza y de la juntanza popular. Porque no era lo mismo un poco cómo se vivió el paro en el punto central de la ciudad, en Loma Dignidad o incluso acá en Bellas Artes a cómo se vivía en Puerto Resistencia o como se vivía en Apocalipso. Creo que las manifestaciones y un poco el vivir este momento fue bastante difícil para los que estamos en el sector y cómo respondió un poco la comunidad, cómo la misma comunidad fue creando acciones como el monumento, las ollas y muchas personas comenzaron a mirar lo que históricamente nunca había mirado en Cali, empezaron a mirar a la periferia. Comenzaron a habitar y a llegar a esos puntos, porque casi siempre las marchas llegaban hasta el CAM y ahora habían nuevos lugares: Apocalipso, Puerto Resistencia, Siloé. Creo que es muy importante cómo la gente se movilizó y cómo se hizo un reconocimiento a esos lugares que han sido invisibilizados, porque de alguna forma las personas éramos las que estábamos mostrando lo que pasaba. En mi caso que soy fotógrafa venía mucha pren-

sa extranjera y por más que ellos vinieran acá a cubrir estaban tres cuatro días y se iban y vendían su nota internacional, pero ellos no tenían la memoria, ni la historia, ni la experiencia de habitar ese lugar, ni siquiera el miedo que nos albergaba a muchos de los que vivíamos ahí. Creo que esas manifestaciones artísticas que nacieron allá, nacieron sin los protocolos y las burocracias que puede implicar un monumento, porque si el estado hubiese encargado un monumento y hubiese unos artistas y se hubiese hecho un presupuesto de 100 millones de pesos, 500 millones de pesos, se hubiera demorado en ponerse por ahí tres. Pero el monumento que se puso allí demostró que personas que no son artistas podían hacerlo, lo hicieron albañiles, lo hicieron personas que hacen parte de la calle, que hacen parte de un sector que no tiene nada que ver con el arte, que no tiene que ver con la artesanía, que tiene que ver más con el sector obrero y popular. Y eso es ver cómo estos sectores que también tienen sensibilidad y también son capaces de hacer sus afirmaciones, decir «esto es lo que nosotros también sentimos, lo que nosotros también queremos expresar, también queremos visibilizar este logro de lograr sacar el ESMAD al tercer día de acá de este punto y queremos afirmar que aquí también existe Cali».

**B.Q.:** Cuando diseñamos esta mesa y cuando los convocamos, nos encontramos con algo muy particular y fue el tema de participación colectiva.



Hay una gran pregunta o unas grandes preguntas sobre la importancia de la participación colectiva en la construcción de la memoria. ¿Cómo sienten ustedes que desde la creación colectiva, desde la gráfica, desde el arte, desde el diseño podemos construir memoria? ¿Qué reflexiones nos han quedado sobre la construcción colectiva de la memoria a través de la gráfica, las artes, la música y en general la creación de imágenes?

**C.C.:** Yo desde la música creo que pararme en un escenario igual es ya darle mucho material a la gente para que piense, sobretodo como con las letras que hago, pero que igual es hacerle ver a las muchas personas que eran partícipes del paro de las violencias que tenemos nosotros como el machismo, el racismo y hacer que la gente piense todo esto y de alguna manera lo vuelva colectivo. Eso es como decirle al otro «ve, vos está haciendo esto, lo otro» es como que ya basta de estas contradicciones que realmente existen porque solamente pensamos en nosotros mismos y no en el otro. Entonces, cómo vamos a hablar de colectividad si seguimos discriminando a las otras personas, si seguimos hablando desde nuestros privilegios. Es importante para la colectividad realmente replantearnos estas cosas. Replantearnos que cuando le vamos a hablar a una persona cómo lo vamos a hacer, qué lenguaje vamos a usar para hablarle, porque pasaba mucho que la gente llega a hablarnos a nosotros al barrio de cosas

que nosotros no entendemos, y nosotros quedamos como ¿qué? Y por eso fue chimba el paro porque al final uno se fue encontrando con amigos y con otras personas y empezamos a hacer cosas por eso mismo, porque nos encontramos dentro de nuestras carencias muchas cosas en las que nos sentíamos identificados. Pero pensamos cómo que porqué tenemos que seguir permitiendo, aguantando esto si somos tantas personas en común que vivimos este mismo tipo de cosas, hagamos algo para frenarlas y por eso para mi es muy importante la palabra y la voz y el liderazgo y entender que dentro de un mismo colectivo hay muchos tipos de liderazgo que ayudan a fortalecer lo que se quiere hacer. Definitivamente tuve demasiadas reflexiones durante este paro, creo que una de las más importantes es mirar las violencias que estamos ejerciendo dentro del mismo marco del paro nacional porque no puede seguir esto de que salimos a marchar buscando la paz, buscando un cambio pero si dentro de nosotros mismos no ha pasado ese mismo cambio no va a pasar absolutamente nada porque. Incluso es posible pensar que la misma dinámica del paro está llevada a cabo por el mismo sistema. Es como que uno cree que está siendo radical y en contra de esto pero si nos ponemos a ver estamos de muchas formas grandes o pequeñas reproduciendo esto. Porque estamos los de acá, estamos los de allá, igual como que toda esta sectorización que mucha gente nunca fue a Puerto Resistencia, , mucha gente no fue allá y

como que el sesgo, como que igual ver todo desde el lugar donde estaban y no desde los otros lugares. Si seguimos hablando de colectividad tenemos que empaparnos desde los otros lugares, tenemos que empaparnos de las vivencias de los demás e ir a ver qué era lo que estábamos haciendo allá, cómo la gente estaba construyendo para luego sí decir que estamos haciendo algo colectivo y que estamos haciendo entre todos, entre todes.

