



GACETA CIC

ÍNDICE

BOGOTÁ D.C. - COLOMBIA
GACETA CIC Nº 2 -AÑO 2016
UNIVERSIDAD DE LOS ANDES

Publicación del Centro de
Investigación y Creación (CIC) de la
Facultad de Artes y Humanidades
Universidad de los Andes

RECTOR
Pablo Navas

VICERRECTOR ACADÉMICO
Carl Langebaek

VICERRECTORA DE
INVESTIGACIÓN Y DOCTORADOS
Silvia Restrepo

VICERRECTOR DE
DESARROLLO Y EGRESADOS
Eduardo Behrentz

VICERRECTOR
ADMINISTRATIVO Y FINANCIERO
Javier Serrano

DECANA - FACULTAD DE
ARTES Y HUMANIDADES
Patricia Zalamea

DIRECTOR - CENTRO DE
INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN (CIC)
David Solodkow

GACETA CIC

DIRECCIÓN
David Solodkow

EQUIPO CIC
Alejandro Giraldo Gil
Ana Malaver

OFICINA DE COMUNICACIONES
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN
Javier Jara Valle

FOTOGRAFÍA
Andrés Pardo
Oficina de Comunicaciones

 **Universidad de los Andes**
Facultad de Artes y Humanidades


CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

 **Oficina de comunicaciones**

3

Prólogo por David Solodkow

8

Profesores ganadores de becas externas

9

Eventos patrocinados por el CIC en el 2016

10

Proyectos que el CIC ha apoyado

Proyectos de la Convocatoria Específica 2016

Proyectos de la Convocatoria Cerrada 2016

Proyectos de la Convocatoria Conjunta 2016

Nuevos proyectos FAPA

Convocatoria Estímulos a estudiantes 2016-1 y 2016-2

17

Publicaciones recientes de la Facultad

20

Oportunidades de financiación interna y externa

21

Entrevista homenaje a Eduardo Gómez, por Claudia Montilla

23

Artículos cortos

Archivos y constelaciones: una visita al Walter Benjamin Archiv en Berlin. María Mercedes Andrade, Departamento de Humanidades y Literatura

Ambalema y los laboratorios de apropiación social del patrimonio. Mario Omar Fernández, Departamento de Arte

Cuando se soñaba con óperas en Bogotá. Rondy Torres, Departamento de Música

Humanidades Digitales: lo que sabemos, lo sabemos entre todos. Omar Rincón, CEPER

Negret y Ramírez-Villamizar: ¡Juntos siempre y otra vez! Encuentros transnacionales en el arte moderno en Colombia, 1946-1964. Ana María Franco, Departamento de Arte

Un proyecto ganó una convocatoria (Pobre Pobreza - Interfacultades). Lucas Ospina, Departamento de Arte

El proyecto de la Edición Crítica en línea de la Ordinatio de Adam de Wodeham. Nicolás Vaughan, invitado especial del Departamento de Filosofía

32

Dossier: Arte y reconciliación: lugar, aportes y responsabilidades de las artes en el posacuerdo



David Solodkow

Director

Centro de Investigación y Creación (CIC)

Durante el 2015, desde la Facultad de Artes y Humanidades, impulsamos la fundación de un Centro de Investigación y Creación (CIC) con la idea de establecer un espacio formal para promocionar nuestras actividades de investigación/creación y nuestras publicaciones; además, decidimos patrocinar un evento anual: la Semana de las Artes y las Humanidades.

Nuestro Centro tiene como uno de sus objetivos prioritarios consolidarse como líder en investigación y creación, mediante la construcción de redes académicas a nivel nacional e internacional que contribuyan de manera significativa al debate público sobre la función y la responsabilidad de las humanidades en el desarrollo social del país. Asimismo, busca fomentar la producción interdisciplinaria de alta calidad. El CIC se planteó desde sus inicios como un centro interdisciplinario de investigación y creación en el ámbito de las artes y las humanidades (tradicionales y digitales); para ello, diseña oportunidades de financiación que hacen viable el desarrollo de los variados proyectos de los profesores de planta junto con los proyectos de estudiantes avanzados.

Nuestro Centro aboga por una visión plural de las humanidades y las artes, esto es: una mirada abarcadora e incluyente que permita apreciar el fenómeno artístico, social e histórico con mayor detalle y profundidad; para ello, estimula la investigación interdisciplinaria a partir de tópicos y problemas transversales que favorecen la reflexión sobre las diferentes dimensiones estéticas, éticas y políticas del fenómeno artístico. En correspondencia con la misión institucional de la Universidad, el CIC propicia el pluralismo, la tolerancia y el respeto por las ideas y la diferencia cultural, racial y de género. El Centro se propone ser un constante promotor del diálogo y del debate con instituciones académicas y agentes culturales del ámbito internacional.

El 2016 nos encontró abocados a la tarea de diseñar y financiar una nueva convocatoria que sirviera para

PRÓLOGO
POR DAVID SOLODKOW

impulsar tres líneas transversales de investigación y creación, relacionadas con las humanidades digitales, el estudio y la recuperación del patrimonio cultural colombiano y el análisis crítico de la relación y la función de las artes y las humanidades en el posconflicto (construcción social de la paz desde las artes).

Otro de los desafíos del 2016 ha sido la ingente tarea de desarrollar un Plan quinquenal para dirigir en el tiempo todos nuestros esfuerzos asociados con la investigación y la creación. Luego de muchas reuniones y muchas discusiones importantes, logramos finalmente armar este documento sustancial con los representantes de todos los departamentos de la Facultad. Este es un documento fundamental que no solo servirá para medir el impacto de nuestra investigación/creación a cinco años, sino que también servirá para dejar consignado un nuevo modelo —único en el país— de valoración académica para los productos de creación que realizan nuestros músicos, periodistas, artistas y literatos. Debido a la naturaleza de la creación, su medición no puede hacerse de la misma forma que para una ciencia exacta. Esto, sin embargo, no significa que la producción artística sea imposible de medir. Los estándares de medición se determinan dentro de cada disciplina. Para ello, el CIC pidió a cada departamento que diseñara la forma de valoración que sus artistas consideraran más idónea para medir y valorar los productos de creación.¹

Entre otras actividades, estamos participando activamente en la creación de la nueva Asociación de Facultades de Ciencias Sociales y Humanidades, cuyo estatuto está a punto de firmarse.² Para ello, asistimos junto con nuestra decana, durante el primer semestre del año, a reuniones en la Universidad del Valle en las que también participaron muchos directores de investigación y decanos de varias universidades públicas y privadas del país, con el espíritu crítico de posicionar nuestro quehacer disciplinario en la nueva Colombia que se viene luego de los acuerdos de paz. En este

1 Próximamente, estas tablas de valoración de productos de creación se podrán consultar en nuestro sitio web.
2 La primera reunión a la que asistimos, y a la que nos acompañó Felipe Castañeda (director de posgrados de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de los Andes), fue el Encuentro de Decanos de Facultades de Humanidades y Ciencias Sociales realizado en la Universidad del Valle, Cali, el 8 de abril del 2016. Allí acordamos que el Consejo Directivo provisional, conformado por las universidades Nacional de Colombia, de Antioquia, de Caldas, de los Andes, Javeriana sede Bogotá, del Magdalena y del Valle, realizaría una reunión en Bogotá para hacer la revisión de estatutos y empezar a delinear unas áreas de trabajo de la Asociación de Facultades. En cumplimiento de este compromiso, el Consejo Directivo provisional de la Asociación se reunió en la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, el 7 de junio del 2016 y definió como fecha de realización de la Asamblea general de la Asociación el 30 de septiembre del 2016 en la Universidad del Valle.



sentido, también patrocinamos un coloquio en nuestra universidad titulado: *Arte y reconciliación. Lugar, aportes y responsabilidades de las artes en el postacuerdo*, cuyo tema fue, justamente, el rol de las artes en la era del posconflicto.³ Asociado a esto, apoyamos la creación de un semillero de estudiantes de posgrado coordinado por Natalia Escobar e Ivonne Alonso titulado *Voces: semillero de investigación sobre arte y guerra*, orientado al estudio de temas relacionados con paz y posconflicto. Como sabemos, el conflicto armado colombiano no ha sido ajeno a una dinámica dialéctica entre las artes y la guerra. En dicha reflexión se funda el interés por conformar este grupo de investigación, cuyo objetivo será interpelar la responsabilidad de las artes en relación con el conflicto interno del país. Todo esto entra, además y de manera muy pertinente, dentro de la nueva línea de investigación que mencionaba antes sobre construcción social de la paz desde las artes.

También patrocinamos la organización del *IV Encuentro Nacional de Cultura, Investigación y Creación* este octubre, tomando la posta de los colegas de la Universidad del Valle quienes se habían encargado de realizar el tercer encuentro durante el primer semestre del año (recordemos que el primer encuentro fue en la UNAL de Bogotá en el 2014 y el segundo en la Universidad de Tolima a finales del mismo año). En esta oportunidad contamos con cuatro conferencias por la mañana y con dos mesas de trabajo por la tarde.⁴ La idea de estos encuentros es debatir sobre temas fundamentales para el desarrollo de la investigación y creación en las facultades de Ciencias Sociales, de Artes y de Humanidades. El objetivo de estos encuentros es, entre otros: 1) tener una voz y participación más contundente frente a la conformación de políticas públicas en torno a la investigación/creación en humanidades y ciencias sociales en el país y, 2) consolidar un espacio en el cual discutir y desarrollar propuestas en torno a las políticas

3 Allí participaron: Camila Medina (Dirección de construcción de memoria del Centro Nacional de Memoria Histórica), Victoria Eugenia Mena (profesora asociada de la Universidad Jorge Tadeo Lozano), Nicolás Montero (actor, director), Nahúm Montt (escritor) y Paola Roa (directora del proyecto Bibliotecas de Paz, Biblioteca Nacional de Colombia).

