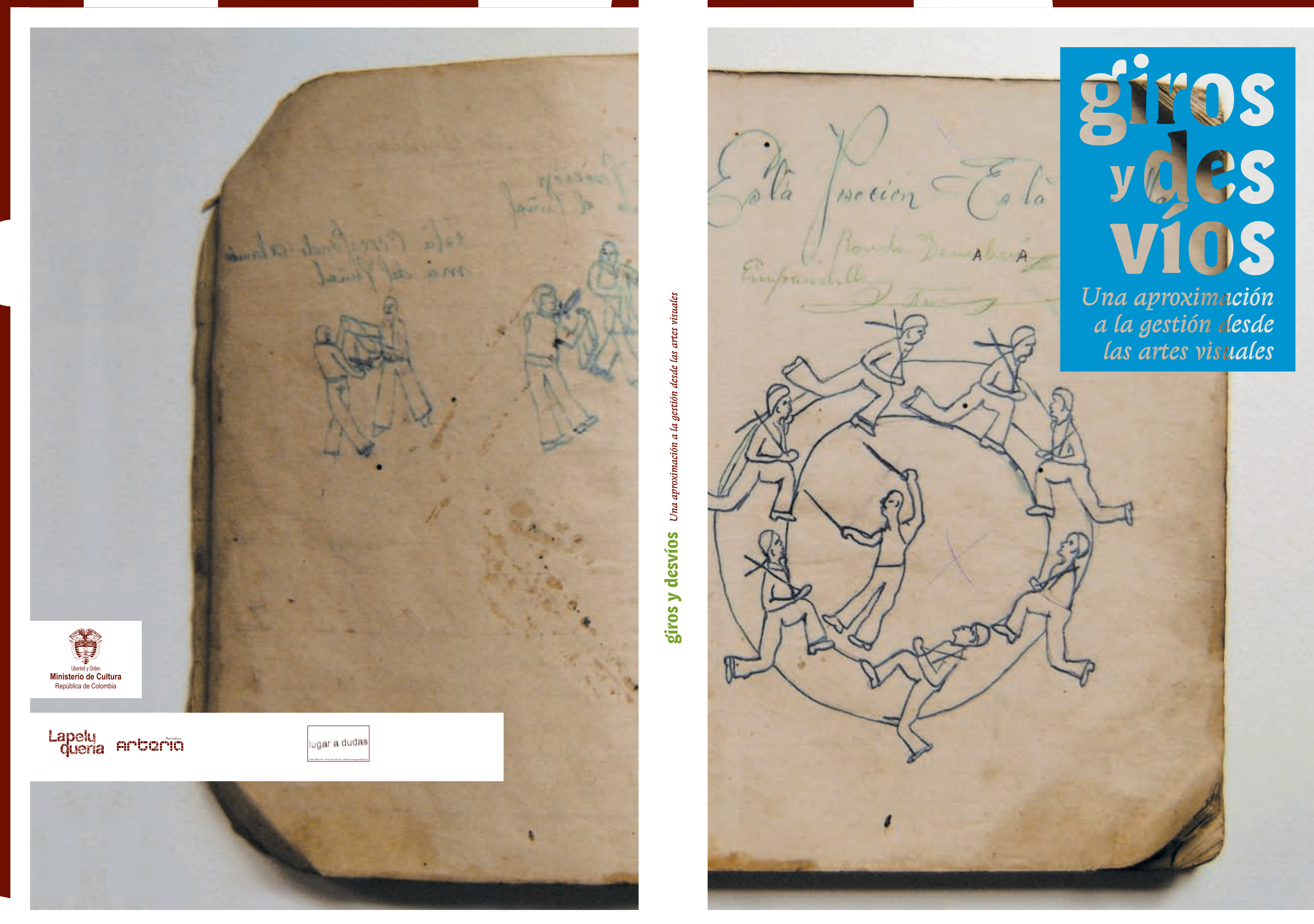


giros y desvíos



giros y desvíos Una aproximación a la gestión desde las artes visuales

Una aproximación a la gestión desde las artes visuales



giros y des víos

*Una aproximación a la gestión
desde las artes visuales*





9 **Presentación**

13 **El emprendimiento de la causa perdida**
Victor Albarracín

23 **Gestión de la creación, creación de la gestión**
Javier Gil

33 **Arte y gestión en el trabajo comunitario /
algunas estrategias para alcanzar el equilibrio**
Jaime Enrique Barragán Antonio

49 **La gestión desde los Laboratorios de Investigación
Creación, el caso Oriente**

53 **¿Cómo reconocer a los artistas de la región?**
William Vásquez

61 **El artista y la ciudad**
Patricia Triana

67 **La gestión, la autogestión
y el arte en la región (notas a manera de hipótesis)**
Miguel Huertas

75 **Experiencias**

77 **Periódico Arteria**

81 **El Bodegón**

85 **Helena Producciones**

89 **La Peluquería**

95 **Lugar a Dudas**

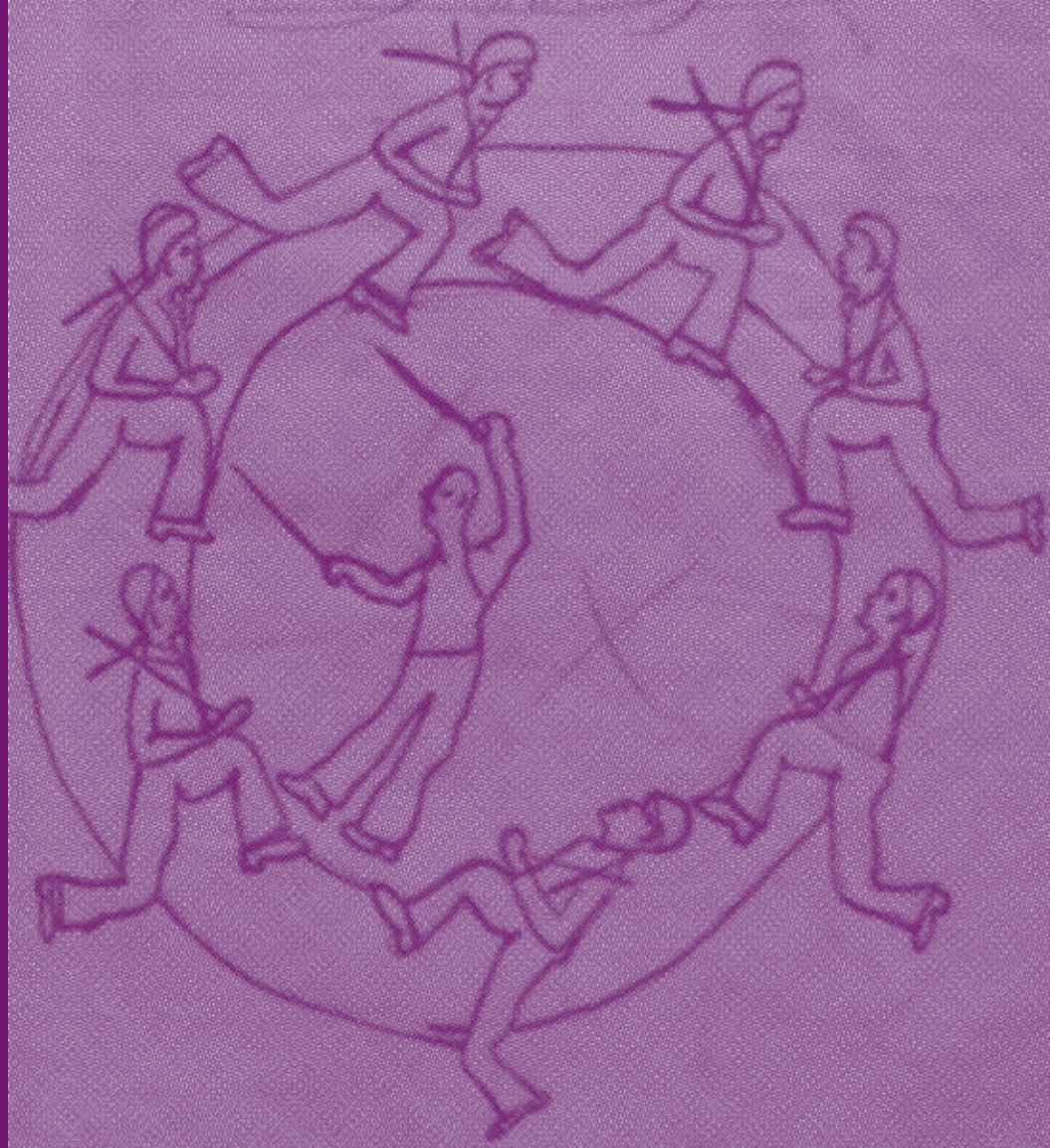
99 **Taller 7**

107 **Caja de Herramientas**

113 **Perfiles**

Esta nocion es la pandilla

La Pandilla de Alcazar
Empañada y
Cantada



Presentación

Esta publicación pretende ofrecer unos primeros pasos en lo concerniente a la gestión cultural y artística, tema vecino de reflexiones relativas al emprendimiento y las industrias creativas y culturales. La iniciativa surge a partir de unas primeras acciones en el marco del Programa de Laboratorios de Investigación-Creación del Área de Artes Visuales del Ministerio de Cultura. Estos desarrollan sus acciones durante cuatro fases en diversas regiones del país y, si bien apuntan a movilizar el pensamiento artístico, en su propio devenir se ha sentido la necesidad de suministrar en algunos de ellos, y sobre todo en aquellos que se encuentran en fases avanzadas, recursos de gestión y emprendimiento con el fin de abrir posibilidades a los creadores locales para proyectar los laboratorios y la práctica artística en las dinámicas del campo artístico local.

En esa dirección, estos textos y experiencias aspiran a abrir algunas opciones que puedan complementar la mirada habitual que se tiene acerca del emprendimiento y la gestión, normalmente canalizados hacia actividades de naturaleza comercial. Sin desconocer los valiosos aspectos de esta perspectiva, nos parece que lo artístico precisa aproximaciones adicionales que se ajusten a la naturaleza de su quehacer. Quehacer que las sitúa más allá de lo netamente mercantil, por ello sus conceptos y prácticas de gestión no son reducibles ni a las lógicas ni a los lenguajes empresariales.

Es importante no asimilar una práctica cultural y artística a un producto cualquiera de naturaleza comercial, pues al hacerlo se ponen en riesgo la creación, la circulación y la apropiación de sentidos, subjetividades, valores, etc. Desde el supuesto único de la productividad económica se terminaría por afirmar las asimetrías tanto a nivel internacional como local, y seguramente sólo se apoyarían proyectos culturales que generen ganancias económicas. También, probablemente, muchas iniciativas culturales y artísticas se igualarían desde valores comerciales, violentándose de paso el espíritu de la diversidad cultural y estética. Seguramente se atenderían las producciones locales pero para formatearlas comercialmente, ajustándose así al deseo no menos comercial de consumir “otredad” y exotismo.

Sin desconocer la posibilidad de amalgamar lo artístico y lo comercial, se precisa de un acercamiento que exceda la lógica de la rentabilidad. Algunos autores como George Yúdice y Néstor García Canclini han sabido señalar que las industrias culturales no se pueden abordar como simple entretenimiento, fácil y estandarizado, por las razones antes

mencionadas. Pero tampoco se las puede rechazar alegremente, pues a partir de ellas se pueden constituir oportunidades de movilización artística. Hablamos entonces de un recurso que, formulado desde políticas claras, puede potenciar el arte y la cultura en su multiplicidad y –al mismo tiempo– propiciar unas condiciones de vida más digna para creadores y artistas. Sin duda, lo deseable es asumirlas, pero desde una reflexión y acciones que les hagan justicia.

En suma, y de manera modesta, la publicación aspira a devolverle al tema de la gestión y el emprendimiento artístico un acercamiento más complejo y plural que aquel derivado de modelos generales y homogéneos, respaldados por la distancia y exterioridad frente a las prácticas artísticas. Creemos que lo puesto en juego aquí es una productividad artística no del todo asimilable a la productividad económica, es decir una complejidad que desborda el mundo de las cifras, pues estas carecen de alma.

La publicación se compone de los siguientes textos:

Víctor Albarracín señala en “El emprendimiento de la causa perdida”, algunos cuestionamientos frente a los parámetros que habitualmente se utilizan para definir y evaluar una industria creativa exitosa, a partir de una lectura crítica de los supuestos implícitos en los estímulos y premios destinados a fomentar este tipo de gestión. Su cuestionamiento afirma que, en última instancia, la idea del emprendimiento cultural premia el rendimiento comercial y no propiamente la gestión cultural, limitando aún más las posibilidades de supervivencia de otro tipo de iniciativas, desligadas de todo interés de lucro, como es el caso de El Bodegón, un espacio independiente al cual él mismo pertenece.

En el artículo “Gestión de la creación, creación de la gestión”, he intentado señalar la intención de vincular estas dos nociones a partir de procesos de doble vía que nos permitan dimensionar el concepto de gestión desde las propias prácticas artísticas, las cuales involucran hoy un cuerpo de acciones que hacen necesaria esta redefinición.

“Arte y gestión en el trabajo comunitario”, de Jaime Barragán, se centra en la gestión aplicada a comunidades, reseñando algunos problemas frecuentes en la conformación y funcionamiento de sociedades y organizaciones. Su experiencia en ese terreno nos permite ver, en este artículo, aspectos que, desde las teorías en abstracto no se podrían identificar; tal es el caso de las situaciones que enfrentan y desdibujan a

las organizaciones con el fin de atender las convocatorias institucionales, o la importancia de una forma de gestión usualmente desconocida pero muy frecuente: “la gestión periférica”, entendida como un proceso de movilización familiar y barrial.

Clara Patricia Triana, William Vásquez y Miguel Huertas, de la Unidad de Arte y Educación de la Universidad Nacional, han trabajado en los Laboratorios de investigación-creación en los Santanderes, buscando implementar procesos de formación en el terreno de la gestión para propiciar nuevos modelos creativos en el campo artístico local. Este grupo de docentes nos entrega en “El artista y la ciudad”, “Cómo reconocer a los artistas de la región” y “La gestión, la autogestión y el arte en la región”, una serie de reflexiones derivadas de su experiencia concreta derivada de los Laboratorios que han coordinado. Sus planteamientos intentan abordar integralmente el tema de la gestión, entendiendo que ésta toca temas colaterales: la situación del arte en la región, la percepción de sí que tienen los artistas, la formación, lo que significa vivir en la periferia, la relación del artista con la sociedad y con las instituciones, el papel de la gestión y la autogestión en ese mapa conceptual y –finalmente– la necesidad de abrir espacios de diálogo que permitan estas reflexiones.

La publicación se complementa con experiencias y casos prácticos procedentes de tres ciudades del país. A través de una encuesta se intenta presentar la manera en que se han concebido, gestionado, sostenido, e incluso fracasado, algunas organizaciones locales de artistas: Lugar a Dudas y Helena Producciones de Cali, Taller 7 de Medellín y Arteria, El Bodegón y La Peluquería de Bogotá, recapitulan cómo han operado y cuáles han sido sus estrategias creativas, no sólo para sobrevivir sino –incluso– para potenciar su trabajo en un ámbito poco favorable para el desarrollo de sus proyectos. A la información sobre estos casos específicos se suman algunos datos útiles para quienes empiezan a moverse en el campo de la gestión en artes.

Confiamos en que estas primeras reflexiones no solamente nutrirán las fases últimas de los Laboratorios de investigación-creación, sino también en que arrojarán pistas para emprender programas de fomento de gestión y emprendimiento que atiendan a las particularidades de las artes visuales.

Área de Artes Visuales / Ministerio de Cultura

Empresa

f. Acción ardua y dificultosa que valerosamente se comienza.

[...]

5. Obra o designio llevado a efecto, en especial cuando en él intervienen varias personas.

DRAE

Industria

f. Maña y destreza o artificio para hacer una cosa.

DRAE

El emprendimiento de la causa perdida

Víctor Albarracín

La actividad gratuita incesante, continua, va mucho más allá de lo que la economía política tradicional —incluidas todas las escuelas— considera como el único trabajo que merece remuneración; es la principal fuente de valor.

Yann Moulier-Boutang. «Riqueza, propiedad, libertad y renta en el capitalismo cognitivo»

A raíz de una convocatoria difundida por el Ministerio de Cultura a mediados de 2008, decidí presentar mi nombre a concurso para participar en capítulo Colombia del Premio Internacional al Joven Emprendedor en Artes Visuales (IYVAE) 2008, un concurso creado y patrocinado por el British Council, cuya finalidad era, según el texto de la convocatoria, reconocer “la importancia de los emprendedores creativos de las Artes Visuales en el desarrollo de una industrial (sic) sostenible y competitiva en el mundo”, como uno de los pasos para “generar y consolidar nuevas capacidades de gestión en las actividades culturales, en concordancia con las tendencias mundiales de crecimiento y desarrollo de las industrias creativas.”

Sin confiar demasiado en mis probabilidades de éxito, envié los documentos que se pedían y, tras clasificar a la ronda de entrevistas, fui quedando entre los finalistas. Un par de “rounds” más tarde, terminé segundo, pero esa incapacidad de llevarme el premio (es decir la oportunidad de viajar a Londres y competir frente a “jóvenes emprendedores” de todo el mundo por una bolsa de trabajo de £ 7.000) me fue dejando una serie de preguntas que hoy, algo más de un año después, intentaré, si no responder, al menos plantear aquí.

Pero antes, tendría que contarles a son de qué conseguí escalar hasta el puesto de “virreina”, y porqué no logré quedarme con la corona que me habría permitido atravesar medio mundo para comer fish n’ chips y tomar

cerveza Guinness, además, claro, de medirme en competencia frente a otros muchos “jóvenes emprendedores de las artes visuales” provenientes de latitudes diversas.

Desde octubre de 2005 he hecho parte de un colectivo artístico amplio, cambiante y un tanto conflictivo, que le dio vida a un espacio de exhibición y producción de proyectos de arte en Bogotá: el Bodegón. Un espacio estructurado en torno a una vocación más bien contestataria (aunque nunca militante), ligada a una teleología del fracaso, la pérdida y el derroche.

El Bodegón ha tenido, desde su creación, un ritmo de actividades frenético, por lo que, a pesar de un par de prolongados periodos muertos, ha alcanzado casi el centenar de eventos producidos, entre exposiciones, fiestas, conciertos, proyectos de creación y lanzamientos editoriales, en los cuales han intervenido reconocidos artistas colombianos e internacionales, junto a estudiantes, recién graduados y colectivos heterogéneos articulados en torno a eventos específicos.¹

El Bodegón reunió, en el curso de estos cuatro años, algo de prestigio institucional y reconocimiento de buena parte de la comunidad artística bogotana, convirtiéndose, en algún momento de su existencia, en un referente casi obligado para entender el circuito artístico en Bogotá, durante un periodo en el que no había (y sigue sin haber) otras ofertas de escenarios de exhibición no mediados por un ejercicio comercial. Se puede decir, entonces, que si el Bodegón tenía un mérito, más allá de proponer un espacio constante de actividades artísticas transitorias, era su abierta disposición a la pérdida.

A la pérdida en muy distintos sentidos: por un lado, a la evidente pérdida económica implícita en el hecho de sostener un espacio artístico independiente con recursos propios, por otro, una pérdida de oportunidades de socialización al plantear actividades de muy corta duración (apenas una noche cada una), también una pérdida de impulso al ir decreciendo con el paso de los años el número de visitantes a las exposiciones, una vez se esfumó el interés público que la novedad del sitio trajo consigo y, como si fuera poco, la pérdida de interés de los miembros mismos del colectivo que empezaron a desertar y a ser reemplazados por otros ante una interminable lista de dificultades económicas y operativas, y de una cada vez más frecuente tensión interna que condujo a un sinnúmero de conflictos personales, rencillas, críticas y peleas.

En ese sentido, confiar en ganar el Premio Internacional al Joven Emprendedor en Artes Visuales a partir de mi vinculación a una experiencia como el Bodegón, resultaba abiertamente en contravía del espíritu del certamen, centrado en el apoyo a experiencias exitosas y no, como acabamos de ver, a un modelo tambaleante que persistía en su actividad por encima de toda lógica, mientras iba dejando pedazos de sí regados por el camino.

Aunque el jurado no vio este aspecto traumático e intrínseco a la existencia del Bodegón y, por ende, a mi propia gestión en el campo artístico, sí tuvo suficientes evidencias de que mi perfil no se ajustaba

1 Un recorrido más amplio alrededor de la historia y las actividades del Bodegón puede hacerse en <http://lebodegon.blogspot.com>

a los estándares, al señalar que: “(...) teniendo en cuenta los criterios establecidos por el premio y las características especiales de su proyecto, su experiencia no demuestra una trayectoria y éxito en los negocios en el sentido clásico de crecimiento de la empresa (ganancias, empleos, inserción en el mercado)”, aunque, simultáneamente, reconocía que “el Bodegón tiene el potencial de consolidarse y contribuir de una manera diferente al emprendimiento cultural.”

Finalmente, resultó ganador Juan Pablo Fajardo, quien, con su empresa (La Silueta Ediciones) “demostró amplia trayectoria y éxito en los negocios en el sentido clásico de crecimiento de la empresa (ganancias, empleos, inserción en el mercado) y en términos de su reputación entre pares.” Con las cosas así, y tal como podía preverse, me quedé sin comer fish n’ chips y el Bodegón sin chance de poder luchar por una entrada de dinero que no proviniera de los bolsillos de sus empobrecidos miembros.

Este texto no pretende constituir alguna forma de reclamo, venganza o cuestionamiento de los resultados del certamen. No intenta tampoco plantear un escenario de victimización del Bodegón ni de mí mismo como presunto afectado por el fallo del jurado. No. Simplemente, busca entender el sentido que instituciones como el Ministerio de Cultura o el Consejo Británico (convocantes del premio) le dan al concepto “industria cultural” para, a partir de esa definición, cuestionar un cuerpo de acciones y actitudes institucionales que plantean una dirección única para moverse en el terreno del “emprendimiento cultural”, generando cierres y puntos ciegos en un entorno en el que conceptos como “éxito” y “oportunidad” escasean y tienden a quedarse en muy pocas manos.

Una primera observación tendría que ver con la sutil diferencia entre “empresa” e “industria” planteada en el texto de la convocatoria del IYVAE 2008, pues, más allá de una aparente sinonimia, podemos ver, según las definiciones extraídas del DRAE, cómo la primera favorece una idea de dificultad (“acción ardua y dificultad que valerosamente se comienza”), mientras la segunda apunta hacia el desarrollo de una capacidad destinada a la obtención de una ventaja (“maña y destreza o artificio para hacer una cosa”). Sin embargo, aún tratándose de “industrias”, la convocatoria señala una articulación muy clara con la idea de “emprendimiento” (“acometer y comenzar una obra, un negocio, un empeño, especialmente si encierran dificultad o peligro.” DRAE. Voz “emprender”). En consecuencia, la interrelación de estas voces traería consigo una idea de superación, en tanto se parte de una experiencia del peligro o la exposición a un riesgo para culminar en una del progreso que conllevaría el desarrollo de una “maña”. El anclaje estratégico de estas dos palabras subsume el discurso en una retórica moderna de la ventaja y la trascendencia, vinculadas al cierre de una fase experimental: cuando se desarrolla la maña, no es menester seguir buscándola, pues esa búsqueda es, precisamente, la que trae consigo el riesgo y la dificultad. La maña asociada a la industria implicaría una renuncia a la dimensión de la experiencia para introducirse en el campo del “artificio para hacer una cosa”. Así, entonces, mientras una empresa consiste en el interminable recorrido de un camino peligroso, una industria no sería más que el escenario controlado, a través del artificio, del carácter inestable de la experiencia real.

Bajo esta perspectiva, una industria sería, entonces, una “mediación”, entendida como la “actividad desarrollada por una persona de confianza de quienes sostienen intereses contrapuestos, con el fin de evitar o finalizar un litigio”, es decir, la negociación, a través de un tercero que se apropia simultáneamente de dos posiciones antagónicas, para producir un acuerdo en el cual las fricciones, texturas y particularidades del hecho negociado se disuelven para generar un espacio discursivo que ya no coincide con la realidad de la confrontación, y en el cual los extremos comprometidos terminan desvinculados de la experiencia que los enfrenta.

Sobra decir que, al hablar de “industria”, hablamos necesariamente de una actividad económica cuya finalidad es la acumulación de capital y, en ese sentido, la mediación a la que nos referimos –si es que hablamos de “industrias culturales”, como se supone que lo estamos haciendo, en el marco de un Estado social de derecho, pluriétnico y multicultural, como consta en el texto de la Constitución de 1991– pretende, como señala Žižek (2008, 59), una “despolitización de la economía”, que construye una ilusión de neutralidad y transparencia al erradicar toda confrontación en torno a las posibilidades de acceso al capital para dar paso a una por el reconocimiento y la tolerancia:

Puesto que el horizonte de la imaginación social ya no permite cultivar la idea de una futura superación del capitalismo –ya que, por así decir, todos aceptamos tácitamente que *el capitalismo está aquí para quedarse*–, es como si la energía crítica hubiese encontrado una válvula de escape sustitutoria, un exutorio, en la lucha por las diferencias culturales, una lucha que deja intacta la homogeneidad de base del sistema capitalista mundial. El precio que acarrea esta despolitización de la economía es que la esfera misma de la política, en cierto modo, se despolitiza: la verdadera lucha política se transforma en una batalla cultural por el reconocimiento de las identidades marginales y por la tolerancia con las diferencias.

En consecuencia, mi experiencia “empresarial” en torno al Bodegón fue “reconocida” y “tolerada” en el seno del IYVAE 2008: “su modelo de negocio es diferente y en cierta medida no muy cercano a criterios tradicionales de emprendimiento cultural. Sin embargo pese a que lo anterior lo aleja un poco de los criterios de selección establecidos por el premio, su propuesta puede constituirse en una gran oportunidad.” Pero el centro de la discusión real no está en ese reconocimiento abstracto sino en el premio al que la “empresa” podría acceder, siempre y cuando se acerque a esos “criterios tradicionales de emprendimiento”, es decir, a un modelo destinado a la generación de “ganancias, empleos (e) inserción en el mercado.” En últimas, pues, cuando se rinda a esa idea de capital que constituye el centro ideológico de toda industria.

En el caso de este pequeño espacio de artistas en Bogotá, esa relación frente al capital siempre tuvo matices complejos y nunca muy bien consensuados: en el curso de los cuatro años de historia del Bodegón, muchas fueron las peleas, razonables y desesperadas, que se dieron por cuenta de una tensión muy fuerte ante el problema de la supervivencia económica: cuotas no pagadas por miembros que se quedaban sin trabajo; socios que, trabajando casi a tiempo completo en torno a las actividades del Bodegón no recibían un centavo por su labor; abandono de los oficios vinculados a las exposiciones y otros eventos tras la inserción en el mercado laboral de algunos socios; apatía frente al trabajo grupal al ser

considerado un obstáculo para el avance de la carrera artística personal; interminables debates que precipitaron la renuncia de personas que se oponían a la posibilidad de que el espacio consiguiera dinero a través de eventos artísticos comerciales (subastas, ventas directas de las obras que algunos artistas daban en donación, propuestas para la representación comercial de artistas) o de subvenciones estatales, privadas o internacionales; acusaciones de robo y negligencia empujadas por la precariedad del espacio y de las condiciones de vida de sus afiliados, y un larguísimo etcétera que no habría tenido lugar si el Bodegón hubiera conseguido alguna fuente de financiación externa.

Sin embargo, la estructura política de los apoyos a organizaciones culturales independientes está totalmente articulada por esa lógica “industrial” del crecimiento y la prosperidad, dejando por fuera de su espectro un conjunto de experiencias no centradas en la producción de mercancías o el ofrecimiento de servicios con fines de lucro. Así, no se trata solamente de que el Bodegón se quedara sin oportunidades tras la reflexión específica y particular de los jurados del IYVAE 2008, sino, más bien, de que los parámetros de evaluación que estos usaron se encuentran claramente delimitados por una retórica de la “gestión cultural” construida desde grandes instituciones públicas y privadas que, a fuerza de uso, ha adquirido valor de ley universal.

Cuando la prosperidad entra a formar parte de un discurso de la transparencia, cuando se pierde de vista que el ascenso del capitalismo tiene lugar a partir de una feroz lucha de clases y de una reacomodación geopolítica específica, se tiende a olvidar el valor del antagonismo como productor de acontecimientos históricos, es decir, de transformación política, pues se asume esa posición antagónica y marginal como un fenómeno abstracto del cual el sistema debe ocuparse a través de la caridad, la asistencia o la promoción social. Se entiende el carácter antagónico como la manifestación de una incapacidad de progreso, como un anacronismo que debe ser comprendido, paliado y llevado a un punto de superación a través de diversos sistemas de mediación, de producción de consensos o inclusión en el acuerdo, perdiendo, por el camino, la posibilidad de entender el ejercicio de la contestación como un escenario privilegiado para el cambio social.