**I.G.:** Creo que para poder construir memoria es importante generar espacios de reflexión y de diálogo. Hemos entendido que durante el estallido social, aunque en puntos de resistencia diferentes o en puntos de la ciudad diferentes, cada persona vive circunstancias fuertes y se vivieron durante el estallido social muchas violencias, de lo que hablábamos ahora. Y hay muchas cosas que nos unen y aunque haya muchas diferencias tenemos muchas cosas en común y tenemos que empezar a construir y a reflexionar a partir de eso. Es poder empezar a generar esos espacios de reflexión. No se puede construir memoria si aún nos vemos como lo que hablaba ahora la compañera, nos vemos de manera distanciada, que somos una Cali totalmente diferente en cada sector. Poder generar estos espacios de diálogo permiten trabajar la memoria, permiten reflexionar en torno a lo que hemos vivido, a lo que estamos viviendo, cómo podemos desde lo que aprendimos durante el paro, todo lo que se vivió, hacer

la diferencia y también está en nuestro poder, desde las artes y desde la creación poder generar esos espacios y dar esas oportunidades desde la creación, poder compartir esas miradas y esos sentires de la población.

**J.D.D.:** Los espacios de juntanza como decía la compañera ahora nos permitió desde, no se si decirlo gremio, las personas que trabajan el arte urbano, de crear espacios de encuentro para las comunidades. Y yo me lo pienso por ejemplo con el tema del muralismo mexicano donde artistas, artesanos, han brindado la posibilidad de tener un tema de un respeto, no tanto como tirarte un madrazo, sino como que un respeto que habla del reconocimiento y la identificación del otro, y decir ok yo se hacer esto y el hecho de que tu no seas como tan diestro no me hace que yo esté encima, esa creo que es la esencia que tiene el muralismo mexicano, en el que se unieron todos y a pesar de que vos tenías academia y yo no estamos haciendo lo mismo. Involucramos a los demás y esas personas que no sabían nada, incluso no sabían ni leer ni escribir, por medio de ese proceso creativo ellos empezaron a conocer los contextos de sus ciudad, de su país, etc. Y les permitió también adoptar posturas políticas. Retomando el ejemplo de Pintando Memoria, cómo nosotros podemos crear esos espacios de encuentro para abrir puertas en las comunidades, poder decir que el muralismo o el grafiti no es solo para los que saben pintar.

Pero, cómo nosotros también podemos ser incluyentes para quitarnos ese rótulo de artistas que muchas veces es un peso que ni te deja caminar o te pone a levitar, cómo podemos abrir el panorama a otras comunidades, a la gente de afuera. Y pasó puntualmente en las intervenciones, tuve la oportunidad de pintar a Nicolás Guerrero, a Flex y entonces se me acercaban como «ah, él era el sobrino del alcalde» y lo conocían así, entonces como que, o sea sí, lo fue, pero pues él puntualmente también fue uno que estuvo con nosotros, él también fue artista urbano, él fue escritor de graffiti, hacía parte de un colectivo que hacía parte de un colectivo que se llama la RCC que actualmente continua y que murió en medio de un enfrentamiento con el ESMAD. Entonces, si ves cómo en medio de las intervenciones la gente puede conocer los contextos, ser partícipes de ellos y también muchos de ellos teníamos una intervención con un boceto planteado y lo intervenimos y la gente participaba, le daban como su toque, y pensaban «ve y si ¿aquí puedo hacer algo? ¿será que puedo hacer algo?» y nos pedían permiso, pero la pintura y todo estaba y permitió que ellos también pudieran adoptar como tips básicos. Tenían la libertad de expresarse y eso habla de cómo estos procesos creativos, cómo estos encuentros dan la posibilidad para que los procesos comunicativos de la gente puedan tener otras posibilidades. Un ejemplo, yo soy sólo escritor, o soy un poeta, manejo el tema de la oratoria y en medio de este encuentro

yo aprendí que puedo participar desde la oratoria y sumarme a lo gráfico. Entonces, es chévere — yo se que lo estoy diciendo mucho — pero es algo que realmente lo tengo muy interiorizado. Cómo estos encuentros permitieron nutrir los procesos comunicativos de mucha gente.