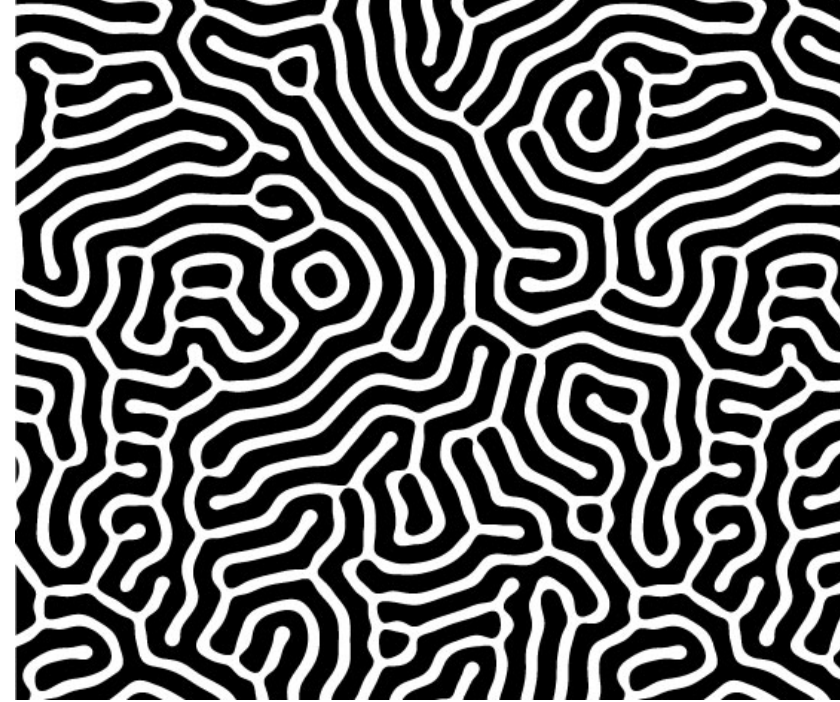
4 **Conferencias:** 1) "Una mirada crítica al sistema de Ciencia, tecnología e innovación en Colombia", Silvia Restrepo, vicerrectora de Investigaciones (Universidad de los Andes); 2) "Modelo de Medición de la Ciencia, desde Colciencias", Lucy Gabriela Delgado (Universidad Nacional); 3) "La medición de grupos en la creación artística: el reconocimiento gubernamental de la creación como práctica de generación de nuevo conocimiento en Colombia", Héctor Bonilla Estévez (Universidad Antonio Nariño); y 4) "Sobre la valoración y medición de los productos de creación", David Solodkow, director del Centro de Investigación y Creación (Universidad de los Andes). **Mesas de trabajo:** 1) ¿Son necesarios los grupos de investigación? ¿Existe alguna forma de medir y valorar el conocimiento que no sea a partir de grupos de investigación?, 2) ¿Cuál debería ser el rol de las ciencias sociales, las humanidades y las artes en el posconflicto?

de investigación/creación, pero también para compartir experiencias y apoyarnos mutuamente.

Hemos trabajado activamente junto con la decana para asociarnos como miembros a ACOFARTES: una entidad sin ánimo de lucro, de carácter privado, constituida en el 2002 por universidades e instituciones que ofrecen programas académicos de educación superior en artes y afines. El objetivo general de la asociación es: "consolidar una comunidad académica que propenda por la calidad de las actividades de docencia, investigación, creación, extensión y gestión, en la cual se articulen y participen facultades, escuelas, institutos, departamentos, conservatorios, programas de educación superior en artes y afines, con el fin de fomentar el desarrollo del arte, la educación en arte y la cultura nacional". Recordemos que fue por el trabajo de esta asociación con Colciencias que al día de hoy el CvLac reconoce los productos de creación artística. Nuestros principales intereses en ser miembros de la asociación son: 1) establecer lazos con las universidades miembros de la asociación, 2) formar parte de las discusiones y asesorías a entes gubernamentales en materia de políticas, evaluación, regulación y autorregulación del arte, la educación en las artes y la cultura, especialmente generar un diálogo y un intercambio con Colciencias y, finalmente, 3) participar en los eventos académicos de la asociación.⁵ Quiero agradecer especialmente a Mariana Garrido por su generosa colaboración y por su gestión para lograr esta membresía.

Durante este tiempo también nos dedicamos seriamente, como preludio a la apertura de nuestra Maestría en Humanidades Digitales, a la exploración del significado y las diferentes prácticas interdisciplinarias relacionadas con el desarrollo teórico y práctico de las humanidades digitales. Para ello, durante el 2016-1, realizamos una serie de talleres dirigidos y coordinados por Omar Rincón (Ceper) con el apoyo de la artista Bárbara Santos. Los talleres se pensaron como espacios introductorios a un pensamiento interdisciplinar, en los que existió una aproximación al campo humanístico (arte, historia del arte, literatura, música, periodismo, historia, filosofía) desde lo digital (medios electrónicos, imágenes, videos y sonidos). Tuvimos allí múltiples invitados de la

5 Más allá de las discusiones en torno a Colciencias, creemos que es una muy buena oportunidad para conocernos y establecer relaciones solidarias con las demás facultades que hacen cosas similares a nosotros, asociarnos a redes, cosa que no sucede muy a menudo, así como romper las supuestas barreras entre universidades públicas y privadas. Incluso, encontramos que era una oportunidad para interactuar informalmente y contar sobre diversos aspectos de la Universidad que las personas por lo general no conocen.



Universidad y de fuera que se dedican específicamente al estudio de estos temas, desde disciplinas diversas.⁶

Organizamos, como en semestres anteriores, un taller PIVOT para nuestros profesores, dirigido a conocer las plataformas digitales para investigación, becas y consecución de recursos. PIVOT es una plataforma internacional que proporciona acceso a considerables oportunidades de financiación externa para proyectos de investigación y creación. Asimismo, dispone de una base de datos con información de distintas convocatorias de financiación y permite la creación de una red de contactos entre investigadores dentro o fuera de la Universidad. Es un taller que generalmente hacemos en conjunto con la Vicerrectoría de Investigaciones y que sirve para orientar, más que nada, la investigación de los profesores nuevos. Este taller siempre está patrocinado por nuestro Centro y dictado muy amablemente por Andrea Navas de Vicerrectoría; a ella muchas gracias por su constante y generosa colaboración.

Este año el CIC estuvo presente en la carrera Sénec 10k y 5k, organizada por la Oficina de Comunicaciones y Marca de la Universidad. Esta carrera se hace para recaudar fondos para la beca *Quiero Estudiar*, en su modalidad de Deportes. La carrera tiene como escenario la Hacienda El Noviciado de la Universidad, en Cota. Este año el CIC llevó a la carrera tres talleres de artes a cargo de Jairo Pineda, Manuela Sanabria, Valentina Cuervo, Emmanuel Echeverri y Tatiana Perea, en aras de promocionar el quehacer artístico propio de nuestra Facultad en otros espacios de la Universidad. A cargo del taller de pintura, estuvo la estudiante de Arte de último semestre Valentina Cuervo, quien realizó un excelente trabajo con los niños y sus padres explorando colores, dibujos, abstracciones y formas con los lápices y pinceles. Jairo y su colaboradora Manuela, ambos músicos productores de nuestro Departamento de Música, realizaron un taller interactivo con niños en los que explicaron cómo se realiza la producción y mezcla de la música electrónica. Finalmente, Emmanuel y Tatiana, miembros cabecera del grupo Salsa Uniandes, nos prestaron sus vastos conocimientos sobre baile y música para realizar un taller de salsa, que incluyó tanto a niños como grandes, desde los pasos más básicos del estilo colombiano,

hasta los más enredados del son cubano. A ellos cinco, muchísimas gracias por su generoso tiempo y por compartir con todos nosotros su conocimiento en artes. También agradecemos muy especialmente a Adriana Díaz, directora de la oficina de Comunicaciones y Marca de la Universidad, por invitarnos al evento.

Durante septiembre participamos en el *II Encuentro Javeriano de Arte y Creatividad*, en un foro titulado "La creación artística en el ámbito universitario". Allí presentamos una conferencia sobre la valoración de los productos de creación en nuestra Facultad en un panel en el que participaron: Héctor Bonilla (presidente de Acofartes), Francisco Javier Gil (director de Artes Plásticas de la Universidad Jorge Tadeo Lozano), Carlos Enrique Mery Concha (decano de Artes de la Universidad Javeriana) y Óscar Hernández Salgar (asistente para la Creación Artística de la Universidad Javeriana). Agradecemos especialmente a Carlos Mery y a Óscar Hernández esta generosa invitación.

Este año también tuvimos la segunda versión de nuestra *Semana de las Artes y las Humanidades*, evento para el cual contamos con la participación entusiasta de muchos profesores y estudiantes que han donado su tiempo para hacer visible la creación artística en el campus universitario y afuera de él. Como en la versión anterior, tuvimos talleres dirigidos tanto por profesores como estudiantes en diversas disciplinas y técnicas de creación, así como conversatorios sobre los distintos oficios que se comprenden en la Facultad. Hubo muestras de cine, comparsas teatrales, y exposiciones de pintura, fotografía y dibujo. Este año tuvimos la particularidad de haber asociado a nuestra Semana a colegas y estudiantes de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Se trata de un esfuerzo de colaboración interuniversitario que esperamos tienda a crecer y que incorpore en el futuro a muchas más universidades locales y regionales. Aprovecho para agradecer enormemente a Alicia Llorente Sardi y a Claudia de Greiff del *Centro de Arte y Cultura* de la Tadeo por su generosa colaboración y atención con la Semana y sus eventos.⁷

Como tarea permanente del CIC, también nos encargamos de fomentar el desarrollo de los proyectos

6 Stefania Gallini (Historia, UNAL), Andrés Pardo (Arte, Universidad de los Andes), Jaime Borja (Historia, Universidad de los Andes), Andrés Burbano (Diseño, Universidad de los Andes), María Clara Bernal (Arte, Universidad de los Andes), Mauricio Nieto (Historia, Universidad de los Andes), Carmen Gil (Arte, Universidad de los Andes), Lucas Ospina (Arte, Universidad de los Andes), Carolina Botero (abogada, Directora Fundación Karisma), Juan Francisco Ortega (director de la Maestría en Propiedad Intelectual, Universidad de los Andes), Bárbara Santos (artista).

7 La Universidad Jorge Tadeo Lozano participó en la Semana de las Artes y las Humanidades con dos conciertos, uno de RAP con el grupo Verso Inusitado y otro de rock con el grupo Quimera, y la obra de teatro *Fiesta en el maízal* con el grupo Tadeo Drama Company. Además, recibió a nuestro maestro Óscar Acevedo en el Auditorio Fabio Lozano para su concierto *A toda costa*, y fue espacio de *flashmobs* musicales de nuestro coro Uniandes.



de investigación y creación de los profesores de nuestra Facultad. Son varios los tipos de proyectos que el Centro supervisa, gestiona y/o apoya. Los primeros son los FAPAS (Fondo de Apoyo para Profesores Asistentes) en curso que realizan los profesores al iniciar su trayectoria académica en la Universidad, y que se gestionan desde el CIC con la supervisión de la Vicerrectoría de Investigaciones. Paralelamente, asignamos nuevos recursos financieros para nuestras dos convocatorias profesoras internas: la *Cerrada*, para proyectos de profesores de la Facultad, y la *Específica*, para proyectos que sigan una o más de las tres líneas de investigación que ya mencioné. Por último, entre la asignación de fondos, se contempla la convocatoria *Estímulos* para estudiantes de pregrado en último semestre que estén realizando sus proyectos de grado. Todos estos proyectos componen una parte primordial de nuestro quehacer como espacio de promoción y gestión de la investigación y la creación en nuestra Facultad.

Para el desarrollo de nuestros proyectos siempre contamos con el apoyo incondicional de nuestra decana y del Consejo de Facultad, así como también de la Vicerrectoría de Investigaciones, quienes nos apoyaron con montos considerables de dinero, no solo para las convocatorias que hacemos en conjunto con ellos, sino también para la compra de equipos y materiales que son fundamentales para el desarrollo de la investigación y la creación en nuestra Facultad. Por esta razón quiero agradecer personalmente a Patricia Zalamea, Silvia Restrepo, Adriana Rosillo y a David Bello.