¿Qué ocurre con la historia de una iniciativa como el Bodegón, que, desde sus comienzos, se plantea voluntariamente como un proyecto antagónico sin viabilidad y, a la vez, al decidir emprender el camino, renuncia a entenderse como víctima de un sistema desigual? ¿Cómo abarcar su ejercicio si no se dispone de indicadores que anclen la idea de producción cultural con las nociones de gasto, despilfarro y precariedad? ¿Cómo validar el ejercicio del Bodegón en tanto empresa riesgosa y expuesta al fracaso, sabiendo que estas características van en contravía de la idea de “industria cultural”? ¿Cómo evaluar el carácter experimental de un proyecto, teniendo en cuenta que éste debería ser medido a partir de sus procesos y no de sus resultados? Y, sobre todo, ¿cómo fomentar su ejercicio y permitir su existencia sin llevarlo a la posición de oveja negra redimida por la lógica del capital?

Aunque no tengo las respuestas a estas preguntas, creo que debería darse un desvío en la manera en la que las instituciones construyen parámetros para la evaluación de las “industrias”, “empresas”,

“iniciativas”, “proyectos”, o como quiera llamársele a todo un conjunto de “emprendimientos” o emanaciones vinculados a una idea tan vasta, abstracta y llena de matices como es la “cultura”. En primer lugar, si renuncio ahora a seguir construyendo una separación entre la idea de “industria” y la de “empresa” es, entre otras cosas, porque considero que todas estas categorías –a pesar de sus veladas diferencias de sentido, que hasta ahora me han sido útiles para evidenciar un prejuicio institucional en torno al prestigio de una u otra práctica– están estructuradas alrededor de un campo común: el de la “cultura”, un término que, por supuesto, ni de riesgo intentaré definir aquí pero que es, de entrada, el que nos permitirá establecer nuevas diferencias para seguir enredando la pita.

Para empezar, si nos remitimos de nuevo al fallo del jurado del certamen en cuestión, y vemos los comentarios en torno al proyecto ganador, podremos darnos cuenta de que el eje argumental básico, está ligado al valor económico del emprendimiento: “la contribución de Juan Pablo desde el punto de vista empresarial con su empresa *La Silueta Ediciones* es sólida y destacable”; “Juan Pablo demostró su capacidad de liderazgo para impulsar empresas en el área de artes visuales en beneficio del desarrollo del país no solo por su trayectoria, sino también por las áreas de trabajo y nuevos productos que tiene pensado desarrollar. Por su experiencia reciente la empresa de Juan Pablo tiene el potencial de abrir mercados en el exterior”; “Juan Pablo como artista y emprendedor ha llevado a cabo diferentes iniciativas que han permitido desarrollar y contribuir a su escala, al crecimiento del mercado editorial en el país”, etcétera.

Por supuesto, la experiencia de *La Silueta* ha resultado muy importante en el desarrollo e innovación del mercado editorial en Colombia, en el campo del diseño y la socialización de proyectos artísticos, en la apertura de un mercado inexistente hace una década para los libros de arte, en la visibilización de artistas y procesos creativos, en la reinversión de sus utilidades en la producción de nuevos proyectos y un largo etcétera que no está en cuestión. Sin embargo, a lo que voy, es a que la evaluación del jurado estuvo más centrada en la prosperidad de la empresa y sus oportunidades de negocio, que en la producción cultural de ésta, siguiendo los preceptos de “una suerte de nueva hegemonía ideológica liberal, que [hace] de cada trabajador un emprendedor con posibilidades: un futuro abierto al enriquecimiento fácil en trabajos creativos e interesantes.” (Rodríguez y Sánchez, 20).

Y estamos hablando de “industrias culturales”, no sólo de “industrias”, por lo que el éxito de la experiencia empresarial debería medirse en

Fuentes citadas

«Entrevistas a finalistas colombianos. Premio Internacional al Joven Emprendedor en Artes Visuales (IYVAE) 2008.» Tomado de: <http://www.mincultura.gov.co/index.php?idcategoria=5217&download=Y>.

Moulier-Boutang, Yann. «Riqueza, propiedad, libertad y renta en el capitalismo cognitivo.» VVAA. *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*, Madrid: Traficantes de sueños, 2004.

Rodríguez, Emmanuel y Raúl Sánchez. «Entre el capitalismo cognitivo y el Commonfare.» VVAA. *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*, Madrid: Traficantes de sueños, 2004.

Zižek, Slavoj. *En defensa de la intolerancia*, Madrid: Sequitur, 2008.

términos de “capital cultural” y no de “capital” a secas. Es quizás ese el punto más conflictivo de una aproximación a este tipo de iniciativas, ya que su correcta lectura precisa el deslizamiento de un terreno claramente definido por la materialidad del dinero, las mercancías y la acumulación, a otro fangoso, inhóspito y acechado por el fantasma de un concepto tan vago como el de “capital cultural”.

Apenas de taquito, sin patear la pelota de frente, podría decir que entiendo la cultura como un proceso activo de intercambio, comunicación y transformación, en el cual es la circulación de informaciones, saberes o prácticas la que constituye eso que podríamos llamar “capital cultural”. Así, es el flujo y no la acumulación la que da forma y posibilidad a aquello que decidamos llamar “cultura”; incluso una “cultura del capital” sería la circulación de informaciones diversas en torno a la acumulación de fortuna, no la acumulación privativa de tales informaciones.

Bajo esa perspectiva, el capital cultural trabaja a pérdida, dejando ir lo que produce y tomando lo que necesita para transformarlo y dejarlo ir de nuevo. Su forma es más cercana al despilfarro que a la inversión, por la cual las utilidades, en este caso sociales, se reparten en las manos de terceros, de quienes apenas se espera que prolonguen indefinidamente la circulación y mutación de los procesos emprendidos. Este esquema, por supuesto, plantea una pregunta ya obvia: ¿de qué vive quien emprende el camino de una empresa cultural? O, más bien, ¿de qué vive quien emprende el camino de una empresa cultural no mediada por la producción de bienes y servicios, es decir, cómo come el emprendedor cultural que produce cultura y no capital?

Podríamos adentrarnos por un largo camino que nos conduciría al terreno del capitalismo cognitivo, a su solicitud de abolición de la retribución salarial a cambio de trabajo, entendida como una nueva forma de esclavitud y a su sustitución por una renta incondicional de existencia; podríamos plantear una reformulación de la idea misma de trabajo, en la cual se incluyeran los procesos libres de aprendizaje, consumo y transformación no remunerados; podríamos exigir una serie muy amplia de reivindicaciones que están ya enmarcadas en muchas teorías de los *commons*, pero, mientras eso pasa y tiene efectos plausibles sobre el campo del emprendimiento cultural en un país como Colombia, donde el parámetro fundamental para el apoyo a las iniciativas culturales es el prestigio social desprendido de su producción de capital, ¿qué?







Gestión de la creación, creación de la gestión

Javier Gil

¿Por qué iniciar una reflexión en torno a la gestión en el campo de las artes visuales? Son varios los aspectos que impulsan a plantearse algunas preguntas y derroteros alrededor de este tema. Se habla mucho de “gestión”, pero parece necesario cargar de sentido esa palabra y hacerlo desde las mismas prácticas artísticas. La fase final de los laboratorios de investigación-creación que ha emprendido el área de artes visuales aspira a entregar a creadores y docentes de las regiones del país algunas herramientas en esta dirección, que puedan constituirse en una alternativa de acción y trabajo en las distintas ciudades del país. Nuestra intención es que los laboratorios abran perspectivas para articular la gestión a la acción investigadora y creadora. La gestión cultural –por otra parte- es un espacio de inserción laboral en un medio cada vez más difícil para los egresados de las distintas facultades de artes, a quienes se les impone la necesidad de abordar el tema desde opciones distintas a aquellas que remiten a la idea de producir y comercializar obras en una galería, la cual, si bien no es descartable, sí resulta insuficiente, considerando no sólo los desplazamientos que experimenta la práctica artística visual sino la ausencia de galerías y comercialización de obras en casi la totalidad de las ciudades del país.

Esta publicación, entonces, aspira a abrir opciones, conceptuales y operativas, en torno a lo que denominamos “gestión”, las cuales –sin desconocer las concepciones vigentes– puedan inducir procesos de movilización en los creadores, docentes y artistas que no necesariamente se circunscriban a la obtención de una certificación académica. Por ello pretendemos abrir algunas reflexiones sobre el tema y ofrecer unas cuantas herramientas derivadas de una idea de gestión asociada a prácticas como la conformación de colectivos de artistas, la asociatividad y la puesta en marcha de espacios independientes que operen como centros de producción y formación artística. En suma, la extensión de la gestión artística a un dispositivo de pensamiento creativo.

posiciones. Por un lado, y asumidos la cultura y el arte como sectores económicamente productivos, necesariamente invita a un tipo de gestión que realice con eficacia y eficiencia esa posibilidad, lo cual conlleva análisis y dinamización de la producción; una necesaria ampliación de los canales de financiación distintos a los que puedan ofrecer el Estado o los propios creadores; nuevos modos de circulación, distribución y recepción, y la ampliación de públicos para el arte. Es decir, una exploración de la cadena productiva y sus procesos. No obstante, el asunto dista de ser una aplicación mecánica de procedimientos y estrategias del plano económico al mundo de las artes. De hecho, estas pueden estar lejos de convertirse en productos de fácil consumo debido a su intencionalidad, destinada a torcer la percepción y los significados vigentes; por ello, difícilmente toleran su acoplamiento a una lógica mercantil próxima al entretenimiento y la diversión. Así, el mundo del arte puede enfrentar circunstancias difíciles, como la de verse domesticado para favorecer su comercialización o estimular aquellas expresiones que terminan por reiterar y afirmar los cánones más académicos y ya incorporados a la “cultura” oficial, en detrimento de manifestaciones artísticas más experimentales y ajenas a cánones, o incluso, de expresiones que, aunque poco comerciales, sí reflejan pluralidades culturales y estéticas.

Frente a ese panorama, se puede apostar por una noción de la gestión desprendida y fiel a la misma naturaleza de las prácticas artísticas. En este caso, más que tramitar y visibilizar productos ya dados, la gestión puede dirigirse hacia otras rutas y definirse de nuevas maneras, quizás más ligadas a una operación más creativa que técnica. Al explorar estas posibilidades, se enfocan los siguientes señalamientos:

Las prácticas artísticas convocan otros modelos y concepciones de la gestión

Muchas prácticas artísticas en la actualidad involucran la gestión, no solamente como un aspecto que, a posteriori, moviliza el trabajo artístico, sino como un ejercicio plenamente implicado en su desarrollo, derivado de la propia naturaleza de las prácticas, e involucrado en su estrategia de creación, circulación y apropiación. Hoy, muchos proyectos reclaman gestiones diversas, ya sea para darle movilidad y circulación al trabajo creativo, para emplazar o montar obras en espacios distintos a los habituales e incluso, para garantizar la realización de proyectos con un nivel de complejidad alto que, en el presente, son impensables sin ese tipo de labor (en algunas obras, buena parte del trabajo de creación radica en la misma gestión). En el amanecer, como afirma Ladagga, de “una nueva cultura de las artes”, la gestión es impensable como algo externo y distanciado de la misma actividad creadora. Ciertas prácticas involucran un alto nivel de relaciones, muchas propuestas ya no se centran en la subjetividad del artista, distante y ensimismada, sino en una acción plena de vínculos o relaciones, estrechamente asociada a un rol de mediación para la creación social de valor o para facilitar procesos que implican participación y organización colectiva.

Ello necesariamente involucra una suerte de gestión social. Del artista centrado en sí, en su interioridad, aún vigente pero insuficiente para explicar ciertos desplazamientos en los que lo artístico se asocia a procesos de construcción de comunidad, estamos pasando a creaciones colectivas, a redes de aprendizaje grupal, a movimientos de democratización estética, a modos post disciplinarios de acción, que suponen un encuentro con los otros y con diversas dimensiones y disciplinas, de una manera muy abierta a desarrollos creativos y no tan predecibles. Estas prácticas –a juicio de Ladagga- asocian arte, gestión social, experimentación pedagógica y la intervención de distintos campos de saberes. “Hay una expresión que usan los biólogos: evento composicional. Un evento composicional tiene lugar cuando dos líneas genealógicas distantes se combinan y producen algo que los modelos preexistentes al evento no permiten describir.”

Son prácticas que empiezan a “desinventar la modernidad” y sus concepciones centradas en aquella lógica que apunta a la obra, su exposición y consumo, con sus correlativas y necesarias instituciones: galería, museo, crítica, etc. Esa lógica traía consigo también una tajante separación de roles entre quien crea, quien recibe, quien exhibe y quien gestiona. Es claro que están emergiendo nuevas situaciones que redefinen ese mapa de actividades y roles, pues algunas prácticas no apuntan a perfilar un objeto-mercancía ni su inserción en un circuito diseñado para tal fin, inscribiéndose mejor en otras modalidades de circulación, en otros espacios –ya no sólo de exhibición sino también de producción y movilización de prácticas– y en otras formas de producción y recepción de sentido.

La creación social de valor y sentido no estaría inscrita solamente en el objeto artístico sino a lo largo de las dinámicas mismas de circulación, apropiación y gestión mientras, simultáneamente, ponen en relación roles que, desde la Modernidad, se conservaban muy demarcados, entreverando la creación con la gestión, ésta con la producción, y unas y otras con la formación, en un juego más fluido y difuso. Esto se ve acentuado si se concibe lo artístico más como un campo, que como un conjunto de obras de arte. Esta visión involucraría diversos componentes, entrecruzados de tal manera que la gestión trascendería los objetos para insertarse en distintas relaciones y flujos. Desde esta óptica, se podría pensar que la gestión se involucra también en procesos curatoriales y en los laboratorios de formación (al menos en el marco de los programas del área de artes visuales del Ministerio de Cultura), en tanto que estas actividades conllevan, en su mayoría, la construcción de tramas, articulaciones y relaciones.

Es claro, entonces, que la gestión parece reclamar –exigida por esta situación– una redefinición que pueda dar cuenta y potenciar de mejor forma esta nueva cultura de las artes. Naturalmente, todo ello invita a pensar en un concepto de gestión que quizás no solo dinamice objetos, sino también diversas prácticas; un concepto de gestión, pues, más circunstancial, más intrínseco y menos externo a la actividad artística. Un concepto de gestión más puesto en situación y contexto, particularmente en escenarios tan diversos como los que observamos en las diversas regiones del país.

Una gestión atenta a singularidades y particularidades

Frente a modelos generales y globales, es deseable pensar las singularidades, pues las prácticas artísticas y culturales difícilmente toleran un modelo totalizante que absorba lo singular en lo homogéneo. En el fondo, se trata de pensar la gestión en su propio acontecer, lo cual es imposible cuando hay un esquema previo que termina por adormecer el pensamiento, violentando los desarrollos y las particularidades. Los modelos generales neutralizan la multiplicidad y la novedad al ajustar cualquier situación a un esquema que no necesariamente se adecua a todas las situaciones. Más aún, si efectivamente aceptamos las premisas de la diversidad y la diferencia, resulta poco menos que paradójico sostener políticas culturales ceñidas a la diversidad y –sin embargo– proponer un modelo mayoritario y general para la gestión. Quizás, y haciendo justicia a la diversidad, se podría hablar de “las gestiones” más que de “la gestión”.

Es necesario situarse en el acontecer de la gestión en cada situación, según las posibilidades de cada lugar, sin puntos de salida o llegada preestablecidos (bien valdría la pena preguntarse a qué se llamaría “gestión” en cada cultura, y qué sería gestionable en cada contexto, e incluso preguntarse si, en algunos lugares, cabría hablar de “gestión cultural”, o si algunos grupos consideran su cultura como algo a gestionar).

En definitiva, un pensamiento-gestión con distintos desarrollos, en el que puedan coexistir sin dicotomizarse, modelos de gestión comercial y otros que respondan a otras lógicas. Modelos capaces de situarse fuera de los estándares oficiales, pero también modelos abiertos a negociar con aquellos si así se precisa. En el fondo, se trata de inducir un abordaje desde esquemas contemporáneos de pensamiento en los cuales lo inestable, lo híbrido, lo diverso, lo complejo, lo discontinuo, los formatos no lineales ni predecibles, la aleatoriedad y la heterogeneidad de relaciones, tengan lugar haciéndole justicia al comportamiento mismo de lo social y lo cultural. En suma, pensar el tema creativamente y –por tanto– desde su singularidad y posibilitando la generación de novedad en cada situación.

Las formas de gestión no son “claras” ni “distintas”, sino de naturaleza flexible, adaptables a una diversidad de intereses, a procesos institucionales y socio-culturales distintos, a la complejidad misma del campo artístico, a la necesidad de consolidar procesos locales y al sentido de unas políticas culturales no ceñidas exclusivamente a la difusión de ciertos productos y, más bien, tendientes al fortalecimiento de la participación, la organización y la dinamización de lo público.

Los modelos únicos, claros y distintos presuponen miradas distantes. El giro propuesto supone derivar los modelos desde la cercanía y, por tanto, desde lo circunstancial, es decir, un abordaje más estético, más ligado a una proximidad íntima, sensorial e imaginativa con cada lugar. La propuesta de los laboratorios de investigación-creación es extender esta actitud experimental, investigadora y creadora a las posibilidades de una gestión local, situada y, en consecuencia, minoritaria, como última etapa de su desarrollo para, así, comenzar a pensar la gestión en cada lugar: ¿qué acciones son factibles en uno u otro lugar, de acuerdo con las

limitaciones y posibilidades del contexto? ¿Qué proyectos de gestión son viables en cada lugar? ¿Qué posibilidades de acción en el terreno de la gestión son viables para los grupos de artistas y formadores?

La gestión y la creación

Al pretender que no haya un modelo único y previo, estamos asociando la gestión a una acción creativa que atiende a circunstancias particulares y que, desde allí, es capaz de producir novedad. Una gestión libre de fundamentos esenciales, más proclive a pensar sus posibilidades en situaciones específicas buscando, en el fondo, producir modelos más livianos, en un sistema abierto en el que los conceptos remitan a circunstancias y no a fundamentos sólidos que tiendan a unificar todo en formatos idénticos. Alentamos entonces un modelo de gestión creativo, menos dado a formalizaciones y más dispuesto a captar creativamente situaciones para pensar oportunidades. Es decir, una práctica que no represente modelos, sino que los cree.

Tener respuestas ya definidas frente a nuevos problemas es dejar escapar la posibilidad de novedad y de acontecimiento. Hablar de creatividad es abandonar las respuestas ya hechas y creer en opciones inesperadas, en la posibilidad de concebir acciones que expresen juegos novedosos en los que se relacionen incluso aspectos de sistemas diversos de gestión, en los que distintas realidades puedan relacionarse y generar composiciones de relaciones flotantes y variadas, relaciones parciales y contingentes con encadenamientos sorprendentes, vínculos múltiples y relaciones inéditas entre prácticas, territorios y disciplinas. La creatividad opera más tácticamente, es decir, atendiendo a la ocasión y la circunstancia, sin un sentido predefinido y con la aleatoriedad propia de los sistemas complejos y abiertos. Quizás, atendiendo a las singularidades de cada lugar, y a la emergencia de nuevas prácticas artísticas o asociadas a lo artístico, es factible pensar acciones en las que se den pactos provisionales y entramados que no necesariamente respondan a la institucionalidad y la gestión empresarial. La producción de valor puede tener destinos distintos al mercado .

Mauricio Lazzarato hace énfasis en principios que podemos extender al tema que nos ocupa. Opone el acontecimiento al fundamento, el accidente a la esencia, la creación a la manifestación de unos límites previos. Se trata –a su juicio– menos de establecer las condiciones para alcanzar lo universal, que de establecer las condiciones para buscar lo nuevo, lo virtual que subyace en cada situación y que puede potenciarse creativamente. Un acontecimiento no es la solución a un problema, sino la apertura de posibles. Pero, para realizar lo posible, hace falta crearlo, pues éste sólo existe en tanto que se lo expresa. Estamos, pues, frente a la disyuntiva de emplear el término “gestión” basándonos en la búsqueda de control sobre lo planeado y lo posible desde algo ya dado y predeterminado (perspectiva posiblemente válida en ciertos terrenos, pero difícilmente sostenible en las artes actuales) o hacerlo a modo de creación de lo posible y del acontecimiento.

posibles. Quizás el presente, más azaroso e incierto, invita a producir lo nuevo, a generar nuevas relaciones con la economía, la política, la educación, la vivencia del tiempo y del trabajo, la relación con las comunicaciones; quizás implica nuevas maneras de estar juntos y de construir comunidades. Y en toda esta creación de posibilidades, hay creación social de valor, no necesariamente ceñida a su condensación en productos.

Para entender mejor estas ideas y sus implicaciones, podemos formular algunas apreciaciones de Lazzarato, a riesgo de extraviarnos un poco. En la base de esta apertura de posibles estarían los deseos y creencias, y no tanto las aspiraciones mercantiles, sostiene el filósofo italiano.

“Cooperación de cerebros” no regulada por las categorías del trabajo, sino según la lógica de creación de posibilidades sustentada en la “coproducción simpática”, en la confianza y la amistad, en la alegría de la creación conjunta. Las invenciones son acontecimientos que en sí no tienen gran valor, pero crean posibles que recogen los deseos y creencias de grupos y esa es la condición previa de todo valor: la invención es cooperación de deseos haciendo emerger fuerzas que sólo eran virtuales. Esta cooperación produce bienes comunes, conocimientos, lenguajes, arte, servicios, información, y estos bienes pertenecen a todos. Son creados de manera semejante a una obra artística colectiva, una especie de coproducción de subjetividades inapropiables, difícilmente asimilables a un régimen de propiedad exclusiva y que más bien, encuentra en lo compartido su legitimidad. Su lógica, en consecuencia, difiere de la mercantil, tanto en su producción (son de pertenencia colectiva: lo creado se efectúa utilizando referencias de otros, apelando al conocimiento común) como en su consumo. Allí, a diferencia de lo que ocurre con otros bienes, lo creado no desaparece al ser utilizado sino que, como en el mundo de las artes, se acrecienta en sus apropiaciones y lecturas.

Es claro que aquí, la constitución de valores es creación de mundos a partir de la movilización de deseos, creencias, ideas, percepciones y sensaciones. El valor se obtiene en su propagación, en el uso social. Esta perspectiva da que pensar, redefine aspectos de eso que denominamos “gestión” y desplaza muchas lógicas y premisas desde las cuales podemos abordar la producción, el trabajo y el valor. Semejantes puntualizaciones también se prolongan a la necesaria, aunque muchas veces no establecida, diferencia entre consumidor y ciudadano, y entre la gestión para el ejercicio de la ciudadanía, la democracia y diversidad cultural, y la gestión para el mercado.

Quizás la gestión en las artes visuales de hoy, junto a otros conceptos del sujeto artista y a otras prácticas y acciones, pida ampliar las opciones tradicionales, enfocadas en conseguir una galería, en desempeñarse como antaño se concebía la profesión del artista. La gestión difícilmente puede renunciar a situarse en un lugar más creativo y alternativo, en la construcción de relaciones con lo educativo, lo informal, la salud, la comunicación, en novedosas relaciones con otros sistemas, en la configuración de proyectos con diversos componentes, en acciones de desarrollo ligadas a la creatividad social, en la ubicación de la experiencia y el pensamiento artístico en otros ámbitos.

La gestión y las instituciones

La gestión artística no pasa, ni es deseable que pase, en su totalidad, por mediaciones institucionales; tampoco la institucionalidad estatal puede dar cuenta de una pulsión que de lejos la desborda (algunas prácticas incluso se presentan como abiertamente anti-institucionales). No obstante, aquellas que sí lo precisan requieren un comportamiento institucional igualmente creativo, pero lo normal es encontrarse con imaginarios y lógicas institucionales derivadas y coherentes con una concepción diferente de las prácticas y de las políticas y, naturalmente, con una concepción de la gestión que se supone ajustada a aquellas. Por otra parte, por lo general, las lógicas institucionales no se transforman de acuerdo con los cambios en las prácticas, pues se caracterizan por una tendencia hacia la repetición y la estabilidad.

Muchos proyectos artísticos contemporáneos, por su propia naturaleza, desbordan los marcos institucionales tradicionales. Se puede afirmar que la organización del entramado institucional derivado de la Modernidad no responde a la complejidad de unas prácticas contemporáneas basadas en la movilidad, por lo que, en consecuencia, su ejercicio, centrado en la aplicación de parámetros preestablecidos, sólo consigue detener esa dinámica. Se impone entonces la necesidad de generar una institucionalidad alterna, acorde con lo relativo, creativo y plural de otros modelos de gestión. Una institucionalidad que se pregunte: ¿qué es una institución cultural hoy? ¿Qué imagen tiene de sí dicha institución? ¿A qué llamamos “presencia institucional” y a qué imaginarios responde ésta? Una institucionalidad situada en clave de escucha de las prácticas artísticas y culturales para saber adecuar su gestión a ellas.

Instituciones con modelos de funcionamiento rígidos difícilmente pueden potenciar prácticas artísticas de gestión y creación de corte rizomático, con entradas, salidas y relaciones azarosas e impredecibles, abiertas a conexiones inesperadas con universos distantes del mundo cultural y artístico. Ciertamente, no es fácil distanciarse de modelos lineales y arborescentes para optar por un comportamiento institucional y organizativo más creativo, pero si el mundo se presenta tan desterritorializado y fluido, las instituciones deberían desafiar su homogénea rigidez o, de lo contrario, terminarán por neutralizar los acontecimientos, mecanizando y adormeciendo aquello que es pura vitalidad. Quizás un juego más tenso entre planeación y creatividad, certidumbre e incertidumbre, orden y desorden resultaría más prometedor. En tal sentido conviene “escuchar como crece la hierba”, es decir, escuchar y definirse desde las propias prácticas artísticas.

La otra gestión y sus escenarios posibles

Estos nuevos derroteros de la gestión, entendida como acción creativa, ligada a la práctica artística y con diferentes y variadas posibilidades, nos invita a pensar en ciertas acciones –abordadas en profundidad por otros escritos de esta publicación– que han abierto un abanico de nuevas posibilidades, preguntas y cuestionamientos. Debemos pues, a partir

de situaciones específicas, empezar a pensar en el potencial que cada una de ellas encierra, y en los modos más propicios para su desarrollo, entendiendo la gestión como un escenario creativo para la puesta en marcha de propuestas ligadas a contextos específicos. Como una primera aproximación, podríamos plantear a continuación un pequeño recorrido preliminar por una serie de iniciativas que nos permita reconocer algunos escenarios de posibilidad para, a partir de allí, empezar a trabajar sobre la marcha, en la implementación de nuevas aproximaciones a la gestión.

1. Proyectos artísticos autogestionados, canalizados a la obra en particular, con sus implicaciones y requerimientos de lugar, tiempo y emplazamiento. Trabajos destinados a la construcción de relaciones y de una socialidad estética; estéticas comunitarias y ambientales; asociación de la gestión social y cultural con el arte; creación de situaciones mediadas por lo artístico o inserción de lo artístico en prácticas formativas y proyectos de diversa índole en los que la experiencia y el pensamiento artístico son relevantes en la construcción de procesos transdisciplinarios.
2. Asociatividad y conformación de colectivos artísticos que puedan iniciar, desarrollar y sostener distintas actividades y procesos colaborativos de pensamiento y práctica artística. Progresivamente, se encuentran formas de asociación no organizacionales ni institucionales, de naturaleza más dispersa, fluctuante y poco ceñida a formatos tradicionales que propician la asociatividad entre los creadores y generan proyectos y acciones colectivas. Esta asociatividad, aparte de defender colectivamente los intereses del sector y, en consecuencia, el diálogo con lo público, abre un abanico de acciones: formativas, con labores de mediación artística y de construcción de públicos; centros de producción creativa y técnica proyectándose a ofrecer servicios como montaje y producción; interlocución con entidades e instituciones para pensar, concebir y ofrecer proyectos artísticos o comunitarios promoviendo la construcción de comunidades experimentales estructuradas a partir de la práctica artística. La asociatividad moviliza ideas y puede favorecer intercambios locales e internacionales que difícilmente se lograrían desde motivaciones particulares.
3. Configuración de organizaciones, muy ligada al espíritu asociativo y colaborativo. Organizaciones artísticas que si bien precisan de lógicas administrativas, productivas, e incluso gerenciales, también tendrían particularidades propias del quehacer artístico y cultural. Paulatinamente, y ligadas a la emergencia de prácticas artísticas interdisciplinarias, aparecen iniciativas creativas que posibilitan relaciones y tramas de elementos heterogéneos.

Obras citadas

Laddaga, Reinaldo.
Estética de la emergencia,
Buenos Aires: Adriana
Hidalgo Editora, 2006.