**J.S.:** Con respecto a la construcción de memoria colectiva pienso en los dispositivos de memoria que se utilizaron durante el paro, que por un lado fueron los murales, los graffitis, también la fotografía y pues en el caso de Puerto Resistencia también la monumentalidad, acudir a ese lugar pues que está establecido para conmemorar o para exaltar unas determinadas cosas. Voy a hablar desde la parte maluca del problema de lo colectivo, pensando en el ejemplo del monumento. Que finalmente sí es un ejercicio colectivo pero deja esas preguntas sobre representación. Qué personas quedan excluidas dentro del monumento y su representación, cómo es el ejercicio que se hace ahí, que finalmente pues es algo que responde a las dinámicas del país en el que vivimos, que es un país machista, racista, que todos tenemos interiorizado, pues así nos criamos. Entonces, cuando resulta espontáneamente un monumento de esta forma pues lógicamente van a quedar otras colectividades por fuera; por ejemplo, el monumento tiene esta mano blanco-mestiza que... yo tuve la posibilidad de participar en el otro monumento que se hizo al frente que fue el de la olla y digamos

con las personas que trabajamos ahí pues inmediatamente lo que se decía era que pues hay que ir a comprar un color piel. Así de interiorizado está que simplemente eso es lo normal y como que esa reflexión ni siquiera se da ahí, no se siente como una violencia, como un acto de discriminación. Se genera la pregunta de pensar en cómo las colectividades si pueden convivir sin que sean violentas las unas con las otras. Porque si uno se pone a pensar, ahí estábamos hablando desde lo étnico racial, pero digamos con las diversidades sexuales la representación en el puño, en la mano de Puerto Resistencia, es nula. Esa si no existe. Como que finalmente hablando de autorrepresentación, Eivar que es un pintor afro muy importante, fue a pintar a una de las personas de primera línea y fue como una de las pocas representaciones de personas afro en el monumento. Pero, ya luego es que personas diversas, personas trans o lo que sea que quepa dentro de ese aspectos diversos, pues no aparece representada en ningún lado. Y como que uno se pone a pensar por qué no aparecen representadas y eso pone una duda sobre la autorrepresentación y si piensa en por qué las personas diversas no caen en este espacio. Y en parte es porque este espacio es violento con esas personas. Eso nos deja qué hay que pensar también desde ese lado feo de la cosa: que nos cuesta pensar en una memoria colectiva cuando este sentido de exclusión está ahí presente.

**B.N.:** En referencia al tema colectivo es que es importante entender y darnos cuenta qué son procesos nuevos para muchos y que mucha gente cree que hacer el trabajo colectivo es muy fácil y realmente hay que pasar por la transición de los roces, de que yo no estoy de acuerdo con las ideas de otro compañero o compañera del grupo y que eso nos tiene que ayudar a fortalecernos y no a dividirnos. Lastimosamente hubo muchos colectivos que se desintegraron por esa misma razón y por esos roces que no supieron sanar o estar en un colectivo pero con ideas distintas. Habían colectivos de 50 personas y actualmente solamente quedan 5. Pero entonces, que esas cosas pasen es importante porque eso demuestra que se quiere y se piensa en sanar pero también en seguir aportando. Que a pesar que, no estén los que estaban desde el principio, el seguir aportando ideas y seguir haciendo implica que hay que replantearse las también, porque había momentos en que no sé llegaban a hacer cosas solamente porque la mayoría del colectivo no estaba de acuerdo. Por ejemplo, en algún momento en Puerto Resistencia había un evento programado para poner una tarima y había muchos artistas, pero por roce entre los colectivos al final no se pudo dar. Todo eso son retrocesos que uno dice «Bueno, sí estamos tratando de mejorar esto, si estamos tratando de que esto tenga un rumbo distinto», estamos aplicando las mismas técnicas que se practican normalmente en el Estado. También es cómo

darnos cuenta que seguimos con los mismos problemas internamente, que lo tenemos en seguida, que llegaban, muchachos de la autodenominada Primera Línea con las mismas dinámicas del barrio, cómo se dice queriendo imponerse, y queriendo decirle a uno sobre el tema los estampados «es que me tenés que regalar una camisa» y entonces también es «es que yo no te tengo que regalar nada,, porque es que nosotros estamos haciendo aquí un trabajo colectivo». Eso empezaba a contradecir las personas que nunca antes lo había encontrado en el barrio porque era «o me das lo que quiero o tenemos problema». El llegar y tener un impacto en los barrios también fue muy drástico, porque hubo gente que no se aguantó eso. Hubo mucha gente excluida solamente por su orientación sexual, porque tenían estas dinámicas dentro de los barrios de burlarse de otra gente. Eso generó que se le empezara a decir al compañero del barrio como que «ve, la estás haciendo mal, así no es», y era necesario porque no nos podemos quedar todo el tiempo con esas que pasan y que se vuelva un paisaje. Decíamos cuando estaba militarizado todo el barrio «no nos podemos acostumbrar a que la policía todo el tiempo esté aquí», porque es que no es natural que la policía esté aquí. Normalmente en el barrio pasa delincuencia, antes del paro ya había delincuencia, los robos siempre han existido en Cali y no solo por eso querían venir a la gente externa decir como que «no es que el paro es el nido de las ratas, todo lo

