



CUADERNO DE MEMORIAS

Coordinación editorial

Adriana María Pineda
David Escobar
Juan Esteban Agudelo
Luciano Peláez

Investigación, recopilación

Adriana María Pineda
David Escobar

Coordinación editorial

Adriana Pineda

Edición de imágenes

Adriana María Pineda
David Escobar

Corrección de estilo

Diana Carolina Mejía

Identidad gráfica y diseño

Lina Rada

Impresor

Apotema. Fábrica de impresos

Museo de Antioquia

Carrera 52 No. 52-43, Medellín
(574) 251 36 36
www.museodeantioquia.co
Medellín, Colombia

Una publicación de:



Convenio:



Consulta la versión digital
de estas memorias en:
► <http://issuu.com/museodeantioquia>



Créditos y agradecimientos

Equipo de trabajo MDE11

Dirección

Ana Piedad Jaramillo Restrepo,
directora general Museo de Antioquia

Dirección de producción

Juan Guillermo Bustamante Cardona,
director Operaciones MdeA

Planteamiento curatorial

José Roca

Curadores

Nuria Enguita Mayo
Eva Grinstein
Bill Kelley Jr.
Conrado Uribe

Asistentes de curaduría

Adriana María Pineda Estrada
Adriana Ríos Monsalve
Carolina Mejía González
Juan José Restrepo Rincón
Yuliana Quiceno Cardona

Alianzas y comercialización

Byron Alberto Vélez Granda,
director Comercial MdeA
Catalina Jiménez Sánchez,
directora de Proyectos MdeA
Eliana Uribe Duque,
directora Relaciones Corporativas
MdeA
María Cristina Vargas Torres,
coordinadora Cooperación
Internacional MdeA

Soporte administrativo, legal y financiero

Cristina Abad Londoño,
directora Jurídica MdeA
Fredy Orlando Gómez Vargas,
director Administrativo y Financiero
MdeA
Luz Marina Bravo Restrepo,
directora Gestión Humana MdeA

Soporte educativo y cultural

Olga Lucía Escobar Trujillo,
directora de Cultura y Educación MdeA
Piedad Posada Mejía,
subdirectora Educación MdeA
Claudia Velásquez López,
subdirectora Cultura MdeA
Ricardo Gómez Echeverri,
curaduría musical MdeA
Javier Burgos Montes,
coordinador pedagógico MdeA
Alejandro Ortega Duque,
guía bilingüe MdeA

Producción y logística

Sandra Milena Escobar Jiménez,
asistente administrativa MDE11
Vivianna Gómez Nieto,
coordinadora de Producción MDE11
Marta Isabel Arroyave Ruiz,
asistente de Producción MDE11
Verónica Osorio Arenas,
apoyo administrativo MDE11
Cleidy Eliana Alzate Saldarriaga,
apoyo administrativo MDE11

Julia Villegas Mesa,
secretaría MDE11
Mary Luz Agudelo Tabares,
coordinadora de Compras MdeA
Yaneth Fernández López,
tesorera MdeA
Felipe Gómez Torres,
asistente de Compras MdeA
Jaime Montoya Sierra,
coordinador Montaje y Mantenimiento
MdeA
Carlos Enrique Vélez Martínez,
auxiliar Montaje y Mantenimiento
MdeA
Sandra Catalina García Cortes,
coordinadora Eventos MdeA

Comunicaciones

Carlos Guisao Bustamante,
director de Comunicaciones MdeA
Carmen Elisa Chaves Soto,
coordinadora de comunicaciones MdeA
Juan Camilo Arboleda,
editor MDE11
Jéssica Suárez Cataño,
periodista MDE11
Ronald Castañeda Tabares,
periodista MDE11
Mónica María Arbeláez Flórez,
asistente administrativa
Comunicaciones MdeA
Alejandro Zuleta Idárraga,
diseñador medios digitales MdeA
Juan Fernando Velásquez Rendón,
diseñador medios impresos MdeA

Sistemas

Julián David Valencia Santander,
coordinador de Sistemas MdeA
Juan Carlos Carvajal Gómez,
analista de Sistemas MdeA
Yojan Usme Cardona,
auxiliar de Sistemas MdeA

**El MDE11 fue posible gracias a
toda la participación del equipo del
Museo de Antioquia**

Contenido

	Textos introdutorios	8
	Laboratorio	71
	Espacios Anfitriones	73
	Trabajo de campo	105
	Medialab_proceso	115
	Exposición	125
	Taller Central	127
	Taller de fundición	185
	Estudio	191
	Taller de construcción	193
	Transductores	218
	Diplomado de Música	224
	Aula Dialógica	226
	Interlocuciones	227
	Seminario	257

PRESENTACIÓN

Por: Ana Piedad Jaramillo, Directora Museo de Antioquia y MDE11

¿Qué decir hoy de lo que significó el MDE11? Quizá, que el Museo caminó por la ciudad, y el mundo caminó por el Museo. O, mejor, que ratificó una de las bases de nuestro trabajo: el arte como lugar idóneo para el aprendizaje y la enseñanza a partir de la experiencia sensible.

Durante tres meses, entre septiembre y diciembre de 2011, evidenciamos aún más porqué el arte es un elemento clave en la transformación social que Medellín ha vivido en la reciente década: la memoria, la identidad, el patrimonio, la ciudad como hábitat, las formas de comunicación, la apropiación del espacio y el potencial pedagógico de las prácticas colaborativas y comunitarias fueron temas centrales en una discusión que incluyó a todos quienes quisieron hacer parte de ella.

Son estas memorias una buena mirada de lo ocurrido durante el Encuentro: 109 artistas, colectivos, académicos y expertos de 24 países estuvieron presentes en Medellín; fueron invitados 5 Espacios Anfitriones locales, participaron unas 40 instituciones y se realizaron 76 proyectos y actividades como talleres, charlas, investigaciones y activaciones por diferentes puntos de la ciudad, desde las zonas más centrales hasta las más periféricas.

Esta plataforma, que consideramos el proyecto más potente del Museo de Antioquia para el intercambio cultural y el fortalecimiento del tejido ciudadano, generó un importante diálogo desde su misma formulación: *Enseñar y aprender, lugares del conocimiento en el arte*, a partir de tres líneas de trabajo: el Laboratorio, para que artistas y comunidades unieran sus fuerzas en la creación colectiva; el Estudio, un espacio de enseñanza y transmisión del conocimiento; y la Exposición, para exhibir obras de arte sintonizadas con la filosofía del Encuentro.

Presentamos aquí un compendio de lo ocurrido en el MDE11, un archivo que da testimonio de él y que ponemos a disposición de la comunidad académica, investigadores y público interesado en conocer más sobre qué fue el Encuentro, y, tal vez, ponerlo en contexto con su predecesor, el MDE07.

Son estas memorias, en últimas, una forma de gratitud a todos los que hicieron posible que Medellín y el mundo se unieran en un espacio experimental: a Lucía González, directora del Museo con quien nació este proyecto; a los

curadores, a los Espacios Anfitriones, a los artistas, a los ponentes invitados, a las comunidades, a las instituciones, empresas y patrocinadores que hicieron posible este escenario, y al equipo de trabajo del MDE y del Museo de Antioquia.

Hoy podemos decir que el MDE11 propició un encuentro entre artistas locales e internacionales con las comunidades, permitió que conociéramos un poco más sobre las prácticas artísticas en otros lugares del mundo, que ellos conocieran las nuestras y trabajarán en este contexto. En definitiva, significó reafirmar el arte como opción de vida para Medellín.

ENCUENTRO INTERNACIONAL DE ARTE DE MEDELLÍN MDE11

Enseñar y aprender. Lugares del conocimiento en el arte

*“...el enseñar no existe sin el aprender, y con esto quiero decir más de lo que diría si dijese que el acto de enseñar exige la existencia de quien enseña y de quien aprende. Quiero decir que el enseñar y el aprender se van dando de manera tal que, por un lado, quien enseña aprende porque reconoce un conocimiento antes aprendido y, por el otro, porque observando la manera como la curiosidad del alumno aprendiz trabaja para aprehender lo que se le está enseñando, sin lo cual no aprende, el educador se ayuda a descubrir dudas, aciertos y errores”.*¹

Paulo Freire

*El curador de prácticas artísticas cambiantes, problemáticas y diversas, seguramente necesita partir de una postura de duda e incertidumbre. O, de hecho, de una posición de escucha. El curador como experto es alguien que sabe de antemano qué es arte y qué es bueno para el arte. El curador como oidor trata de encontrar lo que una obra en particular podría necesitar. Así las cosas, lo que este último curador haría, está determinado por la capacidad de situarse en una relación recíproca y colaborativa con los artistas.*²

Mark Hutchinson

El Encuentro Internacional de Arte de Medellín, MDE11, tuvo como eje central de trabajo las diferentes maneras en las que se construye y transmite el conocimiento *en y desde* el arte, a la vez que planteó los límites y los retos de la experimentación pedagógica en la práctica institucional, artística y comunitaria. El MDE11 se propuso poner de manifiesto las tensiones que existen entre las formas de conocimiento reglado, institucional y académico, y las formas de conocimiento más experimentales basadas en prácticas colectivas, colaborativas y de autogestión. Propuestas heterogéneas que conectan actores y recursos del circuito artístico con proyectos y experimentos que no se agotan en el interior de dicho circuito, sino que tienen resonancia en otros contextos.

Consciente de que la experiencia del arte opera siempre en el terreno de lo desconocido, propicio a la experimentación, la duda, e incluso la ambigüedad, el MDE11 propuso un diálogo continuo y abierto con prácticas artísticas, investigaciones dentro y fuera de la academia, y estrate-

1. Freire, Paulo, 1992. Cartas a quien pretende enseñar, p. 28.

2. The curator of a diverse, troublesome and changing art, surely needs to begin from a position of doubt and uncertainty, or, indeed, from a position of listening. The curator qua expert is someone who knows in advance what is art and what is good for art. The curator qua listener is trying to find out what a particular piece of art might need. That is, what this latter curator might do is going to be determined by entering into a reciprocal and collaborative relationship with artists. HUTCHINSON, Mark. *Inconsequential Bayonets. A Correspondence On Curation, Independence and Collaboration with Dave Beech*, en *Curating Subjects*, editado por Paul O'Neill, 2007.

gias comunitarias y pedagogías críticas de las artes visuales alternativas a los entornos artísticos y a los procesos de aprendizaje tradicionales.

A partir de una propuesta inicial de José Roca, el equipo curatorial, integrado por Nuria Enguita Mayo, Eva Grinstein, Bill Kelley Jr. y Conrado Uribe, desarrolló el concepto del MDE11 desde una estructura definida por tres núcleos: Laboratorio, Estudio y Exposición, que a su vez fueron subdivididos en varias Zonas de Activación. El énfasis estuvo puesto en el trabajo procesual y colaborativo orientado a plantear problemáticas y posibles modos de producción de conocimiento común desde la práctica artística y entre diversos autores, comunidades, colectivos y estudiantes de dentro y fuera de Medellín. Diversos tipos de trabajos que implicaron procesos de desvelamiento de cuestiones olvidadas, ocultadas o no estudiadas por las disciplinas tradicionales y otras formas de organización de la información que generaron nuevas formas de ver y de entender el entorno.

Las prácticas curatoriales han complejizado su campo de acción en la contemporaneidad. Ahora también abarcan los procesos de mediación y articulación del arte, el flujo e intercambio de las ideas que generan y la producción de dispositivos de exhibición. Comprenderlas en su posibilidad de incluir modelos no predefinidos y estructuras colaborativas que se insertan dentro de las prácticas culturales contemporáneas, permite que dentro de sus alcances esté propiciar la organización de encuentros, intercambios y puestas en escena abiertas en permanente negociación con sus realidades.

Esta lectura expandida resiste visiones tradicionales que separan la organización interna de la obra de arte, su configuración formal propiamente dicha, de otras dimensiones del campo artístico: investigación, circulación y apropiación. Las prácticas curatoriales resultan así más procesuales que instrumentales; más horizontales y contextuales que causales o casuísticas; más orgánicas y no-lineales que verticales e impositivas. Están dotadas de objetivos y medios no del todo previstos desde un comienzo porque están desprendidas del imperativo de obtener resultados específicos buscando, en cambio, impactos efectivos sobre los modos de hacer convencionales.

La estructura y el desarrollo del MDE11 respondieron a un encargo preciso por parte del Museo de Antioquia para trabajar en el contexto de la ciudad de Medellín y sus agentes sociales y culturales. La misión del Museo es promover la interacción educativa y cultural, convocar la participación de la ciudadanía

y propiciar la reflexión por medio del diálogo polifónico e interdisciplinario. En sintonía con estos objetivos, la curaduría del MDE11 se involucró con colectivos y agentes diversos, desde la academia hasta el trabajo comunitario, pasando por los múltiples espacios de autogestión que existen en Medellín.

A partir de estas sinergias entre escenarios y actores surgió el proyecto general del MDE11. Es interesante destacar que el Museo de Antioquia, una institución hegemónica fuertemente implicada y comprometida con el desarrollo socio-cultural de Medellín, se puso al frente de un evento de ciudad que relacionó institucionalidades diversas en un intento por tejer complicidades y potenciar un conjunto de propuestas que abarcaron las artes plásticas, la arquitectura, la música, la imagen y la tecnología. La propuesta curatorial se enriqueció de la relación de las distintas instituciones y comunidades locales en diálogo con la historia trágica y apasionante de la ciudad. Fue esa historia la que determinó el modo en el que este proyecto operó.

Ninguna institución puede trabajar de espaldas al entramado cultural de un lugar. Esto implica concebir la cultura y el arte como prácticas sociales activas, como modos de conocimiento y de reflexión, y no meramente como objetos de consumo y entretenimiento. Paralelo a un momento en el que la industria cultural está totalmente atravesada por ese tercer estadio del capitalismo trans-nacional (posfordismo o globalización) y sus consecuencias, se están produciendo otras propuestas de diversos órdenes. Nuevas formas de producción cooperativas a-disciplinares y no-mercantiles que están redefiniendo, por ejemplo, conceptos clásicos de la segunda vanguardia como *autonomía* y *representación* en un campo ampliado de la práctica artística.

Es en este contexto de campo expandido donde el trabajo del arte ha de transformarse completamente. Debe pasar de un planteamiento simbólico que reside en un objeto (autónomo) que irradia unos valores, a una práctica distinta que genere nuevas formas de representación y distribución en pos de nuevos marcos de experiencia comunes. Ese cambio requiere, entre otras muchas cosas, reconsiderar las formas de aprendizaje y las metodologías del campo de la pedagogía en el campo cultural, y visitar las formas de enseñar y aprender, así como los nuevos modos de acercamiento al público mediante procesos trans-disciplinarios poco trabajados en la historia del arte.

El Museo de Antioquia promovió, desde el MDE07, una estrategia tendiente a recrear y ampliar el discurso ciudadano de adentro hacia afuera, trabajando junto con artistas y comunidades. En la concepción del MDE11, el

objetivo fue ampliar y continuar ese trabajo capitalizando los valiosos recursos culturales de la ciudad: una manera de seguir adelante y de respetar esa trayectoria artística y pedagógica establecida por el Museo. Medellín posee un ámbito rico y dinámico de proyectos pedagógicos, tanto a en el ámbito institucional (gobierno municipal), como desde la autogestión. En este sentido, el mayor desafío fue trabar una relación estrecha con tantas comunidades y proyectos culturales como fuera posible.

El diálogo con agentes externos buscó potenciar esa fuerza de trabajo comunitario que en Medellín ha alcanzado un interesantísimo desarrollo: propuestas de formación y emancipación en un territorio complejo que tienen como fin, entre otras cosas, combatir el analfabetismo, atenuar las manifestaciones de violencia o recuperar las memorias mediante proyectos pedagógicos de creación colectiva que apuntan a construir un espacio verdaderamente público y un saber común.

Para el MDE11, esto implicó interesarse por proyectos participativos que excedían a la formación de efímeros espacios de socialización y/o comunidades volátiles. En la gran mayoría de los proyectos con los que el MDE11 se involucró, la participación se estructuró de tal modo que condujera a un tipo de experiencia colectiva que permitiera la construcción, colaborativa y muchas veces interdisciplinaria, de sentidos. La noción de experiencia es redefinida en el marco de propuestas que no se concentran en la enseñanza del arte (técnicas) o en la formación de públicos (historia e interpretación del arte), sino en la configuración de entornos híbridos y participativos que pueden existir en un lugar limítrofe entre los procesos artísticos, culturales y formativos.

Estas prácticas abrazan los procesos pedagógicos, pero se resisten a apropiarse las didácticas tradicionales de la enseñanza y el aprendizaje en el campo del arte. Reconocen su condición intersticial, entre el arte y la pedagogía, como posibilidad y potencia para abrir nuevas preguntas, proponer articulaciones entre disciplinas y generar otras respuestas. Son subversivas en cuanto desafían las estructuras tradicionales de la producción artística, resignificando, de paso, sus condiciones de interpretación.

Estas prácticas no solo deconstruyen y critican lo ya establecido. Son, al mismo tiempo, productoras de infraestructura, proactivas y constructoras, porque al estar soportadas en la autoría y el aprendizaje colectivo, buscan tener una eficaz y duradera injerencia en los procesos locales. Aspiran, como

también proponía Paulo Freire, a que a través del arte y la educación, entendidos aquí en su dimensión política, los involucrados adquieran una conciencia crítica de su condición.

Sin embargo, sus agentes ya no aspiran a propiciar grandes transformaciones socio-económicas, aunque sí a incidir en el terreno de las agendas e intereses de colectivos específicos, agenciando quizás la definición de identidades y hasta la resolución de ciertos conflictos. El trabajo colaborativo, por definición, reevalúa y potencia estas relaciones, así como reconfiguran los criterios transdisciplinarios -incluso transpedagógicos- que permiten comprender las metodologías artísticas marcando una importante ruptura con las herencias discursivas del pasado. Las teorías históricas y contemporáneas, que han enmarcado el discurso sobre lo “público” y las “comunidades” en el arte contemporáneo, son desafiadas.

El Encuentro Internacional de Arte de Medellín, MDE11, quiso subrayar esos modos de hacer y de aprender, insistiendo en que el arte tiene que ver con procesos, ideas y prácticas y no solo con objetos. Tiene que ver con intercambios, con puntos de vista y diálogos. Tiene que ver con escuchar más y hablar menos. A eso, justamente, hizo referencia el título del MDE11. Planteó, asimismo, unos lugares de conocimiento y de experiencia, y como todo lugar de experiencia supone una posición en el presente, pero también una conciencia del pasado y una propuesta de futuro. El horizonte de los Encuentros y su futuro dependen de la capacidad de poner en común una gran cantidad de singularidades diversas y anónimas contra el espacio y el tiempo de la propia ciudad donde se despliegan, haciendo visibles unas capacidades que buscan recuperar lo público en un contexto contemporáneo donde lo común se ve reducido, la mayoría de las veces, al espacio de lo productivo.

Enseñar y aprender, en suma, no solo implicó una metodología de trabajo curatorial sino también una estructura conceptual que se preguntó acerca de las posibilidades de un evento de estas características. ¿Cuáles serían sus alcances para compartir nuevas ideas entre varias comunidades y co-construir espacios de aprendizaje? ¿Quién puede sacar partido de estas propuestas pedagógicas? ¿Qué papel juega un museo en estas estructuras masivas y dónde se ubican los artistas y el público? Estas fueron algunas de las preguntas que el equipo curatorial del MDE11 se formuló continuamente durante toda la gestación del MDE11. Esperamos, ahora, extender esas preguntas y ese diálogo con ustedes.

LOS ENCUENTROS DE MEDELLÍN: SURGIMIENTO, CARACTERÍSTICAS Y RETOS¹

Por: Conrado Uribe co-curador MDE11

Este texto busca ofrecer una mirada panorámica y analítica de las condiciones histórico-culturales de la ciudad de Medellín y del Museo de Antioquia, a fin de explicar la aparición y surgimiento de los Encuentros Internacionales de Medellín, realizados en 2007 (MDE07) y 2011 (MDE11), además de exponer sus características generales y avizorar los retos que enfrentan sus futuras versiones.

Si bien hubo varios artículos divulgativos y descriptivos sobre los Encuentros,² que circularon en periódicos y revistas nacionales, solo unos pocos lo hicieron en publicaciones especializadas³. Más allá de esto, y de la publicación de sus Memorias, este ha sido un proyecto que adolece de revisiones históricas o críticas, a pesar de su importancia en el contexto local y nacional, como se verá más adelante.

En ambas versiones del evento estuve involucrado profesionalmente de manera directa. En la primera como asistente de curaduría y, en la segunda, como miembro del equipo curatorial. Por lo tanto, la aproximación que se ofrece aquí está determinada en buena medida por la experiencia personal.

Antecedentes cercanos

Con el cambio de siglo, la ciudad de Medellín avanzó en la transformación del horror que había definido su historia reciente. En ese camino, la cultura desempeñó un papel protagónico. El dolor y las cicatrices de las distintas manifestaciones violentas del conflicto social no se podían borrar, no obstante, la recomposición comenzó. En la década de 1990, en plena época del miedo, y gracias a iniciativas educativas, culturales y sociales auto-gestionadas en

¹ Noviembre, 2011

² En este texto se utilizarán los términos “Encuentros” y “MDE” como sinónimos del Encuentro Internacional de Arte de Medellín en términos genéricos, es decir, como el evento que ha tenido dos versiones. Cuando sea necesario hacer referencia específica a una de las dos versiones, aparecerá MDE07 o MDE11.

³ Véase Revista ArtNexus #67, diciembre-febrero 2007-2008; Periódico Arteria año 2 # 9, marzo-mayo de 2007. P. 4-6; y Periódico Arteria, año 7 # 30, septiembre-octubre de 2011. P. 6-7 Bogotá, 2011.

algunos de los barrios con mayores problemáticas, el panorama se transformó. También apoyaron e iniciaron este proceso las investigaciones y acciones de ciertas organizaciones no gubernamentales (como la Corporación Región), que trabajaron en alianza con ciertas instancias del gobierno local y nacional y que contaron con la cooperación de algunas empresas del sector privado.

Innumerables propuestas de grupos culturales, juveniles, de danza y teatro emergieron en los barrios populares con un discurso por la vida y la no-violencia, y marcaron la formación de jóvenes que, aún inmersos en zonas de conflicto, optaron por una oferta distinta y alternativa a la violencia padecida entonces.⁴

Entre las múltiples iniciativas que aparecieron en esa década se pueden contar grupos teatrales como Barrio Comparsa y la Corporación Cultural Nuestra Gente; publicaciones artísticas independientes como La Hoja, Revista Pluma o Pensamiento y Cultura; programas de televisión como Arriba mi barrio y Muchachos a lo bien; películas como La vendedora de rosas; y programas de formación artística impulsados por las universidades públicas y la Escuela Popular de Arte.

Esas iniciativas comenzaron a trazar rutas por las cuales Medellín podría transitar en busca de soluciones posibles. Estos aprendizajes y experiencias abonarían el terreno para la instauración de una serie de programas y políticas públicas que se pusieron en marcha, entre 2004 y 2008, con el primer alcalde independiente elegido democráticamente en la ciudad: Sergio Fajardo Valderrama.

En conjunción con un proceso de transformación urbana, que incluyó espacios públicos, parques-biblioteca, colegios de calidad en sectores marginados y la planeación estratégica del transporte público, Medellín se convirtió en un laboratorio para la implementación de proyectos enfocados en la educación, la inclusión social, el empoderamiento comunitario a través de la cultura, el fomento a la empresa y la administración pública transparente, entre otros.

Ofreciendo proyectos de alto nivel, Medellín buscaba saldar la deuda social que había acumulado durante años de marginación histórica y desprotección económica de ciertos sectores sociales. Igualmente, el énfasis puesto en la cultura se evidenció en la redistribución de los presupuestos públicos dirigidos a este rubro: hasta el 2003, la ciudad destinaba el 0.6% del total

de sus recursos a las artes y la cultura, pero a partir de 2004, durante la administración de Sergio Fajardo Valderrama, este rubro ascendió al 5% del total de los dineros municipales.

No obstante, el indicador más contundente de la transformación de Medellín fue la disminución en el índice de asesinatos anual que pasó de 6.349 homicidios en 1991, lo que la hacía una de las ciudades más peligrosas del planeta, a 771 en 2007. El mejor resultado de la ciudad en los últimos 25 años, lo que en su momento la dejó mejor parada que Washington⁵. La ciudad se redignificó de cara al país y el mundo.⁶

No es este el espacio para hacer un análisis crítico en profundidad de lo hecho durante aquel período de gobierno (mucho menos en el del siguiente alcalde)⁷, pero hay hechos adicionales, como la disminución en las tasas de criminalidad, la mejora en los indicadores de calidad de vida, la creciente confianza ciudadana en la administración pública y el aumento de las inversiones extranjeras, que son evidencia de transformaciones de alto impacto.

La velocidad y efectividad de los resultados fue tal, que se habló, y se habla todavía, del "Modelo Medellín", un ejemplo de gestión municipal que fue percibido como un caso inspirador para otras ciudades del país y el mundo. Sin embargo, es necesario seguir evaluando aquellos logros en el mediano y largo plazo pues, a partir del año 2009, la ciudad experimentó un deterioro efectivo de los indicadores de seguridad, visible en el dramático ascenso en la tasa de homicidios, así como en el aumento en atracos y otros delitos⁸. Medellín enfrentaba nuevamente un recrudescimiento de la violencia.⁹

Por otro lado, en aquel periodo (primer quinquenio del siglo XXI) también tuvieron lugar una serie de transformaciones en los ámbitos de la cultura y las artes plásticas colombianas. Una de las más relevantes para esta discusión

5. AAVV. Medellín: transformación de una ciudad. Op. Cit. P. 38

6. El diario estadounidense The New York Times publicó en 2007 dos artículos concentrados en los procesos de transformación de la ciudad debido a las nuevas políticas públicas: *Medellín's Nonconformist Mayor Turns Blight to Beauty*, en la edición del 15 de julio; y *Medellín, a former drug battleground, is reborn*, en la del 16 de agosto del mismo año. Disponibles en: <http://www.nytimes.com>.

7. Alonso Salazar Jaramillo (2008-2011)

8. *La violencia en Medellín*. El Espectador, 21 de abril de 2009. Disponible en: <http://www.elespectador.com>

9. Como causas se atribuyen las continuas disputas de poder entre las bandas por el control de zonas importantes para el tráfico y la venta de drogas, situación que se desbordó como consecuencia de la extradición de varios de sus cabecillas en 2008; y la reconfiguración de los supuestamente desmovilizados grupos de milicias paramilitares. Extorsiones, limitaciones en la circulación de las personas en los barrios (fronteras invisibles), y controles a los centros de venta de drogas, juegos y prostitución, se suman a los asesinatos tanto de los propios integrantes de las bandas como de líderes comunitarios y jóvenes artistas que, desde el *Hip Hop*, han buscado ofrecer alternativas culturales de resistencia a la violencia en espacios con un alto nivel de conflictividad. Véase *¿Por qué mataron a 'Yhiel', un rapero de la Comuna 13?* Revista Semana. 28 marzo de 2011. Disponible en: <http://www.semana.com>

fue la modificación del modelo tradicional de los Salones Nacionales de Artistas en 2006, evento precedido, desde la década de 1970, por los Salones Regionales de Artistas.

Para ese año, y a diferencia de lo que sucedía antes, se propuso una estructura que ya no estaba basada en la convocatoria pública y en la selección de las obras por parte de un jurado y, en cambio, se empezó a apuntar a los proyectos curatoriales como fundamento metodológico para su realización.

Se convocaron, en consecuencia, a sociedades y agrupaciones con algún tipo de experiencia en artes para que presentaran proyectos basados en el concepto de proyecto curatorial. Lo que se buscaba era que estos eventos tuvieran mejores efectos entre sus potenciales públicos, haciendo énfasis en los procesos de investigación y formación.

Tales lineamientos atendieron a las críticas y recomendaciones del medio artístico, que habían sido consignadas en la publicación "Post" del Ministerio de Cultura de Colombia¹⁰, así como a la ambición de instalar una política pensada en términos de procesos investigativos, formativos y de impulso a la creación contemporánea que se articulara con el desarrollo de las prácticas artísticas regionales en el país¹¹. Este es un punto de partida importante para los Encuentros, puesto que en el contexto nacional se estaban cuestionando y revisando los formatos tradicionales de los eventos artísticos y su funcionamiento.

En este mismo campo, el caso Medellín debe comenzar a estudiarse a partir de la realización de la Primera Bienal de Arte de Medellín, evento que sirvió para posicionar su nombre en los procesos contemporáneos del arte latinoamericano y en el debate internacional.

Se realizaron cuatro ediciones de la Bienal: 1968, 1970, 1972 y 1981¹². Las tres primeras fueron patrocinadas por la empresa textilera Coltejer, recibiendo consecuentemente su apellido. En 1981, y en paralelo a la última Bienal,

10. AAVV. *Post: reflexiones sobre el último salón nacional*. Bogotá. Ministerio de Cultura. 1999. p. 88

11. Respecto a la transformación en el modelo de gestión de los Salones Regionales de Artistas debe tomarse en cuenta que el Salón Nacional consistía en una exhibición masiva de obras de arte colombiano, conformada mediante convocatoria directa a los artistas y sustentada por un papel rector del Estado central, puesto que el Ministerio de Cultura coordinaba las tareas operativas y logísticas de todo el proceso. Los jurados tenían la responsabilidad de evaluar las obras para decidir su inclusión o no en el evento, y su posterior premiación. En el nuevo modelo, los equipos de curaduría regionales deben asumir la organización del evento y la definición de los parámetros de circulación específicos para las obras.

12. A pesar de denominarse bienales, nótese la interrupción temporal de 9 años entre la tercera y la cuarta versión.

tuvo lugar El Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual y Arte Urbano, que estuvo antecedido por la fundación y apertura de su institución organizadora: el Museo de Arte Moderno de Medellín MAMM.

En este momento, de forma consistente y a través de una gestión interinstitucional de la que participaron diversos actores sociales; la región, y especialmente la ciudad, renunciaron a una postura regionalista y nacionalista en el campo artístico, que había sido producto de un aislamiento voluntario del ámbito cultural nacional (bogotano principalmente) y del contexto internacional en general. Esto obedeció a una larga tradición cultural de regionalismo y chauvinismo que tiene sus raíces en viejos imaginarios culturales.

Lo anterior tuvo como objetivo principal ponerse al día con el arte moderno internacional¹³ y, como consecuencias inmediatas, se dinamizaron los campos de la educación artística, la producción, la crítica y la recepción del arte en unos públicos particularmente conservadores y provincianos, cuya historia ha estado peligrosamente atravesada por una amalgama entre lo religioso y lo económico.

Uno de los productos derivados de este proceso de apertura fue *Revista*, publicación periódica liderada por Alberto Sierra Maya, arquitecto y galerista, pionero de las prácticas curatoriales locales. No obstante, estos proyectos se interrumpieron en el tiempo. La desaparición de las bienales tras su cuarta y última edición, coincide con el declive de la industria textil en Medellín¹⁴ y con el comienzo del periodo más oscuro en su historia reciente.

Como ha ocurrido en otros casos, el aporte de los grupos industriales patrocinadores terminó, y la ciudad, que paradójicamente entró en los años ochenta en un marasmo institucional propiciado por la emergencia del narcotráfico, no retomó la Bienal como un proyecto propio para darle continuidad y, a su vez, como oportunidad para proyectar a sus mejores artistas.¹⁵

La pérdida de potencia de la ciudad como centro cultural y artístico coincide con las décadas de mayor conflicto social y político: ochenta y noventa.

13. Sofía Arango; Alba Gutiérrez. *Estética de la modernidad y artes plásticas en Antioquia*. Medellín. Universidad de Antioquia, 2002.

14. Desde Comienzos del siglo XX, Medellín adquirió reconocimiento y renombre como ciudad industrial de Colombia. Las industrias textiles, junto con las de productos alimenticios, sustancias químicas y bebidas, fueron fundamentales para darle a la ciudad ese status. A partir de la década de 1980, esa "vocación" entró en crisis como consecuencia de los cambios en las dinámicas económicas nacionales y globales, permitiendo el fortalecimiento de una oferta basada en los servicios y el comercio.

15. Carlos Uribe y Darío Gómez Ruíz. MDE07: una apuesta local por domesticar el modelo de bienal internacional. ArtNexus, Op. Cit. Disponible en: <http://www.artnexus.com>

Esa pérdida de protagonismo cultural frente al país y a Latinoamérica, se corresponde con los años más oscuros del terrorismo sembrado por el narcotráfico en la capital de Antioquia. Una época de carros-bomba puestos en blancos específicos en una guerra que parecía de todos contra todos: de los carteles entre sí y en contra de los sectores del Estado no cooptados por los narcotraficantes; del Estado en contra de las guerrillas y estas, a su vez, en conflicto con las propias mafias y sus hijos legítimos: los grupos paramilitares.

Fue una época de amenazas y asesinatos selectivos de líderes sociales, defensores de derechos humanos, sindicalistas, estudiantes y políticos de izquierda que se sumaban a las masacres en las que muchos cayeron indiscriminadamente. El miedo generalizado imperaba en la ciudadanía. Quizás por eso no se puede hacer un airado reclamo histórico por lo que dejó de acontecer en arte y cultura, pues la ciudad enfrentaba condiciones que afectaban seriamente la civilidad e institucionalidad de la sociedad en pleno. Más bien valdría la pena investigar (posteriormente) las estrategias empleadas por los proyectos artísticos independientes y autogestionados que se consolidaron en ese momento.

En correspondencia con las iniciativas civiles locales de los noventa, a finales del decenio tienen lugar dos hechos relevantes:

El primero fue en 1997, cuando se vuelve a realizar un evento artístico con impacto de ciudad: el Festival Internacional de Arte Ciudad de Medellín. Uno de los grandes logros de este evento tuvo que ver con el ornato urbano, puesto que en la ciudad quedaron obras de artistas colombianos como Bernardo Salcedo, Hugo Zapata, Luis Fernando Peláez, entre otros. Muchas de estas obras aún subsisten¹⁶. No obstante, este evento sirvió para evidenciar la falta de continuidad en la realización de eventos de este tipo que servían para vincular y proyectar a la ciudad en el contexto internacional.

Luego, en el año 2000, “renace” del Museo de Antioquia, institución que tan solo cuatro años atrás había estado a punto de cerrar sus puertas debido a graves problemas financieros. Ya desde 1997, la entonces directora, Pilar Velilla, venía recogiendo las indicaciones de

la Junta Directiva y las ideas aportadas por Fernando Botero, quien buscaba consolidar un espacio en su ciudad en el que se exhibiera una muestra representativa de su trabajo. Ambas directrices iban en función de renovar el Museo y conseguir una nueva sede. Un proceso de revitalización en pleno de la institución.

La oferta de donación hecha por Botero¹⁷ fue, sin duda, uno de los motores de un proceso¹⁸ que culminó con el traslado del Museo al antiguo edificio de la alcaldía de la ciudad (un palacio de estilo art decó terminado en 1936). La reapertura de la nueva sede fue en el año 2000.

Este hecho constituyó una gran oportunidad institucional. La ciudad revivió un espacio que había estado a punto de cerrarse. El Museo permitía articular y reunir los distintos agentes de la comunidad artística, formar públicos y vehicular relaciones con los ámbitos nacional e internacional; pues a pesar de que el Museo de Arte Moderno llevaba casi 20 años de existencia, a finales de los noventa entró en un periodo de debilitamiento en su operación de la que solo saldría con la apertura de su nueva sede a fines de la década siguiente.

En definitiva, el periodo comprendido entre los años 2000 y 2009, seguramente será considerado a futuro como el lapso en el que el Museo de Antioquia se convirtió en la institución museológica más sólida y protagónica de la región, logrando posicionarse como una de las tres más importantes en Colombia.

Sin un museo fuerte en el ámbito local, con apoyo y credibilidad tanto frente a la administración pública (municipal y nacional), como frente a la empresa privada (sus patrocinadores), no se hubiera podido gestar y gestionar un evento de las dimensiones del Encuentro Internacional de Arte de Medellín.

Diagnóstico/Estado de la cuestión

Como se ha dicho, en el año 2006, la ciudad vivía uno de los mejores momentos de su historia reciente. Al clima político-social, y a los avances en

17. Entre 1974 y 2010, Fernando Botero ha hecho 8 donaciones grupales de obras al Museo.

18. El artista ofreció a la institución una numerosa colección de obras que abarcaba 114 piezas de su autoría y 21 de artistas internacionales, así como un millón de dólares para soportar su gestión económica ante los nuevos desafíos operativos. Adicionalmente, donó 23 esculturas a la ciudad para ser dispuestas en el espacio público ubicado enfrente del Museo.

16. La escultura de Peláez titulada La casa del árbol, fue robada y desmantelada parcialmente. Ya incompleta, fue trasladada a los talleres de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, donde aún existen sus restos. Nadie ha asumido con responsabilidad la recuperación de la misma.

infraestructura urbana y dinámica económica, se sumaba la prioridad dada al arte y a la cultura dentro del plan de gobierno del momento, en tanto que estas se consideraban elementos transformadores integrales.

Para entonces, el Museo de Antioquia contaba con un equipo humano y profesional interdisciplinario en cabeza de Lucía González, la directora entre el 2005 y el 2010. González venía de trabajar por fuera de Medellín en proyectos de profunda incidencia social como la reconstrucción del eje cafetero tras el terremoto que lo azotó en 1999.

Bajo su liderazgo se comprendió, entre otras cosas, la necesidad de emprender iniciativas que ayudaran a redefinir el centralismo cultural que padecía Colombia como consecuencia de narrativas históricas y dinámicas político-económicas centrípetas¹⁹, así como la de generar iniciativas tendientes a repositionar a la ciudad (y al Museo) como un centro convencido de la necesidad de plantear intercambios, en las esferas nacional e internacional, como factor indispensable para su fortalecimiento y crecimiento.

Institucionalmente, el Museo se consolidó durante el primer lustro del siglo XXI. Este fortalecimiento en su imagen se empleó para liderar cambios profundos en la forma en la que se vivía y ofrecía el arte y la cultura en las comunidades. Un proceso indispensable para soportar objetivos sociales fuertes y profundos como el de una ciudadanía más educada con capacidad de revertir sus aprendizajes en el ejercicio de la democracia.

En ese sentido, se reescribieron la misión y la visión de la institución recogiendo lo conseguido hasta el momento, pero buscando que el Museo tuviera una influencia cultural protagónica en la ciudad, que trascendiera los parámetros museológicos convencionales e incidiera en las dimensiones estética, social, política y ética del sujeto. En definitiva, se reconocieron las potencialidades simbólicas del arte y, partiendo siempre desde ese lugar, se aspiraba a que el Museo fuera efectivo, intencionado y contundente en procesos de movilización y transformación social.

El Museo se pensó, entonces, como una entidad con la capacidad de transformar su entorno²⁰, situación especialmente positiva en una ciudad como Medellín:

19. AAVV, Colombias 200 años. Historias, imágenes y ciudadanías. Medellín: Museo de Antioquia, 2010.

20. Carolina Jaramillo Ferrer. *Los museos como herramientas de transformación social del territorio. El caso del Museo de Antioquia*. Medellín: Museo de Antioquia, 2007. P. 2

21. Lucía González. *Nuevos museos para nuevos retos*. Medellín: Museo de Antioquia, 2008. P. 2. Véase también la entrevista hecha por María Belén Sáez de Ibarra a Lucía González en Periódico Arteria, año 7 # 30, Op. Cit., p. 8-9

El hecho de repensar al Museo como un medio y no como un fin en sí mismo, nos permite actuar en esferas diferentes de las que se espera que trabaje una institución de este tipo. Es así como debe jugar un rol político, entendiendo la política como la construcción de lo público y, en ella, la relación de responsabilidad que todos tenemos con el devenir histórico, con el contexto, con el otro.²¹

En ese marco, se emprendió un trabajo de conceptualización que buscó diseñar un evento en el que se pudiera dar cuenta de los propósitos del Museo: permitir diálogos entre lo global y lo local en un encuentro directo y de pares con nuevas prácticas artísticas; situar los asistentes como actores del evento, replanteando de paso el lugar pasivo y desprendido de la experiencia estética según se ha entendido tradicionalmente; y, finalmente, convocar a debates sobre las prácticas sociales determinantes de las múltiples formas de exclusión en el contexto urbano medellinense.²²

Un evento que, en definitiva, se expandiera a múltiples escenarios y comunidades en un intento por ofrecer un proyecto de ciudad enriquecedor para todas las organizaciones e instituciones vinculadas, cuyo propósito era dejar fortalecida a Medellín, con aprendizajes y ganancias en la gestión y el trabajo colaborativo, además de tender puentes interinstitucionales efectivos.

Cuando esta última situación se mira en perspectiva, es importante decir que no es común encontrar instituciones museológicas hegemónicas que se pongan en situación de liderar y conjugar voluntades partiendo del reconocimiento de que el campo artístico será más saludable en la medida en que existan distintas propuestas culturales con ofertas, modelos de gestión, públicos y resultados complementarios. Un modelo semejante implica una actitud administrativa abierta, orgánica y dialógica.

A partir de esta situación, y gracias al trabajo con agentes y gestores externos desde un principio, se asumió una postura autocrítica frente a cualquier tipo de regionalismo banal, con la clara voluntad de reflexionar sobre ciertos aspectos de la cultura local²³. Las problemáticas y asuntos abordados

22. La misión consolidada entre 2005 y 2010 dice: El Museo de Antioquia promueve la interacción educativa y cultural, convoca a la participación de todos, reconoce y valora la diferencia, propicia el desarrollo de la sensibilidad, genera disfrute, pensamiento y reflexión, por medio del diálogo polifónico e interdisciplinario de las artes, los patrimonios tangibles e intangibles, los saberes y las expresiones de las culturas locales y globales.

23. La primera sesión de discusión sobre un posible evento con estas características se llevó a cabo a comienzos de 2006. A ella se invitó a Cristina Lleras, curadora de Artes y Otras Colecciones del Museo Nacional de Colombia, y José Roca, Director de Artes y Otras Colecciones del Banco de la República. Roca jugaría un rol decisivo en la definición conceptual y metodológica de los Encuentros.

24. Medellín pasado y presente. Arteria, año 1 # 2. Bogotá: julio - septiembre de 2005. p. 8

partieron de una lectura grupal de las características sociales y culturales de Medellín. Uno de los puntos de partida fue el reconocimiento de un contexto académico incestuoso y endogámico que contagiaba buena parte del campo, en el que faltaban voces divergentes, críticas foráneas, “capaces de enfrentar la censura parroquial”²⁴.

A este estado de encierro y adormilamiento, se sumaban la dispersión del gremio y la ausencia de una cultura curatorial, lo que favorecía la monopolización de espacios e instituciones e impedía, asimismo, el diálogo polifónico y la diversidad en la gestión cultural. Todo esto traía como consecuencia un debilitamiento del medio artístico local.

En 2007, José Roca describía cómo esa especie de ostracismo/chauvinismo se hizo extensiva al arte del país hasta tal punto que, para esa fecha, artistas de referencia para el arte colombiano como Doris Salcedo, Óscar Muñoz, María Fernanda Cardoso, José Alejandro Restrepo o Miguel Ángel Rojas no habían expuesto individualmente en la ciudad.²⁵

Y esto no solo lo notaron los foráneos. En una entrevista publicada en 2005, Alberto Sierra describe cómo en Medellín faltaba un fervor especial que antes sí había: “Confío que sea más un problema circunstancial que una ausencia de energía creativa. Sí creo que hay un *down* (...)”. Aparte de ese adormilamiento, también reconocía la necesidad de convocar a otras personas para que vieran lo que sucedía.²⁶

Esa palpable venida a menos se puede explicar como el resultado de la confluencia de los múltiples factores hasta ahora analizados. Pero había riesgos que se estaban tomando, uno de ellos sería la planeación del Encuentro Internacional de Arte de Medellín.

En adición a las reflexiones anteriores, desde un comienzo se asumió la importancia y necesidad de redefinir las características del modelo de las grandes bienales de arte internacionales; puesto que en el contexto internacional, las bienales han devenido prácticamente indistinguibles de las ferias de arte. *¿Se iba a reproducir este modelo en una ciudad que había sido una de las pioneras en Latinoamérica en la realización de este tipo de eventos?* Casi 40 años después, las necesidades, insuficiencias e intereses del medio local y nacional eran otros.

25. José Roca. *Domesticando el modelo bienal*. AAVV. Cuadernos MDE07. Encuentro Internacional Medellín 2007.

Prácticas artísticas contemporáneas. Medellín. Fondo editorial Museo de Antioquia. 2011. P. 14

26. Alberto Sierra. *Nos falta abrirnos más*. Entrevista realizada por José Roca. Artería, Op. Cit., P. 13

No era posible ni responsable reproducir su formato. Fue así como el equipo curatorial compuesto por Ana Paula Cohen (Brasil), María Inés Rodríguez, Óscar Muñoz, Jaime Cerón, Alberto Sierra y José Roca, concibió una estructura consciente de lo anterior, sin prescindir de hacer aportes pertinentes al debate internacional.

El resultado fue un evento diseminado en el tiempo y en el espacio (policéntrico); de baja pero constante intensidad, y extendido a lo largo de casi la totalidad del primer semestre de 2007; pensado más en la relación con las comunidades locales y no tanto en atender al turismo cultural, características todas que lo oponen a la concentración espacio-temporal de las grandes bienales internacionales, las cuales, además, se enfocan más en convocar hacia afuera que en vincular y articular hacia adentro.

El proyecto MDE: ¿Qué? ¿Cómo?

Desde su primera versión, el Encuentro fue pensado, diseñado y gestionado de manera colectiva. En el equipo curatorial no se definieron rangos y todos fueron coautores del proyecto. La metodología del MDE07 fue más orgánica y horizontal que vertical e impositiva, situación que se mantuvo para su segunda edición. Es por esto que el reconocimiento de las condiciones que ofrece el contexto local y la interacción con él son centrales, puesto que se esperaba una rearticulación de los distintos agentes locales entre sí y con sus pares nacionales e internacionales.

Así las cosas, era necesario plantear unas temporalidades, espacialidades y performatividades diferentes. Para el caso del MDE07, el resultado fue un proyecto múltiple y diverso que convocó distintos lugares, organizaciones e instituciones en la ciudad, situación que hizo eco del eje principal recogido en su título: *Prácticas artísticas contemporáneas-espacios de hospitalidad*.

En primer lugar, allí quedó en evidencia la idea de insistir en hablar del arte como “práctica”, señalando cómo la experiencia artística se inscribe, más allá de su carácter objetual inserto exclusivamente en el aséptico espacio expositivo, dentro de un campo social y cultural complejo. Campo que, a su vez, es el resultado de la interacción entre profesiones, instituciones y agentes culturales; cuyos sentidos y significados inciden en la cotidianidad de las comunidades en las que aquellas se inscriben. De otra parte, la “hospitalidad” se comprendió como una posibilidad para ayudar a restablecer el lazo social,

27. Museo de Antioquia. Informe final. Encuentro Internacional de Medellín 2007. Medellín. 2007. P. 8

en tanto opera como un dispositivo para hacer evidente cómo cada uno es el “otro” de alguien más.²⁷

De lo anterior se desprendió una estructura curatorial basada en los siguientes conceptos-eje: hospitalidad/hostilidad; xenofilia/xenofobia; parasitismo y simbiosis; habitando el Museo, y residentes urbanos. A su vez, esto se soportó metodológicamente en las siguientes "Zonas de Activación": La Casa del Encuentro; Espacios anfitriones (programa de residencias donde espacios alternativos locales recibían pares internacionales); "El Citófono" (programa radial); "El Inquilino" (programa de cine y video); el Festival de Cine sin Fronteras; Resonancias Históricas (exposiciones sobre las bienales de Medellín y el arte conceptual en Colombia); La Columna del Encuentro (textos en medios públicos); Experiencias sonoras, Agenda Académica y los distintos Lugares de Encuentro como esos espacios (públicos o privados, físicos o mediáticos) que fueron activados por intervenciones, acciones, exposiciones, charlas, etc.²⁸

Los resultados muestran un evento de grandes magnitudes con hondas repercusiones en el medio. Entre ellas se pueden destacar las siguientes:

1. Se fortalecieron los nodos de la infraestructura cultural y artística de la ciudad, así como su vinculación a redes internacionales. Los espacios alternativos constituyen un claro ejemplo de lo anterior. Tras el MDE07, Medellín se convirtió en la ciudad colombiana con el mayor número de estas organizaciones, con una programación sistemática que se mantuvo en el tiempo. No se puede decir que la participación de los espacios alternativos de la ciudad en el Encuentro haya permitido su supervivencia *per se*, para esto, sus miembros deben tener una enorme capacidad de gestión. Pero sí se puede decir que el evento facilitó su reconocimiento y articulación en los ámbitos nacional e internacional, potenciando su operación²⁹. Al tiempo que les ayudó económicamente

28. Para una descripción y ampliación, véase AAVV. *Cuadernos MDE07*. Op. Cit. Y para conocer los proyectos específicos de todos los participantes del MDE07 véase: AAVV. *Artistas, espacios y proyectos invitados. Encuentro Internacional Medellín 2007*. Prácticas artísticas contemporáneas. Medellín: Fondo editorial Museo de Antioquia, 2011.

29. Recientemente, los espacios alternativos de la ciudad han mostrado importantes resultados de su actividad. Casa 3 Patios (C3P), por ejemplo, participó del proyecto exposición *No soul for sale*, realizado en la Tate Modern (Londres, Inglaterra) en mayo de 2010, siendo uno de los tres únicos espacios independientes latinoamericanos que participaron. Junto a ellos estuvieron Lugar a Dudas (Cali), y Capacete (Brasil). Por su parte, el colectivo de artistas Taller 7, ha logrado hacer de su espacio un lugar de residencias artísticas por el que han pasado múltiples agentes nacionales e internacionales, y sus propios integrantes han participado de otras tantas por fuera del país. 30. Este concepto propuesto por el curador francés Nicolás Bourriaud a finales de la década de 1990 (*Relational Aesthetics*. París: Presses du réel, 2002), sirvió como una hipótesis de trabajo al comienzo del proceso curatorial del MDE07. Posteriormente fue reevaluado por el mismo equipo curatorial, pero la discusión sirvió para disponer la mesa y abrir la discusión en la ciudad.

durante los meses que duró.