Además, va mi más sincero y profundo agradecimiento a las directoras de los departamentos de Arte (Carmen Gil), Humanidades y Literatura (Andrea Lozano-Vásquez) y Música (Carolina Gamboa Hoyos), y a los directores del programa de Historia del Arte (Verónica Uribe) y del CEPER (Omar Rincón). El apoyo brindado por los directores de departamento es fundamental para llevar adelante los procesos del CIC. También agradezco el dedicado trabajo de los miembros del Comité CIC (Carolina Sanín, Lina Espinosa, Jorge Gregorio García, Jimena Zuluaga y Charlotte de Beauvoir), quienes participan en la evaluación de las propuestas de los profesores y ofrecernos sugerencias para mejorar las convocatorias. A los profesores de la Facultad, les agradezco por estar siempre entusiastas ante nuestras convocatorias y este año, especialmente, por el dedicado y serio esfuerzo con el que trabajaron en la formulación de nuestro Plan quinquenal.

Quisiera también agradecer muy especialmente el apoyo y la generosa colaboración de muchas personas que todos los días nos aportan trabajo, soluciones, ideas y muy buena onda. Me refiero a la secretaria general de la Decanatura (Eliana Medina Rivera) y al equipo de la *Oficina de Comunicaciones* de la Facultad (Mónica Uribe, Luis Antonio Silva, Germán Castañeda y Javier Jara). A las secretarías, coordinadores, gestores y auxiliares administrativos de la Facultad (Edilma Cortés, Juan Manuel Cubides, María Alejandra Sáenz, Nathalya Rodríguez y Octavio García) y de los departamentos de Arte (Yennifer González, Juana Rey y Camilo Andrés Jiménez), Música (Hugo Quijano, Olga Aldana, Fabio Rave y David Hernández), Humanidades y Literatura (Paola Arias y María Victoria González) y Ceper (Margarita Robles y Gloria Urrego), quienes siempre nos ayudan a conseguir salones, nos prestan equipos, nos hacen fotocopias y nos brindan siempre su generosidad a la hora de transmitir novedades y eventos. Finalmente, nada de lo que hace el CIC podría ser posible sin el excelente y dedicado trabajo de nuestra gestora financiera (Ana Malaver) y de nuestro gestor académico (Alejandro Giraldo Gil), a quienes les agradezco inmensamente por ser mis compañeros de trabajo todos los días y soportar con paciencia y afecto mis malos genios.

Múltiples desafíos nos aguardan a futuro: seguir construyendo conocimiento, seguir difundiendo nuestros esfuerzos artísticos, seguir edificando lazos de solidaridad con las regiones del país, seguir apoyando la inmensa tarea y la inmensa responsabilidad que tendrán las artes y las humanidades en un nuevo país lleno de retos para la construcción social de la paz. Con todo esto en el tintero, el Centro de Investigación y Creación de la Facultad de Artes y Humanidades se prepara entonces para recibir el 2017.



ORGANIGRAMA DEL CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN (CIC)



Patricia Zalamea
Decana
Facultad de Artes y Humanidades



David Solodkow
Director del Centro de
Investigación y Creación
Facultad de Artes y Humanidades



Ana Malaver
Asistente administrativa

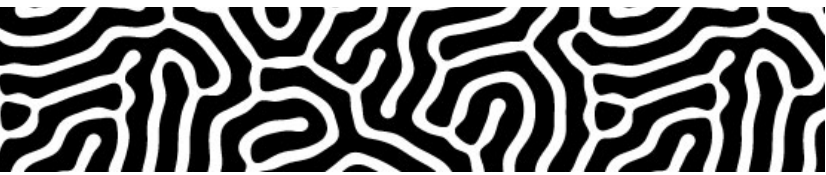


Alejandro Giraldo Gil
Gestor de investigación





PROFESORES GANADORES DE BECAS EXTERNAS



María Mercedes Andrade
DAAD

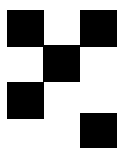
El segundo semestre del 2015 estuve en Berlín, con el apoyo de una beca de la Convocatoria Conjunta de la Universidad de los Andes y una beca de investigación del DAAD. El título del proyecto era *Experiencia y literatura en Infancia en Berlín*, y su propósito era estudiar de qué manera en ese texto de Walter Benjamin se replantea el modelo de experiencia como solemos entenderlo -es decir como algo que nos sucede— y se propone, en cambio, que la experiencia es aquello que ocurre cuando recordamos y escribimos sobre algo, interpretándolo a la luz de la escritura. “Experiencia” y “literatura” se convierten así, en la obra que analizo de Benjamin, en términos relacionados y se abre la posibilidad de pensar que lo literario es el verdadero lugar de la experiencia. Para este proyecto estuve trabajando durante el semestre en el Archivo de Benjamin, que cuenta con muchos textos editados e inéditos del autor.



Verónica Uribe
Paul Mellon Centre for Studies in British
ArtYale Center

El pasado mes de junio estuve 10 días en Londres con la beca de investigación que gané este año del *Paul Mellon Centre for Studies in British ArtYale Center for British Art*. El objetivo inicial de esta investigación era revisar los archivos existentes de Joseph Brown junior (1802-1874), viajero inglés que estuvo en Colombia entre 1825 y 1841. Este viajero fue investigado por los historiadores Malcolm Deas, Efraín Sánchez y Aída Martínez en 1989 en el libro *Tipos y costumbres de la Nueva Granada: la colección de pinturas formada en Colombia por Joseph Brown entre 1825 y 1841 y el diario de su excursión a Girón, 1834*. Los archivos del Señor Brown fueron donados por su única descendiente en la década de los 80 de manera dividida: una parte se entregó a la Royal Geographical Society y otra parte a los National Archives de Inglaterra.

Revisando estos dos archivos, pude estudiar con mucho detenimiento los diarios y cartas existentes de Brown y, más importante aún, sus láminas de costumbres y tradiciones de la Nueva Granada. El trabajo pictórico de estas láminas es único y tiene además el interés de hacerlo pensar como un trabajo colaborativo con otros artistas locales, como José Manuel Groot y los hermanos Castillo. Una sorpresa que resultó muy interesante al revisar estos dos archivos y donde encontré material inédito fue en los diarios y acuarelas hechos por la hermana menor de Brown, Ann Cox Brown, en varios viajes que hizo a Constantinopla para trabajar como niñera de una familia inglesa que vivía en Estambul. Ann Cox Brown viajó a Constantinopla cruzando los ríos del Rin y el Danubio en tres ocasiones: 1836, 1841 y 1853. De su estadía, el archivo alberga algunas cartas, un diario, algunas tarjetas fotográficas de visita y unas pocas acuarelas hechas con gran maestría. Este archivo no ha sido estudiado y comprende un material interesante para ser revisado a la luz de los viajes románticos y transculturales del siglo XIX.



Conversatorio - Arte y reconciliación: lugar, aportes y responsabilidades de las artes en el postacuerdo

Dirigido por David Solodkow y Natalia Becerra

Invitados:

- 1. Camila Medina, Dirección de construcción de memoria - Centro de Memoria Histórica
- 2. Victoria Eugenia Mena, Talleres Pretextos
- 3. Paola Roa, directora del proyecto Bibliotecas de Paz
- 4. Nahúm Montt, escritor
- 5. Nicolás Montero, actor y director.



Seminario de Humanidades Digitales

Organizado por Omar Rincón y Bárbara Santos

Cada quince días, desde el 15 de febrero al 30 de mayo

Invitados:

Stefania Gallini (Historia, Universidad Nacional de Colombia); Andrés Pardo, Andrés Burbano, Gabriel Zea, María Clara Bernal, Carmen Gil y Lucas Ospina (Arte, Universidad de los Andes); Jaime Borja y Mauricio Nieto (Historia, Universidad de los Andes); Carolina Botero (abogada, directora de la Fundación Karisma); Juan Francisco Ortega (director de la Maestría en Propiedad Intelectual, Facultad de Derecho, Universidad de los Andes); Bárbara Santos (artista).



EVENTOS

PATROCINADOS POR EL CIC EN EL 2016



Taller de PIVOT:

Dirigido por Andrea Navas

Viernes 8 de abril de 2016



Conversatorio - Humanidades digitales: el proyecto de la edición crítica de la Ordinatio de Wodeham

Panelista invitado: Nicolás Vaughan

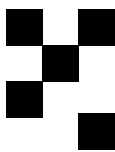
Organizado por el Departamento de Humanidades y Literatura, y el CIC

Viernes 11 de marzo





PROYECTOS QUE EL CIC
HA APOYADO ESTE AÑO



Proyectos de la
Convocatoria Cerrada 2016



Lucas Ospina
Ocho esculturas

Dentro de las obras que hago para exposiciones de arte hay unas esculturas que modelo en arcilla, dejo secar y luego pinto de blanco con vinilo. Las esculturas tienen más o menos 30 centímetros de altura, se paran solas, tienen la escala de un trofeo de mano y son de figuras solitarias, individuales, de hombres y mujeres en poses caprichosas que van de la timidez a la burla. En agosto de 2013 hice una exposición en la Galería Jenny Vilá en Cali de 8 de estas figuras; se llamó Esculturas (La Inventada y el Seudoretórico), un título tomado del libro *Cincuenta caracteres* de Elias Canetti, que servía de disculpa para encontrarle una correspondencia verbal a lo que solo sale de aprovechar la plasticidad de la arcilla, de modelar ese material hasta que en cada figura se concrete un gesto marcado.

Lo que pienso hacer es una nueva serie de ocho esculturas, que partan de la arcilla pero que estén hechas con la finalidad de fundirlas en bronce y darles una pátina blanca. Las esculturas tendrían características semejantes a las que hice antes, en su escala y estilo, pero responderían a nuevas poses y modelos.



Óscar Acevedo
A toda costa

Este programa recoge canciones creadas en años recientes y está inspirado en vivencias de mi vida cotidiana como músico y como profesor en la Universidad de los Andes. Algunas de estas canciones fueron estrenadas en mayo de 2016 por el Ensamble de Jazz Uniandes, en un intento de transferir el gusto por la composición a mis estudiantes.



Jaime Iregui
El museo como espacio de debate

El Museo como espacio de debate es un proyecto de creación en torno a la noción de museo, entendido como espacio de relaciones discursivas. Se trata de producir tres *podcast* en formato de debate radial que buscarán recrear —con voces de distintos actores— discusiones en torno a prácticas museales a nivel local. El proyecto se enmarca en la línea de investigación del grupo de investigación Museo y Esfera Pública que forma parte del Área de Proyectos y en la que Iregui ha venido trabajando en los últimos diez años.

Proyectos de la Convocatoria Específica 2016



Alexander Herrera
Puesta en valor del patrimonio cultural arqueológico de la Universidad de los Andes

Este proyecto quiere dinamizar la puesta en valor social de los bienes patrimoniales arqueológicos en tenencia de la Universidad de los Andes (Colección Luis Rodríguez Lamus; registro ICAHN 3921). En esta primera fase se hará viable el trabajo curatorial y se sentarán las bases para una muestra educativa en el bloque GB y para un museo digital.