que está relacionado con el paro son puros ladrones». Lastimosamente también se adicionó mucha delincuencia al paro y eso es una realidad que nos debe de pesar, pero también de plantearnos bueno ¿cómo hacemos para que estos pelados cambien su mentalidad? ¿si hay posibilidad de que cambien esa mentalidad o realmente ya no hay como cambiarla? o ¿cómo contradecirla? por lo que decía al principio, el decirle a una persona «ve, la está haciendo mal. No puedes robar a la misma gente de aquí del barrio, porque esta es la gente que mantiene vivo el paro». Entonces, muchas de esas personas se vieron atacadas y empezaron a hacer cosas en contra. Por ejemplo, entorpecían los eventos, no querían que tomarán fotos, excluían a la gente. Dentro de lo colectivo también lidiar con eso fue mucho problema, pero también hay que rescatar es que la gente cuando se organiza se da cuenta de que hay que cambiar muchas cosas e incluso dentro de los tratos hacia las personas, y todo este proceso que ha pasado sigue teniendo esa repercusiones. Porque seguimos, como dice Johan, teniendo pensamiento machistas, seguimos viendo en una sociedad donde la gente dice «no es que esos marihuaneros» y no se dan cuenta que entre los marihuaneros hay un poco artistas muy buenos y que eso no tiene porqué definirte como una persona mala. Estas colectividades que se dieron siguen siendo afectadas desde afuera, porque hay mucha gente que es primera vez que se organiza como col-

ectivos y caminar como colectivos es difícil, porque a veces no se está de acuerdo, no se está conforme con lo que se está haciendo. Pero que se den los debates es importante, digamos que en este momento están muchos colectivos en eso, caminando, así sea con todas las dificultades que hay, pero lo importante es seguir creando.

**C.M.:** Una de las cosas que yo siento que se dio mucho en el marco del paro fue éstas juntanzas y el apoyo externo. Pero es algo que también se fue perdiendo con el tiempo, digamos, si uno habita los puntos, por ejemplo Puerto Resistencia, uno ya ve muy pocas personas. Hacen actividades, hacen jornadas de cine, hacen muchas cosas, ferias, pro, lo habitan muy pocas personas. Entonces, fue como el momento y siento que volvió como esa normalidad de volver a invisibilizar ese tipo de puntos. Y es algo que de alguna forma si en algún punto estuvimos apoyando interesados e interesadas en generar un vínculo y una forma de un proceso, no era como la moda, era como bacano, chimba, me tomó la foto en Puerto Resistencia, en el Monumento y no vuelvo por allá. Sino realmente, sí a mí me interesa y me interesó en algún punto este movimiento bacano seguir apoyando los procesos, seguir dándose cuenta de lo que pasa. Creo que eso es lo que puede llegar a sostener una colectividad en el tiempo, porque terminan las mismas 3 o 5 personas haciendo lo mismo. Es algo que uno lo ve un poco

triste porque hubo un momento en el que aquí había miles de personas y ahorita simplemente somos cinco. Yo ahora estoy en un proceso en el María Isabel Urrutia, donde montamos una huerta. Han venido surgiendo muchas huertas a raíz del paro, por ejemplo, está la de Raíces en Mariano Ramos, hay una en República de Israel, hay otra ahí mismo cerca del monumento y esta está nueva de María Isabel Urrutia. Uno ve cómo hay un poco la deserción del movimiento, pero también hay personas muy comprometidas con los procesos. Yo creo que gracias a esas personas comprometidas con los procesos es que se puede hablar de un proceso a largo plazo y no de un estallido en el que todo el mundo participó de alguna forma por tendencia. Creo que es importante que debemos todos y todas asumir un compromiso y asumir que esta clase de procesos no es algo de unos meses, dos meses, sino que son acciones que hay que pensar a futuro.

**B.Q.:** Qué gran conclusión, mirar hacia el futuro. Es algo que debemos hacer. Muchas gracias a todos y a todas por asistir a esta conversación. Nos ha dejado muy profundas reflexiones sobre la incidencia del arte y la creación en estos procesos colectivos. Hay que seguir trabajando en comunidad y continuar desde la academia aportando a estos procesos.

# Exposición: Para nunca olvidar

---

La presente exposición (en sala, fachada y muros exteriores) tiene como fin comprender las diversas intervenciones, publicaciones, proyectos y obras alusivas al Paro Nacional sucedido entre mayo y junio de 2021 en Cali, realizadas por la comunidad de Bellas Artes Institución Universitaria del Valle y por personas caleñas que se manifestaron creativamente. Estas se configuran como dispositivos de memoria que dan cuenta de la violencia, la represión y el desasosiego, pero también de la esperanza, la resiliencia y la necesidad de soñar con una Colombia mejor.

Su nombre, *Para Nunca Olvidar*, proviene de uno de los murales realizados en una de las paredes de la Institución durante las manifestaciones, y creado para conmemorar a través de la pintura, los rostros de quienes han fallecido en medio de los estallidos sociales más recientes; sin embargo, desde su concepción se ha visto vulnerado. El mural consistió primeramente en una serie de fotografías impresas sobre papel, las cuales fueron pegadas sobre la mencionada pared, pero en el corto plazo fueron rayadas y destruidas; tras esto se volvieron a pegar y nuevamente fueron

arrancadas. Finalmente, la comunidad decidió realizar un proceso más duradero, al pintar los rostros directamente sobre el muro. Para esto, se unieron numerosos estudiantes de Artes Plásticas, Diseño Gráfico y Licenciatura en Artes Escénicas, quienes se encargaron de retratar, documentar y brindar todo el apoyo logístico necesario durante la acción.