2. La ciudad se reposicionó nuevamente en el circuito del arte contemporáneo, en relación y diálogo con otras ciudades, sus reflexiones y experiencias.
3. El Encuentro catalizó la inserción, en la ciudad y su ámbito académico, de nociones como las prácticas artísticas y la estética relacional³⁰ en un marco de reflexión más amplio que incluyó aspectos sociales, culturales y estéticos de interés para distintas colectividades y pertinentes para el momento histórico por el que transitaba la ciudad.
4. Se propició el aprendizaje, a través del trabajo directo, de muchas de las personas que estuvieron laboralmente vinculadas a él, lo que contribuyó a la profesionalización no académica de los agentes locales. El Encuentro dejó, de este modo, enseñanzas en procesos como los de la gestión y la administración de eventos culturales de gran formato, pero también en el diseño curatorial de los mismos.
5. Se contribuyó a la incesante tarea de formar públicos en el campo de las prácticas artísticas contemporáneas, interés que se demostró en la nutrida asistencia a la programación del Encuentro. Esta condición es fundamental para garantizar tanto la supervivencia del Encuentro, como el surgimiento de nuevas iniciativas en el campo de las artes plásticas y visuales.
6. El Encuentro se constituyó en un evento referente para la organización y realización de otros eventos en el ámbito nacional. El Salón Nacional de Artistas siguiente (2008), que fue realizado en Cali, recogió varios de los aprendizajes derivados del primer MDE: contó con un equipo curatorial en el que había una curadora extranjera y cuatro locales e involucró distintos tipos de agentes en las etapas de coordinación, producción y mediación, lo que no solo generó un mayor nivel de apropiación en el contexto de la ciudad, sino que contribuyó a profesionalizar el campo local.

Con respecto al MDE11, se venía evaluando la posibilidad de hacer su segunda versión desde el 2009. Siguiendo una sugerencia del artista Antoni Muntadas en el 2007, la nueva versión tendría que continuar redefiniendo el modelo de la periodicidad bianual y hacerse en el momento en el que se reunieran distintas voluntades, cuando la ciudad y el Museo reconocieran su necesidad.

En el 2010, Colombia celebró los 200 años de vida republicana independiente; prácticamente todas las entidades museológicas y culturales dedicaron buena parte de su programación a esta efeméride. En el panorama de 2011, en cambio, no aparecía un hecho de este tipo que pudiera afectar negativamente la gestión del nuevo Encuentro.

Para conseguir una segunda edición, era indispensable volver a generar las complicidades entre la administración pública y la empresa privada, los grandes patrocinadores, pero también la asociación con otras instituciones. En simultáneo, se conformó un equipo curatorial más internacional y menos numeroso que en la primera versión. El papel de José Roca volvió a ser decisivo en esta convocatoria.

Durante un año (2010), el equipo compuesto por Nuria Enguita Mayo (España), Eva Grinstein (Argentina), Bill Kelley Jr. (Estados Unidos), Conrado Uribe (Colombia) y el propio Roca, se concentró en recoger los aprendizajes del MDE07, evaluar sus resultados y diseñar el nuevo evento.

Para ello, los viajes de planeación estuvieron concentrados en ofrecer a los curadores externos la posibilidad de tener una mirada en profundidad de la ciudad en diferentes aspectos, y en ese sentido, se propiciaron acercamientos a los museos, espacios alternativos, universidades y organizaciones culturales de distinta índole; pero también a gestores, artistas, arquitectos, urbanistas, editores y docentes universitarios. En última instancia, a los fenómenos artístico-culturales y a las complejas dinámicas sociales, urbanas y políticas de la ciudad.

Tras las discusiones grupales derivadas de esta experiencia, el equipo llegó a una propuesta conceptual centrada en las reflexiones y discusiones que surgieron al indagar sobre las dimensiones pedagógica y cognoscitiva de las prácticas artísticas.

Este énfasis recogió tanto la pertinencia de la discusión por el llamado "giro educativo"³¹ en las prácticas curatoriales, como el interés reciente del Museo de Antioquia por fortalecer sus procesos pedagógicos, lo que

se tradujo en una atención particular por la mediación, transmisión, traducción e intercambio con los públicos.

Asimismo, se planteó el interés por incidir directamente en los procesos de formación artística de la ciudad, al reconocer limitaciones en ellos que no permiten aprovechar los potenciales de sus prácticas, a través de la oferta de plataformas que promovieran la circulación y el debate en torno a problemáticas vigentes para el campo del arte.³²

Para los ejes de trabajo se adoptaron modos heterogéneos de construcción y recreación de conocimiento, *en y desde* el arte, explorando los límites, retos y tensiones de la experimentación pedagógica en la práctica institucional, artística o comunitaria, y en relación con formas de conocimiento más regladas o académicas.

El énfasis se puso en el trabajo procesual orientado a plantear problemáticas y posibles modos de producción de contenidos a través de estrategias como: el trabajo colaborativo y coautorial con distintos individuos y colectivos; el desvelamiento de cuestiones olvidadas, ocultadas o no estudiadas por las disciplinas tradicionales; y, finalmente, las organizaciones de información inéditas, generadoras de otras formas de ver y de entender el entorno.

Los anteriores fueron también criterios de selección de los participantes (artistas, investigadores, críticos, gestores, colectivos, etc.), en función de los cuales aquellos que se invitaron a desarrollar proyectos inéditos en el marco del evento y la ciudad pudieron hacer dos viajes: el primero, de pesquisa, permitió conocer el contexto y establecer los contactos necesarios de cara al futuro desarrollo del trabajo; el segundo fue de producción y activación pública.

La metodología de trabajo definida funcionó, al mismo tiempo, como estructura organizativa. Se definieron así tres núcleos centrales:

1. Laboratorio: procesos de trabajo que no condujeran necesariamente a la exposición.
2. Estudio: dispositivos explícitos de aprendizaje y transmisión de conocimientos.
3. Exposición: conjunto de obras seleccionadas por su pertinencia con el MDE11 y otras realizadas por los artistas invitados por el equipo curatorial.

31. "El giro educativo se refiere a un cambio de perspectiva en el comisariado y en la producción artística, hacia una búsqueda por conceptos de educación que reaccionen a la época actual, que pongan resistencia, que partan de la potencialidad de individuos y colectivos y de esa manera sean emancipadores." Véase Carmen Mörsch. *Educación crítica en museos y exposiciones en el contexto del 'giro educativo' en el discurso comisarial: ambigüedades, contradicciones y alianzas*. Disponible en: www.mde11.org

32. Desde el 2009, la institución desarrolla, junto a la Facultad de Educación de la Universidad de Antioquia, un proyecto de investigación que ha denominado *Modelo pedagógico Museo de Antioquia*.

Cada núcleo se subdividió, a su vez, en "Zonas de Activación", que dieron cuenta de los énfasis de cada núcleo y de los intereses generales del proyecto.

1. En el núcleo de Laboratorio se desplegaron el Medialab_proceso, un laboratorio de registro, edición y producción; Trabajo de Campo, colectivos internacionales invitados a investigar y desarrollar actividades junto a interlocutores locales y, finalmente, los Espacios Anfitriones.
2. En el núcleo de Estudio se activaron el Aula Dialógica; el Diplomado de Culturas Musicales Callejeras; el Taller de Construcción, un espacio de profesionalización dirigido a artistas jóvenes o estudiantes de artes en los últimos niveles de formación; y Transductores, unos dispositivos de trabajo colectivo e interdisciplinar dirigidos a fortalecer los proyectos en red de docentes y mediadores locales.
3. En Exposición se activaron el Taller Central, conjunto de exhibiciones puestas en escena en el Museo de Antioquia; y Taller de Fundición, una intervención de espacio específico en la nave central del Museo de Arte Moderno de Medellín.³³

De la evaluación del MDE07 se retomó la idea de hacer de la Casa del Encuentro del Museo de Antioquia un lugar central del evento, sede para albergar varias "Zonas de Activación" y no necesariamente ser una de ellas en sí misma.

Algo semejante sucedió con Espacios Anfitriones y Aula Dialógica. En el primer caso, se concluyó que este había sido uno de los componentes más exitosos en el 2007, pero esta vez se buscaría potenciarlo aún más al propiciar que tanto los invitados como los anfitriones trabajaran de manera más colaborativa en el diseño y realización de los proyectos. El Aula Dialógica, por su parte, fue una ampliación y rearticulación de las actividades académicas de las que hicieron parte tanto los participantes invitados como los interlocutores locales en video, música y teatro.

Asimismo, de las discusiones con varios agentes culturales de la ciudad, se concluyó que era necesario concebir una zona en la que participaran los artistas jóvenes en formación. De allí surgió el Taller de Construcción.

Conscientes de los antecedentes levantados por el primer Encuentro, la estructura curatorial del MDE11 fue concebida sin un modelo predefinido

a partir del trabajo colaborativo y en negociación con las realidades que lo enmarcaban. Entender de este modo las prácticas curatoriales implica relaciones más estrechas con el contexto, los diferentes agentes involucrados y sus proyectos; y difiere de la instrumentalización autoritaria, vertical e impositiva de unas obras de arte en función de hipótesis que buscan ser "ilustradas" o "demostradas". El proceso mismo fue el que permitió la definición de los objetivos y medios.

Retos

El primer y más grande reto que enfrenta el Encuentro es su sostenibilidad, la cual debe entenderse desde el punto de vista económico, pero también desde perspectivas curatoriales e institucionales. Esta amenaza se debe principalmente a los altos costos que implica la realización de un evento con la magnitud que han tenido los Encuentros en sus dos versiones.

Es indispensable que tanto la administración pública como la empresa privada comprendan la necesidad de su participación activa como patrocinadores. Igualmente, el Museo de Antioquia debe tomar consciencia de la importancia de comprender el Encuentro no como un evento sino como un programa.

Más allá de si se hace cada tres o cuatro años, en el lapso entre uno y otro podría definirse una planeación con dos grandes fases. La primera debería estar orientada a la discusión y autoevaluación de los resultados. Para conseguirlo se pueden planear sesiones periódicas (seminarios y pánels) en los que participen tanto representantes de los equipos anteriores (curatoriales, artísticos y administrativos), como agentes externos en capacidad de discutirlos holísticamente, considerando los logros artísticos, institucionales, sociales, políticos y lo que arrojan los indicadores numéricos (costos totales, público beneficiado, número total de eventos, participantes, presencia en medios, etc.).

Con esa información se daría paso a una segunda fase en la que se abordarían, a su vez, dos procesos: uno curatorial propiamente dicho, que va desde la definición y nombramiento del próximo equipo, hasta la convocatoria de los artistas y participantes, pasando por el diseño conceptual, metodológico y estructural del evento; y otro proceso orientado

33. Nuria Enguita-Mayo; Eva Grinstein; Bill Kelley Jr. y Conrado Uribe. *Encuentro Internacional de Medellín MDE11. Enseñar y aprender. Lugares del conocimiento en el arte*. Disponible en: www.mde11.org

34. Algunas de estas ideas fueron aportadas por Nuria Enguita Mayo en entrevista hecha por Conrado Uribe para el programa radial El Citófono, emitido el 4 de septiembre de 2011 por la emisora de la Cámara de Comercio de Medellín.

a definir las estrategias administrativas y de gestión que garanticen la viabilidad del próximo Encuentro.³⁴

La ciudad ya sabe lo que significa que se extingan iniciativas tan importantes como las Bienales de Arte de Medellín. Pero a pesar de las ganancias y aprendizajes conseguidos en su momento y/o derivados de ellos, la mitificación que consiguieron con su falta de continuidad se quedó solo en eso.

La continuidad de estos eventos, sumada a la pertinencia de sus reflexiones e incidencia en los procesos de agenciamiento y organización locales, son algunas de las condiciones que permiten la consecución de resultados con resonancia en el tiempo. Lo anterior debe ser complementado con oportunas, amplias y adecuadas estrategias de comunicación y difusión de los contenidos que permitan su circulación en distintas esferas, especialmente en la académica.

En este último punto aparece uno de los más grandes desafíos que tiene el Encuentro de cara a sus ediciones futuras: lograr una articulación efectiva y colaborativa con las academias de arte locales. En ese sentido, en el MDE07 se nombró un comité académico compuesto por varios docentes procedentes de las distintas universidades de la ciudad con facultades/escuelas de arte. A pesar de que en dicho comité se concibió el proyecto SAPRO³⁵, la interlocución entre estos y los curadores fue trunca.

En el caso del MDE11, la participación activa de docentes no fue la que se esperaba desde la planeación curatorial. La comunicación con las academias de arte de la ciudad estuvieron limitados, casi en su totalidad, a invitaciones específicas³⁶. Faltaron participaciones programadas desde las mismas facultades, iniciativas en las que se buscara negociar, colaborar, coproducir, apropiar, cuestionar, intervenir o subvertir las propuestas del Encuentro.

Por último, queda preguntar por el sentido de los Encuentros en el marco institucional del Museo de Antioquia, la entidad que los ha propiciado, dirigido y realizado. *¿Cómo recoger, sistematizar y, sobre todo, transmitir a todos sus*

funcionarios los aprendizajes derivados de sus dos versiones? ¿Cómo han contribuido estos eventos al fortalecimiento del Museo? ¿Cómo aprovechar la formación en campo que han tenido muchos de los profesionales que han trabajado en ellos?

35. Propuesta asociada al MDE07 entendida como una serie de actividades, concentradas entre abril y junio de 2007, en torno a las Poéticas de lo Efímero. Recibió este nombre porque se alimentaban del Encuentro “como un hongo lo hace de su entorno”. Véase: <http://sapro.wordpress.com/>

36. Véanse por ejemplo proyectos como los del colectivo Transductores, o participaciones en el Diplomado de Música y el Seminario MDE11. Más allá de estos ejemplos, hubo algunas otras participaciones de docentes en componentes como Trabajo de Campo o en los Espacios Anfitriones, pero mientras que el primer caso estuvo determinado por las interlocuciones indispensables que algunos de los invitados requirieron, el segundo se explica por la vinculación de ciertos profesores en algunos de los espacios auto-gestionados de la ciudad.

PARA ENSEÑAR Y APRENDER: PENSAMIENTOS ACERCA DE CURAR DENTRO DE LO LOCAL¹

Por: Bill Kelley, Jr. co-curador MDE11

El MDE11 fue una oportunidad para hacer de manera simple pero asertiva una realineación de lo que una bienal o evento de esta magnitud puede ser². Una *bienal* implica un equipo completo de personas que trabajan en sintonía y una variedad de organizaciones colaboradoras dispuestas a poner de su parte. Después de dos años de trabajo, que incluyeron numerosos viajes a la ciudad y un sinnúmero de horas de conversaciones virtuales entre el equipo de colegas y colaboradores, vi el MDE11, finalmente, inaugurado, haciéndose ciertas preguntas, acerca de su naturaleza y de sostenibilidad, que ameritan y deben ser rescatadas y discutidas.

Esta autorreflexividad es un resultado normal y un recordatorio permanente de las dudas que aparecen cuando se emprende un evento tan complejo e intensamente interconectado. Fue de interés central para el MDE11 preguntarse *¿Quién es el público?*. Y puesto que su eje temático fue la pedagogía y su título fue escogido a propósito de la tesis de Paulo Freire acerca del enlace entre la enseñanza y el aprendizaje, la pregunta subsecuente a la referida al público fue: *¿cuáles son los límites y las posibilidades pedagógicas del arte?*

Personalmente, creo que la discusión resultaría mucho más fructífera si no habláramos de arte sino, más bien, de las distintas metodologías y comunidades que el arte tiene a su disposición. *¿Qué están haciendo los artistas ahora y, de manera más específica, qué están haciendo en Medellín?, ¿cómo podríamos aplicar esta labor a la lógica del MDE11?*

Una perspectiva curatorial sobre las bienales y sus comunidades

Cuando el MDE11 asumió el "giro pedagógico", dejó claro que su énfasis conceptual comenzaría a desarrollarse alrededor de la investigación, la educación y el conocimiento. A partir de ahí fue posible ver que en Medellín había mucho que discutir al respecto. Se comprendió, desde el principio, que sería un error intentar imponer trayectorias intelectuales extranjeras, sin

importar lo radicales y determinantes que pudieran parecer en sus lugares de origen. Los discursos importados o traducidos no encajarían y tendrían que ser enmarcados a través *de* y *en* diálogo con el contexto de Medellín, su historia y sus prácticas culturales.

Esta no fue una tarea sencilla dada la presión a la cual nos enfrentábamos como curadores invitados para organizar un evento de esta naturaleza. El papel del curador flotante, sin lugar fijo, se ha discutido mucho, pero no se le cuestiona que continuamente magnifique y promulgue las *linguas francas* establecidas del mundo artístico. Resulta bastante subversivo abrir esta Caja de Pandora porque las bienales son costosas y, la mayoría de las veces, se deben cuantificar sus efectos.

El papel del curador se ha discutido tanto que parece redundante mencionarlo. La recuperada discusión acerca de la curaduría como "crítica institucional" me resulta ya obsoleta, porque muy poco puede aprenderse de los formatos y de las preguntas que realizamos y que nos devuelven al punto de partida. El papel del curador ha sido definido dentro de cierto paradigma de la teoría artística y estética que, como todos conocemos, solo puede ser crítico hasta cierto punto.

Por otro lado, el temor a las instituciones como zonas contaminantes de influencia refleja alguna clase de pureza conceptual, un regreso a la pura autonomía que no tiene lugar en el mundo actual. Ninguna de estas perspectivas curatoriales nos lleva a algo productivo.

Las prácticas públicas, el arte relacional, los procesos dialógicos, etc., parecen estar ganando campo y atención y, podríamos discutir como ya lo han hecho otros, que las bienales han desempeñado un papel importante en crearles y servirles de plataforma. En esto hay algo de verdad: sí, la bienal es versátil y pasajera, y esto permite que las estructuras curatoriales sean potencialmente más experimentales.

Inherente a esta naturaleza deviene su cualidad dialéctica de lo local vs. lo global, porque si bien la bienal está situada en una ciudad –en una geografía específica–, simultáneamente está haciendo parte de un circuito global. Esto inmediatamente produce tensiones que hacen que ambos lados entren al juego y, a su vez, fija límites de lo que puede hacerse y de lo que costará.

No obstante, este modelo tradicional tiene un precio. Rara vez las comunidades locales son involucradas en sus propios términos, términos que requieren de

1. Agosto de 2011

2. El MDE11 no es una bienal pues intenta desafiar ciertas estructuras de las bienales. Una distinción muy importante fue la extensión del evento. Su primera interacción, el MDE07, duró casi 6 meses. Mi punto no consiste en aproximarlas ni en utilizarlas de manera intercambiable, sino en subrayar ciertos desafíos que aún existen entre estos formatos similares.

una presencia más sostenida y de un discurso comprometido. Las estrategias de los curadores se vuelven formulistas y se enfocan en traducir proyectos internacionales consignados o copiados de alguna clase de “canon de bienal”. Mientras que los museos e instituciones anfitrionas también sienten la misma presión de traer a su evento lo que podría denominarse un “paradigma curatorial” imperante que determina totalmente la organización del evento.

A partir del momento en el que los artistas aceptaron distanciarse de una posición de autoría dentro de sus propias obras de arte, el curador se ha hecho cada vez más presente en la autoría de las bienales y demás tipos de eventos culturales. El hecho de que los curadores pasamos el mismo tiempo pensando y escribiendo acerca de la curaduría, como acerca del arte, habla ya de una difuminación de los roles y de la autorreflexividad requerida para hacer el trabajo. A pesar de que el curador es visto como el mediador entre la institución y el público, o incluso entre el arte y el público, la misión curatorial es la que viene suministrando a las bienales su peso emocional e intelectual³.

Los formatos de bienal siguen siendo muy populares. Llegan cada vez a más personas y no muestran señales de desgaste. Sin embargo, es real que el arte (o al menos la versión *mainstream* del arte) sigue estando lejos de lo que las personas consideran importante en sus vidas diarias.

No puede ignorarse este hecho esencial e incómodo. Para decirlo en las palabras de Steven Wright: “Una de las acusaciones más debilitadoras que se le hace al arte, implícita o explícitamente, es que no es real; o, para decirlo de forma directa, que es apenas arte”.⁴ No obstante, siempre y cuando exista la financiación, el mundo del arte no tendrá apuro por abordar estas complicaciones.

Este texto no es el espacio para criticar el mercado global, la hermenéutica kantiana, ni comenzar a describir cómo sucedió esto ni por qué debemos defender constantemente al arte como una valiosa inversión pedagógica. Lo que más bien debe preocuparnos es formular ciertas preguntas acerca de lo que podemos hacer en un espacio como el MDE11. Realmente, *¿cuál es nuestro papel?*

3. Michael Brenson. *Acts of engagement: writings on art, criticism, and institutions*, 1993-2002. (Lanham: Rowman & Littlefield, 2004).

4. Stephen Wright. *The Future of the Reciprocal Readymade: An Essay on Use-Value and Art-Related Practice* 16 Beaver, 2005. <http://www.16beavergroup.org/monday/archives/001496.php>

De ahí se deriva la pregunta central: *¿Podemos utilizar lo que se nos ofrece en este formato, mientras aprovechamos la oportunidad de abordar un sistema osificado que ha auto-construido y que ha regulado el campo de la crítica?*. Por tanto, si vamos a tomar en serio esta situación deberíamos, por lo menos, comenzar a cuestionar el formato y el contenido de la mediación curatorial.

Esta preocupación central no puede estar desconectada de los grandes cambios culturales que ocurren a nuestro alrededor, ni de los contextos y términos dentro de los cuales trabajamos actualmente. Esto debido a que muchos curadores de bienales operan sin fronteras, son transnacionales.

Cada día, alrededor del mundo, se están creando plataformas para la creación de arte que hacen de lo pedagógico su enfoque central mientras que, al mismo tiempo, las instituciones educativas están siendo cercenadas en sus presupuestos y neoliberalizadas mucho más allá de lo que reconocerían nuestros propios padres, particularmente los Estados Unidos.

Los excesos capitalistas de los años noventa, y sus subsiguientes e inevitables crisis, revitalizaron a muchos artistas llevándolos a formar colectivos que comenzaron a cuestionar de nuevo el papel del arte y la política. Por su parte la tecnología ha traído una larga lista de consideraciones, entre ellas la maleabilidad del consumidor como productor, y la pregunta por su capacidad de generar nuevas formas de comunidad.

Medellín debe luchar con esta misma lista mientras escribe y reescribe su propia historia trágica y esperanzadora. Los resultados de esto pueden verse en la riqueza y diversidad de las propuestas artísticas actuales, muchas de las cuales están o estuvieron conectadas con el MDE11. Se destacan en el mapa de la ciudad proyectos que van desde grupos de teatro comunitario, enriquecidos por las trayectorias pedagógicas de Augusto Boal y Paulo Freire, hasta colectivos colaborativos de video y cine involucrados en proyectos de recuperación de memoria; una red masiva de centros de aprendizaje formales e informales; escuelas de música y centros de estudios urbanos.

El desafío que teníamos no era el de centrar difusamente nuestra propuesta dentro de una comprensión general de “Público” o “Arte”, sino, más bien, el de ayudar a construir una estructura, como curadores huéspedes de la ciudad, para investigar, retroalimentar y enriquecer las experiencias y proyectos de enseñanza-aprendizaje que ya estaban en

marcha y al mismo tiempo poner estas prácticas locales en diálogo con las preocupaciones y las ideas de otros sitios de trabajo cultural.

Cuando Grant Kester habla de artistas que trabajan dentro de “comunidades políticamente coherentes”, indica cómo estos resuelven problemas y asuntos en interacción y comunicación con comunidades que están construyendo en su propio contexto⁵. El Museo de Antioquia, organizador del MDE11, ya tenía una serie de iniciativas y desarrollaba programas similares con el fin de promover prácticas contextuales⁶.

Las diversas corporaciones artísticas de Medellín que han estado operando en áreas específicas de la ciudad y trabajando con video, teatro o música, han desarrollado relaciones a largo plazo con sus comunidades. La red de Parques Biblioteca, por ejemplo, tiene relaciones muy establecidas con grupos comunitarios y artistas locales. A nosotros, como curadores, nos correspondía y necesitábamos crear una estructura que construyera sobre lo ya existente y creara momentos de lo que Habermas llamó “situaciones ideales del discurso”, donde pudiera existir un diálogo abierto, donde pudieran ocurrir la enseñanza y el aprendizaje, y donde se fomentaran ambas cosas tanto en los que invitaban como en los invitados.⁷ Fue importante no reinventar la rueda únicamente para hacer algo “novedoso”.

No es casual que los sitios de intercambio, sin importar su temporalidad, sean también parte central de la teoría de Habermas acerca del desarrollo del espacio público y cívico. Tampoco es coincidental que Medellín haya sido un sitio importante para el desarrollo de esta clase de proyectos. Las razones para ello son demasiado extensas como para mencionarlas aquí, pero basta decir que el proceso de recuperación de memoria y de reidentificación cívica no es un emprendimiento reservado para una clase de persona o posición política en particular. Los esfuerzos artísticos se realizan en varios medios y en cualquier cantidad de escenarios. Esta transversalidad de disciplinas, medios, vocaciones y conocimiento no es tanto un asalto al arte sino una táctica de supervivencia en una región que necesitaba abordar estos temas.

Las prácticas públicas y las metodologías colaborativas nos dieron un espacio para la reevaluación. Y aunque han estado con nosotros durante bastante

tiempo, un número mayor de artistas están investigando nuevas maneras de conectarse con los espacios públicos y las comunidades a una velocidad que no era previsible hace una década.

Muchos proyectos se enraízan dentro de prácticas experimentales y transdisciplinarias que cuestionan la relación tentativa e incómoda que tenemos, en el mundo artístico, con los parámetros exponenciales de la teoría estética. Es comprensible que para muchos de nosotros esto despierte ciertos fantasmas del pasado, mientras que el riesgo de perder el arte ante alguna otra disciplina mantiene firmes las líneas trazadas en la arena.

Teoría del ser y de la comunidad

La comunidad, como concepto, es tan cuestionada en la teoría occidental que discutirla aquí es como abrir otra Caja de Pandora. Cuando Friedrich Schiller publicó por primera vez *The Aesthetic Education of Man* La educación estética del hombre en 1794, estaba lamentando la alienación social que traía la violencia y las revoluciones capital-democráticas emergentes en Francia.

Su idea de que la educación estética podría liberar a la humanidad sigue con nosotros hasta el día de hoy. Los términos que acuñó, como el impulso lúdico o el impulso estético, han ayudado a individualizar el proceso de la autoconsciencia y su desarrollo. En el mundo de Schiller y en el de otros como Emmanuel Kant, cuyas ideas tomó prestadas es el singular, el individuo, él/ella, el que debe hallarse a sí mismo/misma a través de la razón.

La idea de que el arte, la educación y, de forma más específica, la educación estética, están atadas a la emancipación sigue siendo un argumento central para las cualidades inherentes al arte, es por esto que los museos se autodenominan instituciones educativas. También es la razón por la cual el arte se toma en serio como un área de estudio humanista y por la cual, sobre todas las cosas, el arte sigue siendo, en esencia, un emprendimiento de estudio y trabajo pedagógico.

En el tiempo de Schiller, cercano a la Revolución Francesa, la noción del ser, del sí mismo, todavía se estaba desarrollando. A su vez la noción del público nuestra comprensión moderna de lo público, que solo puede existir como una colección de seres autónomos e individualidades está intrínsecamente ligada a lo anterior y nace conjuntamente de esas mismas preocupaciones

5. Grant Kester. *Conversation Pieces*. Los Angeles: University of California Press, 2004.

6. El Museo Itinerante es una de ellas y enmarca la lógica y el sentido del objeto artístico dentro de vecindarios específicos

7. Jürgen Habermas. *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Cambridge: The MIT Press, 1991.

emancipadoras. Pero los problemas de Schiller no son los nuestros. Él vivía en una época en la cual el ser estaba sujeto a otro una monarquía y el sujeto de un rey no puede considerarse a sí mismo.

Siglos después, la individualidad no está amenazada. Hoy tenemos un problema muy distinto. Solo se tienen que considerar las urgencias sociales, económicas y ecológicas actuales, y lo que ha de venir, para darse cuenta que ‘debemos’ repensar radicalmente nuestro plan del juego. *¿Cuáles son los lugares donde el arte puede hacer la diferencia?*

El lugar adonde llevemos el mundo del arte y sus prioridades, y el lugar adonde él nos lleve, continuará debatiéndose con intensidad. Tendrá que reconciliarse con la desilusión post 68, mirar más allá de sus límites eurocéntricos, reconsiderar sus alianzas neoliberales que actúan como porteros cualitativos, y repensar su aprensión a hablar en términos de “nosotros”.

Existe una diferencia entre la noción europea, histórica pero universalizada, de que uno es el propietario individual y único de la consciencia; y la noción de que uno comienza un “proceso” de construcción de la consciencia con otros. La manera en la cual entendemos estos conceptos depende de muchas cosas y no se pretende construir una dialéctica de “una cosa o la otra”.

Lo que queda claro es que nuestra comprensión actual del arte es y ha sido impactada fuertemente por estos ideales desarrollados hace siglos. El mundo actual ha complicado tanto el sueño del ser autónomo como el del objeto autónomo del arte, y se deberá trabajar mucho para entender y desenredar este paradigma individualista.

Cuando Habermas habla de “situaciones ideales del discurso”, o cuando pensadores contemporáneos como Enrique Dussel discuten la idea de que los ciudadanos tienen un interés en su sistema “obediencial” de gobierno y de poder porque este, al final, nace de ellos, están hablando de tener un interés en cómo nos formamos colectivamente, y cómo hemos formado sistemas para organizarnos.⁸

Habermas parte de este proceso en Europa, Dussel habla desde una perspectiva latinoamericana, pero lo importante aquí es que esta línea de pensamiento se trata de una legitimización de la toma comunitaria de decisiones. A un

nivel teórico, esto permite a los artistas y a los demás comenzar a pensar su trabajo dentro de un diálogo con una estructura mayor de trabajo social y cultural en la política.

Esta reflexión no debería considerarse un “grito de guerra”, sino más bien un reconocimiento de la manera en que están tomando lugar procesos artísticos que comienzan a cuestionarse cómo y por qué colaboramos con comunidades e individuos. Como lo anotamos antes, el mundo artístico es un espacio abierto donde pueden suceder muchas cosas.

Los artistas que trabajan con un método colaborativo podrían trabajar como artistas de estudio. Esta no es una situación de “una cosa o la otra”. El hecho de que los procesos colaborativos y comunitarios, muchos de los cuales pueden encontrarse en Medellín o en otros lugares, apenas ahora están comenzando a construir su paradigma discursivo, debería apreciarse y verse como una oportunidad de enseñanza y aprendizaje para considerar la reconstitución de un espacio cívico y una identidad cívica. Un proceso de aprendizaje, reaprendizaje y de construcción de consciencia resulta fundamental para esta clase de obra y para su proyecto cultural más extenso.

Es en el aprovechamiento de esta clase de trabajo creativo donde deben entrar a desempeñar un papel las metodologías curatoriales. Entender lo que nos ofrecía Medellín requirió de una investigación sostenida que no fue fácil mantener desde esta clase de plataforma, donde uno se encuentra trabajando fuera de la ciudad anfitriona durante gran parte del periodo de planeación.

Esta clase de enfoque temporal y de presencia sostenida impone ciertas demandas. Aparte de las dificultades prácticas, también requiere que cuestionemos el enfoque *de*, y el privilegio que la Modernidad otorga a las “ideas” como actos artísticos en sí mismas, el arte como idea. Las ideas pueden ser fáciles de encontrar y el aguante del conceptualismo, a pesar de la brevedad de muchos de sus gestos, es testamento de la facilidad con la cual la economía del mundo artístico rota nuevas ideas y nuevas obras de arte a gran velocidad.

Podría argumentarse que, hoy en día, este privilegio conceptual de la “nueva idea” tiene más que ver con cierto espíritu “empresarial” que valoramos equivocadamente por encima de todo.⁹ No es coincidencia que esta mentalidad

8. Enrique Dussel. *Twenty Theses on Politics* (Latin America in Translation). Raleigh: Duke University Press, 2008.

9. *Ultra-red, Art, Collectivity, and Pedagogy: Changing the World in which we Live*, Chto Delat 08-32, 2011. P 16. http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=234&Itemid=414&lang=en

“empresarial” requiera un conjunto de habilidades perfectamente adaptadas al trabajo del curador que apuesta su futuro en la investigación, la gestión de datos y la producción de nuevas informaciones.

Una apuesta relacionada tiene que ver con la historia de la acción del curador como un “gesto”, un modelo heredado de la afinidad del Modernismo cercano a los actos de habla y la enunciación artística como metáfora lingüística. Una respuesta más apropiada aquí consistiría en moverse hacia un enfoque de la escucha. Aparte de requerir más tiempo, el estar presentes requiere una variedad de habilidades diferentes que tuvimos que aprender de nuevo de los artistas.

Y así debería ser. Como curadores siempre debemos recordar, a pesar de nuestra presencia cada vez mayor, que nuestras metodologías curatoriales deben ser cercanas a las de los artistas con los cuales trabajamos. A pesar de los desafíos institucionales y profesionales que esto puede implicar no puede hacerse de ninguna otra manera.

Reflexiones acerca del MDE11 y su estructura

Cuando se me pidió hacer parte de este equipo de curadores, ansiaba la oportunidad de trabajar con un grupo talentoso de personas tanto al interior como al exterior del Museo. Los artistas, escritores, educadores, administradores y organizadores desempeñaron un papel importante en el desarrollo del MDE11. Como grupo de curadores, nuestras experiencias y nuestros trasfondos variados crearon un balance dinámico de ideas y propuestas.

Cuando comenzamos las discusiones, dos años antes a la inauguración, acerca de la forma en que queríamos definir el MDE11, quedó claro que debían mantenerse ciertos aspectos y relaciones del MDE07. El programa de Espacios Anfitriones, por ejemplo, fue un éxito, puesto que generó una red de colaboración entre espacios artísticos independientes de América del Sur que sigue activa hoy. Otros elementos no fueron tan apropiados para esta versión pues nos enfocábamos en el aprendizaje y la pedagogía. Entonces nos pusimos la tarea de desarrollar una estructura tripartita (Laboratorio, Estudio, Exposición) que nos diera la libertad de desarrollar y construir sobre estas tres categorías centrales.

Desde esta consideración importante, y dadas nuestras bases curatoriales tan diversas, lo que no queríamos era crear una dialéctica de oposición que

pusiera una clase de práctica o de metodología en contra de otra. Esto no hubiera sido de utilidad y el arte es un campo lo suficientemente amplio para acomodarlas a todas.

Lo que queríamos hacer era abrir un espacio donde se pudiera considerar el tema de enseñanza y aprendizaje desde distintas perspectivas posibles. Además, queríamos llevar la metáfora pedagógica lo más lejos posible mediante los formatos de exhibición: Taller central, propuestas de investigación extensivas en la ciudad: Trabajo de campo, colaboraciones experimentales con otras organizaciones: Interlocuciones, charlas y talleres: Aula dialógica y Taller de construcción. Usando esta estructura, pudimos alejarnos de la dialéctica de “una o la otra” y comenzar a pensar que podría aprender una forma de trabajo de la otra.

Según como lo veo, el MDE11, como se mencionó previamente, tuvo que basarse tanto conceptual como curatorialmente en las metodologías artísticas locales tomando en cuenta la forma en que se estaba practicando y reformando la pedagogía todos los días en Medellín. El tema podría ser universal, pero su forma y contenido no lo son. Una de las críticas a la Estética Relacional es que no critica la economía informativa y de sociabilidad postfordista, más bien alimenta la forma en que nuestras relaciones mismas están siendo mercantilizadas, una sociabilidad como un campo de inversión de capital.

Desde mi perspectiva, una de las razones por las cuales esta crítica ha tomado tanta fuerza, es que muchas organizaciones y eventos artísticos han seguido esta tendencia y se han montado en la ola de la “sociabilidad”. Esta es, en parte, la razón por la cual las prácticas públicas (muchas de las cuales desarrollan una contra-lógica a esta plantilla de sociabilidad mercadeada) han recibido la atención del circuito artístico global. También es una de las muchas razones por las cuales el MDE11 necesitaba sentar una clara posición acerca de lo que estaba intentando lograr.

Las prácticas locales, moderadas por lo que el equipo de curadores trajo a la ciudad, le dieron al MDE11 su forma y contenido. Al hacer esto, no confundimos representaciones de lo social con el trabajo háptico que estaban realizando los artistas para generar nuevos tejidos sociales. Encontramos un espacio donde pudieran dialogar diversas metodologías, entendiendo que los artistas trabajan de distintas maneras.

Dados los múltiples factores en juego, creo que el MDE11 encontró cierta sinergia. Formamos relaciones con una multitud de colaboradores dispuestos quienes, dado su trabajo diario en la práctica de la enseñanza y el aprendizaje, fueron inmensamente generosos. Espero que se hayan llevado tanto de estos intercambios y del MDE11 como lo que nosotros recibimos del trabajo realizado con ellos durante los últimos dos años de preparación, y durante la posterior muestra.

Me parece claro que el trabajo incluyó tanto aquellas cosas que el mundo artístico podía debatir con apertura y confianza, como las cosas que tienen verdaderas dificultades para ser discutidas, como el papel del arte en la realización de discursos cívicos, el arte como lugar para remodelar las formas no violentas de construcción de consciencia, o las investigaciones acerca de la infraestructura educativa de la ciudad y sus tradiciones e historias pedagógicas.

No es fácil trabajar con múltiples organizaciones y actores en una ciudad. Hubo fracasos y oportunidades perdidas, comienzos en falso y varios ajustes a mitad de camino. Se celebraron varias reuniones con gestores municipales y líderes de diversas organizaciones, demasiadas para poder contarlas. Fue una prioridad personal visitar la mayor cantidad posible de corporaciones artísticas durante nuestras visitas intensivas y programadas a la ciudad.

Como equipo de curadores, consideramos y discutimos muchas ideas. Debatimos el papel del archivo, tanto perdido como establecido, la materialidad del aprendizaje, además del papel del *performance*, las bibliotecas y la academia. Hubo proyectos planeados en toda la ciudad e invitamos a teóricos y artistas de Medellín, y de otros lugares, para expandir estos temas y llenar las diversas brechas. Todo podía, y todavía puede, discutirse. Con esto quiero decir que nuestra posición como curadores, y la totalidad del MDE11, asumió fidedignamente la idea de Paulo Freire: todo lugar es un sitio para el aprendizaje y toda persona es tanto maestro como estudiante.

ENCUENTRO MDE11

Por: Nuria Enguita Mayo co-curadora MDE11

El Encuentro Internacional de Arte de Medellín 2011 fue una plataforma de reunión y experimentación donde confluyeron la institución-museo, agentes externos e internos dedicados a las prácticas artísticas y las prácticas comunitarias; y finalmente, la ciudad como esfera pública en su doble condición: desde *donde* y para *quien* se desarrollaron todas las actividades, su destinataria final.

La inauguración del evento en el Museo de Antioquia, a la que asistieron más de 1.500 personas, fue el primer aterrizaje de un largo proceso que involucró a un gran número de trabajadores, curadores, artistas, educadores, profesores de universidad, conferencistas, miembros de corporaciones y público general de todos los estratos y condiciones socioculturales de la ciudad. Esa inauguración fue la demostración de que el Museo puede trabajar para públicos muy diversos, y que todos ellos pueden involucrarse en la definición de la propia institución y en demarcar, al mismo tiempo, sus alcances.

El día de la inauguración se puso en marcha un MDE11 cuyo énfasis estuvo puesto en los procesos dialógicos y en los trabajos colaborativos entre artistas y comunidades. Trabajos que se desarrollaron en distintos puntos de la ciudad, y que marcaron una agenda cargada de momentos que visibilizarían y evidenciarían las dinámicas propias que se propuso movilizar el evento.

Esa máquina activó diversas metodologías de trabajo que excedían, por mucho, la sola finalidad de producir un objeto artístico y que propusieron, en cambio, otras instancias de creación y participación. Estas metodologías, provenientes de campos disciplinares como la antropología y la sociología; la arquitectura y el urbanismo en territorios complejos; y la autogestión en teatro, música y producción audiovisual, dieron cuenta de cómo el conocimiento se construye y se transmite más allá del ámbito de la academia; de cómo el saber está filtrado por múltiples fuerzas y es siempre impuro; y de la fortaleza que ofrece el arte y el trabajo en equipo para la puesta en marcha de procesos de identificación en las diferentes comunidades.

Otra de las cuestiones que permitió este trabajo en la ciudad, tal y como lo señaló el artista Eduardo Molinari, fue la posibilidad de fabricar o de construir

una nueva espacialidad y una nueva temporalidad en colectivo y en común, y como la descentralización con respecto a la institución, y específicamente al Museo, amplió su territorio de una manera muy rica. Molinari, por su obsesión con la historia, ha prestado siempre mucha atención a la posibilidad de sentir que la historicidad de nuestras experiencias colectivas permiten fabricar nuestra propia historia, una historia que se construye día a día.

Trabajos como el de Clemencia Echeverri, Pilar Riaño y Suzanne Lacy, o el de Pep Dardanyà, inciden en esta cuestión: estas prácticas artísticas, casi siempre intrusivas, contribuyen a definir un presente no marcado, habilitan posibilidades de pensamientos y acciones situadas, localizadas, en momentos y lugares precisos. Estas acciones poéticas y críticas permiten transformar puntos de vista.

En su trabajo, *La memoria reciclada*, realizado conjuntamente con los habitantes del barrio Moravia y el Centro de Desarrollo Cultural de Moravia, Pep Dardanyà reflexionó sobre la construcción de la memoria y su incidencia en la identidad colectiva. A través de pequeños “experimentos antropológicos” de carácter efímero, el artista generó y tendió relaciones con personas y colectivos con el objetivo de debatir sobre cómo negociar y construir la realidad y su representación visual.

Por otro lado, *La piel de la memoria*, unió fuerzas con activistas de derechos humanos, miembros de la comunidad, organizaciones, artistas e intelectuales para producir un trabajo complejo que contribuyó a incluir en la agenda social temas como la construcción de una sociedad civil y la exploración del arte público como un elemento que logra apoyar el cambio político. El proyecto, dirigido por Suzanne Lacy, realizado en su primera versión en la década de 1990 en el barrio Antioquia, contó con el trabajo de Pilar Riaño, la Corporación Región y la Corporación Presencia Colombo Suiza, además del acompañamiento del historiador Mauricio Hoyos y el activista comunitario Sebastián Vargas Montoya, entre otras personas. El MDE11, dado su énfasis en el arte y la pedagogía, retomó este proyecto como un referente en contextos locales y nacionales, abriendo un espacio para examinar y leer el tema de la memoria.

La situación de seguridad que atravesaba Medellín para el momento del Encuentro fue el tema que Clemencia Echeverri abordó para su participación en el MDE11. La artista indagó por las distintas territorialidades que se estaban creando y que resultaban ya evidentes. Situación que, según

Echeverri, daba cuenta de una ciudad aún fragmentada y segregada urbanísticamente, tanto en su construcción social como en sus instituciones y vida social.

Frontera/Medellín fue el nombre que Clemencia le dio a su propuesta, una experiencia de encuentro de un grupo de jóvenes de estratos socioeconómicos opuestos. La construcción de este laboratorio-taller se realizó con 20 jóvenes procedentes de un colegio privado y uno público. Ellos fueron organizados por parejas, como “espías” y “testigos” de ellos mismos, para que al final de la experiencia produjeran un resultado visible para la comunidad a través de la producción de videos y fotografías.

En el caso del *Archivo Caminante/AC*, Eduardo Molinar propone un archivo visual en proceso que indaga las relaciones existentes e imaginables entre arte, historia y política. Su trabajo desarrolla un pensamiento crítico frente a las narrativas históricas hegemónicas dominantes, en especial a los procesos de “momificación” de la memoria social.

En la “momificación” de la historia, dice Molinari, “hay más de un truco bajo la manga”. Para su participación en el MDE11, el artista realizó *El camaleón*, propuesta compuesta por una instalación con collages y fotografías y una publicación impresa. Se trató de un espacio de ilusionismo en el que el público se encontraba con un lugar que evocaba los escenarios diseñados para la magia: una vitrina y un telón rojo que invitaban a pasar y recorrerlo. Los asistentes se encontraron con un archivo visual que presentó los documentos de algunos de los “trucos” con los que convivimos en nuestras vidas contemporáneas en el interior del “semicapitalismo”. Trucos que pretenden camuflar las huellas y los trazos que las maquinarias bélicas, económicas, políticas y culturales dominantes, junto con sus agentes, dejan en nuestra cotidianidad.

Este y otros ejemplos del Encuentro, hablan de un trabajo político y crítico cuya potencia consistió en abrir espacios de significación, romper estructuras pre-establecidas, marcar nuevas narrativas y transformar significados. No fue tanto una crítica directa sobre cuestiones precisas, como sí una transformación de los modos de producción de imaginarios y de su comunicación. Porque lo que nos interesó, independientemente de las obras, fue abrir lugares y brechas en una cotidianidad que está muy acotada, muy “normalizada”, muy regulada por fronteras invisibles, donde es muy difícil crear espacios de pensamiento común.

También, desde la curaduría, intentamos romper nuestras singularidades y genealogías particulares para establecer un espacio común, desde el cual trabajar, espacio común, que, a su vez, se expandió a numerosos agentes de la ciudad y del país. Porque, corroborando de nuevo las palabras de Molinari, “la política es simplemente la capacidad de romper nuestra individualidad, nuestra singularidad en el peor sentido de la palabra y generar espacios de trabajo y transformación con otros; para mí eso ya es política. Pero además el arte tiene una potencia política que significa la posibilidad de materializar nuestras imaginaciones, nuestros anhelos; materializarlas con sistemas complejos, caros, sofisticados, o con elementos y materiales muy simples. Entonces esa potencia para mí es fundamental en toda práctica artística”.

El MDE11 trabajó activamente en esa ruptura de singularidades como metodología, intentando hacer tejido en una ciudad en la que aún aparecían guetos cerrados entre diversos tipos de población. Esa generación de tejido significó aprovechar las potencialidades que tienen los distintos espacios y las distintas maneras de trabajar en lo colectivo. Ejemplo de ello es el proyecto *Transductores* que propuso la reflexión pedagógica como una cuestión de práctica colaborativa entre diversos agentes: escuelas ya activas dentro del proyecto Aula Taller del Museo de Antioquia, profesores y estudiantes de universidades relacionadas con la educación y las prácticas de arte público.

De este modo, se reactivó la escuela como una esfera pública alternativa a partir de tres herramientas: Seminario-laboratorio pedagógico a modo de “campamento”; Exposición de recursos y casos sobre educación y espacio público; Multiplicación de proyectos en centros educativos y escuelas a partir de los resultados del campamento, y las experiencias ya activas de educación y espacio público en la ciudad.

El caso concreto del Colectivo *Transductores* es fundamental en este punto puesto que con él estuvieron involucrados muchos agentes educativos de la ciudad procedentes de centros de educación reglada y no reglada, pública y privada, primaria y universitaria. *Transductores*, como dispositivo mediador entre estas institucionalidades diversas, ofreció nuevas metodologías de trabajo y actuó como motor para repensar no solo proyectos sino estructuras y, mediante procedimientos dialógicos, incidir en la realidad de esas instituciones y de las comunidades en las que se insertan, porque nuevas metodologías producen nuevas experiencias y nuevos imaginarios que favorecen otros lazos y otras complicidades.

Como los integrantes del colectivo señalan “*Transductores* es un proyecto cultural que pretende investigar y activar iniciativas en las que se articulen de manera flexible las prácticas artísticas, la intervención política y la educación a partir de la acción de colectivos interdisciplinarios, los cuales se entienden como esferas públicas, es decir, como espacios de producción cultural y transformación democrática. *Transductores* revaloriza los saberes y las prácticas de esas redes locales rompiendo las lógicas de producción cultural convencional, estancadas en comportamientos patriarcales y discursos de expertos.”

Otra de las cuestiones que hay que destacar del MDE11 fue su heterogeneidad, no en el sentido de diversidad de propuestas, sino de diversidad de formatos de producción y formas de presentación, lo que propició también diversas formas de visibilidad en el espacio y en el tiempo. Para garantizarle a cada uno de esos aspectos un nivel de máxima comprensión y de mayor eficacia comunicativa, se organizaron diferentes secciones que permitieron esa heterogeneidad: Laboratorio, Estudio y Exposición como Zonas de Activación que tuvieron que ver con la investigación, el discurso, la producción y la exposición.

Algunas de estas prácticas ocurrieron en el espacio público, otras dialogaron con la institución, algunas ocurrieron en espacios como la radio, y otras en el espacio doméstico de los Espacios Anfitriones. Muchas fueron acciones, otras documentos, fotografías, video-instalaciones, dibujos, conferencias, representaciones de teatro o conciertos. Cada práctica interpeló a públicos diferentes. Esta heterogeneidad tuvo como fin que el comentario de las obras o de las acciones tuviera un marco propicio para ello, un lugar para convertirse en conversación, para que su potencial de significado pudiera transmitirse, enriquecerse y expandirse.

Es pertinente mencionar aquí a Rafaella Houlstan-Hasaerts y Nicolas Malevé, quienes realizaron una exploración colectiva y subjetiva de Medellín a través de diferentes medios cartográficos y de dos fases diferentes que entraron en resonancia una con la otra. La primera tuvo lugar en Barcelona y Bruselas, donde los artistas organizaron sesiones de trabajo cartográfico con grupos de personas originarias de Medellín. Con ellos reactivaron los sentidos y la memoria de los participantes para realizar mapas que se convirtieron luego en evocaciones colectivas de la ciudad.

La segunda fase consistió en la invitación a una serie de cartógrafos locales para recolectar varios tipos de mapas de la ciudad al mismo tiempo que

entrevistaron a los cartógrafos invitados acerca de sus producciones. El resultado fue un dispositivo digital en el que vincularon los mapas reunidos con los contenidos de las entrevistas, lo cual permitió observar la forma en que se relacionan, oponen o complementan las diferentes visiones de la ciudad.

También es válido mencionar a Bernardo Oyarzún que, como parte del MDE11, produjo una teleserie ambientada y realizada en un barrio popular de la ciudad inspirada en el formato de las telenovelas latinoamericanas. Fue una producción audiovisual construida con historias de barrio, donde se requirió la participación y apropiación del proyecto por parte de los vecinos involucrados. Su proyecto fue una "Fotografía de barrio", una representación distanciada por la lente de la cámara al crear un imaginario escénico.

El proyecto de Dora Longo Bahía fue un programa de radio inspirado en *La guerra de los mundos*, novela de H.G. Wells que fue posteriormente adaptada como radio novela por Orson Welles en 1938. La versión de la novela, que hizo la artista para esta ocasión, expuso ya no un mundo invadido por extraterrestres, sino una América del Sur ocupada por soldados norteamericanos. Los emisarios asesinan al expresidente cubano Fidel Castro y terminan cercando la ciudad de Medellín. El ejercicio propuso una reflexión irónica sobre la situación política en Suramérica y buscó, asimismo, estudiar la fragilidad de los límites entre la ficción y la realidad: así como la fragilidad de la información transmitida por los medios de comunicación, desde la radio hasta la internet. El trabajo también reflexionó sobre la autoría, oscilando entre la citación, la apropiación y el plagio.

En el MDE11 no se activaron suficientemente los canales de comunicación y difusión de contenidos a nivel local, nacional e internacional, lo cual impidió potenciar y fortalecer en tiempo real, así como desarrollar, los vínculos nacionales e internacionales del Museo. Por ello, el "Espacio Web" fue fundamental para el archivo y la transmisión de las actividades del MDE11 una vez finalizado, puesto que este espacio se mantiene aún como testigo y memoria. No obstante, es importante el esfuerzo adicional para desarrollar una evaluación profunda, que esta publicación pueda llegar a otros públicos y leerse en otros tiempos y contextos, en tanto que los efectos de un evento como este no son nunca contabilizables en el corto plazo y sus públicos no son solamente aquellos que se vieron directamente impactados.