Lazzarato, Maurizio.
Por una política menor.
*Acontecimiento y
política en las sociedades
de control*, Madrid:
Traficantes de Sueños,
2006. Texto disponible
en Internet.

«Multiplicidad,
totalidad y política.»
*Revista Nómadas No
25, Bogotá: Universidad
Central, 2006.*

Yúdice, George.
«Sistema y redes
culturales: ¿cómo y
para qué?» *Políticas
Culturales Urbanas*,
Bogotá: Alcaldía Mayor
de Bogotá - Instituto
Distrital de Cultura y
Turismo, 2003.

4. Conformación de redes que permiten superar el aislamiento e individualismo, tan usuales en la vida cultural. Las redes permiten conocer oportunidades, unir esfuerzos, participar de otras experiencias, circular y movilizar proyectos, facilitar patrocinios. Las redes no remiten solamente a una forma de operar, sino que suponen nexos conceptuales y espacios de complicidad que trascienden la mera mecánica administrativa, facilitando el aprovechamiento de recursos y promoviendo la interrelación con otras disciplinas, actores y saberes. La construcción de redes facilita la producción, creación, circulación y recepción de obras y proyectos desde el ámbito más local hasta niveles más amplios. Las redes culturales, en opinión de George Yúdice, se caracterizan por la capacidad de conseguir información difícil de obtener por parte de las instituciones oficiales, pues tienen conexiones entre actores que a menudo no están en contacto con el Estado o no son conocidas por el mercado; proveen educación informal allí donde la educación formal falla o es insuficiente; pueden conectar procesos nuevos con otros más tradicionales: por ejemplo, la producción cultural barrial con la de las industrias culturales; son útiles para articular a los creadores de los sectores cultos tradicionales con los nuevos medios (digitales, participativos, etcétera); las redes culturales también aportan dinamismo al turismo cultural, pues aprovechan sus vínculos con actores de múltiples sectores para establecer nuevos tipos de oferta; conectan actores, comunidades y procesos, permitiendo la creación de microsistemas que se vinculan con estructuras mayores y, agrega Yúdice: “las redes aportan un minucioso trabajo de articulación del cual no son capaces las instituciones modernas. Entran además en espacios a donde no llegan las instituciones. Las políticas culturales, entonces, deben desarrollar estrategias para fomentar la creación de este tipo de estructuras, sin intentar controlar su trabajo. Más que catalizadores de redes, las secretarías y otras instituciones culturales podrían dar asesoría, apoyo, etc. De esa manera se permitiría que el protagonismo de la acción cultural provenga de la sociedad civil misma.”
5. Creación de espacios y lugares independientes que den cabida a las nuevas formas de experimentar, circular y recibir el arte. Espacios donde se movilicen no sólo obras sino prácticas diversas asociadas a distintos componentes del campo artístico: información, formación, circulación, producción y creación.



Arte y gestión en el trabajo comunitario / algunas estrategias para alcanzar el equilibrio

Jaime Enrique Barragán Antonio

Introducción

Ser gestor desde la práctica artística obliga a mezclar campos que en ocasiones se asumen como incongruentes, separados e incluso antagonistas. A menudo, el tránsito que implica pasar de una práctica como creador a otra como gestor / gestor-creador parece chocar con distintos aspectos que se enmarcan en la tendencia aún persistente de asociar la creación con la producción de objetos que son asumidos como “obra”, mientras se entiende como algo ajeno al oficio del artista lo concerniente al ámbito de lo administrativo y normativo, con sus correspondientes relaciones con el campo de lo institucional y lo no institucional. Elementos que si bien no conforman la totalidad de la dimensión de la gestión, son, por decirlo de alguna manera, puertas que se suelen atravesar al entrar dentro del campo del “diseño, ejecución y gestión de proyectos”, aspectos comunes y en cierta medida cotidianos dentro del lenguaje institucional que enmarca las políticas públicas que regulan parte del hacer de artistas y organizaciones sociales.

Gran parte de las motivaciones de determinadas organizaciones sociales y de artistas tiene como punto de partida los supuestos beneficios y ganancias que conlleva contar con la posibilidad de adquirir recursos para “vivir”, ya sea de la obra, o de la ejecución de propuestas que

buscan tener algún tipo de incidencia en la comunidad. Sin embargo, las condiciones y responsabilidades que suele acarrear el acceso a recursos públicos o privados pueden llegar a ser motivo de desánimo y confusión.

El campo de la gestión posee muchas dimensiones, e implica la necesidad de saber situarse en cada una de ellas para lograr dar pie a la aparición, formación y fortalecimiento de personas y agrupaciones con características flexibles, es decir, con una capacidad de adaptación y mediación considerable, que les permita hacer lo que desean hacer, lo que sueñan y lo que creen necesario, sin olvidar que su accionar tiene lugar en medio de lo colectivo y que, por esto, tendrán que encontrarse con otros modos de ver y sentir el mundo, por lo que será precisamente desde la riqueza de la diversidad donde se tendrá la oportunidad de aprender.

Este texto pretende presentar ciertas reflexiones fruto de las experiencias en este campo, y sugerir algunas formas de hacer que puedan contribuir a aumentar la claridad sobre las dimensiones del campo de la gestión, entendidas como una posibilidad más del acto creativo.

El paso de lo individual a lo colectivo

Generalmente se ingresa al campo de la gestión como individuo, pero, a medida que transcurre el tiempo, surge el trabajo colectivo, ya sea por la necesidad de contar con un equipo de trabajo, especializado o no, o por la posibilidad de realizar un trabajo grupal en el que el artista aporte una de las perspectivas y posibilidades de creación.

El trabajo en colectivo amplía el rango de acción y, en ocasiones, la especialización misma del hacer, al tener la oportunidad de compartir e intercambiar experiencias y saberes, pero, como suele ocurrir, conduce también al aumento del nivel de conflicto, factor que poco a poco va exigiendo una habilidad mayor de mediación, creación y sostenimiento de las relaciones, tanto a nivel interno como externo: relaciones consigo mismo, con los integrantes de las agrupaciones, con líderes de las zonas en las que se trabaja y con el ámbito institucional.

Parte de las actividades de quienes asumen realizar procesos de gestión, implican una continua disposición para negociar y saber generar equilibrio entre los intereses personales y grupales que pueden verse enfrentados al momento de definir el objetivo de las acciones, su sentido, alcance y proyecciones, así como los beneficios y responsabilidades que estas pueden implicar.

Esta tensión, a menudo, se hace mayor al encontrarse con la idealización y exaltación de los intereses colectivos sobre los individuales, pretendiendo que, al asumir esta perspectiva, se es mejor líder, trabajador comunitario y gestor; se argumenta entonces que la totalidad del hacer responde a un beneficio colectivo y que pensar en los beneficios particulares es una falta de integridad. Sin embargo, es necesario que los interés individuales y colectivos estén en diálogo constante y que, al momento de negociar y mediar entre estos, se obtengan resultados en los que prime el equilibrio de beneficios. No se es mejor líder, gestor o

trabajador comunitario al negar que existen intereses propios; es más, en muchas ocasiones, como fruto del proceso de reflexión, es posible apreciar los vínculos entre las dimensiones de lo individual y lo colectivo, que suelen estar más relacionadas de lo que se cree. Esta reflexión dota de un elemento político el campo de la gestión y de paso amplía el horizonte del hacer. Individualidad y colectividad son dimensiones básicas que coexisten e interactúan dentro del campo de la gestión y son, por decirlo de algún modo, pilares básicos y guías de acción; guías del hacer.

Gestionar desde esta perspectiva se convierte en reto y la vez en manifestación de la capacidad creativa, en lo que implica el sostenimiento y fortalecimiento de las relaciones a nivel interior –lo intra grupal– y exterior: lo inter grupal.

Se puede decir que el éxito de un proceso de gestión depende, en gran parte, de la consciencia que se tiene sobre el “valor” de las personas y de las relaciones que se dan entre éstas, ya que, aunque el dinero sea crucial para ejecutar un proyecto, sin un equipo en el que existan confianza y aprecio, aparecen factores que debilitan la calidad del trabajo y se generan mayores conflictos por la necesidad de evidenciar el sentido, o mejor, los sentidos del hacer.

Si bien es cierto que en algún momento la necesidad económica empuja a que “artistas y no artistas” se unan para conformar colectivos dentro del “ambiente” que gira en torno al “mundo” de los proyectos, también lo es que entrar en este espacio conlleva la aparición de nuevas obligaciones que, de cierto modo, se convierten en una carga que implica flexibilidad y creatividad a la hora de asumirla: los aspectos tributarios, la planeación interna, el arte mismo vs. los aspectos institucionales y jurídicos, que de no ser atendidos producen el colapso de la organización y la consiguiente decepción del trabajo en colectivo.

Así mismo, sumados a los intereses individuales y colectivos, aparecen los intereses institucionales, expresión de las propuestas políticas y los planes de gobierno que regulan el hacer y que, hasta cierto punto, determinan el tipo de acciones que individuos y organizaciones pueden llevar a cabo dentro de los procesos de gestión y búsqueda de recursos. De no existir un adecuado y atento diálogo, se corre el riesgo de convertirse en un simple ejecutor de proyectos que descuida los sentidos de su hacer, es decir, aquello que moviliza, emociona y agrada tanto al individuo como al grupo.

La estructura y el lenguaje institucional regulan las maneras en que es posible acceder al recurso público o privado destinado al apoyo en la creación, circulación y difusión de las prácticas creativas. Es por esto que términos como industria cultural, gestión, planeación, indicadores de logro y resultados, metas, inserción en lo comunitario, componentes pedagógicos y otros, se suman al repertorio del campo de la gestión y, para el caso del campo del arte, amplían las dimensiones sobre el hacer y el sentido de lo que tradicionalmente se entendía como la “labor del artista”.

Es necesario tener muy claro –o por lo menos intentarlo– qué se quiere hacer y de qué manera se piensa lograr; situar las relaciones entre individualidad, colectividad e institucionalidad; contemplar la manera en que se hacen interdependientes, observando los puntos de acuerdo y separación y asumir la necesidad de mediar, tratando de entender que la

fuerza de la organización estriba en su flexibilidad y que ceder no es un acto de debilidad. Claro está, teniendo en cuenta que siempre existe la posibilidad de no sumarse a la ejecución de actividades en las que no se encuentra relación con el sentido del hacer que se ha construido y al que se le apuesta.

Entender el campo de lo institucional, cómo se estructura y, de paso, cómo funciona, es necesario y requiere de un tiempo dentro del proceso mismo de creación y consolidación de la organización o agrupación; sin embargo, es frecuente caer en ciertos errores que suelen ocurrir al conformarse dentro de un marco legal, ya sea para gestionar un recurso o para adquirir una personería jurídica. A menudo se suelen asumir formas que son impuestas desde el exterior por el afán y la premura que suele rodear el ámbito de las convocatorias, sin conocer claramente qué implicaciones aparecen al conformarse de manera legal, transitando hacia la adquisición de una personería jurídica sin tener muy claras las implicaciones legales, administrativas y formales que esto conlleva. Es común que luego de una temporada de unificación entre individuos que deciden agruparse, aparezca la necesidad de conformarse legalmente bajo las figuras de corporación, fundación, unión temporal, mutual etcétera, es decir, adquirir una forma, una estructura administrativa que permita a la organización tener la posibilidad de contratar tanto en el sector público como privado, ya que de cierta manera ésta parece ser la vía principal del tránsito individuo-colectivo implicado en el campo de la gestión, sin embargo, vale la pena recordar que ésta no es la única alternativa, y que adquirir una estructura administrativa, ya sea como fundación o corporación, no garantiza la estabilidad de la organización. Se suele pensar que el acto de repartir cargos, designar una junta directiva, un representante legal, un secretario o un tesorero, son acciones suficientes pero, por sí sola, la estructura administrativa no es garantía del sostenimiento de las relaciones entre los miembros del grupo, ya que en muchas ocasiones se asumen cargos sin saber realmente qué funciones se adquieren. Sin querer, se traslada la responsabilidad de las relaciones, tanto internas como externas, al marco de una estructura administrativa, olvidando que es responsabilidad individual y colectiva el crear, mantener y fortalecer estas relaciones; olvidando que los cargos y formas jurídicas son eso: formas; medios y no fines, que hacen parte de una estructura legal y administrativa dictada desde el exterior, que puede llegar a ser necesaria, pero que no puede brindar claridad sobre los sentidos del hacer, ya que estos deben ser construidos a través del diálogo e intercambio en la relación individuo-grupo-contexto.

Es común encontrar organizaciones que pasan de la emoción de su conformación y creación al conflicto entre cargos y obligaciones por los que cada quien aprovecha para pasarle la responsabilidad al otro: el tesorero, por ejemplo, manifiesta no ser responsable de determinada situación y acusa al secretario o secretaria; éste a su vez invoca la figura del representante legal para pedir que se tomen decisiones al respecto y así, se empieza poco a poco a repetir los vicios de la llamada “participación” y de la mal entendida “democracia participativa” cuyo desenlace suele ser un conflicto que todos deben afrontar. Las visiones de colectividad y horizontalidad se enfrentan entonces con los modelos jerarquizados; los ideales y las declaraciones del estilo “vamos todos”, “hagamos entre todos” o “esto es de todos” parecen tambalear

y desilusionar tanto a unos como a otros. Se deja que el sentido de lo colectivo pase a ser responsabilidad de una sola persona o de un marco legal, cayendo entonces en uno de los obstáculos que generalmente suelen acabar con las organizaciones: la proliferación de figuras jurídicas registradas y vigentes en el papel, que se tienen como reserva para un futuro posible de contrataciones que en muchas ocasiones no llega. Una figura jurídica que puede prestarse, alquilarse según sea la necesidad y que, más que ventaja, pasa a ser una carga, ya que si no se le presta atención, surgen los cobros y multas de tipo tributario, de los que se adquiere conciencia cuando ante la inminencia de algún tipo de contratación se deben cumplir requisitos de tipo legal.

Entonces aparece la contradicción y el encuentro abrupto entre los ideales de la organización, de sus integrantes y de su discurso: horizontalidad, colectividad, creatividad, proyecto de vida, algo que se creó para poder “vivir haciendo lo que uno quiere” y que en el fondo tiene la idea / sueño de acceder a flujos de dinero que aparecen mágicamente para financiar los planes y proyectos, que luego no se hacen realidad, ya que el efectivo nunca entra a la organización y, al contrario, se escapa al tener que pagar las multas por incumplimiento en las obligaciones tributarias de las que nadie nunca habló.

Ante esta compleja realidad, es común escuchar voces de desánimo, lamentos, prevenciones y “resentimientos contra el sistema” y las instituciones. Sin embargo, se debe dar un paso más allá para “usar” las figuras legales como medios y no confundirlas con los fines del hacer. Se debe, además, ser capaz de socializar lo administrativo, permitiendo que todos los integrantes asuman responsabilidades que pueden ir rotando, pero que implican que, independientemente de la disciplina o área de trabajo, cada integrante tenga una noción general del funcionamiento de la agrupación. Tanto el artista como el administrador deben intercambiar conocimiento, deben acercarse al campo del otro, rompiendo esquemas en los que se cree que los “números y la imaginación” son incompatibles. Asumiendo que toda labor hace parte del ámbito creativo, y que por lo tanto es valiosa, necesaria e interdependiente.

Tener claro el hacer y el sentido de ese hacer es fundamental para tomar una posición frente al entorno general que suele rodear el campo de la gestión y la “sobreabundancia administrativa” del concepto “proyecto”. Teniendo cuidado de no caer en el juego de pasar de creador a ser mero ejecutor de los objetivos de los planes de desarrollo y de las metas que se fijan desde la administración. Tratando, en lo posible, de mantener una línea de trabajo clara, que evite que por la necesidad económica la organización asuma discursos de turno. Ejemplo: un año se trata la perspectiva de género, otro la de infancia, unas veces se tiene el enfoque productivo, otras el ambiental, cambiando de objetivo e incluso de área de trabajo con tal de acceder al recurso, asumiendo discursos y discusiones que en realidad nunca se dieron en el seno de la organización. Se hacen declaraciones convenientes, que incorporan posturas contradictorias según los intereses del financiador, confundiendo flexibilidad con conveniencia.

A manera de conclusión de A

Vale la pena resaltar que dentro del ámbito de la gestión y ejecución de proyectos no existen vías únicas para acceder a la posibilidad de llevar a cabo las acciones y planes que se imaginan y diseñan dentro de las agrupaciones. El campo de lo institucional no es el único medio a través del cual es posible acceder a recursos o contar con los elementos necesarios para poner en el escenario social. Existe entonces la necesidad de recordar la gestión como una manifestación de lo creativo y, como tal, asumir que realizar gestión no implica únicamente la consecución de recursos económicos, sino también potenciar, ampliar y renovar los vínculos con personas de las comunidades, de las instituciones y por supuesto de las organizaciones. La creatividad hace parte entonces de la habilidad para resistir el continuo impulso de la fragmentación, que de una u otra forma siempre nos insiste en la posibilidad ilusoria de aislamiento. Esta “sensación” de aislamiento y negación de lo colectivo suele aparecer con frecuencia luego de experimentar una serie de tropiezos en los que los deseos iniciales por trabajar en colectivo chocan contra el mundo rígido y normativo, pero para eso no hay nada mejor que crear reglas flexibles que posean la capacidad de dialogar con el mundo de lo formal sin sacrificar la posibilidad de soñar y proyectar el hacer. El arte de la gestión encuentra su sentido en el continuo enfrentamiento ante la amenaza de la separación, convive dentro de la fragilidad de los vínculos humanos y, a la vez, dentro de la posibilidad de hacerlos más fuertes y conscientes; ser gestor es tener la capacidad de generar situaciones en las que lo colectivo se muestra como evidencia y proceso de un crecimiento continuo en el que es posible imaginar pequeños momentos de libertad en los que se decide qué hacer, cómo y en dónde.

La gestión en la periferia: las “formas familiares y la herencia femenina”

Parte de mi experiencia ha estado marcada por la gestión en zonas periféricas de Bogotá, en especial en Usme, donde la presencia y el aporte como artista se suman y difuminan dentro de colectivos que encuentran en el arte herramientas de trabajo, un espacio de exploración y fortalecimiento de la capacidad creadora y, de paso, la posibilidad de fortalecer el nivel de relaciones con grupos de diferentes características e intereses.

Las formas a través de las cuales algunos grupos y colectivos intentan y logran organizarse para conseguir sus objetivos tienen como punto de partida común una fuerte relación con la estructura familiar, ya sea por las formas de hacer que en ella se aprenden y transmiten, o por la conformación de cierta tradición que, desde hace varias décadas, puede rastrearse en las comunidades periféricas donde, en la mayoría de casos, son las mujeres quienes, además de cumplir el rol como cabezas de familia, movilizan, gestionan y ejecutan acciones que buscan brindar un mejor tipo de vida para sus familias y para sí mismas.

Se dan entonces encuentros entre las formas y normas básicas de organización, establecidas e institucionalizadas a través de las figuras de la corporación, fundación u otras, y las que aparecen dentro del proceso mismo de vida en el barrio, en las que la familia se convierte en punto de partida y, a su vez, de expansión.

Las mujeres actúan como punto de origen y apoyo de iniciativas educativas, artísticas y ambientales, que determinados miembros de la comunidad organizada realizan con los grupos en los que se encuentran, no sólo participando como público, sino de manera directa dentro de las actividades de ejecución de un proyecto; se desenvuelven dentro del campo de las acciones comunitarias, intervienen en distintos momentos o etapas de los procesos, que van desde el diseño, la ejecución, la convocatoria y difusión de en las comunidades, aportando el conocimiento y experiencia que adquieren en la vida cotidiana en el barrio.

Son las que “tradicionalmente” integran los espacios comunales, sean de tipo independiente o conformados por la incidencia institucional. Intervienen con mayor frecuencia en los debates y propuestas para las soluciones de las problemáticas que afectan el sector donde viven y, en muchas ocasiones, muestran alternativas de cambio y renovación con mayor frecuencia que los hombres que, al igual que ellas, inciden en la vida del barrio.

Al tener como trasfondo la presencia y participación mayoritaria de la mujer en zonas de la periferia, es frecuente que, en muchas ocasiones, sus hijos e hijas den continuidad a estas iniciativas desde enfoques tan diversos como el ambiental, el político, el educativo, el artístico y el preventivo, forjando así una especie de tradición que permite apreciar el tránsito de procesos que nacen por intereses individuales, que paulatinamente transitan a lo colectivo: un grupo de mujeres se une, por ejemplo, ante la problemática de desnutrición, inseguridad y violencia, y crean espacios para que sus hijos puedan ser cuidados, dando nacimiento a hogares y jardines comunitarios; luego, con el correr de los

años, encuentran en el arte una forma de ocupar el “tiempo libre” y de ampliar la oferta, no sólo para sus hijos, sino para los que poco a poco se han sumado por la necesidad que sus madres tienen al tener que trabajar. Al crecer, algunos de esos hijos e hijas crean un proyecto para acoger a los jóvenes que están en el barrio, en las esquinas. En la sede de trabajo aparece una biblioteca, un centro de cómputo, talleres de danza, dibujo y apoyo en la elaboración de tareas. Se crean comités y grupos de personas encargadas de la gestión de proyectos, así como del manejo de medios de comunicación. Se aprovecha el antecedente creado por el grupo de mujeres y se inicia una nueva fase de trabajo en la que se combina no sólo la gestión hacia el mundo institucional, sino el aprovechamiento de la historia familiar-barrial; este es, por ejemplo, el caso del Jardín Mafalda y de la Biblioteca Comunitaria Manuela Beltrán en la zona de Granjas de San Pablo, en la localidad Rafael Uribe-Uribe.

Es frecuente encontrar personas que realizan procesos de gestión como fruto del trabajo previo realizado por las mujeres que hacen o han hecho parte de la familia: mamá, abuela, tía, etc. Dentro de la realidad barrial y de la periferia, parte de la vinculación de jóvenes al campo de la gestión se encuentra fuertemente ligada a la historia familiar. Las mujeres que en determinado momento asumen el liderazgo, terminan por transmitir a sus hijos e hijas cierta vocación, que se expresa en la posterior vinculación y conformación de nuevos grupos con objetivos similares o diferentes a los de sus antecesoras. Es común que, dentro de las distintas alternativas que conforman el hacer comunitario, el arte se asuma como herramienta, complemento o punto de partida para la incidencia en la comunidad y la creación de posibles formas de convivencia. Se conjugan entonces arte, gestión y educación en una dimensión micropolítica que busca generar “nuevas” formas de vida juntos.

El arte se hace excusa para comunicar, conocerse y conocer al otro. Se convierte en campo y escenario en el que cada uno muestra opiniones y formas de entender su entorno, algo que es fundamental en los procesos de trabajo comunitario, así como en el hecho de sentirse parte importante de un grupo. Es decir, sentir que se pertenece y, de paso, tener la oportunidad de ser tenido en cuenta, recibir “atención”, permitiendo un protagonismo que rota de integrante en integrante, facilitando que cada uno muestre lo que piensa, lo que opina y lo que puede hacer, aportando entonces desde la diversidad y realizando una acción concreta en la que se encuentra y se asume el valor de pertenecer a determinado grupo o sector de la comunidad.

Por último, ser gestor o gestora en la periferia, en medio de las carencias que suelen caracterizarla, implica el aumento de la capacidad y posibilidad de relacionarse con otros, siendo no solo gestor de recursos económicos, sino desde una perspectiva en la que se involucra la necesidad de promover medios y estrategias para el encuentro. Gestar lo comunitario como opción, no sólo del desarrollo, sino como oportunidad en la que se es consciente de las decisiones que van configurando el acto mismo de vivir.

“Trabajar en lo que uno quiere, hacer lo que a uno le gusta”

Tal vez la anterior frase sea uno de los lugares comunes que suelen citarse al preguntar a gestores y gestoras el por qué de esta opción. Y no es un secreto que la gestión en la periferia suele estar ligada al hecho de conformar una manera de adquirir un ingreso económico, lo que implica una dimensión laboral que se supone alternativa al modelo tradicional de trabajo asalariado y regulado; sin embargo, se evidencia que esta dimensión laboral va más allá, al encontrar personas que sienten y manifiestan ser afortunadas por tener un ingreso económico por hacer lo que les gusta y, de paso, sentir que lo que hacen beneficia a un número mayor de personas. Claro está, desde la emoción, ya que las condiciones económicas de muchos gestores en la periferia no suelen ser las mejores, lo que los lleva a asumir con frecuencia roles mixtos en los que se tiene un trabajo institucional y otro en la comunidad (en el mejor de los casos). Se convierte en un reto interesante equilibrar mundos diferentes y encontrar puntos de intersección en los que los aprendizajes de uno y otro lado se conviertan en alimento para el hacer y, de paso, romper la división ilusoria y tradicional entre tiempo laboral y tiempo libre, ya que poco a poco se genera una mayor conciencia sobre la continuidad del hacer y el matiz propio que trasmite cada gestor.

Esto no quiere decir que de manera paralela, y dentro del campo de la gestión, no se den algunos desequilibrios en los que se aprovechan las acciones para obtener un beneficio únicamente individual, pero, dentro de lo que quiero plantear en el texto, es decir, la necesidad de buscar el equilibrio, trato de asumir una perspectiva positiva y halagadora de quien hace gestión, sin desconocer que, en determinados momentos, la “tentación” suele aparecer: el hacerse figura pública dentro de un contexto barrial, el ser reconocido o reconocida, el mismo proceso de aprendizaje en el que se adquiere conciencia sobre las propias posibilidades y las de los otros, pueden llevar a perder de vista la congruencia y consecuencia con el discurso y la acción.

Al perder el equilibrio, el gestor puede convertirse en obstáculo para el desarrollo de la comunidad, incluso en uno o una de los peores manipuladores y tiranos, sin embargo, un buen gestor debe prever de cierto modo este posible desvío y formar a la comunidad para que, llegado el momento, le recuerden el sentido de su hacer, del hacer colectivo. Impulsar el desarrollo de una comunidad confrontadora y no meramente complaciente y aduladora que repite esquemas de doble moral, una comunidad que sea capaz de asumirse de forma responsable y no dependiente. Así como el éxito debe entenderse como un resultado de lo colectivo, el fracaso debe considerarse de igual manera.

Los espacios alternativos: independientes o interdependientes, mixturas e hibridaciones

En repetidas ocasiones, quienes asumen la labor de gestores crean sus propios espacios alternos a los circuitos oficiales, ya sea desde la exhibición, producción o formación dentro de procesos, de diseño y ejecución de diferentes proyectos. Esto como respuesta a la insuficiencia de espacios para llevar cabo tales acciones y a la necesidad de contar con un grado mayor de autonomía y decisión.

Autonomía que suele perderse y debilitarse al caer en la repetida ejecución de proyectos que, desde la institución, traen metas e indicadores predeterminados y que, por otra parte, deben generar intervenciones puntuales de corto plazo, de las que se espera demasiado. De igual manera, muchos gestores buscan la posibilidad de construir espacios alternativos que contribuyan al encuentro y la sumatoria de saberes sin la necesidad de caer en la “competencia” habitual por los recursos provenientes de convocatorias y licitaciones, recursos que pretenden fortalecer a organizaciones de diferentes sectores pero que, paradójicamente, las fragmentan y paralizan al enfrentarlas, en muchas ocasiones, por recursos más bien insignificantes y, de paso, las obligan a asumir responsabilidades desbordadas en relación con el tiempo de trabajo permitido y el presupuesto asignado.

Los espacios alternativos permiten la aparición, articulación y puesta en marcha de las famosas redes que, muchas veces, el campo de lo institucional pretende crear, asumiendo que éstas surgen por la incidencia de determinado programa o plan de gobierno, pero desconociendo que, en la mayoría de ocasiones, las redes aparecen, se definen y delimitan como resultado de las incitativas internas y de los diálogos entre comunidad y gestores. Una red conformada a la fuerza desaparece rápidamente, luego de la ejecución presupuestal que se asigna para “crearla” o “fortalecerla”, pues se constituye de manera inapropiada, sin que medien el movimiento y el diálogo interno entre gestores y organizaciones. Tanto gestores como comunidad pueden actuar de manera complaciente con la institución cuando media únicamente el interés económico ya que, por una parte, la institución adquiere unas cifras para mostrar dentro de sus niveles de ejecución, y las organizaciones adquieren un recurso bajo la excusa de conformación o fortalecimiento de red, que no viene mal para hacer lo que está dentro de los intereses propios. Comienza entonces un juego, basado en niveles básicos de transacción, en el que nadie cuestiona nada, pues organizaciones, gestores e instituciones, obtienen lo que desean y, al final, todos tranquilos. Este es un lado práctico y perverso del mundo de la gestión, ¿caso una posibilidad creativa?: “hagamos de cuenta que...”