Su realización congregó numerosos espectadores curiosos, que no solo veían ésta sino todas las demás intervenciones muralísticas realizadas alrededor de la Institución. También contó con el apoyo de la comunidad alrededor de Bellas Artes y, ante todo, con la presencia de cercanos de las personas retratadas, quienes se acercaban a expresar su luto y desconcierto, a llorar a su amigo y familiar caído, hablando con quienes participaban del mural, y agradeciendo por aquel gesto colectivo.

En total, hasta el mes de julio se alcanzaron a pintar 36 rostros de los más de 70 fallecidos a causa de las manifestaciones y que han sido documentados hasta hoy, todos congregados bajo la frase *Para Nunca Olvidar*. A través de ella se condensó la enorme necesidad que tenemos los ciudadanos colombianos, de forma individual y colectiva, sobre conocer nuestra historia no solo para no repetirla, sino para generar acciones de cambio al respecto, y también como un medio de conmemoración de la brutalidad, la indiferencia y el dolor de muchas familias. Esta acción nos permitió como comunidad contribuir a generar conciencia en nuestro

contexto sobre la horrible noche que no ha cesado sobre nuestro país.

Las obras, imágenes, proyectos y manifestaciones aquí presentadas se configuran entonces como acciones de resistencia desde la creación, al generar un diálogo no sólo con la acción, con la calle, con la manifestación, sino con el aula, con el currículo y con la academia. Durante los casi dos meses en el que acaecieron estos fatídicos hechos, la comunidad universitaria de Bellas Artes (liderada por los estudiantes de sus tres facultades) cesaron toda actividad académica en el semestre y se volcaron sobre la Institución. Así, Bellas Artes se consolidó como un espacio de acopio para estudiantes, docentes y administrativos, un lugar de refugio, de apoyo y especialmente, una hoja en blanco lista para expresar todos aquellos sentimientos que afloraron durante las manifestaciones durante el Paro Nacional: rabias, desasosiegos, tristezas, indignaciones. No solo el mural *Para Nunca Olvidar* (que da título a esta exposición) fue creado durante estas jornadas; todos los murales que se encuentran en las paredes exteriores de esta exposición y así como una serie de intervenciones colectivas en el espacio público (trapos, banderas, performances, encuentros) fueron gestadas desde aquella necesidad creativa comunitaria fundada desde y hacia la expresión visceral.

Muchas cosas han sucedido a partir de estos hechos y por ello, vemos todos necesario volver a recordar, a revivir todos esos momentos



que como comunidad atravesamos de forma unida y dinámica. Lo expuesto en sala, en muros y en fachada nos recuerda que el ejercicio creativo es un acto de resistencia, que obliga a nuestras cuerpas a oponerse a lo establecido, a luchar por desdecir aquello que se ha impuesto sobre nuestro pensar y a gritar aquello que tenemos derecho a decir, desde el trazo, la palabra, la imagen y la acción. Comprender este proceso entrópico es fundamental para todes quienes se embarcan en un ejercicio expresivo, proyectual o creativo.

Han pasado ya más de cuatro meses desde la finalización del mural *Para Nunca Olvidar* y, nuevamente ha sido intervenido: su nombre fue tachado y los rostros nuevamente fueron borrados. Como si se tratase de un ejercicio de censura, esta acción (quizás premeditada) nos lleva como comunidad a seguir generando acciones de recordación, sobre lo sucedido, sobre lo vivido, sobre lo sentido; esta exposición es parte de ese objetivo, pues sin ella, se hace casi imposible emprender un proceso de memoria colectiva. Estamos frente a un continuo palimpsesto que nos obliga a entender que toda acción creativa contiene en sí misma un proceso de resistencia y que toda resistencia es imposible de concebir sin recordar, lo sucedido, lo impuesto, lo opuesto. Olvidar es abandonar aquello que nos congregó.

*Comunidad de Bellas Artes*

**Participantes:** Adriana Marcela Mejía Vargas; Alejandro Escobar Porras; Alexander Aguirre Patiño; Ana María Ortiz Hernández; Andrea Cecilia Muñoz Cruz; Andrea Payán Cerón; Angélica Mercedes Castro Piedrahita; Anyela Marian Gómez Díaz; Calipso Press; María Camila Guaca Rodríguez; María Camila Palau Ludwig; María Camila Restrepo Agudelo; Charlie Alvarez; Claudia Patricia Gaviria Zapata; Daniel Ledesma Hernández; Daniel Navia Mosquera; Daniela García Mesa; Luisa Daniela López Puentes; Daniela Muñoz Vergara; Daniela Pérez Bejarano; David Caicedo Alzate; Diego Danilo Giraldo Noreña; Diego Alejandro Henao Zuñiga; Doris Sarria; Dulima Hernández Pinzón; Dussan Orozco Duque; Eblin Jobán Grueso Cuero; Juan Camilo Villegas Vidal “El Makhina”; Natalia Hernández (Colectivo El Tendedero); Stefany Martínez (Colectivo El Tendedero); Valentina Portilla (Colectivo El Tendedero); Gabriela Moncada Quiñonez; Georlett Cecilia Lasso Díaz; Giara María Rodríguez; Isabel Alejandra Garcés Ascuntar; Jairo Fernando Ceballos Chamorro; Jennifer Mafla Valenzuela; Johan David Samboni Esquivel; José Manuel Cuesta Sinisterra; José Manuel Olaya Jaramillo; Joseth Silva; Juan David Díaz “Lápiz”; Juan David Lombana Quiroz; Juan Carlos Melo; Juan Pablo Adames Vargas; Julián Andrés Hincapié Peña; Julián Esteban Rodríguez Charry; Kevin Sánchez Echeverry, Kevin David Moreno Guaca; Leidy Vanesa Piedrahita Ospina; José Leonardo González Padilla; Lina Fernanda Rodríguez Vásquez; Elvia Lucía Amaya Salazar; Luisa Fernanda Barón; Manuela Montoya Pérez; María Eugenia Escobar Casañas – Semillero de Desplazamiento en el espacio; Natalia Suarez Agudelo; Pablo Santiago Daza Acevedo (Colectivo Rizoma); Michael Romario Paz Gómez; Ronald Enrique Sierra Baquiro; Sandra Catherine Arias Muñoz; Santiago Cajamarca Vivas; Santiago Díaz Correa; Shara Tatiana Tique Marroquín; Sara Lucía Zarama Montoya; Sebastián Herrera; Sergio Andrés Zapata Rosales; Valeria Ayala Vásquez; Xaira Dejeas Vásquez; Yennifer Cossio Hinestroza; Wilder Santiago Rojas Ospina; Yury Griselda Casallas; Compañía Faro del Sur; Laboratorio de Rizomas Populares.