Un futuro para los MDE

Una de las particularidades de este evento es que estuvo liderado por una institución cultural de la ciudad y no por una fuerza institucional transnacional ni por una fundación externa a la estructura cultural de la ciudad y del país. El Museo de Antioquia es, además, una institución hegemónica fuertemente implicada y comprometida con el desarrollo socio-cultural de Medellín, que asumió este evento de ciudad, que convocó a institucionalidades diversas, como un intento por tejer complicidades y potenciar un conjunto de propuestas que abarcaron las artes plásticas, la arquitectura, la música, la imagen y la tecnología, frente a las bienales, que suelen ser estructuras que se superponen en el espacio y en el tiempo a una infraestructura cultural, y que dejan poca huella por ser "aventuras", que marcan un tiempo diferente, con un principio y un final, el Encuentro de Medellín plantea otra realidad. El MDE propone la construcción de una plataforma experimental para el arte contemporáneo: trabajar desde un lugar y construir desde ese lugar en el tiempo y en el espacio. Plantea pasar del concepto de "evento", que ocurre cada cuatro años, al concepto de "programa", como articulador de iniciativas relativas a las prácticas artísticas contemporáneas en el contexto cercano de la ciudad de Medellín en diálogo con el resto del país y el mundo.

Un programa como el MDE puede crear tejido ciudadano si se plantea como una estructura continua con visibilidades y acciones diversas, como seminarios, exposiciones y publicaciones, durante los cuatro años de intervalo entre un Encuentro y otro, que finalmente se condense en una exposición o evento público como lo que han sido el MDE07 y el MDE11. Lo anterior permitiría construir un programa que ofrezca un marco de trabajo y de discusión para todos los agentes implicados.

El Museo de Antioquia podría liderar ese proceso en colaboración con universidades públicas y privadas, espacios de producción y residencias de artistas en la ciudad que estén en relación con el exterior, a fin de garantizar el aporte de nuevos puntos de vista. El Encuentro Internacional de Arte de Medellín puede abrir un espacio de pensamiento para las artes contemporáneas y para la consecución de un espacio común que integre diferentes metodologías.

ARTISTAS Y PÚBLICOS: TRES CASOS DE ENCUENTRO MÁS ALLÁ DE LAS LÓGICAS INSTITUCIONALES

Por: Eva Grinstein co-curadora MDE11

“¿A qué público beneficia el MDE11?” La pregunta surgía en momentos diversos y con genuina preocupación en boca de, entre otros, el Museo de Antioquia, la institución organizadora que procuraba entender los alcances del proyecto; los periodistas de medios locales, que intentaban ser específicos en la difusión; y la Alcaldía de Medellín, sin duda interesada en verificar la pertinencia de su apoyo económico a una iniciativa atravesada por todos los riesgos que el arte contemporáneo, por lo general, acarrea.

Y no por reiterada se vuelve menos inquietante: se trata de una pregunta que encierra, en su brevedad, varias contradicciones, ambigüedades y sinsentidos con los que el trabajo curatorial debe forzosamente lidiar, tanto en este como en muchos otros contextos.

No obstante, es quizá en el clima enrarecido en el que se instauran esta clase de preguntas carentes de respuestas tranquilizadoras, donde radica lo más audaz, valioso y enriquecedor de proyectos de esta envergadura. Tal como proponía la investigadora alemana, Carmen Mörsch, durante su conferencia en el marco del *Aula Dialógica* del Encuentro, muchas veces son estas zonas difíciles o conflictivas las que reportan las mayores posibilidades para pensar o repensar lo hecho, generando nuevas ideas o acciones.¹

Una de las curadoras del MDE07, Ana Paula Cohen, sostenía en una entrevista incluida en las *Memorias* de la primera edición del Encuentro que “vivimos en sistemas económicos donde dominan los intereses del capital privado y, en un evento en el que hay tantas instituciones, entidades oficiales y patrocinadores involucrados, todo está basado en la visibilidad inmediata y espectacular para los grandes públicos”.²

Cuatro años después, Medellín volvió a alojar las exhibiciones y experiencias propiciadas por el MDE y, aunque se contaba con el precedente de aquella primera “exitosa” edición, la incertidumbre pública y privada seguía siendo la

misma: imaginábamos quiénes verían lo que se mostraría en el Museo, pero, ¿a quién estaría dirigido lo que se hiciera más allá de la institución convocante?

Podíamos contabilizar cuánta gente visitaba el Museo por día, pero, ¿cómo medir lo que ocurría afuera, en todos esos fragmentos de ciudad que sumaron a este rompecabezas?, y, en definitiva, ¿a quiénes –lenguaje mercadotécnico mediante– beneficiaría esta intrincada madeja de exposiciones, acciones y relaciones que Medellín acogería durante cuatro meses?

Transcurrido y finalizado el Encuentro, me propongo abordar estas preguntas incómodas a través del relato de tres casos concretos, tres ejemplos de la clase de experimentos con los resultados poco predecibles que buscábamos.

Estos ejemplos corresponden a tres secciones distintas del MDE11, la exposición *Taller Central*, el programa *Trabajo de Campo* y el ciclo de residencias *Espacios Anfitriónes*, secciones basadas en conceptos y metodologías diferentes, pero coincidentes en su intento de potenciar colaboraciones que pudieran sellar un cruzamiento real entre la densa trama de personas, organizaciones sociales e instituciones de la ciudad, y los numerosos artistas, colectivos y teóricos internacionales que llegarían a lo largo de 2011 a Medellín antes, durante y después del Encuentro.

Paradójicamente, tal vez estos tres casos no harán más que seguir aportando desasosiego, pero a la vez ratifican, para la curaduría, el buen destino de lo que deseábamos alentar.

I. BijaRi en Santo Domingo

Desde un comienzo estipulamos que algunos de los artistas invitados a participar del componente expositivo del MDE11, al que titulamos *Taller central*, realizarían y/o exhibirían su trabajo en lugares que no serían el espacio físico del Museo.³

Esta intención no respondió a la consigna de lograr un “evento de ciudad” (nunca dudamos de que la ciudad sería naturalmente afectada por nuestra propuesta, sin necesidad de forzar maniobras grandilocuentes ni intervenciones

1. El Aula Dialógica fue un ciclo de conferencias, mesas redondas y presentaciones de artistas y teóricos, desarrollada en la Casa del Encuentro como parte del MDE11. Para ver la conferencia de Mörsch: http://mde11.org/?page_id=1962

2. Ana Paula Cohen en entrevista con Conrado Uribe, *Cuadernos MDE07*, Fondo Editorial Museo de Antioquia, 2011.

3. La exposición *Taller Central*, cuyo título hace referencia a una instancia final de evaluación que desde hace años deben cumplimentar los estudiantes de arte de la Universidad Nacional sede Medellín, contó con 21 artistas que mostraron sus obras en las salas del Museo de Antioquia y que realizaron su labor en diversas locaciones fuera del Museo.

4. El título general del MDE11, es *Enseñar y aprender. Lugares del conocimiento en el arte*. Resume el foco de su orientación.

demagógicas en el espacio público), sino que más bien tenía que ver con el modo habitual de trabajar de algunos de los artistas y colectivos que cuidadosamente seleccionamos por su relación con los temas y metodologías que intentábamos desplegar.⁴

Uno de estos colectivos fue BijaRi, procedente de San Pablo, Brasil. Luego de un viaje previo de pesquisa, este grupo de artistas, que desde hace más de una década explora las tensiones culturales “que se (in)visibilizan” en el paisaje urbano, decidió vincularse con una de las más notables iniciativas públicas en la historia de Medellín: el Metrocable.

Inaugurado en 2004, este sistema de teleféricos fue construido como enlace a las líneas férreas A y B del Metro, allí donde el trazado sinuoso de la ciudad se topa con la montaña en la que se asienta, entre otros barrios, el populoso Santo Domingo Savio. Verdadero imán para los expertos del urbanismo internacional y para el turismo, porque gracias a este sistema, logran un acceso de lujo al deslumbrante Parque Ecoturístico Arví.

El Metrocable de Medellín implicó también, y por sobre todas las cosas, una rotunda transformación para la vida cotidiana de los miles de habitantes de la comuna nororiental. Fue este aspecto, el impacto operado sobre las dinámicas y expectativas barriales, lo que sedujo a BijaRi de esa zona de la ciudad y lo que motivó el proyecto *Contando con nosotros*, que realizaron durante el MDE11.⁵

En una fase inicial, los artistas hicieron contacto con líderes comunitarios que propiciaron un primer acercamiento a organizaciones sociales y personas ligadas a la historia de la región. Una historia de “supervivencia”, que comienza con las primeras “invasiones” y las casas de barro construidas en 1964 sobre un paisaje natural, y que continúa hasta este presente superpoblado, signado por hitos de la arquitectura como la imponente Biblioteca España o la sofisticada ingeniería del Metrocable que permite escudriñar en los caminitos y ventanas del barrio desde la altura.

Junto a una pequeña tropa de colaboradores espontáneos, Mauricio y Gustavo de BijaRi se perdieron por las calles empinadas del barrio recolectando “historias, deseos, secretos y conflictos” de los moradores, gente orgullosa de estos cambios que representan, para ellos, un contexto de progreso que viven como propio.

Un amigable dispositivo de registro, una grabadora de video de un teléfono móvil, puesto en el interior de una caja con un agujero al que se le podía hablar como quien cuenta algo al oído, les ayudó a obtener testimonios de todo tipo.

Finalmente, tras un proceso de inspirada edición, los artistas seleccionaron una serie de frases sueltas que, ordenadas una tras otra, conformaron una suerte de “cadáver exquisito” o poema callejero anónimo. Con cada una de esas frases o versos, ellos pintaron grandes carteles sobre tela. Por último, dispusieron los carteles en algunas terrazas escogidas de Santo Domingo Savio, sostenidos apenas en sus puntas mediante ladrillos, esos mismos ladrillos rojos usados en la construcción de las viviendas.

¿Cuánta gente vio esta obra? Imposible saberlo. *¿Para quién fue esta obra?* Para todos los que miraron hacia abajo mientras viajaron en el Metrocable de Medellín cuando estuvo expuesta: mujeres con sus hijos rumbo a la escuela, jóvenes de la ciudad y turistas que los fines de semana subieron a disfrutar del Parque Arví, hombres que bajaron a trabajar y regresaron a su casa en el morro al caer la tarde, desplazándose suspendidos en estas cabinas a corta distancia de los techos, evitando así el difícil y lento ascenso en bus.

Al margen de la multitud de artistas y afines que una única tarde del mes de septiembre irrumpió en la zona para asistir a la “inauguración”, poquísimos público especializado pudo contemplar este trabajo. Y si bien un video del proyecto fue incluido en la exhibición dentro del Museo, lo cierto es que nada del espesor y la potencia poético-política de esta pieza pudo ni podrá latir fuera de esas terrazas.

“En estos morros tan verdes / a donde nos trajeron esas trochas / fueron creciendo los niños con los árboles / en inestable tranquilidad / me hice sola / con las propias manos se construyó / estando en paz / para contar una historia / ya no queda nada de aquel amor tan lindo... / se comparte una vida / para eso estamos / ...como mucha calma, como muy bonito / bajo la lluvia la vida no se cura / las heridas expuestas al sol / no me la quitarán / todos somos por nosotros”.

Muchos, quién sabe cuántos, habrán leído una o varias de estas frases dispersas por el barrio. Algunos se habrán preguntado qué era eso, tomando en cuenta que el sistema de propaganda aérea es muy usado en la zona por la publicidad y por la política. Desde el contexto específicamente artístico, *¿necesitábamos que esa gente supiera que se trataba de la obra de BijaRi, colectivo brasileño*

5. BijaRi produjo un video que sintetiza este trabajo, publicado en <http://www.bijari.com.br/art/contando-con-nosotros/>.

participante en el MDE11? La respuesta es no. Una de las más bellas cualidades de trabajos como el de BijaRi es su humildad, su generosa manera de establecer contacto directo con unas personas que, con muy poco esfuerzo y sin sentirse “público” de nada, se leerán a sí mismas en estas líneas.

II. Eloísa Cartonera en la Ciudadela Nuevo Occidente

Uno de los componentes del núcleo Laboratorio se tituló *Trabajo de Campo* y procuró detectar comunidades, organizaciones y personas de Medellín que pudieran vincularse con cuatro colectivos internacionales, quienes arribarían a la ciudad para desarrollar tareas investigativas y/o docentes durante periodos de tres semanas cada uno.

Los campos de actuación fueron delineados por el equipo curatorial, consciente del creciente interés que reportan estas áreas para el arte contemporáneo: pedagogía/urbanismo, edición/publicaciones, militancia/racismo y planificación urbana/medio ambiente.⁶

Para desplegar un proyecto orientado al campo editorial, fue invitado el colectivo Eloísa Cartonera. Se trata de una cooperativa fundada en 2003 en Buenos Aires, y cuyo peculiar sistema de trabajo se ha expandido durante los últimos años a varias otras ciudades latinoamericanas. La metodología que implementan es simple y efectiva: editan libros de bajísimo costo cuyo contenido se vuelca en impresiones *offset* o fotocopias, y cuyas tapas se realizan artesanalmente utilizando cartón comprado a los *cartoneros* que a diario recorren las calles en busca de papel para reciclar.

Entre las múltiples derivaciones posteriores de esa idea inicial, se produjo en Buenos Aires la incorporación de *cartoneros* a la cooperativa, quienes además de proveer el material de las tapas, comenzaron a colaborar en el armado casero de los libros, interviniendo sus portadas con dibujos y títulos pintados a mano.

La filosofía de sus fundadores, Washington Cucurto y Javier Barilaro, radica en la convicción de que no es necesario someterse a las imposiciones de la industria editorial para poner textos en circulación. En sintonía con otras iniciativas internacionales (englobadas en la actitud *do it yourself, creative commons*,

copyleft, etc.), demostraron que con imaginación, entusiasmo y muy pocos recursos económicos es posible generar un proyecto cultural independiente.

Los resultados de su aventura están a la vista: los mejores escritores y poetas argentinos, y cada vez más autores latinoamericanos, se han sumado al sello Eloísa Cartonera y han brindado su apoyo a este atípico modelo de autogestión.

En Medellín, son incontables las organizaciones y asociaciones civiles que podrían sacar partido de un sistema de trabajo como el que identifica a esta editorial cartonera. Desde el MDE11, una vez consensuado el interés en la trayectoria de este colectivo, el siguiente paso fue averiguar con quién o con quiénes establecer el vínculo, de cara a la construcción de una experiencia de transmisión pedagógica.

La sugerencia pronto llegó desde la propia estructura del Museo de Antioquia, que con su programa Museo y Territorios, venía desarrollando una activa labor en barrios de dentro y fuera de la región. La comunidad propuesta para acoger un taller de edición cartonero fue Las Flores, en la Ciudadela Nuevo Occidente.

El sector de Las Flores nació a partir de la reubicación que el gobierno procuró para muchos habitantes del barrio de Moravia, barrio construido sobre un morro de basuras, quienes estaban amenazados por la toxicidad de su zona de asentamiento. La adaptación de esas familias a las nuevas viviendas revistió y reviste numerosas aristas problemáticas que programas como el del Museo de Antioquia intentan mitigar. No solo el Museo, sino toda la gestión pública de Medellín de la última década, confía tenazmente en la posibilidad de la reparación del tejido social lacerado y atomizado a través de la mediación educativo-cultural.⁷

Durante su estadía en la ciudad, el equipo integrado por Javier Barilaro (artista plástico y diseñador) y Francisco Garamona (escritor y editor), coordinó un taller en Las Flores al que asistieron grupos heterogéneos de hombres, mujeres, jóvenes, niños y ancianos, reunidos en torno al objetivo de “crear su propia editorial autosustentable”. En los términos de sus organizadores, en las reuniones se buscó enseñar a editar libros (elegir autores, armar

6. Los invitados internacionales fueron Ala Plástica (Argentina), Frente Tres de Fevereiro (Brasil), Eloísa Cartonera (Argentina) y Teddy Cruz (Guatemala/EEUU).

7. Es un dato a destacar que la Alcaldía de Medellín destina 45% de su presupuesto a educación y cultura.

un catálogo, editar textos, incluir o no imágenes, titular de ser necesario); fabricarlos (diseñar con computadora, pintar carátulas, encuadernar de manera sencilla) y distribuirlos (hacer carteles, llamar la atención de potenciales compradores, entre otras).

Sin ninguna preparación previa, el grupo logró dar forma a una primera edición compilando sus saberes de botánica y jardinería, bajo el título *Las flores ¡cómo enamoran!*. Algunos integrantes de ese taller también se unieron a Eloísa Cartonera en otro proyecto desarrollado simultáneamente en la Casa del Encuentro, tendiente a sumar nuevos libros de autores colombianos a la colección del sello argentino.

Las expectativas por los alcances del proyecto de Eloísa Cartonera tuvieron que adecuarse en su formulación a las necesidades institucionales, rígidas como suelen ser en toda organización. Así, un colectivo históricamente entregado a la improvisación desde el arte, se vio implicado en el intento de creación de una editorial. Evaluado en términos de lo que se había proyectado y acordado con la curaduría general, podemos afirmar que el proyecto fracasó: solo se editó un único libro de cien esforzados ejemplares, un libro que desde su título anuncia la carga sentimental empleada en su concepción.

Los flamantes editores se dispersaron luego de crearlo, regresando a sus actividades habituales. En principio, la transmisión de una técnica no derivó en el inmediato germen de un emprendimiento trascendente y rentable, como tal vez se esperaba.

Pero contradiciendo una lógica esquemática según la cual los beneficios se miden y los beneficiados se contabilizan en planillas, es posible vislumbrar unos sorprendentes efectos colaterales, futuros, de lo hecho por Eloísa Cartonera en Medellín.

La noción de “paciencia institucional y curatorial”, propuesta por Bill Kelley Jr., comprende situaciones como esta⁸. El germen de una buena idea ha sido plantado en terreno fértil. Mucho de lo que el MDE11 soñó lograr se concretará probablemente más adelante en el tiempo, fuera de nuestro control y al margen de nuestros registros.

III. Estación Tijuana en Taller 7

El MDE11 retomó y amplió un componente del MDE07 llamado *Espacios Anfitriónes*. Bajo el ala de este concepto, fueron invitadas diez organizaciones gestionadas por artistas y/o curadores que habitualmente desarrollan programas de residencia, para que realizaran una estadía de tres semanas en Medellín. Sus anfitriones fueron Casa Tres Patios, Taller Sitio, Taller 7, Casa Imago y el Centro de Desarrollo Cultural de Moravia; cada uno de ellos recibió a dos colectivos de fuera de Medellín (tanto colombianos como de otros países) seleccionados con el fin de compartir una experiencia relativamente breve pero intensiva de retroalimentación y coproducción de proyectos.⁹

Al igual que en otras secciones del Encuentro, desde la curaduría, la apuesta se centró en generar articulaciones productivas entre los visitantes y determinadas comunidades locales que pudieran estar interesadas en interactuar con ellos. En este sentido, el aporte de los anfitriones resultó clave para contextualizar ideas, facilitar contactos y convocar participantes para las actividades a medida que iban siendo planteadas.

La dinámica de trabajo incluyó el desafío de la construcción conjunta de una programación, organizada en torno a formatos variados (exhibiciones, talleres, conferencias, proyecciones de cine, excursiones, fiestas, banquetes, etc.) y desplegada en los propios espacios o en cualquier otro lugar que resultara pertinente.

Así, el radio de acción de este componente se volvió frecuentemente insondable, por momentos ajeno a toda injerencia curatorial o control institucional. Este aspecto se constituyó, sin duda, en uno de sus principales atractivos: a partir de un plan inicial de trabajo aprobado por la curaduría general, los artistas podían ejercitar libremente su encuentro con la ciudad, gozando de las derivaciones, interrupciones, improvisaciones y cruces inesperados que esta pudiera convalidarles.

Una de las experiencias más contundentes dentro de *Espacios Anfitriónes* fue la de Estación Tijuana, colectivo mexicano que creó una compleja plataforma de trabajo en colaboración con sus pares locales de Taller 7.

9. Los diez espacios invitados fueron San art (Vietnam), Club del dibujo (Argentina), Tranvía cero (Ecuador), Slanguage (EEUU), Estación Tijuana (México), L'appartement 22 (Marruecos), Galería La Mutante (Colombia), Proyectos Ultravioleta (Guatemala), Lugar a dudas (Colombia) y Antimuseo (España).

8. Ver su balance del MDE11 en <http://mde11.org/?p=4954>.

Fundado por el artista Marcos Ramírez *Erre* en 2003, Estación Tijuana ha desarrollado una prolífica actividad como espacio aglutinador y catalizador de energías culturales en esa candente región del norte de México que limita con la ciudad de San Diego, Estados Unidos: una frontera caliente, acostumbrada a lidiar con conflictos históricos y de difícil resolución.

Al ser seleccionado para participar del MDE11, todas las invitaciones a los artistas se hicieron un año antes de la apertura del Encuentro, garantizando tiempo suficiente para la presentación y adecuación de proyectos, Estación Tijuana resolvió convocar a la curadora mexicana Lucía Sanromán para que asumiera la dirección de una elaboradísima propuesta que pronto adoptaría el nombre de *Proyecto Coyote*.¹⁰

Abocado durante meses a la investigación y a la ida y vuelta de conceptos, datos y opiniones, el equipo colombo mexicano conformado por anfitriones y huéspedes consiguió formular un ambicioso calendario de actividades que se concretó entre el 6 y el 27 de octubre de 2011, durante la residencia en Taller 7¹¹. Partiendo de “la percepción de un paralelismo histórico entre Tijuana y Medellín”, el proyecto consistió en trasladar a un grupo de trece destacados artistas, activistas y operadores de la cultura tijuanaense, para que pudieran “aprender de Medellín” y luego difundieran en su ciudad de origen lo aprendido.

En las propias palabras del grupo, Estación Tijuana es el “coyote” que lleva tijuanaenses a Medellín generando una dinámica de diseminación de conocimiento rizomática que reversa el flujo esperado de norte a sur, ahora de sur a norte.

Estación Tijuana viajó a Medellín a aprender de sus procesos de reconfiguración urbana; de la revaloración de la posición del ciudadano y sus posibilidades de agencia y participación en la construcción de la urbe; de su manera de pensar el arte, la arquitectura y el urbanismo como parte de un proyecto de ciudadanía endógeno, buscando obtener opiniones críticas y aprender prácticas alternativas desde sectores oficiales y no oficiales.

Proyecto Coyote también permitió, tanto a los participantes de Estación Tijuana como a los participantes de Medellín y Taller 7, entender otras

miradas y analizar en detalle lo que ha cambiado y lo que continúa siendo problemático en esta ciudad.

La primera afinidad percibida por el colectivo guiado por Sanromán fue la de saberse todos atravesados por “el conflicto” o “la narcoguerra”, ineludible en Medellín durante la década del ochenta y urgentemente actual en Tijuana. La implicación de Taller 7, en este sentido, fue fundamental. Los integrantes de esta casa-taller asumieron la necesaria tarea de señalar prejuicios, mitos y falsas verdades de circulación masiva, reorientando los temas de interés propuestos desde Tijuana y, sobre todo, sugiriendo interlocutores de reconocida trayectoria crítica en el campo local. Así quedó conformada una nutrida grilla que sumó la colaboración de referentes en áreas como video, literatura, urbanismo, fotografía, arquitectura, activismo cultural, documental y poesía.

El *Proyecto Coyote* se infiltró en la ciudad con la potencia de una máquina recolectora de experiencias, hambrienta de aprendizaje, deseosa de conocer los puntos luminosos y también las tramas oscuras de una ciudad que se jacta de haber dejado atrás su pasado de violencia.

Las conversaciones con especialistas locales se programaron con esmero para que la diversidad de enfoques se hiciera efectiva: los relatos que se dejaron oír en Taller 7 fueron lúcidos, feroces por momentos, alejados de la pacífica imagen de esa Medellín reeducada y regenerada que el discurso oficial alimenta desde hace algunos años.

Retomando las preocupaciones del comienzo de este artículo, *¿quién pudo salir beneficiado de un proyecto como el de Estación Tijuana/Taller 7?* Podría ser peligroso arriesgar una respuesta. Podría resultar que parte de los “beneficios” de un evento como el MDE11, finalmente no estuvieran dirigidos a las comunidades ni a los públicos locales. Puede que una porción de este “beneficio”, respaldado por el Museo de Antioquia y la Alcaldía de Medellín, no quedara en manos de la ciudad sino grabado en las retinas y en la memoria de un puñado de mexicanos que habitaron tres semanas la ciudad y que luego regresaron a sus casas descubriéndose otros, distintos, embriagados de personas, ideas y conocimientos. Cargados de herramientas nuevas que podrían, esto tampoco es seguro, ayudarles a pensar en otros términos su presente.

La imposibilidad de saber fehacientemente quiénes se sentirían interpelados o afectados por las numerosas actividades propuestas; la inutilidad de un cálculo

10. En el argot de la frontera San Diego-Tijuana, se llama “coyote” a la persona que facilita el cruce ilegal de ciudadanos mexicanos (“pollos”) hacia los Estados Unidos.

11. Para conocer detalles del proyecto y sus participantes, ver www.proyectocoyote.net.

de rendimiento determinado de antemano siguiendo lógicas cuantitativas; las derivaciones completamente inesperadas e incluso disparadas hacia fuera de esa ciudad que debería capitalizar tantos esfuerzos; en definitiva, la creencia de que la mediación institucional puede prever o acopiar resultados concretos del encuentro entre artistas y públicos (por poner algún rótulo a los dos grandes sectores participantes) son algunas de las contradicciones con las que proyectos como el MDE11 se tocan. Este texto no ha intentado resolverlas, sino apenas dejarlas colocadas en un lugar visible sobre la mesa de nuestras preocupaciones.

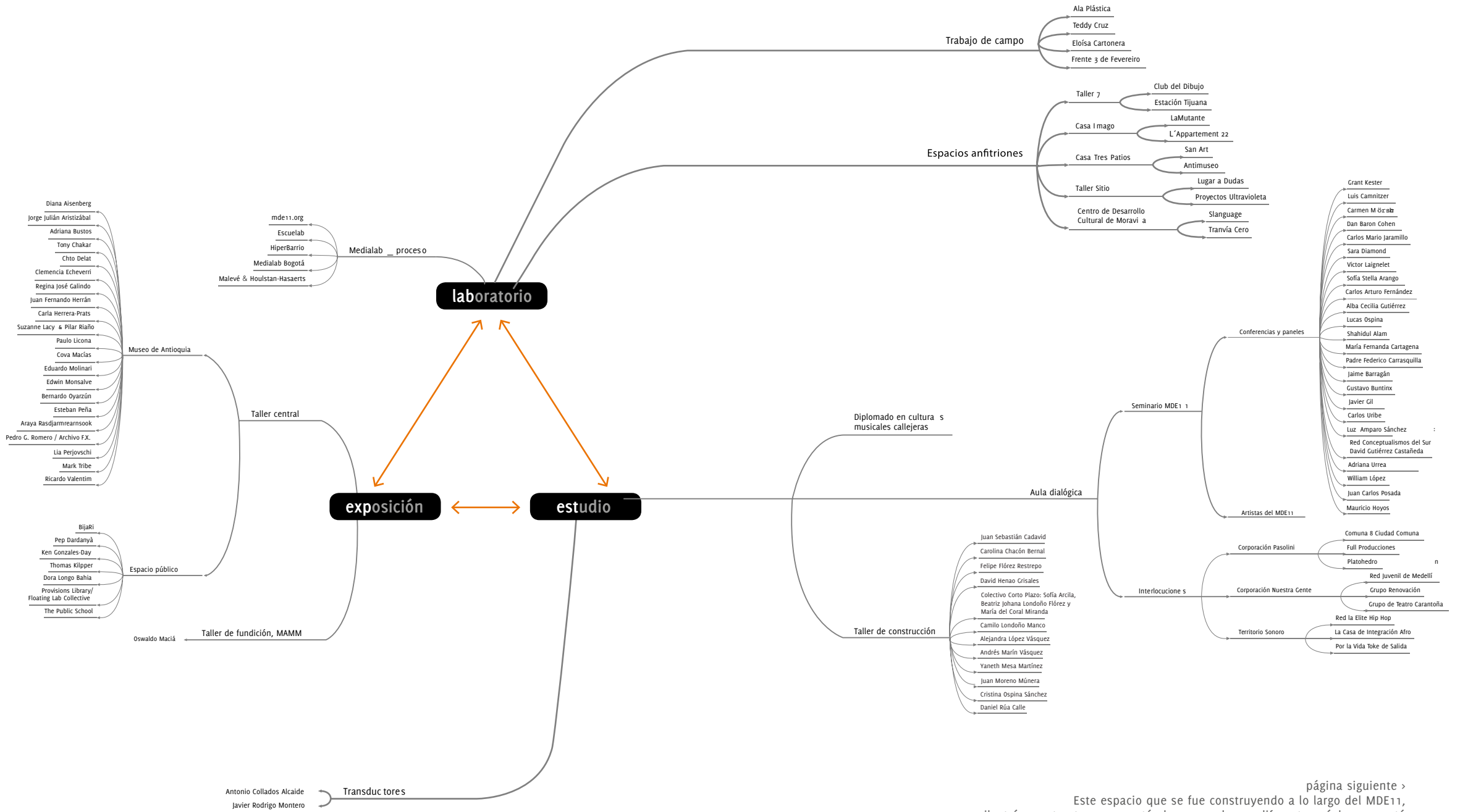
A modo de cierre, un último comentario veloz. Demostrando su suprema ignorancia en la materia, un conferencista bogotano que participó del Aula Dialógica del MDE11 insinuó que desde hace un tiempo las alcaldías financian proyectos “relacionales” porque son más baratos que las exposiciones tradicionales.¹²

Sin entrar a discutir lo erróneo de su percepción del MDE11 como “evento relacional”, discusión que sería larga, tediosa e inadecuada para el final de este artículo, sí vale la pena destacar la mínima parte certera de su comentario: es del todo esperable que las alcaldías estén obligadas a pensar muy detenidamente cuáles proyectos deben apoyar y cuáles no, solicitando altos niveles de compromiso y reciprocidad antes de destinar los fondos públicos que administran.

Pero, y estos tres casos reportados acaso lo confirman, los nuevos formatos de exhibición y producción que exceden los parámetros tradicionales no resultan ni más baratos ni más fáciles de asimilar. Por el contrario, generan un aluvión de costos, suspicacias y devaneos que solo comenzarán a quedar atrás en la medida en que nos arriesguemos fuerte, decidida y políticamente por ellos.

12. Ver conferencia en http://mde11.org/?page_id=3494.

SALA MIND MAP



página siguiente >
 Este espacio que se fue construyendo a lo largo del MDE11, ilustró su estructura, presentó el proceso de sus diferentes núcleos y contó con una serie de lecturas propuestas por los distintos participantes.



Text panels on the left wall, including a large black panel with white text and smaller panels with images and text.

Large black panel with white text, likely providing context or background information for the exhibition.

Black panel with white text, continuing the informational content of the exhibition.



Wooden tables and benches arranged in the room, with books and materials placed on them for visitors to use.

Taller central

Taller central toma su nombre, a modo de homenaje, de un dispositivo pedagógico de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Colombia sede Medellín, que a través de la discusión abierta con compañeros y docentes, busca propiciar y fortalecer la producción de los estudiantes. Las propuestas de los artistas de Taller central se estructuran en torno a cuatro hipótesis: *'Cabeza colectiva'*: trabajo en grupo como facilitador de la confluencia de distintos saberes; *'Pliegues del archivo'*: recuperación y puesta en circulación de imágenes y conceptos que dan lugar a la reflexión política; *'Retóricas pedagógicas'*: uso de estrategias y materiales didácticos para cuestionar jerarquías y convenciones; *'Tiempos múltiples'*: reciclado de la memoria y collage de tiempos que posibilitan diálogos con el pasado y el futuro.



Espacios anfitriones

Este componente se construye como una plataforma de coproducción entre el MDE11 y cinco espacios que tienen una actividad permanente u ocasional como sedes de residencias artísticas en Medellín. Cada espacio recibe, a lo largo del Encuentro y durante un lapso de tres semanas, a dos espacios independientes que provienen de otra parte del mundo. Estos cruces –iniciados con éxito en el MDE07– potencian la realización conjunta de un programa de exposiciones y/o de actividades que involucran tanto a los visitantes como a los anfitriones, y que se proyectan hacia el resto de la ciudad a través de múltiples propuestas abiertas al público.



Laboratorio

Implicó procesos de trabajo que no tuvieron como meta, necesariamente, la producción de obra. Los tres componentes que lo integraron, Trabajo de campo, Espacios anfitriones y Medialab proceso, generaron instancias experimentales de colaboración entre diversos participantes de dentro y fuera de Medellín, desarrolladas en tiempos que fluctuaron entre dos y cuatro semanas de trabajo.

Espacios antitriones

Este componente fue construido como una plataforma de coproducción entre el MDE11 y cinco espacios que tienen una actividad permanente u ocasional como sedes de residencias artísticas en Medellín. Cada espacio recibió, a lo largo del Encuentro y durante un lapso de tres semanas, a dos espacios independientes procedentes de otra parte del mundo. Estos cruces, iniciados con éxito en el MDE07, potenciaron la realización conjunta de un programa de exposiciones y de actividades que involucran tanto a los visitantes como a los anfitriones, y que se proyectaron hacia el resto de la ciudad a través de múltiples propuestas abiertas al público.

Casa Imago

(2007) Medellín, Colombia

Espacio para el pensamiento creativo contemporáneo dedicado al estímulo, la promoción y la creación, por medio de sus espacios: Sala de Exposiciones, Aula Fotográfica, Centro de Documentación de Artes y Fotografía, Centro Académico para las Artes y las Disciplinas Humanísticas, y Proyectos Editoriales.

Durante el MDE11 acogió a L'Appartment 22 y a Galería LaMutante, con los cuales tuvo un papel de asesor y apoyo logístico permanente para la realización de los proyectos invitados. Puso a disposición su conocimiento del entorno y de las personas que pudieron ser de interés en la realización de estos proyectos.

El equipo de este espacio consideró su participación en el MDE11 como una plataforma “que visibilizó y reconoció la existencia de Casa Imago en el circuito de los espacios artísticos en el ámbito internacional. Asimismo, la convivencia con los espacios invitados ayudó a tejer una red de relaciones interpersonales e intergrupales que eventualmente podrían capitalizarse en proyectos colaborativos conjuntos. También es de notar que la presencia de curadores, artistas y público diferente al que normalmente visita Casa Imago ayudó a dinamizar las relaciones con estos tres grupos”.

Igualmente, consideró que “la estructura bajo la cual está concebida la participación de los Espacios Invitados en los Espacios Anfitriones apunta a que los primeros son plenos protagonistas y artífices, en tanto que los segundos ingresan, durante el periodo de residencia, en una especie de pausa o de ‘hibernación’.

Durante su residencia, los Espacios Visitantes trasladaron su sede y sus actividades al lugar físico de los Espacios Anfitriones. Allí dieron forma a sus proyectos particulares, en tanto que los Espacios Anfitriones no desarrollaron ninguna actividad.

Esto implicó que el Espacio Anfitrión tan solo tenía un papel activo en la medida en que las voluntades de visitantes y anfitriones fueron concertadas en un trabajo conjunto, lo cual no fue el caso nuestro. Casa Imago no participó en la concepción y producción de los proyectos de los espacios invitados de manera directa”.

Galería LaMutante

(2006) Bucaramanga, Colombia

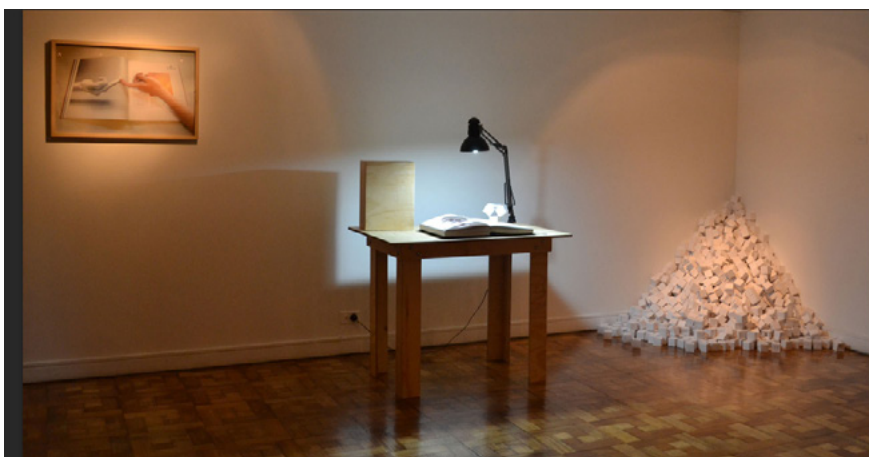
Espacio auto-gestionado y dirigido por Nicolás Cadavid, Efraín Marino e Irene Rodríguez. Orienta sus esfuerzos a la creación de espacios de producción y discusión en torno al arte contemporáneo, así como a la dinamización y fortalecimiento del campo artístico en Bucaramanga a través de proyectos curatoriales, publicaciones virtuales, conferencias, talleres y subastas de arte.

El trabajo que ha desarrollado se caracteriza por estar abierto a la experimentación y a la participación de terceros, a través de la creación o activación de espacios que proponen lógicas no hegemónicas, ampliando las posibilidades de diálogo entre el público y las prácticas artísticas contemporáneas. Sus formas de operar evidencian un especial interés por poner a prueba los alcances del arte al interior de contextos no artísticos, y apoyar a jóvenes productores culturales.

Para el MDE11, LaMutante propuso el proyecto *Apuntes al margen*, que indagó asuntos que están por fuera del marco de la institucionalidad y buscó el intercambio de conocimiento con el público, no solo desde los procesos originados en la academia, sino, también, desde aquellos que se nutren del saber popular.

La propuesta articuló diversos proyectos, entre estos:

- *We don't Need your Education*, exposición en la que participaron estudiantes de últimos semestres de las escuelas de arte de Medellín. Fue concebido como un escenario a través del cual se podía realizar, de forma creativa, un análisis de las condiciones de la enseñanza en artes en la ciudad. Durante el proceso fueron programadas una serie de reuniones y discusiones privadas y públicas que buscaron hacer seguimiento a los proyectos planteados por los estudiantes, así como entender las experiencias académicas con el fin de compilar propuestas con miras a mejorar dicho modelo.



We don't Need your Education, Juan Moreno



Taller de creatividad visual

- *Ultraliviano. Residencia artística*, programa dirigido a artistas con un marcado interés en la movilidad, el desplazamiento y el viaje a contextos ajenos como puntos de inflexión dentro de su trabajo, y al que Galería LaMutante le dio continuidad a propósito del Encuentro. La residencia busca potenciar la capacidad creativa y experimental de los artistas para encaminar sus proyectos no a la realización de objetos concluidos, sino al desarrollo de procesos en los que la comunicación activa y horizontal con diferentes comunidades y espacios no artísticos sea un hecho. Como resultado de esta residencia fue presentada una exposición y un conversatorio.
- *Defienda su talento*, que tuvo como punto de partida el trabajo homónimo realizado por Antonio Caro en 1977. Consistió en la instalación de un pequeño escenario móvil en diferentes espacios públicos de Medellín, que convocó personas interesadas en mostrar sus habilidades, capacidades o conocimientos en áreas como baile, canto, acrobacias, poesía y oratoria, entre otras. Paralelo a esto, Antonio Caro dictó un taller de sensibilización dirigido a público no artista que concluyó en un panel con los participantes.
- *Hágala fácil*, que propuso la realización de entrevistas a interesados en transmitir sus conocimientos sobre un oficio o habilidad a través de sencillos video-talleres; el video resultante fue presentado en distintos espacios públicos de la ciudad durante varias noches.
- *Taller de Creatividad Visual*, dictado por el artista Antonio Caro, que por medio de sencillos ejercicios de diseño y construcción de imágenes buscó dar herramientas y acercar conceptos básicos a los participantes para realizar análisis críticos a los lenguajes visuales.

L'appartement 22

(2002) Rabat, Marruecos

Espacio independiente para el arte fundado por el curador Abdellah Karroum, que presenta, en su mayoría, proyectos resultantes del programa de residencias artísticas que desarrolla desde 2002.

Para el MDE11 L'appartement 22 propuso el concepto *Curatorial Delegation*¹, alrededor del cual invitó al curador bogotano Juan A. Gaitán para construir un proyecto curatorial colaborativo para el Encuentro. E instaló un espacio temporal de Diálogos Curatoriales en Casa Imago. Una oportunidad para discutir las prácticas que plantea el concepto: el trabajo curatorial colectivo que experimenta, replantea las nociones de autonomía y busca nuevas soluciones para coordinar y producir arte, coleccionar, documentar y archivar, compartir y publicar.

Como resultado del trabajo de Abdellah Karroum y Juan A. Gaitán, surgió el proyecto *Planet Mondial*, propuesta para el MDE11 que investigó los múltiples sentidos de pertenencia que existen en el fragmentado mundo contemporáneo, desde el punto de vista de la historia de la radio y su papel en la construcción de un sentido de pertenencia cultural, étnica, nacional y de homogeneidad ideológica. El proyecto se desplegó en varios formatos de producción artística y discursiva.

Como eje central de la propuesta fue realizada *Radio por Ejemplo*, utilizando como soporte la estación de radio web R22, que se centra en formas sociales y políticamente comprometidas de la producción cultural; un estudio de radio nómada por medio del cual L'appartement 22 ha transmitido en espacios expositivos desde lugares como Bruselas, Gwangju, Marrakech y la región montañosa del Rif.

El proyecto se enfocó en la radio como un fenómeno histórico que se cruza con una serie de construcciones conceptuales y culturales que son esenciales para la comprensión actual de la globalización. En sus primeras etapas, la radio fue utilizada para construir comunidad más allá de las fronteras y las distancias geográficas o culturales. En este sentido, jugó un papel decisivo en la definición de las fronteras geopolíticas y en la asociación de comunidades de acuerdo a sus intereses.

"Este proyecto supone la radio como formato para explorar el contenido fuera de los requisitos técnicos, sociales y políticos de la imagen y el objeto, además de privilegiar el papel activo del oyente en la construcción del conocimiento. R22 documenta una serie de discusiones llevadas a cabo en Marruecos y Colombia, a través del compromiso directo con los entornos sociales específicos, geográficos y políticos. Radio, por Ejemplo, se convierte en un espacio para interrogar a las prácticas artísticas y para la formulación de los posibles vínculos entre realidades y experiencias distantes y diferentes, la adopción

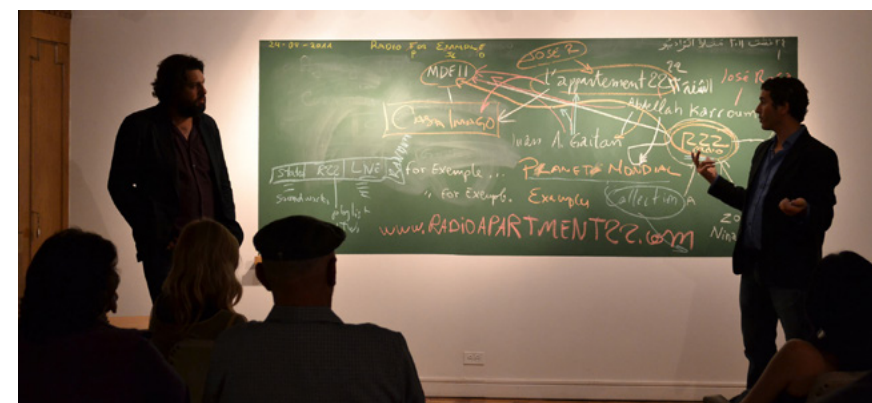
de posiciones curatoriales que se acercan más a los aficionados como el explorador a la crítica de profesionales y especialistas".

Juan Gaitán y Abdellah Karroum

Juan A. Gaitán y Abdellah Karroum establecieron un estudio de grabación provisional en la Casa Imago. Los contenidos surgieron de una serie de diálogos y entrevistas a intelectuales, ciudadanos y expertos de diversos campos de la ciudad a través de los cuales exploraron las formas en que los individuos se comprometen con las nociones de lo colectivo y las maneras en que estos operan dentro de los marcos institucionales, compartiendo temas de interés como la resistencia, el medio ambiente, y las relaciones y tensiones de una ciudad con su periferia.



pendiente



pendiente

1. The Curatorial Delegation is the curatorial machine for L'appartement 22, initiated by Abdellah Karroum in 2011, and the associated curators develop projects collectively and individually.

Casa Tres Patios (C3P)

(2007) Medellín, Colombia

Fundación sin ánimo de lucro que promueve la difusión de las prácticas artísticas contemporáneas. Fomenta el intercambio cultural y de saberes reunidos en torno a un contexto comunitario, a través de un programa de actividades coordinado con la comunidad artística local, nacional e internacional.

La investigación, la pedagogía y los saberes son los tres ejes principales en los que se gestionan residencias para artistas, exposiciones, conferencias y talleres. Estas actividades están enfocadas a dar respuesta a una serie de necesidades que se plantean desde el medio artístico contemporáneo, local y global, consolidando espacios autónomos para el pensamiento crítico, la experimentación y el intercambio artístico, cultural e intelectual.

Durante el MDE11, Casa Tres Patios recibió a los colectivos Antimuseo y San Art, lo cual le permitió reflexionar sobre los procesos culturales, las metodologías, y las relaciones con el medio artístico local y la comunidad.

“Al ser San Art un espacio tan similar al nuestro, pero en un contexto tan disímil, se convierte en un modelo. Aprendimos de la gestión de Zoe su manera metódica y analítica de asumir la labor curatorial y la dirección de su espacio en Vietnam. Los diversos formatos del proyecto con el que participamos en el MDE11 fueron muy llamativos para el público, poniéndonos nuevamente en el centro de atención, lo cual no es nada despreciable teniendo en cuenta la dificultad de conservar la constante atención de este.

Tener al Antimuseo en Casa Tres Patios significó volver a pensar y reflexionar sobre la necesidad constante de reinventar nuestras relaciones con el medio artístico y con la ciudad, así como mantener el compromiso que tenemos con estos de ser un espacio que responda a las necesidades que se plantean desde el mundo contemporáneo.

A pesar de que los resultados fueron positivos faltó organización logística del Museo; esta falta de coordinación y de comunicación dificultó muchas veces los procesos, o los retrasó, en ocasiones provocó el desperdicio de tiempo y esfuerzos realizando actividades inútiles que finalmente no eran necesarias, o que se podían haber hecho de manera más efectiva y con mayor anticipación”.

La experiencia de C3P como Espacio Anfitrión fue reseñada por su equipo de trabajo como positiva en términos de apoyo logístico para los proyectos invitados, así como de convocatoria de público e intercambio de saberes con distintos agentes culturales.

Antimuseo

(1992) Madrid, España

Antimuseo es un proyecto curatorial dirigido por los artistas María María Acha y Tomás Ruiz-Rivas, que trabaja sobre los mecanismos de legitimación de la obra de arte con el objetivo de expandir los límites de la *institución arte*, actuar sobre su estructura y crear contrapúblicos. Su forma de trabajar consiste, fundamentalmente, en generar espacios de diálogo sobre el arte y el espacio público con personas de distintas trayectorias y niveles de formación, para acercar sus lenguajes y alcanzar una convergencia que permita el trabajo colectivo.

Empezó su trabajo bajo el nombre *Ojo Atómico* en la década del noventa, desarrollando un programa de sitio específico en una antigua fábrica de Madrid. Para los años posteriores, aún sin tener sede propia, pero ya usando su nombre actual, Antimuseo se trasladó a distintos entornos locales en desuso. En el año 2003 estableció su sede en Madrid y empezó a investigar sobre modelos de participación y contextualización de la obra de arte en entornos sociales específicos. Tras el cierre de la sala de exposiciones en 2007, se centraron en proyectos que intervienen en el espacio público.

Antimuseo propuso para el MED11 una intervención en el territorio a partir de la construcción de un dispositivo móvil de bajo coste diseñado para apoyar procesos creativos en el espacio público. Para formular los contenidos e intervenciones planteó un taller a través del cual involucró a distintos artistas, agentes culturales de la ciudad, y comunidades afectadas por exclusiones sociales y simbólicas.

El proyecto se configuró a partir de la construcción/apropiación de este “espacio (anti) museal” efímero, por medio del cual fueron desarrolladas actividades como exposiciones, performances, charlas y proyecciones cuyas temáticas estaban vinculadas al territorio donde se instalaba.

Este dispositivo portátil generó un proceso colectivo de creación artística e incidió en el espacio público al generar y conectar estrategias de apropiación y re-apropiación de distintas zonas y procesos culturales de Medellín.

Participantes: Sergio Rueda, Alejandra Jaramillo, Silvia Triana, Andrés Felipe Valencia, Milena Gutiérrez, July Andrea Sarrazola, Cristóbal Isaza, James Santiago Rodríguez, Giovanni Acevedo (Colectivo Trakoma), Asociación Vamos Mujer (Mónica Valencia y Sandra Vayoles).



pendiente



pendiente

Sàn Art

(2007) Ho Chi Minh, Vietnam

Espacio de exhibición y sala de lectura independiente. Es el único espacio de arte en su país con un programa de exposiciones curadas y un proyecto educativo centrado en las ideas y las prácticas de arte contemporáneo internacional.

Busca apoyar a la comunidad de artistas de Vietnam y generar una conciencia crítica, para ello proporciona el espacio para exposiciones, eventos educativos como conferencias, visitas de estudio, talleres, y programas de residencia e intercambio de artistas y curadores.

Para el MDE11, San Art invitó al artista Dinh Q Le, cuyo interés radica en temas que están enlazados con metáforas míticas, religiosas o culturales que a menudo persisten en la sociedad vietnamita, como los derechos de la tierra, la nacionalidad y la soberanía.

El artista propuso retomar su proyecto, en ese momento en curso, *Signos y señales de la periferia*, a través del cual visibiliza los múltiples sistemas sociales presentes en las calles de Vietnam, que pueden pasar desapercibidos para quien no esté familiarizado con lo local:



pendiente



Infraestructura de Nacionalismo de Dinh Q Lê

Un DVD sostenido por alguien a un lado de la calle le dice que esa persona es un vendedor ambulante de pornografía; un colorido juego de neumáticos de bicicleta entrelazados le dice que su neumático puede ser inflado allí; un ladrillo con un embudo de papel atascado en el interior significa que puede recargar su tanque de gas en ese lugar.

En la versión del proyecto desarrollado para Medellín, en el cual colaboraron artistas de la ciudad, el artista propuso indagar sobre diversas estrategias de supervivencia. Dinh Q Le y los participantes hicieron sus propios descubrimientos del lenguaje urbano a través del registro de objetos de la ciudad.

El resultado de los recorridos por la ciudad fue un ejercicio comparativo, una exposición con imágenes de Medellín y de Ho Chi Minh (Vietnam), curada por Zoe Butt, co-directora y curadora de San Art.