De este complejo panorama y de las necesidades que hoy en día plantea el campo de la gestión, es necesario destacar que, a pesar de existir pocas posibilidades, que se brindan desde el ámbito de lo oficial para acceder a los recursos, es posible aprovechar otro tipo de espacios y escenarios que no figuran dentro de los que comúnmente se utilizan o aprovechan para la labor de difusión del hacer y de los productos de las

organizaciones: las casas, residencias, apartamentos, salones comunales y parques; las tiendas de barrio, los centros y casas culturales, los medios de transporte, las calles y esquinas, las bibliotecas públicas y comunitarias, las aún existentes plazas de mercado, las redes sociales en internet, la producción y difusión de textos, los encuentros y tertulias en los que participan líderes jóvenes y adultos; las fiestas y encuentros, la realización de salidas, campamentos y recorridos en zonas no comercialmente turísticas, etcétera.

Vale la pena aclarar que estos espacios encierran su potencial en relación directa con las personas que los habitan, utilizan y movilizan. Se hacen valiosos como escenarios de difusión, formación y convocatoria y, a la vez, como un reto que desdibuja la seguridad que suelen brindar los lugares especializados. Ser gestor, gestor-creador o artista-gestor es tomar riesgos y decisiones; asumir consecuencias, valorando y “respetando” a la comunidad con la que se vive y trabaja. Ser gestor es disminuir el protagonismo y, simultáneamente, saber hacer uso de este cuando es necesario.

La creación y uso de espacios y estrategias alternativas en el campo de la gestión hablan sobre la posibilidad de mantenerse en actitud creativa y autónoma. Plantean la posibilidad de disminuir y modificar la dependencia excesiva del sistema oficial de financiamiento; se convierten en un reto crucial del que, en muchas ocasiones, se desprenden la permanencia y evolución de las organizaciones, prueba que no en todos los casos se supera. La posición alternativa, por decirlo de alguna manera, no implica la ruptura radical con lo institucional, pero sí la necesidad de saber medir y mediar la distancia y, sobre todo, de evaluar constantemente el o los sentidos del hacer, recordando que aunque se nutren y afectan por el entorno, estos tienen un carácter interno, propio, al que se debe regresar constantemente, ya sea para obtener una especie de guía o para modificarlo si es necesario.

El desencanto de la gestión, estrategias para recuperarse

Como todo hacer humano, la gestión está expuesta a la posibilidad del desencanto. Es común encontrarse con personas que han dedicado años a este tipo de trabajo, que han liderado procesos e iniciativas en distintas comunidades y que, justo ahora, sienten haber dedicado buena parte de su vida a algo que “no sirvió para nada”. Expresiones como: “las personas no son agradecidas” o “siempre me entregué por los demás y qué recibí a cambio”, hacen parte de las manifestaciones de desánimo y contrariedad que solemos ver entre los gestores.

Por otra parte, están las personas y agrupaciones que comienzan a tener sus primeros acercamientos como gestores organizados y que se enfrentan a las primeras dificultades, que en la mayoría de ocasiones están asociadas al campo de lo normativo. Aparece la sensación de que la dinámica institucional se encuentra estructurada para complicar aún más la posibilidad de hacer algo, y se percibe entonces que no deben tenerse tratos con lo institucional, que no se entiende el sentido de las propuestas

que se presentan, que las exigencias suelen ser absurdas y que, por si fuera poco, se debe hacer todo lo que la institución obliga.

Tanto el grupo de los que llevan tiempo, como el de los que recién inician, se enfrentan a momentos comunes dentro del ámbito de la gestión que, aunque válidos, deben ser superados, revisados y evaluados. Es necesario que, al asumir la gestión, se tenga presente que las dificultades pueden aumentar. Por otra parte, es importante trabajar y gestionar sin caer en los supuestos presentes en expresiones como la consabida: “las personas no son agradecidas; siempre me entregué por los demás y qué recibí a cambio”.

En medio de las dificultades, la vida misma del gestor se va llenando de “recompensas” y experiencias que todo el tiempo abundan; el problema es que a veces no se aprecian. No se puede hacer gestión esperando trofeos y agradecimientos. Tampoco se trata de convertirse en mesías, pero sí de saber equilibrar todo el tiempo el ámbito personal y el colectivo. Si al final de años de trabajo sólo se habla desde la pérdida, será muy complicado valorar el aprendizaje, los momentos de goce que este tipo de vida han implicado y, sobre todo, la reflexión serena en torno a la pertinencia de la propia labor.

El reconocimiento del trabajo se da por su calidad, no por una posición de lastima en la que los gestores decepcionados se convierten en anti promotores de este tipo o proyecto de vida.

En cuanto a los grupos más jóvenes, es recomendable que, antes de saltar a la relación con lo institucional, se fortalezcan los saberes y las relaciones, se compartan, se discutan y se aclaren los intereses que cada integrante tiene de la manera más franca posible. Esto con el fin de saber enfrentarse como grupo a las dificultades que se presentan en la relación entre gestores o entre organización e institución. Ser exitoso en la gestión no siempre es ganar el financiamiento de un proyecto. Existen pequeñas acciones, posibles de realizar sin la dependencia institucional, que pueden ir alimentando la vida en colectivo. Corresponde entonces a esas nuevas organizaciones, a esos nuevos gestores, arriesgarse a proponer.

Se espera en muchas ocasiones una especie de comprensión por parte de la institución sobre los múltiples sentidos y objetivos del hacer de la organización; sin embargo, se debe regular el nivel de expectativa sobre esta comprensión, tratando de ser conscientes de hasta dónde se personaliza la relación con el campo de lo institucional, ya que la idea es tener claro primero en el grupo qué es lo que se desea hacer, para luego mediar y gestionar un apoyo por parte de la institución. Es necesario acercarse a los funcionarios de éstas a la experiencia, ya que en la mayoría de ocasiones sólo podrán entender de qué se tratan las propuestas si se les permite, y si ellos o ellas se lo permiten, vivir la experiencia. De lo contrario, el encuentro y aprendizaje común pueden no generarse; en ese caso es mejor usar el lenguaje técnico propio del mundo de los proyectos, que media entre ambos grupos y que, generalmente, se adquiere en la práctica. Sin embargo, vale la pena destacar que un trabajo de calidad puede generar simpatías y alianzas que se hacen claves, ya que, si bien no se afecta a la totalidad de la institución, ni se modifican las políticas y planes que las rigen, esto sí ocurre con las personas que desempeñan el rol de funcionarios. *Ser gestor es un proceso*

de seducción constante, tanto interno como externo, en el que la emoción y el deseo son vitales; no puede caerse en el hacer en frío, y si esto ocurre, hay que tomar medidas cuanto antes.

A continuación unas pequeñas “estrategias”

Microgestiones

Dentro del campo de las microgestiones aparecen las llamadas telefónicas, los mensajes, las pequeñas conspiraciones y declaraciones. Los regalos, las palabras, en fin, las microgestiones que buscan dar un fluir distinto a la vida que amenaza con hacerse rutinaria.

También pequeñas acciones puntuales que renuevan y mantienen los vínculos con las personas con las que se vive y trabaja: escribir desde la distancia, visitar y ser visitado, compartir un café, una charla.

Fiestas y celebraciones, comer y beber

Las fiestas, encuentros y celebraciones, para comer, beber, reír y bailar son vitales dentro del campo de la gestión. Hacen parte del fortalecimiento de los vínculos entre los integrantes de las organizaciones y la comunidad. No todo el tiempo se debe estar en “profundas reflexiones” sobre el hacer. Por otra parte, el comer y beber juntos hace parte de la vida en y con comunidad, vida que guarda cierto ambiente y tradición que aún se mantiene en los barrios y sectores populares.

Estar al tanto de la posibilidad de disfrutar y del bienestar de la comunidad, y de los integrantes de las agrupaciones, es necesario, pues vale la pena recordar que el trabajo comunitario tiene sentido por las personas que invierten su vida en él, en la medida en que éste contribuye a pequeñas mejoras y transformaciones que acompañan y alimentan la posibilidad de una vida mejor.

Ejecuciones y diseños modulares

Parte de las estrategias para combatir el continuo abuso y sobredimensionamiento al que son expuestos y forzados los procesos de trabajo en y con comunidad, en los que las organizaciones son forzadas a incidir desde bajos presupuestos y en periodos de tiempo cortos, consiste en diseñar proyectos que, a manera de módulos o componentes, puedan ser gestionados en distintos ámbitos: unos en lo público, otros en lo privado; unos en determinada institución, otros a través de y con la misma comunidad.

Contar con “diseños modulares” brinda la posibilidad de generar procesos en y con las comunidades y, a la vez, responder al mundo fragmentado y puntual de las instituciones con sus planes y políticas. Tener consciencia sobre la continuidad no suele ser una virtud entre los grupos sociales, y mucho menos en el ámbito de lo institucional, que es atravesado con mayor fuerza por los cambios y reformas de diferentes

momentos políticos, pero es una habilidad necesaria que cuesta desarrollar, que se hace exigente y que, al no ser desarrollada, trae consecuencias negativas.

A manera de Herramientas

- a. **Fortalecimiento** de las relaciones internas y externas. Mediación del afecto y creación de lazos fuertes. Ruptura del discurso de la separación entre trabajo y vida personal, pero sin que lo afectivo suponga la flexibilidad excesiva y la ausencia de confrontación y crítica. El afecto y el diálogo como oportunidades para crecer con el otro y la otra. Reconocimiento del encuentro intersubjetivo.
- b. **Hacer**, ejecutar y crear sin que medie todo el tiempo la adquisición de recursos económicos oficiales, o fruto de posibles licitaciones exitosas. Identificar qué se puede hacer, qué se puede crear con pocos recursos. Posicionar el recurso humano y la imaginación como capital esencial.
- c. **Reflexionar** sobre el hacer, identificar principios de acción, formas de operar, puntos de encuentro con planteamientos de autores, tanto locales como externos. Identificar intereses similares en otras organizaciones.
- d. **Socializar** los conocimientos que se adquieren, los saberes disciplinares así como las obligaciones y tareas dentro de la organización. Entender el orden y la norma en función de la organización y de sus integrantes, y no a los integrantes de la organización en función de la norma.
- e. **Resistencia** a la sensación de que lo individual aparece como mejor opción, ilusoriamente vacía de conflictos y cargada de una percepción de omnipotencia. Creer que uno lo puede todo y que se es resultado de un proceso personal, sin reconocer la importancia de los otros en la conformación de lo que “uno” es y hace.
- f. **Soñar** sin temer –o temiéndolo– lo cursi que pueda sonar. Soñar como alternativa al proceso normal de enfriamiento y estancamiento que suele aparecer con el tiempo. Soñar como una manera de renovar el hacer, soñar con pequeños cambios.
- g. **Recordar** los puntos de partida, las motivaciones que empujan a asumir un proyecto de vida. Recordar que se puede cambiar y renovar si es necesario, y que el sentido del hacer se debe buscar desde el interior mismo, tanto individual como grupal, y que esta responsabilidad no puede dejarse en manos del exterior –aunque éste tenga su parte– y, menos aún, del mundo institucional, que debe ser entendido como medio y no como fin. Las instituciones deben estar a favor de los ciudadanos, no al revés.

Agradecimientos

Agradecimiento especial
a Gabriel Suárez
Merchán, Jhon Jairo
Puche, Javier Lozano,
Ana Mery González
y Carlos Salazar,
Corporación Eleusis y
Círculo Sur.

A large, stylized, light blue letter 'D' is positioned on the right side of the page. It has a thick, rounded stroke and a white interior, serving as a decorative element.



La gestión desde los

Labo- ratorios de

investi- gación, creación, el caso Oriente





Introducción

Por espacio de cuatro años, la Unidad de Arte y Educación¹ ha venido participando en los Laboratorios de Investigación-Creación del Ministerio de Cultura, que se llevan a cabo en la región oriente del país: Santander y Norte de Santander, constituyendo un espacio de trabajo destinado a movilizar la formación conceptual, teórica e investigativa de un grupo heterogéneo de artistas sin restricción de trayectoria, disciplina o nivel educativo.

Las miradas que se presentan en los tres artículos propuestos a continuación dan cuenta de la experiencia de la Unidad de Arte y Educación en el proceso de fortalecer la formación artística desde las particularidades locales. Se trata de tres formas de presentar la articulación de un programa en el que se han abordado aspectos fundamentales para el desarrollo de las prácticas artísticas de la región, tales como la identidad, el territorio, la legitimidad, la relación con el otro, lo que significa vivir en la periferia, la creación, el proceso de la obra como parte fundamental de la práctica artística y, por último, el tema de la gestión y la autogestión.

Estas tres visiones singulares intentan trazar algunos de los límites de esta experiencia; son tres caminos que confluyen en un acento en el que hace presencia la situación del arte en la región. La construcción de estos mapas conceptuales busca dejar planteado un cuestionamiento permanente y la posibilidad de señalar y reconciliar procesos individuales y colectivos en los que se hace evidente la necesidad de generar espacios para el diálogo, que permitan la reflexión en torno al arte y al artista.

Se trata, en cada caso, de una invitación a pensar sobre la manera en que se presenta la formación del artista, la relación entre éste y la ciudad en la región a la que pertenece, y el papel de la gestión en la práctica artística. El aporte que pueden representar estas reflexiones es el de dar un paso hacia la comprensión de cada artista como alguien que se mueve y se transforma con su propio proceso artístico, y que llega a preguntarse por su obra y su experiencia en relación con el entorno en el que está inscrito. Del mismo modo, plantea la posibilidad de sugerir un cambio de perspectiva respecto al tipo de relaciones que se establecen entre el artista, las instituciones, la ciudad y la sociedad, así como en la manera en que aquel es afectado por la tensión entre el centro y la periferia, en términos de territorio. Esto con el fin de pensar de qué modo se transforman y proyectan en el tiempo el “cada quien” y el rol que le corresponde asumir, en el campo más amplio de la identidad, vinculado con la práctica artística.

1 La Unidad de Arte y Educación, adscrita al Instituto Taller de Creación de la Facultad de Artes – Universidad Nacional de Colombia, es una unidad académica que trabaja varios de los aspectos esenciales del debate actual acerca de las prácticas artísticas y su relación con la educación. Su equipo de profesores tiende a la interdisciplinariedad y actualmente coordina dos propuestas curriculares: la línea de profundización en Arte y Educación y el programa de posgrado en Educación Artística Integral.



¿Cómo reconocer a los artistas de la región?

William Vásquez Rodríguez

Después de tener por varios años una aproximación regular y cercana académicamente con los artistas de la región¹, nos hemos arriesgado a configurar una imagen sobre los artistas que permanecen allí y sobre el modo en que desarrollan su labor artística.

Una variable significativa al preguntarse ¿quiénes son los artistas de la región?, –incluso para verificar si es ésta una categoría posible– es aquella que corresponde con los niveles y formas de escolaridad en las que se han formado, pues esto ofrece, en alguna medida, una aproximación a lo que ellos son en términos de una realidad del ejercicio, cada vez más escolarizado y dependiente de los títulos. También nos mostraría el papel que cumplen los procesos de legitimación institucional sobre sus saberes adquiridos, así como de aquellos de los que provienen o de los cuales carecen. Expresados para los primeros en términos de títulos obtenidos y estudios realizados y para éstos últimos –aquellos que no los poseen– en la búsqueda de procesos de legitimación social en el seno de sus propias comunidades, desde donde intentan desarrollar su quehacer sin estas certificaciones.

La relación existente entre la titulación, el ejercicio regular del oficio y la calidad de éste, tienden a corresponderse cuando se revisan con los criterios de valoración propios de la metrópoli pues, a más altos niveles de titulación, existen mayores posibilidades de ejercer la profesión, y de sostener una calidad aceptada como suficiente por los círculos artísticos locales y nacionales.

Sin embargo, en la región, existen algunas resistencias por parte de los artistas, sobre esta única posibilidad de acceso a los circuitos establecidos en las ciudades para el ejercicio del arte.

1 La Unidad de Arte y Educación de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia ha participado de los Laboratorios de Creación de autoría y gestión del Ministerio de Cultura desde hace cuatro años en la región de los Santanderes, limitrofe con Venezuela, donde se ha trabajado con artistas de diferentes disciplinas y de todos los niveles de escolaridad.

Ante una convocatoria amplia realizada a los creadores en las regiones, como las que ha hecho el Ministerio en casos como el de los Laboratorios de Creación, donde, sin restringir el acceso de los convocados en razón de su trayectoria artística, la disciplina ejercida o los niveles de escolaridad que poseen, se ha establecido como única limitación para participar el “ser artista”, categoría de un imaginario social establecida directamente por los mismos creadores al autodefinirse de esta manera. Es claro que, al conformarse los grupos de trabajo para este tipo de convocatorias, existen significativas diferencias entre sus miembros, que muestran la composición diversa del campo artístico regional, donde podríamos, sin intentar caer en categorías cerradas, buscar las conexiones y transversalidades posibles de desarrollar y potenciar entre los miembros de estas comunidades artísticas temporales.

Niveles de institucionalidad en la adquisición de sus saberes

Los artistas se forman o no en instituciones reconocidas de enseñanza del arte, ya sean éstas de carácter público o privado (pero igualmente regidas, en un sentido amplio, por el Estado colombiano). El origen de dichas instituciones proviene del ejemplo tomado de la Capital desde finales del siglo XIX, que a su vez lo tomó de modelos académicos extranjeros como el parisino, el español, el mexicano y, de alguna manera, el chileno. Se han encontrado relaciones documentales y testimoniales que soportan los vínculos de los miembros de la Escuela Nacional de Bellas Artes², y de las Academias no universitarias previas a ésta, con la Escuela de Bellas Artes de París, la Academia de San Fernando de Madrid, la Academia de San Carlos de México y la Escuela de Artes y Oficios de Santiago. Lo mismo puede decirse del campo musical, donde la Academia Nacional de Música de Colombia mantuvo interacción concreta y frecuente con conservatorios italianos, ingleses, alemanes, franceses y rusos.

Las escuelas regionales de Arte³ –existan o hayan dejado de existir a la fecha– se formaron en el siglo XX a imagen y semejanza del modelo de la Escuela existente en Bogotá, aunque, en la práctica, este vínculo se rompiera pronto, tras cesar el acompañamiento del centro a las regiones, lo que condujo a las escuelas de arte, en todo el país, a una situación de

- 2 Recordemos que personajes como Alberto Urdaneta, Epifanio Garay, Jorge Price, Andrés de Santa María y Mariano Santa María, entre otros, sostuvieron relaciones con la academia europea y que, del mismo modo, se dio la presencia de extranjeros como Felipe Santiago Gutiérrez, Antonio Rodríguez y Cesare Signinolfi en las instituciones artísticas nacionales. Esta dependencia académica de Europa, durante los primeros años de la Escuela Nacional de Bellas Artes, es descrita en detalle por William Vásquez Rodríguez (2008), texto que puede ser consultado en la Maestría en Historia y Teoría del Arte de la Universidad Nacional de Colombia.
- 3 Son interesantes en este sentido las investigaciones que adelantan Napoleón Franco, en torno a la Escuela de Bellas Artes de Ocaña, y Claudia Ortiz, alrededor de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad del Tolima.

aislamiento por la que se acentuó el uso de metodologías tradicionales de enseñanza, poco permeables a nuevos diálogos y/o rutinas propias del arte contemporáneo, que ya empezaban a ser visibles en la segunda mitad del siglo XX en Bogotá y en ciudades grandes como Cali o Medellín.

De este corto panorama en torno a la institucionalización de la enseñanza artística en las regiones nos queda una gama diversa de procedencias académicas de los artistas, radicados en ellas y formados en diferentes instituciones y programas que, a su vez, tienen matices y particularidades según el territorio al que nos referimos. Una mirada a esta amalgama de artistas podría dar pie a una discusión en torno a sus niveles de escolaridad, objeto de debate permanente y herramienta usual para convocarlos, apoyararlos, cuestionarlos o, simplemente, nombrarlos.

Artistas con estudios superiores de Maestría

Son muy pocos, formados recientemente en ciudades como Bogotá, Medellín o Cali y, en casos excepcionales, en el extranjero; pese a estar radicados en la región, suelen percibirla como un lugar provisional de posibilidades artísticas y laborales y, por otro lado, como el sitio en el que residen sus familias. Su interés en los eventos académicos o artísticos que se convocan radica en aprovechar el contacto con los demás artistas y/o profesores que vienen de otras ciudades. Su mayor interés académico se centra en la investigación, pues tienen la estructura para adelantarla y desarrollarla.

Artistas con estudios de pregrado en artes

Formados en su mayoría en la capital de la República, o en algunas de las capitales que poseen programas de enseñanza superior, han vuelto a sus regiones y permanecido en ellas por años, sin tener mayor contacto con la metrópoli, ni oportunidades de actualizar la idea de arte que les dejó la escuela al momento de graduarse. Muchos de ellos ofrecen cursos, tienen grupos o realizan prácticas artísticas de manera individual o colectiva, e incluso desarrollan la docencia, tanto en formación básica como primaria. Algunos han abandonado el oficio por otras labores, en principio más rentables y permanentes, y no ven que eso a lo que se le llama “arte contemporáneo”, los pueda recibir.

Sin embargo, es claro que el grueso del “arte regional” es producido por estos artistas y, en ese sentido, su ejercicio debe ser sometido a un estudio juicioso en el que se evite toda descalificación no razonada de los procesos que allí tienen lugar. Hay que reconocer, también, que debido a este factor, estos artistas han encontrado lugar en convocatorias a eventos regionales y/o nacionales, a los que se han incorporando poco a poco nuevos artistas jóvenes, formados en las academias artísticas que ofrecen estudios superiores, y en las cuales se cultivan nuevos lenguajes y propuestas.

Artistas que provienen de una migración disciplinar

En las regiones es común encontrar artistas que vienen de migrar o de alternar con otras disciplinas diferentes al arte, abandonando una profesión inicial o alternándola con el oficio artístico, y obteniendo los recursos para su subsistencia de este cruce de actividades. Su perfil –si fuera posible esta reducción– es bien particular, pues se trata de personas con formación universitaria, lo que les ofrece un contexto, disciplina académica y acceso a algunos espacios institucionales donde este requisito es indispensable. Pero, al mismo tiempo, pueden presentar carencias de tipo técnico y conceptual en el oficio artístico que desempeñan, el cual va desde una aproximación a las metodologías y contenidos académico-formales propios de la enseñanza universitaria, hasta la adquisición de las maneras propias de la tradición popular o de origen autóctono.

Artistas regionales sin título universitario

Este grupo, formado por fuera del sistema universitario es, quizás, el más heterogéneo y numeroso entre aquellos que encontramos en las regiones, involucrado en el ejercicio artístico por interés propio y tradición familiar.

La divulgación social del trabajo de estos artistas choca, cada vez más, con dificultades surgidas de la exigencia de títulos profesionales, que se exigen para participar en convocatorias o para poder acceder a recursos, cargos o contratos públicos. Por otro lado, estos artistas enfrentan limitaciones conceptuales para la comprensión del arte contemporáneo, sus mecánicas y discursos, lo que se traduce en dificultades para la inserción de su trabajo en un contexto cada vez más ligado a esas lógicas de lo “contemporáneo”, que le cierran el espacio a propuestas más tradicionales .

Un descubrimiento significativo ha sido el hecho de que, en general, en este grupo, los artistas tienden a no reconocer sus cotidianidades ni su propio quehacer como parte de sus procesos de creación, lo cual es hoy posible de ser pensado plásticamente y críticamente. A su vez, la gestión –elemento común que se ha olvidado en todas las categorías que hemos planteado– se considera como un proceso externo, una tarea para ser asumida por otros, quienes, al final, habrán de convocarlos; en consecuencia, resulta claro que los artistas no relacionan su función social con el uso y administración de recursos y espacios para el arte, propios de la gestión. Ésta también les resulta extraña como parte del quehacer artístico propio, aunque existen algunos grupos y asociaciones que reúnen artistas con intereses afines y encuentran efectivamente en ello, facilidades para divulgar su obra y para llevar a cabo la logística que esto implica.

En general, los artistas tienen experiencias valiosas en sus procesos, y son altamente receptivos cuando se les acompaña en la pregunta por “quiénes son”. No poseen una cultura del registro, o una disciplina para el debate, la escritura o la observación crítica de su propia cotidianidad, pero una vez iniciados en estos procesos, son autónomos, diligentes y con

resultados importantes, incluso para el criterio de las grandes ciudades. En muchos casos tienen obras o procesos significativos que deben ser revalorados, pues ellos lo hacen parcialmente y subvaloran sus logros, al evaluarlos a partir de supuestos que sólo reconocen el valor solo de la obra terminada.

Elementos comunes para la reunión de artistas en la región

Ahora bien, si se deja de lado la formación del artista como criterio único de valoración, y se comprende a cada uno de ellos como a alguien que se mueve y se transforma con su propio proceso artístico, preguntándose por su obra y por la forma en que la produce, la posibilidad de cambio de perspectiva y de interés investigativo es muy alta, pues ya no será el resultado final, es decir las obras, sino en el “cómo se hace”, lo que cobrará importancia, revelándose como motor de transformación y proyección del “cada quien” del artista⁴ en el tiempo.

En todos los niveles de formación es significativo el reconocimiento del propio proceso artístico y la comprensión de la obra como resultado natural de éste, a partir de lo cual se puede comenzar a entender la gestión como parte de este mismo proceso. Es el saber “quién soy” un punto de partida que nos permite interrogarnos por la diferencia, pregunta crucial en unas regiones en las que los artistas deben reconocer la importancia de su labor y detenerse a pensar en ellos mismos, para equilibrar y alejar la dependencia mental que tienen del arte centralizado en la metrópoli.

Dar cuenta de sí mismos, escribir sobre sí mismos, pensar en el desencadenamiento del oficio artístico en el autor, es superar la dictadura de una presunta legitimidad otorgada por las galerías y la participación en eventos artísticos reconocidos. Es claro que una pregunta como ésta reúne y fortalece cuando es planteada y pensada de manera conjunta, permitiendo el progresivo desplazamiento hacia cuestiones como la forma en la que se muestran o se hacen presentes, desde la región, los artistas en los círculos del arte, entendiendo la complejidad de las respuestas al especificar si se está haciendo referencia a circuitos locales, regionales, del país o internacionales.

Las Instituciones

Las instituciones que hacen parte del circuito del arte tienen algo que decir al respecto, pues son realmente pocas y pocas también las convocatorias que realizan, por no hablar del escaso acompañamiento institucional a los artistas en las regiones.

Los artistas en la región, sobre todo aquellos que logran llegar, a las galerías de la ciudad, al Salón Regional o Nacional de Artistas, o a

⁴ El Arte como propiciador de la revelación de “un quien”, según Hannah Arendt (1993).

un evento semejante, sólo reconocen la obra de arte como producto terminado. En consecuencia, hablar de “sí mismo” en relación con la obra realizada, o de las circunstancias sociales, técnicas, políticas o simplemente afectivas que propician el trabajo artístico, no es considerado por ellos, ni por los críticos o instituciones locales, como parte fundamental del proceso creativo. No es común escuchar hablar a las instituciones regionales del apoyo a los procesos, pues estos no se consideran un verdadero objeto de reflexión y, por lo tanto, no se encuentran las maneras, conceptuales y logísticas, de apoyarlos con recursos o acciones institucionales, quedando excluidos de las acciones emprendidas por estas.

La pregunta por la región en que se vive no es muy común entre los artistas que la habitan,⁵ o no por lo menos como una pregunta metodológica, que pueda servir como soporte del propio trabajo plástico o dar pie a una indagación estética asumida bajo la forma de una investigación.

En las regiones, el artista era reconocido socialmente hasta hace unos pocos años por su oficio y por las obras que producía, las cuales eran exhibidas como parte de eventos oficiales en galerías, exposiciones, teatros y otros escenarios, con el fin de resguardar la cultura local y mostrar el arte a sus propios ciudadanos. Hoy en día, el artista es reconocido por las instituciones si es un ciudadano, profesional, contribuyente y ganador de tal o cual convocatoria, por lo que la pura condición artística ya no basta.

5 Es ejemplar la reflexión de algunos artistas de Cúcuta y sus alrededores, quienes viven en una situación particular, definida por la cercanía con la frontera venezolana. Esta condición es significativa en las preguntas que se formulan estos artistas locales.

¿Cómo se hacen presentes socialmente los artistas?

Hoy, ante los procesos de globalización, sistematización y exigencias de transparencia en el trámite de lo público e, incluso, ante la existencia de la “meritocracia”, es común –y se considera natural– la exigencia de un portafolio de trabajos artísticos relacionados con el área de cada convocatoria y una hoja de vida que soporte y permita valorar la idoneidad de los artistas para acceder a recursos, participaciones y convocatorias.

Cuando proceden a levantarlos o conformarlos, se encuentran con que casi no tienen soportes de su trayectoria que den cuenta de una actividad artística sostenida en el tiempo, pues al no reconocer sus propios procesos artísticos como parte de su historia personal, limitándose a recoger los catálogos o los pocos textos que describen sus obras finales, se hace muy difícil recoger este tejido social e histórico personal.⁶

Si el artista no tiene una sólida formación universitaria, respaldada por las instituciones y los títulos respectivos, será el registro de su vida y su trayectoria el único capaz de presentarlo con propiedad ante los circuitos establecidos del arte.