**Curaduría:** Lina Rodríguez; Iván Abadía; Pablo Daza; Alejandro Escobar.

**Montaje:** Antony Echeverry; Jose Vidal; Lina Rodríguez; Dussan Orozco; Sara Zarama.

**Registro Fotográfico:** Dussan Orozco; Charlie Álvarez.



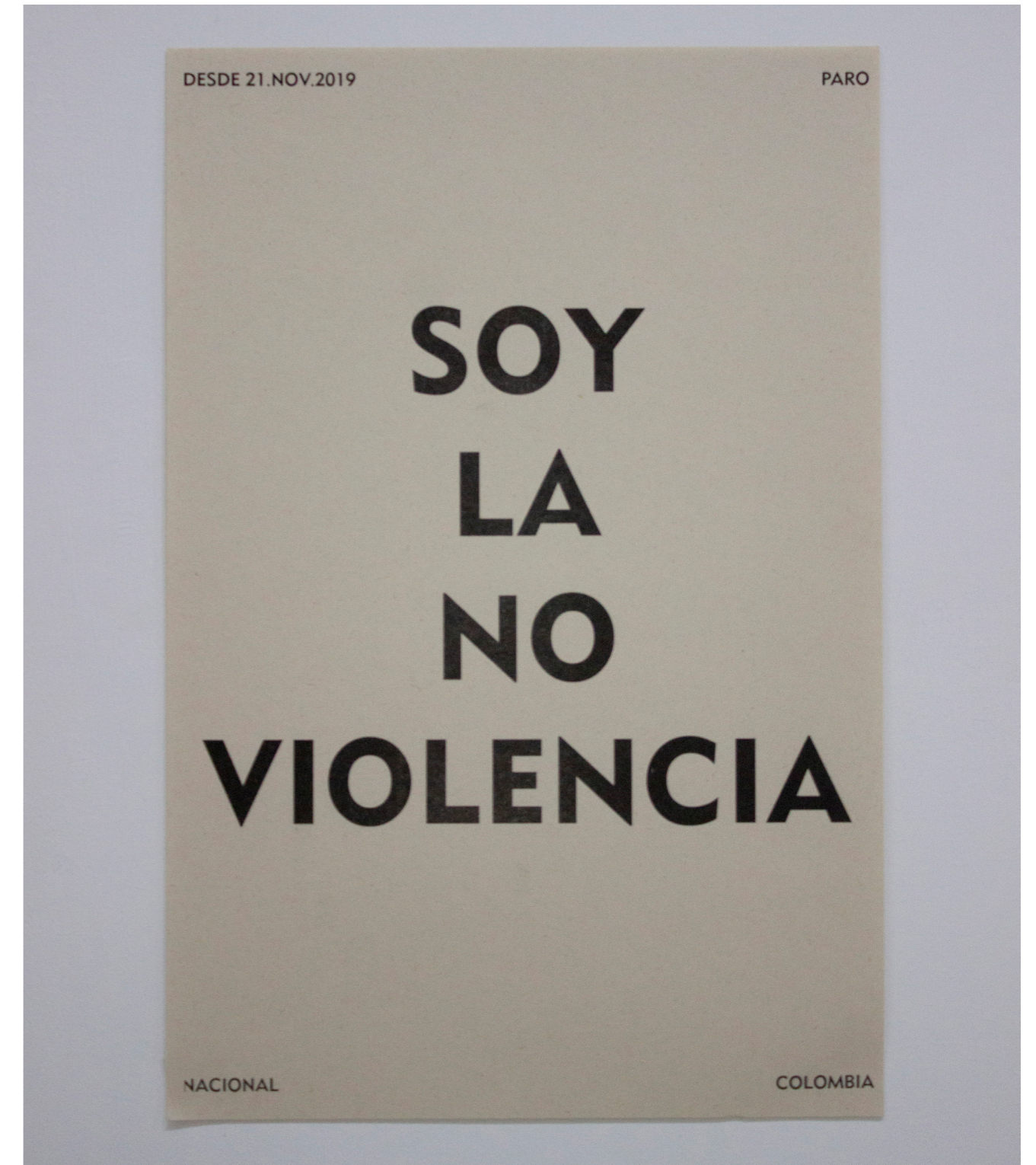
Juan David Díaz "Lápiz" - Trapo



Intervenciones en trapos y Murales - Comunidad Bellas Artes



No nos vamos a callar (Afiches) - Calipso Press





Pinturas / Ruterros - Johan Samboní