Siguiendo el rumbo temático del MDE11, Zoe Butt presentó en el Encuentro una serie de conversaciones y proyecciones informales sobre su experiencia y el arte contemporáneo de Vietnam, y explicó cómo las prácticas tradicionales de la estética se encuentran en reinterpretación en lugares como Pakistán, India, China, Tailandia y Camboya.

Participantes del proyecto *Signos y señales de la periferia*: Camila Botero, Valentina Canseco y Daniel Felipe Escobar.

Centro de Desarrollo Cultural de Moravia, CDCM (2007) Medellín, Colombia

Propuesto como un centro para la proyección cultural, el mejoramiento de la educación y el desarrollo comunitario de los habitantes de la Comuna 4 de Medellín, este escenario fue definido dentro del Plan Parcial de Moravia, que hizo parte de los acuerdos barriales realizados entre la administración municipal con la comunidad, así como de los proyectos del Nuevo Norte de Medellín para permitir mayor inclusión entre sus residentes habituales y visitantes¹.

Este Centro Cultural “está ubicado en la zona de la ciudad que creció alrededor de un basurero ilegal que luego se volvió oficial, una montaña de basura que ha tenido un proceso de recuperación ambiental y urbana. Parte de la transformación a la que ha llegado Moravia se hizo en consenso con los vecinos y los jóvenes de la Red Cultural de Moravia que le propusieron a la Secretaría de Cultura de Medellín construir una casa de la cultura. Por una suerte de coincidencias, incluyendo la donación de terrenos por parte de una fundación familiar, se logró configurar este equipamiento que tiene un modelo diferente a otros de la ciudad.

En las instalaciones del Centro de Desarrollo Cultural de Moravia, CDCM son ofrecidos servicios y actividades enfocados en cultura, educación y proyección comunitaria. El CDCM ha propiciado un escenario de diálogo entre las estéticas contemporáneas y las estéticas populares, generando posibilidades de intercambio y procesos muy valiosos en el tema de prácticas artísticas en comunidad².

Para el MDE11 recibió a los colectivos Slanguage y Tranvía Cero. Reseña el equipo de trabajo: “En los procesos llevados a cabo por parte de los Espacios Invitados se reforzaron los lazos de comunicación y vinculación con la población de la zona, teniendo como colaboradores a los líderes comunales.

En el caso de Tranvía Cero, estos diálogos dieron como resultado la presentación de los diversos mecanismos de supervivencia que la población genera, en los que los imaginarios colectivos juegan un papel importante. En el caso de Slanguage, el contacto con los habitantes permitió conocer las diferentes perspectivas que los habitantes tienen sobre el barrio; fueron invitados artistas de la Comuna 4 a ser partícipes del proceso llevado a cabo por el Espacio Invitado.

El apoyo y acompañamiento logístico del CDCM influyó en buena parte en el desarrollo de las actividades propuestas por los colectivos invitados, haciendo evidentes los nexos colaborativos que la institución había tejido ya con la comunidad y que facilitaron el proceso de producción³.

1. Tomado de: <http://www.comfenalcoantioquia.com/InicioBibliotecas/Adultos/CentrodeDesarrolloCulturaldeMoravia/tabid/5150/Default.aspx>
 2. Carlos Uribe. Director del Centro Cultural de Moravia
 3. Equipo Centro Cultural de Moravia.

Slanguage Studio

(2002) Los Ángeles, Estados Unidos

Fundado por Karla Días y Mario Ybarra Jr., y conformado por jóvenes artistas urbanos, funciona desde un escaparate en el barrio latino Wilmington. Slanguage Studio, que opera como anfitrión y facilitador, propicia discusiones sobre ideas urbanas y sociales como la pobreza, la identidad política y cultural, y retoma historias marginales e invisibles.

El espacio funciona como plataforma para cultivar vínculos entre diversos artistas, comunidades y organizaciones. Desarrolla exhibiciones locales, nacionales e internacionales con proyectos derivados de las articulaciones antes mencionadas, y realiza residencias para artistas en museos dentro y fuera de Estados Unidos para fomentar el diálogo con adolescentes y universitarios, enfocándose en la educación, el significado y el valor del arte contemporáneo.

Para el MDE11, Slanguage propuso recrear su espacio y trasladar a Medellín su práctica artística y pedagógica. Nutrido por el trabajo ya desarrollado desde el Centro de Desarrollo Cultural de Moravia, donde confluye la comunidad y el mundo del arte contemporáneo, Slanguage realizó una instalación que funcionó como un laboratorio de arte, a partir de las estéticas y estilos de la cultura urbana del barrio.

Para desarrollar el proyecto, el colectivo exploró el contexto del barrio Moravia desde un marco más amplio. Rastreó historias oficiales y no oficiales, historias personales y anécdotas, teniendo en cuenta la compleja situación socioeconómica, la violencia y el proceso de dislocación que impactan a su comunidad.

Fue realizado el proyecto Conversación y Almuerzo, al que invitaron a los maestros del Centro de Desarrollo Cultural Moravia para pensar conjuntamente estrategias artísticas desde la pedagogía, e intercambiar ideas y posibilidades de enseñanza comunitaria.

Realizaron, también, el taller Club Cometas con los niños de la comunidad, quienes elaboraron sus propias cometas basadas en el paisaje de Moravia.

Finalmente, realizaron la exposición *Paisajes posibles*, con la colaboración del Colectivo de Artistas de la Comuna 4 y vecinos del barrio, que giró en torno a cuestionamientos sobre el pasado, presente y futuro de la comunidad participante, donde con técnicas como la pintura, la escultura y el dibujo crearon un archivo a partir de materiales existentes e imaginados en el barrio, para ser apropiados y usados en la producción de las obras. A través de esta convocatoria intentó marcar la experiencia e interpretar y valorar la creatividad en la construcción de las casas del sector.

Participantes: Luz Mery Crespo Muriel, Nancy Astrid Lozano Cifuentes, Gloria Polanco, Luis Fernando Landazabal, Eliana Gutiérrez Gil, Omaira Viveros González, Carmen Cecilia Presiga Quiroz, Carmen Rivera.



Tranvía Cero

(2002). Quito, Ecuador

Conformado por Pablo X. Almeida, Pablo Ayala, Karina Cortez, Silvia Vimos y Samuel Tiguaña, todos con estudios en arte de la Universidad Central del Ecuador. Su trabajo se fundamenta en la democratización de los procesos, la producción y la circulación de las manifestaciones artísticas, y en el uso contextual del espacio público desde una idea de interrelación y articulación con la comunidad. Genera escenarios de diálogo en los que se promueve el intercambio de criterios, ideas, nociones y saberes entorno a lo que se define como arte, cuestionando las formas verticales de interpretación de la cultura y la “museificación” de la misma.

Desde esta práctica, Tranvía Cero trabaja, interpreta y conjuga los diversos lenguajes de la cotidianidad, los espacios de comunicación y sus diversos componentes urbanos. En sus procesos participan artistas plásticos, visuales, autodidactas, diseñadores, comunicadores y gestores culturales.

“Esa interrelación genera la articulación, participación, construcción de prácticas colectivas y colaborativas y el respeto a los referentes, conocimientos y saberes locales, teniendo en cuenta a los diversos actores socioculturales, sociopolíticos y económicos que conviven en los barrios. En este sentido, la labor del artista, más que un constructor de objetos, es la de un dinamizador e incitador de procesos y acciones para fomentar una construcción colectiva que promueve una participación directa”¹.

Moravia Patent fue la propuesta que el colectivo presentó en el MDE11, un proceso de arte-comunidad y construcción colectiva en el que se mapeó y elaboró un “manual de innovaciones” producidas y desarrolladas por habitantes del sector de Moravia y la Comuna 5.

Posterior a la implementación de varias mesas de trabajo, al diálogo y al consenso con los inventores y líderes comunitarios de los sectores, con el Centro de Desarrollo Cultural de Moravia y con el Museo de Antioquía, y acorde con los resultados de dichos procesos, fueron documentados, por medio de una publicación, algunas estrategias, innovaciones, productos y conocimientos, teniendo en cuenta los recursos creativos, la circulación y el impacto que estos han generado en sus territorios.

Dicha publicación, a modo de manual, tuvo como objetivo presentar inventos de la comunidad que buscan resolver necesidades de la vida cotidiana y de la sobrevivencia diaria, relacionadas, entre otras, con la eliminación de desechos, la decoración, el uso de servicios básicos, del espacio público y de recursos naturales.

De igual forma, buscó representar y recoger la capacidad de invención, creatividad e innovación que se desarrollan en sectores populares constantemente y que muchas veces no es reconocido por los sectores empresariales, industriales, académicos o de investigación.



Silla ventera



pendiente

1. Tranvía Cero

Taller Sitio Estudio

(2000) Medellín, Colombia

Ha desarrollado propuestas en torno a la creación y difusión de las prácticas artísticas en general, pensando la ciudad y los espacios que la conforman desde el desarrollo cultural. Con su proyecto Centro Plazarte. Centro Patrimonial de Desarrollo Cultural, ha buscado dinamizar el sector de Prado Centro como un nodo de desarrollo cultural para la comunidad artística y la ciudadanía en general.

En el MDE11, Taller Sitio acogió a Lugar a Dudas y a Proyectos Ultravioleta. La programación se realizó en el Centro Plazarte y los colectivos se hospedaron en una casa del barrio Prado Centro.

“Los Espacios Invitados aportaron distintas visiones de lo territorial, lo social y de las formas como cada proyecto percibe el entorno cultural y artístico en el que se inscribe en su contexto de origen.

Lugar a Dudas realizó actividades a través de las cuales retomó tradiciones de su región. Del colectivo aprendimos otras maneras de pensar la curaduría y el uso de formatos que integran su propia relación cultural con Cali y con la producción audiovisual y plástica de esa ciudad. La metodología usada durante el MDE11 para transmitir y difundir la información han sido valiosos aportes de este grupo a nuestro proceso.

Proyectos Ultravioleta invitó a reflexionar sobre los medios de producción, desde el arte, de los que disponemos, cuestionó el pretendido rigor formal que se exige en la producción de las obras en América Latina, así como la valoración de nuestras diferencias y similitudes como espacios contemporáneos. El colectivo generó encuentros con artistas y comunidades locales conformando en el tiempo de residencia un gran evento que integró a los participantes y a gran cantidad de público. Esto nos permitió ver unos marcos sociales y de clase muy nítidos dentro del circuito que nos invitaron a cuestionar nuestro hacer como espacio de comunicación y encuentro, y abrir el campo de acción para vincular más artistas emergentes, consagrados y la producción contemporánea con la tradicional” .

Los miembros del colectivo consideran que participar en un evento como el MDE11 es positiva, pues les permitió acercarse a otras percepciones, integrarse a una comunidad cultural más amplia, ampliar sus proyectos y fortalecer a Prado Centro como sector que tiende hacia el desarrollo cultural.

Consideran, también, que faltó apoyo y acompañamiento por parte del Museo de Antioquia y el equipo de trabajo del MDE11, y que al no tener los recursos económicos de manera oportuna se les dificultó cumplir las obligaciones que habían adquirido con los grupos para llevar a cabo la programación.

Lugar a Dudas

(2005) Cali

Espacio independiente y sin ánimo de lucro gestado por el artista Óscar Muñoz, que promueve y difunde la creación artística contemporánea. Toma el modelo de “laboratorio” para facilitar el desarrollo de las prácticas artísticas y propiciar la reflexión y la interacción con la comunidad.

Tres programas constituyen este espacio: el Centro de Documentación, en el que también son hechas charlas, talleres y seminarios; el Programa de Exhibición, que permite visibilizar proyectos de artistas locales y nacionales; y el Programa Internacional de Residencias, que activa una red de intercambios y un sistema de relaciones culturales en el ámbito regional e internacional. A través de estos componentes, Lugar a Dudas desarrolla una serie de actividades pensadas y dirigidas a la investigación, el pensamiento crítico y la producción de contenidos de prácticas artísticas contemporáneas.

La propuesta para el MDE11, motivada por la indagación sobre las relaciones de amor y odio hacia Cali, tomó como base la copia y lo reproducible como formas de circulación y transmisión del conocimiento. Para desarrollar el planteamiento, Lugar a Dudas programó ciclos de cine y video, exhibiciones de arte, fotografía, paisajes sonoros, arquitectura y gastronomía, y realizó el proyecto *Calidoscopia: un gabinete de curiosidades*¹, mueble rodante que funciona como contenedor de diversos archivos, colecciones, exhibiciones artísticas y textos producidos en la ciudad de Cali.

Lugar a Dudas retomó la arcaica figura de los *cabinets de curiosités* como metáfora y dispositivo para generar estrategias de circulación e interacción con el público. De esta forma articuló varios proyectos en el MDE11, como la *Exposición fotocopiable*, que permitió a los visitantes adquirir una obra o toda la exposición como forma de coleccionismo; la *Fotocopioteca*, que desde 2009 busca establecer un cuerpo de lectura pública, funciona como un sistema de publicación y distribución de textos y traducciones dirigidos hacia el campo de las prácticas y el pensamiento artístico contemporáneos por fuera de los circuitos comunes, como las aulas de clase o los buscadores de Internet; y además presentó una serie de muestras audiovisuales y archivos de artistas y fotógrafos caleños.

Estos, entre otros, hicieron parte del proyecto general con el que participaron en el MDE11, actividades que dieron cuenta de la historia y la memoria cultural de la región, que permitieron su reproductibilidad y difusión por fuera de los circuitos establecidos y que funcionaron como material de estudio y consulta a investigadores, curadores y público interesado.

1. Los *cabinets de curiosités* o Cuartos de Maravillas eran contenedores de archivos y colecciones de todas clases; desde plantas, esqueletos y disecciones del mundo animal: Naturalia; rarezas y singularidades: *Exótica*, hasta producciones artísticas: *Artificialia*; desarrollados sobretudo en los siglos XVII y XVIII por ricos personajes amantes del coleccionismo. Desaparecieron en el siglo XIX cuando se consolida el formato de Museo como institución abierta al público y dedicada profesionalmente al coleccionismo.



pendiente



Calidoscopia



Calidoscopia: Un gabinete de curiosidades

Calidoscopia: un gabinete de curiosidades¹

Proyectos Ultravioleta

(2009) Ciudad de Guatemala, Guatemala

Plataforma multifacética para la experimentación en el arte contemporáneo, dedicado a la producción de exposiciones, proyectos multidisciplinarios, foros de discusión, conciertos, *happenings*, intervenciones en el espacio urbano y plataformas de intermediación con otros proyectos locales y foráneos.

Para el MDE11, Proyectos Ultravioleta, en colaboración con Beatriz López y Pablo León de la Barra, propuso el *Encuentro Internacional (Cheverista) de Medellín 2011, MDE(CH)11*, que reunió a un grupo de artistas, pensadores, colectivos y actores culturales que comparten un interés generalizado por Latinoamérica.

El proyecto tomó como base el *cheverismo*, “término que usamos para englobar las condiciones o características básicas que hemos adoptado para producir cultura. Tiene que ver con una idea renovada de las prácticas artísticas en América Latina que, quisiéramos pensar, se alejan de esas preconcepciones que han existido en las recientes décadas, y tiene que ver con un momento de florecimiento de la producción, de las colaboraciones”¹.

El Encuentro Internacional (Cheverista) de Medellín 2011 articuló una serie de actividades, como las Exposiciones Relámpago, gestionadas por los distintos espacios de arte invitados al MDE(CH)11. Los Banquetes Intelectuales que buscaban generar discusiones, alrededor de la comida, sobre los temas propuestos en las exposiciones. *La Cheveroteca*, espacio virtual para compartir ensayos, manifiestos, música, videos, imágenes y, en general, documentos y archivos que profundizan temas relacionados con el *cheverismo* y Latinoamérica. Para la clausura realizó el Primer Salón *Cheverista* que, en colaboración con todos los participantes del Encuentro, reunió una serie de trabajos de distintos artistas contemporáneos de Latinoamérica.

“Creemos que por medio de la convivencia propuesta, y de todos los eventos paralelos desarrollados, logramos poner en práctica diferentes modos de construcción y transmisión de conocimiento en y desde el arte. La programación fue dinámica y variada, y uno de sus objetivos fue el de regresar el arte y el conocimiento del arte a la cotidianidad”².

El MDE(CH)11 reprodujo el gesto de generar encuentros entre artistas, gestores y espacios para la cultura, que fue una de las premisas del MDE, articulando esfuerzos a partir de intereses en común de los participantes y multiplicando las posibilidades de colaboración.

Participantes directos: Stefan Benchoam, Byron Mármol, Emiliano Valdés, Mirta Burbano, Beatriz López, Yoshua Okón, Mateo Rivano, José Aramburo, María Reyes Franco, Sofía Dourron, Pablo León de la Barra, Ruba Katrib, Andrés Monzón, Matthieu Laurette, Natalia Sorzano, Santiago Monge, Juan Haag, Alejandro Muñoz.

Participantes indirectos: Johann Wolfschoon, Gerardo Contreras, Katy Hernández, Federico Herrero, María Inés Rodríguez, Alexander Apóstol, José García, Hugo Quinto, Juan Pablo Lojo, Rafael Yee, Carolina Caycedo, Carla Vereá y Octavio Zaya.

1, Proyectos Ultravioleta.

2. Ibid



pendiente



pendiente

Taller 7

(2003) Medellín, Colombia

Surgió por iniciativa de un grupo de artistas plásticos como respuesta a una ciudad carente de espacios abiertos a la creación, discusión y promoción del arte contemporáneo por fuera del circuito institucional establecido. Taller 7 se ha configurado como un lugar de encuentro en la ciudad, un laboratorio de investigación, experimentación e intercambio que se activa a través de diversos dispositivos para generar espacios de reflexión alrededor de las artes visuales y desarrollar procesos que puedan tener continuidad a largo plazo. Ha desarrollado diversas líneas de trabajo enfocadas en residencias artísticas, exposiciones, proyectos artísticos, actividades académicas y publicaciones.

Para activar la *Pieza pizarrón*, proyecto del Club del Dibujo que ya había sido realizado en otros contextos, invitaron a artistas y personas de diferentes disciplinas, de esta forma el proyecto se sumó a otras iniciativas de este tipo, realizadas por Taller 7, que promueven y difunden la producción local y aportan a la construcción de diálogos entre pares de la ciudad y externos.

Por su lado, la interlocución con Estación Tijuana inició desde el proceso de formulación del *Proyecto coyote*, meses antes del inicio de la residencia, lo que implicó y permitió a los miembros de Taller re-proponer y cuestionar la base conceptual y las estrategias de desarrollo del proyecto.

Plantearon así, conjuntamente, preguntas y referentes que generaron nuevos interrogantes y diálogos con otros interlocutores. Taller 7 funcionó como puente, como plataforma de encuentro y discusión entre los tijuanaenses, provenientes de diversas disciplinas, y personas locales que han pensado la ciudad o han estado involucrados en los “procesos de regeneración social” desde lo urbano.

Los miembros de Taller 7 consideraron que “a pesar de que el formato establecido por el MDE11 para los Espacios Anfitriones, en el cual un curador externo decide los Espacios Invitados que recibirá el espacio local, puede ser arbitrario, e implica para los anfitriones una gran flexibilidad en sus formas de gestión y trabajo, la invitación es una buena posibilidad de conocer otros espacios y, en este caso particular, hubo un gran acierto curatorial en la selección de los Espacios Invitados con los que colaboramos, con quienes había coincidencias conceptuales y formales.

Sin embargo, creemos importante que la institución reconozca la autonomía que han conseguido los espacios autogestionados, los proyectos y programas que ya vienen desarrollando hacen parte de procesos que muchas veces no se profundizan o amplían por la falta de financiación. En ese sentido sería interesante que además de invitar espacios foráneos para producir en colaboración con los Espacios Anfitriones, el MDE apoyara o estuviese dispuesto a entablar diálogos con los espacios locales para entender las necesidades y proyectos que puedan encajar en los conceptos curatoriales y que fortalezcan lo existente”.

Club del Dibujo

(2002) Rosario, Argentina

El Club del Dibujo es una institución de autor conformada por colaboradores permanentes y eventuales. El proyecto congrega artistas y amateurs para investigar la disciplina del dibujo vinculando imágenes, textos, espacios y conocimientos. Es dirigido en la ciudad de Rosario por la artista Claudia del Río.

Pieza pizarrón, también conocida como sala de ensayo, es un proyecto que el Club del Dibujo desarrolla desde 2006. Consiste en un dispositivo para dibujar que involucra el espacio como escenario, inspirado en la escultura social de Joseph Beuys, los pizarrones de Rudolph Steiner y el teatro Kabuki y Noh.

La *Pieza pizarrón* se usa y se borra permitiendo el continuo ejercicio de pensar, revisar, ejecutar, ensayar, improvisar y deshacer. Busca situaciones pedagógicas fuera y dentro de lo institucional. Claudia del Río define lo que allí sucede como *funciones*, donde artistas, escuelas, amateurs y paseantes se aventuran en esta experiencia performática.

Con ocasión de la invitación al MDE11, la *Pieza pizarrón* se planteó bajo la premisa de la improvisación y buscó especialmente la relación del dibujo con otras disciplinas. Fueron conformados cuatro dúos, que compartieron dos días de trabajo, para ensayar conversaciones acerca y con el dibujo. Las sesiones estuvieron abiertas al público.

Nos preguntamos qué ocurre cuando se involucran saberes distintos en un mismo territorio, en este caso en el espacio pizarrón. Por ejemplo, una poeta y un médico, un coreógrafo y un dibujante, un poeta y un dibujante, un músico y un dibujante, ¿de qué manera conversan?

Claudia del Río

Durante su residencia, el Club del Dibujo en convenio con la Corporación Picacho con Futuro ubicada en la Comuna 6 de Medellín, realizó también el encuentro *Coreografía del retrato (sobre el dibujo y el amor todos sabemos)*, propuesta que invitó a las personas del barrio a reunirse un día a través del dibujo.

Participantes *Pieza pizarrón*: Juan José Rivillas, Patricia Peña Mazo & Leydi Cuesta, Andrés Hernández & 10 estudiantes de la Institución Educativa Orlando Velázquez Arango de la localidad de Bolombolo, Álvaro Vélez (Trucha Frita) y Elena Acosta & Emmanuel Naranjo, Hernán Marín y Marcela Cárdenas & Johana Bojanini, Ana Fernández, Martín López, Rodrigo Isaza.



Marcela Cárdenas Johana Bojanini, Ana Fernández, Martín López, Rodrigo Isaza.



Andrés Hernández y 10 estudiantes de la Institución Educativa Orlando Velázquez Arango de la localidad de Bolombolo

Estación Tijuana

(2003) Tijuana, México/San Diego, Estados Unidos

Estación Tijuana es un programa de exhibiciones enfocado, particularmente, en el arte, la arquitectura, el urbanismo y la cultura popular, que fue fundado y es dirigido por el artista Marcos Ramírez Erre. Más que un espacio físico, es una colectividad de artistas, poetas, escritores, trabajadores sociales y ciudadanos de Tijuana que comparten el interés por generar diálogos y formas de accionar en comunidad, traspasando los límites trazados por la violencia, las políticas de Estado y el proyecto de capitalismo brutal impuesto en la frontera entre México y Estados Unidos desde la década del setenta.

Proyecto coyote es el nombre de la propuesta de colaboración que durante el MDE11 desarrollaron Estación Tijuana y Taller 7, bajo la curaduría de Lucía Sanromán, y en la cual la casa de Taller 7 se convirtió en el estudio de Estación Tijuana para “aprender de Medellín”, de sus procesos de regeneración cívica a través del arte y el activismo sociocultural.

El proyecto partió de la percepción de un paralelismo entre Tijuana y Medellín, ciudades cuya historia reciente ha estado atravesada por el narcotráfico. Tijuana, enfrascada en la guerra contra este delito que la afecta desde 2006, y por décadas de políticas económicas fallidas; Medellín, por su parte, marcada por las políticas represivas y la crisis ciudadana integral, situaciones que diezmaron las estructuras gubernamentales y fraccionaron el tejido social, especialmente en las décadas del ochenta y noventa.

Proyecto coyote alteró la idea del espacio alternativo de arte como un sitio de presentación de obras artísticas, y lo propuso como un espacio para la generación de procesos discursivos y de aprendizaje activo enfocados en una colectividad, fundamentándose en la revaloración del rol del ciudadano y sus posibilidades de agenciar y participar en la construcción de la urbe.

Para generar un intercambio activo de conocimiento, un grupo de docentes, gestores culturales y gestores urbanos viajó de Tijuana a Medellín para realizar visitas de campo, conversaciones y encuentros públicos y privados con pares de la ciudad.

Estos intercambios permitieron a visitantes y locales analizar desde una posición crítica los procesos de reconfiguración de la ciudad; repensar el arte, la arquitectura y el urbanismo como parte de un proyecto de ciudadanía endógeno; y reflexionar sobre las formas de civismo y urbanismo que se han generado durante la reciente década en Medellín, lo que ha cambiado y lo que continúa siendo problemático teniendo en cuenta prácticas de sectores oficiales y no oficiales.

La información y documentación recogida durante el periodo de la residencia se consolidó finalmente en una muestra. Posteriormente fue producida una memoria impresa que compila situaciones, diagnósticos, procedimientos aplicables a otros contextos y, en general, textos sobre los procesos de aprendizaje que fueron generados durante el intercambio.

Participantes tijuanaenses: Iván Díaz-Robledo, Adriana Trujillo, Giacomo Castagnola, Luis Garzón Masabó, Socorro González, Ingrid Hernández, Fiamma Montezemolo, Omar Pimienta, Gabriela Posada, Rafa Saavedra, Gabriel Torres Olivares, Carmen Romo and Felipe Zúñiga.



charla Carlos H. Jaramillo, Carmen Romo y Luis Fernando González



video instalacion Iván Díaz-Robledo

Trabajo de campo

Cuatro colectivos internacionales fueron invitados a permanecer en Medellín durante tres semanas para investigar y desarrollar actividades junto a interlocutores locales, utilizando como base una oficina en la Casa del Encuentro y expandiéndose hacia diferentes zonas de la ciudad.

Los artistas invitados trabajaron en un campo abierto, en términos de la multiplicidad de disciplinas, pero los proyectos se enfocaron en especialistas y comunidades específicas. Los temas que se desplegaron se identificaron con campos de creciente interés para el arte contemporáneo: arquitectura/pedagogía, edición/publicaciones, militancia/racismo, planificación urbana/medio ambiente.

Sus procesos fueron accesibles para el público a través del *Informe de avance*, charla abierta semanal en la cual compartieron detalles de su trabajo, y mediante una presentación al final de su estadía en el Aula Dialógica.

Ala Plástica

(1991) La Plata, Argentina

Liderado por Silvina Babich y Alejandro Meitin, Ala Plástica desarrolla proyectos de largo alcance para promover alternativas ambientales y de desarrollo que actúen contra limitaciones que atraviesan algunas comunidades en zonas críticas, principalmente en el área de la desembocadura del Estuario del Río de la Plata y el Delta del Paraná.

El colectivo, en colaboración con entidades regionales, nacionales e internacionales, participa en la investigación, elaboración y ejecución de proyectos de regeneración para zonas costeras, urbanas y rurales junto con artistas, paisajistas, científicos, autoridades locales, ambientalistas y expertos en control de contaminación y restauración ecológica.

En tanto sus colaboradores provienen de diversas disciplinas, las propuestas que desarrollan se transforman según el tipo de proyecto abordado, construyendo una trama compleja de intervenciones e iniciativas artísticas no convencionales que relacionan ecología, sostenibilidad, trabajo en red, producción de conocimiento, recuperación de economías locales y entramados sociales.

Para su participación en el MDE11, Ala Plástica se enfocó en la situación que se estaba generando con la construcción de nuevos proyectos urbanísticos del sector centro oriental de la ciudad de Medellín que, para el momento de su visita, levantaba opiniones encontradas entre diferentes sectores alrededor de la quebrada Santa Elena, lo que involucraba también cuestiones más amplias relacionadas con las corrientes de agua y el medio ambiente de la ciudad.

El proyecto se centró en la reflexión y discusión de las diversas percepciones generadas por la relación entre las estructuras urbanas y el ambiente natural de la quebrada Santa Elena.

Generó una red de diálogo para la cual convocó colegas, estudiantes, ciudadanos y líderes, creando una plataforma de comunicación itinerante. Durante el tiempo de desarrollo del proyecto fueron realizadas reuniones, presentaciones, mapeos, intervenciones, planes y pautas de acción para el corto, mediano y largo plazo, en diversos puntos del área de la quebrada.

Así logró catalizar, a partir de su experiencia, un proceso dialógico con las diferentes partes implicadas, manteniendo su potencialidad crítica. Propició la participación de la comunidad, permitiendo que el proyecto fuera analizado, discutido y enriquecido desde la propia exhibición del material producido, y entre otros, logró viabilizar la creatividad y la participación activa de la comunidad articulando las mejoras a la calidad de estas áreas, como espacio público y, fundamentalmente, la estructura del ecosistema.



pendiente



pendiente

Colaboradores: Luis Fernando González, Empresa de Desarrollo Urbano(EDU), Corporación Boston Vive, CENSAT Agua Viva Amigos de la Tierra Colombia, Corporación Jurídica Libertad, Corporación Ecológica y Cultural Penca de Sábila, habitantes de la localidad de Santa Elena, juntas de Acción Comunal de la localidad, Juan David Botero.

Eloísa Cartonera

(2003) Buenos Aires, Argentina

Liderado por los artistas Francisco Rogelio Garamona y Javier Sergio Barilaro, Eloísa Cartonera se dedica a editar libros de manera artesanal, fabrican los libros con ex cartoneros y escritores devenidos cocreadores. Las tapas de cartón son pintadas a mano, los textos se imprimen en una imprenta offset propia y se encuadernan a mano. “Se trata de un proyecto callejero, improvisado, colorido, desprolijo, rápido, barato, manual, participativo, apto para la creatividad no-profesional”¹.

Surgió como respuesta a la crisis económica argentina de finales de 2001. Allí, tras la caída de los bancos y una gran recesión económica, florecieron una serie de asambleas barriales, clubes de trueque y fábricas tomadas por sus obreros, que se consolidaron como cooperativas.

A la fecha cuentan con más de 150 libros publicados de ficción y poesía, con un catálogo que incluye autores argentinos y de diversos países de Latinoamérica: César Aira, Ricardo Piglia, Alan Pauls, Rodolfo Fogwill, Enrique Lihn, Martín Adán, Dani Umpi y Mario Bellatin, entre otros.

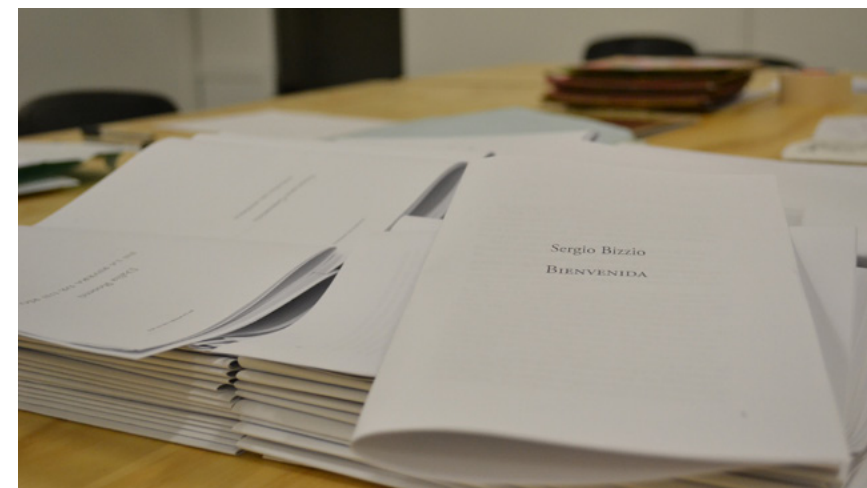
Los libros son distribuidos en ferias, vendidos en el mismo espacio de trabajo y prevendidos a librerías. Eloísa Cartonera se ha reproducido autónomamente en más de 30 proyectos análogos en distintas ciudades de Suramérica.

Para el MDE11, Eloísa Cartonera, en colaboración con el programa Museo y Territorios del Museo de Antioquia, realizó un taller destinado a un grupo de mujeres y jóvenes de la Ciudadela Nuevo Occidente². A lo largo de varios días de trabajo allí, transmitieron a los participantes las técnicas necesarias para la realización de libros de materiales de bajo costo y reciclados: procesos de edición (elegir autores, armar un catálogo, editar textos, incluir o no imágenes, titular de ser necesario); fabricación (diseñar con computador, pintar carátulas, encuadernar de manera sencilla); distribución y comunicación de la propuesta (hacer carteles, llamar la atención de potenciales compradores, etc.).

Como parte integral del proceso, trazaron mapas sobre las necesidades y los recursos que pueden encontrarse en la ciudad, tratando de que la comunidad participante pudiera organizarse después del MDE para conformar su proyecto editorial.

Como resultado fue publicado el libro *Las flores como enamoran*, una recopilación de escritos ilustrados y saberes populares acerca de las plantas que comúnmente cultivan en la ciudadela.

Con la misma metodología de trabajo, en la Casa del Encuentro fueron realizados seis libros: *Aledaños*, *Un río*, *La cumbre*, *Futuro*, *Tijuana* y *Violación*, de varios autores conocidos y no conocidos del ámbito colombiano y argentino. Este taller estuvo dirigido a un grupo personas con experiencia e interés en los campos del diseño, la literatura, la edición y su articulación con el trabajo comunitario.



pendiente



pendiente

1. Eloísa Cartonera

2. La Ciudadela Nuevo Occidente está ubicada en la zona noroccidental de la ciudad, un barrio construido para reubicar principalmente familias que vivían en zonas de alto riesgo y a los exhabitantes de Moravia, antiguo basurero de Medellín, que en su mayoría subsistían del reciclaje.

Frente 3 de Fevereiro

(2004) São Paulo, Brasil

Conformado tras el asesinato del joven Flavio Sant'Ana a manos de la Policía Militar. Este colectivo de investigación transdisciplinar desarrolla intervenciones artísticas para crear nuevas formas de protesta en torno a asuntos raciales.

Su objetivo es generar nuevas lecturas, formas de entender y contextualizar la información fragmentada que lanzan los medios masivos de comunicación, con el fin de recuperar el legado artístico de generaciones que pensaron otras maneras de interactuar con el espacio urbano, la lucha histórica y la resistencia de la cultura afro-brasileña.

El proyecto planteado para el MDE11, *Pacificación y espectáculo – entre el pasado y el futuro en América Latina*, propuso establecer un espacio de intercambio y reflexión a partir de la conexión virtual entre experiencias de ocupación militar o policial de favelas en Haití, Medellín y Río de Janeiro, como consecuencia de la constitución de estas como “ciudades espectáculo”, situación que ha conllevado a la exclusión social y racial.

“La historia empieza en Haití, el primer país que se independizó en América Latina en la única revolución hecha por esclavos y que debido a la imposición de deudas y al control militar por parte de Francia y Estados Unidos se convirtió en uno de los países más pobres del mundo. En el presente, Haití está ocupado por fuerzas militares de la ONU, la operación Minustah, Misión de las Naciones Unidas para la estabilización de Haití, es liderada por militares brasileños entrenados por el Batallón de Operaciones Policiales Especiales, BOPE, especializados para el combate en grandes favelas urbanas.

La experiencia del ejército brasileño en Haití contribuyó a la creación de un espectáculo mediático que fue la ocupación de la mayor fortaleza del tráfico en Río de Janeiro en 2010, tres años antes del Mundial de Fútbol de 2014.

En el siglo XIX, Río de Janeiro fue la mayor ciudad negra del mundo fuera de África. En las grandes favelas que se desarrollaron en esta ciudad en el siglo XX el narcotráfico dio origen a una forma de guerra que definió la manera de actuar de la policía en estas zonas. Hoy, una nueva política de seguridad, la Unidad de Policía Pacificadora, UPP, trabaja con el BOPE para ocupar permanentemente los territorios antes controlados por el tráfico.

Esta política de seguridad para controlar los barrios por medio de ocupaciones militares tiene su origen en los Proyectos Integrales, PUI, implementados por el gobierno local de Medellín¹.

Frente 3 de Fevereiro trabajó de manera permanente con el grupo Son Batá, de la Comuna 13 de Medellín. Se acercó al contexto de la ciudad a través de entrevistas, intercambios y charlas con activistas, líderes comunitarios, grupos artísticos, grupos políticos y personas que viven en comunas de Medellín que han sido ocupadas por la policía en diferentes momentos.

A partir de estas interacciones invitaron grupos e individuos de la ciudad a una conversación abierta con el ánimo de discutir y proponer intervenciones urbanas en el espacio público, con el objetivo de resignificar elementos cotidianos a través del “desvío” simbólico.

Frente 3 de Fevereiro cree que la potencia de la acción directa, sin mediación institucional, y la creación de situaciones poéticas, plantean la construcción de otro futuro posible, de nuevas formas de sociabilidad. El proyecto es un intento de salir del lugar de reactividad a lo que es reproducido socialmente, a lo que es reconocido oficialmente como herencia histórica; y se desplaza hacia un lugar de actividad, de producción de nuevas prácticas y lógicas.



pendiente

1. Frente 3 de Fevereiro.

Teddy Cruz

(1962) Ciudad de Guatemala, Guatemala / San Diego, EE.UU.

A lo largo de su trayectoria, este arquitecto ha tenido un especial interés por el estudio de las dinámicas invisibles inmersas en el desarrollo de las urbes, o lo que él denomina como “urbanismos informales”, una práctica que redefine y reta la imposición de límites políticos y económicos por parte de organizaciones oficiales.

Ha desarrollado una práctica arquitectónica arraigada en las realidades de los asentamientos informales y los suburbios de inmigrantes. Al mismo tiempo se ha involucrado con las necesidades e innovaciones de los residentes y con las exigencias de la burocracia local para el desarrollo de sus proyectos.

Su trabajo se basa en la observación cuidadosa y la comprensión de las estructuras sociales, los asentamientos urbanos y las necesidades de las personas para las que construye. Los proyectos de Cruz pretenden resolver las necesidades arquitectónicas de una comunidad a través del uso o la generación de herramientas de acuerdo al contexto, donde lo más importante no es su calidad estética sino lo que hace o genera como resultado.

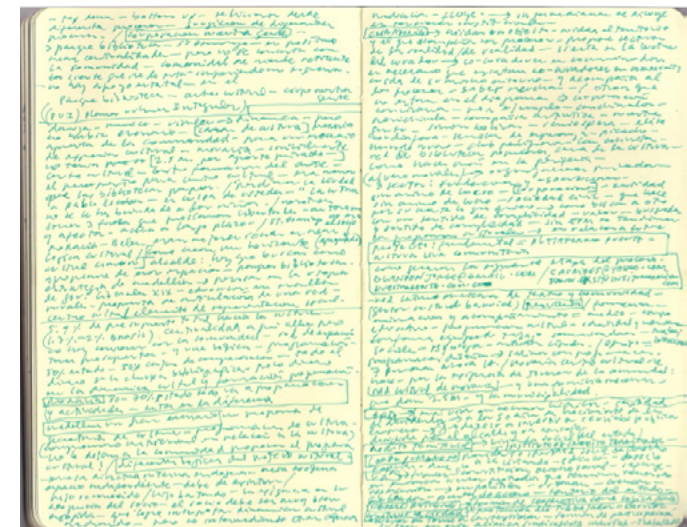
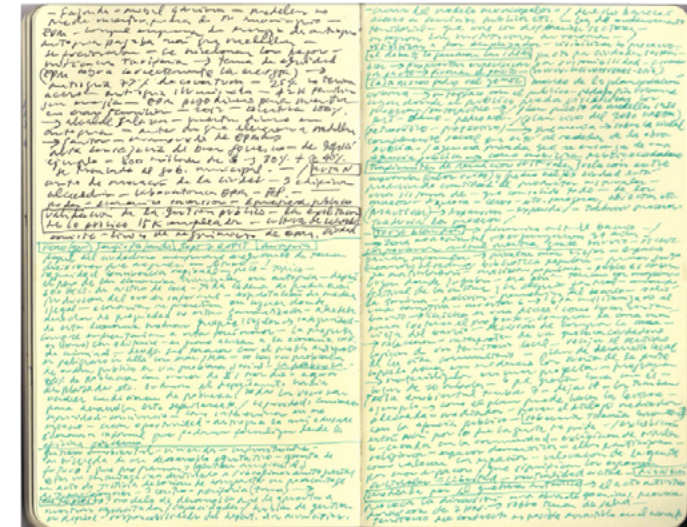
La interpretación crítica de estos “urbanismos informales” ha motivado conceptualizar lo informal como una práctica operativa y epistemológica que reta y redefine la imposición, desde arriba, de ciertos límites políticos y económicos: lo informal como praxis. En otras palabras, es la traducción de estas dinámicas informales, desde la economía, la densidad social y las políticas urbanas alternativas, en diagramas operativos que proyectan tácticas generativas de una cultura pública y un rango más amplio de representación política de lo marginal.

Su participación en el MDE11 revisó conflictos, controversias y potencialidades detrás de procesos de urbanización ejemplares como los Parques Biblioteca de Medellín, proyectos de regeneración de la infraestructura pública que fueron planteados como avances de un proceso de transformación metropolitana basado en la justicia social, la educación y la relación crítica entre la política urbana y el imaginario colectivo.

Aunque estos proyectos se han diseminado masivamente en diferentes medios de comunicación, muy pocas veces se han clarificado los procesos socio-políticos y económicos que los hicieron posibles, los procedimientos de negociación a través de instituciones, la política urbana, los procesos de participación ciudadana y la interface entre sistemas socioeconómicos formales e informales.

La investigación fue desarrollada en colaboración con estudiantes, asesores académicos y otros actores políticos y cívicos, con quienes se organizaron diálogos interdisciplinarios alrededor del tema para abrir un debate acerca de la necesidad de visualizar estos procesos urbanos, además de una serie de mecanismos para visualizar lo político a través de diagramas y mapas que sirvieron como instrumentos para revelar la especificidad de las dinámicas sociales dentro de la política y economía urbana.

El fin fue crear un intercambio entre el conocimiento especializado de las instituciones y la inteligencia ética de las comunidades marginales, intentando retar las categorías normativas del arte, el urbanismo y la arquitectura, y reposicionando la practica artística dentro de los conflictos contemporáneos, para no solo apuntar y revelar la naturaleza del problema sino también construir los mecanismos alternativos de participación social y los procedimientos socioeconómicos específicos que lo transgredan.



Medialab_ proceso

Con sede en la Casa del Encuentro, recibió a cuatro colectivos que se especializan en problemáticas alrededor del arte, la tecnología y la pedagogía. Cada colectivo permaneció en Medellín tres semanas y desarrolló una programación que incluyó talleres, conferencias, discusiones y encuentros sobre cuestiones relacionadas con la capacidad de la tecnología para el desarrollo de un conocimiento común, sus herramientas, procesos y alcances.

El espacio fue compartido con el equipo de Comunicaciones del Encuentro, que, a su vez, fue propuesto como un laboratorio de medios y estuvo encargado del registro, edición en tiempo real y comunicación de las actividades del MDE11 a través de su página web, www.mde11.org.

Escuelab.org

(2008) Lima, Perú

Espacio experimental que busca configurar condiciones para un aprendizaje horizontal y diverso, haciendo énfasis en temas como educación, cultura y ciudadanía. Opera bajo el concepto “Sin currículo, sin títulos” centrando su interés en la exploración y apropiación de las nuevas tecnologías y su relación con el contexto local.

Ha sido gestor, promotor e impulsor de diferentes actividades dentro del espacio cultural, digital y activista. Se plantea como contenedor, centro cultural y residencia de investigadores. Funciona como oficina y espacio de juego ofreciendo una plataforma que actúa entre el formato de escuela y laboratorio.

Las actividades formativas y experimentales que ha desarrollado han explorado cuestiones acerca del rescate de la identidad, la integración y la valoración de las manifestaciones culturales tradicionales locales utilizando los medios de difusión masivos de Internet.

Escuelab.org tiene características particulares, no solo vinculadas al arte, sino, también, a procesos de construcción y transformación social transformación, cambio y construcción. “Pretendemos dejar de lado las ideas que someten el proceso de aprendizaje a la búsqueda de un producto o resultado y nos inclinamos por un modelo en el cual el conocimiento se construye a partir del saber colectivo, nuestro trabajo incluye una alta dosis de experimentación y descubrimiento.

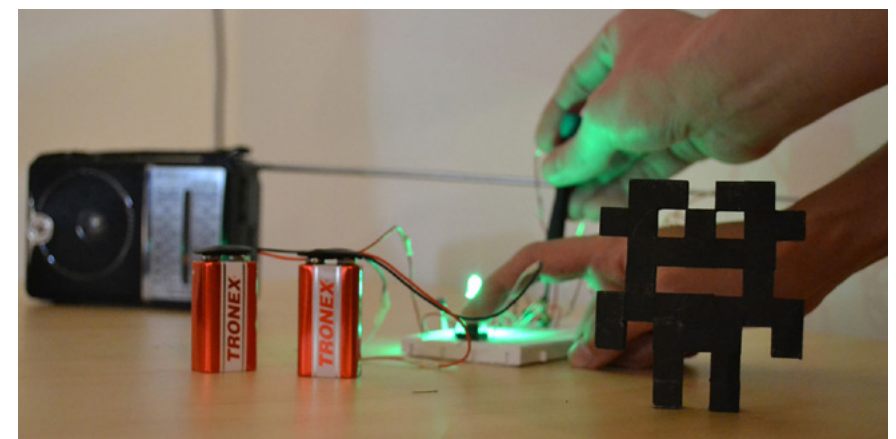
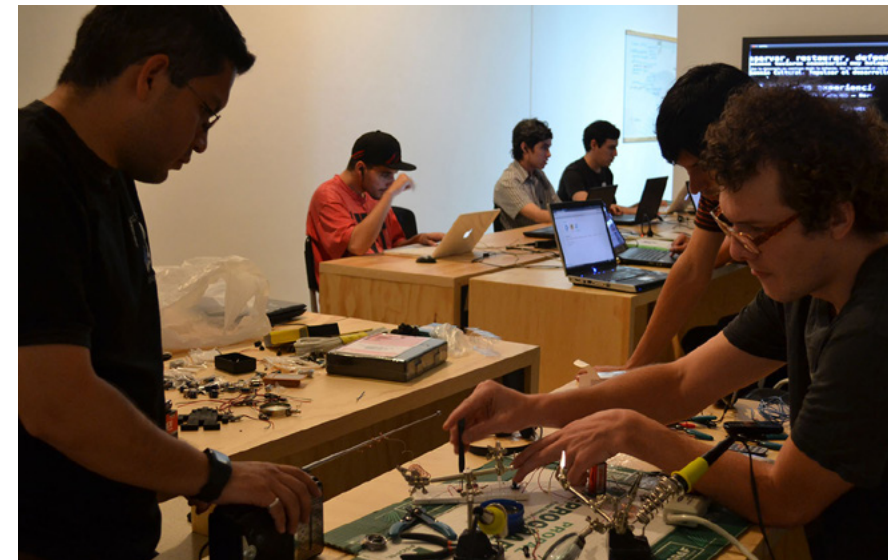
Planteamos una problemática inicial, trabajamos sobre las diferentes alternativas en torno a ella, buscamos inducción lógica, matemática, psicológica y artística de tal forma que las personas inmersas puedan acercarse desde diversos puntos a la cuestión, que sean ellas quienes se acerquen a la realidad como consecuencia a la experimentación que han tenido”¹.

Su propuesta para el MDE11² reflexionó sobre la recuperación de espacios digitales a través del uso de *hardware* y *software* olvidado. Mediante una analogía entre el pixel y el individuo indagaron sobre la particularidad del pensamiento y el valor que cada persona tiene, su capacidad de modificar y transformar su entorno, dando valor a un elemento simple que pertenece a un conjunto y tiene la posibilidad de afectarlo.

Así, desarrolló el taller *PixelHack-Recuperando espacios digitales*, que planteó un canal alternativo de comunicación a través de una serie de ejercicios dirigidos a la apropiación y resignificación de espacios digitales en desuso o uso cuestionable. Decidieron trabajar con los salvapantallas, pensando estos como un espacio particular, altamente disponible y que tiende a la “autoejecución”. El salvapantallas es como un “virus” aceptado, cuyo ecosistema está logísticamente resuelto, pero que permanece como un espacio por reclamar.

Luego de una serie de discusiones con los participantes para la reinterpretación de los salvapantallas, y pensando en acciones colaborativas, el grupo creó una galería pública que podía expandirse progresivamente durante los tiempos de inactividad de las pantallas de computadores convencionales. Una estrategia de comunicación a través de la cual buscaron hacer inserciones que presentaran manifestaciones culturales latinoamericanas.

Posterior a esto, realizaron *PixelHub*, muestra en la cual compartieron los procesos, las vivencias ocurridas durante el desarrollo del taller, los logros alcanzados y la relación entre estos avances con las personas que hicieron parte del proyecto.



pendiente

1. Escuelab.org

2. Para desarrollar la propuesta viajaron a Medellín Kiko Mayorga, Mónica J. Vallejo Zea y Vladimir Castro Salas.

HiperBarrio

(2007) Medellín, Colombia

Entidad de carácter educativo que busca potenciar el uso comunitario de la web mediante el ejercicio responsable del periodismo ciudadano y el rescate de la memoria histórico-cultural de cada territorio donde es desarrollado.

Está propuesto como un laboratorio de alfabetización que propende por la inclusión social a través de medios digitales, el Internet y las TIC, propiciando espacios libres e informales de aprendizaje y la construcción de conocimiento a través de procesos colaborativos.

Su trabajo se centra en ejercitar la práctica responsable de la ciudadanía, estimular la creación y el fortalecimiento de comunidades en escenarios reales y virtuales, generar espacios dinámicos y abiertos de auto-publicación y difusión de opinión, reflexión e historias que no son del interés de los grandes medios.

HiperBarrio tiene como escenario principal algunas bibliotecas públicas de la ciudad, donde crea comunidades de aprendizaje que investigan y se forman a través de las herramientas que ofrece la red. Como parte de *Rising Voices* usan los talleres de blogs y cibermedios como trampolín para crear comunidades “glocales” de autores que registran, documentan y producen materiales para auto-publicarlos en Twitter, Twitvid y Twibbon, entre otras.

La propuesta de HiperBarrio para el MDE11 planteó sumar experiencias del propio colectivo y de invitados como Camilo Cantor, Agencia Pinocho, SugarLabs Colombia y Un/Loquer, para generar un aprendizaje colectivo y producir contenidos partiendo de las cotidianidades de los ciudadanos.

Esta labor fue desarrollada mediante talleres de microrrelatos creativos, ejercicios de mapeo, producción de video y programación de juegos. Desde este espacio de experimentación se reflexionaron, discutieron, editaron y publicaron en la web textos breves, fotos y vídeos de experiencias personales sobre formas de habitar las ciudades, los barrios y los pueblos.

La tarea consistió en reflexionar desde la cartografía libre sobre un tema central: El cuidado de lo público y del bien común, teniendo como enfoques la defensa y el respeto por los demás seres humanos y el cuidado del ambiente ante las amenazas del cambio climático.