En consecuencia, quienes no tienen registrada y valorada su obra, ni han documentado sus procesos artísticos, no tienen posibilidades de acceder a recursos públicos o privados para desarrollar proyectos. Es por eso que la tarea de recaudar, reunir y buscar en el pasado es significativa para los artistas. Esta mirada al propio proceso induce, de igual manera, una distancia frente a la obra, que los hace más críticos y productivos en el ejercicio de pensamiento implícito en el arte contemporáneo.

Obras citadas

Arendt, Hannah. *La Condición Humana*, Barcelona: Paidós, 1993.

Vásquez Rodríguez,

William. *La Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia 1886-1889*.

Documento de trabajo, Bogotá: Maestría en Historia y Teoría del Arte, Universidad Nacional, 2008.

6 Valorar el portafolio de los artistas regionales bajo los parámetros usados en las grandes ciudades muestra lo vulnerables que son y pone en evidencia la dificultad de la tarea de rescatar y levantar juiciosamente la información, por lo que un registro de sus procesos puede durar varios meses. Sin embargo, el resultado puede ser muy valioso para la futura conciencia del artista hacia su trabajo y, en consecuencia, para el arte de la región.



El artista y la ciudad

Clara Patricia Triana Morales

A los ojos del visitante las ciudades de la región oriente (Departamentos de Santander y Norte de Santander), parecen moverse a un ritmo diferente de las industriosas ciudades del centro. A las siete de la mañana la gente hace un alto antes de ir a trabajar para tomar un café en el parque, embolarse los zapatos o leer los titulares de la prensa. El sol de la mañana ve como los colegiales se entretienen en la calle persiguiendo a los gatos callejeros. Los ancianos comienzan el día mirando sin esperanza el movimiento incesante de personas que hablan otros acentos, tienen otro color de piel y buscan un lugar donde pasar el día sin saber dónde pasarán la noche. La ciudad cambia rápidamente, el ruido de las máquinas, las vías en construcción y la estructura de los edificios inacabados dan cuenta de ese cambio. Detrás de todos esos cambios, un conjunto de fenómenos complejos conforma el tejido aún por comprender de las medianas ciudades regionales.

El artista no es ajeno a esta realidad, no está encerrado en su estudio esperando la visita de las musas, recorre igual que otros la ciudad y busca igual que ellos una forma de sustento en medio de su esquema de oportunidades y, especialmente, de dificultades. Pero su recorrido es un poco diferente al de los otros, calladamente observa lo que aparece ante los ojos de todos, pero que él mira con otra sensibilidad.

Su mirada convierte esta observación casual en pregunta sobre la ciudad. La pregunta inicial tiene el mismo tono que el lamento de sus conciudadanos, pero poco a poco se va volviendo una indagación más profunda y también más concreta. Aparecen así las preguntas por la propia identidad, pero también por las identidades colectivas que van emergiendo del desplazamiento y del olvido de aquello que se ha llevado la violencia. Los cuestionamientos por la dirección y el sentido de las acciones de las instituciones, de los grupos y de los individuos.

Su situación lo ha llevado a este punto, también ha sido desempleado, se ha sentido víctima y ha sufrido de alguna forma la indignancia. Su propio cuerpo es referencia y medida para su reflexión sobre esos “otros”. Sus pasos lo llevan a la fuente de sus inquietudes y lo ponen en contacto con una realidad de la que aún no se ha hablado con suficiente vehemencia.

El artista que encontramos en la región oriente, ha pintado y bocetado, ha fotografiado y registrado en cierta medida algunos de estos aspectos. Pero su voz se queda corta, aún no aparecen las formas, texturas e

imágenes que presenten realmente lo que esta región constituye y lo que tiene por decir. Como parte de su práctica artística tiene un relato por construir, el que integra las historias que ha visto y ha vivido con lo que el arte de otras latitudes, la academia e incluso los espacios de otras disciplinas lo invitan a reflexionar. Los laboratorios de Investigación - Creación han hecho evidente la necesidad de espacios de diálogo que integren, como parte del proceso de creación, aspectos que el artista no considera o que simplemente mantiene desintegrados de su obra.

Asumir su obra como un proceso en gestión, reconocerse a sí mismo y al propio proceso por encima del resultado que constituye la obra acabada y presentada, asumir su rol dentro de la sociedad, son algunos de esos aspectos que no aparecen articulados a lo que el artista supone que es realmente su labor.

En la mayoría de los casos, lo más interesante en la obra de los artistas de la región, probablemente está aún por suceder, pero el germen de eso que viene, aparece planteado en el proceso que ya está ocurriendo. Preguntas por el color de la tierra, por los materiales tradicionales, por cosas que pueden decirse santandereanas como el maíz criollo, las termitas o la panela, están articuladas con las búsquedas más amplias.

El reconocimiento de sí mismo se hace difícil cuando no se percibe reconocimiento de parte del otro; la sociedad en la ciudad se encuentra ávida de la acción del artista cuando los temas que la convocan le resultan afines, cuando el artista lidera su causa o cuando su propuesta involucra el disfrute de lo festivo. Está con él cuando resulta exitoso y triunfante, pero lo abandona cuando requiere esfuerzo comprenderlo, cuando sus resultados no son inmediatos, cuando su gestión no es eficiente y, por lo general, en los momentos en que sufre la mayor precariedad.

La sociedad desconoce casi a propósito en qué medida el artista es uno más de sus integrantes, prefiere llamarlo profesor, gestor cultural, comerciante o con cualquier otro nombre que le resulte menos gaseoso y difícil de ubicar en el conjunto de roles establecidos.

Se requiere por supuesto, del auto-reconocimiento para lograr el reconocimiento del otro, y para conseguirlo, se hace necesario aceptar lo que se ha hecho y, mejor, lo que está por hacerse. Encontrar una forma de verificar y autoevaluar los propios avances y las dificultades, mantener algún tipo de registro que dé cuenta de los resultados tanto como de los procesos. Ser capaz de hacer visible, a los propios ojos y los de los demás, aquello que aparentemente resulta intangible en el trabajo personal y mantenerse en intercambio permanente de sensaciones, reflexiones, y acciones.

No es fácil encontrar en la región este tipo de reconocimiento por parte de los artistas, alguno guarda un recorte de periódico amarillento en su billetera, otro un baúl con fotos, los más aventajados han construido álbumes que llenan con catálogos de exposiciones y aquí y allá aparecen cartas de recomendación, contratos y documentos oficiales que no están necesariamente organizados sistemáticamente. Por lo general están excluidos de estas formas de archivo las reflexiones escritas, los bocetos previos a la producción de las obras, los documentos que se han utilizado como investigación para llegar a un resultado y todo lo que no se considera trabajo terminado. Todo lo que realmente hace parte de las preguntas que se constituyen en aquello que subyace a la producción y

que, en últimas, resulta para cada quien su insumo más importante a la hora de continuar con la búsqueda. De igual manera, se descartan los documentos que tienen que ver con la gestión en su sentido social, es decir, las tarjetas de presentación, los números de teléfono y hasta los presupuestos, aquello que en un momento dado permitiría construir una red de apoyo y facilitar la labor de muchos.

El artista santandereano, como en general el artista de la provincia, está conectado a su región y desconectado del mundo; el provincianismo que lo aqueja, no sólo tiene que ver con una forma de ingenuidad ligada al desconocimiento, sino con el miedo a confrontarse con otros en otros espacios y latitudes y está ligado a su vez, a la falta de reconocimiento de lo propio, que produce mucha inseguridad. No sólo tiene dificultad para ser reconocido dentro de su sociedad, sino que no logra reconocerse a sí mismo ni a su papel, o mejor, a su potencial papel dentro de la sociedad. Eventualmente lo descubre cuando sus búsquedas despiertan interés frente a algún tema que resulta sensible a su comunidad, la corrupción que se evidencia a nivel político en los espacios donde los dineros públicos tienen que ver con el tema de la cultura, por ejemplo. Entonces su voz aparece como denuncia de todos. En relación con temas que ante los ojos de todos resultan inaceptables, como la violencia de los grupos armados, el maltrato a los animales, la desnutrición de los niños en las zonas rurales, su rechazo se convierte en manifestación tangible de lo que otros no pueden o no se atreven a decir. Mientras la sociedad se ahoga en sí misma y en los espacios que ha venido construyendo, el artista es quien puede convertirse en su alarma y su conciencia. Es él quien se pregunta e indaga sobre sus nuevos ritmos y piensa hacia donde se dirige su movimiento. Pero ésta es una tarea aún por construir en la región, pues la historia actual no ha sido escrita y, aunque está bastante bien documentada y registrada, carece de dolientes directos que la interroguen acerca de estos y otros testimonios y reconozcan en ellos una expresión colectiva.

Esta tarea ya se encuentra iniciada, se da en el taller que está detrás del local comercial de afiches publicitarios, en el aula de clase del profesor de artes, a la entrada de la galería de la Biblioteca Gabriel Turbay frente al Parque de los niños en Bucaramanga y de la Biblioteca Pública de Cúcuta. Se construye entre una y otra convocatoria del Ministerio de Cultura y en los momentos que quedan cuando no hay “trabajo” en la oficina o en la fábrica. Es la historia que se teje mientras se comparte un proyecto al desayuno con arepa de maíz pelao, cuando se discute una inversión pequeña para los expertos de la bolsa pero definitiva para la canasta familiar, a la hora del almuerzo con cabrito y pepitoria, o al celebrar un acontecimiento familiar con carne seca y yuca asada, mientras se come al calor de unos aguardientes. Es un historia demasiado fragmentada pero tanto sus colores y olores, como sus sabores y formas, su textura y sus imágenes son ya reconocibles. Está siendo montada en facebook y comentada en páginas complementarias. Los nuevos soportes tecnológicos se han convertido en aliados y a la vez en enemigos, en la medida en que permiten ampliar el universo que presenta la provincia, pero a la vez ubican al artista a la zaga de procesos que le han tomado ventaja frente a los mismos problemas que están hasta ahora siendo enunciados en la región.

de artistas, van a las mismas inauguraciones e incluso tienen familia en común, pero sus trabajos no dejan de ser esfuerzos individuales que implican enormes esfuerzos para avanzar los procesos. Se escuchan historias de rivalidades y en ciertos espacios las disputas se hacen sentir con el mejor tono santandereano. Las alianzas y los proyectos temporales permiten vislumbrar las posibilidades de reunir esfuerzos y construir lo que contemporáneamente se denomina “sinergia”. Pero, por lo pronto, no logran constituirse en estrategias de largo o, al menos, mediano plazo. Resulta más fácil para el artista de la región integrarse al esquema de las instituciones establecidas, a las que tantas veces crítica duramente, que constituirse en colectividad con quienes comparte intereses y necesidades.

El artista de la región se integra a las instituciones del estado, responde a sus invitaciones y se vincula a sus estructuras administrativas; unas veces lo hace de manera crítica, pero otras se somete y acepta las condiciones, persiguiendo sus fines individuales sin que su voz se levante allí donde se hace más necesario y pasa de manera gris hasta fundirse en el statu quo.

El otro espacio institucional con el que el artista mantiene una relación de constante tensión, es la academia. No son muchos los espacios de educación superior en Santander que incluyen en su plan de estudios los programas de artes, en el caso de la UIS (Universidad Industrial de Santander) la situación actual no permite una fácil integración con el amplio sector de la comunidad artística que requiere de un espacio de diálogo.

Los estudiantes, aún no llamados artistas pero con la garantía de la inclusión, tempranamente encuentran nuevos espacios y formas de participación ciudadana. El patrimonio se convierte para ellos, desde el inicio de su formación, en tema fundamental. La escuela es el espacio de socialización por excelencia, pero la relación entre los estudiantes y los artistas llamados empíricos, así como la que unos y otros tienen con los llamados académicos, es totalmente deficiente. Hay mucho rechazo de lo que se considera empírico, especialmente de parte de los mismos artistas empíricos, quienes se sienten en desventaja, y probablemente lo están, en relación con las oportunidades a las que pueden acceder, por lo que, incluso, muchas veces se auto aíslan.

Este imaginario de inclusión y exclusión que se genera entre el artista y la academia, plantea un desequilibrio que se manifiesta de muchas maneras en la participación de los artistas en la sociedad santandereana.

Tal vez por eso las propuestas que surgen en relación con la necesidad de ampliar estos espacios y la posibilidad de establecer otros nuevos, se tornan polémicas y generan conflictos, en los que las voces van desde los que defienden férreamente a la academia y quienes la encuentran anquilosada y sin respuestas pertinentes a los problemas reales de la comunidad y la provincia. En especial a aquellos que tienen que ver con la necesidad de proteger los saberes de la tradición, esos que pasan de boca en boca, de generación en generación y que son propios de las regiones, propiciando espacios de construcción de memoria. Mientras se discute sobre qué tanto más o menos se requiere de la academia en la región, se evidencia el peligro de perder la posibilidad de comunicar de padre a hijo eso que las grandes ciudades van perdiendo entre los renglones de la vida ciudadana, cuando se llega a la ciudad para olvidar las raíces e integrarse a un nuevo *modus vivendi*. Parecería que la academia no se ha preguntado apropiadamente todavía por la necesidad de mantener viva la cultura de la tierra, de los sembrados de maíz, de plátano y de tabaco que son tan propios de la región y que abarca desde el olor de las hojas extendidas para secar hasta la labor minuciosa de aquellos que arman cuidadosamente cada cigarro; saberes que tienen que ver con otro aire, otro color, otro sabor y otra dimensión espacio-temporal que se va diluyendo entre los recuerdos individuales de quienes no encuentran cómo ser escuchados.

El artista, pedagogo, político y gestor, ese que recibe todos los nombres y ninguno, el que se viste con todos los trajes y asume simultáneamente todos los roles, necesita urgentemente la reconciliación con estos y todos los espacios institucionales que puedan integrar y asumir sus cuestionamientos. Su investigación implica un costo en términos de tiempo, de experiencia, de economías, en fin, de todas las naturalezas. Su ojo es como un periscopio social que observa de manera atenta, se mantiene sensible a los hechos y los fenómenos, permanece en la indagación por todo aquello que se presenta ante los ojos pero de lo que no podemos estar seguros. Su mirada contribuye a reconocer y habitar un territorio con nombre propio. Su labor se transforma en gestión sólo si se encuentra realmente unida a la sociedad de la que hace parte.



La gestión, la autogestión y el arte en la región (notas a manera de hipótesis)

Miguel Antonio Huertas

La cotidianidad

El artista en la región enfrenta una cotidianidad compleja y muy problemática. Normalmente, llega al mundo del arte por intuición, por una curiosidad, un deseo o una vocación que se manifiestan generalmente como diferencia o aún oposición respecto a su medio social, que no comprende ni la naturaleza ni las implicaciones de este universo, en la medida en que en Colombia no existe una definición gremial o profesional del artista: el artista plástico no tiene seguridad social y, por lo tanto, no hay un reconocimiento institucional que legitime su oficio en las mismas condiciones que la mayoría de los otros oficios que se despliegan en el espacio social.

En el caso de que el artista surja en un medio específico en el cual alguna tradición artesanal o simbólica tengan arraigo, podrá contar con una base para proyectar su aprendizaje y sus eventuales acciones profesionales, aunque también esta tradición pueda con el tiempo constituirse en camisa de fuerza que lo restrinja a unos límites profesionales y técnicos muy estrictos o en franca barrera para su desarrollo como artista, en la medida en que esas tradiciones no hagan parte de los repertorios legitimados en los centros hegemónicos de enseñanza, producción y circulación de las obras de arte.

Pero si ése no es el caso, las condiciones serán bastante más difíciles, en la medida en que no solamente no contará con apoyo ni con una mínima interlocución en su medio social acerca de sus deseos, trabajos

y realizaciones, sino que tampoco tendrá lugares de aprendizaje o confrontación de su trabajo. Aunque la ley 115 de Educación haya consagrado la artística como un área obligatoria de trabajo en el ámbito escolar, los posteriores desarrollos (sistema de competencias) y las enormes carencias de presupuestos, actualización de profesores y el desinterés institucional, hacen que el artista en formación no tenga mayores estímulos, diferentes a su propio instinto o pasión o a la admiración que despierte en su entorno inmediato.

En la educación secundaria el panorama no es muy diferente; aunque hay que señalar que en los grandes conglomerados (capitales de departamento, ciudades de algún peso comercial o político) hay oportunidades más amplias (tanto en el sector público como en el privado), de todas formas, la diferencia entre éstas es también muy grande con las grandes capitales regionales o la capital de la nación. Para muchas personas, la primaria o la secundaria son las metas más altas de escolarización que alcanzarán en el transcurso de sus vidas y, en consecuencia, la exigencia cada vez más fuerte y generalizada de un título universitario en artes, excluye a un amplio sector de la población –especialmente en las regiones– de la posibilidad del aprendizaje en una escuela superior de artes que, si bien no garantiza la calidad de la obra ni el éxito profesional, sí ofrece la oportunidad única del aprendizaje entre pares y el diálogo que puede alimentar y nutrir un trabajo serio y responsable.

En algunos lugares (mal que bien) existen casas de cultura, instituciones que ofrecen cursos libres, artistas que dan clases particulares y que, con intermitencia, ofrecen opciones no formales o informales que llegan a convocar alrededor suyo pequeñas comunidades de artistas y públicos.¹ En ocasiones han existido, o existen, escuelas de bellas artes, en principio inspiradas en el modelo de la antigua Escuela Nacional de Bellas Artes, que ofrecía un programa basado en la belleza definida desde unos esquemas neoclásicos, unas jerarquías de técnicas, modos y temas repetidas –hasta el punto de haberse olvidado sus orígenes y sentido– como fórmulas que tendrían el valor inmanente de “lo artístico”; en ocasiones, una universidad se arriesga a la fundación de un programa que pueda, más o menos, sobrevivir, dependiendo de las posibilidades de autofinanciación del proyecto.

Sin embargo, estos programas, normalmente *actualizados* según los dictámenes de los centros hegemónicos (que en muchas ocasiones siguen siendo fórmulas adaptadas cuyo sentido original ya se perdió de vista), también pueden contribuir a la negación de un conjunto de tradiciones o a señalarle al estudiante el imperativo de adquirir las maneras que le permitan proyectarse en otros lugares o centros para legitimar su trabajo. Pero también le permiten acceder a ambientes más rigurosos académicamente, tener aprendizajes interesantes (por lo menos la posibilidad de construir su propio proceso de formación) y forjarse un carácter más autónomo. Con frecuencia, estos programas no son específicamente de formación de artistas, sino de licenciados, es decir, parten de una confusión que ha hecho carrera en Colombia al mezclar

1 Estudio especial merecería el sistema de áreas curriculares del Banco de la República, tal vez el más estable e integral espacio de trabajo con los artistas regionales en Colombia.

la práctica del arte con la pedagogía, concluyendo en experiencias frustrantes, tanto en un sentido como en el otro.

Si en las grandes capitales no existe aún un sistema de colecciones públicas ni privadas, si no hay un comercio organizado, mucho menos en las regiones. Hasta hace un tiempo, el imperativo era, probablemente, producir algo que se vendiera; hoy, a éste se ha sumado el de producir lo que el curador permita o lo que una convocatoria oficial solicite; seguramente, esto ya significa una diversificación y una posibilidad de interactuar en un espacio profesional con otros agentes del campo, pero no implica necesariamente una mayor autonomía o campo de acción para el artista que, digámoslo de una vez, sigue siendo en una gran medida la persona que debe poder obsesionarse lo suficiente con una imagen, una acción, una construcción como para no detenerse a pensar si es políticamente correcta, útil, conveniente, contemporánea o pertinente, de manera que, si no coincide con las expectativas hegemónicas del campo, sea capaz de, con esta obra, cuestionarlo tan fuertemente que pueda, incluso, hacerlo entrar en crisis y transformarse para que ésta sea una obra legítima en su interior.

El campo tiene sus lugares legitimadores, sus autoridades y su juego de fuerzas en tensión. Exige hacerse visible en él. ¿Cómo lograrlo cuando no se alcanza la visibilidad entre los mismos artistas?² Una primera decisión política es: ¿hacerse visible para quién? Existen los centros y las periferias, problemática que describía muy bien un estudiante de artes de Barranquilla a un tallerista llegado de Bogotá: “nosotros hablamos de ir a Bogotá como ustedes hablan de ir a Nueva York”, y en Santa Marta, otro artista le dijo al mismo tallerista: “Barranquilla es la Bogotá de la costa”.

El arte colombiano –y no se trata de un caso excepcional en el mundo– ha vivido bajo la condición de región periférica desde el inicio de su relación con la “cultura occidental”. Cuando se fundó, en 1886, la institución rectora de la enseñanza artística en el país, la Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia, en Santafé de Bogotá, se decidió que ésta debía tener un canon (una escuela es, de entrada, una institución canónica) y, en consecuencia, adoptó el que estaba siendo construido por los propios artistas: Gregorio Vásquez, artista cuya valoración sigue relacionada estrechamente con la idea de que logró, en condiciones de extremo aislamiento de los centros europeos, hacer una pintura que podría perfectamente haber sido hecha en Europa.

En este juego de la periferia de la periferia, el artista regional (e insistamos en que, desde este punto de vista, en América Latina todos somos *región*) enfrenta la vieja disyuntiva: ser cabeza de ratón o cola de león: insistir en unos esquemas que más o menos han tenido éxito en su medio y, a lo sumo, refinarlos un poco más, o ser el introductor de las novedades de otros contextos sin necesariamente llegar a permearlos.

Es claro que el artista regional puede luchar por estudiar en alguno de esos centros hegemónicos. Esto conlleva en un momento dado una pregunta esencial: ¿lo prepara la escuela para volver a su región y tener

2 Retomaremos el tema más abajo; por ahora, adelantemos una conclusión necesaria: esto no quiere decir que la única forma de apoyar al artista sea la de ofrecerle oportunidades de exposición.

una voz propia allá? Con mucha frecuencia, el artista encuentra que no, que las nuevas formas, preguntas, actitudes no lo capacitan para decir algo desde su región de origen, o que el alejamiento del espacio ganado en el centro le restará oportunidades como artista, por lo que decide no retornar. Se da el caso, frecuente, de algunos artistas que viven y trabajan en el centro y sólo recuerdan a sus regiones de origen con ocasión de los Salones Regionales –todavía muy determinados por la ideología del centro, apuntalada por las universidades– participación vista por sus colegas habitantes reales de la región como una competencia desleal.

Dadas las circunstancias laborales del país, generales y particulares para el campo del arte, el artista regional trabaja en otras actividades para tener un sustento digno y una seguridad social que no encuentra en su actividad central. Uno de los espacios más recurridos es el de la educación, lo que genera un problema general en el campo, pues esta actividad exige una reflexión paralela que no siempre se está en disposición de desarrollar y, además, termina en la gran mayoría de los casos, planteando paradójicamente un alejamiento de la práctica artística.

Algunas dificultades surgen de la definición de “profesional”. Hay quienes piensan que son realmente artistas aquellos que viven de su trabajo como tales y, entonces, viene la pregunta sobre la calidad: ¿es suficiente con lograr esa meta? Hay quien trata de tener una obra que se venda y simultáneamente hacer un trabajo libre, de manera que el trabajo verdaderamente artístico sería el que escapa a los imperativos de la comercialización.

Cabe preguntarse en qué puede trabajar un artista regional. Podemos tomar un ejemplo del siglo XIX. Es frecuente que se mencione con cierto desdén a los artistas emblemáticos de la academia. Garay tuvo la oportunidad de estudiar en París; sin embargo, se dice, no vio la revolución vanguardista que estaba en pleno ascenso y no supo sacar conclusiones de lo que *debería* hacer como artista contemporáneo, quedándose en el ámbito de la pintura académica. Sin embargo, ¿podemos imaginar otra cosa si nos situamos en la Santafé de Bogotá de finales del siglo XIX y nos preguntamos de qué podría vivir como artista? La independencia cuesta y es tanto más costosa cuanto más solitaria es la figura y sordo es el contexto.

Realmente, no sabemos mucho de cómo nace, crece, se reproduce y muere el artista regional en Colombia. Evidentemente, hay avances y trabajos, pero en general se habla de la obra, de su pertinencia, definida desde lecturas más o menos cercanas, ya sea desde el centro o desde la misma región, pero sabemos muy poco acerca de cómo surge su interés, de qué se alimenta (¿cuántas oportunidades hay de ver buen cine, oír buena música, leer buena literatura en provincia?)

El diálogo entre artistas

Probablemente, la mayor dificultad para el trabajo del artista es su misma inestabilidad institucional. Al menos en el contexto heredado de la modernidad, el arte que se queda quieto, muere; se le exige al artista y a la obra una constante superación de sus límites, lo que hace que seguir un modelo sea la forma más eficaz de ser anacrónico: siguiendo el modelo ideal, por más *actualizado* que se considere, siempre se estará un paso atrás del mismo.

Por esta misma condición, la práctica del arte no puede ser excesivamente normatizada: la estandarización creciente de la vida social, si bien se está imponiendo en todos los ámbitos, tiende a generar un arte burocratizado y gris. Sin embargo, la absoluta marginalidad tampoco favorece su ejercicio.

Muchos de los programas institucionales en relación con los artistas tienden a centrarse en la exhibición. Salones, curadurías, convocatorias, tienden a partir del supuesto de que lo mejor que puede hacerse por los artistas es ofrecerles espacios para la exhibición de sus obras (podría pensarse el en Salón Nacional y su hegemonía de décadas, cuya organización consumía prácticamente el presupuesto para las Artes Plásticas). No es obligatoriamente ésta la mejor opción; por un lado, la visibilidad de un trabajo no depende únicamente del formato de exposición (incluso, podemos ver muchos ejemplos en los que una exposición colectiva contribuye a la visibilidad del curador, de una corporación o de una idea o tendencia, más que a la del artista o, incluso, de la obra misma).

El artista regional no puede ser considerado como una especie de minusválido o de infante al cual hay que decirle cuáles son los contenidos adecuados, la moral adecuada, la tendencia contemporánea, o el lenguaje que debe adoptar para hacerse más presentable.

El artista regional debe poder construir una voz propia y merece ser cuestionado de la forma más crítica, asumido como un mayor de edad que tiene un compromiso en relación con un campo real.

Pero estas condiciones solamente pueden ser construidas en un diálogo de pares. Desde su constitución como opción profesional (que no significa necesariamente *gremial*), la comunidad artística colombiana ha creado escuelas, cánones, historia, modelos de enseñanza y, en menor medida, teoría e, incluso, crítica. Esta tradición debe ser potenciada para que existan en Colombia espacios reales de diálogo entre artistas.

Estos espacios no se decretan ni pueden ser controlados (deberían ser *auto-regulados*), tampoco pueden ser manipulados (con el ejercicio del arte sucede algo parecido a lo que ocurre con la prensa: sin apoyo, se extingue, perdiéndose un pensamiento crítico vital y, con exceso de presencia institucional, se esteriliza); son difíciles y muy conflictivos.

La propia voz sólo puede ser construida en tiempo y espacio reales, ninguna autoridad externa, así provenga de los propios artistas, puede decir a un conglomerado regional qué debe o no debe hacer; aunque sí puede –y debe– cuestionar desde afuera y hacerlo de la manera más fuerte posible. Este diálogo solamente es posible con comunidades reales; ahora bien, en Colombia, el diálogo entre artistas es –en este sentido– en gran medida inexistente: por un lado, existe un gremio porque evidentemente hay una gran producción, circulación y consumo de obras; por otro, no hay un solo lugar de diálogo que trascienda algunos intereses inmediatamente dados. La comunidad se fragmenta casi en tantos pedazos como personas la integran. En la mayoría de los casos, los intereses convocantes tienen que ver con definiciones de obra de arte, como si la actividad del artista se redujera a su producción (modelo hegemónico de las escuelas superiores).

Construir un gremio es la mayor tarea y la mayor dificultad del arte colombiano. A las instituciones, como parte fundamental del campo, les cabe la responsabilidad, no solamente de estimular, sino de forzar esta construcción, de no permitir que se convierta en unidades aisladas y endogámicas, de defender el estatuto de lo público en su interior.

Para fortalecer esta construcción, es necesario realizar un sondeo sobre la vida cotidiana de los artistas, la historia de su formación, sus actividades habituales y estimular la escritura de sus propias experiencias.

En estos tiempos se habla de la gestión como parte integrante de la actividad artística, incluso se extiende el concepto hasta la autogestión. Hay que ampliarlo incluso más: la gestión no puede reducirse a la utilización eficiente de recursos ya existentes en el contexto o la generación de otros nuevos para apoyar el desarrollo de actividades propias. Comienza, más bien, en la construcción de un espacio y de una voz propios, que no puede partir de la pregunta de qué debemos hacer en arte, sino de qué hemos estado haciendo hasta ahora; partiría de una autodefinición que no puede –porque no podría– excluir la presencia del otro al que interpela. Es entonces, el diálogo entre los artistas, el principio de esa autogestión.