La Universidad custodia una colección de bienes patrimoniales arqueológicos compuesta por 931 piezas de cerámica, principalmente, representativas de las principales culturas arqueológicas de la región: la colección Luis Rodríguez Lamus (CLRL) (Gréze, 2012). Posibilitar el acceso público a este patrimonio, alojado en el segundo piso del bloque GB, es asumir su puesta en valor como una responsabilidad ética (Marstine, 2011) que abre posibilidades para el estudio arqueológico de la historia del arte en Colombia. A su vez, plantea el reto de un proyecto museográfico multivocal e interdisciplinario, en físico (exhibiciones) y digital ("museo virtual").



Carolina Cerón
Dos encuentros en los Montes de María

Este proyecto propuso la organización de una serie de encuentros y actividades con la comunidad del corregimiento de El Salado, Bolívar, con el fin de fomentar en la población la apropiación y el fortalecimiento de la Casa del pueblo. La Casa del pueblo es un complejo arquitectónico que comprende un quiosco de reuniones, un quiosco de actividades, un quiosco para niños y la Biblioteca de carácter público que depende administrativamente de la cabecera municipal, el Carmen de Bolívar. La Casa del pueblo y la Biblioteca abrieron sus puertas el 16 de junio del 2012 y desde entonces el espacio es habitado por la comunidad para todo tipo de encuentros. Julián Gómez, Daniel Serna, David Agudelo, Andrés Cárdenas, Pamela Burgos y María Camila Velandia, estudiantes del Departamento de Arte, desarrollaron un taller alrededor de una práctica específica del lenguaje artístico: dibujo, escultura, performance, escritura, grafiti, etc. Si bien el arte no es una ciencia exacta y sus intervenciones no se basan en metodologías sistematizadas para intervenir con comunidades, se puede pensar que oscilan en la búsqueda de una construcción colectiva del mundo. Este grupo de estudiantes generó un proceso de apropiación del espacio de la Casa del pueblo mediante actividades e interacción con los habitantes de El Salado, a partir de un proyecto artístico que llevó a buen término la relación con la comunidad y supo potenciar un mundo de posibilidades de percepción alrededor del espacio de la Casa del pueblo. El encuentro con "el otro" y "lo otro" de una comunidad puede potenciar —parafraseando a Rancière— la producción de un extrañamiento sensorial, el desarrollo de una conciencia en razón del extrañamiento y una movilización del individuo como resultado de esa conciencia o, puesto en otras palabras, cuando se reflexiona sobre la construcción de un tejido social, hay política cuando hay un lugar para el encuentro entre dos mundos.



Consuelo Gómez
Tutuendo

El mito de la piedra del diablo que yace en el río Tutunendo, uno de los tantos que atraviesan el departamento del Chocó, hace referencia al oro, metal que ha sido sustento de la población chocoana y a su vez el motivo de violencia, destrucción y pobreza de la región.

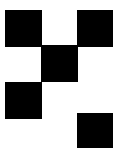
En noviembre del 2015, el Departamento de Arte de la Universidad de los Andes suscribió un acuerdo de cooperación con la Fundación ACUA (Activos Culturales Afro) para realizar un acompañamiento audiovisual y fotográfico en los municipios de Quibdó, Tadó, Raspadura, Condoto, Andagoya e Istmina. Se hicieron entrevistas audiovisuales a personas que integran la cadena de valor del circuito conformado por el oro y la joyería: joyeros, mineros tradicionales, barequeras, compradores de oro, administradores de compraventas y usuarios de joyería. La investigación sobre la cultura del oro y la joyería tradicional en el Chocó se inscribe en el marco del Proyecto Oro Pacífico, con el fin de detectar la situación actual de esta problemática. Este material permitió revelar el riesgo de extinción de la joyería tradicional por la explotación ilegal del oro y la influencia de la joyería de Mompox.

El proyecto tiene como fin recuperar y hacer visibles las características propias de las joyas del Chocó. Para esto, se invitaron a dos joyeros de la región a una residencia en Bogotá para que conocieran el patrimonio orfebre colombiano. Se programaron visitas guiadas a iglesias, museos y talleres de joyería contemporánea con el propósito de realizar un proyecto de patrimonio y creación para que los joyeros intervinieran con oro objetos propios de su cultura y renovaran las joyas tradicionales, sin perder las características propias de su oficio.



Jerónimo Pizarro
Moreno Durán digital

La propuesta *Moreno Durán Digital* es una extensión del trabajo que se ha venido realizando desde hace algunos años con el archivo y la biblioteca personal del escritor colombiano Rafael Humberto Moreno-Durán. El objetivo general, que se acopla al trabajo de investigación del proyecto La Augusta Sílabas (que pertenece al grupo Archivo y Edición), es el mantenimiento, el desarrollo y la actualización de la página web augustasilaba.uniandes.edu.co. Transcurrida una larga fase inicial, es necesario pulir la presentación de la página, agregar nuevos contenidos y mantener más activa una plataforma que ha servido para alargar el conocimiento que se tiene de Moreno-Durán. A través de la página de La Augusta Sílabas, un público más amplio – dentro y fuera de la Universidad de los Andes – ha podido familiarizarse con la vida y obra del escritor.





**Mario Omar
Fernández**
*Estudio preliminar para
la conservación de la colección
de bienes muebles de la
Fundación Jaime Manzur*

Durante sus 62 años de vida artística, Jaime Manzur y su compañía de marionetas se han constituido como un importante referente para varias generaciones de colombianos. El proyecto que actualmente se desarrolla tiene como objetivo realizar un diagnóstico integral de las colecciones de bienes muebles de la Fundación Jaime Manzur con miras a su declaración como Bien de Interés Cultural (BIC).

La Fundación, ubicada en la localidad de Teusaquillo, cuenta con un escenario para el teatro de marionetas, que en la actualidad se mantiene activo y al que acuden muchos niños y familias bogotanas. La colección está constituida por marionetas, vestuarios, telones, carteles, postales, programas de mano y elementos de utilería. En la casa existe un espacio que cumple las veces de taller, donde se elaboran los escenarios y la utilería de las representaciones; también allí se crean, arreglan y ajustan las marionetas.

El trabajo se realiza con estudiantes de la Facultad de Artes y Humanidades de los programas de Arte e Historia del Arte, quienes participan en las tareas de inventarios, registros fotográficos y valoración de los diferentes conjuntos de bienes a estudiar. Debido a diferentes factores, este legado se encuentra en alto riesgo de perderse; por ese motivo, este proyecto propone acercarse a la colección y establecer pautas para su reconocimiento y valoración, para garantizar su conservación y entrega a las futuras generaciones de colombianos.



Verónica Uribe
*Estudio del Álbum de “Antigüedades
Neogranadinas” de Liborio Zerda*

Para esta convocatoria propuse estudiar el *Álbum de “Antigüedades neogranadinas”* de Liborio Zerda que actualmente se guarda en el Museo Nacional de Colombia. Este álbum ha sido brevemente estudiado por historiadores y antropólogos, pero hasta el momento no ha sido estudiado a cabalidad como objeto patrimonial de la historia del arte colombiano del siglo XIX. El *Álbum*, con tapas de cuero y que contiene 125 imágenes adheridas a sus páginas, hace un recuento de la historia de la nación desde el Descubrimiento de América hasta los primeros estudios de antigüedades prehispánicas en el territorio colombiano. Contiene únicamente imágenes: dibujos, fotografías y recortes que, como bien dice su nombre, son recopiladas de diferentes fuentes literarias, históricas y artísticas. El orden en que las dispone el autor/editor pretende hacer que quien revise el *Álbum* pueda hacer un recorrido por la construcción de una nueva nación; hay, además, un reconocimiento importante a las antigüedades indígenas cuando Zerda incluye imágenes de otras civilizaciones (incas, aztecas, maories y grupos norteamericanos) para equiparar la sociedad chibcha a las grandes civilizaciones prehispánicas. Mi interés en este objeto es entender cómo, por medio de imágenes, el médico y político conservador Liborio Zerda logró construir un ideal de historia nacional. Con un hispanismo creciente a finales del siglo XIX, el *Álbum* también cumple con la tarea de rescatar lo hispánico: el Descubrimiento, la Conquista y la Colonia, a la vez que hace énfasis en vasijas de barro y oro, y en pinturas rupestres de la comunidad chibcha.

Es muy probable que este álbum fuese compilado por Zerda para ser enviado a España a la celebración del 4to. Centenario del Descubrimiento de América en 1892, pero hasta el momento no se ha encontrado evidencia

de que este sea el verdadero objetivo de su creación. En todo caso, es un objeto patrimonial muy importante donde se revelan preguntas sobre la narración histórica, el período de la Regeneración en Colombia, el uso de las imágenes en la construcción de la nación y la identidad nacional, entre otros.



Luis Fernando León
*Suite 1,2 y 4 para guitarra de Gentil
Montaña. Versiones para cuarteto
de cuerdas*

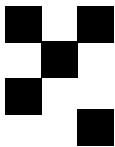
Este proyecto tiene como objetivo central la elaboración y grabación de versiones para cuarteto de cuerdas de tres de las suites originales para guitarra del maestro Gentil Montaña. De la obra del maestro Montaña, en especial de las suites para guitarra, se ha hecho una edición internacional y las suites han sido grabadas no solamente por el propio compositor sino por guitarristas de reconocida trayectoria; sin embargo, hace falta una divulgación mucho más extensa de un repertorio que merece ser conocido y estudiado como patrimonio de la música tradicional colombiana por ser de altísima calidad musical y representativo de dicha tradición. Estas versiones serán repertorio para cuartetos profesionales y de estudiantes interesados en interpretar esta música y conformarán, a su vez, un material valioso para investigadores de la música tradicional colombiana.



**Ana María Franco y
Olga Acosta**
*Recuperando la memoria
institucional. Colección de Arte
de la Universidad de los Andes*

El proyecto propone seguir avanzando en la investigación iniciada el semestre pasado en relación con la catalogación y estudio de la colección de arte de la Universidad de los Andes, en el marco de las actividades del Semillero Ficha Técnica conformado principalmente por estudiantes de Historia del Arte. Este es un proyecto de larga duración que se propone cada año tareas concretas. Este año se busca adelantar la investigación en dos sentidos que enunciamos a continuación:

1. Estudiar una selección específica de obras de la colección de la Universidad relacionada con el desarrollo de dos tendencias en el arte abstracto en Colombia del siglo XX: la abstracción geométrica y la abstracción informal. Así mismo, se propone con estas obras producir un manual de manejo de obras de la colección, una exposición y una primera publicación.
2. Crear una plataforma web que se constituya como un espacio para albergar la memoria del trabajo realizado desde el segundo semestre de 2015, el que se llevará a cabo en 2016 y todas las actividades y avances futuros de la investigación.