Trabajaron bajo la hipótesis de que estas formas de producción tejidas en red, coordinadas y enlazadas entre sí por una temática o un discurso, acordado antes de salir a la calle o a los espacios a explorar, podían convertirse en potentes generadores de discusión, debate y toma de conciencia.



1. Proyecto de Global Voices que ayuda a crear y desarrollar medios ciudadanos en lugares donde la gente normalmente no tiene acceso a ellos. Tomado de <http://es.globalvoicesonline.org/category/sites/rising-voices/> el día 29 de abril de 2015.

Medialab Bogotá

(2009) Bogotá, Colombia

Colectivo liderado por Alejandro Tamayo. Comenzó como un laboratorio de investigación en diseño, arte, ciencia y tecnología con la idea de conformar una comunidad interdisciplinaria, un espacio en el que artistas, científicos e ingenieros pudieran reunirse a pensar juntos. Surgió como respuesta a la inexistencia de este tipo de programas en la ciudad.

Considera fundamental cuestionar la idea del profesor y del alumno como estructura piramidal, para que la enseñanza funcione de manera horizontal, intercambiando conocimientos.

“Queremos darle cabida al error desde el principio, que parece considerarse como algo negativo. Sin embargo, cuando se mira la historia de la ciencia nos damos cuenta que muchos de los descubrimientos han sucedido por errores o por accidentes afortunados en los que aparecen respuestas inesperadas a las búsquedas que se estaban haciendo”¹.

Para el MDE11, Medialab Bogotá propuso el proyecto *Jardín experimental*, un espacio de encuentro pensado como un híbrido entre un jardín infantil y un laboratorio científico donde fueron realizados charlas, conferencias y talleres abiertos al público en general.

El tema de este encuentro fue una reflexión sobre la vida a micro y macro escala, intentando situar al ser humano entre el territorio de lo cósmico y de lo microscópico. Acercándose al primero a través de las explosiones solares y al segundo a través de las bacterias.

Hicieron de esta forma un paralelo entre estas dos escalas a partir de la pregunta: ¿qué les pasa a las bacterias con las explosiones solares?

En la Casa del Encuentro varios participantes construyeron dispositivos de celdas de combustible bacteriano para generar corrientes eléctricas partiendo de procesos metabólicos. Además, realizaron una instalación con una piscina inflable llena de agua y barcos de papel suspendidos del techo con hilo.

Un “radiotelescopio de explosiones solares” medía los rayos que venían del sol y cuando ocurría una explosión solar los barquitos que estaban colgados caían a una piscina inflable.

Todas las tecnologías empleadas fueron de libre acceso y distribución, enfatizando en procesos y temas como la ciencia abierta, las tecnologías “hágalo usted mismo”, y el fomento de procesos interdisciplinarios donde se incentiva el diálogo y la colaboración entre artistas, científicos y amateurs, buscando difuminar las fronteras tradicionales entre disciplinas y explorando nuevas maneras de generar y transmitir conocimientos.



pendiente

1. Medialab Bogotá

Nicolas Malevé y Rafaella Houlstan-Hasaerts

(2007) Bruselas, Bélgica

Colaboran informalmente en proyectos alrededor de propiedad intelectual, reapropiación de archivos, temas de género en relación con el arte contemporáneo y cartografía, que entienden como una forma de diálogo que cristaliza toda una serie de recursos, un medio de comunicación a través del cual la ciudad puede ser contada, mostrada, calculada y recorrida.

El proyecto realizado en el MDE11 hizo una exploración colectiva y subjetiva de Medellín a través de diferentes medios cartográficos, utilizando distintos mapas como soportes para investigar las posibles representaciones de una ciudad: mapas oficiales, personales, globales, locales, orales o dibujados, y registró a las personas que produjeron dichos mapas, sus intereses y su cultura visual.

Este trabajo fue formalizado en una serie de encuentros; el primero, para exponer varios mapas y visiones cartográficas, que permitieron comprender de diversas maneras la ciudad, su evolución, su “cuerpo”, las formas en que es vivida, imaginada y concebida. El segundo, para socializar y reflexionar las experiencias, los peritajes reconocidos o denegados, las necesidades y los deseos de personas que realizan o quisieran realizar mapas.

El tercero, para pensar sobre la cartografía como representación del territorio y la cartografía como método performativo, como herramienta para recorrer el territorio real.

Fueron organizadas sesiones abiertas al público en general en el Medialab, en las cuales, a través de ejercicios y talleres, se exploraron visiones cotidianas, anecdóticas, imaginarias, espontáneas e inesperadas de Medellín con los participantes que desearon darle forma a sus experiencias de ciudad.

Además, fueron organizadas una serie de reuniones con cartógrafos locales, profesionales y aficionados, para colectar varios tipos de mapas de Medellín que complementaron aquellos coleccionados durante las sesiones de trabajo cartográfico “abiertas”.

El resultado fue una serie de mapas subjetivos, realizados individual o colectivamente, que permitieron cuestionar lo que pertenece a la experiencia vivida y lo que pertenece a la administración del territorio desde un punto de vista experto e institucional, es decir, esta construcción permitió confrontar lo que se conoce desde la experiencia vital propia y lo que se da desde una visión dominante y desencarnada.

Paralelo a este trabajo, fueron realizadas unas entrevistas para estar al tanto de las producciones de los participantes. “En efecto, a primera vista, los mapas (sobre todo topográficos) se presentan como una imagen depurada, coherente, racional, persistente y estandarizada del territorio, despejada del ruido, de los olores y del “parasitaje” anecdótico de la vida cotidiana. Sin embargo, al mirarlo de cerca, aún el más banal de los mapas se encuen-



pendiente

tra en tensión constante con elementos “extra-cartográficos”. El espacio cartográfico es despiadado: cada centímetro cuadrado, cada píxel es una negociación entre informaciones contendientes.

En todo momento, hay que elegir entre mostrar un edificio o una curva de nivel, una flecha, una dirección. Constantemente se presenta la necesidad de simplificar o de explicar, de contractar o de dilatar las informaciones de una manera u otra. Y cada una de estas elecciones está dictada por numerosos factores: lo que se quiere dar a ver (u ocultar), las decisiones poéticas o estéticas, la economía, el comanditario, las convenciones culturales, los condicionantes técnicos y temporales, el marco legal, el soporte, etc.

Producir mapas para hablar de la ciudad no puede ser desligado de la utilización de los mismos para recorrerla, por ello, y a partir de los mapas coleccionados, se organizaron dos recorridos de la ciudad abiertos al público. Desciframos los mapas, seguimos las direcciones que nos indica y si era necesario lo completamos, lo anotamos, u optamos por otro” .

Todas estas experiencias fueron recolectadas en un dispositivo digital que agrupó los mapas, los contenidos sonoros de las entrevistas y los resultados de las exploraciones.

Este dispositivo puede ser considerado como un atlas subjetivo y colectivo de la ciudad de Medellín. En la actualidad continúan trabajando para que pueda ser utilizado como base de datos en proyectos artísticos o urbanísticos, investigaciones, etc. El código raíz del dispositivo fue publicado bajo la licencia libre GLP v3, que permite utilizar o mejorar la herramienta a cualquiera que lo desee.

1. Nicolas Malevé y Rafaella Houlstan-Hasaerts

Exposición

Basado en la exhibición de un conjunto de obras seleccionadas por su pertinencia en relación con cuestiones que interesan para el MDE11 y otras especialmente realizadas para esta ocasión por los artistas elegidos por el equipo curatorial. Sus componentes fueron Taller Central y Taller de Fundición, este último coproducido junto al Museo de Arte Moderno de Medellín, MAMM.

Taller central

Tomó su nombre, a modo de homenaje, de un dispositivo pedagógico de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Colombia sede Medellín, que a través de la discusión abierta con compañeros y docentes busca propiciar y fortalecer la producción de los estudiantes.

Las propuestas de los artistas de Taller Central se estructuran en torno a cuatro hipótesis: “Cabeza colectiva”, trabajo en grupo como facilitador de la confluencia de distintos saberes; “Pliegues del archivo”, recuperación y puesta en circulación de imágenes y conceptos que dan lugar a la reflexión política; “Retóricas pedagógicas”, uso de estrategias y materiales didácticos para cuestionar jerarquías y convenciones; y “Tiempos múltiples”, reciclado de la memoria y collage de tiempos que posibilitan diálogos con el pasado y el futuro.

Paulo Licona

(1979) Tunja, Colombia
Vive y trabaja en Bogotá, Colombia

La escolita del mal (Tizódromo), 2011

El tablero es un espacio casi infinito, rectangular, que limita con la duda y el temor (debe tener otros vecinos pero aún no estoy muy seguro de sus nombres). Para percibirlo tal como es hay que aproximarse a él estando solo y de pie, mientras los demás permanecen sentados, atentos a los acontecimientos. Cuando uno avanza en gallada, el tablero pierde su fuerza y se convierte en espacio de burla y grosería. (...) Pero el tablero es un lugar vertical que no acepta al cuerpo; solo puede sostener ideas, números y letras. Signos de tiza. Mientras en el piso se está, en el tablero se significa (...).

En ese mundo plano, la tiza frágil, volátil, borrrable, es el polvo que somos y en el cual nos convertiremos. Solo cuando la tiza toca el tablero, existimos. Y existimos solo aceptando la norma; si nos salimos de la margen o hacemos lo que no corresponde, nos va mal y el maestro borra nuestro intento. Así, de borrada en borrada se vuelve pobre nuestro espíritu: se acostumbra a repetir lo que le dicen, a aceptar como cierto lo dado. Nuestro espíritu de tiza no sabe de cambios, ni de rebeldías. Los cambios y las rebeldías se fraguan en el patio, o en la cancha de fútbol, con el cuerpo sintiendo la gravedad (su peso), la cercanía del piso. De ahí viene el *Tizódromo*. Ejercicio de rebelión a cargo de un Paulo en sudadera, que delante de toda la clase, arranca el tablero, lo tira al piso, lo pisa. ¿Lo hace área de juego? Lo obliga a contener objetos o lo convierte en uno. El *Tizódromo*, cargado de melancolía, mezcla educación, absurdo y deporte en

una serie de vestigios de fracasos que atestiguan la prepotencia del tablero, lo inhumano del aparato educativo y la fragilidad de nuestra alma de tiza.

Humberto Junca

En *La escolita del mal (Tizódromo)*, Licona ahonda y lleva a nuevos límites las ideas que han movilizado buena parte de su producción reciente. Este *skate-park*, hecho con tableros en el Aula Taller del Museo de Antioquia, subvierte la retórica, los órdenes y las herramientas físicas empleadas en los procesos de enseñanza-aprendizaje, incidiendo nuevamente en la premisa de deconstruir el aula de clases y volverla un espacio para la lúdica, el encuentro y el intercambio de saberes. Pero también insiste en la necesidad de repensar los usos y funciones de los espacios museológicos: intenta acercar a la comunidad *skater* de Medellín al Museo, institución frente a la cual tienen resistencias por considerarla ajena a sus intereses y prácticas.

La escolita del mal (Tizódromo), 2011
Instalación

Participantes:
Pablo Melguizo, Sarah Hamilton,
"El rolo", "Luisimi", Juan José Restrepo,
Juan Obando, Felipe Andrés Uribe,
Cainpress.



Suzanne Lacy / Pilar Riaño

Suzanne Lacy (1945) Wasco, Estados Unidos
Pilar Riaño (1958) Bogotá, Colombia

La piel de la memoria revivida, 2011.

En 1999, activistas de derechos humanos, artistas, intelectuales, miembros y líderes de la comunidad, unieron esfuerzos para desarrollar *La piel de la memoria*, proyecto que buscaba apoyar el desarrollo de alternativas desde la sociedad civil frente a la violencia en Medellín. Estuvo basado en el trabajo de la antropóloga Pilar Riaño, la práctica artística de Suzanne Lacy, las iniciativas de desarrollo comunitario de la Corporación Región, Presencia Colombo Suiza, la Biblioteca de Comfenalco, la Secretaría de Educación y la experiencias de los residentes del barrio Antioquia.

Un equipo de jóvenes y mujeres del barrio Antioquia recogieron 500 objetos que simbolizaban las memorias de sus habitantes. Se empleó la estrategia de un “museo” como espacio neutral y no partidista de memorias: un bus que podía circular de un sector a otro del barrio, transgrediendo las territorialidades del conflicto. El proyecto enfatizó la elaboración del duelo y la reflexión sobre el pasado mediante la selección de objetos que simbolizaban una memoria personal para sus propietarios.

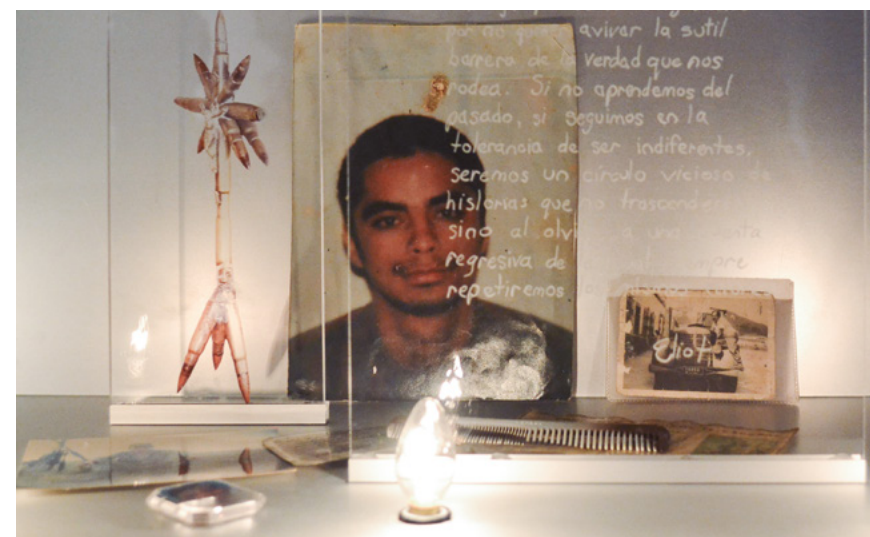
En la década de los noventa, varios temas que continúan siendo relevantes en la actualidad se debatieron: el ascenso de la cultura juvenil, con especial énfasis en la creatividad pero también en los efectos destructivos de la violencia; el desarrollo de procesos democráticos locales liderados por las comunidades, con la colaboración de intelectuales y activistas; las posibilidades de los trabajos de memoria como herramientas para desarrollar la voz pública y las capacidades de las comunidades en medio del conflicto.

Suzanne Lacy

La piel de la memoria revivida, proyecto que participó del MDE11, aprovechó el espacio del Museo para reflexionar sobre la reciente década, para considerar el momento presente y el futuro de la región, y para volver a reunir los diversos habitantes de Medellín que participaron en *La piel de la memoria*, quienes crearon un tejido de relaciones que continúa hasta hoy. Fue un espacio de conversación, separado por doce años, para repensar el futuro en el contexto del pasado. Como un trabajo comunitario y de arte público, que surgió y fue reabsorbido en el quehacer de la sociedad civil en Colombia, este momento de reflexión también ofreció una oportunidad para interrogar el campo del arte en el país, el cual ha tenido muchos cambios desde el año 2000 en su compromiso con el discurso social/político y el activismo.

Esta instalación se aproximó a la memoria como un terreno presente y en disputa; al cambio como un proceso de continua reflexión y compromiso con la acción ética y la construcción de ciudadanía. El rico tejido de relaciones que cruza las diferencias generacionales, geográficas, y de estilo es, en última instancia, la piel que une las memorias plurales.

Esta instalación, para el MDE11, representó tanto el proyecto anterior como el momento presente, e incluyó un componente vivo, de una sola tarde, con una reunión performativa que invitó al diálogo entre exparticipantes del proyecto y con una audiencia más amplia.



La piel de la memoria revivida, 2011,
Instalación.
Video, materiales de archivo, objetos

Coordinación del proyecto: Juliana Castrillón Mazo, Corporación Región, Luz Adriana Arcila y Sandra Zapata. Artistas participantes: Christina Sánchez (Los Ángeles), Peter Kirby, Media Art Services (Los Ángeles), Corporación Platóhedro (Medellín), María del Carmen Uriarte (Los Ángeles) y Silvia Juliana Mantilla Ortiz (Los Ángeles). Entrevistador video: Jorge Mario Betancur. Producción: estante. Fabricación: Javier Moreno Jaramillo. Apoyo diseño:

Ted Cockrell, Thomas Everts y Juan Carlos Posada. Apoyo a la producción: Producción fotográfica: Kelly Akashi, Los Ángeles, Apoyo de Programa de Atención a Víctimas del Conflicto Armado, Secretaría de Gobierno, Alcaldía de Medellín y Corporación Región. Entrevistas en video y personas consultadas: Luz Adriana Arcila, Camilo Cárdenas, Irma Piedrahita, Mima, Jenny Andrea Jiménez, Sandra Zapata, Yuri Alexandra Jiménez, María Dolly, Sebastián Vargas, Carlos Álvarez, Jairo Montoya, Hernando Muñoz, Juan Fernando Vélez, Ángela Velásquez, Mauricio Hoyos, Jorge García, Rubén Fernández, Luz Amparo Sánchez y Conrado Uribe Proyecto dedicado a William Álvarez

Eduardo Molinari

(1961) Buenos Aires, Argentina
Vive y trabaja en Buenos Aires

El camaleón, 2011

El *Archivo caminante* se compone de pinturas, dibujos, fotografías, collages, instalaciones, *films*, publicaciones e intervenciones en el espacio público. El caminar como práctica estética, la investigación con métodos artísticos y el accionar interdisciplinario, están en el centro de este trabajo, que interpela al archimismo y a los modos de construcción de las narrativas históricas. En ese sentido, intenta romper la historia lineal y cronológica relatada por una única voz, a la vez que crea las condiciones para que los gestos colectivos, los esplendores del pasado, el presente, y los anhelos sociales, puedan fabricar su tiempo y espacio para ser habitados y transmitidos.

La instalación – publicación *El camaleón*, presentada en el MDE11, hace parte del *Archivo caminante*. Este trabajo es un archivo visual que presenta documentos poéticos, vinculados a algunos de los trucos con los que convivimos en nuestras vidas contemporáneas al interior del *semiocapitalismo*, el modo de producción predominante en una sociedad en la que todo acto de transformación puede ser sustituido por información, y el proceso de trabajo se realiza a través de recombinar signos. La producción de esos signos se convierte, entonces, en el ciclo principal de la economía, y la valoración económica en el criterio de valoración de la producción de signos.

Cuatro “pases de magia” organizan dicha constelación de documentos, dispuestos según sus respectivos accionares y objetivos: el primero es la *invisibilización*, la posibilidad de hacer que algo o alguien

desaparezca. El segundo es la *levitación*, la capacidad para que algo o alguien permanezca en suspenso por tiempo indefinido. El tercero es el *camuflaje*, facultad de algo o alguien de mimetizarse con la parte dominante de su contexto y así pasar desapercibido a sus potenciales enemigos y peligros. El cuarto es el *disfraz*, en particular el disfraz de payaso, una variante pretendidamente bienhechora del anterior.

Estos trucos expresan con modos equívocos las pretensiones de camuflar las huellas y trazos que las maquinarias dominantes económicas, políticas (extractivistas y bélicas) y culturales (monopolios mediáticos, precarizados sistemas educativos e infantilismo artístico) dejan inscritas en nuestros cuerpos y nuestra cotidianeidad. Artificios cuyo objetivo es distraernos del reconocimiento de la existencia de potencias de transformación que habitan adentro nuestro. Ilusiones que buscan que nos olvidemos de la historicidad de nuestras vidas, de nuestra capacidad de construir historia, no solo de recordarla.

El camaleón, 2011, Instalación, publicación y 194 documentos del *Archivo caminante* (fotografía y collage sobre papel).



Lia Perjovschi

(1961) Sibiu, Rumania
Vive y trabaja en Sibiu y Bucarest

Knowledge Museum (Kit), 1999-2011
Museo del Conocimiento

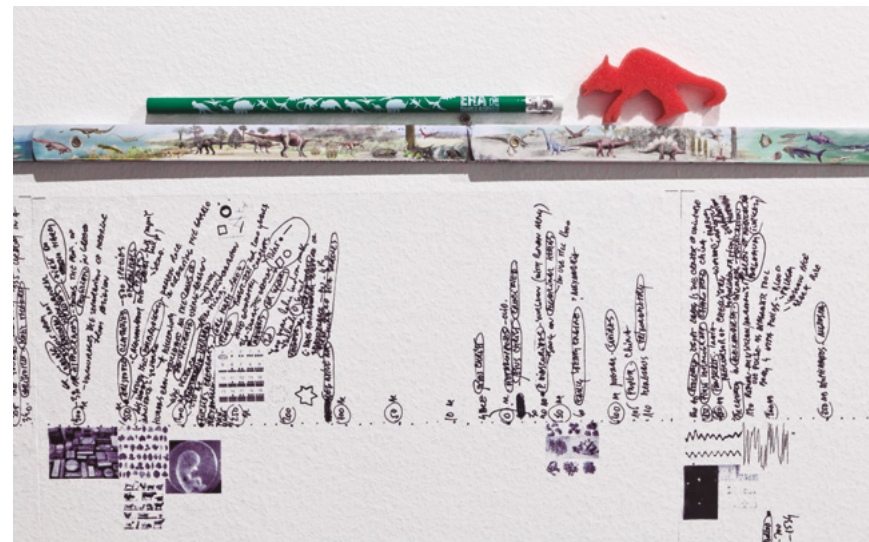
El trabajo de Lia Perjovschi se enfoca en la recuperación, recopilación y difusión de información. La creencia en los ideales, la realización de los sueños y la función cada vez mayor del arte en la creación de conocimiento son características importantes de la práctica artística de Perjovschi. Su obra despliega una alternativa personal a la institucionalización de los conocimientos, proponiendo su propio sistema portátil emancipado de los conocimientos convencionales. Es un trabajo que invita a considerar cómo la construcción de la historia afecta las estructuras de pensamiento y a revisar si es posible para el individuo tomar control de ese proceso.

Con *The Knowledge Museum (Kit)*, la artista propone un museo imaginario que se basa en las metáforas del cuerpo, la tierra y el universo. El museo se complementa con las subunidades de la Cultura, el Arte y la Ciencia. La instalación, que incluye dibujos, objetos, cartas, fotografías e impresiones en color, es una objetivación de la masa de información que la artista ha adquirido a través de la lectura, los viajes y el trabajo creativo. Es este un museo imaginario interdisciplinario (laboratorio, cápsula de cultura general, proyecto, etc) que se presenta como maqueta, plan, boceto, o *kit* visual y teórico, y que se despliega variando sus dimensiones según el espacio en el que se instala.

Desde hace más de dos décadas, la artista se ha interesado en la representación visual de la acumulación de la información/conocimiento. Este proyecto representa 20 años de investigación interdis-

ciplinar dibujada a través de diagramas visuales, publicaciones, líneas de tiempo sobre cultura general y arte, réplicas de múltiples obras y una colección de objetos de tiendas de museo.

Knowledge Museum (Kit), 1999-2011,
Museo del Conocimiento,
Instalación



Adriana Bustos

(1965) Ciudad de Bahía Blanca, Argentina
Vive y trabaja en Córdoba, Argentina

Antropología de la mula, 2007-2011

Antropología de la mula marca un paralelo entre las rutas coloniales y las rutas del narcotráfico en América Latina. Se podría pensar que, históricamente, las formas de explotación, producción y comercialización que caracterizan a las economías de extracción y de transición, desde épocas coloniales hasta nuestros días, han sido comunes a las regiones de América Latina. La dinámica de las actividades coloniales estuvo estrechamente vinculada al comercio exterior y al aprovechamiento de los recursos naturales. La historia de los mercados de América Latina y sus economías de ciclo corto han tenido que ver con la demanda externa de productos.

La cría de mulas en Córdoba destinadas a las minas del Potosí, fue una de las pocas actividades desarrolladas entre el siglo XVI y la primera mitad del XVIII, que gozaron de alguna prosperidad. Las mulas eran el elemento imprescindible e insustituible en el desarrollo del comercio, el transporte y la vida social del siglo XVIII.

En este proyecto se intenta pensar la "mula" como "imagen dialéctica", definida por Walter Benjamin como: "Conjunción fulgurante entre el pasado y el presente de la que surge una 'constelación'". No se trata de un proceso, sino de una imagen; hay un salto, una cesura en el transcurrir del tiempo, poner en concordancia sincrónica el pasado a través de la lectura del presente. Su dimensión política implicaría entonces sustituir la idea de tiempo objetivo y lineal por la experiencia subjetiva de un tiempo cualitativo.

Adriana Bustos

Las *Láminas didácticas* constituyen herramientas comunicativas que ofrecen información relativa a la historia de la conquista y su vinculación posible con la problemática social del narcotráfico, así como fragmentos de entrevistas realizadas a personas vinculadas. Estas *Láminas didácticas* y las fotografías, *Las ilusiones*, son resultado del trabajo de campo realizado en la Penitenciaría de Mujeres de Bouwer en la ciudad de Córdoba.

El proyecto que se expuso en el MDE11 fue la continuación de este proceso a partir de la consulta de archivos y entrevistas realizadas en Medellín a personas relacionadas con el narcotráfico, además de investigadores e historiadores locales.

Antropología de la mula, 2010
136 x 125 cm
Fotografía b/n
Toma directa

Láminas didácticas:
la huerta casera, 2011
la ruta de Claudia, 2011
la ruta de Adriana, 2011
la ruta de Adri, 2011
la ruta de Patricia, 2011
Grafito sobre canvas.
210 x 140 cm cada uno



Chto Delat?

San Petersburgo, Rusia. 2003

El colectivo *Chto Delat?* (“¿Qué se puede hacer?”) fue fundado por un grupo de artistas, críticos, filósofos y escritores de San Petersburgo, Moscú y Nizhni Nóvgorod, con el propósito de fusionar teoría política, arte y activismo.

El trabajo de *Chto Delat?* tiene sus raíces en la activa participación e investigación de sus miembros sobre la situación política y social actual en Rusia, así como en los principios de organización colectiva e independiente. El grupo utiliza una gran variedad de medios para promover su posición crítica sobre las agendas política, social, cultural y económica. Publican regularmente un periódico, producen videos, instalaciones, acciones públicas y programas de radio, además colaboran en conferencias y publicaciones.

Para el MDE11, *Chto Delat?* produjo el periódico *El teatro de los cómplices*, en el que cuestionaron prácticas concretas del teatro, entre otras: el método para el aprendizaje de las obras de Brecht, el desarrollo del Teatro del Oprimido de Boal, las prácticas de empatía del teatro documental, los modelos del teatro invisible y otras prácticas teatrales que no plantean una división inicial entre espectador y actor.

El colectivo ofreció una serie de textos con el fin de exponer que la comprensión alrededor del teatro no es exclusiva de los profesionales, sino que está hecha de cómplices que sienten la necesidad imperiosa de decidir algo por sí mismos, experimentar a sí mismos de una manera nueva, convertirse en otros, y volver a las condiciones originales transformados por esta nueva experiencia.

Como ejemplos de los experimentos teatrales a los que se refiere *El teatro de los cómplices*, producido expresamente para el MDE11, *Chto Delat?* presentó sus películas *Partisan Songspiel. A Belgrade Story* (2009) y *The Tower: A Songspiel* (2010), que se centran en las posibilidades educacionales de escenificar ciertos conflictos sociales y políticos.

Partisan Songspiel. A Belgrade Story, comienza con una representación de la opresión política (desalojos forzosos) causada por el gobierno de la ciudad de Belgrado contra la población gitana que vive en el asentamiento de Belleville con motivo de la Universidad de Verano en 2009. También conlleva un mensaje político más universal sobre la existencia de los opresores y los oprimidos, en este caso: el gobierno local, los que se benefician de la guerra y los magnates versus los grupos de personas en desventaja, es decir, tra-

Partisan Songspiel. A Belgrade Story,
2009, 29'15"

The tower: A songspiel,
2009, 36'

Realizados por:

Dirección: Tsaplya (Olga Egorova).
Guion y set: Vladan Jeremić, Rena Rädle, Dmitry Vilensky y Tsaplya (Olga Egorova)

Música: Mikhail Krutik
Vestuario: Natalya Pershina (Gluklya)
Coreografía: Nina Gasteva
Dirección de fotografía: Artyom Ignato

El teatro de los cómplices, 2011
Periódico de 16 páginas

bajadores de fábricas, activistas de varias ONG, veteranos de guerra discapacitados o minorías étnicas.

The Tower: A Songspiel, se basa en documentos reales de la vida social y política rusa, y en el análisis del conflicto que se ha desarrollado alrededor del Centro Okhta en San Petersburgo, donde la corporación Gazprom alojará la sede principal de su subsidiaria local en un rascacielos de 3.403 metros de alto. El proyecto ha pro-

vocado una feroz confrontación entre las autoridades y la sociedad. Pese a la resistencia por parte de varios grupos, la construcción se inició. La torre Gazprom es promocionada por las autoridades como símbolo de la nueva y modernizada Rusia. La película se pregunta: ¿cómo son producidos tales símbolos? ¿Cómo funciona la máquina ideológica del poder? ¿Cómo se permiten proyectos como estos a pesar de la resistencia de ciudadanos del común?



Cova Macías

(1976) Oviedo, España

Vive y trabaja en Madrid, España

Bálsamo y espejo, 2011

La artista examina los procesos de construcción identitaria en periodos de vida vulnerables y conflictivos, como la adolescencia y la juventud. Sus trabajos en video exploran íntimamente este territorio a partir de puestas en escena cuidadosamente estudiadas, en las que se crean una serie de retratos de los protagonistas y colaboradores.

Para el MDE11, Macías invitó a un grupo de jóvenes partícipes de programas de capacitación laboral y formación cultural de la Corporación Con-vivamos, Corporación Educativa Ecosesa, Escuela de Hip Hop de la Comuna 01 "KGP", Centro Talita Cumi, Red de Escuelas de Música de Medellín, Secretaría de Bienestar Social de Medellín y el Colectivo Artístico Graffiti de la 5.

Como método de conocimiento y selección, los jóvenes interesados escribieron un relato autobiográfico desde su infancia hasta el presente, destacando los momentos o situaciones que ellos consideraban más relevantes en su proceso de aprendizaje vital: intereses, preocupaciones, miedos e ilusiones. El proyecto se concentró en la capacidad de los jóvenes para enfrentar y superar presiones o situaciones adversas, destacando distintos factores formativos (afectivos, intelectuales y sociales) que perturban el desarrollo del individuo en una etapa de transición a la edad adulta.

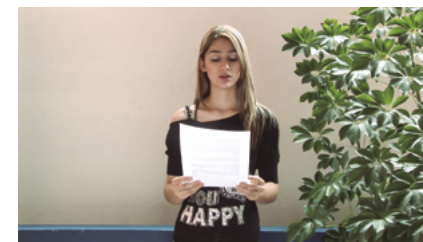
El video resultante se articuló, desde una proyección biográfica y subjetiva, a través de los itinerarios y los relatos de vida de estos jóvenes. El hilo conductor a lo largo de la narración estuvo constituido

por sus experiencias de aprendizaje en el marco de programas educativos que aspiran a prevenir la exclusión social: tanto a los que se dirigen a la formación técnica y capacitación para el trabajo, como aquellos marcadamente artísticos.

El dispositivo fílmico es minimalista en función del tratamiento óptimo de la puesta en escena de la palabra y de su resonancia emocional, concediendo primacía a la mirada y a la escucha y preservando el tiempo de contemplación.

Bálsamo y espejo, 2011
Video de 40' aproximadamente

Participantes: David Cuestas, Andrea Muñoz Gutiérrez, Eleison Figueroa, Juan Restrepo, Sasha Sánchez, Jhon Bayron Salazar y Alejandra Ossa.



Jorge Julián Ariztizábal

(1962) Medellín, Colombia
Vive y trabaja en Medellín

Photo Press, 2004-2011

En la serie *Photo Press*, realizada con fragmentos de diferentes periódicos del mundo y en un lapso de tiempo que se acerca a la década, es reconocible el genérico pero cuidadoso trabajo de disección de este medio de comunicación masivo. El artista trató los diarios que llegaron a sus manos del mismo modo en que un biólogo estudia las entrañas de un animal sobre su mesa de trabajo.

Tras seleccionar y escoger las fotografías en la prensa –muchas de las cuales fueron primera página en la edición del día de publicación–, el artista procedió a intervenirlas mediante la aplicación de numerosas capas de acrílico, reduciéndolas a simples siluetas gráficas en blanco y negro. Así, las fotos fueron convertidas en imágenes planas, desposeídas de sus tonalidades originales y de cualquier información o distracción innecesaria, para develar otras posibilidades de sentido.

Con esta simple intervención no solo se muestra una manera diferente de observar lo cotidiano a través de imágenes, también se le ofrece al espectador la posibilidad de reinterpretar y recrear mentalmente ciertos eventos, hechos y acontecimientos –locales o de importancia internacional– con base en nuestra memoria personal, educación recibida, campo profesional, trasfondo cultural, afiliación política y entorno social. El resultado es una acción paradójica en la que las imágenes se destacan del mar de información cotidiana que proveen los medios al ser cubiertas y convertidas en unos sencillos elementos gráficos,

produciendo una ganancia semiótica gracias a una acción pictórica que produce una pérdida informática. Al decir del propio artista “las formas planas destruyen la ilusión y revelan la verdad”.

Photo Press, 2004-2011
Fotografía, pintura, recortes de periódico



Diana Aisenberg

(1958), Buenos Aires, Argentina
Vive y trabaja en Buenos Aires

Historia(s) del arte. Diccionario de certezas e intuiciones, 1997-2011

Diana Aisenberg investiga las relaciones entre el arte y la educación a través de su acción docente creando proyectos que incluyen artistas y no artistas. *Historia(s) del arte. Diccionario de certezas e intuiciones* es un proyecto de construcción colectiva para la investigación de la práctica artística y su proyección social.

Su proyecto es realizado a través del encuentro con el otro y tiene como base la búsqueda del significado de una palabra. “Camino” fue la palabra escogida para Medellín, y su definición se construyó de manera libre con el público de la ciudad por medio de afiches y volantes. El trabajo implicó relaciones con grupos locales, con quienes se expusieron deseos, fantasías, rumores y necesidades de cada grupo.

Para el MDE11, *Historia(s) del arte. Diccionario de certezas e intuiciones*, trabajó con Circo Momo, Biblioteca Ratón, Instituto Nacional de Educación Media (INEM) y la Casa Taller Artesa; desarrollando acciones en equipo en cada uno de estos espacios a través de la escritura, el dibujo y la pintura. Las obras que se realizaron a partir de estas acciones fueron incorporadas a la sala paulatinamente. El proyecto mutaba y se construía a partir de estos encuentros.

El proyecto incluyó también un proceso de resolución del formato en que se exhibió la experiencia. “Pensar en voz alta”, “ayudamemoria” y “pensar y hacer”, fueron los pasos a seguir dentro de esta experiencia.



*Historia(s) del arte.
Diccionario de certezas e intuiciones,
1997-2011.*

Clemencia Echeverri

(1950) Salamina, Colombia
Vive y trabaja en Bogotá, Colombia

Frontera/Medellín, 2011

Medellín se ha polarizado desde su urbanismo por razones de seguridad, creando distancias territoriales evidentes. Esto ha provocado que la ciudad se muestre fragmentada y segregada urbanísticamente, situación evidente en los procesos de construcción social de las propias instituciones educativas y en la vida cotidiana.

El proyecto *Frontera/Medellín* es la segunda parte de un laboratorio-taller, o acción móvil, realizado por primera vez en 2006 en la ciudad de Manizales, siendo una experiencia de encuentro en la que participaron 20 jóvenes, estudiantes de los últimos dos grados del bachillerato, de estratos socioeconómicos opuestos.

Para el MDE11, *Frontera/Medellín* fue planteado como una acción móvil en la que se cruzaron límites urbanos y sociales. Los medios técnicos fueron los instrumentos para generar el acercamiento, la conversación y el diálogo, así como el canal para conseguir la activación de aprendizajes y destrezas en los participantes.

Organizados por parejas, fue realizado un taller de aproximación y reconocimiento para visitar conjuntamente sus casas o lugares de afecto. Cada uno interrogó al otro, registrando sus experiencias en las cámaras de video y fotografía profesionales ofrecidas por el proyecto, pero instrumentadas por ellos mismos. El objetivo metodológico fue el de conseguir que cada uno de los miembros actuara como espía y testigo del otro.

Frontera/Medellín, 2011,
Video instalación
(dos video-proyecciones en sincronía de
13' 47" c/u) y fotografía

Dirección general:
Clemencia Echeverri

Cámara:
Diego León y grupo de jóvenes
integrantes

Blogger: Víctor Garcés

Asistentes de cámara:
Víctor Garcés y Juan Cuadros

Edición:
Diego León

Asistente de edición:
Víctor Garcés

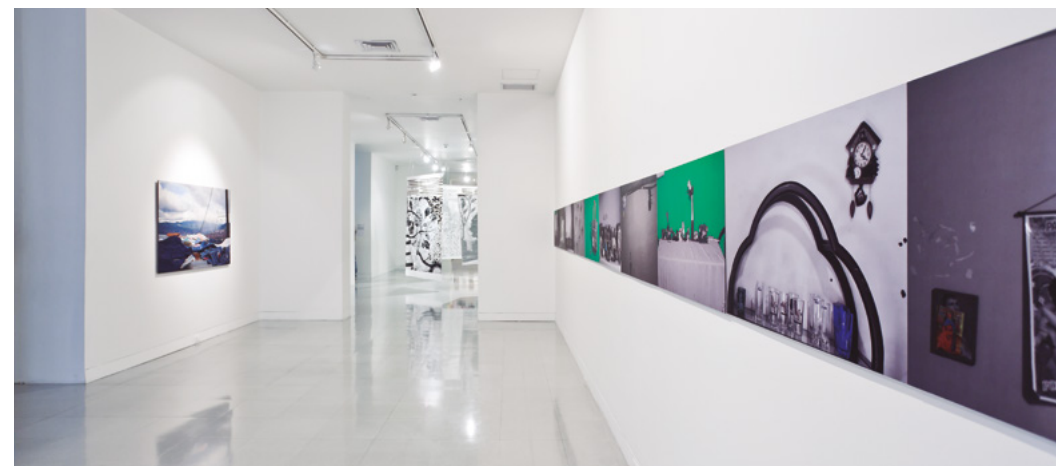
Edición de sonido:
Santiago Camacho

Producción:
Banco de la República
Museo de Antioquia

Asistente de producción:
Juan José Restrepo

Participantes:
Estudiantes Colegio Canadiense: Daniela
Velázquez, Mariana Vélez, Andrea
González, Sara Loaiza, Sara Restrepo,
Daniela Moreno, Juan Pablo Tobón, Luis
Miguel Grisales, David Muñoz Villegas,
Thomas Casallas y Susana Restrepo.

Estudiantes Liceo Rodrigo Arenas
Betancur: Juan Camilo Torres, Julián
Andrés García, Catalina Usuga, Yurani
Andrea Zapata, Katherine Miranda,
Wilson Steven González, Diego Fernando
Vidales, Guillermo Romero, Luisa
Fernanda Mejía y Jhonatan López.



Regina José Galindo

(1974) Ciudad de Guatemala, Guatemala
Vive y trabaja en Ciudad de Guatemala

Punto ciego, 2010

El trabajo de Galindo busca generar experiencias y preguntas. Le interesa crear obras en las que se modifiquen o desplacen las relaciones lineales entre el público y la obra de arte. Romper los esquemas es necesario en todo proceso de transmisión de información, para que el conocimiento no se estanque.

Punto ciego documenta un performance realizado en Guatemala en el año 2010, en el que exploró la relación entre obra y público. Allí, la artista se puso de pie sobre un pedestal, completamente desnuda, como si fuera una escultura, en medio de una habitación vacía a la cual solo podían entrar personas ciegas. El video registra las relaciones, percepciones y reacciones de este grupo de personas frente al “objeto” que se les presentó, un cuerpo que no veían ni comprendían, y que debían reconocer a través de sus otros sentidos. Se desencadena una situación dramática generada por una mezcla de curiosidad y burla.

Cuando los ciegos se topan con el cuerpo se desencadenan una serie de reacciones. ¿cómo percibimos la realidad, nuestra propia realidad? ¿Cómo nos desenvolvemos a ciegas, obviando al otro, negándonos a ver?

Regina José Galindo

Punto ciego, 2010,
Video de 15' 15"



Mark Tribe

(1966) San Francisco, Estados Unidos
Vive y trabaja en Nueva York, Estados Unidos

The Port Huron Project, 2006-2009

The Port Huron Project es una serie de re-actuaciones de discursos con los que líderes de movimientos de izquierda protestaron durante la Guerra de Vietnam. Cada discurso fue realizado en el sitio original en el que ocurrió, siendo interpretado por un actor para los transeúntes. Los videos de estos *performances* han sido exhibidos en universidades, espacios de arte, y han circulado en Internet por medios de comunicación que operan bajo la iniciativa de código abierto.

Durante la Guerra de Vietnam, entre 1968 y 1971, existía la idea de que la gente podía cambiar el curso de la historia, que los movimientos sociales masivos eran posibles. Y para 2005... 2006, ya nada de eso parecía posible. Tenía curiosidad sobre por qué se había dado ese cambio [...] Lo que creé es más un espacio mental en el que se puede pensar en otras posibilidades, hoy en día parece difícil imaginar hipotéticos futuros diferentes. En 1968 en el mundo entero la gente creía que un mundo diferente era posible, pero ya no parece así.

Mark Tribe

En *The Port Huron Project*, el artista usó la forma de una re-actuación histórica para intervenir en el espacio público y en el discurso político contemporáneo, produciendo experiencias de yuxtaposición temporal donde la complejidad de la transformación histórica se hace evidente.

The Port Huron Project, 2006-2009
Video. *We Are Also*
Responsable:
César Chávez 1971/2008: 9'48", *The*
Liberation of Our People:
Angela Davis 1969/2008: 22'59",
Let Another World Be Born:
Stokely Carmichael 1967/2008: 18'00"

Agradecimientos:
el apoyo para *The Port Huron Project*
fue proporcionado por Creative Capital,
Creative Time, el Karen T.
Romer Undergraduate Teaching and
Research Awards, LACE,
y el Museo de California de Oakland.



También debemos formular la pregunta



Edwin Monsalve

(1984) Medellín, Colombia
Vive y trabaja en Medellín

Expedición - Extinción, 2011

El proyecto *Expedición Extinción* plantea un tipo de exploración transdisciplinaria, en la que se cruzan las artes visuales con las ciencias botánicas, proponiendo una serie de cuestiones en torno a los efectos medioambientales ocasionados por el calentamiento global.

Monsalve identificó y reprodujo 20 especies botánicas colombianas en vía de extinción, que a su vez fueron descubiertas e ilustradas por el científico español José Celestino Mutis durante la Expedición Botánica (1808). El artista representó las plantas con clorofila, su pigmento natural, material orgánicamente inestable y fotosensible. Las pinturas desaparecerán inevitablemente en un periodo aproximado de 15 años, en una metáfora que sigue la propia lógica de extinción del objeto representado.

Para esta nueva fase del proyecto, elaborado para el MDE11, Monsalve propuso una obra de carácter procesual en la que aceleró el desvanecimiento cromático en cinco de las obras, al exponerlas directamente al sol por un periodo de cinco meses. Dicho proceso fue registrado en fotografía y las imágenes resultantes se ensamblaron en un video animado cuadro a cuadro. Una vez terminado el tiempo de exposición de las pinturas al sol, el artista intervino nuevamente la sala y exhibió los resultados.

En el interés por abordar un hecho que tiene también dimensiones sociales y políticas, la pintura se comporta como un organismo vivo que se transmuta,

aludiendo a la situación de amenaza en la que se encuentra la naturaleza hoy, como producto del desequilibrio en las relaciones que hemos establecido los seres humanos con ella. La pérdida del contenido pictórico permite al final la visualización del fósil, de la huella, del rastro, caracterizado en el dibujo como testigo y soporte último.

Expedición-Extinción, 2011
Pintura y video



Juan Fernando Herrán

(1963) Bogotá, Colombia
Vive y trabaja en Bogotá

Papaver somniferum, 1999

El proyecto *Papaver somniferum* indaga sobre la problemática del cultivo y erradicación de la amapola, así como sus implicaciones económicas, ecológicas y sociales. De igual forma señala diferentes actitudes ante la planta de acuerdo al lugar de su cultivo, reflejando posiciones que varían desde la contemplación hasta la encarnación del mal.

Mediante la utilización de material fotográfico de la región de Afyon, Turquía y de los cultivos ilícitos en Colombia, así como de material de archivo y de prensa, el proyecto *Papaver somniferum* hace patentes dos esquemas de explotación que resultan ser totalmente contradictorios. Mientras en la región de Afyon las plantaciones de amapola son cultivos tan normales como la manzana o el trigo, en Colombia encarnan un grave problema de índole ambiental, económico y social; su cultivo y posterior fumigación, en zonas de difícil acceso antes pobladas por vegetación nativa, amenaza con la extinción de reservas naturales irremplazables. Desde el punto de vista económico y social, las plantaciones de amapola representan la única opción viable de supervivencia para miles de campesinos. Las constantes acciones policiales en las cuales solo resultan detenidos labriegos que no poseen una alternativa diferente de sustento, representan una respuesta ineficaz a las presiones internacionales.

Durante un corto viaje de turismo a Portugal en 1993, me encontré con un hermoso campo de amapolas florecidas. Llevaba apenas unos siete meses viviendo fuera de Colombia y esta era mi primera salida de la ciudad de Londres. Conduje el auto a

la orilla de la vía y avancé caminando con cierta incredulidad hacia la mitad de ese espacio de color rojo intenso. Me senté allí y tuve la certeza de estar por primera vez en un cultivo de amapolas.

Anteriormente había visto imágenes de sembradíos de amapolas pero nunca había tenido la oportunidad de estar en uno de ellos. Tomé una de las plantas y observé la forma como se proyectaban sus tallos verticalmente, las pequeñas vellosidades que los rodean y la delicadeza de sus pétalos. Estos vibraban nerviosamente por la acción del viento creando un espectáculo de singular belleza. Desprendí unas hojas para verlas detalladamente y advertí cómo del tallo emanaba un líquido de olor penetrante, blanco y viscoso. Era indudable que de allí se extraía la droga.

De manera fugaz, me percaté de que experimentar una situación similar difícilmente sería posible en mi país. Para esa época, los sembrados de amapola en Colombia apenas ingresaban al ámbito de la noticia.

Fue debido a mi insistencia en el tema como supe que para muchos bogotanos la amapola había sido una planta de jardín tan común como los geranios o los novios. Un buen día, hablando con una tía, ella me preguntó que si recordaba la canción *Amapola*. Le respondí que no y ella tarareó algunos compases de la melodía. Inmediatamente relacioné la letra con el encuentro que había tenido en Portugal. Se trataba de un tema romántico, transparente y líricamente muy bello.

Este par de anécdotas insinúan aspectos que han estado presentes a lo largo de varios años de interés por las amapolas.

Se trata pues de algo que empezaba a perfilarse como un problema por un lado histórico –donde la connotación de la planta varía de acuerdo a la época–, y por otro, un problema contextual, íntimamente

ligado al anterior, donde las condiciones del lugar juegan un papel importante en la percepción que tenemos sobre la adormidera.

Juan Fernando Herrán



Papaver somniferum, 1999
Tríptico judicial, 1999

Impresión inkjet sobre papel Hahnemühle, 120 x 300 cm

Documentación referida al proyecto
Papaver somniferum, 1999

Flor y cápsula, 1999
Impresión inkjet sobre papel Hahnemühle, 120 x 120 cm

Tony Chakar

(1968), Beirut, Líbano
Vive y trabaja en Beirut

An Endless Quick Nightmare, 2009 Una pesadilla repentina sin fin

Tony Chakar pertenece a una generación de artistas y pensadores libaneses cuyos temas más cercanos son la guerra y la posguerra, asuntos sobre los que tiene una mirada crítica por su enfoque en los procesos de construcción de la verdad histórica.

Su plataforma, puede decirse, es la memoria como práctica performativa. Su obra implica la arquitectura y las condiciones de vida en distintos barrios de Beirut, sus formas de pensar van más allá del enfoque arquitectónico tradicional al incorporar la literatura, la filosofía y la teoría.

An Endless Quick Nightmare es el proyecto que Chakar presentó en el MDE11, en el cual las imágenes del pasado estallan en el presente en la forma evanescente de imágenes-texto. El artista considera que es posible el rescate de estas imágenes si se les aprovecha antes de que desaparezcan en el tiempo.

Las imágenes-texto son la manifestación de los espectros del pasado ('memoria') en nuestro mundo, "al igual que los viejos iconos cristianos fueron la manifestación de lo santo en el mundo de lo profano".

An Endless Quick Nightmare, 2009
Una pesadilla repentina sin fin

Imágenes y fotografías:
Jacques Liger-Belair, Tony Chakar, Paul
Klee, Yalda Younes
tomadas de Internet.

Textos:
Amahl Khoury, Tony Chakar,
Paul Celan, Victor Hugo, *The Gospel of
Thomas, The Gospel of Philip*,
Nabil Suleiman, *El libro de Ezequiel*.



Carla Herrera-Prats

(1973) Ciudad de México, México
Vive y trabaja en Nueva York, Estados Unidos

El ejemplo de La Bruyère, 2011

En los años recientes, Herrera-Prats ha recopilado una serie de temarios de distintos artistas y fotógrafos que enseñan historia de la fotografía en Estados Unidos, México y países de Latinoamérica. Su interés es entender diferentes acercamientos en relación a la historia de la fotografía, distinguir cuáles son los cánones que caracterizan a este medio, así como resaltar las discontinuidades que son específicas a los contextos en donde se enseñan y desenvuelven cada uno de estos cursos. Detenerse a analizar cuáles son las imágenes que se enseñan en cada región, permite detectar la construcción de un imaginario colectivo.

El ejemplo de *La Bruyère*, presentada en el MDE11, fue organizada de forma cronológica e incluyó pequeñas intervenciones fotográficas del canon personal de la artista. La instalación reunió las imágenes utilizadas por tres docentes de Medellín en varias escuelas y universidades, en diferentes cursos de historia de la fotografía. Además de estos profesores, otros fotógrafos de Antioquia colaboraron con Herrera-Prats desde su primera visita a la ciudad, con el fin de intercambiar experiencias sobre su relación con la pedagogía y sobre la historia de la fotografía local.

El ejemplo de La Bruyère, 2011
Instalación de aproximadamente 2.800 fotografías

Carla Herrera-Prats agradece el apoyo de los investigadores, artistas y docentes que compartieron su conocimiento, sus temarios y materiales:
Diego Augusto Arango, William Arango, Liliana Patricia Correa, Camilo Echavarría, Efrén Giraldo, Luis Morales, Jaime Osorio, Camilo Restrepo, Gabriel Mario Vélez, Alexander Vergara y Gabriel Vieira.



Araya Rasdjarmrearnsook

(1957) Trad, Tailandia

Vive y trabaja en Chiang Mai, Tailandia

El trabajo de Rasdjarmrearnsook indaga sobre los vínculos entre la vida y la muerte, los cuales considera estrechos y culturalmente no muy comprendidos. Su producción está relacionada con su biografía y su desarrollo profesional. Aunque su obra puede alinearse con las pioneras del video en Estados Unidos o Latinoamérica, sus referencias proceden principalmente de la poesía, la literatura, la cultura y las religiones tailandesas.