Ex p.e rien cias

Esta sección incluye un conjunto de cuestionarios, contestados desde perspectivas muy distintas, por personas vinculadas a emprendimientos diversos en artes visuales en las ciudades de Bogotá, Medellín y Cali. El objetivo de estos no es la búsqueda sistemática de patrones en torno a la gestión sino, precisamente, el planteamiento de las diferencias que hay entre sus modos de ser. Más que buscar certezas, este conjunto de preguntas y respuestas buscan dejar dudas con respecto al carácter unívoco de la gestión, sugiriendo un modelo basado en la especificidad de los casos y su relación con los contextos cercanos.

Por otro lado, se incluye una pequeña caja de herramientas que, a modo de miscelánea, consigna un conjunto de referencias bibliográficas, conceptos básicos y páginas de internet que pueden servir como apoyo a quienes estén interesados en emprender el arduo camino del emprendimiento en artes.

PM
NCE
7-50



Periódico

Ar te ría

Datos de la organización

*Nombre de la organización:
Colombian Art Crafts Ltda.
– PERIODICO ARTERIA

*Municipio:
Bogotá

*Departamento:
Bogotá D.C.

*Tiempo de conformación:
5 años, 4 meses

*Representante Legal:
Nelly Peñaranda Rodríguez

Integrantes:

* Nelly Peñaranda Rodríguez
* Manuela Calle Laverde
* Andrés Cabrera Higueta

Datos de contacto

*País: Colombia

*Municipio: Bogotá

*Dirección: Cra7 # 17 – 01, Of. 927

*Teléfono fijo: 286 1605 – 342 2937

*Celular: 317 6386108

*Web: www.periodicoarteria.com

*Correo Electrónico:
periodicoarteria@gmail.com

Características de la organización

Objetivo General:

- *Acortar las distancias existentes entre las posibilidades de hacer arte y a quienes se dirige.
- *Invitar a la mayor cantidad de gente a aproximarse a las artes; permitir el reconocimiento del otro a través de la plástica y ampliar las posibilidades de descubrir nuevas realidades en las producciones artísticas. Es por esta razón que el Periódico Arteria se distribuye sin costo alguno; es de nuestro interés prestar un servicio informativo a la comunidad y a aquellas personas interesadas en las artes nacionales, sus desarrollos, experiencias y alcances.

Misión:

A través de cuatro ediciones anuales y de carácter gratuito, en el Periódico Arteria son consignadas diferentes exhibiciones y eventos relacionados con la plástica colombiana o foránea, para así dar a conocer lo más destacado de la producción artística actual.

Para cada una de sus ediciones, el Periódico Arteria imprime entre 25.000 y 35.000 ejemplares, que son entregados para distribución en galerías, museos, centros culturales y universidades de varias ciudades del país; como también en algunos cafés, restaurantes, hoteles y salas de espera de los aeropuertos de cada una de las mismas.

Visión:

Con enfoques informativos y de análisis, realizados por destacados integrantes de la escena plástica colombiana e internacional, el Periódico Arteria se perfila como una herramienta eficaz para la divulgación y fortalecimiento de los altos niveles de creatividad con los que cuenta nuestro país; una alternativa de soporte y apoyo para los diversos lenguajes y posturas artísticas de hoy.

Población Objetivo:

Artistas, coleccionistas, instituciones, estudiantes de arte, interesados en la materia.

Es de interés del periódico Arteria llegar a nuevos lectores y así, vincular nuevos públicos a las diferentes manifestaciones del arte y sus eventos y exhibiciones.

Teniendo en cuenta el objetivo de la organización:

***¿Cómo equilibran las tensiones que se pueden dar entre el objetivo de la organización y los términos y exigencias de las convocatorias públicas y privadas?**

Al ser una publicación de carácter gratuito, el Periódico Arteria se financia por la venta de anuncios publicitarios, lo cual resulta complicado

al no ser muchos los espacios que demandan estos servicios. También ayuda a la financiación la venta de suscripciones; a la fecha contamos con cerca de 900 suscriptores a nivel nacional; los costos de la suscripción anual son bajos (\$19.000 en Bogotá – \$30.000 en el resto del país).

***Mencionen una experiencia –ejecutada en el marco de sus objetivos como organización– que haya sido exitosa y una no exitosa. (Expliquen qué factores jugaron un papel clave en el éxito o fracaso de cada una).**

Exitosa: Luego de cuatro años de labor ininterrumpida y 20 ediciones publicadas, resulta muy honroso el saber que nuestra publicación se ha convertido en documento de estudio de universitarios y guía de diferentes públicos, no necesariamente especializados, para la visita a exhibiciones y eventos. De manera adicional, el Periódico Arteria ha facilitado la comprensión de las nuevas posturas y producciones artísticas.

Los factores decisivos han sido, además de un gran tiraje (entre 25.000 y 35.000 ejemplares por edición), el gran número de ciudades de distribución y sus diversos puntos, no todos ellos relacionados con la movilidad artística nacional.

***¿Cómo asumen dentro de su cotidiano quehacer los procesos de planeación y organización (formas de realización, periodicidad, etc.)?**

Desde el momento en que fue idealizada la realización de una publicación especializada, gratuita y periódica, se estableció un equipo que opera como consejo editorial, el cual se reúne 6 ó 5 semanas antes de cada publicación para la definición de los temas y problemáticas a tratar en cada edición.

Desde la edición # 9, existe como parte del equipo del Periódico Arteria una persona especializada en diseño gráfico, que tiene a su cargo la diagramación de cada número. Y desde la #16 contamos con la presencia de un coordinador editorial, quien se encarga del seguimiento a cada uno de los temas: su autor, consecución de material gráfico, etcétera.

Los procesos de entrada a imprenta, así como los de distribución, se han ido ajustando a través de 4 años de labor, se contratan externamente los servicios, pero el control y seguimiento de cada uno de estos procesos proviene del interior.

***De acuerdo con sus experiencias prácticas, ¿cómo entienden la gestión, qué concepto han elaborado hasta el momento de la misma y qué estrategias la fundamentan?**

Gestionar es facilitar. El Periódico Arteria surgió como alternativa para el cubrimiento de una urgente necesidad de comunicación especializada y de fácil acceso y lenguaje; de allí que, desde sus inicios, la distribución fuera masiva y nacional. Es indispensable entregar contenidos destacados y realizados por especialistas y conocedores que han adquirido la información de primera mano.

***Frente al trabajo articulado o en red, ¿qué experiencias poseen y cómo han sido hasta ahora esas experiencias?**

La labor de elaboración de veinte ediciones se ha hecho gracias al trabajo en equipo y a la articulación con diferentes actores del medio (críticos, curadores, docentes, artistas, etcétera); la claridad y el mantenimiento de los objetivos han sido fundamentales para recibir todo el apoyo de colaboradores en cuanto a enriquecimiento de contenidos; por otro lado, distintas alianzas con espacios de exhibición (públicos o privados) nos han permitido generar una mayor presencia de contenidos y de circulación de otras informaciones (convocatorias, concursos, exposiciones).

***¿Qué aprendizajes consideran fundamentales dentro del desarrollo de su experiencia de trabajo como organización?**

Existe un amplio respeto por las ideas a ser publicadas, por los objetivos que se plantearon desde el inicio y por nuestro compromiso de ser facilitadores de la comunicación y el trabajo en equipo. Estas actividades han permitido la sostenibilidad y enriquecimiento de un proyecto que aún tiene mucho por aprender. El Periódico Arteria, como publicación independiente, recibe sugerencias, opiniones y alternativas para su mejoramiento y crecimiento. Todas las experiencias que se han recogido, en el ejercicio de su elaboración tras veinte ediciones publicadas, han sido fundamentales para su fortalecimiento.

El Bodegón

(arte contemporáneo
– vida social)

Datos de la organización

- *Nombre de la organización:
El Bodegón
(arte contemporáneo – vida social)
- *Municipio: Bogotá
- *Departamento: D.C.
- *Tiempo de conformación: 4 años
- *Representante Legal:
Kevin Mancera

Integrantes:

- *Cindy Triana
- *Gabriela Pinilla
- *Lorena Espitia
- *Andrés Moreno
- *Luis Hernández Mellizo
- *Edwin Sánchez
- *Guillermo Vanegas
- *Fernando Uhá
- *Víctor Albarracín

Datos de contacto

- *País: Colombia
- *Departamento: D.C.
- *Municipio: Bogotá
- *Dirección: Cll 22 # 6-24
- *Teléfono fijo: (0571)3341058
- *Celular: 3003406167
- *Web: www.lebodegon.blogspot.com
- *Barrio: Las Nieves
- *Correo Electrónico:
elbodegon@gmail.com

Características de la organización

El Bodegón es un espacio independiente manejado por artistas. Allí se realizan eventos diversos (exposiciones, fiestas, conciertos y lanzamientos de publicaciones, discos y audiovisuales). El Bodegón es un espacio de carácter antagónico que no cree demasiado en esquemas de pensamiento institucional, ni en objetivos, misiones o visiones empresariales. En ese sentido, simplemente, existe e improvisa sobre la marcha.

El Bodegón no es una galería comercial y hasta la fecha se sostiene gracias a los aportes de sus miembros, quienes pagamos una cuota mensual para el sostenimiento integral del espacio (arriendo del local, servicios públicos, gastos de montaje, invitaciones e impresión de documentos críticos sobre las exposiciones). El espacio surgió como una iniciativa grupal ante la ausencia de escenarios para la exhibición de prácticas alternativas, procesos académicos y obras de vocación crítica. Su programa de exposiciones está centrado en el diálogo y la fricción entre procesos y contenidos diversos y, en múltiples ocasiones, contradictorios entre sí. Cada uno de los eventos que tienen lugar en el Bodegón sólo se presenta durante la noche de inauguración, como un mecanismo para enfatizar la naturaleza activa y transitoria de lo que allí se expone. Más acontecimiento que industria cultural, una suerte de TAZ (Zona Autónoma Temporal, según la definición acuñada por Hakim Bey), viva en un momento y luego cerrada hasta la apertura de algo distinto.

Las exhibiciones de arte y los lanzamientos de productos culturales que realizamos intentan sostenerse sobre una base conceptual sólida que espera del público una respuesta activa. Para el Bodegón es importante el disenso. Fiestas, conciertos y otras actividades pretenden generar espacios para la reunión informal de artistas, estudiantes y vecinos de la zona, deseos de encontrarse, chismear y divertirse. Consideramos que en el entorno artístico, la vida social es fundamental como dispositivo de movilización. Creemos que la conciencia crítica suele no estar involucrada con esquemas aburridos; junto a Benjamin, podríamos afirmar que «el carácter destructivo es joven y alegre. Porque destruir rejuvenece, ya que aparta del camino las huellas de nuestra edad; y alegre, puesto que para el que destruye dar de lado significa una reducción perfecta, una erradicación incluso de la situación en que se encuentra.»

La estructura interna del Bodegón intenta ser horizontal y nutrirse del diálogo y el conflicto. A medio camino entre la pandilla y el museo, quiere generar procesos pedagógicos en torno a su propio funcionamiento, basado en el valor del error y la conciencia del fracaso. Sus miembros son estudiantes y profesores universitarios que se reparten el conjunto de tareas por realizar para cada evento de forma equitativa (diseño, curaduría, montaje y gestión) e intervienen en igualdad de condiciones en cada uno de los debates en los que se decide la programación, los proyectos y la dirección que el espacio debe seguir.

Teniendo en cuenta el objetivo de la organización:

***¿Cómo equilibran las tensiones que se pueden dar entre el objetivo de la organización y los términos y exigencias de las convocatorias públicas y privadas?**

algunas experiencias nefastas, también de las internacionales) en la medida en que éstas siempre exigen un replanteamiento de la naturaleza del espacio, para hacerlo más competitivo en términos económicos y de viabilidad en un entorno discursivo puramente consensual e institucionalizado, acarreado como consecuencia un desvanecimiento del valor político de nuestros emprendimientos.

***¿Cuáles son las principales dificultades que enfrentan para el sostenimiento (económico, de las relaciones entre los integrantes, con los beneficiarios de las acciones que desarrollan y con los agentes financiadores) de la organización?**

Las dificultades están a la orden del día, llegando al punto en que hoy, tras cuatro años de frenética actividad, el espacio está viviendo sus últimos momentos. La financiación total del Bodegón a partir de recursos provenientes de los miembros ha empujado a un desgaste muy fuerte que se ha traducido en un sentimiento generalizado de cansancio, llevando a los socios a una actitud de apatía con respecto a muchos de los aspectos implicados en la posibilidad de existencia del lugar, incluido, por supuesto, el económico. La existencia del Bodegón en el curso del último año ha sido conflictiva y triste, incluso consciente de su inminente desaparición. El público ha ido mermando también por cansancio y por un afán desmedido de novedad que lo ha llevado a trasladarse a nuevos locales tan juveniles y prósperos como poco conflictivos. Por otro lado, la comunidad inicial del barrio las Aguas, que se beneficiaba indirectamente de nuestra presencia en la antigua sede, ha sido reemplazada por la desconfianza de un pasaje comercial muerto en el que no hemos tenido contacto con los vecinos. Con las cosas así, es la consciencia del propio fracaso quizás la gran lección que deja la existencia de este espacio que, aún en las últimas, no ha dejado de moverse.

***Mencionen una experiencia –ejecutada en el marco de sus objetivos como organización– que haya sido exitosa y una no exitosa. (Expliquen qué factores jugaron un papel clave en el éxito o fracaso de cada una).**

La experiencia exitosa es, de hecho, la existencia misma del espacio a lo largo de cuatro años en los que hemos realizado más actividades artísticas que cualquier otra institución pública o privada en el país. Cerca de cien exposiciones de artistas jóvenes y de generación intermedia, colombianos y extranjeros, nos han permitido construir una historia muy particular del arte colombiano actual, centrada en la voluntad, la pasión y las posibilidades articuladoras del disenso. En ese sentido, la experiencia negativa es el cese de nuestras actividades, aplastadas por el peso constante de la vida real y por la imposibilidad de seguir escapando de la necesidad de conseguir trabajo, de pensar en nuestras carreras como artistas, de evitar la pérdida de amistades y el cierre de posibilidades laborales o de interacción social, etcétera. Sin embargo, aun este cierre involucra dimensiones positivas, en la medida en que constituye un conjunto de comprobaciones históricas y experimentos sociales del momento que vivimos, los cuales, definitivamente, deberán ser retomados por otros en otro momento para sacar alguna conclusión de provecho. En nuestro caso, por ahora, no existe esa fijación con el cadáver del lugar, así que sus restos serán de dominio público.

***¿Cómo asumen dentro de su cotidiano quehacer los procesos de planeación y organización (formas de realización, periodicidad, etc.)?**

Siempre como caos. El Bodegón siempre ha implicado un nivel de renuncia frente a otras ocupaciones que podrían, en lo inmediato, sernos de más provecho y que, sin embargo, intentamos dejar de lado para correr en pos de los montajes, la coordinación con los artistas, el aseo del lugar, la

impresión de fotocopias, y un etcétera muy largo y aburrido de enumerar. Es quizás la progresiva pérdida de esta dimensión de renuncia por parte de muchos de los miembros una de las principales causas del cierre del espacio. Sin embargo, es ese caos el que nos ha permitido adaptarnos sobre la marcha a condiciones cambiantes, precarias y, en algunos momentos, francamente dementes, que han dado pie a un sistema muy complejo de organización que se traduce en libertad para violentar las metodologías de eso que se supone una institución o empresa cultural. Es en ese caos donde, del mismo modo, se encuentra el placer en nuestra actividad, privilegiando el capricho, lo momentáneo y, al mismo tiempo asumiéndolo como un desafío contra reloj ante el que se debe ser riguroso y claro.

*** De acuerdo con sus experiencias prácticas, ¿cómo entienden la gestión, qué concepto han elaborado hasta el momento de la misma y qué estrategias la fundamentan?**

Siempre hemos desconfiado de la palabra “gestión”. En muchas ocasiones hemos visto en ella una especie de amenaza y, a la vez, algo ridículo, como de Gloria Zea pidiendo plata para su adefesio de museo: es como cuando alguien dice “seguridad democrática” y no se sabe si reír, llorar o, simplemente correr a esconderse. Evidentemente, hacemos un montón de cosas para que las actividades puedan llevarse a cabo: nos comunicamos, hablamos con los artistas, compramos cerveza para vender en las inauguraciones, organizamos ventas de arte, nos quejamos, pedimos ayuda a los amigos, trapeamos el piso, lavamos el baño, escribimos textos, vamos a festivales de performance a insultar a los invitados de las instituciones internacionales... pero llamar a eso “gestión” nos produce un poco de “indigestión”. La prueba de esa indigestión de gestión se evidencia en el hecho de que, tras habernos constituido como fundación sin ánimo de lucro, buscando captar algunos recursos externos, lo único que hemos conseguido es adquirir una deuda gigante con el Estado colombiano, para el cual, nuestro proyecto independiente no es más que un torpe escenario de evasión de impuestos. Así que, pensando en esa idea de empresa, gestión e industria, en nuestro caso, y debido a la propia torpeza tanto como al absurdo de la legislación nacional, apague y vámonos.

***Frente al trabajo articulado o en red, ¿qué experiencias poseen y cómo han sido hasta ahora esas experiencias?**

Hemos estado más bien solos, aunque es una soledad que nos merecemos por haber sido tan frontales con muchas personas, instituciones y discursos de poder muy asentados en el medio local. Hemos construido una base de datos grande, con información de muchas personas del campo, tenemos un blog, un facebook con muchos contactos, publicamos nuestra información a través de esferapública y podemos contar con un par de personas que aprecian nuestro trabajo. Sin embargo, nada de eso ha sido suficiente, pues nuestras redes nunca se han traducido en colaboración económica, trabajos en asocio, invitaciones u otros.

***¿Qué aprendizajes consideran fundamentales dentro del desarrollo de su experiencia de trabajo como organización?**

Ante todo, hemos aprendido a fracasar y nos hemos preparado para desaparecer sin demasiada lástima. Hemos usado nuestra precariedad en provecho propio y nos hemos divertido y aprendido por el camino. Hemos peleado, se la hemos montado a quien hemos querido y también hemos aprendido a recibir palo. En conclusión, casi que podemos decir que todo lo malo del espacio ha sido lo bueno del espacio.

Helena Producciones

Datos de la organización

- *Nombre de la Organización:
Asociación de artistas
sin ánimo de lucro – Helena
- *Tiempo de conformación:
10 años y 11 meses
- *Representante Legal:
Wilson Diaz Polanco

Integrantes:

- *Wilson Diaz Polanco
- *Ana Maria Millán
- *Claudia Patricia Sarria
- *Andres Sandoval
- *Juan David Medina
- *Leonardo Herrera

Datos de contacto

- *País: Colombia
- *Departamento: Valle del Cauca
- *Municipio: Santiago de Cali
- *Dirección: Cra 5 No. 10-63 / Of 326
- *Teléfono fijo: 884 63 93
- *Celular: 314 755 25 34
- *Web: www.helenaproducciones.org
- *Correo Electrónico:
helenaproducciones@yahoo.com

Características de la organización

Misión:

El principal objetivo de este colectivo apunta a la exhibición y promoción de las prácticas artísticas más actuales; con diversos enfoques que se concentran en la formación y fortalecimiento de la comunidad local, de los artistas y otros actores culturales participantes en estos procesos, materializados por medio de investigaciones, curadurías, talleres, seminarios y eventos, con un marcado carácter pedagógico abierto e incluyente, que facilita la participación de la comunidad en la construcción de lo público, de la cultura, el arte en un sentido flexible de identificación y pertenencia.

Helena Producciones explora la relación entre la producción artística y el contexto socio-político y económico colombiano, mediante la organización y promoción de prácticas artísticas alternativas y eventos, que contribuyan al fortalecimiento de actores y redes culturales, en un sentido amplio e incluyente dentro de la comunidad, mediante el diseño y la formulación de proyectos que desde las artes promuevan procesos que respondan a las expectativas de las comunidades y contribuyan a su desarrollo.

Visión:

Ser una organización cultural que haya consolidado en el país plataformas de intercambio, participación y circulación mediante eventos y programas de amplia convocatoria, pertenecientes a redes culturales de colaboración nacional e internacional.

Población Objetivo:

La población a la cuál van dirigidas las acciones y proyectos de la organización son las personas vinculadas al medio artístico nacional, Así mismo, las comunidades rurales y urbanas en las que adelantan diálogos e intercambios, con objetivos diversos todos tendientes al fortalecimiento y desarrollo de la comunidad por medio de herramientas artísticas y/o culturales.

Tenido en cuenta los objetivos de la organización:

***¿Cómo equilibran las tensiones que se pueden dar entre el objetivo de la organización y los términos y exigencias de las convocatorias públicas y privadas?**

Helena Producciones selecciona las convocatorias en las cuales participa, buscando la pertinencia entre estos programas y las propuestas de sus proyectos; sin embargo, nuestra estructura es flexible, y busca puntos de encuentro desde los cuales los proyectos sean posibles y satisfactorios, según las expectativas de ambas partes, incluso, encontrando valores agregados en cada aplicación. Ahora bien, los términos, generalmente,

afectan a la organización en cuanto a cronogramas pues, generalmente, se buscan recursos dentro y fuera del país y esto genera, en ocasiones, problemas de coordinación de tiempos, puesto que las entidades nacionales e internacionales no necesariamente manejan los mismos lapsos en la programación de asignación y distribución de presupuestos, planteando la solución de problemas relacionados con nuevos retos.

***¿Cuáles son las principales dificultades que enfrentan para el sostenimiento (económico, de las relaciones entre los integrantes, con los beneficiarios de las acciones que desarrollan y con los agentes financiadores) de la organización?**

Sostenimiento Económico: Nuestro problema es encontrar el mecanismo que permita la sostenibilidad, que le brinde a Helena Producciones la posibilidad de abrir de manera continua un espacio con la suficiente amplitud para complementar las actividades y proyectos que realizamos, relacionados con temas como el manejo de archivos con acceso público, encuentros, exhibiciones y labores de administración y gestión, de manera más cómoda y eficiente.

Relaciones entre los Integrantes: Con el tiempo, Helena Producciones ha estrechado, avanzado y dinamizado las relaciones entre sus integrantes. Aunque existen problemas y fricciones, estos puntos no representan una dificultad infranqueable para nosotros, sino un reto a solucionar cada vez.

Relaciones con los Beneficiarios: La principal dificultad es la falta de presupuesto para la continuación de procesos que lo requieren o pueden articularse con otros proyectos.

Agentes Financiadores: Los tiempos que requieren algunas entidades para realizar desembolsos, en algunas ocasiones afectan y demoran la ejecución de los proyectos. Lo mismo puede decirse del escaso apoyo económico del medio local a las necesarias actividades que desarrollamos.

***Mencionen una experiencia ejecutada –en el marco de sus objetivos como organización– que haya sido exitosa y una no exitosa. (Expliquen qué factores jugaron un papel clave en el éxito o fracaso de cada una).**

Experiencia Exitosa: 6º y 7º Festivales de Performance de Cali

Experiencia No Exitosa: 5º Festival de Performance de Cali

Aunque la participación de los artistas y el recibimiento del público en el esquema de los Festivales ha sido satisfactorio, la estructura de gestión desde el quinto Festival ha variado notablemente, la gestión en la quinta versión fue delegada a una entidad asociada que nos dejó como valioso aporte el reto de asumir, como grupo, por completo, los componentes del Festival, dando como resultado una sexta y séptima versiones mejor logradas y con mayor afinidad a nuestros objetivos.

***¿Cómo asumen dentro de su cotidiano quehacer los procesos de planeación y organización (formas de realización, periodicidad, etc.)?**

El trabajo en Helena es diario, se realizan reuniones o encuentros semanales, presenciales o virtuales, se asignan tareas y se trabaja en proyectos a corto, mediano y largo plazo. También se investiga en bibliotecas y archivos, así como se hacen salidas e investigación de campo en grupo. Cada proyecto generalmente tiene un coordinador o persona responsable, que está pendiente de que el grupo lleve a cabo las acciones necesarias para cumplir los compromisos de cada proyecto en ejecución. Los proyectos que están en fase de planeación se nutren en colectivo.

***De acuerdo con sus experiencias prácticas, ¿cómo entienden la gestión, qué concepto han elaborado hasta el momento de la misma y qué estrategias la fundamentan?**

La gestión ha ido evolucionando con respecto a las propuestas que Helena Producciones ha elaborado durante este tiempo de trabajo. Nuestro trabajo de gestión se ha enfocado de manera simultánea en la consecución de recursos, y en la conformación de redes entre las instituciones que nos apoyan. Estas redes las pensamos como estructuras que deben ser dinámicas, integrando el trabajo de los artistas y actores que participan en proyectos de interés cultural y, por lo tanto, se fortalecen y retroalimentan en un trabajo conjunto. También tenemos en cuenta la articulación de nuestras propuestas con los objetivos y políticas de las entidades que apoyan nuestros proyectos; esa correspondencia permite que los procesos tengan continuidad, compromiso y proyección.

***Frente al trabajo articulado o en red, ¿qué experiencias poseen y cómo han sido hasta ahora esas experiencias?**

Helena Producciones ha promovido una estructura en la cual existen relaciones de colaboración con diversos actores: personas, grupos y organizaciones, que comparten intereses comunes con nuestra asociación. Estos enlaces son dados por diversas circunstancias a partir del trabajo adelantado por nosotros, en su mayoría en esta región del país: investigaciones, curadurías, programas pedagógicos, eventos de carácter cultural, alianzas interinstitucionales que hacen posible el desarrollo de esas mismas actividades.

Hasta este momento, podemos clasificar nuestra potencial red de colaboración e intercambio de la siguiente manera:

Enlaces con Artistas y Colectivos: Recopilados a partir de los eventos y las actividades curatoriales y de investigación en artes que adelantamos, nutrimos con un criterio amplio un directorio de artistas visuales nacionales e internacionales con prácticas artísticas diversas: siete Festivales de Performance, Curadurías Nacionales, Colectivos locales y nacionales, Workshops o talleres para artistas.

Enlaces con Grupos Comunitarios: Generados a partir de la investigación de campo en nuestro territorio, contamos con las relaciones establecidas a partir del intercambio previo en proyectos ya adelantados y el interés de estos grupos en la búsqueda u oferta de la transferencia de conocimientos que mediante el desarrollo cultural aporten en la atención de situaciones o necesidades específicas a nivel social, económico o integral: Escuela de Esgrima con Machete de Puerto Tejada, Asociación Mujeres Cabeza de Familia (ASOMUCAF), Nashira, Fundación Estrella Orográfica del Macizo Colombiano (FUNDECIMA), Asocalceta, Fundaciones y grupos de desarrollo comunitario.

Enlaces con Grupos Académicos y de Investigación: Al igual que Helena Producciones, existen otras entidades interesadas en la discusión de temas que tienen que ver con el arte y su inserción en diversos espacios de nuestra realidad objetiva. Nos interesa participar en la construcción colectiva, que permita la participación de artistas, grupos comunitarios, culturales y, en fin, todos aquellos actores que aporten al diálogo: Universidad Nacional de Colombia, Universidad de Nariño, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Universidad de New York, Triangle Arts Trust, Prince Claus Fund, Live Art Development Agency.

Enlaces con Grupos de Gestión y Promoción Cultural: Nos han permitido llevar a cabo las iniciativas y proyectos de investigación y colaboración entre todas las partes, facilitando la ejecución, circulación

y la comunicación al público, haciéndolo partícipe de los procesos que entre todos desarrollamos: Ministerio de Cultura de Colombia, Prince Claus Fund, Triangle Arts Trust, Comfandi, Cámara de Comercio de Cali, Fondo Mixto para la Promoción de las Artes del Valle del Cauca, Alcaldía de Cali, Fundación Lugar a Dudas, Gobernación del Valle del Cauca, Alianza Colombo Francesa.

***¿Qué aprendizajes consideran fundamentales dentro del desarrollo de su experiencia de trabajo como organización?**

Dentro de nuestra organización ha sido importante el aprendizaje académico, pero también el empírico; gracias a nuestra estructura hemos tenido la posibilidad de hacer carrera en aspectos que son parte de la producción de proyectos artísticos, como la gestión, las relaciones públicas, el diseño de imagen y de proyectos, la producción, logística y administración, así como en investigación, curaduría y creación en arte; en fin, diversos aspectos que normalmente se ven con cierta distancia del trabajo artístico o creativo, y que nosotros hemos aprendido a relacionar estrecha y directamente con los procesos de creación dentro del colectivo. Así mismo, la relación con proyectos que, de un tiempo para acá son parte de nuestra red, y que han hecho posible, por medio de diversas metodologías, el aprendizaje y la investigación in situ de prácticas y conocimientos aplicables a nuestro contexto.