Proyectos de la Convocatoria Conjunta 2016



Margarita Jiménez
Bestias



Armando Fuentes
Música cortesana de los siglos XVI y XVII. Interpretación, adaptación y grabación de repertorio musical de los siglos XVI y XVII

Este proyecto propone la grabación de un máster para CD de alrededor de 60 minutos, con obras a solo y de conjunto de los siglos XVI y XVII (canciones, danzas, villancicos y duetos). Algunas de ellas están transcritas y adaptadas a formato instrumental con clavecín, órgano, laúd y voz. El proyecto pretende producirlas y grabarlas en el contexto arquitectónico/acústico de la Iglesia de Santa Bárbara en el sector antiguo del municipio de Barichara (Santander), bajo la dirección y la interpretación de profesores del Departamento de Música en copias de los instrumentos originales.



Maria Cândida Ferreira
La recepción de la cultura barroca en la Colombia estudiada en su bibliografía y archivo

El proyecto quiere identificar la presencia de la bibliografía barroca en el contexto neogranadino por medio de la localización de obras publicadas entre los siglos XVII y XVIII en archivos y bibliotecas colombianos. Seguidamente, desea registrar dicha bibliografía con el estudio de las obras localizadas para determinar el valor de las obras encontradas por medio de identificación de citas, comentarios, glosas en los archivos y bibliotecas elegidas. Finalmente, pretende elaborar un modelo teórico y metodológico que responda a un estudio intercultural del período barroco en la Nueva Granada.



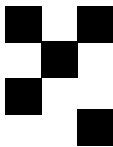
Carmen Gil
Cuentos de la Manglería

Cuentos de la Manglería es un montaje escénico multimedial en el que se integran, por medio de narrativas audiovisuales basadas en la tradición oral ancestral del Pacífico, la danza afro-contemporánea, la música en vivo (fusión de electrónica, *rock* y *hip hop* con ritmos del Pacífico) y las nuevas tecnologías de video (*video-mapping*, video en vivo e interacción). En *Cuentos de la Manglería* (nombre que se le da a la colección de relatos y literatura popular transmitida por medio de la tradición oral, especialmente en el Pacífico sur), la motivación del equipo creativo radica en el interés por indagar en una memoria que se resiste a desaparecer y por releer sus mitos, leyendas, danzas y músicas; se plantea así un montaje novedoso en el que el video, la interactividad y el juego de la luz y las sombras crean paisajes y escenarios exuberantes, mutantes y dinámicos que permiten visualizar estas historias (que configuran un pasado cultural) mientras se genera también una reflexión sobre el presente de la región.



Sandro Carrero
Samurái Casino, continuación

En sincronía con la propuesta de producción comercial de *Samurái Casino*, que ya tuvo un primer resultado con el álbum *AZUL*, el proyecto propone realizar 6 canciones de música comercial, 3 videos principales, 6 *lyric* secundarios, diseño artístico, arte de carátula para formato digital y una página web. Cabe anotar que este proyecto entra a formar parte de 3 áreas de productos dentro del Departamento de Música: composición, interpretación líder y producción musical.



Nuevos proyectos FAPA



Gemma Bernadó
Escolios y comentarios latinos tardoantiguos

El presente proyecto nace con el objetivo de ofrecer un análisis del corpus hecho en el medioevo de escolios y comentarios a autores latinos como Terencio, Virgilio, Horacio, Juvenal, Persio, Cicerón y Lucano, en tanto que conjunto y género, de sus aportaciones individuales como texto, y sobre la transmisión de los textos comentados. Así pues, se propone un estudio sobre su tradición textual para tener el objeto de estudio bien definido y un estudio del contexto histórico social, así como también de la imagen que de la antigüedad que se puede inferir de los textos comentados. Debido a su carácter heterogéneo, en forma y contenido, la investigación se basará en un abordaje interdisciplinar. A través de la incursión en otras disciplinas, este estudio analizará aspectos filológicos, interpretativos, históricos, filosóficos, arquitectónicos y antropológicos, entre otros. Además, este proyecto pretende servirse de las humanidades digitales como herramienta de creación de una eventual edición crítica y comentario digital de libre acceso de los *Scholia in luuenalem uetustiora*.



Carolina Cerón
Participación, colaboración, conversación

Colaboración es el nombre que reciben obras, exposiciones o proyectos en los cuales, en vez de una figura autoral —el artista o curador—, un grupo de personas se encuentra o desarrolla algo de manera conjunta. La colaboración se inscribe como un concepto ilimitado que ofrece varias vías de participación; en el caso de la cooperación hay beneficio mutuo. En otras instancias, los participantes pueden dar forma al desarrollo de una situación bajo un marco predefinido por una figura autoral. Son prácticas poco interesadas en la estética relacional y más interesadas en la recompensa de la actividad colectiva. Las prácticas colaborativas se conectan con el surgimiento de la figura del curador como autor al final de los años 60, un cambio indicado no solo por la aparición de la exposición como un medio, un género en sus propios términos, sino por la configuración de la exposición colectiva en la que la colaboración entre artista y curador está basada en su posición autoral compartida. Este proyecto se embarca en una reflexión sobre prácticas expositivas y procesos no adheridos a espacios estables, que se encuentran por fuera de la idea de institución tradicional, en la que se potencia un espacio que cuestione al autor-espectador y pueda ser retado el formato curatorial con un componente de participación colectiva. El interés principal de este proyecto está centrado en investigar, confrontar y diluir los límites existentes entre el espectador y el artista, el curador como figura de autoría y las instituciones portátiles que se inscriben en prácticas colaborativas.



Darío Velandia
Contrarreforma y arte: usos y función de la imagen religiosa en los territorios de la Monarquía hispánica (sigo XVII)

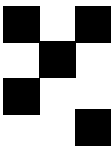
El presente proyecto de investigación tiene como propósito desarrollar dos líneas de trabajo que buscan ser complementarias. En primer lugar, se pretende desarrollar un análisis crítico de diversas fuentes visuales y textuales producidas o importadas durante el siglo XVII en el Nuevo Reino de Granada, específicamente en la región del altiplano cundiboyacense. En segundo lugar, la investigación propone determinar las similitudes y divergencias que se dieron en la producción y recepción de arte religioso entre diversos territorios de la Monarquía hispánica durante el siglo XVII. Para limitar el campo de estudio, la investigación se centrará en la región cundiboyacense del Nuevo Reino de Granada y en dos ciudades de la Península Ibérica: Sevilla y Valencia.

Ambos planteamientos tienen como eje comprobar el impacto de la Contrarreforma en las artes visuales y, así, conocer con mayor profundidad procedimientos de disciplinamiento social en los territorios señalados. Asimismo, por su carácter interdisciplinario, el proyecto aspira establecer una plataforma provechosa para investigadores de otras áreas del saber como la antropología, la geografía cultural, la historia, la literatura, entre otras, que centren sus investigaciones en la producción visual dentro del marco colonial y español. Finalmente, cabe resaltar que el proyecto busca aportar a la conservación y recuperación del patrimonio artístico de la región.



Jorge Gregorio García
Diseño e implementación del Sistema de Difusión Multicanal de Música Electroacústica de la Universidad de los Andes

El objetivo de este proyecto es elaborar e implementar un sistema de difusión multicanal (NSML - *Non standard multichannel diffusion system*): un sistema sonoro no convencional y a gran escala, controlado por medios informáticos y constituido por un número variable de altoparlantes de alta definición que se disponen convenientemente alrededor del público, siguiendo criterios acústicos. El sistema de control estará regido por una plataforma conformada por *software* y *hardware* especializados, con el fin de administrar una variedad de enrutamientos y procesamientos de señal particulares, así como de suministrar interfaces visuales entre intérprete y sistema.





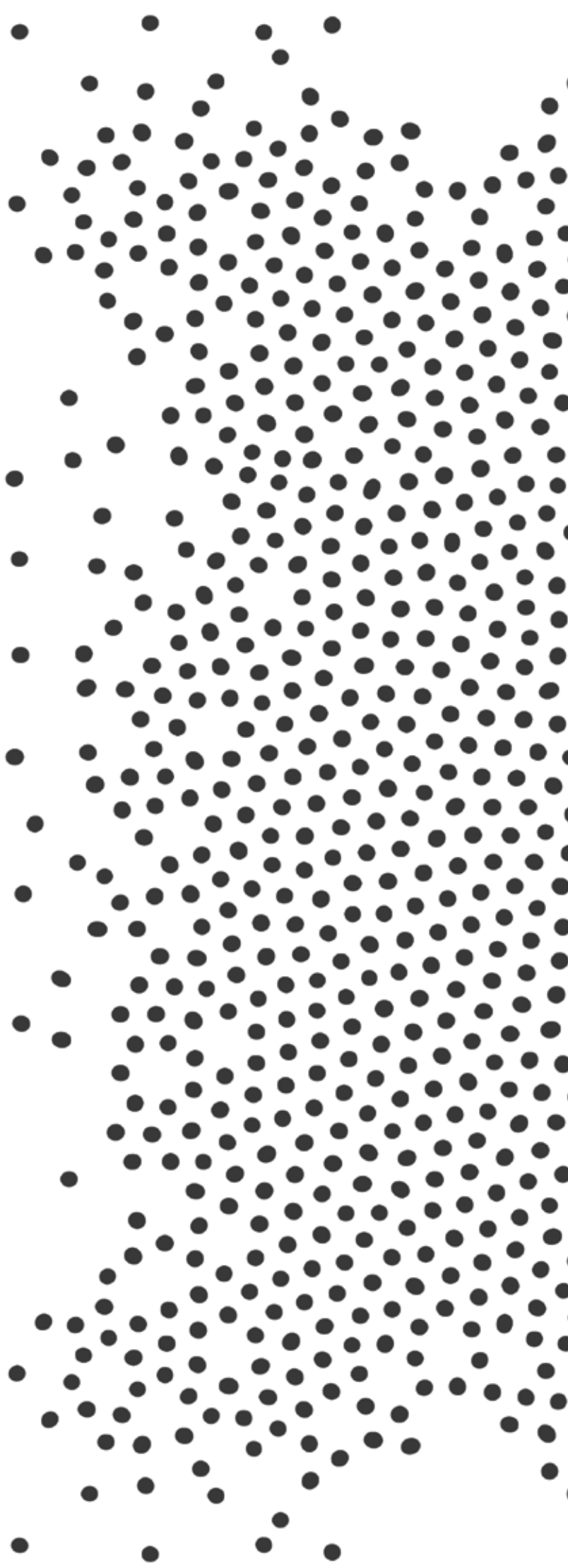
Juan Carlos Guerrero
Génesis del videoarte en Colombia

El proyecto estudia la génesis del videoarte en Colombia y consiste en producir un mapeo e identificar un marco conceptual de interacciones entre obras, resonancias e influencias en la producción y recepción del video arte, y las 'contaminaciones' del medio en el periodo 1976-1991. Interesa en particular, pero no de manera exclusiva, los vínculos conceptualistas entre video y fotografía en atención a temas de cuerpo, materialidad, y performance. El objetivo final del proyecto es doble: (1) un manuscrito de un libro que ofrezca revisión crítica e histórica del videoarte producido en el periodo, y (2) un piloto de una plataforma interrelacionada y de acceso público a obras y textos que sirva para el desarrollo de una plataforma completa y para futuras investigaciones interdisciplinarias sobre videoarte en este periodo y posteriores. Igualmente, el proyecto sirve de base para la consolidación de grupos y semilleros de investigación sobre video y fotografía.