La puesta en escena de sus trabajos es fría y neutral, con un fuerte contraste entre la higiene, la luminosidad extrema de la morgue y las duras superficies de los cuerpos de los muertos. La simetría en la composición, la lectura pausada y las cualidades materiales de sus textos subrayan el carácter ritual de su obra. En sus diálogos con cadáveres reitera que no hay vínculo más fuerte entre los vivos y los muertos que el que nos ha permitido construir nuestra cultura necrofóbica, e intenta introducir otros modos de pensar sobre la muerte.

En el MDE11 presentó dos videos de la serie *Conversation with Deaths: la clase*, y *Seminario sobre la muerte*, que surgieron de su experiencia como profesora en la Universidad de Chiang Mai. Ambos plantean la imposibilidad de la interlocución, presentando situaciones en donde la comunicación parece cortada o la información es transmitida de manera incomprensible.

En la segunda serie, *Los dos planetas*, la artista invitó a agricultores y campesinos para mirar y discutir obras icónicas de la historia del arte occidental. El público,

ajeno al bagaje cultural y económico asociado a estas obras, reacciona frente a lo que ve, cuestionando los escenarios y las relaciones humanas en cada obra, evidenciando la distancia entre el arte y los espectadores, y entre el objeto de aprendizaje y la persona que aprende.

En mi cercanía con el arte dos situaciones son evidentes: una es el valor que se le da al arte y la urgencia de preservarlo para siempre; la segunda es el temor de los estudiantes para criticar las grandes obras de la historia del arte. Cuando me fui de la ciudad de Chiang Mai hacia las zonas rurales, las escenas de la vida cotidiana cambiaron; las aulas de clase fueron reemplazadas por campos y cultivos, y los agricultores y jardineros que parecen estar en el lado opuesto del mundo del arte, no conocen el valor y la historia de las obras de arte, así tienen la libertad de reaccionar frente a ellas.

Araya Rasdjarmrearnsook

Los videos que fueron expuestos forman parte de un proyecto pedagógico mayor que incluye ficción y no ficción, y que se despliega en varios formatos, en los que además la artista suele incorporar aspectos de la recepción de su trabajo.

La clase, de la serie
Conversation with Deaths, 2005,
Video. 14'47"

Seminario sobre la muerte, de la serie
Conversation with Deaths, 2005,
Video. 18'



Esteban Peña

(1979) Bogotá, Colombia
Vive y trabaja en Bogotá

El proyecto retomó imágenes de obras de arte procedentes de distintas épocas, reinterpretándolas al calcar punto por punto la fotocopia y creando al final un dibujo original. Al fotocopiar, los colores, los tamaños y los detalles se distorsionan, en algunos casos la máquina sobreexpone la imagen dejando grandes zonas blancas y en otras los negros se concentran y saturan la superficie.

En el proyecto fueron elaboradas representaciones basadas en las imágenes que son consideradas importantes para la historia del arte; apropiando desde el dibujo tradicional la manera en que se produce su enseñanza.

La fotocopia es una metáfora de la memoria. Nuestra mente diluye los eventos, los selecciona y, contradictoriamente, los abstrae. El paso del tiempo —de manera caprichosa y repetida— genera una fotocopia de ese recuerdo que lo sustituye. Se pierde la nitidez, la calidad del recuerdo y el resultado final es con frecuencia tan abstracto como el recuerdo de un olor o un sonido.

La fotocopia otorga el mismo estatus homogenizador a las obras de arte, las imágenes son descontextualizadas, traducidas a una escala de grises y reducidas a un tamaño no mayor a carta: se estandarizan. Leonardo, Beuys o Picasso están al mismo nivel y se perciben a través de un mismo lente, independientemente de la época de creación. La historia se aprecia dependiendo del método de su reproducción. En este caso particular tiene un filtro y una memoria selectiva.

Esteban Peña

1.000 dibujos, 2004-2008
Gente con cosas en la cabeza
Los voladores
Museo del Louvre
Abcdario
A la intemperie
Still life
Los caídos
Los melosos
La parejita
Gente sin cosas en la cabeza
Los no alineados
 Dibujo, tinta sobre papel



Pedro G. Romero/ Archivo F.X.

(1964) Aracena, España
Vive y trabaja en Sevilla, España

Las colombianas, 2011

Las colombianas constituyó una nueva presentación del Archivo F.X., proyecto colectivo dirigido por el artista desde 1999, en el que se reúnen materiales de procedencia dispar. Mediante la recopilación de imágenes y documentos, la reflexión en seminarios y publicaciones, o desde las prácticas artísticas, sociales y políticas, el artista trabaja en la relevancia de la iconoclastia como elemento constitutivo de los comportamientos de nuestra comunidad. El archivo, que puede consultarse en la página www.fxysudoble.org, está constituido por imágenes de la iconoclastia política antisacramental en España entre 1845 y 1945. Con él se sugiere una reflexión poética que revela la capacidad del arte como conocimiento crítico.

Dentro del proyecto *Una violencia pura*, el Archivo F.X. continúa trabajando sobre la institucionalización del discurso hablado a través de las distintas formas de escritura que presenta la enunciación oral. El punto de llegada de *Las colombianas*, para el MDE11, tuvo que ver con una reflexión sobre las relaciones de lo oral con la escritura y la conversión de cualquier narración “hablada” en escritura legislativa, espíritu de la ley, orden constituyente; es decir, el trabajo de inscripción de las cosas del mundo como práctica instituyente.

Aunque parte de un tramo más complejo, el proyecto del Archivo F.X. *Una violencia pura*, propuso recoger testimonios orales sobre o con narraciones de cualquier tipo de violencia, a partir de grabaciones de distintos sucesos violentos, de grado muy diverso, de ciudadanos mexicanos,

cubanos y vascos residentes en Medellín. El título de la pieza hace referencia a *Las colombianas*, un cante flamenco que se construyó artificialmente con el punto cubano, la tonada mexicana *El venadito* y el zortziko vasco.

Los distintos documentos presentados, denominados Transcripciones, Resúmenes, Twitter, Abstractos, Eslóganes, Legales y Narraciones, mostraron diversas formas de cosificación de lo hablado, versiones de lo real que legitiman aspectos económicos, políticos y mitológicos de nuestra comunidad.

Las Transcripciones suponen, precisamente, la transcripción fiel del texto sin más filtro que las convenciones del castellano escrito. La metodología sociológica que se aplicó a la escritura procede de la normativa de *campo* de Pierre Bordieu.

Los Resúmenes presentaron una abreviatura del discurso hablado que convierte en índices los principales sucesos de la narración. La aproximación metodológica se hizo desde la *microhistoria* desarrollada por Carlo Ginzburg o Robert Darnton.

Los Abstractos se constituyeron en una reducción estadística de lo hablado que, con la suma de datos objetivos, hicieron viable la aplicación a lo “dicho” de operaciones mensurables. Las universidades anglosajonas han popularizado el nombre de *abstract*.

Los Twitter aportaron a estas escrituras la comunicación de las redes sociales mediante su famosa limitación a 140

caracteres. Mediante la cuenta de twitter del Museo de Antioquia fueron realizados trabajos de difusión y recopilación.

Los Eslóganes convirtieron los distintos relatos y circunstancias recogidos en lenguaje publicitario. El mismo equipo de campaña del MDE11 trabajó en su síntesis y comunicación.

Las Legales presentaron en forma de dictados, normativas y leyes, aspectos e informaciones derivadas de las distintas comunicaciones. Un equipo de abogados trabajó sobre el *corpus* legislativo colombiano para producir su sintaxis.

Las Narraciones fueron la conversión al lenguaje literario de las distintas expresiones orales recogidas. Lo que se quiso recuperar fue la dimensión mitológica de dichos relatos.



Las Colombianas, 2011, Instalación

Coordinación general: Adriana Ríos

Entrevistas: Berónica Builes

Edición de audio: Camilo Posada

Edición de sonido: Benito Jiménez Álvarez

Asesoría en Twitter: Juan Camilo Arboleda

Asesoría legal: Emilio González Romero

Edición: Lidia Gamero

Dirección: Pedro G. Romer

Ricardo Valentim

(1978) Loulé, Portugal
 Vive y trabaja en New York, Estados Unidos

Aprendiendo de América Latina, 2011

Aprendiendo de América Latina es parte de una serie de películas educativas que muestran representaciones que Estados Unidos hace de otras culturas. Estas películas fueron producidas por instituciones norteamericanas y enseñan un punto de vista socio-político específico: refuerzan actitudes y estereotipos hegemónicos sobre América Latina.

Los filmes reproducen una imagen de América Latina que fue usada dentro del sistema educativo de Estados Unidos desde la década del cincuenta hasta los ochenta. Constituyen construcciones casi ficcionales, basadas en valores e intereses subyacentes de las personas que las crearon. En algunas de las películas es claro que sus realizadores nunca visitaron América Latina ni estuvieron involucrados con latinoamericanos, aspecto secundario para ellos porque lo realmente importante era la producción de contenidos desde su perspectiva dominante.

Cada vez que se presenta esta serie, Ricardo Valentim produce un programa de radio para anunciarla, y genera un modelo de producción de contenido similar, invitando escritores que nunca han visto los filmes para recrear una mirada imaginaria sobre ellos. De este modo la perspectiva es invertida y asume un punto de vista crítico, puesto que los textos son producidos y consumidos en el mismo contexto social que aparece representado en las películas.

Aprendiendo de América Latina, 2011
 Programa de 14 películas de 16 mm
 (transferidos a video digital)
 Programa de radio con textos
 de Oswaldo Osorio y Pascual Gaviria



Programa	Título	Dirección	Duración	Formato	País	Año
PROGRAMA 1	South America Land and People	16 mm	16:11	Color y sonido estéreo	Estados Unidos	1958
PROGRAMA 2	For Latin American Peoples (Part 1)	16 mm	16:11	Color y sonido estéreo	Estados Unidos	1958
PROGRAMA 3	South America: The Working Day	16 mm	16:11	Color y sonido estéreo	Estados Unidos	1958
PROGRAMA 4	South America: Social and Political	16 mm	16:11	Color y sonido estéreo	Estados Unidos	1958
PROGRAMA 5	South America: Land and People	16 mm	16:11	Color y sonido estéreo	Estados Unidos	1958
PROGRAMA 6	South America: Social and Political	16 mm	16:11	Color y sonido estéreo	Estados Unidos	1958
PROGRAMA 7	South America: Land and People	16 mm	16:11	Color y sonido estéreo	Estados Unidos	1958
PROGRAMA 8	South America: Social and Political	16 mm	16:11	Color y sonido estéreo	Estados Unidos	1958
PROGRAMA 9	South America: Land and People	16 mm	16:11	Color y sonido estéreo	Estados Unidos	1958
PROGRAMA 10	South America: Social and Political	16 mm	16:11	Color y sonido estéreo	Estados Unidos	1958
PROGRAMA 11	South America: Land and People	16 mm	16:11	Color y sonido estéreo	Estados Unidos	1958
PROGRAMA 12	South America: Social and Political	16 mm	16:11	Color y sonido estéreo	Estados Unidos	1958
PROGRAMA 13	South America: Land and People	16 mm	16:11	Color y sonido estéreo	Estados Unidos	1958
PROGRAMA 14	South America: Social and Political	16 mm	16:11	Color y sonido estéreo	Estados Unidos	1958



Bernardo Oyarzún

(1963) Los Muermos, Chile
Vive y trabaja en Santiago de Chile

Fronteras invisibles, 2011

En el MDE11, Oyarzún realizó una teleserie ambientada y hecha en un barrio popular, que fue presentada en sala como una instalación. La teleserie, inspirada en el formato de las telenovelas latinoamericanas, es una producción construida con historias de barrio, sobre fantasías y abusos imaginarios propios del género. Como instalación *site specific*, tomó como modelo un set de televisión -una maqueta a escala real del interior de una casa popular, habitada y decorada-. Al interior de esta escenografía, que contenía un living y un televisor, entre múltiples objetos, el espectador podía ver la teleserie capítulo a capítulo.

El guion de la telenovela fue variado y preciso en cuanto a significaciones de tipos autobiográficas, históricas e identitarias del barrio, perfilando aspectos propios del lugar, del lenguaje, la arquitectura, la organización social, etc.

Esta obra interactiva y relacional en cuyo proceso todos los participantes se miran a sí mismos en una suerte de tautología escénica, es también un ejercicio deconstructivo y reconstructivo del género de la teleserie que reflexiona sobre nuestra cultura urbana y trabaja en el borde de lo real y lo imaginario. Este proyecto se plantea como una *fotografía de barrio*, una representación solo distanciada por el lente de la cámara en la que se crea un imaginario escénico. Esa ventana se abre para ver otros intersticios, otros ángulos y reflejos tautológicos.

Fronteras invisibles, 2011
Video Instalación

Coproducción:
Platohedro
Productora:
Ana Cristina Cárdenas Vélez



BijaRi

(1997) San Pablo, Brasil
Trabajan en San Pablo

Contando con nosotros, 2011

Gustavo Godoy, Maurício Brandão, Eduardo Loureiro, Geandre Tomazoni, Olavo Ekman, Rodrigo Araújo y Carlos Pedrañez, quienes se conocieron cuando cursaban estudios en la escuela de Arquitectura y Urbanismo en la Universidad de São Paulo, son los siete integrantes del colectivo BijaRi.

Los interrogantes que persisten en el trabajo de BijaRi son la metrópoli y la vida urbana, sus sociabilidades conflictivas y la manera cómo se construyen los espacios públicos –física y simbólicamente-. A BijaRi le interesa la (in)visibilidad de las tensiones culturales en los enclaves urbanos, los contrastes que definen identidades de acuerdo a la posición económica y al entorno cultural, así como las luchas entre grupos sociales por el derecho a la ciudad.

Para el proyecto *Contando con nosotros*, realizado para el MDE11 en el Barrio Santo Domingo Savio de Medellín, el colectivo desarrolló varias metodologías de acercamiento comunitario para captar sus historias personales, sus narraciones sobre el barrio y los cambios que han experimentado desde la llegada del sistema de transporte Metrocable. Con el apoyo de líderes comunitarios, el colectivo programó un calendario de visitas regulares a las comunidades para realizar capturas de audio y video usando una “caja relacional”.

El proceso culminó con la creación de una narrativa, construida a partir de las frases y expresiones recogidas con la

“caja relacional” y que fueron pintadas sobre telas e instalada sobre las terrazas del barrio.

Contando con nosotros, 2011
Video 8' aproximadamente, ladrillo, pancarta con tela y pintura látex, caja relacional (grabadora de audio y video) e intervención en Barrio Santo Domingo Savio, Medellín.

Agradecimientos:
Rodrigo Martí, Marcos Alfredo y Trucha Frita.



Dora Longo Bahía

(1961) San Pablo, Brasil
Vive y trabaja en San Pablo, Brasil

La guerra de los mundos, 2011

El proyecto plantea una reflexión irónica sobre la situación política en Suramérica, abordando la fragilidad de los límites entre la ficción, la realidad y la seriedad que representa la figura de los medios de comunicación, ante la inverosimilitud de las acciones que relatan, lo cual es definido por la artista como la “ficcionalización de las relaciones”, a través de la cual “la realidad se tornó ficción”.

Su trabajo acude a la idea de ficción pero con una inmanente carga política. Para Longo Bahía, el arte tiene una responsabilidad política pero no panfletaria. La propuesta, además, indaga sobre la autoría, oscilando entre la citación, la apropiación y el plagio.

La guerra de los mundos consiste en la realización de un dramatizado sonoro que se construyó a partir de la emisión radial que Orson Welles realizó en 1938, que, a su vez, se basó en la novela homónima de H.G. Wells. La versión que realizó la artista para el MDE11 presentó ya no un mundo invadido por extraterrestres, sino una América del Sur ocupada por soldados norteamericanos, a quienes denomina como “aliens”, para jugar con el mismo término que ellos usan para denominar a los extranjeros. El relato, que inicia con el asesinato al expresidente cubano Fidel Castro, termina con el asedio a la ciudad de Medellín, una metáfora de las relaciones entre los gobiernos del continente americano.

La guerra de los mundos, 2011
Radio novela

Coproducción:
UN Radio Medellín 100.4 FM

Emisoras afiliadas:
Enlace 88.0 FM. y la emisora digital de la
Universidad Eafit Acústica

Participantes:
Bruno Palazzo, Rodolfo Ferrari, Juan Camilo Arboleda, Juan David Alzate, Andrés Martínez, Juan Ignacio Velásquez, Alejandro González, María Isabel Galvis, Jorge Martínez, Carlos Vanegas, Mauricio Patiño y Mauricio Posada

Música punk
GP: Mata un nazi
Los Suziox: Armas silenciosas
Muntantex: No te desanimas matate
I.R.A: Maldita sea
Fechoría: La paz mundial
PeNe: No más clases
Fértil Miseria: Visiones de la muerte
Escasez: Sillas eléctricas
Desadaptadoz: Huelga

Música hip hop
Sociedad FB7: Ese soy yo
Kiño Ft Laberinto ELC: Tras las barras
Mc Kno: El demonio de la rima
Laberinto: Diferente
Tribu Omerta: De regreso a lo real
Mc Kno: Imposible
Jhonma & Guajiro ft Andrés UND:
Somos tierra
Pipe Bega Ft. Kare:
En la noche libre, de Kiño

Agradecimientos
Adriana Pineda, José Roca, Ricardo Gómez,
José David Medina y Andrés Ocampo.



Ken Gonzales-Day

(1964) Los Ángeles, California
Vive y trabaja en Los Ángeles, California

Searching for California's Hang Trees, 2002-2007
Profiled, 2011

Sus proyectos tienen un fundamento conceptual e interdisciplinar que toma en consideración la historia de la fotografía, la construcción de las ideas relativas a la raza y los límites de los sistemas de representación.

En la serie *Searching for California's Hang Trees* (*Buscando los árboles de horca californianos*), Gonzales-Day plantea una mirada crítica a los legados de la fotografía de paisaje en el oeste norteamericano. Este trabajo deriva de la investigación desarrollada por el propio artista en torno a la historia de los linchamientos en California entre mediados del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX.

Con la intención de compilar el más completo acervo de información sobre este fenómeno, Gonzales-Day se interesa particularmente en descubrir el modo en el que las nociones decimonónicas de alteridad y diferencia (raza, credo, origen, nacionalidad y género) obscurecen momentos y pasajes de la historia de su país y, en particular, de su estado. Al analizar el fenómeno de manera panorámica se puede identificar cómo las comunidades indígenas, afrodescendientes y los inmigrantes orientales y latinos, fueron víctimas de la furia de las muchedumbres con más frecuencia que las personas de origen inglés o europeo. Las imágenes fueron tomadas en un periodo de seis años, en el que el artista viajó a casi todos los condados del estado de California.

Profiled aborda el significado cambiante de la representación de la forma humana

y los orígenes de la diferenciación racial. En esta investigación, el artista examina los modos en los que se ha descrito la raza y se han construido las ideas sobre lo "blanco". Estos puntos de partida le permiten considerar el impacto que han tenido para Occidente el pensamiento moderno *ilustrado* sobre las nociones de libertad, clase y género; y las maneras en las que la representación de la figura humana, y el retrato en particular, han reflejado dichas ideas. El proyecto busca evidenciar las relaciones entre las manifestaciones estéticas y las ideologías, así como el modo en que el cuerpo y sus representaciones se amoldan a estas últimas.

Sin título, de la serie *Profiled*, 2011
Fotografía
El pescador, Rodrigo Arenas Betancourt;
Figura antropomorfa Quimbaya; *Figura antropomorfa*, posiblemente cultura Tumaco; *Cabeza*, Anónimo; *Cabeza antropomorfa* Tumaco; *La barequera*, Rodrigo Arenas Betancourt; *Figura antropomorfa*, Tumaco.
Valla del Politécnico Jaime Isaza Cadavid, en el cruce de la Avenida Las Vegas con la Calle 10

De la serie *Searching for California's Hang Trees*, 2002-2007
Fotografía



Pep Dardanyà

Caldes d'Estrac, España
Vive y trabaja en Barcelona, España

La memoria reciclada, 2011

El trabajo de Pep Dardanyà propone reflexiones alrededor de la construcción de la memoria y su incidencia en la identidad colectiva. A través de pequeños “experimentos antropológicos” de carácter efímero, el artista genera relaciones con personas o colectivos con el objetivo de debatir sobre cómo negociar y construir la realidad, y su representación visual.

Para el artista, la estrategia dialógica es la manera más eficaz para pensar la complejidad y las contradicciones de la realidad contemporánea y la condición humana en situaciones de confrontación social. En su obra utiliza todo tipo de recursos visuales, sonoros y arquitectónicos al servicio de una comunicación clara de las ideas que quiere expresar. Sus herramientas básicas son el trabajo de campo sobre el contexto donde tiene lugar el proyecto, y su comparación con otros contextos; lo que implica que en la mayoría de los casos sus trabajos se articulan a través de procesos largos.

La memoria reciclada fue realizada de manera conjunta con el Centro de Desarrollo Cultural de Moravia y los habitantes de Moravia. Este barrio de Medellín fue construido sobre un terreno que tuvo una función histórica de basurero, lo que generó una estigmatización de la zona por su relación con la basura y por los conflictos relacionados con la misma. En la investigación previa, de cara al proyecto, el artista se dio cuenta de que las pocas representaciones visuales que existían del barrio se dedicaban a reproducir dicha estigmatización. La memoria reci-

clada fue un ejercicio de reflexión que propuso a los vecinos recordar y consensuar conjuntamente los momentos o episodios más relevantes de la historia del barrio, desde su fundación en la década de 1950, hasta la actualidad.

El resultado fueron doce imágenes que representan esos episodios, en las que los vecinos fueron los “actores” protagonistas, construyendo nuevas relaciones entre lo aparente y lo real, lo singular y lo común, lo visible y su significado. La serie fotográfica se presentó en el Centro de Desarrollo Cultural de Moravia. Con las imágenes también se publicó el Calendario Moravia 2012. El trabajo se completó con un video editado a partir de la documentación generada en los encuentros con los participantes.

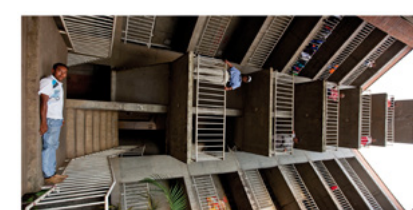
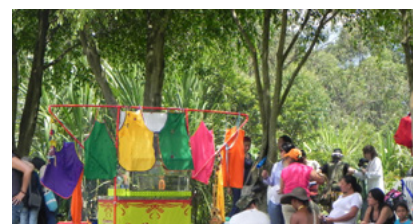
La memoria reciclada, 2011
12 fotografías, calendario y video documental, color 15'

Coordinación:
Adriana Ríos

Coordinadoras en Moravia:
Cielo Holguín, Ely Torreglosa y
Gloria Ospina

Asistente de producción:
José Julián Agudelo

Practicante:
Lina Duque



Provisions Library & Floating Lab Collective

Washington, Estados Unidos

La casa blanda colectiva, 2011

Provisions Library es un centro para la investigación y el desarrollo de las artes y el cambio social que, en asociación con Floating Lab Collective, trabajan para generar propuestas de arte público y comunitario.

Ambos colectivos están comprometidos con la idea de expandir la acción y el aprendizaje público en torno a problemáticas urbanas apremiantes: salud, trabajo, movilidad, vivienda, expresión cultural, etc., las cuales son abordadas a través del encuentro con un amplio espectro de personas y con la escucha de sus experiencias, ideas y deseos. Basados en esto, ellos identifican puntos de apalancamiento en el tejido social de las comunidades con las que trabajan, donde estos asuntos puedan ser señalados públicamente a través de distintas formas de intervención y expresión comunitaria.

Las estrategias claves en su aproximación son la experimentación, la provocación, la creatividad y la interacción pública directa. A partir de allí emergen colaboraciones y liderazgos individuales, soportados en la confianza y la corresponsabilidad con el mismo proceso creativo.

La casa blanda colectiva fue un proyecto en espacio público para el MDE11, una réplica a escala 1/5 de la Casa Blanca (Washington DC.) que partió de la idea de desarticular las nociones de poder y jerarquía, y que sirvió como plataforma

temporal para la producción creativa de las agencias humanas retomando las experiencias de varias comunidades de la ciudad. El trabajo de estas agencias se manifestó a través de intervenciones urbanas, costura, cartografías, video, interacción tecnológica, música y radio. Por medio de la apropiación y transformación de la imagen de la Casa Blanca, este proyecto ofreció un espacio íntimo, flotante y efímero, un lugar para el encuentro en el que se privilegió lo sensual y lo frágil sobre lo racional e institucional. Su objetivo principal fue el de demostrar el poder de la autodeterminación creativa de varias comunidades, mientras se documentaron algunas de las voces menos escuchadas de la ciudad.

Para su realización y puesta en marcha, *La casa blanda colectiva* se articuló con más de 200 personas y activó diferentes espacios de la ciudad en momentos específicos del proceso de producción.

La casa blanda colectiva, 2011
Instalación

Plaza Botero y diferentes
lugares de la ciudad



The Public School

(2007) Los Ángeles, Estados Unidos
Trabajan en varias ciudades de Europa y América

A Public School, 2011

Colectivo conformado por Sean Dockray, Caleb Waldorf y Fiona Whitton. Es una escuela abierta al público y sin currículo que permite proponer y a la vez enseñar cursos de todo tipo. Las propuestas son realizadas en línea desde una página web para luego ser aprobadas, programadas y, dependiendo del tema y propósito, facilitadas o enseñadas por los mismos integrantes de la clase. Los cursos ofrecen temas que van desde lo cotidiano (cómo plantar un jardín) hasta lo teórico (análisis de textos sobre arte y política).

Durante su estadía, *The Public School* estableció colaboraciones con varios grupos y espacios: Lo doy porque quiero, Casa Tres Patios y Platohedro, que sirvieron como talleres para la producción de propuestas. *A Public School*, su proyecto para el MDE11, estuvo conformado por un tablero informativo, una página web, un periódico, una red de colaboradores y un número creciente de participantes. Cuando las propuestas se recogían, actuaban como imaginarios colectivos, al mismo tiempo que se nutrían del conocimiento, experiencias y prácticas de las comunidades de la ciudad.

El proyecto se movilizó como una escuela auto-gestionada por sus actores, funcionó como un archivo vivo de ideas, deseos y necesidades. Cuando la escuela se movió por toda la ciudad, en sus diferentes comunidades y contextos, se definió como un territorio sin paredes y "sin barrio", una escuela que estaba a la escala de la ciudad misma.

A Public School, 2011
Instalación:
cinco tableros, diez bancas,
periódicos, computadora
y página web

Colaboraciones:
Lo doy porque quiero, Casa Tres
Patios, Platohedro

Agradecimientos:
The Public School agradece por
compartir su tiempo e ideas a
Platohedro, Corporación Pasolini,
Casa Tres Patios, Taller 7, Delta
9, Platohedro, el Departamento
de Educación del Museo de
Antioquia, Luis Fernando
González, Sebastián Longurst,
Felipe Mesa, Caluca, Corporación
Picacho Con Futuro y el Centro
Cultural de Moravia.



Taller de fundición MAMM

Como parte del MDE11, el Museo de Antioquia invitó al Museo de Arte Moderno de Medellín, MAMM, a realizar y exhibir una pieza en coproducción. El MAMM destinó para este fin su nave central, antiguamente utilizada como taller en el que se fabricaban toda suerte de piezas con materiales fundidos. Este espacio, de casi catorce metros de altura, acogió una instalación concebida especialmente para sus particulares condiciones expositivas.

Oswaldo Maciá

(1960) Cartagena, Colombia

Vive y trabaja en Londres, Inglaterra

Escenario para tres circunstancias: A, B, C, 2011

El espacio, como “escenario”, contiene 3 ‘circunstancias’ para redibujar lo fragmentado y lo sabido.

Circunstancia A: la crean los objetos escultóricos dispuestos en el escenario. Desde una tribuna metálica el público es audiencia y espectador, al mismo tiempo, de las esculturas geométricas flotantes, dispersadas en el espacio de tal forma que el visitante puede transitar en medio de ellas. Su composición original es un cuadrado perfecto fragmentado en 7 partes.

Circunstancia B: la repetición y el silencio tangible en un paisaje sonoro. La composición, hecha por el músico Saul Giner, permite entrelazar lo visual y lo acústico en la obra. El sonido navega entre los espacios que separan los bloques geométricos, llenando con su léxico los silencios del escenario.

Circunstancia C: cuando la mente suma o fusiona los sentidos A “visual” y B “auditivo”, surge entonces una circunstancia C. Estamos frente a una percepción singular, idónea para cuestionar nuestro conocimiento, releer, borrar o redibujar lo percibido.

Oswaldo Maciá

Un escenario entre la seguridad y la educación

Cuatro tiros, balas o disparos, son el número de oportunidades —no necesariamente acertados— que separan al alumno del aspirante a un cargo de vigía en una agencia de seguridad en Medellín. Este es casi un rito de paso, o acto de graduación, al que se enfrenta un sujeto quince días después de haber iniciado un curso en una escuela que provee al sistema de seguridad de la ciudad con agentes de vigilancia. Los alumnos son principalmente mujeres y hombres jóvenes tentados por el mundo castrense. Algunos aplican a esta opción después de ser reservistas del ejército o soldados profesionales; otros son reinsertados a la vida civil tras haber pertenecido a una organización al margen de la ley; y la mayoría son personas que debido a sus pocas posibilidades económicas encuentran en este campo la manera de alcanzar un sueño de formación, para calificar servicios y optar por una alternativa de empleo.

Esta situación encierra claramente una paradoja compleja que nos confronta con el sistema educativo que tenemos y, sobre todo, con el papel de la educación frente a la sensación de seguridad. Se trata de la idea que subyace en el hecho de una sociedad que educa a un grupo humano para defender a otro más privilegiado. Pero, ¿defenderlo de quién? Posiblemente de la misma comunidad vulnerable de la que estas personas provienen, y que por necesidad se ve inducida

a actividades contrarias a la lógica del desenvolvimiento productivo de la misma sociedad. Son los mismos personajes o la misma base social, entonces, los que resultan enfrentados, unos del lado de la ley y el orden, y otros de las filas del hampa: bandas organizadas que mantienen en clara tensión la convivencia ciudadana.

Esta realidad es el foco de atención tratado por Oswaldo Maciá en *Escenario para tres circunstancias: A, B, C*. Su inquietud nace de un contacto directo con ella: tras oír unos disparos de arma corta en el centro de la ciudad de Medellín, en uno de sus viajes de investigación para la concreción de su participación en el MDE11, decidió tratar de entender este inquietante ruido y trabajar con él para —a través de la figura musical del melisma— entregarlo convertido en una realidad estética, que está dispuesta para nuestra reflexión. Aquí el ruido se vuelca a sonido tomando cuerpo y relevancia absoluta como volumen de arte, en una escultura sonora que inteligentemente se incorpora a nuestra vivencia sensorial desde la memoria misma que hemos construido todos los que, de una manera u otra, hemos permanecido en este país.

Para Oswaldo, el hecho de que el arte tenga que hacer algo por la educación se compara con la función de la ciencia o la filosofía —disciplinas puras que median la producción del conocimiento *per se*—; es decir, son las ramas básicas del conocimiento

humano y como tal, todo lo que se deriva de ellas es factible de procesos educativos, pero no es obligación de estas ocuparse de asuntos propios de la pedagogía.

En el MDE11, la educación fue claramente un problema a tratar, bajo las formas y posibilidades gramaticales de una obra que se vale del tiempo y la experiencia para señalar una situación particular que nos compete a todos, en contraposición con la posibilidad que presenta el ejercicio del arte como incitador de cambios en un aula o un taller de clases de primaria o secundaria. Así, el enunciado del MDE11 fue tomado por Maciá como un detonante creativo y, a partir de él, cuestionó la problemática entre dos factores concretos de la sociedad mundial contemporánea: la seguridad y la educación, generando tres circunstancias -A, B, C- dispuestas en un solo escenario.

Oscar Roldán



Escenario para tres circunstancias: A, B, C, 2011
 Instalación: placas Super board de fibra de cemento,
 pintura cemento, tubería metálica,
 cornetas de perifoneo (multicanal 7.1).



Estudio



Núcleo que fue construido sobre dispositivos explícitos de aprendizaje y transmisión de conocimientos: el *workshop*, el seminario, el taller de perfeccionamiento, la formación colegiada. Sus cuatro componentes, Taller de Construcción, Aula Dialógica, Transductores y el Diplomado en Culturas Musicales Callejeras, pusieron en escena algunas de las ideas, conceptos y saberes de un marco teórico que el MDE11 compartió y revisó.

Taller de construcción

A partir de una convocatoria abierta fueron elegidos doce jóvenes artistas –once estudiantes avanzados de las diversas instituciones educativas de Medellín y un becario procedente de Bogotá- para asistir en noviembre a un taller dirigido por los curadores del MDE¹¹. Durante doce días de trabajo en común, cada participante presentó un proyecto de obra a realizar y recibió la retroalimentación de los demás en torno a aspectos técnicos, temáticos, conceptuales, logísticos, etc.

Bajo el seguimiento curatorial, los artistas avanzaron en la concreción de sus proyectos para finalmente integrar una exposición concebida y construida grupalmente, que fue exhibida en la Casa del Encuentro.

El taller ofreció a los artistas la posibilidad de dialogar con interlocutores calificados y de participar con su obra de la programación expositiva del MDE¹¹. Fue también una oportunidad para que los participantes recibieran retroalimentación de los coordinadores y de sus compañeros en cuestiones como la presentación oral de su trabajo, la elaboración de un proyecto, la producción y financiación de una exhibición, la documentación y circulación posterior.

Carolina Chacón

(1985) Zipaquirá, Colombia

Wrong Translations, 2011

La intervención *Wrong translations* hace parte del proyecto *Recortes para una historia desastrosa*, que consiste en la elaboración de pequeños capítulos falsos de la historia del arte a partir de recortes, *cut-ups*, de imágenes y textos encontrados, que son posteriormente ensamblados para construir una nueva narrativa.

Wrong translations, en el MDE11, se concentró en el archivo de imágenes de arte de la biblioteca especializada en historiografía y arte contemporáneo Jaime Hincapié Santamaría, del Museo de Antioquia, con el fin de proponer una construcción contra-discursiva que diera cuenta de otras miradas a la historia oficial, y pusiera en evidencia cuestiones sobre los procesos de traducción. La intervención partió de un ejercicio cartográfico por medio de la revisión de los criterios de catalogación y de las políticas de adquisición de la biblioteca, reflexionando sobre la labor de archivar imágenes y la manera en que estas eran consignadas y se relacionaban con su contexto.

El resultado final, una publicación, tomó imágenes de libros de arte contemporáneo en otros idiomas a las que la artista asignó un nuevo texto descriptivo de una obra de arte colombiano, planteando así un juego de resignificación en el que la obra se activa, precisamente, en el intersticio entre el texto y la imagen.

*Wrong Translations**, 2011
Fotografías,
impresos y vinilo adhesivo
Dimensiones variables
*del latín *tractatio*, -ōnis:
hacer pasar de un lugar a otro
Agradecimiento: Olga Lucía Ocampo

"En «Here and Elsewhere» (Aquí y en otra parte), Bucher colocaba en un montaje que resaltaba la artificialidad del espacio expositivo, una serie de fotografías encontradas en un mercado de pulgas (imágenes tomadas por un fotógrafo publicitario para ilustrar un catálogo de papel de colgadura). Esta instalación evidenciaba los mecanismos de construcción de la imagen (en las fotografías se alcanza a ver que lo que parece ser un espacio interior es en realidad un «set» publicitario)."



Dirty Yoga: TAPEI BIENNIAL 2006. Tapei Fine Arts Museum, PT 0426

"Solamente citaré a Marin cuando reflexiona sobre su propio trabajo en la correspondencia que hemos sostenido en los últimos meses: «La experiencia de una imagen es también la experiencia de la inaccesibilidad de las cosas representadas, pero el arte incluye la sensación de lo excluido. Cuando hago referencia a alguna obra no es una referencia formal, lo hago porque es algo que de veras me conmovió como en el caso de «Salto al vacío», que igual es una ficción.»"



Wrong Translations - MDE11 - Carolina Chacón

CONTEMPORARY. 12 Contemporary Artists of Vietnam. The Gó Publishers, 2010. P. 178

"agua como horizonte."

Las fotos fueron inmersas en agua y re-fotografiadas, logrando un efecto particular en cada caso en función de la relación de la mirada con el nivel del agua. La inmersión en el medio líquido parece devolver las imágenes a un estado de gravedad pre-consciente, y las dotan de una extrema fragilidad y vulnerabilidad. Es importante señalar que algunos de estos niños y jóvenes habían estado expuestos a circunstancias muy difíciles y se encontraban en un complejo proceso de inserción en una vida urbana, familiar y social."



The Quebec Triennial 2008. Nothing is lost, nothing is created: everything is transformed. Musée d'art contemporain de Montréal. P.175 - 709.714.N612

"Nuevas Flores"

La artista ha tenido cuidado de realizar la intervención en cada árbol de tal manera que no se ponga en peligro la supervivencia del mismo, aunque es consciente de que tanto de manera natural como en el cultivo profesional de muchas especies, descartar algunas ramas forma parte de su desarrollo. Es imposible no proyectarse en el árbol."



Wrong Translations - MDE11 - Carolina Chacón

Dirty Yoga: TAPEI BIENNIAL 2006. Tapei Fine Arts Museum, PT 0426

Colectivo Artístico Corto Plazo

(2010) Medellín, Colombia

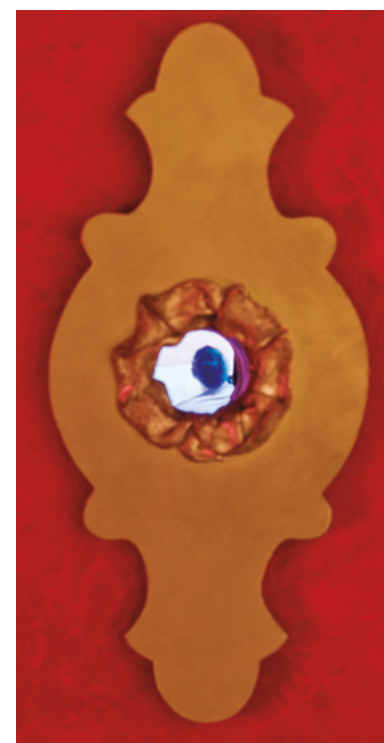
WebCam Teatrino, 2011

El colectivo propone el juego como estrategia para la articulación del video, la instalación y el *performance*, se interesa en la exploración de medios mixtos que impliquen acción, movimiento, espacio y tiempo, indagando el fenómeno audiovisual, la virtualidad y el cuerpo como un núcleo común para la creación plástica.

La propuesta *Webcam teatrino*, presentado para el MDE11, indagó las nociones de “existencia aparente” y “realidad” en los medios virtuales de comunicación, mediante la construcción de una situación que perturba los roles habituales en un contexto específico: los chats.

Webcam teatrino fue una instalación accesible al usuario por medio de una cámara web. En ella, tres personajes habitaban un espacio cerrado, cargado de cámaras, luces, cables, pósteres y un pequeño teatrino. Dos marionetas asumían el rol de interlocutores, mientras un tercer personaje enmascarado se encargaba de la utilería y parafernalia del lugar.

Todos los que se sumergieron en este artificio hiperreal asumieron el anonimato como medio para liberarse de prejuicios morales. Al mismo tiempo, se expusieron al espectáculo para satisfacer su necesidad primaria de ser reconocidos por el otro y de descargar su pulsión exhibicionista y voyerista, transformando en realidad todo aquello que se está dispuesto a creer para conseguir dicho fin.



WebCam Teatrino, 2011
Instalación
Dimensiones variables

Daniel Rúa

(1988) Medellín, Colombia

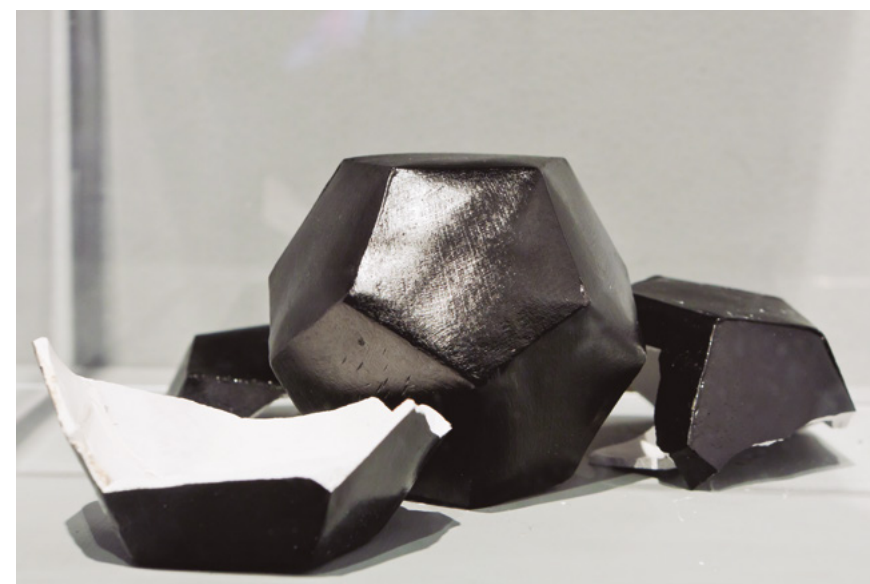
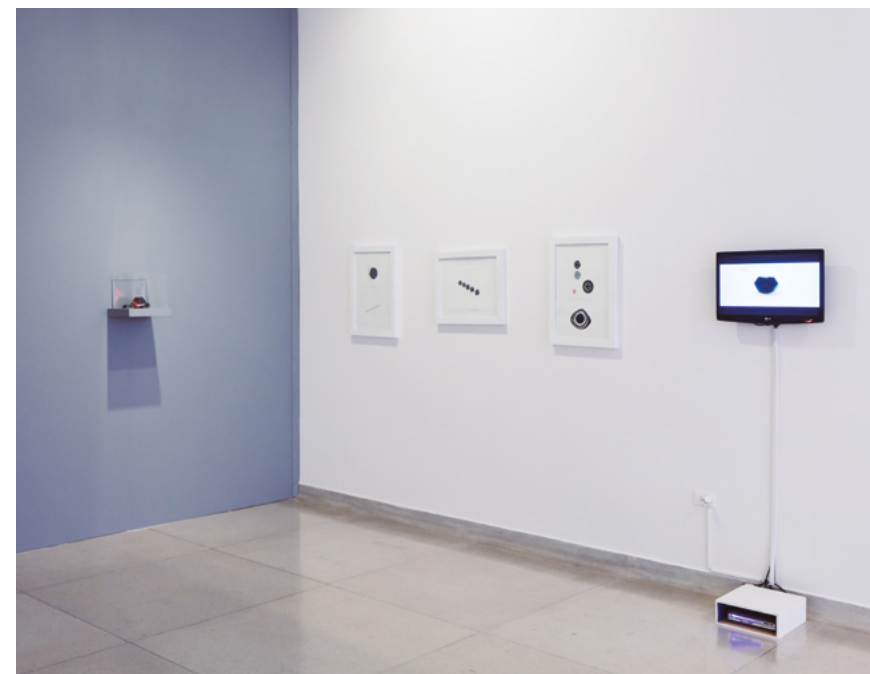
Base de sustentación, 2011

Base de sustentación es una metáfora en torno a la fragilidad de la construcción, clasificación y ordenamiento del conocimiento. Plantea, como punto de partida, que los procesos cognitivos son sistemas que permiten conocer y aprehender el entorno. En ese sentido, el artista hace especial énfasis en los procesos cuyos cimientos cognitivos son susceptibles de múltiples cambios en el haber cognoscente del sujeto. A estos últimos los denomina *endebles*.

El proyecto aludió al equilibrio que existe en la levitación magnética que ejerce un imán sobre un objeto en reposo, en este caso un poliedro, donde el centro de gravedad del objeto debe ser estable para lograr equilibrarse, una vez elevado, y el campo magnético debe ser fuerte para lograr levantarlo. Si este equilibrio se perturbara, el sistema deja de funcionar, al igual que los procesos de sistematización del conocimiento *endebles*, donde cualquier anomalía en el proceso de *conocer* desestabiliza y obstaculiza el debido funcionamiento del sistema.

El poliedro que flota es una especie de experimento que fracasa constantemente, fracaso que, justamente, pone en evidencia la “debilidad” de los parámetros sobre los cuales se soporta la organización y clasificación del conocimiento científico.

Base de sustentación, 2011
Instalación
Dimensiones variables



Jorge Andrés Marín

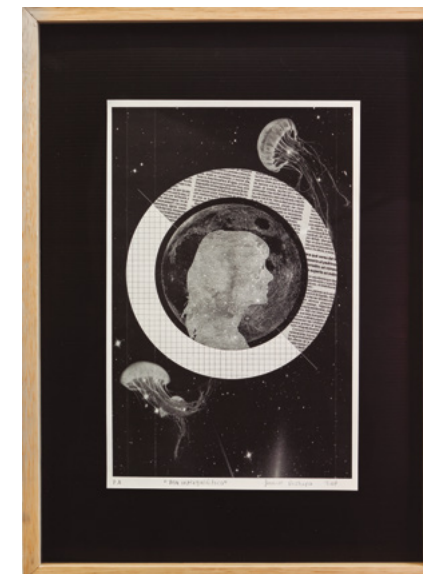
(1986) Ciudad Bolívar, Colombia

INTERMEDIAL – Publicación sobre arte contemporáneo, 2011

INTERMEDIAL fue una publicación editorial especializada en artes visuales cuyo eje temático fue la enseñanza del arte contemporáneo. La publicación estuvo compuesta por entrevistas y dibujos que explicaban cómo ver una obra, un glosario de términos especializados, textos críticos alrededor del MDE11, y una serie de contenidos que buscaron reflexionar en torno a la figura del artista, el papel del arte y su relación con el público, intentando facilitar con ello el acercamiento de los lectores a las prácticas artísticas contemporáneas.

La publicación fue presentada al público mediante el montaje expositivo del facsímil original y el proceso de elaboración de cada componente. Además, se hizo un corto tiraje que se distribuyó entre los asistentes a la exposición. Junto con la publicación, fueron exhibidos y entregados afiches realizados por estudiantes de artes y diseño, convocados para realizar las piezas alrededor de la enseñanza y aprendizaje del arte.

*INTERMEDIAL – Publicación
sobre arte contemporáneo, 2011
Proyecto editorial e instalación
Dimensiones variables*



Juan Camilo Londoño Manco

(1990) Medellín, Colombia

Lugar de vergüenza, 2011

En el imaginario colectivo, los lugares indeseados están generalmente relacionados con espacios por fuera del control del poder institucional. Estos son percibidos como espacios de inseguridad, ilegalidad y fealdad, de acuerdo con los parámetros de las ciudades que se proyectan como *lugares ideales*, en los cuales se invisibiliza lo *otro*.

Lugar de vergüenza fue una intervención en el espacio público que buscó indagar acerca de las percepciones sobre el paisaje urbano de Medellín y, específicamente, sobre los espacios indeseados. A través de una encuesta, el artista identificó el lugar que más vergüenza generaba a los habitantes de Medellín. Las fotografías de este lugar fueron expuestas en la pantalla de un carro de publicidad que recorrió la ciudad.

Lugar de vergüenza, 2011
Registro fotográfico de intervención en espacio público
Dimensiones variables



Juan David Henao Grisales

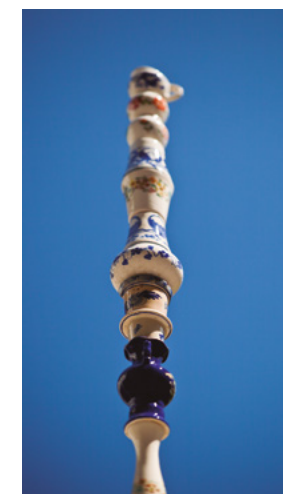
(1987) Medellín, Colombia

Barro-co, 2011

Barro-co reflexiona sobre el estado actual de la cultura en Latinoamérica, señalando las marcas que dejan los fenómenos de aculturación, transculturación e hibridación cultural a partir de los procesos de colonización. El proyecto retomó el concepto de híbrido indagando la forma en la que dos culturas diferentes dan lugar a una tercera, una *nueva cultura* que, con el paso del tiempo, va dejando atrás su procedencia y transformando sus representaciones iconográficas, permitiendo la *re-semantización* identitaria.

La propuesta escultórica se materializó en la construcción de una columna con recipientes cerámicos apilados. La base, de estilo precolombino, sostiene vasijas de diversos estilos con una marcada influencia europea proveniente de los procesos de colonización en Latinoamérica.

Barro-co, 2011
Instalación, objetos cerámicos
310 x 25 x 25 cm



Juan Felipe Flórez Restrepo

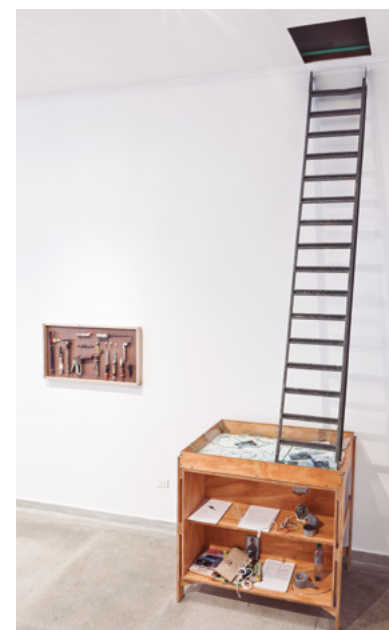
(1987) Caldas, Colombia

El proyecto MacGyver, 2011

El proyecto MacGyver retomó el personaje televisivo de mediados de la década del ochenta, a través del cual propone establecer un paralelo entre la realidad del tercer mundo latinoamericano y las estrategias y procedimientos llevados a cabo por este personaje de ficción.

La propuesta busca generar reflexiones sobre las formas de supervivencia, preguntando por la *funcionalidad* y la *ficcionalidad* de los objetos desde dos extremos: la cultura del *do it yourself* y la cultura del *rebusque*. En ambas se evidencian mecanismos y usos no convencionales de dispositivos, creatividad y recursividad para alargar la vida útil de aparatos, elaborar utensilios de trabajo y fabricar herramientas, entre otros.

El proyecto MacGyver, 2011
Instalación
Medidas variables



Juan Sebastián Cadavid

(1989) Medellín, Colombia

Economías, 2011

Economías partió de la observación de los pequeños negocios que inundan las calles del centro de Medellín, y de las actividades económicas relacionadas con el consumo diario y el flujo que estas generan. El proyecto visibiliza el universo económico que se teje en la ciudad y que está conformado por el trabajo de loteros, tinterillos, peluqueros, emboladores, vendedores de tinto, de frutas, de minutos a celular y demás.