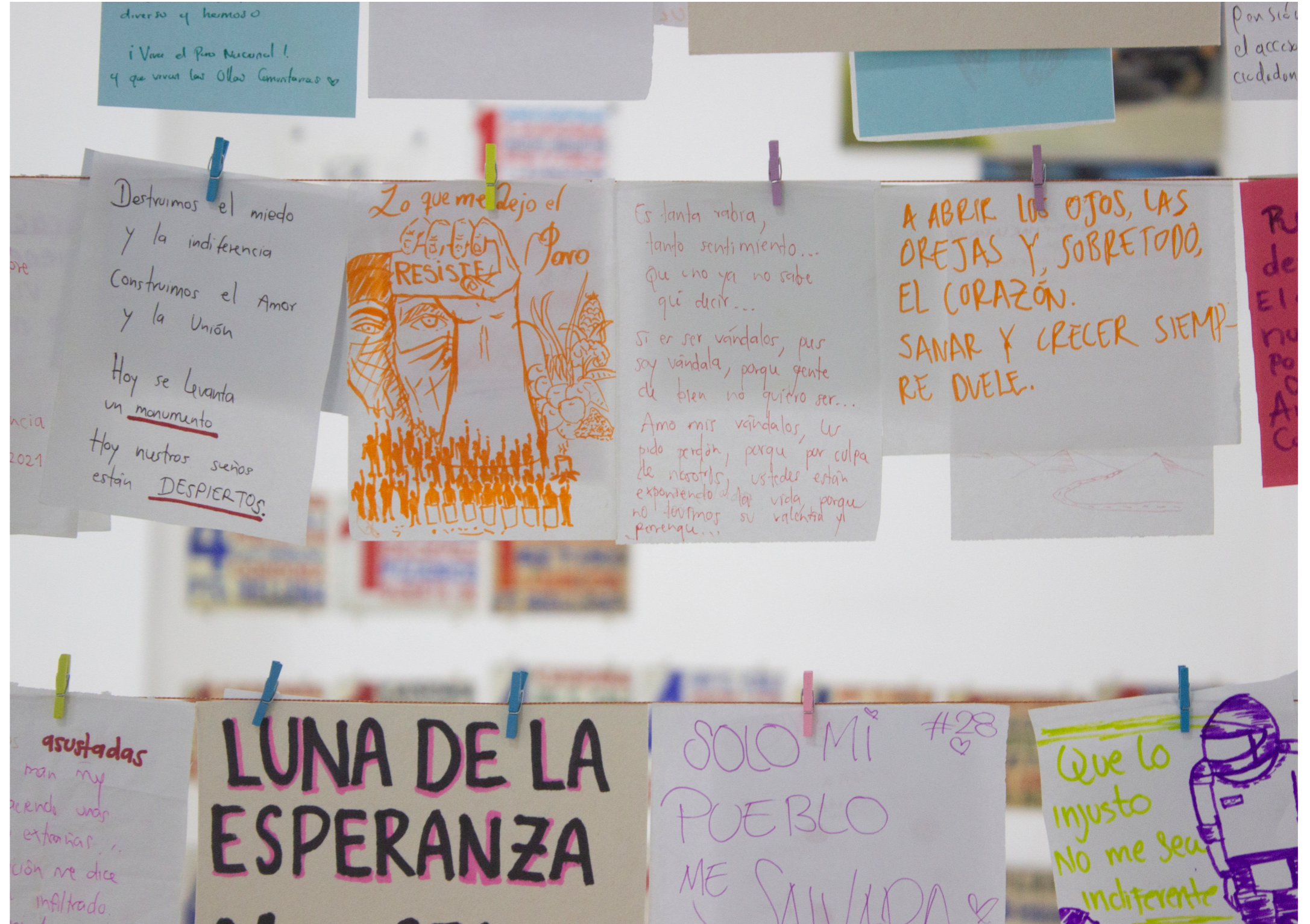


Izquierda: Ruterros - Johan Samboní  
Centro: Tejidos de los puntos de resistencia -  
Creación Colectiva  
Izquierda: Trapos - Sergio Zapata





El tendedero al Paro - Natalia Hernández, Stefany Martínez, Valentina Portilla (Colectivo Peripecia)







Dibujos y Pinturas -  
Alejandro Escobar Porras

Utatiantis alitior? Hicia nima dolorest  
doluptis molupta ecaborectiam quatet.  
Nam, verit qui bearchitem verunt end-  
unt.