La Peluquería

Datos de la organización

*Nombre de la organización:
La Peluquería

*Municipio: Bogotá

*Departamento: Cundinamarca

*Tiempo de conformación: 3 años

*Representante Legal:
Melissa Pérez

Integrantes:

*Melissa Pérez Carvajal

*Maritza Álvarez Barreto

Datos de contacto

*País: Colombia

*Departamento: Cundinamarca

*Municipio: Bogotá

*Dirección: Cra. 3 # 15^a -47

*Teléfono fijo: 352 25 85

*Celular: 311 498 92 34
310 769 05 77

*Web: www.lapeluqueriabogota.com

*Correo Electrónico:
lapeluqueriabogota@gmail.com

Características de la organización

Objetivo General:

La Peluquería pretende ser el territorio para el arte contemporáneo, laboratorio para artistas emergentes y cultura bogotana y sus alrededores. Un punto de encuentro, confrontación y exploración entre artistas/no artistas y audiencias.

Actividad Cultural que mezcla tres estadios.

- *Peluquería
- *Exhibición, comercialización y diseño
- *Club Social

Misión:

Nuestra empresa está enfocada a la promoción, difusión y comercialización de productos que se describen dentro del ámbito cultural como eventos culturales, exhibiciones de arte, propuestas musicales, gestión educativa y cultural, al mismo tiempo que ofrecerá servicios de diseño de pelo (peluquería) para un grupo objetivo definido y además será un establecimiento de reunión tipo club social.

Pensamos tener como clientes a personas naturales, organismos privados que trabajan en pro de la expansión y difusión cultural.

Promovemos un cambio de mentalidad en la sociedad colombiana con respecto al arte y la cultura, alejándola de actividades tediosas intelectuales inentendibles y cerradas solo para ciertos grupos. Abrimos nuestro espacio para todos los públicos con un nombre tan básico como La Peluquería para clientes, transeúntes, estudiantes y clientes de una peluquería común y corriente.

Promoción cultural y espacio en la ciudad.

Visión:

La Peluquería

Pretende ser un espacio para el arte emergente, nuevas propuestas artísticas, Corte de pelo y mucha vida social.

Nos proyectamos al futuro como Peluquería a ser consecuentes con la moda siempre, a auto-renovarnos tanto en diseño como en el uso de diferentes productos y técnicas, nos gustaría de esta forma que nuestros clientes fueran nuestras obras artísticas urbanas caminantes.

A nivel artístico siempre consecuentes con el rápido y drástico cambiar en el arte, pretendemos siempre contar en nuestra tribu con los mejores artistas locales y así lograr mostrar esto en el exterior. Diferentes obras y propuestas que se caractericen por el sin miedo.

Nuestro portafolio puede ser tan amplio y cambiante como lo es nuestro entorno, nuestra industria es la creatividad humana y mientras esta exista siempre podremos proyectarnos en el futuro siendo elásticos pero compactos.

Siempre podremos producir nuevas propuestas musicales, tendencias en peluquería, lanzamiento de nuevo tipo de actividades sociales, nuevos licores, accesorios y formas de reunión como de exhibición de arte.

En un futuro queremos lanzar nuevas tendencias estéticas relacionadas con el pelo, el arte, la cultura, los accesorios y los estilos de vida.

Población Objetivo:

Hemos detectado la existencia de un grupo de personas que coinciden en cierta tendencia estética y gusto por la cultura “alternativa” de la ciudad. Un grupo que prefiere realizar y participar en diferente tipo de actividades culturales y prácticas artísticas no convencionales y de carácter más informal.

Dicho grupo no cuenta con los espacios físicos suficientes tanto de exposición de nuevas ideas como de esparcimiento social, “casas culturales alternativas” que reúnan, promuevan un intercambio cultural.

En peluquería satisfacemos una nueva necesidad estética particular en contra de los cortes en serie, diseñando nuevos estilos como esculturas en nuestros clientes de forma personalizada.

Es aquí donde nuestro proyecto entra a satisfacer esa necesidad y funcionar como una ventana de proyección, un espacio (físico) que sirva como plataforma social, artística y cultural que promueva nuevas manifestaciones estéticas/artísticas/musicales/sociales en la juventud bogotana

Teniendo en cuenta los objetivos de la organización:

***¿Cómo equilibran las tensiones que se pueden dar entre el objetivo de la organización y los términos y exigencias de las convocatorias públicas y privadas?**

Hasta el momento es difícil hablar de equilibrios, porque somos un espacio con muy poco tiempo de trayectoria, y las convocatorias exigen un mínimo de tiempo que no cumplimos.

***¿Cuáles son las principales dificultades que enfrentan para el sostenimiento (económico, de las relaciones entre los integrantes, con los beneficiarios de las acciones que desarrollan y con los agentes financiadores) de la organización?**

En el campo del arte, el trato con artistas es poco ordenado, el hecho de ser un lugar alterno a los institucionales da la impresión de ser un espacio sin reglas y/o interés en la forma escrita de los proyectos; hay una tergiversación del concepto “alterno” que hay aclarar, aunque no es dificultad mayor.

De tipo económico, no tenemos dificultades para el sostenimiento; hemos alcanzado el punto de equilibrio como empresa, sin embargo, aún las socias del proyecto no tienen sueldos, los montajes son de muy bajo presupuesto porque no poseemos financiación externa y todos nuestros proyectos han sido autogestionados.

***Mencionen una experiencia ejecutada –en el marco de sus objetivos como organización– que haya sido exitosa y una no exitosa. (Expliquen qué factores jugaron un papel clave en el éxito o fracaso de cada una).**

Experiencia exitosa: La Rueda de proyectos creativos, un proyecto pensado en conjunto con la organización catalana Projecta Cultura. La primera Rueda de Proyectos Creativos, Ideas creativas en conversación. Proyectos relacionados con arte, diseño, marcas de ropa, editoriales online, editoriales independientes, proyectos de teatro y danza, de perfil alternativo, se reunirán a conversar en torno a sus actividades.

Una ventana para hacer visibles proyectos que le apuestan al arte, para cruzar información y contactos, iniciar redes sociales entre proyectos e intereses culturales y creativos, y buscar oportunidades de intercambios culturales y de negocios.

Nexos. Lazos. Convenios. Intercambio de ideas. Intervención musical del grupo argentino de hip-hop Illuminate.

Logramos una convocatoria de público objetivo, los proyectos que intervinieron esa noche fueron: Sursystem, Proyecto Editorial, Fundación Visiva, Projecta Cultura, Prana incubadora de empresas culturales, La Petisa Babilonia y Laguna Libros. Generamos redes de contactos y expectativas para una nueva rueda de proyectos más jóvenes.

Experiencia no exitosa: Exposición individual de Dibujo, ésta fue la primera experiencia de exhibición en La Peluquería, el montaje estuvo acorde con las expectativas, pero la convocatoria de público falló en la comunicación, no hubo mucha asistencia ni ventas, y esta falla detuvo el proceso de muestra de artistas por un tiempo en La Peluquería.

***¿Cómo asumen dentro de su cotidiano quehacer los procesos de planeación y organización (formas de realización, periodicidad, etc.)?**

Todos los días cortamos el pelo, hay cortos, animaciones o películas, cine arte rotando en el televisor todo el tiempo, tenemos en stock algunos documentales a los que las personas pueden acceder sin costo.

Un muestra de arte al mes, un evento que reúna a nuestro público objetivo, es decir una fiesta temática con contenido artístico, ya sean visuales o bandas musicales. Sin embargo, programamos eventos y charlas dependiendo de los proyectos que se acerquen a La Peluquería. Cada mes tenemos dos películas en rotación, nuevos cortos, y tratamos

de mantener una muestra mensual, aunque la programación no es muy estable y se modifica con nuevas ideas; un concierto mensual de bandas o sonidos emergentes y un día al mes de descuentos en productos de vitrina, que son diseñados por jóvenes.

***Con sus experiencias prácticas, ¿cómo entienden la gestión, qué concepto han elaborado hasta el momento de la misma y qué estrategias la fundamentan?**

La gestión es un proceso basado en las redes de contactos, donde lo más importante es generar tráfico de información, nutrirse de experiencias similares y aprender de ellas. Tratamos de estar en contacto con proyectos de nuestro mismo perfil, conocerlos, visitarlos, cruzar información, trabajar con ellos en equipo. Nuestra estrategia consiste en activar una red de contactos hacia muchos puntos, como el artístico, el financiero y el académico.

***Frente al trabajo articulado o en red, ¿qué experiencias poseen y cómo han sido hasta ahora esas experiencias?**

Firmente, el trabajo en red genera mucho flujo de ideas, confrontaciones, conexiones que permiten proyectar ideas, llevarlas a cabo, darles forma, activar territorios, tanto geográficos como mentales.

***¿Qué aprendizajes consideran fundamentales dentro del desarrollo de su experiencia de trabajo como organización?**

Sólo en la práctica se definen los espacios, es indispensable estar abiertos a nuevas ideas, actualizarse, leer, alimentarse, cambiar, escuchar y trabajar en red.

Mantener los objetivos del proyecto, retomarlos para no perder el rumbo.

La constancia es el principal elemento para que los proyectos tomen forma.

Lugar a dudas

Datos de la organización

- *Nombre de la organización:
Lugar A Dudas
- *Municipio: Cali
- *Departamento: Valle del Cauca
- *Tiempo de conformación: 5 Años
- *Representante Legal:
Oscar Muñoz

Integrantes:

- *Diana Avellaneda
- *Monica Restrepo
- *María Fernanda Astaiza
- *Carolina Ruiz
- *David Alvarez
- *Jorge Schneider
- *Cesar Torres
- *Maria Alexandra
- *Ivan Tovar
- *Camilo Aguirre
- *Ana Lucia Hernandez
- *Cesar Garcia
- *Omaira Cueno
- *Oscar Muñoz
- *Sally Mizrachi

Datos de contacto

- *País: Colombia
- *Departamento: Valle del Cauca
- *Municipio: Cali
- *Dirección: Cll 15N 8N-41
- *Teléfono fijo: 6682335
- *Celular: 3006744540
- *Web: www.lugaradudas.org
- *Correo Electrónico:
lugaradudas@lugaradudas.org

Características de la organización

Objetivo General:

Desarrollar proyectos enfocados al desarrollo y potenciamiento de la escena artística y de su público de manera consistente y articulada.

Establecer nuevas relaciones de comunicación e intercambio nacional e internacionalmente para crear redes que propendan al desarrollo de las prácticas artísticas locales, nacionales e internacionales.

Propiciar espacios de interacción y promoción para fortalecer la práctica artística.

Misión:

Lugar a dudas existe con el propósito de construir un diálogo efectivo Y dinámico entre la sociedad y las prácticas artísticas:

Gestionando y realizando proyectos enfocados al desarrollo y crecimiento de la comunidad artística.

Proveyendo herramientas al público en general interesado en el arte.

Trabajando en colaboración y comprometiendo a los distintos sectores de la sociedad y el estado para lograrlo.

Visión:

Lugar a dudas será una organización que desarrolla múltiples proyectos que activan y fortalecen la actividad artística en la región. Promoviendo la discusión, y la reflexión acerca de la necesidades y carencias del sector cultural y su impacto en la sociedad.

Generando pautas y acercamientos nuevos al público, buscando nuevas canales de comunicación y estrategias que afecten las políticas culturales existentes; propiciando, cooperación y co-producción con otras instituciones y espacios a nivel regional.

Población objetivo:

Estudiantes de arte, diseño comunicación, artistas, diseñadores, comunicadores, investigadores, críticos y curadores

Tenido en cuenta los objetivos de la organización:

***¿Cómo equilibran las tensiones que se pueden dar entre el objetivo de la organización y los términos y exigencias de las convocatorias públicas y privadas?**

Participar en una convocatoria requiere una toma de postura de la organización. Si los términos y las exigencias se adaptan a nuestros criterios, sí se pueden equilibrar.

A nivel local, lograr apoyo financiero es muy complejo; por un lado los recursos para un proyecto como *lugar a dudas*, que no tiene otros

referentes en el medio, son muy limitados y escasos. El dinero, en la mayoría de los casos, es absorbido por proyectos específicos con impactos inmediatos y que convocan un número masivo de personas.

Desafortunadamente, la experiencia nos ha demostrado que por nuestra estructura es más fácil acceder a convocatorias internacionales, en las que ya se conoce la naturaleza y la dinámica y se conoce también la importancia de estos espacios.

Hemos logrado convenios en los que ambas partes acordamos términos que vayan en la misma dirección.

***¿Cuáles son las principales dificultades que enfrentan para el sostenimiento (económico, de las relaciones entre los integrantes, con los beneficiarios de las acciones que desarrollan y con los agentes financiadores) de la organización?**

Este es un proyecto que requiere no sólo de recursos financieros sino también de recursos humanos y técnicos. Más que lograr generar productos, enfatiza en los procesos. Y es por esta razón que, generalmente, los resultados tardan más en percibirse; los procesos, como su nombre lo indica, necesariamente son lentos y a largo plazo, y muchas veces no están encaminados hacia un arte entendido como espectáculo.

La mayor dificultad es el sostenimiento económico. Un factor clave que impide lograr acceder a recursos locales es que se parte de una gran desconfianza y esto genera un distanciamiento que impide realizar acciones con continuidad. En la práctica, las exigencias y requerimientos son excesivos y muchas veces por nuestra estructura es difícil lograr participar en concursos del estado. Las políticas culturales en este país no tienen cabida para proyectos que no convoquen a una cantidad masiva de público. No existen incentivos tributarios; los incentivos son escasos para apoyar las prácticas artísticas.

Con respecto a las relaciones entre los integrantes, es importante que cada una de las personas que conforman el equipo de trabajo sea parte decisiva de la organización para alcanzar los logros propuestos. Los integrantes del equipo se apoderan de la organización y están conscientes de que es un proyecto propio y colectivo a la vez. Todos son críticos de sus propias acciones y de la misma organización.

La relación con los beneficiarios es la de servir de plataforma de investigación y punto de encuentro. Las acciones están dirigidas a fortalecer y desarrollar la comunidad artística y, en general, a estimular un espíritu crítico. Impactar una audiencia ofreciendo una diversidad de herramientas a través de proyectos consistentes y articulados.

Con los agentes financiadores hay, sobre todo, un voto de confianza y una relación de compromiso.

***Mencionen una experiencia –ejecutada en el marco de sus objetivos como organización– que haya sido exitosa y una no exitosa. (Expliquen qué factores jugaron un papel clave en el éxito o fracaso de cada una).**

El Programa Internacional de Artistas en Residencia podría nombrarse como un éxito a nivel de gestión de recursos internacionales, y de frustración ante la imposibilidad de sostener el programa con recursos locales.

Lugar a dudas conformó una red con otros espacios en tres países suramericanos con Programas de Residencia. Se gestionaron fondos a través de una Fundación Holandesa y se consiguieron para un proyecto de dos años.

Igualmente, se gestionaron recursos locales para incentivar la escena local y se logró conseguir en la Alcaldía unas becas para algunos artistas. Se pensó que éste podría ser un proyecto consistente y permanente en convenio con la Secretaría de Cultura de la ciudad, pero los cambios de políticas que acompañan a los nuevos Secretarios de Cultura han hecho imposible su desarrollo. El factor recurrente es la ausencia de una política coherente y con criterios definidos.

***¿Cómo asumen dentro de su cotidiano quehacer los procesos de planeación y organización (formas de realización, periodicidad, etc.)?**

Para *Lugar a dudas* es importante que cada una de las personas que conforman el equipo de trabajo sea parte decisiva en la planeación para alcanzar los logros propuestos, por esto trabajamos bajo unas directrices y con una estructura horizontal que se mantiene desde el inicio. El equipo de trabajo lo conforman personas que deben tener compromiso y una capacidad para trabajar en grupo. Trabajamos en conjunto con un objetivo común. Todos nos apoderamos de la organización y somos conscientes de que es un proyecto colectivo abierto a la comunidad.

Al inicio de cada año, se hace una serie de reuniones en las que se habla de cada una de las áreas de trabajo, se definen funciones y responsabilidades de cada integrante dentro de la organización. Todos tienen voz y voto en todo lo que atañe a la organización. A pesar de que cada uno tiene una tarea definida y una responsabilidad frente a ella, todos conocen lo que sucede en *Lugar a dudas* a todo nivel. Esto incluye recursos, planes de trabajo, propuestas, actividades, etc.

Semanalmente y con obligatoriedad se hace una reunión con todo el grupo de trabajo, en la que se comparten información y expectativas. Se analiza y se reflexiona acerca de lo ocurrido en la semana y se planea lo de la siguiente.

***De acuerdo con sus experiencias prácticas, ¿cómo entienden la gestión, qué concepto han elaborado hasta el momento de la misma y qué estrategias la fundamentan?**

La gestión es una tarea constante y continua, diseñada para lograr unos fines. Está siempre presente y es la herramienta necesaria para poder promover, desarrollar y reflexionar acerca de los proyectos que proponemos. Gestionar y administrar recursos para la realización de proyectos requiere de lograr una manera eficaz, creativa y, sobre todo, honesta.

En nuestro caso, las estrategias están ajustándose constantemente a las nuevas condiciones: por nuestra experiencia, en este momento estamos interesados en lograr respaldos consistentes, tanto a mediano plazo como en proyectos específicos y puntuales.

***Frente al trabajo articulado o en red, ¿qué experiencias poseen y cómo han sido hasta ahora esas experiencias?**

Lugar a dudas tiene experiencia con redes a nivel internacional. Trabajamos en un programa que incluye una serie de proyectos de intercambios que involucra artistas en residencia. Un foco importante de este programa es que se han establecido conexiones fuertes con artistas y organizaciones en países vecinos, y esto ha generado la posibilidad de otros proyectos.

Igualmente, a nivel local, *Lugar a dudas* viene trabajando en una iniciativa con las universidades y las facultades de arte de la ciudad. El objetivo es cualificar y fortalecer la escena artística profesional de la región, generando proyectos a largo plazo y de carácter investigativo y experimental en colaboración inter-institucional. <http://lared-estadodelarte.blogspot.com/>

***¿Qué aprendizajes consideran fundamentales dentro del desarrollo de su experiencia de trabajo como organización?**

El aprendizaje se ha ido dando en la práctica. Es continuo; permanente. No existe un programa rígido del cual se parte sino que viene con la experimentación y las necesidades del contexto. Trabajamos como en un laboratorio en el que el error es aceptado. La tarea es poder saber concretamente hacia dónde van los objetivos y poder transformar en acción todos los esfuerzos para alcanzar dichos objetivos, tomando las decisiones pertinentes, coordinando las múltiples actividades, la consecución y ubicación de recursos.

Taller 7

Datos de la organización

*Nombre de la organización:

Taller 7

*Municipio: Medellín

*Departamento: Antioquía

*Tiempo de conformación: 6 años

Integrantes:

*Mauricio Carmona Rivera

*Carlos Carmona

*Paola Gaviria

*Adriana María Pineda

*Julián Urrego Gil

Datos de contacto

*País: Colombia

*Departamento: Antioquía

*Municipio: Medellín

*Dirección: Carrera 41 # 46 - 67

*Teléfono fijo: 239 55 08

*Celular: 310 848 51 64

*Web: www.tallersiete.com

*Correo Electrónico:

Taller7@gmail.com

Características de la organización

Objetivo General:

Generar un espacio para la investigación, producción, discusión y difusión de las prácticas artísticas por medio de una plataforma flexible que permita la circulación constante de personas, como mecanismo de generación de diálogo y reflexión, procurando el cruce e intercambio entre diversos contextos, buscando construir y fortalecer redes que permitan la consolidación de proyectos de colaboración a largo plazo.

Misión:

Taller 7 es un proyecto independiente, cuyo propósito es la generación y consolidación de un espacio abierto al diálogo, el intercambio y la discusión de las prácticas artísticas contemporáneas, que busca a través de la implementación de mecanismos para su promoción y difusión, como exposiciones, actividades académicas y residencias artísticas estimular la producción y desarrollo de proyectos individuales y colectivos.

Busca convertirse en un puente que genere enlaces, permitiendo la construcción de redes y la circulación constante entre artistas nacionales e internacionales, buscando fortalecer la reflexión, exploración e investigación.

Visión:

Generar un punto de encuentro, un laboratorio de creación, un espacio que permita el intercambio entre diversos contextos y generaciones de artistas, buscando que se consolide como un proyecto cultural autosostenible que por medio de la gestión constante y el desarrollo de proyectos se convierta en un referente para la ciudad, procurando generar otras formas de interacción con la comunidad, plataformas flexibles y abiertas que permitan la construcción de un entorno donde se ponga en cuestión lo que sucede actualmente, intentando ofrecer múltiples miradas que nutran y enriquezcan el conocimiento alrededor de las prácticas artísticas. Así se plantea la posibilidad de propiciar un intercambio constante entre artistas locales e internacionales, procurando generar recursos que permitan el financiamiento parcial o total de los gastos que se generan con este tipo de proyectos.

Población Objetivo:

Taller 7 es un espacio abierto a la comunidad en general, pero indiscutiblemente genera la aproximación de un público especializado (artistas, curadores, gestores culturales, estudiantes de arte, etc.), carente de espacios de interlocución por fuera de las grandes instituciones. Por esto, se proyecta fortalecerlo como punto de encuentro, buscando estimular la discusión del público especializado alrededor de las prácticas artísticas e incentivar a su vez el acercamiento de la comunidad en general a otras formas de conocimiento.

Teniendo en cuenta el objetivo de la organización:

***¿Cómo equilibran las tensiones que se pueden dar entre el objetivo de la organización y los términos y exigencias de las convocatorias públicas y privadas?**

Podría decirse que a la hora de participar en una convocatoria surgen tensiones de diversa índole; por un lado, las que poseen un carácter conceptual, que procuramos reducir al participar en convocatorias cuyo objetivo se articule de manera coherente a los intereses del Taller. Por otro, las que denotan un carácter que podríamos denominar técnico, donde la propuesta debe condicionarse a unos términos legales que hacen la tarea compleja, ya que el proyecto como tal, debe adaptarse a estrictos parámetros jurídicos, que implican una serie de trámites burocráticos, papeleos, inversiones económicas, disponibilidad de tiempo y un largo etc. que genera la necesidad de aproximarse a personas con conocimientos específicos en otras disciplinas; Taller 7 está integrado específicamente por artistas plásticos, por lo cual, cuando decidimos participar en alguna convocatoria, hemos tenido que acercarnos a personas que poseen formación o experiencia en el campo jurídico-administrativo específicamente; sin duda, la vinculación de profesionales en estas áreas, ya sea de forma directa o por medio de asesorías, ha permitido que nuestra experiencia se haya enriquecido. La necesidad de acceder a determinada información, de llenar los “vacíos” que los integrantes del taller tenemos en determinados aspectos, nos ha permitido construir estrategias interdisciplinarias; de alguna manera, el ejercicio continuo que se plantea al participar en las diversas convocatorias, nos ha permitido aproximarnos a otras formas de conocimiento que nos brindan herramientas prácticas y que facilitan la formulación y presentación de nuevos proyectos.

En misma medida, podríamos decir que las tensiones se equilibran con los vínculos y lazos que se comienzan a tejer, al recurrir a personas e instituciones que fortalecen nuestro trabajo colectivo, donde lo más importante ha sido la experiencia adquirida, más allá de haber obtenido o no el apoyo al que se aplicó, permitiéndonos ver en estas experiencias nuevas tácticas y formas de trabajo en la elaboración de futuros proyectos; de alguna manera, esto nos ha permitido también observar las nuevas líneas que se van trazando desde las distintas fuentes y percibir hacia donde se dirige la inversión en determinado momento, evidenciando así el juego de intereses que nos lleva una y otra vez a cuestionar la pertinencia de nuestra participación en determinados casos, ya que finalmente los parámetros legales exigidos en cada convocatoria, permiten que los proyectos se reinventen, viabilicen e inscriban en los términos legales de una u otra manera.

***¿Cuáles son las principales dificultades que enfrentan para el sostenimiento (económico, de las relaciones entre los integrantes, con los beneficiarios de las acciones que desarrollan y con los agentes financiadores) de la organización?**

Cuando comenzamos, la idea era tener un taller de trabajo y si el espacio lo permitía, generar otro tipo de actividades; el lugar al que accedimos permitió ambas cosas y nos brindó la posibilidad de trabajar como colectivo, más allá de delimitar una línea de trabajo específica, nos permitimos, por medio de la autogestión, generar acciones que expandieran la noción de sujetos activos en la construcción de actos que permeen las distintas esferas sociales, en particular, a través de la

creación de nuevas rutas de interacción entre los artistas, sus procesos y el público, estableciendo así múltiples vías de trabajo y gestión.

Sin embargo, es indiscutible que encontrar la forma de darle continuidad a un proyecto con estas características enfrenta varias dificultades, y una de las principales es, precisamente, el sostenimiento económico, en particular cuando los fondos y recursos provienen, en su mayoría, de los aportes de los mismos integrantes; la consolidación de un proyecto autosostenible es un proceso lento y complejo, que implica un ejercicio permanente de gestión, que aunque hace factible la consecución de recursos, difícilmente la obtención de estos puede ser constante, trayendo consigo cuestiones contradictorias, porque si bien las distintas actividades se continúan realizando a pesar la escasez de medios económicos, implican un mayor desgaste para los integrantes del colectivo, debido a que nos exige trabajar por fuera del proyecto para así garantizar el sostenimiento del espacio físico y la realización de las actividades, limitando en cierta medida el tiempo, la producción y las posibilidades de ampliar el campo de acción y de proyectarlo a otros niveles.

A nivel de las relaciones entre los integrantes, es importante tener en cuenta que este proyecto se articula alrededor de un espacio físico, que implica una convivencia que afecta directamente las relaciones que se tejen en la cotidianidad; más allá de los diversos proyectos que realizamos, hay un día a día, una confrontación con el otro, que exige repensar el espacio, el proyecto y las prioridades; el diálogo continuo ha sido de vital importancia en esta organización que posee una estructura horizontal, que se concatena a los intereses personales, tiempos y formas de hacer de cada uno de los integrantes, y ha hecho necesaria la constante discusión, negociación y disposición que en algunos momentos son difíciles de articular, por el tiempo que exigen las actividades por fuera del taller; en consecuencia, el número de integrantes ha disminuido con el pasar de los años, ya que muchos decidieron tomar otras vías que los alejaban del trabajo en grupo, cuestión inevitable, que exige una reorganización de la estructura interna de trabajo.

Con los beneficiarios de nuestras actividades, hemos conseguido construir un diálogo fluido y una buena participación, tanto de los artistas que invitamos, como de los que llegan con sus propias propuestas y del público de la ciudad; mantener un flujo constante en las exposiciones, residencias y actividades como las sesiones de dibujo, permite que todo el tiempo lleguen actores externos a dinamizar el espacio y a vincularse de alguna manera a través de sus propuestas, configurando un espacio fresco y activo; detrás de cada proyecto y evento realizado, hay un gran esfuerzo por mantener el espacio, la calidad de lo que se presenta y la efectividad de las vías de comunicación que se emplean; sin embargo, algunas veces no se obtiene la misma receptividad y no participa el público esperado, llevándonos a estar siempre muy atentos a los factores que pudieron haber tenido algún tipo de incidencia.

Los agentes financiadores han surgido por la trayectoria y la labor que hemos venido desarrollando, haciendo posible que se acerquen instituciones afines que se vinculan de alguna manera y aportan recursos económicos o medios logísticos. La dificultad estaría entonces en que los apoyos obtenidos hasta ahora no poseen una regularidad, ya que han surgido por proyectos específicos, que una vez finalizados, pueden o no volverse a dar; la búsqueda de una financiación que pueda desenvolverse a largo plazo se hace necesaria, por eso, uno de nuestros objetivos con la constitución legal como corporación, será precisamente la obtención de cierta estabilidad en cuanto a los convenios que se establezcan en un futuro.

***Mencionen una experiencia –ejecutada en el marco de sus objetivos como organización– que haya sido exitosa y una no exitosa. (Expliquen qué factores jugaron un papel clave en el éxito o fracaso de cada una).**

Más que hablar en términos de éxitos y fracasos, consideramos que hay experiencias con estrategias más acertadas que otras; hemos conseguido desarrollar una serie de proyectos como exposiciones, residencias, grupos de investigación y proyectos artísticos, donde hemos tenido la participación activa de otros artistas y una buena asistencia del público de la ciudad; asimismo, la posibilidad de ser invitados a participar en otros espacios y eventos nos ha permitido trascender los límites de nuestra casa y nuestra ciudad, expandiendo el campo de acción a otras esferas; esa dinámica enriquece y mantiene activo el espacio de manera continua y a pesar de las dificultades económicas y la permanente negociación entre los integrantes, consideramos que la constancia, la terquedad, la recursividad, la confianza en el proyecto mismo y su pertinencia en el contexto, han jugado un papel clave.