A través del dibujo, Cadavid planteó elementos iconográficos, particularizó momentos, expresiones, sensaciones y gestos que dan vida a los espacios y hábitos que constituyen el sustento de cientos de personas, y son, también, tránsitos que configuran el paisaje urbano.

Economías, 2011
Instalación
Dimensiones variables



Juan Sebastián Moreno

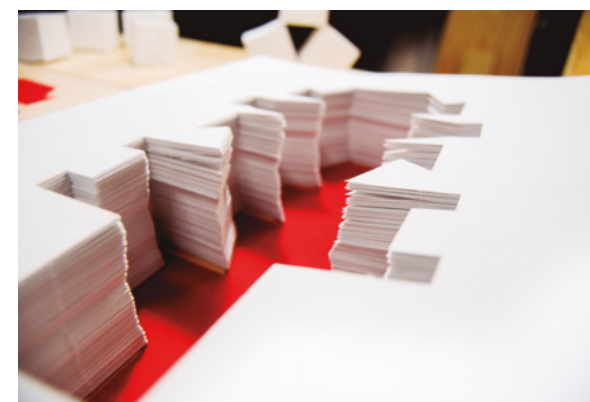
(1989) Bogotá, Colombia

Estar ahí, 2011

A partir de una investigación del lenguaje del dibujo, Moreno realizó, para el MDE11, *Estar ahí*. Dispuso cubos de papel blanco –troquelados de libros– en diferentes espacios de la biblioteca Jaime Hincapié Santamaría del Museo de Antioquia.

El artista propuso las formas que constituyen el espacio de la biblioteca como lugares de intervención. A través de esto, buscó generar otras posibilidades de habitarla. Fue una investigación formal y experimental que exploró posibilidades plásticas y *performativas* para dialogar con los espacios, las formas, y los cuerpos. Aquí el libro es contenedor de otras lecturas, mientras el dibujo y el papel se expanden en el cruce con elementos tridimensionales en movimiento.

Estar ahí, 2011
Instalación
Dimensiones variables



María Alejandra López Vásquez

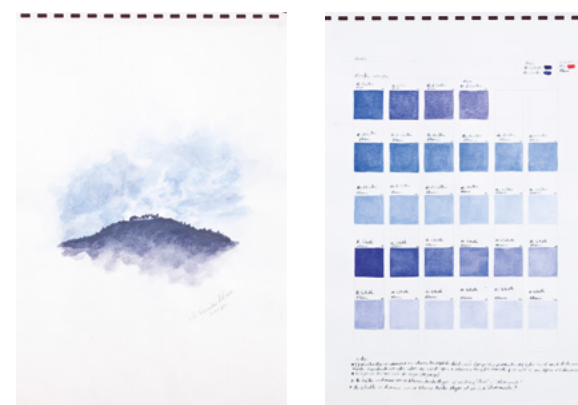
(1992) Medellín, Colombia

Sin título, 2011

El proyecto continuó la investigación que la artista había desarrollado sobre el comportamiento del color *ante* y *a través* de diversos fenómenos.

Para el MDE11, propuso realizar una cronología del color. Escogió tres días de la semana, durante dos semanas, en los cuales clasificó los colores que percibió en las montañas y el cielo, desde la salida hasta la puesta del sol. Los bloques de color se convirtieron en paisajes.

López usó una paleta de color por hora, y tres pequeñas cajas de madera que operaron a modo de bitácora (cada una con la paleta de color del día), materiales que, acompañados de las pinturas que corresponden al día y la hora, conforman la obra.



Sin título, 2011
Acrílico sobre papel
87 x 50 cm (variables)

Maria Cristina Ospina

(1974) Guarne, Colombia

El Papel del Canalla, 2011

El papel del canalla partió de la observación de las manifestaciones políticas y sociales de personas y grupos a través del grafiti, y otras escrituras urbanas, en los muros de Medellín. El proyecto se centró, específicamente, en aquellas que hacían referencia al debate en torno a la Ley 30 y la reforma a la educación superior.

Si bien estos pronunciamientos denotan intereses, aspiraciones, anhelos y frustraciones de determinadas personas, es precisamente su carácter de anonimato y clandestinidad lo que le interesó analizar a Ospina: la imposibilidad de acceder a la identidad de sus autores y la posibilidad de apropiación por parte de un tercero, que en este caso es ella misma, quien se encargó de desplazar el texto, de recontextualizarlo y materializarlo dotándolo de una dimensión escultórica, recuperando estas caligrafías urbanas y ubicándolas en el espacio museal.

El Papel del Canalla, 2011
Instalación
Dimensiones variables



Yaneth Mesa Martínez

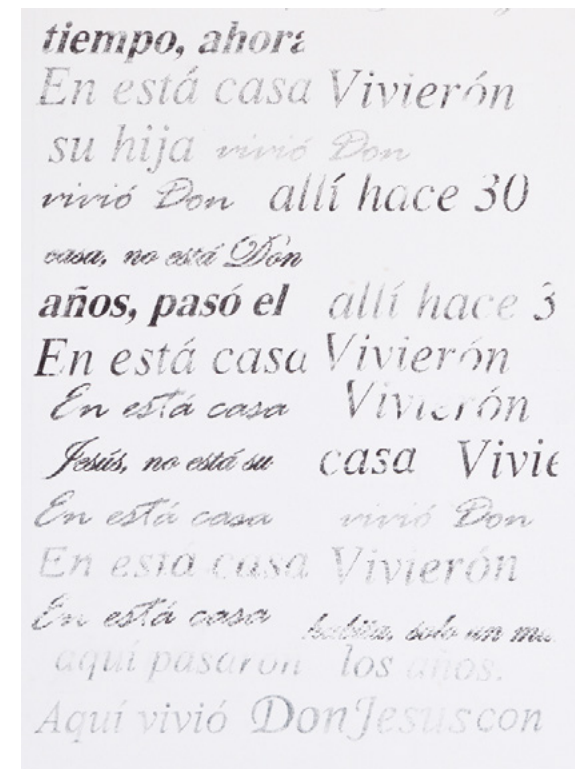
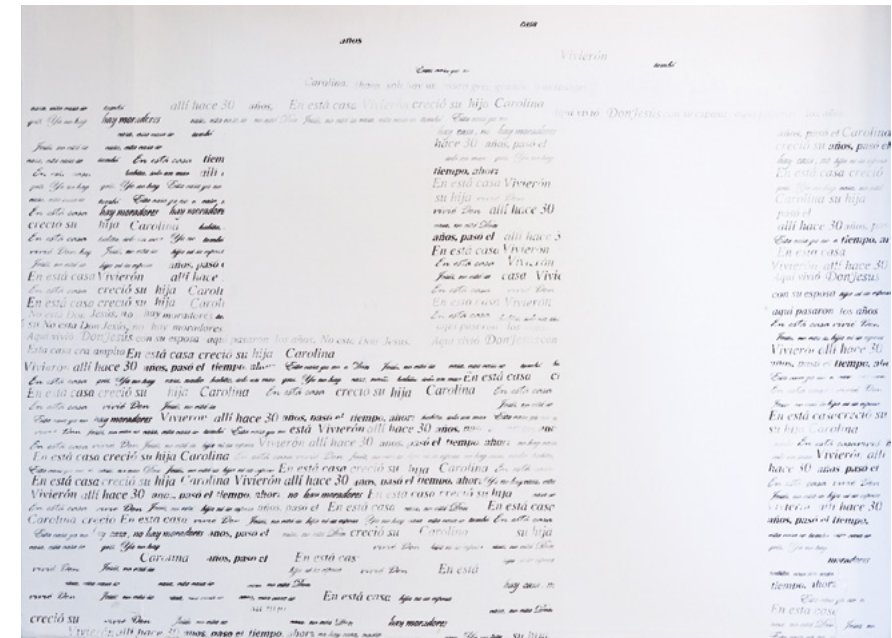
(1986) Medellín, Colombia

Construir, destruir y reconstruir: nuevos territorios en el sector Lovaina, Medellín, 2011

La propuesta surgió de la observación a los nuevos procesos urbanísticos, sociales y culturales que reconfiguran los espacios de la ciudad. Tomó como referencia el sector San-Pedro Lovaina, ubicado en la zona nororiental de Medellín, punto de confluencia de antiguas y nuevas edificaciones, de espacios habitados y abandonados.

Mesa realizó una intervención en el espacio público, para la cual compiló textos de los vecinos del sector, reconstruyendo con estos la imagen de la fachada de una vivienda demolida en la zona. El proyecto intentó dar cuenta de las afectividades y relaciones que se configuran entre los habitantes de un territorio, además de vincular el sentido de un lugar a las manifestaciones sociales y culturales que conforman su imaginario.

Construir, destruir y reconstruir: nuevos territorios en el sector Lovaina, Medellín, 2011
Instalación
Dimensiones variables



Transductores

Pedagogías colectivas y políticas espaciales

Proyecto que investigó y activó iniciativas en las que se articularon de manera flexible las prácticas artísticas, la intervención política y la educación, a partir de la acción de colectivos interdisciplinares.

Para el MDE11, *Transductores* incluyó la puesta en marcha de seminarios y talleres de formación dirigidos a docentes y mediadores locales, y sus saberes y posicionamientos involucrados al trabajar con artistas, la exposición de parte de su archivo relacional, la edición de diversas publicaciones y una multiplicación de proyectos en centros educativos y escuelas.

Transductores

(2005) Granada, España

Proyecto de pedagogías colectivas coordinado por Javier Rodrigo y Antonio Collados. Su creación proviene de Aulabierta, una plataforma de autogestión del conocimiento y desarrollo de proyectos para la educación superior de la Universidad de Granada, España.

Es un proyecto cultural que pretende investigar y activar iniciativas en las que se articulen de manera flexible las prácticas artísticas, la intervención política y la educación a partir de la acción de colectivos interdisciplinares.

El proyecto se mueve entre el arte, la pedagogía y la intervención en el contexto social, poniendo en marcha distintas metodologías participativas como cursos de extensión universitaria, encuentros profesionales, seminarios y talleres. Plantea convertir el museo en transductor, es decir, en un dispositivo capaz de transformar o convertir un determinado tipo de energía de entrada en otra diferente de salida, provocando un crecimiento complejo. Los transductores actúan como disparadores o catalizadores de cambios sociales, abriendo nuevas posibilidades de transformación. Al mismo tiempo son multiplicadores que generan intercambio de conocimientos y nuevas formas de trabajar entre las diversas personas e instituciones implicadas, pasando por la universidad, los estudiantes, los centros educativos y sus profesores.

Plantear los límites pedagógicos de la intervención artística y educativa supone generar desbordes reversivos, que van más allá de las instituciones modernas, donde se construyen las disciplinas del conocimiento, para gestar nuevos espacios intermedios. En el caso de *Transductores*, busca desbordar y contaminar la escuela como institución moderna heredera de la educación estatal; el ágora o plaza pública como espacio eurocentrista donde se genera la democracia moderna racionalista; y también el museo como espacio decimonónico donde se conserva o se accede a la cultura.

Estos desbordes suponen, en primer lugar, que en los laboratorios pedagógicos, cursos y seminarios dialógicos, no impere la voz de un experto sino que se planteen dinámicas de colaboración. En segundo lugar, que se generen dinámicas de intercambio de saberes y redes activadas a partir de sus conocimientos y experiencias. Es así como proponen desbordar el espacio expositivo que progresivamente evoluciona en un laboratorio, donde es posible testar, considerar y experimentar otras formas de conocimientos colectivos.

En este sentido, *Transductores* ha intentado siempre trabajar y conectar educadores de museos, trabajadores comunitarios o educadores ya activos en sus terrenos, revalorizando los saberes y prácticas para

generar nuevas redes de trabajo, entendiendo estas como esferas públicas, es decir, como espacios de producción cultural y transformación democrática. Rompiendo las lógicas de producción cultural convencional de comisariado y departamento educativo estancadas normalmente en comportamientos patriarcales y discursos de expertos, implicando, en algunos casos, la conformación de grupos de trabajo descentralizado, así como la reactivación de iniciativas y propuestas de producción y circulación de conocimientos colectivos situados en contextos específicos.

Transductores

Transductores generó un laboratorio que partió de las preguntas *¿qué lugar ocupa el saber pedagógico en el MDE11? Y ¿cómo se tienen en cuenta y se narran los trabajos con los educadores, mediadores y las escuelas con sus saberes y posicionamientos cuando colaboran o trabajan con artistas?*

Pedagogías colectivas y escuelas en red, el proyecto de Transductores para el MDE11, situó el trabajo en red y la pedagogía como una práctica colaborativa entre diversos agentes, instituciones y discursos, poniendo un especial énfasis en el trabajo con centros educativos, entendiendo estos como esferas públicas alternativas, es decir, como espacios de producción cultural y transformación democrática.

El proyecto retomó el eje central de Transductores: complejizar la problemática de la pedagogía y la producción cultural, trabajando desde mecanismos prácticos que generen grupos interdisciplinarios de trabajo en comunidades de aprendizaje. Se enfocó en analizar conocimientos de diversos expertos locales en las esferas del arte y la educación, con el objetivo de generar, a través de los diferentes saberes, grupos de trabajo heterogéneos que se contaminaran los unos a los otros, y dieran respuesta a temáticas específicas a partir de proyectos e iniciativas sostenibles e híbridas, en los que no imperara solo la voz del artista o productor cultural sino, sobre todo, el valor de las redes generadas.

Desde el periodo de preparación del Encuentro, Transductores trabajó con *nodos* y redes educativas activas en la ciudad, específicamente con instituciones vinculadas al programa CREA de cualificación docente del Museo de Antioquia. A este grupo también se sumaron profesores y estudiantes de institutos y universidades relacionados con la educación y las prácticas de arte público. De este modo, el objetivo fue reactivar los centros educativos como redes de trabajo a partir de tres herramientas:

1. Un seminario-laboratorio pedagógico a modo de “campamento”, con profesores y estudiantes de diversas instituciones educativas.



Campamento: entre el jueves 18 y el lunes 22 de septiembre de 2011, 50 personas, entre ellas 30 docentes de educación básica primaria, secundaria y superior, se reunieron en la vereda El Plan, del Corregimiento de Santa Elena, a repensar sus proyectos pedagógicos y encontrar relaciones que les permitieran fortalecer sus propuestas en materia de educación artística.

La metodología de trabajo fue la construcción de sociogramas (mapa social de los proyectos) y el desarrollo de microasesorías. Con el objetivo de revisar y evaluar su trabajo colaborativo, conformaron grupos pequeños, que al final de la jornada construían un diagnóstico de los agentes y de los diferentes flujos y relaciones que se establecen en él, entre agentes sociales, culturales, familiares y comunitarios. Para finalmente analizar los puntos fuertes, débiles y proponer estrategias de cómo solventar los problemas.

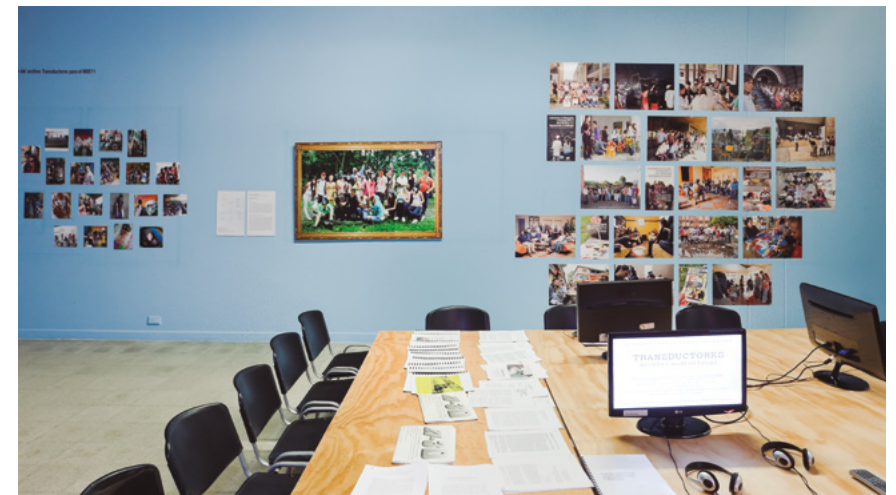
2. La exposición de recursos y casos del archivo sobre educación y espacio público de Transductores.
3. La multiplicación de proyectos en centros educativos a partir de los resultados del campamento, y las experiencias ya activas de educación y espacio público en la ciudad.

>

Con la idea de replicar experiencias, y con una serie de archivos públicos que los integrantes de Transductores habían recogido o elaborado, fue constituido un *banco de recursos* para localizar e incluso publicar y compartir prácticas docentes.

Para ello se dispuso un espacio en la Casa del Encuentro del Museo de Antioquia, que se convirtió en un punto de reunión que compilaba materiales, metodologías y recursos educativos de casos de estudio internacionales, proyectos de educación y arte público.

En una etapa posterior se sumaron a este espacio los sociogramas e ideas que resultaron del campamento pedagógico en el MDE11.



Diplomado en Culturas Musicales Callejeras

El Diplomado propone una plataforma de diálogo entre comunidades como las del punk, el hip hop y otras que con frecuencia permanecen distantes entre sí; y entre éstas y el saber formal de la academia. Al privilegiar la idea de comunidad, no se centra sólo en los músicos sino que incorpora la red humana que se nuclea en torno a la música, entendida ésta como práctica social.

Incluye entre sus interlocutores tanto a agrupaciones independientes como a instituciones educativas públicas y privadas. Los docentes a cargo han participado en redes y proyectos colectivos alrededor de las culturas musicales callejeras: músicos, comunicadores, artistas, gestores, promotores y académicos que se han acercado en algún momento a modelos pedagógicos, como la educación popular, desde el movimiento comunitario.

Aula dialógica

Espacio de conversación e intercambio donde el arte y la pedagogía se extendieron y rearticularon, y donde el aprendizaje desde la estética se vinculó con otros procesos. Operó como un espacio adyacente a los proyectos del MDE11, introduciendo nuevas ideas sobre la relación entre arte y pedagogía. Abarcó dos áreas: por un lado el Seminario MDE11, con conferencias, debates y presentaciones tanto de teóricos nacionales e internacionales como de los artistas del Encuentro; por otro lado, las Interlocuciones, que mediante la colaboración de especialistas en video, teatro y música, convocaron a diversos colectivos, corporaciones y proyectos comunitarios, artísticos y pedagógicos de la región para que compartieran sus programaciones e ideas con el público.



Interlocuciones

Interlocuciones fue una plataforma que se nutrió con el apoyo de especialistas en tres medios específicos: música, video y teatro. Permitió visibilizar diversos colectivos independientes, proyectos comunitarios, corporaciones, gestores y pedagogos de la región que trabajan desde estas áreas.

Fueron invitaron tres interlocutores, uno para cada medio, que trabajaron con el equipo curatorial para establecer una relación y un diálogo, a su vez, con otras organizaciones y grupos. Así, fueron organizadas conversaciones y presentaciones durante el MDE11, con el objetivo de contar sus experiencias, visibilizar sus proyectos, y compartir ideas y trabajo sobre arte y pedagogía.

De manera paralela las organizaciones colaboradoras desarrollaron otras programaciones: intervenciones, performance y conciertos, entre otros, abriendo las puertas de sus espacios y activando otros.

Presentamos a continuación un resumen de las presentaciones hechas por los invitados.

Corporación Pasolini/ Medellín¹

Coordinadora de las Interlocuciones de video

Desde la aparición de los canales comunitarios, a inicio de los años noventa, la realización audiovisual en los barrios periféricos de Medellín ha tomado diferentes rumbos de acuerdo a las necesidades de los consumidores de este tipo de contenidos, y de las búsquedas políticas, sociales y estéticas de sus productores. Como categorías preliminares podríamos señalar tres maneras de pensar el trabajo audiovisual con comunidades en la ciudad y regiones cercanas:

1. Como forma de acción directa y de veeduría frente a hechos que van en contra de las comunidades.
2. Como medio informativo de las actividades desarrolladas por las instituciones comunitarias y de transmisión de conocimiento local
3. Como medio para la comprensión de los fenómenos sociales desde la estética audiovisual y la etnografía:

El espacio dialógico que el MDE11 abre para ver la producción audiovisual en comunidades posibilita ampliar canales de comunicación entre los mismos productores, las comunidades y la esfera artística de la ciudad que pocas veces ha visto en estas manifestaciones, además un medio de difusión de sus obras, un agente de interacción y discusión, o la posibilidad de identificarse como comunidades de sujetos con los cuales desarrollar procesos.

Atendiendo al propósito del Encuentro se propone que esta aula colaborativa tenga como nodos discursivos:

- a. Una cartografía espacial y temporal de los desarrollos que ha tenido cada una de estas iniciativas, buscando centros de encuentro y particularidades de cada proceso.
- b. Proyecciones de los trabajos realizados por cada proceso con una perspectiva crítica frente a las formas pedagógicas utilizadas (proyecciones dentro del aula y con las comunidades).

Germán Arango “Luckas Perro”
Antropólogo y realizador audiovisual

¹ Colectivo audiovisual e investigativo conformado por profesionales de distintas áreas de las ciencias sociales y de la comunicación, así como por jóvenes dinamizadores con larga trayectoria en procesos sociales. Bajo el lema *Arte para desarmar mentes*, la corporación se centra en una interlocución permanente y respetuosa con los sujetos y paisajes con los cuales trabaja, con el objetivo de fomentar y fortalecer asuntos como la construcción de ciudadanías, la recuperación de la memoria, el fomento de las narrativas locales, el encuentro intergeneracional e intercultural y la exploración de estéticas emergentes.

Para dar cuenta de esta diversidad de iniciativas la Corporación Pasolini invitó a dialogar diferentes proyectos considerando que estas experiencias aportan a la construcción del circuito del arte y la cultura desde lugares, tal vez, más distantes al Museo, un poco alternativos, que no circulan en los grandes circuitos del arte, pero que son importantes, relevantes y que, además, se suman a los procesos de transformación de la ciudad.

Interlocución 1

Coordina: Ana María Guzmán/Corporación Pasolini en Medellín

Participan:

Full Producciones: Comuna 13, Medellín. Organización social que aporta a los procesos de comunicación pública en dicha comuna teniendo en cuenta que allí *se han venido desarrollando distintos proyectos de comunicación alternativa que han estado estrechamente vinculados a los procesos sociales, de convivencia y planeación del desarrollo*. Para Full Producciones, las comunicaciones son un eje transversal y tienen una significativa importancia en la promoción y difusión de estrategias que permiten el acercamiento a la comunidad.

Invitados que hicieron parte del Primer Festival de Cine y Video Comunitario de la Comuna 13 organizado por Full producciones:

Sueños Films: Bogotá. Alternativa de *Edu-comunicación alternativa comunitaria*, promueve una vida digna en comunidades solidarias y en equilibrio con el medio ambiente.

Colectivo Mejoda: medios alternativos con jóvenes del distrito de Agua Blanca, Cali. Organización que inicialmente se dedicó a la experimentación con cámaras y al trabajo con comunidades, posteriormente se instaló como grupo de trabajo en función de la formación, producción y divulgación del audiovisual alternativo y comunitario en Colombia.

Intervenciones:

Full Producciones

Nacimos hace cuatro años como iniciativa de un grupo de jóvenes en el barrio Villa Laura, con la intención de alimentar los procesos de comunicación pública de la comuna. Generamos espacios para que las comunidades y los jóvenes cuenten sus propias historias, llamen la atención desde la civilidad y no desde la violencia, apostando por quitarle los jóvenes a la guerra.

Desde hace dos años realizamos el proyecto *Reclutados para la paz*, al que se sumó el grupo Abriendo Caminos, en el que participan jóvenes reintegrados del proceso de desmovilización, quienes han encontrado en las cámaras y la radio una opción diferente a la de la guerra.

Full Producciones se ha dado a la tarea de hacer escuelas populares. Una de sus líneas de trabajo más fuerte involucra colegios, que son invitados a semilleros en los cuales, a partir del audiovisual, los niños encuentran sus espacios y sus territorios, y deciden qué quieren contar. En el colectivo consideramos que este trabajo es una forma de construir identidad.

Sueños Films

Trabajamos en la localidad de Ciudad Bolívar, Bogotá, desde hace seis años. Para nosotros, el trabajo audiovisual es herramienta cultural, artística y política para incluir a todos los espacios de libre pensamiento, divulgación y comunicación.

Como organización popular comenzamos desde el empirismo y avanzamos hacia la búsqueda de conocimientos. Así, realizamos un diplomado de apreciación cinematográfica en alianza con la Pontificia Universidad Javeriana, y nos hemos articulado con otras universidades para profundizar diversos temas a través de talleres.

Entre nuestros proyectos están el Festival Internacional de Cine Alternativo y Comunitario *Ojo al Sancocho*, que ha significado una experiencia importante y enriquecedora en la localidad para empoderar a las personas y pensar la posibilidad de realizar proyectos de gran magnitud, que buscan trascender al ámbito nacional e internacional. También, la Escuela Eko-Audiovisual, proyecto audiovisual y social permanente con niños de seis a ocho años, en el que tienen acceso a procesos audiovisuales como reportajes comunitarios, documentales e historias de ficción que ellos mismos realizan. Los niños tienen un proceso dentro de la escuela y luego trabajan con nosotros, en el equipo de producción.

Colectivo Mejoda

La democratización y participación desde lo audiovisual son principios importantes de nuestro trabajo. Apostamos por construir y mantener procesos relacionados con arte, cultura y cine; y concebimos el audiovisual como una opción de vida tanto para los miembros del colectivo como para los jóvenes que participan de los proyectos.

La organización ha trabajado por seis años, con el objetivo de compartir y hacer parte de distintas situaciones que se viven en Cali. No pretendemos solo proyectar películas, sino compartirlas para así fortalecer y apoyar el desarrollo audiovisual.

Organizamos un festival que ya ha llegado a su cuarta versión. En 2009, hicimos un diplomado en realización audiovisual para jóvenes del municipio de Agua Blanca, en alianza con la Universidad Autónoma de Occidente.

Anotaciones y conclusiones de las Interlocuciones: Ana María Guzmán

La formación audiovisual no es un problema técnico de aprender a manejar la cámara, sino el de ejercitar los ojos y cuestionar cómo se nos ha enseñado a ver, cómo vemos al otro, qué son las representaciones, los estereotipos, por qué a unos barrios y a unos jóvenes de unos barrios se les define de una manera a partir de la imagen.

Desde Corporación Pasolini, la pregunta se dirige a la forma de contar otras historias, de hacer otras imágenes, incluso, algunas veces lo último que llega es la cámara, pues esta puede convertirse en un fetiche, un objeto de deseo tan grande que nubla la cabeza en términos de qué historia es la que se quiere contar y cómo afinarla desde la escritura y la investigación. Si las personas se concentran en el manejo del dispositivo esto no asegura un buen trabajo.

Interlocución 2

Coordina: Cesar Tapias/Corporación Pasolini

Participan:

Plataforma Puente: propuesta de diálogo entre organizaciones de la sociedad civil y el Estado, una gestión conjunta entre redes en torno a políticas de arte y cultura, arte y transformación social, arte puente para la salud, arte y educación, comunicación para el desarrollo y gestores sociales para el desarrollo. Se constituye en un espacio para pensar una política pública de cultura viva comunitaria que reúna los nuevos paradigmas de la acción pública y social, en torno al arte y la cultura.

Moción de Claridad (Platohedro y Pasolini): proyecto de formación política y audiovisual que busca ofrecer nuevas alternativas a jóvenes de diferentes sectores de Medellín y otros municipios de Antioquia. Su trabajo se basa en el uso de medios como las radios virtuales, el video y la prensa.

Delta 9 (Del Trapo): colectivo de fotógrafos que en la búsqueda de su identidad de marca descubrió que su objetivo principal es el desarrollo de documentos fotográficos sobre la situación de comunidades, tribus urbanas y lugares, explorando su diversidad y la relación con la naturaleza y su entorno.

Intervenciones:

Plataforma Puente

Esta red empezó con diez organizaciones y actualmente está conformada por más de tres mil puntos de cultura en Latinoamérica, que incluye iniciativas sociales y culturales que trabajan por una política pública para la cultura viva comunitaria.

La cultura viva comunitaria nació de los Puntos de Cultura, una propuesta brasilera que apoya y aporta infraestructura a proyectos pensados y desarrollados por las comunidades en sus territorios. En Brasil hay unos 1.500 o 2.000 Puntos de Cultura.

Plataforma busca agrupar las experiencias y visibilizar el trabajo que se hace en los territorios, para articular los marcos lógicos propios de las comunidades con los de las instituciones.

En el Valle de Aburrá tiene presencia en muchos lugares, como la Comuna 2, Bello, Caldas y Picacho; y hacen parte de la red, entre otros, el Museo de Antioquia, el Centro de Desarrollo Cultural de Moravia desde la Red Cultural de la Comuna 4, Platohedro, la Corporación Cultural Nuestra Gente, Simón Bolívar, Semiósfera, Canchimalos y Barrio Comparsa. También está la sociedad de empresarios, la Universidad de Antioquia, la Universidad Nacional y la Alcaldía de Medellín.

La experiencia de estos colectivos, en el ámbito local, de entregar un documento al Concejo de Medellín nos permite construir una relación con la institucionalidad. En la misma mesa

se está sentando el sector privado, el sector público y el sector social, pues consideramos que reunir a los tres actores para trabajar en conjunto genera verdaderas transformaciones.

El proyecto actual es la formulación de una política pública. En el Concejo de Medellín se debate un proyecto de acuerdo, que fue planteado por Plataforma con el acompañamiento de las comunidades y la Universidad de Antioquia, para el reconocimiento de la cultura viva comunitaria, el reconocimiento de lo que hacemos desde los territorios, desde las periferias y desde el centro.

Hemos hecho un trabajo de formación y activación política con la gente, convencidos de que todos los actos de una persona son políticos y que es necesario tener una incidencia política en el territorio.

Platohedro

Comenzamos a trabajar en 2004 y en 2007 nos conformamos legalmente como corporación. Trabajamos bajo tres líneas: la producción audiovisual en cortometrajes, documentales y videoclips, que apoya todos los procesos que realizamos; la comunicación alternativa, que ayuda a exponer y circular nuestros trabajos y los de instituciones amigas; y formación, que involucra a jóvenes y niños.

Desde la línea de formación desarrollamos: Moción de Claridad, en alianza con el Instituto Popular de Capacitación, IPC, un proceso de formación en herramientas de comunicación y educación política con jóvenes. Se ha sumado al proyecto Pasolini, que aporta una mirada más etnográfica, y durante los años de labores, se han integrado instituciones como la Universidad de Medellín, que desarrolla una investigación sobre el asunto de la participación de estos jóvenes articulando las herramientas de la academia para analizar los productos y contenidos que se generan; además del Museo de Arte Moderno de Medellín y del Museo de Antioquia, que tienen otras experiencias y miradas que empiezan a dialogar con estos jóvenes.

Conversamos con los jóvenes sobre el conflicto en Colombia, la participación política, asuntos de género y la memoria con la intención de que ellos utilicen la información para hablar de los procesos de la ciudad. Enseñamos a raperos, *skaters*, pintores y grafiteros, a hacer radio, *radioweb*, fotografía, periódicos murales y generan herramientas para que ellos comuniquen lo que están haciendo a otros jóvenes de las comunas 13 y 8.

Este año tenemos el proyecto de integrar Moción de Claridad con el Proceso FocoCrítico: formación audiovisual con un componente de formación de derechos humanos.

Delta 9 (Del Trapo)

Del Trapo interviene en el espacio público para invitar a la gente a dejarse hacer una foto en una set de fotografía montado en la calle. Después de unos primeros minutos de incomodidad, generalmente, la gente empieza a sentirse cómoda en el set, lo disfruta y empieza a jugar, a posar, a expresar cosas por medio de las fotos.

Del Trapo nació de un ejercicio estético personal de encontrar otras bellezas en lo *freak* y en lo no convencional. Sin embargo, intenta ir más allá y acercarse a un ejercicio antropológico, capturar la forma como se representan las personas y narrar a través de la imagen.

Anotaciones y conclusiones de las Interlocuciones: Cesar Tapias

El arte como opción de formación es una experiencia pedagógica constructivista que vincula la crítica y la reflexión sobre los procesos mismos de formación con y en las comunidades, procesos que además se perfilan como espacios públicos y políticos para construir memoria, ciudad e identidad. Cada una de las experiencias expuestas plantea que la enseñanza y el aprendizaje se puede lograr por fuera de la universidad de un modo donde el aprendizaje sea el centro de la experiencia y donde quien enseñe no esté en una posición de poder sobre quien aprende, es decir, constituyen prácticas horizontales de formación política creativa, con los medios de comunicación como ganchos de participación que garantizan retroalimentación, interacción y reflexión.

Interlocución 3

Coordina: Andrés Cardona/Corporación Pasolini

Participa:

Corporación para la Comunicación Ciudad Comuna, Comuna 8: entidad sin ánimo de lucro dedicada al desarrollo de experiencias de comunicación comunitaria que aporten a la transformación de la realidad social, política y cultural de las comunidades que habitan el territorio de la Comuna 8 de Medellín. En esencia, la Corporación está integrada por colectivos de jóvenes de los barrios Villatina, Las Golondrinas, las Estancias, Villa Hermosa, LLanaditas, los Mangos, Altos de la Torre, Esfuerzos de Paz, San Antonio, y Quintas de la Playa.

Desde el año 2009, comenzó a gestionar, a través del Presupuesto Participativo, un proyecto para aportar a la consolidación de un centro de producción audiovisual para la comuna. En una primera etapa en el año 2009, desarrollaron experiencias formativas y de acercamiento de jóvenes a los conceptos, herramientas y métodos que constituyen la narrativa y la producción audiovisual, promoviendo iniciativas grupales de utilización de los medios audiovisuales para narrar historias de la comuna, analizar sus problemáticas y hacer memoria de los procesos y cambios culturales, organizativos y políticos que se dan en esta.

Corporación Ciudad Comuna

Ciudad Comuna maneja todo el programa de comunicaciones de la Comuna 8, que consiste en el periódico Visión 8, el centro de producción audiovisual Cinética, y la página web en compañía de la Corporación Cultural Diáfora. Dinamizan las escuelas de fotografía, radio, periodismo y audiovisual, el proceso de escuelas es un componente que ha venido fortaleciendo al colectivo. La idea fundamental de la Corporación es visibilizar la cotidianidad de la Comuna.

Está conformada por un grupo de 15 jóvenes interesados por lo audiovisual y las comunicaciones en la Comuna 8, donde no había ningún tipo de proceso con este tema. Ha realizado diferentes documentales y videoclips que reflejan la realidad de la zona, que en principio buscan denunciar, pero que también les ha permitido difundir prácticas culturales propias que ayudan a reconstruir el tejido social de este territorio que ha sido conflictivo.

Los jóvenes llegan con la intención de mirar la Comuna de otra forma, tienen una manera propia de verse y de ver a los demás. Ellos narran desde la fotografía, la radio y el texto: un lugar, un acontecimiento, una situación de violencia (todos en algún momento llegan a ese tema); en cada ejercicio se hacen evidentes la estéticas y la voz de cada uno.

A través de la búsqueda e investigación, desde la comunicación, los jóvenes se han acercado a los Planes de Desarrollo, al plan de convivencia, al plan de cultura, y en el proceso van implicándose con la Comuna de manera que inciden en espacios públicos de participación muy importantes.

Con el paso del tiempo construyen criterios cada vez más claros, se involucran y aportan conceptualmente tanto al diálogo como la construcción de los documentales. Desde ahí empieza un pequeño activismo que se va alimentando y hace crecer el proceso en términos de lo que se quiere políticamente. Es formación política por medio de la práctica.

Al pensar los procesos de conocimiento y reconocimiento que se hacen de la Comuna ellos se apropian de su territorio, hay un diálogo. Existe apoyo institucional pero los contenidos se mantienen autónomos. Al no estar mediados, tienen más impacto.

Anotaciones y conclusiones de las Interlocuciones: Andrés Cardona

Enseñar y aprender son dos propósitos que se logran en el proceso de formación artística, cultural y política, que siguen describiendo un lugar donde se produce un saber y se re-crea el conocimiento.

El conflicto no es una dificultad, ya que no se busca la confrontación. Lo que pretende la Corporación Ciudad Comuna, por medio de los contenidos que trabaja, es generar reflexión y conciencia frente a lo que hace por mejorar y por construir lo que se anhela.

La experiencia de este colectivo demuestra que es posible la transformación de la mirada accediendo al conocimiento de sí mismo, del otro y de la realidad, a través del arte. Las prácticas comunitarias de carácter colaborativo constituyen una potente herramienta pedagógica para generar cambios y transformaciones en los individuos y en las comunidades. Además constituyen un modo de construcción, apropiación y circulación de saberes a través de las apuestas estéticas que posibilita el acceso al arte.

Corporación Cultural Nuestra Gente

Coordinadora Aula Dialógica de Teatro en el MDE11

“Todo el mundo actúa, interactúa, interpreta. Todos somos actores incluso los actores...El lenguaje teatral es el lenguaje humano por excelencia, y el más esencial”.

Augusto Boal.

“La juventud cambia el tono de voz. Más que una verdad natural es una verdad poética. Ahora no seremos más indiferentes, solo seremos diferentes, ya no seremos ausentes, somos la presencia de la vida, sencillamente transformamos la soledad en la dignidad de acercarnos. No somos seres somnolientos, somos seres soñadores. Soñando despiertos descubrimos la invitación del mundo a ser solidarios, derrotamos el egoísmo y la hipocresía del falso joven, el cómodo cadáver que habita en nuestro interior, la humanidad de hombre en su sensibilidad, su intensidad, su esperanza. La búsqueda que motiva la existencia siempre fue y siempre será el amor, la imaginación, la alegría de ser hombres, el campo del sol, de la dignidad”.

Con este texto cerrábamos el Congreso de Antropología, en 1992, en la Universidad de los Andes. Era nuestra voz en aquella época cuando reclamábamos espacios en los movimientos juveniles, desde el Parque Berrío hasta el estadio de voleibol Yesid Santos, donde en cada esquina estaban los jóvenes de aquella época de la ciudad... y sentíamos que los jóvenes teníamos que unirnos para que, para qué, para que no nos ahorcaran de a uno, de a uno, de a uno...

En 1991 esta ciudad asesinó 7 mil personas. En 1991 Medellín estaba sitiada, *putiada*, amurallada. Es una ciudad que ha derribado la vida. De esos 7 mil muertos, el 70% eran jóvenes menores de 23 años, en su mayoría hombres, por fortuna pocas mujeres, infortunadamente muchos hombres.

Una sociedad que no es capaz de cuidar la vida, de proteger la vida, de permitirse pensar en la vida como defensa fundamental de los derechos humanos es una sociedad que está en crisis. Medellín tocó fondo en los años noventa, pero también de ese fondo fueron surgiendo mujeres y hombres que levantaron su voz, su mano, que levantaron su espíritu para decirle a la ciudad: “Venga, tengamos esperanza, volvamos a vivir, a crear, volvamos a juntarnos”.

Jorge Blandón

Interlocución 1

Coordina: Jorge Blandón/Corporación Cultural Nuestra Gente

El Teatro Foro

"Nadie libera a nadie, nadie se libera solo; la gente se libera en comunidad (...) No se trata de una pedagogía para el oprimido, por el contrario, es una pedagogía de él; el sujeto debe construir su realidad a través de las circunstancias que generan el devenir cotidiano. Los textos que el individuo construye le permiten reflexionar y analizar el mundo en que vive, pero no para adaptarse a él, sino para transformarlo".

La Corporación Nuestra Gente invita a dialogar diferentes proyectos, la mecánica que implementan como elemento discursivo en las interlocuciones:

1. El cuchicheo: el cuchicheo entre todos los presentes con el fin de que todos conversen sobre sus recuerdos de su juventud, con el que esta al lado, con los otros.
2. Presentación de los proyectos invitados

Invitados especiales

Red Juvenil de Medellín: desde sus orígenes ha propuesto el trabajo estético como acción de resistencia. Realiza intervenciones escénicas en la ciudad tomando como modelo el teatro foro o teatro del oprimido que gestó Augusto Boal en Brasil. Participan tres miembros de la Red Juvenil en diferentes momentos:

-**Wilson Chalarca:** sicólogo, experto en arte terapia, gestor y promotor de procesos juveniles y sociales en la ciudad de Medellín y en el departamento de Antioquia.

-**Juan David Medina:** trabajador social y promotor de procesos juveniles en Medellín desde su experiencia en las músicas urbanas.

-**Andrés Alexis Pérez:** estudiante de sociología de la Universidad de Antioquia, músico y participante de procesos juveniles desde muy temprana edad en la ciudad de Medellín.

Participa:

Teatro Experimental Fontibón de Bogotá: grupo integrante de la Red Colombiana de Teatro en Comunidad. Durante los recientes diez años se ha dedicado al trabajo metodológico del teatro foro en comunidades barriales y educativas de Bogotá:

- Johan López: maestro en artes de la Escuela Nacional de Arte Dramático, ENAD, de Bogotá.

Intervenciones:

Parte I

Red Juvenil de Medellín

Wilson Chalarca: la introducción de Jorge lo devuelve a uno en el tiempo, en asuntos dolorosos y gozosos, lo doloroso es la ausencia de una cantidad de compañeros que, en la

búsqueda de sus sueños y anhelos por una sociedad diferente, más justa, hoy no están. No los tenemos por esas formas de represión de la libertad de expresión a los ciudadanos.

En los ochenta y noventa, cuando andábamos en el proceso de construcción de la Corporación Nuestra Gente, existía Barrio Comparsa, donde confluíamos muchos grupos artísticos alrededor de la propuesta de recorrer la ciudad con una comparsa a la que se sumó gente de todo Medellín, especialmente de barrios populares. Los que la conformábamos teníamos un compromiso social y político, venía cogiendo tanta fuerza en todo el país el movimiento artístico y popular, que muchos artistas populares, que hacían parte de un proceso de renovación cultural, social y político, fueron asesinados. Yo recuerdo que fue tal la persecución al artista popular, que la Coordinación Guerrillera Simón Bolívar, que agrupaba a los movimientos guerrilleros de ese entonces, y que aún funcionaba, decidió proteger a los artistas populares.

He participado en varios procesos con jóvenes y he acompañado la parte psicosocial de la Corporación Cultural Nuestra Gente, lo que desde el teatro conocemos como teatro foro, que cuando se habla desde la psicología se nombra como arte terapia.

Siempre he asociado el arte terapia, el teatro foro, con una parte del psicoanálisis que habla de dos formas de la palabra: la palabra vacía y la palabra plena. La palabra vacía como ese código de lenguaje que nos permite la comunicación entre los seres humanos, y la palabra plena como aquello que es lo más revelador del ser. En mi experiencia como psicólogo, en muchos grupos sociales y educativos, he descubierto que eso a lo que se llama palabra plena se encuentra en los actos de los seres humanos.

Lo más revelador de los niños y los jóvenes está en su mirada y en sus actos. Considero que esto es el fundamento del teatro, el por qué del teatro y el porqué de los actos. El fundamento de los actos como palabra plena y como sentido para la vida de los seres humanos y la significación que tiene en la transformación cultural.

El teatro brinda la posibilidad de lenguajes alternativos como una forma de comunicación primaria entre los seres humanos. A través de este se comunica a mayor plenitud, porque el acto no solo se escucha sino que también se ve, e incorpora lo que el otro comunica; tiene en cuenta lo que uno dice pero también lo que uno escucha. El acto, las actuaciones, son fundamentales para la transformación cultural.

José David Medina: tres imágenes, tres momentos, tres sonoridades. Creo que cuando empecé a ser consciente de las organizaciones sociales, de las expresiones artísticas de la ciudad, de muchos procesos políticos organizativos que se estaban viviendo en el barrio, estaba condicionado, marcado, por la crisis política y económica que estaba pasando Medellín y que se expresaba de diversas formas en el país. Nos tocó ver morir muchas personas cotidianamente en nuestros barrios: amigos, vecinos y desconocidos, a cualquier joven lo marca el hecho de ver caer una persona, de ver a alguien disparando y a otra agonizando.

Del 89 al 93, es un tiempo clave en mi vida. Muchos de mis amigos fueron asesinados; en esos años, por primera vez, abracé a alguien que agonizaba en la puerta de mi casa, alguien desconocido. Muchos compañeros del colegio quedaron ciegos por las balas que venían de los policías, de los narcos y de muchos otros actores en los barrios. En ese momento, muchas personas se acostumbraron a ver morir, era algo diario. Nosotros vimos muchos de esos 7 mil muertos de los que habló Jorge.

Ese ambiente que se respiraba en la ciudad, la sonoridad de las bombas y de las explosiones en la madrugada, me marcó. Ver noticias a diario de policías muertos, por los que se pagaban 2 millones de pesos, conocer a quienes asesinaban esos policías, y también ver cómo los policías les hacían tragar la marihuana a los jóvenes, me marcó.

Conocíamos las fronteras invisibles, el barrio se nos cerraba, un barrio de 25 mil personas se nos convertía en una cuadra que era la que podíamos transitar. Unos llaman estos años como los años de convulsión, otros, la época caótica, yo la llamo la época de la muerte. Nos acostumbramos a ver caer y ver morir.

En esa época de muerte muchas organizaciones empezaban a incidir en los barrios, no había posibilidad de diferenciar entre grupos juveniles, de teatro, de salsa, de rock, de punk. Muchos se sentaban en las terrazas y hacían asambleas, ahí se empezaron a formular los primeros planes de desarrollo, sin saber. Eran artistas, eran jóvenes los que estaban pensando el barrio de otra forma, y eran capaces de gestar pactos de no agresión entre bandas de narcos para generar otro clima en la ciudad.

No se trataba del arte por el arte, era un arte pensado por la ciudad, por la vida. *Jóvenes pisando fuerte*, fue una campaña que logró que las comparsas bajaran de las comunas altas al centro de Medellín para tomarse la avenida Oriental y cerrarla sin permiso, participaron líderes sociales y artistas con performance y música. Las fronteras empezaron a desdibujarse y pudimos cruzar calles que antes estaban prohibidas. La consigna era clara: una comparsa por la vida y una juventud que no estaba dispuesta a ser asesinada.

Conocer el hip hop es el segundo momento que destaco. Empecé a conocer esa música que hoy me tiene marcado, música golpeada, con bombos y redoblantes, con letras muy crudas, que no son cantadas sino rimadas.

El tercer momento tiene que ver con un festival que logró convocar a muchas bandas que antes no podían encontrarse; bandas de punk, reggae, hip hop, bandas que tenían una consigna clara: ningún ejército defiende la paz. Estas bandas tejieron agenda común, ese festival me marcó.

En 1993, se fundaron las primeras escuelas de hip hop que empezaron a formar niños desde las expresiones artísticas. Escuelas como Cultura Libertad, Hip 4 y Revolución sin Muertos, son procesos que se crearon en medio de las balas y que hoy hacen presencia en una ciudad que se niega a reconocer que está en medio de un conflicto armado.

Destaco el festival Revolución sin Muertos que empezó en 2002, después de dos operaciones militares que marcaron la Comuna 13, la Operación Mariscal y la Operación Orión. En ese momento muchos jóvenes se negaron a hacer parte de los grupos armados que los estaban reclutando, estamos hablando del primer año de gobierno de Uribe, cuando inaugura la política de Seguridad Democrática con ese bombardeo.

El festival tiene ya siete versiones, es independiente y convoca artistas de todo el país. Es una expresión potente que evidencia que la gente se niega a ser silenciada, se niega al silencio que nos llega desde arriba, al silencio impuesto, al silencio que vuelve a estar presente y que se evidencia en las fronteras que hoy, otra vez, hacen parte de la cotidianidad en la Comuna 13, en la zona nororiental y noroccidental. Luego de 20 años, otra vez,

esta ciudad empieza a ser prohibida para muchas personas, presenciamos la vulneración de los derechos de niños, mujeres y hombres que no pueden transitar sus barrios.

Estas expresiones demuestran que tomarse la calle es posible, necesario, urgente. Estas expresiones, que estaban en los estudios de grabación y en las salas de teatro, vuelven a encontrarse para generar plataformas, redes, agendas comunes desde el arte para decir que no nos pueden silenciar ni prohibir las muchas ciudades, ciudades simultáneas, que hay en Medellín y que tenemos que tomar.

Esto lo está haciendo Revolución sin Muertos en la Comuna 13, y Toque de Salida en Castilla, con sus bandas de rock, punk y metal que se encuentran y demuestran la importancia de hacer estos colectivos. Las fronteras invisibles se convierten en cielos para partir, para llegar, y sus propuestas en acciones para negarnos a las fronteras. Son colectivos que están construyendo respuestas potentes, pensando y actuando desde escenarios musicales y dispuestos a construir con otros, a incidir en la ciudad con las lógicas del arte y la cultura que al parecer no tienen voz en el desarrollo, un desarrollo progresista, de acumulación.

Andrés Alexis Pérez (Colectivo Artístico Americafro): quiero hablar sobre arte y resistencia. No soy especialista en nada, ni representante de la *vox populi*, intelectual ni académico. Están los artistas y profesionales, y la gente, el arte también es para el que quiera sentir, desear cosas nuevas y soñar. El disfrute, la creación, el arte, es política y es sueño. Sería absurdo querer clasificar el arte porque puede ser lo que cada uno quiera imaginar.

Voy a empezar por el poder y su relación con la resistencia, para tener claro a qué se resiste. Me remito a el profesor Jaime Rafael Nieto, sociólogo de la Universidad de Antioquia: “El poder es la capacidad o posibilidad de producir efectos en individuos y cosas, de acuerdo con esta definición, puede clasificarse el poder en poder social y poder sobre la naturaleza”, retoma de Norberto Bobbio:

“El poder social es el poder del humano sobre el humano, siendo el poder político un tipo específico de poder social y no de poder sobre la naturaleza, aún si, para hacerse efectivo, se valga también del poder sobre la naturaleza. Son características del poder social:

1. Que la posesión de los medios para ejercerlo no lo asegura en tanto tal; por consiguiente, es necesario que haya un sujeto inducido a comportarse de determinada manera porque reconoce ese poder. Es decir, el poder social no es una cosa o posesión, es una relación entre humanos.
2. Es una relación conjugada de tres elementos, a saber: detentores (quienes ejercen el poder), sometidos (sobre quien se ejerce el poder), y la esfera social específica o hábitat en el que se ejerce y se constituye ese poder, ya que es necesario un campo que justifique o explique el dominio de unos humanos sobre otros humanos sin lo cual el poder apareciera como un fin en sí mismo y por lo cual el poder adquiere un carácter específico como poder político, económico o ideológico”. (De Jaime Rafael Nieto, *Poder y política*).

Ya enmarcamos el poder como esas relaciones entre los humanos donde uno quiere llevar la voluntad de otro con un objetivo dado, y es falsa la dicotomía que opone resistencias

contrahegemónicas a resistencias emancipatorias. Es claro que, desde una perspectiva emancipatoria, las resistencias pasan por la confrontación con el estado y contra el proyecto hegemónico del capital, en la medida en que acumulan fuerzas y se despliegan. Contrahegemonía y emancipación van de la mano.