Olga Acosta
Construcción de lo colonial en el arte: tres caminos, un problema

El proyecto busca indagar y comprender construcciones en torno a la categoría histórica de lo que hoy conocemos como arte colonial, especialmente en la historiografía colombiana. Para abordar esta pregunta es necesario cuestionarse sobre el o los significados del término "arte colonial", utilizado hoy en Colombia para catalogar las producciones plásticas realizadas entre ca. 1510 y 1819. Las dos categorías que componen el término han sido problemáticas. Por un lado, lo colonial en una cierta producción artística es una condición confusa especialmente por encarnar una mala comprensión de cómo se organizó el sistema político y administrativo de América tras la llegada de Colón. América era parte de España al ser añadida como sus territorios de ultramar, como sus virreinos y reinos, y no como sus colonias. Tal reconocimiento de la organización territorial en América ha llevado a que en algunas tradiciones historiográficas hispanoamericanas se haya optado por denominar el arte del periodo mencionado como arte virreinal o, incluso, se prefiera catalogar estas producciones como ejemplos renacentistas, manieristas o barrocos. Por otro lado, catalogar como arte las producciones plásticas americanas desde 1492 hasta 1825 (Independencia de Uruguay) también ha limitado la comprensión de los fenómenos de elaboración y representación a los que obedecen miles de imágenes. Si tenemos en cuenta que la mayoría de estas producciones fueron obras surgidas en relación con el ámbito religioso católico, es importante contemplar que la Iglesia en el Concilio de Trento, en su sesión XXV, no nos habla sobre arte, sino sobre imagen y define su legitimidad en tres niveles: como representación, como ejemplo y como mediadora. A pesar de lo estipulado en el Concilio, sabemos que no podemos asumir nociones monolíticas en torno a la concepción del término imagen. Por otro lado, en algunos de estos documentos podemos encontrar indicios de discusiones relacionadas con el estatus que debía tener la imagen para muchos cristianos, así como rastros de preocupaciones de los artífices en torno a la calidad estética de realizaban y sobre la figura y significado que podían tener para la sociedad los artífices de las obras.





Convocatoria

Estímulos a estudiantes

2016-1 y 2016-2

Estudiantes ganadores de la convocatoria Estímulos 2016-1

ARTE

- Angie Jaimes, *Pulsión escópica*
- Daniela Acosta, *Fotografías de la muerte*
- Juan José Triviño, *Paisajes cercanos*
- Laura Galindo, *Tzantza*
- María Paula Bastidas, *Memorias del olvido*
- María Paula Moreno, *Banderas individuales*
- Silvia Villalba, *A través del mar y mirando a destiempo*

MÚSICA

- Camila González, *Faro*
- Daniela Méndez, *Por hoy*
- Jairo Pineda, *Infatuo*
- Nicolás Ayala, *Souvenirs*

LITERATURA

- Daniela Vernaza, *I the World* (edición de libro juvenil)

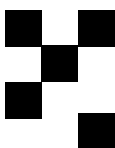
Estudiantes ganadores de la convocatoria Estímulos 2016-2

ARTE

- Ana María Poveda, *Grid*
- Catalina Ordóñez, *Que-haciendo*
- Daniel Jiménez, *X (equis)*
- David Alexander Rodríguez, *Estructuras disonantes*
- Ileana Vargas, *Elaeagia Pastoensis*
- María Lucía Peña, *Patías y antipatías*
- Mariana Saldarriaga, *In situ itiinerante*
- Natalia Gutiérrez, *Ornatos*
- Sebastián Pulido Díaz, *Manual de uso*
- Silvana Unigarro, *Sphairos*

MÚSICA

- Daniela María Garzón Guerra. Recital de grado, repertorio para fagot





PUBLICACIONES RECIENTES DE LA FACULTAD



A continuación presentamos una breve relación de las publicaciones que fueron lanzadas este año por los departamentos de la Facultad.

ARTE

Acosta López, María Del Rosario (autora compiladora). *Resistencias al olvido: memoria y arte en Colombia*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2016. Impreso.



McDaniel Tarver, Gina. *The new iconoclast: from art of a new reality to conceptual art in Colombia 1961-1975*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2016. Impreso.



Uribe Hanabergh, Verónica. *Tarabitas y cabuyas: la representación del puente en el arte en Colombia durante el siglo XIX*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2016. Impreso.



LITERATURA

Acosta de Samper, Soledad. *Una holandesa en América*. Eds. Carolina Alzate y Catharina Vallejo. Bogotá: Ediciones Uniandes, Biblioteca Nacional e Instituto Caro y Cuervo, 2016. Impreso.

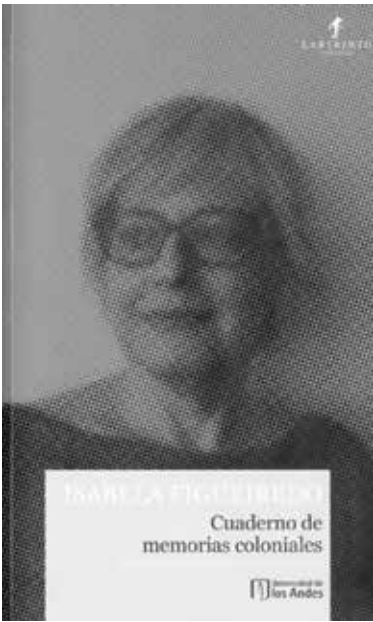


Alzate, Carolina e Isabel Corpas de Posada (compiladoras). *Voces diversas. Nuevas lecturas de Soledad Acosta de Samper &*. Bogotá: Ediciones Uniandes e Instituto Caro y Cuervo, 2016. Impreso.





Figueiredo, Isabela. *Cuaderno de memorias coloniales*. Bogotá: Colección Labirinto, Ediciones Uniandes, 2016. Impreso.



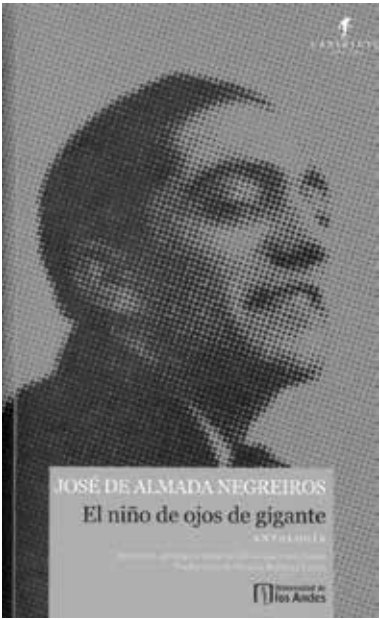
Buitrago, Fanny. *El hostigante verano de los dioses*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2016. Impreso.



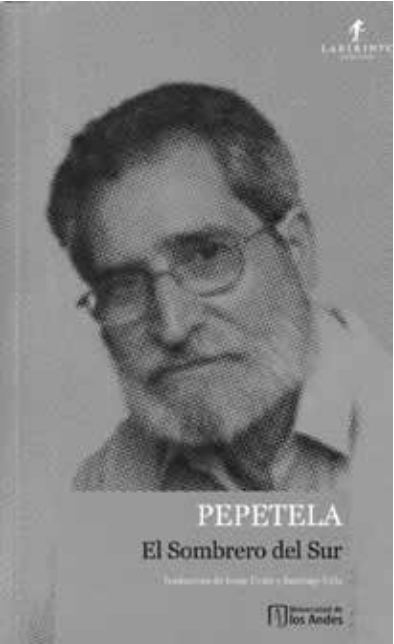
Gómez Valderrama, Pedro. *Más arriba del reino. Cuentos completos*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2016. Impreso.



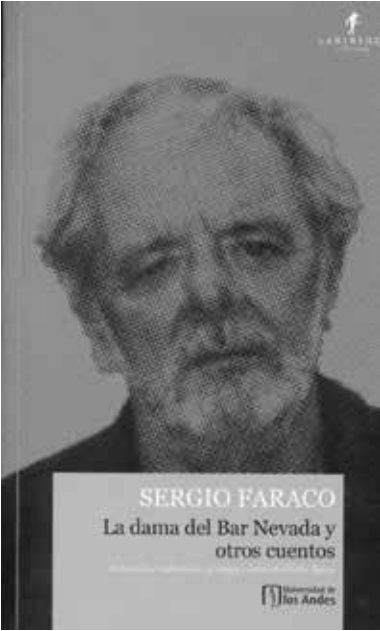
de Almada Negreiros, José. *El niño de ojos de gigante Antología*. Comp. y Trad. Nicolás Barbosa López. Bogotá: Colección Labirinto, Ediciones Uniandes, 2016. Impreso.



Pepetela. *El sombrero del sur*. Trads. Jorge Uribe y Santiago Villa. Bogotá: Colección Labirinto, Ediciones Uniandes, 2016. Impreso.



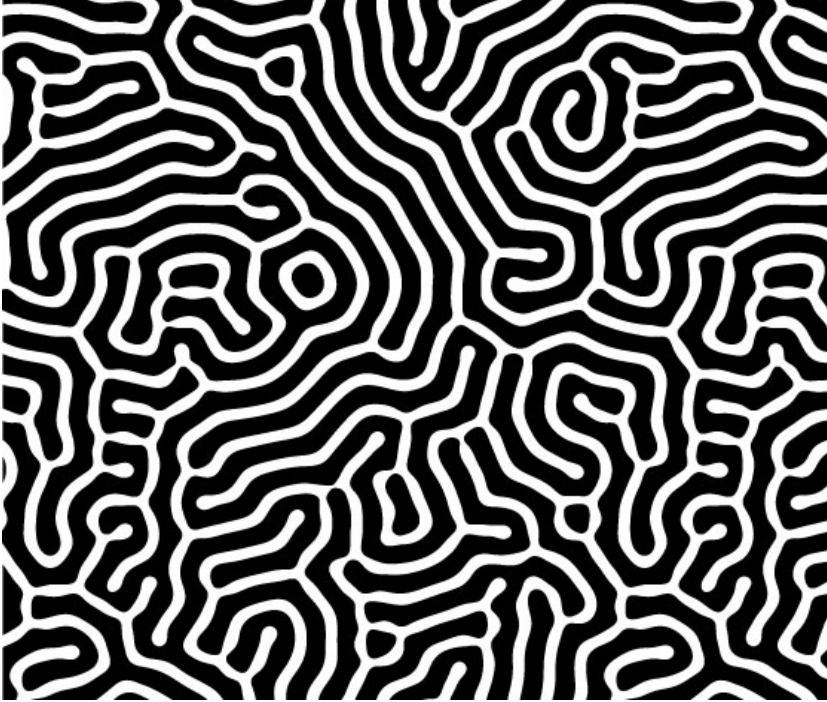
Faraco, Sergio. *La dama del bar nevada y otros cuentos*. Bogotá: Colección Labirinto, Ediciones Uniandes, 2016. Impreso.



Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica. 7.13 (2016). Impreso.



Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica. 7.14 (2016). Impreso.



MÚSICA

Tavares , Gonçalo M. Trad. Antonio Sáez Delgado. *Enciclopedia: breves notas sobre ciencia; breves notas sobre miedo; breves notas sobre las relaciones*. Bogotá: Colección Labirinto, Ediciones Uniandes, 2016. Impreso.



Varios. *Encuentros. Obras colombianas para piano,   nterpretes cubanos*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2016. CD.



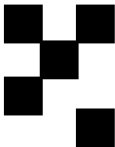
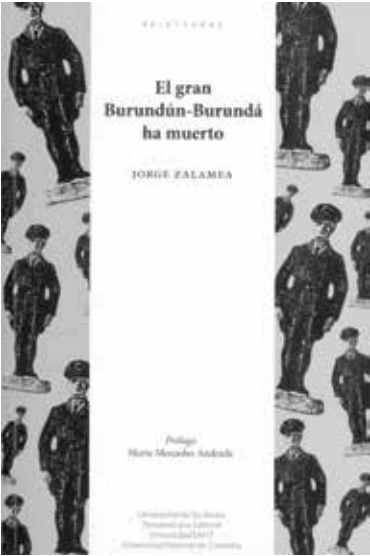
PERIODISMO

Rincón,   mar. *La crítica. Artes, medios y tendencias*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2016. Impreso.

Téllez, Hernando. *Nadar contra la corriente. Escritos sobre literatura*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2016. Impreso.



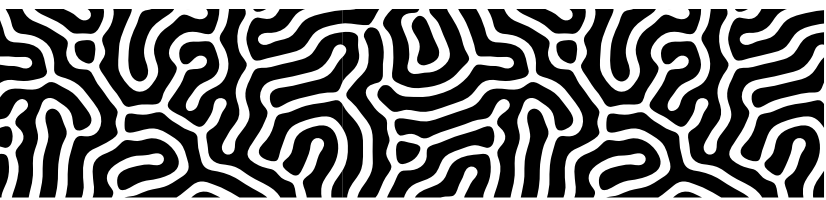
Zalamea, Jorge. *El gran burund  n - burund   ha muerto*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2016. Impreso.





OPORTUNIDADES DE FINANCIACIÓN INTERNA Y EXTERNA

(BECAS, CONCURSOS, CONVOCATORIAS Y PREMIOS)



Convocatoria Cerrada del CIC 2017

El CIC de la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad de los Andes invita a todos los profesores de planta de la Facultad a participar en una convocatoria cerrada para la financiación de proyectos de investigación y/o creación. Esta convocatoria tiene como objetivo enriquecer el crecimiento profesional de los profesores de planta de la Facultad, proyectar la visibilidad de la Facultad y de la Universidad en la comunidad académica y creativa a nivel nacional e internacional y garantizar el crecimiento de las publicaciones o productos creativos en la Facultad.

Los términos de esta convocatoria se establecerán en noviembre y se enviarán a los profesores por correo electrónico. Los ganadores se elegirán en marzo de 2016. Los proyectos que se presenten a esta convocatoria podrán tener una duración máxima de 12 meses.

Programa Nacional de estímulos Mincultura 2017

Anualmente, el Ministerio de Cultura tiene como propósito movilizar a los artistas, creadores, investigadores y gestores culturales colombianos para que, en las más diversas disciplinas, reciban un estímulo a su quehacer a través de becas, pasantías, premios nacionales, reconocimientos o residencias artísticas. Estas convocatorias se socializan en los primeros meses del año.

Convocatoria Conjunta – Vicerrectoría de Investigaciones y CIC 2017

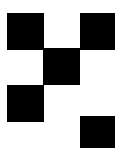
El CIC y la Vicerrectoría de Investigaciones de la Universidad de los Andes invitan a participar en la Convocatoria Conjunta 2017, que busca financiar proyectos de investigación y creación de gran envergadura que no puedan ser cubiertos por apoyos regulares del CIC. Estará dirigida a todos los profesores de planta de la Facultad de Artes y Humanidades.

Los términos de esta convocatoria se establecerán en mayo del 2017. Los ganadores se elegirán en junio del 2017. Los proyectos que se presenten a esta convocatoria podrán tener una duración máxima de 18 meses.

Convocatoria Específica 2017

El CIC, como parte de su política fundacional, impulsa tres líneas de investigación y/o creación que considera pertinentes para la producción de conocimiento en artes y humanidades: a) el estudio y la recuperación del patrimonio cultural colombiano, b) las humanidades digitales y c) la construcción social de la paz desde las artes y las humanidades. Así pues, en 2016 el CIC decidió crear la Convocatoria Específica, diseñada para apoyar a todos los proyectos investigativos y/o creativos, cuya temática se adscriba a una o más de estas líneas.

Los proyectos deben ser ejecutados el mismo año que se abre la convocatoria y se aprueban las propuestas. A la Convocatoria Conjunta se pueden presentar todos los profesores de planta sin importar si tienen un proyecto FAPA u otro proyecto en curso. El primer año de la convocatoria tuvo ocho propuestas premiadas.

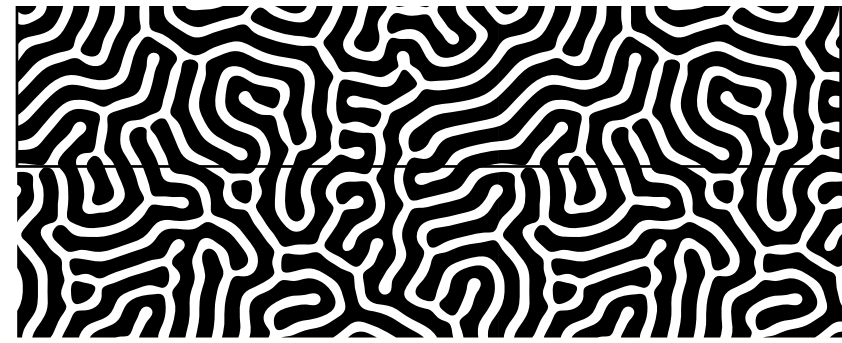




ENTREVISTA

HOMENAJE A EDUARDO GÓMEZ

POR CLAUDIA MONTILLA



1- Usted dedicó al menos 43 años a la docencia en la Universidad de los Andes. ¿Cómo resume su experiencia en las aulas y cuál considera que fue su principal aporte al desarrollo de las humanidades y los estudios literarios?

Mi experiencia como profesor universitario, especialmente en la Universidad de los Andes, se tornó muy pronto en una experiencia integral y existencial que cambió mi vida, no solo porque exigió lecturas investigativas y cuidadosas (en las que aprendí mucho, también de autores que creía muy bien sabidos), sino porque la relación del profesor con los estudiantes constituyó un reto enriquecedor de carácter ético y psicológico, que me ayudó a madurar y a adquirir una disciplina. Esto se comprende mejor si se tiene en cuenta que yo venía de una vida de poeta, de viajero inquieto y de estudiante tardío (debido a mi especialización en literatura y dramaturgia, durante 6 años, en Leipzig y Berlín), y como aficionado a las tertulias y a cierta desordenada espontaneidad en mi modo de vida. La exigente disciplina vital y académica que debí asumir me inició gradualmente en un mundo de responsabilidades adultas que me ayudó mucho a dar un vuelco en mi manera de pensar, de sentir y de escribir. Pero, además, me inició gradualmente en un medio de clases altas ilustradas y modernas que yo desconocía en su especificidad, puesto que antes había conocido sectores de extracción alta, pero bastante conservadores y anacrónicos. En Los Andes he aprendido que ese sector, cuando es ilustrado, puede ser moderno y puede aportar mucho todavía a la evolución del país para que supere los rezagos semif feudales y violentos en que todavía se debate y pueda afianzarse como un verdadero Estado de Derecho, análogo a los de la Europa más avanzada. Esa labor la está cumpliendo esta universidad mediante una auténtica libertad de cátedra (que yo viví plenamente durante esas cuatro décadas de docencia) y mediante la investigación con criterios científicos y técnicos (en las asesorías, en las publicaciones y en la formación profesional).

Creo que mi aporte mayor (esquemáticamente hablando) en la cátedra ha sido configurar un método crítico-interpretativo propio que, si bien es cierto que se basa en criterios que se encuentran en Freud y en Estanislao Zuleta, se enriqueció con algunos aspectos y matices descubiertos por mí en el largo ejercicio de la interpretación crítica de novelas, obras de teatro y poemas, así como durante la escritura de mi novela, de algunos cuentos y de varios libros de poemas y ensayos.

También creo que aporté a los criterios programáticos del departamento de Humanidades y Literatura al haber intensificado (en un momento en que había demasiadas horas consagradas a autores costumbristas o de escaso valor) la lectura y el análisis crítico y sistemático de grandes autores europeos como Goethe, Hölderlin,

Baudelaire, Proust, Rimbaud y Verlaine, así como en la interpretación peculiar de los trágicos griegos.

2- ¿Cómo percibe el panorama teatral colombiano en los últimos tiempos?

Para comprenderlo hay que examinarlo como proceso en varias etapas, así sea de forma muy somera. A partir de 1965 —cuando regresé de mis estudios en Leipzig en la *Theaterhochschule* y en la Facultad de Germanística, así como de un *Praktikum* en el teatro *Berliner Ensemble*, fundado por Brecht— encontré un cambio sustancial en el teatro hecho en Colombia, el cual había pasado del teatro declamatorio, comercial y anacrónico de las viejas compañías de influencia hispánica, a un importante movimiento con ambiciones revolucionarias y muy críticas, que se llamó Teatro Universitario porque estaba constituido en su mayoría por grupos experimentales de las universidades. En los primeros años, las universidades lo apoyaron, organizando y financiando conjuntos permanentes, en los que actuaban los estudiantes, dirigidos por jóvenes directores especializados (como por ejemplo Santiago García en la Universidad Nacional, Ricardo Camacho en la Universidad de los Andes y Carlos José Reyes en la Universidad Externado de Colombia), pero cuando el movimiento se radicalizó y politizó, las universidades dejaron de apoyarlo, lo mismo que muchos mecenas. Esto dio lugar (sin darse cuenta) a la iniciación de una nueva etapa, la del teatro profesional independiente, proceso en el cual fueron pioneros Enrique Buenaventura con el TEC, Santiago García con el teatro La Candelaria, Carlos José Reyes con un nuevo grupo y poco después, Ricardo Camacho con el Teatro Libre de Bogotá, los cuales coincidieron con la fundación del Teatro Popular de Bogotá, por Jorge Ali Triana y Fanny Mickey, el teatro La Mama, el Teatro Matacandelas en Medellín y algunos más.