Taller 7 surge sin una dirección preestablecida, ha sido una construcción que se ha hecho sobre el andar, demarcando y trazando unas líneas de trabajo que han permitido que el proyecto se cuestione y renueve, generando un punto de encuentro, intercambio y diálogo; siempre hemos tenido muy presente que las actividades se podrían potenciar, obteniendo unos recursos externos con cierta regularidad, que en el caso específico de las residencias y la producción de obras artísticas, se hacen completamente necesarios. En este sentido, la aplicación a convocatorias, premios o becas como mecanismo para la consecución de recursos ha sido bastante complicada, ya que conlleva una fuerte inversión de tiempo y dinero, y a su vez genera un gran desgaste físico y emocional, más aún cuando no se obtienen respuestas positivas por esta vía; podrían señalarse varios factores, como la falta de experiencia en la gestión de recursos, la escasez de convocatorias dirigidas a este tipo de iniciativas o que quizás, los intereses de las entidades estén más centrados en apoyar proyectos con otro tipo de características; es en este punto donde retornamos a cuestionar qué tan “efectivo” es no estar dispuestos a modificar los intereses propios con miras a aumentar la probabilidad de ser seleccionados en determinada convocatoria, digamos, a modificar nuestro público objetivo, por ejemplo, con miras a acceder a subvenciones que privilegian proyectos dirigidos a comunidades en situaciones socio-económicas específicas.

***¿Cómo asumen dentro de su cotidiano quehacer los procesos de planeación y organización (formas de realización, periodicidad, etc.)?**

Cada línea de trabajo aparece como respuesta a necesidades específicas que han surgido en el camino, donde cada proyecto es un eslabón de la cadena que permite desarrollar nuevas propuestas. Por esto, hemos buscado por medio de estructuras efímeras y flexibles que, más allá de poseer una programación inquebrantable, tengamos la posibilidad de discurrir sobre el camino y fluir conforme a las nuevas propuestas que se presentan.

Existen proyectos planteados a corto y mediano plazo, sin embargo, se van articulando según lo que va pasando cotidianamente para posibilitar la entrada de nuevas propuestas que surgen desde el interior del grupo o que llegan desde afuera, como residencias, curadurías, exposiciones, conciertos, etc.; en algunas ocasiones, las exposiciones itineran, se toman otros lugares, el espacio físico se expande a otras plataformas de exhibición, haciendo uso de la tecnología y herramientas como Internet.

También hay actividades que han tenido un mayor despliegue en el tiempo, como las sesiones de dibujo, que se desarrollan cada viernes desde el año 2004 y que posibilitan a través de un trabajo riguroso, la exploración y experimentación sistemática alrededor de este

medio. Encontramos a su vez, resonancia y continuidad periódica en exposiciones que se articulan alrededor de ciertos medios como el dibujo, el video, el cómic o el diseño.

***De acuerdo con sus experiencias prácticas, ¿cómo entienden la gestión, qué concepto han elaborado hasta el momento de la misma y qué estrategias la fundamentan?**

Nuestra experiencia nos ha llevado a entender la gestión no de una sino de múltiples formas; ante todo, nuestro proyecto se ha fundamentado en la autogestión, en cómo a partir de los medios y recursos que hemos tenido a nuestro alcance, generamos acciones, alternativas y plataformas que nos permitan hacer viables nuestros objetivos; el trabajo colectivo ha sido la base de la experiencia, donde ante todo se ha manifestado un interés por construir otras vías y espacios que expandan nuestra noción como sujetos activos, creativos, que más allá de esperar respuestas por parte de agentes o instituciones, generen sus propios escenarios de colaboración e intercambio. Si bien la base primordial son los integrantes del colectivo, el cruce con otras personas e instituciones ha sido fundamental, permitiéndonos tejer redes y desarrollar proyectos a largo plazo, que permiten que las distintas actividades se potencien en la medida en que son muchos los recursos (humanos, logísticos, tecnológicos, económicos, etc.) que pueden llegar a sumarse en la construcción de las acciones, buscando optimizar los medios que se tienen a disposición, configurando así una fuerza que se genera a partir de la unión de pequeños gestos.

Como lo hemos planteado, es un proyecto que se fundamenta en la acción, que se construye en el hacer y en esa medida surgen las tácticas que empleamos para llevar a cabo los objetivos planteados, permitiéndonos a su vez, aclarar, depurar los intereses; de esta forma, hemos llegado a fortalecer también los dispositivos que empleamos para continuar con el desarrollo de las actividades: la publicidad, la comunicación, la implementación de nuestra página web así como de otras plataformas virtuales; la generación de vínculos directos con personas e instituciones de diversos lugares, la ampliación y actualización de la base de datos, la difusión del proyecto en diversos medios de comunicación, la aplicación a convocatorias; la labor rigurosa y la renovación continua, han permitido que la unión de pequeñas acciones desde diferentes puntos haya generado buenos resultados, haciendo posible que el proyecto se siga desarrollando y encuentre nuevos aliados. Es claro que la gestión es un ejercicio que, aunque sea constante, no garantiza la obtención de recursos o la continuidad de estos, pero sin duda se va decantando, depurando en la medida que se hace. Nos hemos dado cuenta de que no se necesita demasiado para hacer cosas, aunque sí para mantenerlas y potenciarlas.

Existe ya un interesante nivel de intercambio con artistas y espacios a nivel nacional e internacional que nos permite seguir generando nexos, ya que cada uno replica su experiencia y posibilita la difusión del proyecto y el contacto con otras personas que puedan llegar a estar interesadas; con las nuevas estrategias de visibilización como la página web y la personería jurídica, se espera fortalecer y expandir las redes de sociabilidad; las estrategias antes descritas buscan dar continuidad a este espacio de diálogo en la ciudad, donde artistas, curadores y público pueden acercarse a los diferentes procesos de Taller 7, con el ánimo de participar de sus actividades.

***Frente al trabajo articulado o en red, ¿qué experiencias poseen y cómo han sido hasta ahora esas experiencias?**

Taller 7 es un proyecto en continua construcción que se cuestiona y replantea todo el tiempo, deconstruyéndose a partir de las nuevas derivas que surgen, permitiendo que exista un flujo permanente de propuestas,

conformando un laboratorio de experimentación para las artes visuales y para el desarrollo de diversas prácticas culturales, donde se procura, como antes mencionamos, fortalecer los procesos de confluencia que generan vínculos con otras personas e instituciones; ante todo, lo que se ha propiciado es un diálogo que permite asumir el arte como un medio de continua reflexión, que evidencia preguntas y problemas de diversa índole.

Los distintos dispositivos que Taller 7 plantea, buscan generar otras formas de difusión e intercambio a través de la implementación de una plataforma flexible. Su sede se establece como lugar de encuentro de artistas y curadores provenientes de diversos contextos y generaciones por medio de la realización de eventos y actividades abiertas al público como exposiciones, residencias artísticas, conciertos, talleres y actividades académicas (conversatorios, conferencias), que buscan estimular y fortalecer la construcción de escenarios de diálogo, al ofrecer múltiples miradas que nutran los procesos existentes y fomenten nuevos mecanismos de interacción.

Desde el comienzo, hemos procurado construir puentes de enlace, de intercambio y otras vías de interacción que posibiliten la creación de redes sociales, intentando que estos no estén necesariamente supeditados a los circuitos que la institucionalidad ofrece; en esta misma dirección, la posibilidad de generar tensiones con lo institucional ha permitido crear lazos con ella y posibilitar otras formas de trabajo, confrontando y enriqueciendo la escena local, permitiéndonos fortalecer vínculos a todo nivel; por esto, ha sido importante la posibilidad de construir proyectos en asociación con instituciones de la ciudad, como es el caso de las residencias artísticas realizadas en convenio con la UNESCO y el Centro Colombo Americano, con el Centro de Desarrollo Cultural de Moravia, con el Circo Momo; el desarrollo de proyectos con el Museo de Antioquia, la Corporación Región y la participación en eventos como el Encuentro Internacional Medellín 2007 -MDE07- en el eje curatorial Espacios anfitriones; este interés se hace extensivo al momento de generar cruces intergeneracionales donde el trabajo de artistas jóvenes se puede articular con el de artistas con trayectoria.

El trabajo en red se ha ido edificando con el tiempo; existe ya un interesante nivel de intercambio con artistas y espacios a nivel nacional e internacional que nos permite generar nuevas conexiones, conocer otras experiencias, formas de trabajo; en ese cruce, cada uno replica su experiencia y posibilita la difusión y expansión del proyecto en la medida en que el contacto se expande a otras personas, como es el caso de la experiencia en el Encuentro MDE07, que permitió entablar un trabajo articulado a mediano plazo con otros espacios; de cualquier manera, pensamos que lo más importante es que esos nexos puedan mantenerse en el tiempo, aunque muchas veces, sea lo más complejo.

***¿Qué aprendizajes consideran fundamentales dentro del desarrollo de su experiencia de trabajo como organización?**

El trabajo colectivo, el intercambio, la autogestión; la posibilidad de generar con otros un espacio de creación artística establece una compleja dinámica, donde cotidianamente el trabajo como individuos se ve necesariamente confrontado con el otro, configurando una plataforma de interlocución en permanente tensión que inevitablemente genera dispositivos de discusión colectiva, que permiten la construcción de proyectos.

La colaboración se ha hecho esencial en la construcción de actos que permeen las distintas esferas sociales y ámbitos culturales, ampliando así la perspectiva de nuestra labor, permitiéndonos acercarnos a otras personas y espacios; más que buscar la obtención de financiación, lo que se ha construido son redes de intercambio, que desde un diálogo horizontal permitan la realización de proyectos conjuntos.





Caja de Herramientas

Bibliografía

- + Abril, Carmen y Mauricio Soto. *Entre la champeta y la pared. El futuro económico y comercial de la industria discográfica de Cartagena*. Bogotá: Convenio Andrés Bello y Observatorio del Caribe Colombiano, 2004. (<http://www.cab.int.co/>)
- + Álvarez Monzoncillo, José María [et al.]. *Alternativas de política cultural: las industrias culturales en las redes digitales (disco, cine, libro, derechos de autor)*. Barcelona: Gedisa Editorial: Fundación Alternativas, 2007. ISBN: 9788497842440
- + Ander-Egg, Ezequiel. *Cómo elaborar un proyecto: guía para diseñar proyectos sociales y Culturales*. Buenos Aires: Editorial Lumen, 1995.
- + Aparicio, Roberto. *Cultura popular, industrias culturales y ciberespacio*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2003. ISBN: 8436249720
- + Cabrera, Lina María. *Consumo cultural: el consumo dentro de la cultura y las industrias culturales* Bogotá: Universidad Externado de Colombia. Facultad de Economía, 2001.
- + Cámara de Comercio de Bogotá, *Guía para constituir y formalizar una empresa*. 9ª Edición. Bogotá D.C.: Depto Publicaciones CCB, 2006, 149 páginas. ISBN 958-688-145-8
- + Castellanos, Gonzalo. *Sistema jurídico de incentivos económicos a la cultura en los países del Convenio Andrés Bello*. Bogotá: Convenio Andrés Bello 2003. (<http://www.cab.int.co/>)
- + Departamento Administrativo Nacional de Estadística, *Encuesta de Consumo cultural 2007*; Abril de 2008, Bogotá.
- + García Canclini, Néstor. *Consumidores y ciudadanos; conflictos multiculturales de la globalización*. México D.F.: Grijalbo, 1995.
- + Getino, Octavio. *Las Industrias culturales en el MERCOSUR : Incidencia Económica y Sociocultural, Intercambio y Políticas de Integración Regional / Secretaría de Cultura y Medios de Comunicación República Argentina, Organización de Estados Americanos*. Buenos Aires : Secretaría de Cultura y Medios de Comunicación República Argentina, 2000. ISBN: 9879161084
- + Eisenstark Tilghman, Romalyn. *El desarrollo de un público; un manual de técnicas para su planificación*. México D.F: Association of Performing Arts Presenters, Fideicomiso para la Cultura México-Estados Unidos.
- + Anthony, R.N. Y D.W. Young, *Management Control in Nonprofit Organizations*. Illinois: Homewood, Irwin, 1988.
- + Heilbrun, James y Charles M. GRAY. *The Economics of Art and Culture. An American Perspective*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993
- + Oster, Sharon M. *Strategic Management for Nonprofit Organizations. Theory and Cases* .Nueva York:, Oxford University Press, 1995
- + Capriotti, Paul. *Planificación estratégica de la imagen corporativa*. Barcelona: Ariel Comunicación, 1999.
- + Carr, Eugene *Wired for Culture. How E-mail is Revolutionizing Arts Marketing*, Nueva York: Patron Publishing, 2003.
- + Colbert, François, Manuel Cuadrado y otros, *Marketing de las Artes y la Cultura*, Barcelona: Ariel Patrimonio, 2003.
- + Kotler, Philip y Alan R. Andreasen *Strategic Marketing for Nonprofit Organizations*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1987
- + Mccarthy, Kevin F y Kimberly Jinnett. *A New Framework for Building Participation in the Arts*, Rand Publications. 2001. Puede descargarlo en: <http://www.rand.org/publications/MR/MR1323/>

Legislación nacional

legislación sobre mecanismos de participación ciudadana

- + Colombia, *Ley 472 de 1998*, Diario Oficial, Santa fe de Bogotá, Agosto 5 de 1998

Legislación sobre contratación

- + Colombia, *Ley 80 de 1993*, Diario Oficial, Santa fe de Bogotá, Octubre 28 de 1993
- + Colombia, *Ley 1150 de 2007*, Diario Oficial, Santa fe de Bogotá, Julio 16 de 2007

Legislación sobre Cultura y Patrimonio

- + Colombia, *Ley 397 de 1997*, Diario Oficial, Santa fe de Bogotá, Agosto 7 de 1997.
- + Colombia, *Ley 1185 de 2008*, Diario Oficial, Santa fe de Bogotá, 12 de Marzo de 2008.
- + Colombia, *Ley 472 de 1998*, Agosto 5 de 1998, Diario Oficial, Santa fe de Bogotá

Artículos en la red

- + Berkman Center “iTunes: How Copyright, Contract, and Technology Shape the Business of Digital Media”. En: <http://cyber.law.harvard.edu/home/uploads/370/iTunesWhitePaper0604.pdf>
- + Bernier, Ivan. “Local Content Requirements for Film, Radio and Television as a Means of Protecting Cultural Diversity: Theory and Reality”. Media Trade Monitor.
- + <http://www.mediatrademonitor.org/filestore2/download/133>
- + Bonet, Lluís. *Economía y cultura: una reflexión en clave latinoamericana*. Oficina para Europa del Banco Interamericano de Desarrollo. 2001. <http://www.proimagenescolombia.com/>
- + Breitenstein, R. (2001), *Shakespeare para Managers. Hamlet, Otelo y Cía. le enseñana triunfar en los negocios*. Plaza & Janés, Barcelona. British Council (2003).
- + *Mapeo de las industrias creativas en Bogotá*. British Council, IDCT y Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia. En: <http://www.britishcouncil.org/es/consolidado.pdf>

- + Kamara, Yarri (2005). Keys to Successful Cultural Enterprise Development in Developing Countries.
- + Global Alliance for Cultural Diversity, UNESCO. En: <http://portal.unesco.org/culture>
- + International Intellectual Property Alliance (2005). 2005 Special 301 Report: Colombia. (En línea.) <http://www.iipa.com/sitemap.html>
- + Ministerio de Cultura de Colombia (2003). *Impacto económico de las industrias culturales en Colombia*. Convenio Andrés Bello y Ministerio de Cultura de Colombia, Bogotá, Colombia. <http://www.cab.int.co/>
- + Ochoa, Ana María y George Yúdice (2002). The Latin American Music Industry in an Era of Crisis. Global Alliance for Cultural Diversity, UNESCO. <http://portal.unesco.org/culture>
- + Sunkel, Guillermo (coord.) (1999) *El Consumo Cultural en América Latina*. Tercer Mundo Editores, Bogotá, Colombia.
- + Zuleta, Luis Alberto y Lino Jaramillo (2003). *Impacto del sector fonográfico en la economía colombiana*. Convenio Andrés Bello, Ministerio de Cultura de Colombia y Asociación de productores e industriales fonográficos de Colombia ASINCOL, Bogotá, Colombia. <http://www.cab.int.co/>
- + *Formación en Gestión Cultural y Políticas Culturales – Directorio Iberoamericano de Centros de Formación -América Latina, Caribe, España, Portugal*. Informe elaborado por la red iberoamericana de centros y unidades de formación en gestión cultural, IBERFORMAT, *por la OEI y por la UNESCO.2004-* Disponible en Línea: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001386/138686s.pdf>

Sitios en red recomendados

- + Alianza Global para la Diversidad Cultural
http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php-URL_ID=24468&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html
- + Arts Australia <http://www.artsoz.com.au/audiencedevelopment.htm>
- + Arts Council England
http://www.artscouncil.org.uk/aboutus/projects_for_subject.php?sid=4
- + Arts Marketing Association
<http://www.a-m-a.org.uk/thinktank.asp?>
- + Centro de Desarrollo del Espíritu Empresarial <http://www.icesi.edu.co/cdee/>
- + Creative Industries Development Agency
<http://www.cida.org>
- + Consultorio Empresarial Universidad Nacional de Colombia <http://www.empresarial.unal.edu.co/index.htm>
- + EAFIT Emprendedora
<http://www.eaft.edu.co/EaftCn/Empresarismo/>
- + Emprendedores Culturales - portal de información
<http://blog.culturaenlinea.net/>
- + Intelocal. Red Iberoamericana de ciudades para la cultura
<http://www.redinterlocal.org/spip.php?article170>
- + Opera America
<http://www.operaamerica.org/audiencedevelopment.html>
- + Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura-OEI www.oei.es/cultura
- + Prana - Incubadora De Empresas Culturales e Industrias Creativas
<http://www.digaredesign.com/vinculos3.php>
- + Programa Bogotá Emprende
<http://www.bogotaemprende.com/>
- + Programa de Creación y acompañamiento de empresas culturales y creativas
<http://empresasculturales.com/esp/>
- + Programa Fondo Empezar- SENA
<http://www.fondoempezar.com/>
- + Programa Jóvenes con Empresa
<http://www.icesi.edu.co/jovenesconempresa/>
- + Portal Emprendimiento Cultural Colombia
<http://www.emprendimientosculturales.com/>

- + Red Emprendimiento y Cultura
<http://www.desarrolloycultura.net/inicio/index.php?id=266>
- + Sistema Nacional de Información Cultural
<http://www.sinic.gov.co>
- + The Wallace Foundation
<http://www.wallacefoundation.org/KnowledgeCenter/Pages/default.aspx>
- + UNESCO
[www.unesco.org](http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php-URL_ID=31421&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)
http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php-URL_ID=31421&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

Convocatorias para entidades culturales y Emprendedores

- + Ministerio de Cultura
Programa Nacional de Concertación
Programa Nacional de Estímulos-
<http://creatividadesriqueza.blogspot.com/>
- + Programa LASO
Tel: 57+1+3424100
Dirección: Cra 8 No 8 – 40 Palacio Echeverry
Web:<http://www.mincultura.gov.co/>
- + Fundación “La Caixa”
Área de Cultura - Programa de ayudas a proyectos de iniciativas sociales
Convocatoria de Ayudas a actividades culturales de impacto social
http://www.fundacio.lacaixa.es/ambitos/convocatorias/cultura_es.html
- + Fondo Iberoamericano de Ayuda Iberescena
<http://www.iberescena.org/noticias/noticias.asp>
- + Fondo Iberoamericano de Ayuda Ibermedia
<http://www.programaibermedia.com/esp/htm/home.htm>
- + Convocate:
Portal dedicado a la difusión de becas, convocatorias y oportunidades en Colombia y Latinoamérica
URL: <http://convocate.info/>
MAIL: convocate@gmail.com
- + Development Marketplace
www.lac-developmentmarketplace.org

Directorio de Instituciones de apoyo a la cultura y a la actividad empresarial

+ MINISTERIO DE CULTURA

URL: www.mincultura.gov.co
MAIL: servicioalcliente@mincultura.gov.co
PBX: 57+1+3424100
Dirección: Carrera 8 # 8-09 Bogotá

+ MINISTERIO DE COMERCIO INDUSTRIA Y TURISMO

Dirección de Promoción y Cultura Empresarial
URL: www.mincomercio.gov.co
MAIL: mireyac@mincomercio.gov.co
PBX: 57+1+6067676
Dirección: Calle 28 #13^a-15 Bogotá

+ MINISTERIO DE LA PROTECCIÓN SOCIAL

URL: www.minproteccionsocial.gov.co
MAIL: atencionalciudadano@minproteccionsocial.gov.co
PBX: 57+1+3365066
Dirección: Carrera 13 #32-76 Bogotá

+ MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES

URL: www.minrelext.gov.co
PBX: 57+1+5662008 ext. 270
Dirección: Carrera 6 # 9-86 Bogotá

+ AGENCIA PRESIDENCIAL PARA LA ACCIÓN SOCIAL Y LA COOPERACIÓN INTERNACIONAL

URL: www.accionsocial.gov.co
Contacto: www.accionsocial.gov.co/contactenos
PBX: 57+1+3526600
Dirección: Calle 7 # 6-54 Bogotá

+ DIRECCIÓN NACIONAL DE DERECHO DE AUTOR

URL: www.derautor.gov.co
MAIL: derautor@derautor.gov.co
PBX: 57+1+3418177
Dirección: Cll 28 # 13A – 15. piso 17 Bogotá

+ SERVICIO NACIONAL DE APRENDIZAJE – SENA

Unidad de Emprendimiento
URL: www.sena.edu.co/Portal/Emprendimiento
MAIL: asesoriafondoemprender@sena.edu.co

PBX: 57+1+5925555

Dirección: Dirección General Calle 57 # 8 – 69 Plazoleta La Previsora, Bogotá

+ PROEXPORT COLOMBIA

URL: www.proexport.com.co
Contacto: <http://local.proexport.com.co/contactenos/>
PBX: 57+1+5600100 / 3275454
Dirección: Calle 28 # 13 A-15 Bogotá

+ BANCOLDEX

URL: www.bancoldex.com
Contacto: <http://www.bancoldex.com/servicioalcliente/contactenos.php>
PBX: 57+1+3364654
Dirección: Calle 28 #13^a-15, Of. 4111 Bogotá

+ CONFECÁMARAS

URL: www.confecamaras.org.co
MAIL: confecamaras@confecamaras.org.co
PBX: 57+1+3467055
Dirección: Carrera 13 # 27 – 47, Of. 502, Bogotá

+ CÁMARA DE COMERCIO DE BOGOTÁ

URL: www.ccb.org.co
MAIL: nuevaempresa@ccb.org.co ,
asesorprogramassociales@ccb.org.co
PBX: 57+1+3275500
DIRECCION: Avenida el Dorado No. 68 D-35 Bogotá

+ CÁMARA DE COMERCIO DE BUCARAMANGA

URL: <http://www.camaradirecta.com/>
DIRECCION: Cra 19 No. 36 – 20 Piso 2 Bucaramanga - Colombia

+ CÁMARA DE COMERCIO DE CALI

URL: <http://www.ccc.org.co/>
MAIL: contacto@ccc.org.co
PBX: 57+2+ 8861300
DIRECCION: Calle 8 N° 3 - 14

+ CÁMARA DE COMERCIO DE CARTAGENA

URL: <http://www.ccccartagena.org.co/index.php>
MAIL: contacto@ccc.org.co
PBX: 57+ 5+ 6501110 / 6501111 /
Fax: 6501126
DIRECCION: Centro, Calle Santa Teresa N° 32-41

+ CÁMARA DE COMERCIO DE MEDELLÍN

URL: <http://www.camaramedellin.com.co/>

+ CÁMARA DE COMERCIO DE PEREIRA

URL: <http://www.camarapereira.org.co>

- + FIDUCOLDEX
URL: www.fiducoldex.gov.co
Contacto: <http://www.fiducoldex.gov.co/contacto.htm>
PBX: 57+1+3275500
Dirección: Calle 28 #13^a-15 Piso 37 Bogotá
- + BRITISH COUNCIL (COLOMBIA)
URL: www.britishcouncil.org/es/colombia
MAIL: info@britishcouncil.org.co
PBX: 57+1+6187680
Dirección: Calle 87 # 12-79 Bogotá
- + FUNDACIÓN COOMEVA
URL: fundacion.coomeva.com.co
PBX: 57+2+3330000
Dirección: Calle 13 # 57-50 Cali
- + FUNDACIÓN CORONA
URL: www.fundacioncorona.org.co
MAIL: fundacion@fcorona.org
PBX: 57+1+6446500
Dirección: Calle 100 # 8 A -55 ,Torre C Piso 9 Bogotá
- + FUNDACIÓN FONDO DE DESARROLLO EMPRESARIAL
URL: www.desarrolloempresarialcorona.org.co
MAIL: ffde@fcorona.org
PBX: 57+1+2103991
Dirección: Carrera 13 # 71-27 Bogotá
- + FUNDACIÓN PARA EL FOMENTO DE LA INVESTIGACIÓN CIENTÍFICA Y TECNOLÓGICA – FICITEC
URL: [http://ficitec,mailcom.net](http://ficitec.mailcom.net)
MAIL: ficitec@cable.net.co
- + PRANA Incubadora de Empresas Culturales e Industrias Creativas
URL: www.digidesign.com/vinculos3.php
MAIL: prana_incubadora@yahoo.com
PBX: 57+1+3420836
Dirección: Calle 10 # 5-22 Bogotá



Perfiles

Jaime Enrique Barragán Antonio

Artista plástico con experiencia en gestión de proyectos, formación como educador popular y líder comunitario desde hace 17 años. Con capacidad para asesorar y apoyar procesos y diseño de programas educativos desde el arte y desde posturas interdisciplinarias. Trabajó en el campo del performance e investigación en torno al cuerpo y sus relaciones con el campo educativo y político. Experiencia en trabajo con jóvenes y niños de sectores populares en torno a las distintas manifestaciones de la cultura juvenil y en estrategias de prevención de la violencia. Ha sido formador en valores humanos desde diseños vivenciales con población vulnerable.

Víctor Albarracín

Para sobrevivir ha sido librero, artista sin obra, docente universitario, mal cantante de bandas de rock, columnista, traductor, corrector de estilo y diseñador. Para no sobrevivir ha sido miembro de colectivos y espacios independientes en Bogotá, dibujante ocasional, escritor de diarios y alborotador.

Francisco Javier Gil Marín

Asesor en Artes Visuales

Unidad de Arte y Educación

La Unidad de Arte y Educación, adscrita al Instituto Taller de Creación de la Facultad de Artes – Universidad Nacional de Colombia, es una unidad académica que trabaja varios de los aspectos esenciales del debate actual acerca de las prácticas artísticas y su relación con la educación. Su equipo de profesores tiende a la interdisciplinariedad y actualmente coordina dos propuestas curriculares: la línea de profundización Arte y Educación, y el programa de posgrado en Educación Artística Integral.

Clara Patricia Triana Morales

Arquitecta con título de Maestría en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura. Docente e Investigadora en el área de historia y teoría del arte y la arquitectura

Miguel Antonio Huertas Sánchez

Artista plástico y docente, con estudios de Maestría en Historia y Teoría del Arte e investigaciones en pedagogía del arte. Ha ocupado distintos cargos de dirección académica y administrativa, y ha realizado distintos trabajos en el ámbito curatorial. Autor de libros, ponencias y artículos.

William Vásquez Rodríguez

Diseñador Industrial y Maestro en Artes Plásticas, con estudios de Maestría en Historia y Teoría del Arte. Se ha especializado en investigación sobre aspectos del diseño relacionados específicamente con desarrollos académicos, entre los cuales se cuentan los modelos pedagógicos y los archivos como memoria y patrimonio.











giros y des víos

*Una aproximación a la gestión
desde las artes visuales*

© **Ministerio de Cultura**
Dirección de Artes

Paula Marcela Moreno
Ministra de Cultura

Maria Claudia López
Viceministra de Cultura

Enzo Ariza Ayala
Secretario General

Clarisa Ruíz Correal
Directora de Artes

Javier Gil
Asesor de Artes Visuales

**Maria Victoria Benedetti,
Ana María Bernal,
Lucas Jaramillo,
Lucía Quijano,
Natalia Schönwald,
Camila Suárez**
Equipo de Artes Visuales

**Víctor Albarracín
Jaime Enrique Barragán Antonio
Miguel Huertas
Patricia Triana
William Vázquez**
Autores

**Periódico Arteria
El Bodegón
Helena Producciones
La Peluquería
Lugar a Dudas
Taller 7**
Organizaciones invitadas

Diseño y edición
La Silueta Ediciones

**Archivos de:
Ministerio de Cultura
Helena Producciones
Taller 7
Unidad de Arte y Educación
Lugar a Dudas
El Bodegón
Fotografías**

ISBN
978-958-8568-05-8