Emancipación: “se orienta tanto a socavar las bases de la explotación, de unos hombres sobre otros; de la opresión racial, de un grupo étnico cultural sobre otro; de la dominación de género, del hombre sobre la mujer; y de la expropiación de la naturaleza, del ser humano sobre la naturaleza; como a transformarlas integralmente. El sentido estratégico es el de construir una mejor sociedad que la existente, una sociedad emancipada de toda forma de denominación, opresión y explotación, y, al mismo tiempo, una sociedad emancipadora, es decir, construida sobre bases, valores y principios que hagan real el ejercicio de la libertad y la autonomía. Y, por último, una sociedad que reconcilie al hombre con la naturaleza sobre las bases de una sociedad de intercambio creador y enriquecedor de las múltiples formas de vida y de preservación de los bienes naturales. Como estos objetos son incompatibles con la sociedad capitalista y como hacia esta sociedad no se avanza según las lógicas económicas, sociales y políticas inherentes a la sociedad capitalista, sino transformándola, entonces la resistencia adopta un carácter anticapitalista y revolucionario (...)” (Jaime Rafael Nieto, *Resistencia Capturas y Fugas del Poder*. Pp. 180, 181, 182).

Es necesario afrontar estos conceptos para explicar la Medellín de hoy, según la presentación del informe sobre la situación de derechos humanos de la Personería de Medellín, del primer semestre de 2011: “La situación en DDHH en la ciudad se ve reflejada en el desplazamiento urbano, la violencia contra las mujeres, los niños, niñas y adolescentes; la discriminación de la población LGBTI, las dificultades de acceso a la salud, el déficit ambiental y de hábitat; el impacto del conflicto armado en las poblaciones más vulnerables y en las instituciones educativas; las problemáticas de garantías de derechos en los centros carcelarios, entre otros. Un informe que muestra los contrastes de una ciudad que mientras avanza hacia el desarrollo aumenta la brecha social (...)”.

El grupo *Americafro*, en el que venimos trabajando hace dos años, se ha construido alrededor de la marimba y la música afrocolombiana. Nuestra resistencia se enmarca en esa necesidad emancipadora de construir nuevas alternativas ante la gran expropiación de nuestros recursos naturales por parte de grupos empresariales transnacionales de todos los países europeos y las economías del centro; de 2002 a 2010 son asesinados por el Estado, la política de falsos positivos y la seguridad democrática, muchísimos indígenas y personas de comunidades rurales.

Recuperar la marimba y la cultura afro es importante porque es el rescate de la memoria cultural que nos permiten construir alternativas emancipadoras. Una investigación desarrollada por un miembro del Colectivo sobre música y cultura afro en América Latina, muestra cómo las comunidades negras y palanqueras usaron la música para huir del español, y del colonizador principalmente, como estas comunidades no tenían tiempo para hacer música en su posición de dominados, el tambor les da libertad, los negros fundan sus propias regiones, sus palenques, y empiezan a construir sus tambores y marimbas; el currulao y las diferentes músicas de influencia afro e indígena que hay, aún hoy, en el país.

En el Colectivo buscamos que esa tradición negra, de expresar inconformidad y construir emancipación, también la podamos arraigar los mestizos y empezamos a soñar con la

necesidad de una lucha contra la hegemonía cultural y *mercado-centrista* del estado colombiano y las empresas. No somos especialistas, pero queremos construir a través del arte como la manera de transmitir lo que somos, desde abajo con la gente, construir espacios alternos a los espacios institucionalizados, por fuera del estado, en contra del estado, construir relaciones sociales que se concentren en la cooperación y no en la competencia.

Americafro concibe la música en comunidad, según la tradición en Colombia, y no como un escenario de personas que están al frente discutiendo acerca de alguna especialidad. Por ejemplo, el currulao, que es un ritual de negros y negras reunidos en el que, a través de los tambores, se comunican con sus ancestros y ahí señalan el camino a seguir. Eso es lo que nosotros queremos construirnos con la gente. Hay que construir arte desde iniciativas propias y retomar la buena herencia que nos ha dejado Nuestra Gente. Rescatar la cultura afrocolombiana y transformarla en experiencias juveniles, esa es nuestra apuesta.

Parte II

Jorge Blandón: Paulo Freire constituye una base teórica, filosófica y ética para la construcción del teatro del oprimido. Augusto Boal se sumerge y gesta un movimiento en América Latina y el mundo, el teatro del oprimido. Freire establece una pedagogía del oprimido, de la libertad y la esperanza, y allí hay un planteamiento relacionado con el foro que hemos planteado. Sin el conocimiento serio y responsable de lo que implican las transformaciones de los pueblos no es posible una práctica; sin la franqueza y sin la comunicación debida, no es posible reconocer esas transformaciones de las comunidades.

Johan López (Teatro Experimental de Fontibón)

Nosotros comenzamos a desarrollar el teatro del oprimido con el deseo de ser resistencia y contrapeso pacífico a la oleada de violencia que vivía el país. Los integrantes venimos de la academia y del teatro empírico, algunos hasta con 30 años de trabajo con comunidades, inicialmente desde procesos políticos, con el tiempo encontramos en el teatro una manera de trabajar pacíficamente con la gente.

Empezamos a rechazar todas las acciones violentas, incluso en contra de los violentos. Debíamos ser diferentes en ese aspecto, no íbamos a responder al fuego con fuego, sino con consciencia, con amor, no seguimos el juego de la violencia y eso se volvió importante para transformar.

Nosotros montábamos obras, la gente venía, nos veía, se iba, y parecía que no pasaba nada, ¿entonces nuestra intención de transformar, qué? Empezamos a trabajar con el teatro foro hace diez años, a partir de un taller con Adrián Jackson en el Festival de Teatro de Manizales. El teatro foro nos daba otras posibilidades, era una herramienta para interlocutar con la comunidad, en donde la gente se podía volver partícipe de lo que pasaba, y podía transformar la escena, por eso nos llamó la atención, era otra metodología.

Empezamos a estudiar el teatro del oprimido y el teatro foro. Nos dimos cuenta que era posible generar una relación entre opresores y oprimidos, y que en la escena se permitía que la gente fuera construyendo soluciones desde su visión, no era necesario que les diéramos una cátedra como expertos, como sociólogos, como antropólogos, como psicólogos, que les dijéramos que el mundo es de una forma o les habláramos de teorías psicoanalíticas, definiendo si ellos tienen o no algo reprimido, por ejemplo.

El teatro foro permitía que una comunidad, desde sus vivencias y sus conocimientos, comenzara a encontrar sus propias respuestas, que nadie se las impusiera, que nadie les diera receta. El opresor no es opresor porque sí, hay intereses de clase que son los que generan ciertas opresiones y buscan aliados que son opresores y oprimidos a su vez.

Nosotros habíamos estudiado teatro y las teorías de Boal estaban presentes en nuestra formación como juegos de práctica de formación teatral: agrandar su cuerpo, sus gestos, etc., eso lo asumíamos como juegos de preparación. Cuando estudiamos los textos de Boal encontramos su relación con Freire, toda su visión pedagógica y la posibilidad de enseñar a través del teatro, de posibilitar que la gente se retroalimente desde el conocimiento que cada uno tiene para generar soluciones.

Encontramos frases reveladores en ese encuentro, decía Boal: Lo cotidiano se hace invisible y el teatro es volver visible lo invisible. Claro, es simple, estamos acostumbrados a llevar una vida cotidiana de opresiones y eso es normal, en la calle hay una pareja golpeándose y seguimos como si nada; una mujer le pega a su hija, como si nada; un hombre le saca a otro algo del bolsillo, como si nada; pero cuando eso mismo lo vemos en el teatro empiezan a pasar otras cosas, la gente se conmueve y se pone en situación y se observa a sí misma. Toda la metodología es para que la gente se encuentre en su diferencia y eso esté integrado en una sociedad sin exclusiones. Queremos que cada cual tenga un espacio de participación.

Interlocución 2

Coordina: Corporación Nuestra Gente

Teatro y barriada

Mi barrio ahora

En un espacio que constituye un parlatorio, tres jóvenes compartirán sus experiencias teatrales desde el barrio, lo que han vivido y promovido, lo que pueden decir y no decir desde el barrio en sus obras de teatro.

Es una experiencia netamente urbana que se constituye en comunidades de la periferia de la ciudad de Medellín, está integrado en su mayoría por jóvenes de barrios populares. Es un movimiento que no está articulado, son iniciativas poco visibles, pero que están en una constante acción social y creativa, son de carácter amateur (son *amateurs* en el significado francés de la palabra porque hacen lo que aman y no perciben dinero por ello).

Invitados locales

Corporación Renovación del barrio Castilla: entidad de carácter comunitario sin ánimo de lucro que propicia espacios de participación e inclusión ciudadana mediante el desarrollo de actividades artísticas como el teatro, la danza y las artes plásticas. Tiene experiencia de más de 16 años en el campo de formación y proyección de las artes, surgió como una contrapropuesta a la violencia que existe en su territorio. En sus propuestas estéticas se presentan diferentes problemáticas que aquejan a su comunidad.

Grupo Hito Teatro del barrio Santa Cruz: desde 2008 iniciaron su proceso formativo en el proyecto Forma 2 en el Arte, adelantado por la Corporación Cultural Nuestra Gente. Con sus obras y su trabajo tratan de incidir en otros jóvenes y su comunidad, entienden que los cambios son lentos pero están convencidos que si logran incidir en sus familias inicialmente ya han empezado a ganar terreno. Sus obras están enmarcadas por contenidos sociales y políticos, y por cuestiones como la identidad y la memoria, que retoman investigando hechos históricos y problemáticas que afectan su entorno.

Grupo de Teatro Espantapájaros del barrio Villa de Guadalupe: colectivo de jóvenes que surgió en el año 2000, a la luz del proyecto de la Corporación Cultural Nuestra Gente llamado SISCA. Específicamente se consolida con el proyecto Construyendo Artistas para la Vida.

Intervenciones

Corporación Renovación

El grupo nació hace 20 años como una propuesta para enfrentar la violencia de la época en Castilla, en la década del noventa. Para los integrantes ha sido fundamental en nuestra formación personal y nos ha cambiado la vida, la forma de ver las cosas, uno llega con una mirada y luego se da cuenta que hay muchas más cosas por aprender; entre otras, el poder transformador de la cultura.

Algo interesante en Renovación es que casi todos los que lideramos el proyecto ahora, éramos los chicos que recibíamos talleres los fines de semana en esa época, y muchos somos directores o profesores hoy; hay una evolución y un relevo generacional.

Además de los eventos internacionales en los que hemos participado, hacemos trabajo con los jóvenes de Castilla, que muestran cambios en su actitud después de un tiempo de estar en el grupo. La música, la danza y el teatro les ha permitido reconocer otras formas de construir su proyecto de vida.

La corporación ha posibilitado adquirir otras herramientas artísticas para enriquecer su trabajo teatral, ha posibilitado que los jóvenes del barrio no se pierdan en las calles y encuentren en el arte una propuesta diferente. En Castilla hemos tenido momentos en los que no podemos pasar de una cuadra a la otra, algunos padres de los chicos que hacen parte del grupo no dejaban que sus hijos pasaran a ensayar, optamos por hablar con los papás, algunos iban por ellos a las casa, había que hacer algo, no íbamos a parar, seguimos insistiendo, trabajado con los jóvenes y niños y demostrando que el arte en sí es un medio de transformación social.

Grupo Hito Teatro

Santa Cruz es un barrio en conflicto dividido por fronteras invisibles y controlado por los combos. El grupo comenzó hablando de las problemáticas, de las vivencias de los jóvenes que lo conforman, han investigado y consultado con las personas mayores la historia del barrio, y eso los llevó a hablar de cuestiones políticas en una búsqueda constante de generar transformaciones en el su barrio, de generar conciencia y espacios para hablar sin miedo, reclamar la palabra, los espacios y los derechos que son constantemente vulnerados.

Convocan a los jóvenes del barrio a través de Facebook, blogs, y con las mismas obras. Hacen tomas barriales, salen a la calle.

Grupo Espantapájaros

"47-48-49-50 al que vi, me lo comí con ají.

-Ya no quiero jugar más, soy demasiado grande para estos juegos de niños.

-Cuando estaba pequeño solo tenía una preocupación. No pensaba en una carrera, en una casa o en conseguir dinero, pensaba ¿mi pipí se quedara así de chiquito?

-En aquella tarde en el parque todos se rieron de mí. Mi madre, muy sabia, me dijo, no seas tonta, párate que nadie se dio cuenta.

-No debería haber nacido, debería haber una cláusula, una condición para venir a este mundo. Preguntarme, mostrarme una ventana, cerrar bien los ojos, sentir el deseo de nacer o decir como en uno de esos juegos: yo paso, paso, me duele el vientre, papá, me duele la tristeza, papá, por qué el cigarrillo marea, hoy es domingo, sí, estás cansado, no tienes tiempo. Tiempo.

-Esta ciudad se está quemando, todo el barrio huele a hierba, ¿por que será? Huele a niñas con sus vaginas calientes, qué pasa con esta juventud... salí ya de estudiar, tengo mi título, y ahora, ¿quién podrá defenderme? ¿Abogado? ¿Albañil?, toma un curso en el Sena, de peluquería, necesita dos años de experiencia, no sueñes con la universidad, joven, ¿cuál es su título?, ¿bachiller? Eres un desempleado ja-ja. No seas vago, dice la gente"¹.

Estos son fragmentos de Susurros, una obra que creamos entre 2002 y 2003, sobre esas cosas que se dicen por ahí, pero de las que nadie habla abiertamente.

En ese momento los integrantes del grupo teníamos entre 13 y 22 años. Estábamos en la búsqueda de qué queríamos estudiar, decidiendo nuestro futuro profesional. Fue una construcción de todos, intentamos poner en un lenguaje poético lo que sentíamos, nuestra vivencias personales y las angustias laborales que teníamos los mayores de edad, la preocupación de no poder vincularnos a un trabajo porque no teníamos una profesión.

La obra surgió en ese contexto, desde pensar qué ofrecía el barrio para el futuro de los jóvenes, y ver que lo máximo era hacer un curso o una técnica porque acceder a la universidad era muy difícil, en esa época teníamos muchas preocupaciones, no muy diferentes a las que tienen los jóvenes ahora.

Espantapájaros nació en 1996, como parte del Sistema de Capacitación y Asesoría a Grupos Juveniles de Teatro, de la cooperación de Nuestra Gente. Antes se llamó El Puente y en el año 98 cambia el nombre a Espantapájaros, como alegoría para espantar la muerte en una zona limítrofe entre dos barrios: Villa Guadalupe y La Salle. Se construyó un teatro al aire libre en medio de los dos barrios. Las paredes del teatro son las casas de la gente y debajo del escenario pasa una quebrada. Ese espacio, que antes estaba destinado a tirar basura y a fumar marihuana, fue tomado por Espantapájaros para el arte y la cultura.

Por el grupo han pasado tres generaciones, y hemos tenido dos momentos determinantes. El primero, un asesinato al lado de nuestro lugar de ensayo; mientras estábamos ahí, teníamos que tomar la decisión de seguir en ese espacio, al que le habíamos apostado y que queríamos cambiar, o irnos para la sede de Nuestra Gente. La decisión del grupo fue quedarse y buscar formas de involucrar a los vecinos.

Un segundo momento ocurrió durante un ensayo: entraron, nos apuntaron y nos pidieron las llaves de las motos de algunos profesores. Volvimos a decidir seguirle apostando desde el arte. Nos quedamos e hicimos una toma cultural en ese espacio con participación de vecinos, niños y otros grupos de Nuestra Gente. Esos momentos fueron difíciles y confrontamos nuestras visiones del mundo con las de otros jóvenes del barrio, que tomaban diferentes caminos y optaban por la delincuencia.

Nuestras obras tienen un carácter social y político, y nos importa que aporten a lo que pasa en el barrio, nos interesa hablar de los desaparecidos, de la exclusión y el miedo a la diferencia, de las problemáticas de los jóvenes y de la guerra. Nuestro público son los niños y las personas del barrio, buscamos reflexionar con ellos y tener en cuenta sus criterios.

La apuesta de nuestro teatro no solo es ese diálogo con los vecinos. Los integrantes del grupo, que hicimos parte de Construyendo Artistas Para la Vida, con Nuestra Gente, tuvimos acompañamiento desde lo teatral y lo humano, e hicimos un proyecto de vida que incluye a la comunidad.

Creemos que nuestros procesos, más que generar cambios, nos ha permitido ver que muchos jóvenes tienen otras opciones diferentes a la guerra, y pueden tomarlas.

Los grupos armados siguen ahí, pero los que hacemos arte también seguimos ahí. Se nos unen niños, jóvenes y familias, porque el proyecto apunta a ellos. Si queremos transformar debe ser desde los niños, desde el arte transformamos vidas.

Interlocución 3

Coordina: Grupo de Teatro Carantoña

Teatro y comunidad

Participan:

Adhemar Bianchi (grupo Catalinas Sur): supervisa y asesora la creación de grupos de Teatro Comunitario.

Orlando Cajamarca: médico fundador, actor, director y dramaturgo del Teatro Esquina Latina, de Cali, consolidado como organización cultural. Tiene una amplia trayectoria en la vida cultural y teatral regional y nacional. Es gestor del programa de animación teatral Jóvenes, Teatro y Comunidad, desarrollado para poblaciones vulnerables de Cali y algunos municipios del Valle del Cauca.

Carantoña Teatro de Títeres y Música

Luís Fernando Velásquez

¹ Lectura a dos voces de Mónica Rojas y Erika Muriel, integrantes del grupo Espantapájaros desde 2002.

No puedo hablar del teatro en comunidad, o del desarrollo de este en Medellín, sin antes entrar en contexto. Esta ciudad hoy no es lo que era antes. Para nosotros, los trabajadores del arte y la cultura, era aterradora. Pasar de un barrio a otro, atravesando una cantidad de fronteras invisibles, era prácticamente un suicidio.

Cuento esto porque tendemos a olvidar lo que fuimos. Nos concentramos en lo que somos ahora y olvidamos. La violencia en ese momento no era una noticia, era una realidad desastrosa y terrible. Un grupo de locos, que soñábamos que una Medellín era posible, nos montamos en zancos, nos pintamos el rostro, nos pusimos a estudiar y empezamos a soñar y a romper esas fronteras. En muchos de los grupos de teatro que hoy tenemos faltan varios de los que hicieron posible que Medellín sea lo que es, gracias a ellos estamos conversando y pensando que el teatro es una gran alternativa.

Decidimos que el trabajo cultural y teatral marcaba la diferencia, que podía transformar esa realidad compleja. Empezamos a dictar talleres y a intentar transformar nuestro barrio, convertido para entonces en un caos.

Hoy los trabajadores del arte participamos en política, constituimos escenarios políticos y transformamos la ciudad. Hoy Medellín tiene más presupuesto para cultura que el que tiene el propio Ministerio, y eso es porque los trabajadores del arte nos hemos metido en las mentes de los gobernantes, en sus presupuestos, y hemos participado en acuerdos municipales.

Carantoña Teatro de Títeres y Música es una organización que trabaja por el arte y la cultura con acompañamiento de sociólogos, sicólogos y trabajadores de las áreas sociales. A través de Nuestra Gente me acerqué a otro grupo que hace parte de la red, La Polilla, y empezamos a hacer teatro de títeres, a construir desde barrios que para muchos eran complicados, pero que para nosotros estaban llenos de riqueza. De La Polilla se desprendió la Corporación Carantoña, que tiene 10 años de trabajo ininterrumpido.

El teatro de Carantoña no es solo un espacio físico, es una organización que cuenta con doce grupos satélites, por llamarlos de alguna manera. Desarrollamos procesos sociales y juveniles con intervención en barrios de estrato 1 y 2, y tenemos un grupo de profesionales que trabajan con chicos y chicas abusados sexualmente, que consumen drogas o que son parte del conflicto armado. Hoy tenemos tres grupos profesionales: uno de títeres, uno de música y otro de teatro público, y los grupos satélites alimentan estos grupos profesionales. Todos los procesos están atravesados por el arte y nuestro compromiso está puesto en sus posibilidades de transmitir.

No hacemos arte terapéutico, desarrollamos un oficio artístico con rigor, construyendo dramaturgia, partituras del espacio, contando experiencias pero también llevándolas a los escenarios donde los chicos desarrollan su proceso. Damos la pelea porque esta ciudad dignifique el oficio artístico, no somos una cifra más en el presupuesto de esa ciudad, nosotros tomamos decisiones, ayudamos a que sean tomadas, y cuando no se toman, peleamos.

Aldemar Bianchi

Evidentemente, la fuerza ha sido atroz en Latinoamérica, nos mataron, nos asesinaron, nos corrieron, nos desplazaron, pero no nos convencieron. En Argentina el peligro no solo fue la dictadura militar, con sus atrocidades y sus 30 mil desaparecidos, sino lo

que dejó después, un pensamiento liberal/conservador de las clases dominantes que ha logrado convencer.

Eso es un dardo para el arte que se plantea como transformador, no crean que está dormido el monstruo, en Argentina está actuando, fragmentando, dividiendo, tratando de convencer que los barrios son los lugares de los pobres que van a trabajar para los ricos. Hay que ganarle la batalla al neoliberalismo, rescatar la solidaridad, hacemos comunidad todos, profesores, maestros, pequeños comerciantes, taxistas, trabajadores, todos, excepto aquellos que no se sienten parte, este es el sentido que hemos planteado algunos del concepto de comunidad.

Es fundamental que la gente del barrio sienta orgullo para legitimar lo que allí pasa. Hacemos el ejercicio de rescatar el espacio público para asumirlo, trabajamos con todas las generaciones. Hacer trabajo comunitario tiene que ver con construir un marco para que los propios vecinos lo llenen con creación porque los vecinos no solo tienen derecho a ser espectadores del hecho artístico sino que tienen que ser partícipes, producirlo.

Orlando Cajamarca

Se dice que en el teatro comunitario solo se habla de experiencia, que somos pragmáticos y poco teóricos, y ese exceso de pragmatismo hace que las cosas solo sean vivenciales. Yo he sido un hacedor de teatro pero reconozco que reflexionar sobre el oficio o amarrar el oficio a herramientas teóricas es importante siempre y cuando uno reflexione sobre la práctica, y no le imponga a la práctica reflexiones que no devienen de ella misma.

Hablar de teatro comunitario es hablar en un marco muy amplio, pero si lo circunscribimos podemos decir que cuando hablamos de teatro comunitario, hablamos de un teatro que marca límites y que establece un destinatario. Ese destinatario son las comunidades de base, entendidas como las que tienen lugares comunes dentro de la escala socioeconómica, son las clases populares. Hablamos de teatro popular, entendido como algo que se arraiga en ciertos sectores y que tiene una lógica de la defensa de lo común y de lo que se transforma como esencia de lo popular y de lo comunitario.

El teatro comunitario es para sí, en la fórmula marxista de lo popular, de vecinos a vecinos. Es un teatro que tiene un arraigo, una base social y se dirige a ella misma, estableciendo unos roles importantes dentro de su comunidad. Hay una forma de comunicación particular en lo comunitario, es el espíritu común en la historia común, en él todo lo comunicacional es épico. Lo otro es el aspecto coral del teatro comunitario. De alguna manera es una negación, o una reinención, o un *equilibramiento* de la fórmula del teatro dramático, pues es un teatro que privilegia el coro y la voz de la comunidad, sobre el diálogo, sin negar el diálogo.

Esa característica nos invita a pensarlo dentro de la lógica de una nueva dramaturgia: la del coro. El teatro posdramático es una fórmula que niega a la persona y la función de la potencia narrativa, algunos teóricos dicen que el posdramatismo privilegia lo narrativo sobre el personaje, y creo que el teatro comunitario se adelantó a esta fórmula porque, al poner el coro como elemento sustancial de la dramaturgia, pone en tela de juicio el personaje sin negarlo de manera contundente.

Pienso que no es posdramático sino predramático, porque, como decía Borges, la historia es circular y una cosa que comienza termina dando la vuelta. Antes, el coro cumplía la función de comunicador entre el pueblo que era expectante, el sacerdote que era el medio, y los dioses. El teatro cambió y pasó a comunicarse con seres humanos, las historias cambiaron, y aparecieron las épicas del teatro griego tradicional con las tragedias de Esquilo y Sófocles.

Podemos decir que el teatro griego, en su esencia, era comunitario porque privilegiaba la función coral, que se pierde en las primeras manifestaciones de la comedia y se ausenta totalmente en la tragedia romana. Es interesante rastrear cómo se va deteriorando esa coralidad hasta lo que se llamaría el drama burgués (término acuñado por Brecht), solo hasta el siglo XX se reivindica el carácter épico del teatro y reaparece el coro con Brecht. El carácter del coro comunitario no es el mismo que el del coro griego, pues tiene el papel de la comunicación en el sentido de lo épico, de lo convocante.

Por otro lado, en el teatro comunitario hablamos de una historia común, lo que algunos teóricos modernos llaman el *convitio*, que tampoco es algo nuevo, proviene de la comunión y la comunidad. Comunión es ser vocero de lo común, la acción común es comunión, ese papel de la comunicación es fundamental en el teatro comunitario, así es como lo coral desde el aspecto dramaturgico.

Por último el actor de teatro comunitario es ante todo un actor de la fiesta, de la extroversión, del canto, de la música, es bailarín, es acróbata. En ese sentido, las técnicas del entrenamiento de ese actor festivo son apropiadas y resinificadas por el teatro comunitario. Pienso que lo que debemos reivindicar en la contemporaneidad es el rescate de las alternativas que ya Brecht planteaba sobre la urgente necesidad de un teatro apoyado en el área científica. El artista del siglo XX tiene que apropiarse el conocimiento, el entorno y las posibilidades que da la ciencia, el teatro contemporáneo debe reinventar la fiesta, el coro, y debe reinventar la comunión con ese nuevo público de tiempos modernos.

Esto para pensar la importancia de la creación colectiva en los procesos del teatro comunitario. La creación colectiva fue avalada y fortalecida en los años ochenta y noventa, por Enrique Buenaventura y Santiago García, quienes acuñaban un término que estaba establecido de alguna manera como metodología de trabajo del teatro isabelino, era una forma de relacionamiento propia del teatro y la creación colectiva.

La creación colectiva ha sido muy maltratada porque, al generar colectivismo, se pensaba que desaparecía el rol del director, era un todos contra todos. Desde luego, la creación colectiva no puede tener roles indeterminados, y se requiere un director que recoja los sentimientos y las pulsiones de todos los miembros, entendido en el teatro comunitario como las formas visibles de relacionamiento, porque en este teatro no tenemos homogeneidad y los aportes son muy diversos.

Ricardo Gómez, Don Vito, David Medina, en colaboración con el Área de Cultura del Museo de Antioquia¹

Coordinan las Interlocuciones de Música en el MDE11.
Territorio Sonoro

Interlocución 1

Modera: Carlos Bravo, Colectivo Toque de Salida

Este tema está convocado por el hip hop, el metal y el punk como armas políticas, y la relación entre la música, la política y el contexto social en el que estamos ubicados. Esta conversación quiere pensar las músicas callejeras no solo como expresiones estéticas sino como expresiones políticas y sociales, sabiendo que la música callejera se puede convertir en una herramienta para revivir la memoria, fortalecer el sentido de la vida y gestar los lazos comunitarios. A parte del contenido social de las letras, en la construcción musical hay una intención de generar identidad cultural como estrategia contra la guerra.

Participan:

Guerrillerokulto: Chile. *Hiphoper* y activista desde la educación popular alrededor de la música.

Víctor Raúl Jaramillo: fundador, letrista y músico de la agrupación Reencarnación, formado en filosofía.

¹ Músico de diversos grupos del *underground* de Medellín desde 1990, en géneros y comunidades como el punk, el ska, el reggae, el hip hop y mestizajes varios; traductor literario, profesor universitario, psicólogo y aspirante a Magíster en Hermenéutica Literaria. Ha trabajado activamente en el tejido de redes alrededor de la música y ha participado en procesos importantes de discusión política desde la música como el festival Antimili Sonoro. En la construcción de la propuesta ha trabajado con David Medina, trabajador social y miembro destacado de la comunidad hip hop de la ciudad desde los noventa. Miembro fundador de Sociedad FB7 y miembro, junto a Don Vito, de Bellavista Social Club. El trabajo se ha hecho también en llave con el equipo de trabajo del área de Cultura del Museo y con Patio Sonoro, el espacio responsable de la presencia permanente de la música en el Museo de Antioquia.

Johnny Castro: Venezuela. Gestor cultural y musical, bajista y vocalista de la agrupación Apatía no, creador del sello discográfico Noséqué records y gestor de varios proyectos editoriales independientes.

Fly so High: de la corporación Hidra de Lerna, trabaja con educación popular desde el hip hop.

Intervenciones:

Guerrillero kulto

En Chile, el hip hop, desde sus comienzos en los años ochenta, en plena época de dictadura, fue una música contestataria e incluso politizada. Los primeros grupos de rap que empezaron a nacer en esos años fueron contestatarios al régimen militar.

Los primeros grupos eran politizados porque no solo hablaban de problemas sociales, también se manifestaban en contra del sistema neoliberal. El hip hop ha sido una herramienta de expresión y ha enseñado a crear nuestros propios procesos de organización para entender espacios propios y posibilidades de autofinanciamiento.

Para hacer política hay que hacer algo más que canciones con contenido político: hay que hacer cosas, aparte de tocar un instrumento se hace necesario generar procesos de organización y de política real. En Chile, desde el hip hop, el eslogan *Del mensaje a la acción*, permitió entender que la música es una herramienta, pero no puede reemplazar el lugar de la lucha social, que está más allá de hacer una canción.

A partir de esa reflexión hemos realizado talleres de formación para nosotros mismos y para otros jóvenes, con el fin de asumir un sentido de politización y comprender la importancia de decidir y escoger lo que sea conveniente para nuestra vida. Es con esas acciones que nos responsabilizamos de los espacios, creando una red con organizaciones somos sujetos políticos.

Mentiría si dijera que el 100% del hip hop en Chile está politizado o por lo menos tiene una visión política de las cosas. No es así. Pero hay una juventud que está en la posición y disposición de hacer algo frente a las cosas que suceden. Nos damos cuenta que el hip hop nos da la posibilidad de autodefinirnos, de fabricar nuestras propias ideas y proyectos. La música hoy en día se está convirtiendo en un arma que no solo se entiende como vehículo hacia algún proyecto político, sino que es un proyecto político en sí mismo.

La transformación social, la lucha social, ¿se trata de destruir el sistema o de cambiar el pensamiento?, creo que es poder estar dentro del sistema pero mantener nuestras ideas. Hay que reapropiar y redefinir qué es la política.

Víctor Raúl Jaramillo

La mayoría de pensadores latinoamericanos aún perviven en un adoctrinamiento de la filosofía occidental nacida en Grecia, con un *logos* que identificaba en un mismo lugar la palabra, la razón, la ley y la ciencia. Han heredado, como yo, una tradición de la que es muy difícil escapar. Por eso, hablar de filosofía o pensamiento latinoamericano es hablar de sus poetas y narradores.

Lugares comunes como la pobreza, la hambruna, la violación de los derechos humanos, la educación, los estados, que son grandes mafias lastimosamente legales, y el catolicismo, que siempre ha sido retardatario y asesino, nos han embrutecido y nos han robado lo que nos queda de humanidad. Nuestros poetas ya no quieren comprometerse, nuestros narradores se unen al poder de turno, nuestras calles son narradas con imágenes pobres y esas narraciones se introducen a un mercado donde son más importantes los autores que las palabras.

Hemos olvidado pensarnos críticamente, hemos soportado los embates económicos del capitalismo, que adquiere nuestra tierra y nuestra agua de manos de los dirigentes que han cedido la soberanía de nuestros países, hemos donado nuestro presente a una esperanza ultraterrena que nos conquistó con el espejito del más allá. Somos faltos de voluntad y sobrevivimos con la mendicidad de un pueblo que se entrega al mejor postor. Nos falta dignidad y respeto por nosotros mismos, nos prestamos para los juegos del consumismo salvaje de occidente. Hemos perdido nuestra diversidad y riqueza cultural con la homogenización de los medios.

La música que se gesta en los rincones de las ciudades, el punk, el metal, el hardcore y, ahora parece que con búsquedas similares, el reggae y el hip hop, se hermanan en el grito que busca desatar a los hombres y las mujeres que aspiran a ser libres. Somos honrados y el hombre honrado no debe pensar de manera patriótica, sino humana. Esta es nuestra revolución. Hay que amar, hay que sanar con el amor. Lo que necesitamos no son las leyes y la justicia de los dirigentes, sino la palabra y la justicia de los poetas, el amor como ley.

Johnny Castro

Muchas personas piensan que el origen de toda la movida punk se dio en los países desarrollados, en Inglaterra o Estados Unidos, y que de allí se extendió por todo el mundo. Llevo años estudiándolo, me he dado a la tarea investigarlo, y me he encontrado con que la música punk en cada latitud se originó bajo diferentes rasgos sociales y bajo condiciones que se vivían en cada contexto.

El punk en Latinoamérica no tiene nada que ver con el que se hizo en Estados Unidos o en Europa. Cada país latinoamericano tuvo un proceso diferente, pero cuestiones como la pobreza, la explotación, las dictaduras, la coerción y la censura nos cruzan a todos, y específicamente en Venezuela las malas políticas económicas de los ochenta, fueron detonantes para el surgimiento del punk.

Los que nos fuimos por el camino del punk queríamos, de alguna manera, contrarrestar esas situaciones sociales, comenzamos a luchar y a protestar. En mi colegio había bastantes punks y metaleros, y la idea de mezclar la música con la política era bastante interesante porque ya no era solo divertirse sino decir y activar algo. Comenzamos a mezclar la música y la política, empezamos a investigar sobre el anarquismo y nos pareció una corriente emancipadora, así que mezclamos la música con el anarquismo, poniéndolos en contexto con la realidad en la que estábamos.

Apatía No intenta romper con una apatía muy característica de los venezolanos y una cultura de consumo que se hizo muy fuerte en Caracas, sobre todo partir de los años

noventa. Desde 1996, cuando comenzamos, el mensaje fue siempre más importante que tocar música, porque tocábamos horrible. Nuestras canciones nacen del entorno que nos rodea, eso es lo que nos permite escribir: la realidad que vivimos.

Fly so High

Esta reflexión es producto de ver los *parches*, la calle, el día a día. Cuando hablamos de punk, de rock, y de la música como herramienta, se evidencia que allí hay un montón de cosas que pertenecen a la dimensión política de la vida.

Entiendo la capacidad de la música de generar acciones que influyen o generan acciones en otras personas, y entiendo la política como esa dinámica en la que una sociedad trata de solucionar sus problemas de manera colectiva, lo cual implica, hasta cierta medida, una administración de poder y una capacidad de influenciar a otros.

Hoy en día ¿quién no participa de un mundo en el que todo es instantáneo y estamos llenos de discursos?, en nuestro contexto, casi cualquier acción es una acción política, se participa por omisión, por consentimiento o por oposición, pero se participa, siempre se está participando. La única manera de no participar sería aislarse totalmente.

Eso implica que una persona se adhiere o se opone. Y adherirse u oponerse implica un montón de cosas y decisiones que uno no tomó, que otros tomaron por uno en otro momento. Nadie aquí se inventó el capitalismo, ni los sistemas políticos, e igual hoy los vivimos.

La sociedad nos propone comodidad a costa de la comodidad de otros, todos sabemos que esa comodidad es susceptible de ser usurpada y por eso todos peleamos por ella y la cuidamos; entonces nos metemos en las dinámicas precipitadas de la urbe, de las rutinas, de cumplir con el trabajo, de competir siempre, porque si yo no rindo otro aparece y me quita ese poquito de comodidad que he logrado conquistar.

Las personas que se cuestionan estas dinámicas, se indignan y hasta se *emputan*. En esa desesperación se configura lo que somos ahora. Ese es a grandes rasgos el estado emocional de nuestra época, nos sentimos perseguidos e impotentes, ¿dónde están las posibilidades de la felicidad? ¿Es posible que la felicidad sea aquí y ahora pero estoy tan preocupado intentando sobrevivir que definitivamente no la puedo *pillar* y no sé dónde está?

No es raro pensar que nuestra música esté impregnada de todo ese contenido emocional, porque la música es emocional. ¿Qué obra no está cargada de esas coyunturas históricas del momento en que fue creada? Nuestra música reacciona, protesta, tiene discursos reivindicativos y propuestas. Son géneros que nacieron del lado de movimientos sociales, nacieron en momentos históricos y se adhirieron a propuestas ideológicas y sociales con gente que estaba vinculada en luchas reivindicativas y demás.

La música es reflejo de muchas dimensiones de la vida y lo es también de la dimensión política. La música, como acto creativo, puede hablar de cualquier cosa, habla desde la razón y desde la emoción, y por ende posee la capacidad de proponer, generar colectividad y legitimar cosas.

Música y política son mundos en colisión. Cuando la música entra en el dominio de lo público, de lo político, se genera una fuerte tensión frente a la posibilidad de ser instrumentalizada por la institucionalidad, por discursos que utilizan la música para ganar adeptos,

o lo contrario, instrumentalizar a la institucionalidad para hacer válidas sus propuestas estéticas, como lo que pasa con el discurso de la paz: ya hay mucha gente pacífica con bombones de chocolate y chispitas de paz que dejan magia en todo lado.

Interlocución 2

Modera: Don Vito

En el Diplomado² ha surgido una preocupación por descubrir los nuevos valores que se construyen en la práctica y los discursos que están sustentados en la experiencia, en el acto de recorrer la calle, la ciudad y el mundo.

Puede servirnos como marco contextual indagar sobre cómo se construye una opción política dentro de la música, la cultura y el *underground*, y pensar si cuando hablamos de política hablamos de participar, de hacernos cargo de la ciudad y de lo que pasa en ella.

Jacques Rancière escribe: “La idea de participación mezcla dos ideas de origen diferente: la idea, reformadora, de mediación necesaria entre el centro y la periferia, y la idea revolucionaria de actividad permanente de los sujetos ciudadanos en todos los dominios. La mezcla de ambos produce esa idea bastarda que asigna, como lugar de permanencia para la permanencia democrática, la ocupación de los espacios vacíos de poder”.

Ese sujeto que puede ir, posicionarse y tomar una decisión frente al mundo, es el sujeto que nos interesa pensar y que de alguna manera se ha ido manifestando dentro del Diplomado.

Éticas y estéticas del *underground*, plantea preguntas como: ¿para qué hacemos música y qué sentido tiene hacerla en esta ciudad?, ¿qué es el *underground*? y ¿qué significa ser independiente? Estamos pensando el arte como una práctica de sociedad y de comunidad desde ámbitos locales.

Participan:

AKA: de la Red de Hip Hop La Élite (festival Revolución Sin Muertos)

Diana Abella: hip-hopper.

Lucía González: gestora de procesos culturales, sociales y políticos, que ha apostado por llevar la cultura a otros ámbitos.

Fabio Garrido: músico, filósofo, profesor, integrante de la banda Frankie ha Muerto y referente para muchas generaciones que están haciendo música en Colombia.

El Sur del Cielo: de Bogotá.

Lucía Vargas: productora musical.

² Territorio Sonoro propuso tres proyectos a la programación general del MDE11, además de las Interlocuciones, realizaron el Diplomado de Culturas Musicales Callejeras, diálogo entre saberes generados alrededor de una diversidad de prácticas y discursos en el contexto local. Por un lado, entre varias comunidades musicales locales especialmente las escenas hip hop y punk, por el otro, entre el saber no formalizado y arraigado en prácticas comunitarias de estas comunidades y el saber formal de la academia. Y el proyecto Dígalo con Música, colaboración entre grupos de diferentes géneros para establecer un diálogo entre escenas y comunidades musicales que hacen explícito el rol que tienen los músicos locales como narradores y creadores de la ciudad.

Andrea Claros: gestora y comunicadora. Desarrolla la página web Tráfico Independiente.

Fredy Serna, pintor, ha trabajado en la construcción de comunidad desde el arte interactivo en el barrio Castilla, Medellín. Hace parte y ha gestado varios procesos, entre otros, el colectivo Toque por La Vida, Ciudad Frecuencia y el Festival de Rock de Castilla.

Intervenciones:

AKA

La Red de Hip Hop La Élite es un colectivo que reúne 25 grupos. Pensamos que guerra más guerra es igual a guerra, así que proponemos otra forma de expresarnos, de hablar de la violencia y planteamos el arte como una forma de recordar.

El Festival Revolución Sin Muertos es la apuesta política de La Élite, que surgió en 2002, a raíz de las seis operaciones que hizo el Estado para tratar de desarticular grupos de milicias, FARC y ELN, en la Comuna 13, de las cuales las más conocidas son Mariscal y Orión.

En 2002, el Festival se llamó En la 13 la Violencia no nos Vence, y fue el momento en que propusimos hacer la lucha desde el baile, el grafiti y las canciones. A partir de 2004, el Festival recibió el nombre de Revolución Sin Muertos. Ha sido un intento de mantener la memoria de lo que pasó y proponer temáticas políticas y de transformación, para lo cual invitamos artistas que hablan de esto.

Crear consciencia desde el arte es una apuesta política y social, una forma de llegar a los *pelaos*, los niños, los jóvenes, los adultos, es ahí donde confluimos en un festival, pero durante todo el año estamos en un proceso de construcción, nos reunimos día tras día para decidir qué queremos y cómo nos soñamos.

Diana Abella

Hemos pasado por una tradición de conocimiento eurocéntrico que, en términos hip-hopers, nombraríamos como conocimiento comercial. Si queremos por ejemplo hablar del cuerpo la referencia es la historia de la sexualidad de Michael Foucault, pero hay otras posibilidades que podemos encontrar en el *underground* de la academia y, siguiendo el ejemplo, para hablar del cuerpo podríamos retomar escritores latinoamericanos que hacen una relación distinta y más cercanas a nuestras realidades: los escritores decoloniales.

El *underground* nos permite conocer lenguajes, formas y significados, escuchar la voz de los silenciados en los sistemas capitalistas, la voz de la periferia, de los oprimidos. Es una práctica que define unos preceptos de comportamiento, unas virtudes y unos límites.

No siempre el *underground* está ligado a lo político en la persistencia por la resistencia y la denuncia, puede ser también una forma de marginalidad, de silenciamiento o de marketing. Hay un Sur en el Norte y un Norte en el Sur, así que puede haber un *underground* en el sistema capital y un sistema comercial y capital basado en el *underground*. Estos son los engaños de los mercados y de las estéticas, las estrategias del imperio económico, que fácilmente coopta las expresiones de resistencia.

Hay una delgada línea entre la ética del *underground* y la instrumentalización del *underground* como discurso para el posicionamiento en el mercado capital. Si me preguntan si soy o no *underground* no sabría responder. He decidido no estereotiparme.

Lucía González

Yo creo que como *underground* se denomina a todo aquello que no está en la oficialidad, y todo aquello que no está en la oficialidad no es un aquello, es un montón de cosas, un universo demasiado plural que al intentar etiquetar o definir se pervierte y expulsa otras posibilidades.

El *underground* tiene una ética y una estética que son reconocibles, porque uno sabe cuándo un discurso tiene una identidad, punk o un metal. Pero quisiera pensar como el *underground* se posiciona en una estética, se denomina por fuera de la oficialidad, pero finalmente reproduce las formas de la oficialidad, los desprecios y las exclusiones, ahí hay unas batallas que dar todavía.

La contemporaneidad trajo algunas cosas valiosas, primero el descubrimiento de las estéticas expandidas: no hay una estética, no hay un modelo, no es lo bello, no es lo bueno, o un único conocimiento, este pensamiento conduce a una ética del respeto y la valoración de lo otro. Un segundo asunto de la contemporaneidad es el desplazamiento del centro a la periferia, o la toma que hace la periferia de los centros, o la construcción de nuevos centros. Y finalmente es destacable la muerte de la *historia*, porque no hay una *historia*, hay unos relatos contados, casi siempre por los vencedores, pero también hay muchos otros relatos, que conocemos bastante bien en este país, y que ponen en evidencia que no hay una verdad.

Fabio Garrido

Todo tiene estética, independientemente del gusto, que es algo subjetivo donde cada cual decide qué le gusta y qué no le gusta. Lo que nosotros hemos intentado hacer con Frankie ha Muerto es, primero, aclarar algunas ideas que nos parecen valiosas: no nos interesa hacer parte de ningún estilo musical ni tampoco reproducirlos, o reproducir ideologías, las ideologías son terribles, son una especie de iglesia en la que a uno lo terminan matriculando. Tenemos claro que lo que hacemos, independientemente de si usa recursos de la academia o no, independientemente de si gusta, si vende o si convoca, tiene que estar en un punto en el que nos sintamos cómodos. Lo que a nosotros realmente nos interesa es expurgar nuestros propios fantasmas.

Lucía Vargas

En Sur del Cielo no tenemos un peso, pero tenemos conocimiento, eso es lo que podemos dar y eso es lo que nos hace fuertes. Queremos hablar de *underground* donde está la comunidad, el arte, donde haya una posición política y donde podamos vincularnos con los procesos que existen.

Creo que el *underground* es lo que se hace con el corazón, independiente de las teorías que haya, si se hace aguerridamente se logra un cambio. Según lo que he escuchado hay dos caminos, el *underground* y el comercial, y como en este país todo se polariza, si haces un trabajo social eres de izquierda y si no lo haces eres un facho. Pero nosotros no queremos ser nada de eso, ni *underground* ni comercial, sino hacer las cosas porque nos nacen.

En la misma palabra *underground* se evidencia el eurocentrismo y el *gringuismo* al que todavía estamos sometidos, usamos esta y no la palabra *subterráneo*. Ahí yo creo que caemos en el error, colonizados estamos.

Andrea Claros

Con Lucía Vargas creamos el grupo Tráfico Independiente, que busca la dignificación de la música más allá de su consumo. El grupo surgió de una investigación que hicimos en Bogotá sobre música independiente y en la que nos encontramos con la dificultad de no encontrar información, a pesar de que estamos rodeados de músicos y productores independientes, entonces ¿qué está pasando con esa música que no es visibilizada?

Abrimos Tráfico para hacer música con sentido, que genere procesos en los barrios, que sea el producto de organizaciones independientes, es una propuesta contracultural que busca aportar a la construcción de la memoria y la sociedad.

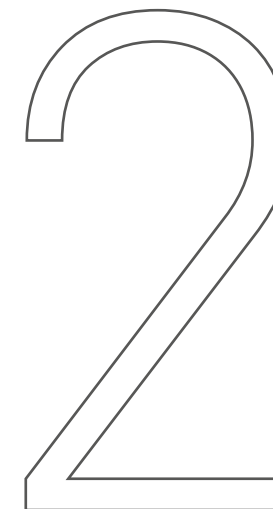
Pienso el *underground* como un conjunto de fuerzas que al unirse genera el movimiento, la suma de esfuerzos que recoge recursos de la comunidad y se basa en los principios de la autogestión. No sale desde la institución en pro de la institución. visto desde la ética es el valor humano, son las personas antes de los medios tecnológicos y antes que el recurso económico.

En términos estéticos, somos multiculturales, como músicos nos han intentado fragmentar en tribus urbanas pero la música es válida en todas sus expresiones y de la diferencia aprendemos y construimos nuevas maneras.

Fredy Serna

En el Diplomado caí en cuenta de la fuerte relación entre las vanguardias artísticas y el *underground*. El término underground viene de la guerra, cuando los judíos huían de la Alemania nazi por debajo de la tierra. Por eso no es casual que dé cuenta de una posición política y que determine una postura estética.

Es importante pensar esa relación entre política, ética y estética. Hay un filósofo español que escribió un libro llamado Declives éticos, apogeos estéticos, y me llama la atención pensarlo porque los artistas hemos buscado el apoyo y el aval a través del poder. El *underground* surge fundamentalmente en oposición a lo oficial, igual que las vanguardias: matar el arte para poder reconstruirlo. El *underground*, y los artistas que se inscriben en este, ratifican un pensamiento revolucionario, romántico, vanguardista, su función es revivir ese pensamiento, esa filosofía de oposición y de defensa de la libertad del individuo.



Seminario

El Seminario MDE11 fue una zona de activación programada y organizada por el equipo curatorial en colaboración con otras organizaciones, universidades locales, curadores y artistas. Fueron presentados paneles, conversaciones y conferencias abiertas al público en las que se trabajaron temas específicos del Encuentro, con el fin de socializar los temas desarrollados en la curaduría desde lo dialógico.

Seminario MDE11

El Seminario MDE11 fue una zona de activación programada y organizada por el equipo curatorial en colaboración con otras organizaciones, universidades locales, curadores y artistas. Fueron presentados paneles, conversaciones y conferencias abiertas al público en las que se trabajaron temas específicos del Encuentro, con el fin de socializar los temas desarrollados en la curaduría desde lo dialógico.

Participantes

- **Pedagogía y estética: nuevos paradigmas**
Grant Kester. *El retorno pedagógico en el arte contemporáneo*
 - **Las bienales y las investigaciones pedagógicas**
Carmen Mörsch. *Educación crítica en museos y exposiciones en el contexto del “giro educativo” en el discurso comisarial: ambigüedades, contradicciones y alianzas.*
Luis Camnitzer. *Las fronteras de la curaduría*
 - **Pedagogía, arte y la academia (volumen 1): casos de estudio en la educación formal en artes**
Carlos Mario Jaramillo. *Contextos históricos arte escuela en Colombia*
Dan Baron Cohen. *Museo íntimo: diálogos entre cultura, educación y estética*
 - **Pedagogía, arte y la academia (volumen 2): casos de estudio en la educación formal en artes**
Sara Diamond. *Líder en la era de la imaginación - evaluación del cambio y los procesos de asociación en la Institución de Arte y Diseño*
Víctor Laignelet. *La pedagogía desde las artes, un fármaco necesario*
 - **Pedagogía, arte y la academia (volumen 3): arte, educación y globalización**
Lucas Ospina. *Diez variaciones sobre arte y universidad*
- Shahidul Alam. *Cuando los leones encuentren sus propios historiadores. “Hasta que los leones no tengan sus propios historiadores, los cuentos de caza siempre glorificarán al cazador”*
- **Arte, pedagogía y liberación: educación liberadora en latinoamérica**
Federico Carrasquilla. *Teoría de una práctica de 43 años en educación popular*
Jaime Barragán. *El CEC y su influencia sobre mi hacer como artista*
María Fernanda Cartagena. *Arte contemporáneo, pedagogía y liberación*
 - **Pedagogía y comunidades**
Gustavo Buntinx. *Museotopía, ciudad, ciudadanía. El caso del Puno MoCa*
Javier Gil. *Estética y comunidad: de lo discutible a lo posible*
Carlos Uribe. *Moderador*
 - **Arte, memoria y violencia: casos de estudio en Colombia**

Adriana Urrea. *MaPa Teatro: poéticas de las ruinas y del delirio*

Juan Carlos Posada. *Museo Casa de la Memoria Medellín*

Luz Amparo Sánchez

Mauricio Hoyos. *La piel de la memoria. Ejercicios para la civilidad*

William López. *Los retos de la memoria en Colombia: museo, patrimonialización y consumo cultural*

David Gutiérrez Castañeda. *Moderador*

- **Leonel Estrada. Gestor cultural y promotor de la educación a través de las artes en Antioquia**

Alba Cecilia Gutiérrez

Carlos Arturo Fernández

Sofía Stella Arango