Pinturas - Leidy Vanesa Piedrahita Ospina





Pintura - Santiago Cajamarca

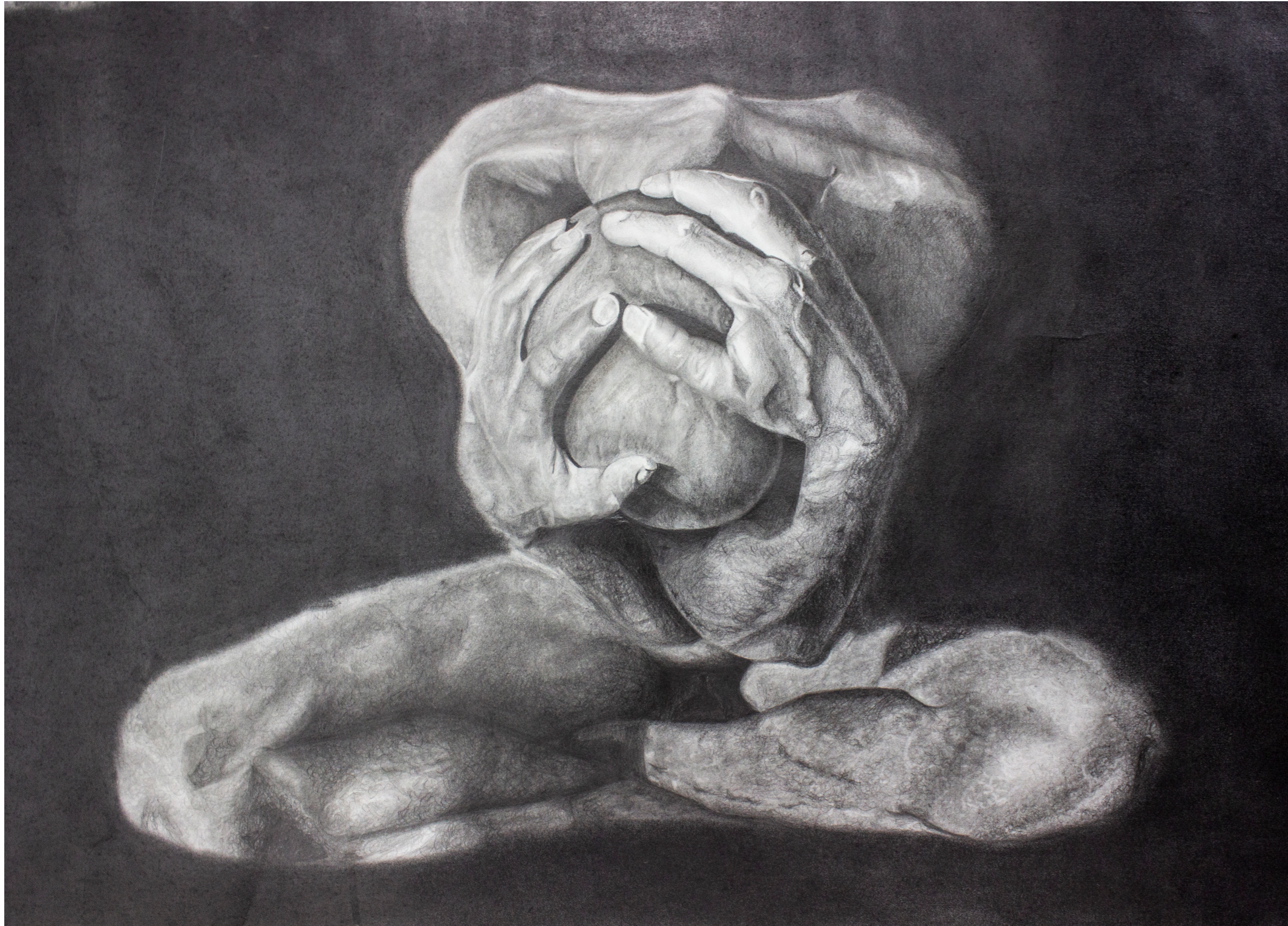


Columna Izquierda: Intervención - Johan Samboní  
Columna Derecha: Serigrafías - Laboratorio de Rizomas Populares (Palmira)

Columna Izquierda: Intervención - Johan Samboní  
Columna Derecha: Stencil - Diego Henáo



Se oyen voces / Juan Pablo Adames



Desarraigo - José Manuel Cuesta



Fotografías - Dusan Orozco





Fotografías - Charlie Álvarez y Daniel Ledesma Hernández



Afiches / Estampatón - Diferentes autorxs



Arriba: Las vidas de las personas negras e indígenas importan - Eblin Gueso  
Abajo: Bellas Artes Combativa - Comunidad Bellas Artes



Bordado sobre Fotografías - Isabel Garcés



Ollas por Huerta (Instalación) - Ana María Ortiz Hernández



SOS - Claudia Gaviria



Tirano - Wilder Santiago Rojas Ospina



Pancartas - Asamblea Multiestamentaria  
Bellas Artes





Arriba: Somos Poder - Sergio Zapata  
 Centro: Afiche - Adriana Mejía  
 Derecha: Afiche - Luisa Barón





Toda una vida de combate - Colectivo Rizoma



En la mesa: Sellos República del Silencio  
- Andrea Payán Cerón  
Sellos - Sergio Zapata



Afiche - Jairo Ceballos



Libertad No. 6 (performance) - Lucía Amaya Salazar





La Olla Rodante









Monumentos (Dibujos) Sebastián Herrera





Cali / Plomombia - Juan Melo



Obra Campoflores - Compañía Faro del Sur (Bogotá)





2022