Después de que esos conjuntos se consolidaron durante varios años, se inició otra etapa, cuando apareció el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, organizado por el Teatro Nacional de Fanny Mickey y su equipo, así como varios pequeños teatros comerciales. Se cerró la Escuela de Arte Dramático (ENAD), numerosos actores y algunos directores se pasaron a la TV y al cine y, en general, la precaria situación económica de muchos grupos (sin apoyo estatal, ni particular) debilitaron el movimiento teatral colombiano. Se terminaron los festivales o perdieron importancia y quedó firmemente en pie y en el centro, el Festival Iberoamericano organizado por el Teatro Nacional de Fanny con una base económica sólida y generosas ayudas empresariales. Al parecer, ese festival también entró en crisis, después de la muerte de su fundadora, de modo que en estos últimos años, la vida teatral artística en Colombia se redujo considerablemente. Esta situación, con sus respectivas variaciones, parece ser mundial, debido a que el cine artístico y el hábil cine comercial y semi-comercial acaparan cada vez más las preferencias del gran público.

3- Usted ha sido poeta, novelista y ensayista. En su caso, ¿cómo se relacionan estas diversas formas de la creación literaria en su trayectoria intelectual?

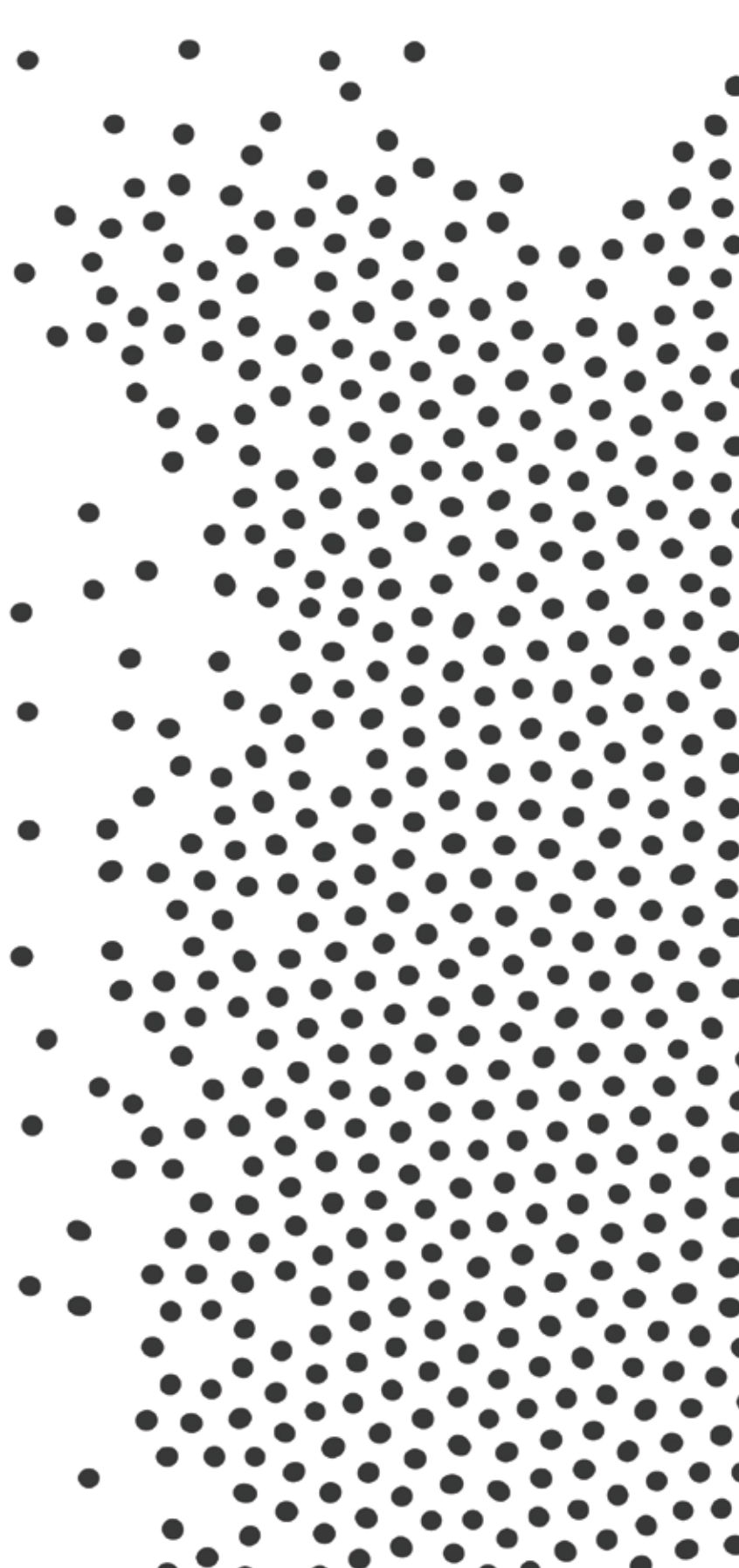
Pienso que los griegos tenían mucha razón en cobijar bajo el nombre de poesía todos los géneros y subgéneros literarios, aunque es claro que en su época pudieron hacerlo porque esos géneros estaban naciendo y se relacionaban íntima e inmediatamente. De todos modos, considero que la especialización y las diferencias que vinieron después en los siglos posteriores no es tanta como para que nos impida comprender que sigue siendo la poesía (sobre todo en el sentido en que lo entienden los alemanes, cuando califican de *Dichter* —gran poeta— a los narradores geniales como T. Mann, Tolstoy o Proust) el elemento común que sustenta todos los géneros artísticos. En ese sentido general, se podría decir, por ejemplo, que la gran poesía de nuestro tiempo está en la narrativa de más calidad o en las obras maestras del cine. De modo que el paso de la poesía lírica a la novela y el ensayo no fue difícil para mí y no obedeció a un propósito intelectual, sino que resultó a medida que mis inquietudes y experiencias se iban ensanchando y profundizando, sustentadas por la ampliación y especialización de mis lecturas y las exigencias de la cátedra universitaria, así como por mis conflictos psicológicos y éticos. La complejidad de esos procesos existenciales necesitó cada vez más de las más ricas posibilidades expresivas de la prosa artística y del ensayo, y al mismo tiempo transmutó la lírica en poesía más homogéneamente reflexiva, que valora más la tradición clásica actualizada que el experimentalismo modernista, subjetivista y desbocado. Para abreviar, tomé conciencia de que el arte en general (pero particularmente la literatura, el arte de la palabra) es otra forma de conocimiento; una forma más matizada, ambigua y totalizante que las formas científicas o técnicas de conocimiento. Lo es en especial la narrativa, y esa novela en imágenes que es el mejor cine.

4- ¿Poesía o novela? ¿Cuál cree que es el arte literario mayor de nuestro tiempo?

En la respuesta anterior ya está lo fundamental para responder esta pregunta porque, en efecto, sería artificial y escolástico enfrentar a la poesía del verso con la prosa de la novela y no hay porqué escoger rotundamente una, a costa de la otra, ya que directamente (en el caso de la novela) e indirectamente y con más reservas en la poesía, se nutren y enriquecen mutuamente. Sin embargo, y hablando en forma más especializada, la novela es el género literario mayor (de manera análoga a como lo es la sinfonía respecto a la música de cámara) puesto que dispone de mayores recursos expresivos y puede abarcar mucho más temas en forma especializada, como es ostensible en la *Bildungsroman* (novela de formación) al estilo de la novela de Proust, de Thomas Mann (con *La montaña mágica* a la cabeza) de Tolstoy, Dostoievski y Sartre. La gran novela moderna ha llegado a ser una especie de género antropófago, que asimila como sustancia propia los demás géneros e incluso aspectos rigurosos de la ciencia y la filosofía, con sus personajes intelectuales y con sus artistas conflictivos y protagónicos.

5- ¿Cómo percibe el futuro de las humanidades en las universidades colombianas?

Habría que hacer una laboriosa investigación para contestar concretamente esta pregunta. Pero es evidente que la hostilidad de un medio progresivamente metalizado, en el que la sobrevivencia es la máxima aspiración de la mayoría, en el que no hay casi tiempo propio, ni una situación que permita y estimule la reflexión, la contemplación del arte y la lectura de formación, y en el que la especialización se ha convertido en la forma de saber cada vez más de cada vez menos, (de)formando “sabios” que ignoran lo que humanamente más importa, hace cada vez más difícil la producción de calidad en el campo de las humanidades y tiende a relegarlas a una categoría “inferior”. Sin embargo, universidades como Los Andes han dado bastante importancia a estas materias, desde su fundación, logrando en el presente (por ejemplo, con los programas del Centro de Investigación y Creación —CIC— al frente del cual se encuentran la decana y doctora Patricia Zalamea y el profesor David Solodkow, y con la valiosa colaboración de la directora de Humanidades y Literatura, Andrea Lozano, entre otros) mantener un nivel de calidad que tiende a afianzarse y a ampliarse. Pero, en última instancia, las humanidades no podrán llegar a tener la influencia a escala nacional que les corresponde, mientras subsistan en la sociedad colombiana tenaces obstáculos estructurales, de carácter anacrónico, injusto y violento.





ARTÍCULOS CORTOS



Archivos y constelaciones: una visita al Walter Benjamin Archiv en Berlín

María Mercedes Andrade, Departamento de Humanidades y Literatura

El Archivo de Walter Benjamin está ubicado en la Luisenstraße, en un edificio poco pretencioso al lado de la Universidad Humboldt en lo que fuera Berlín Oriental y que, para quien no conoce lo que allí se guarda, podría pasar desapercibido. El archivo pertenece a la Academia de las Artes (Akademie der Künste) de Berlín, una institución fundada por Federico de Prusia en 1696 y que atravesó varias épocas, entre las cuales se cuenta, de manera más notable, su separación en dos instituciones en pugna por ser consideradas la heredera legítima de la institución original después de la Segunda Guerra Mundial, a saber: la Academia de las Artes de Alemania Democrática y la Academia de las Artes de Alemania Federal. En 1993, después de la Reunificación, los directores de ambas academias, Heiner Müller y Walter Jens, lograron la fusión de las dos instituciones. Esta nueva Academia de las Artes pasó, en años posteriores, a depender directamente del gobierno federal alemán y hoy en día alberga el legado de numerosos escritores y artistas alemanes, hasta el punto de ser considerada el repositorio archivístico más importante en esta lengua.

Durante el período de la posguerra, el archivo de la Academia de las Artes de Alemania Democrática se convirtió en una institución clave para la preservación del legado de escritores, artistas y músicos judíos, comunistas y otros que tuvieron que exiliarse durante el régimen nacionalsocialista. Después de la muerte de Heinrich Mann, quien falleció en el exilio justo antes de su nombramiento como primer director de esta academia, su obra pasó a formar parte del archivo. Al poco tiempo, a esta colección se le sumó la correspondencia con su hermano Thomas. Sobre la base del legado Mann se fue construyendo un archivo de libros y documentos de numerosos autores y artistas fundamentales dentro de la cultura y literatura alemanas del siglo veinte, entre ellos el de Bertolt Brecht y Helene Weigel, Hanns Eisler, Anna Seghers, Arnold Zweig, Erwin Piscator y John Heartfield, entre muchos otros.

Quizás uno de los nombres más significativos dentro de aquellos cuyo legado entró a formar parte de la colección del archivo de la Academia de Artes de Alemania Democrática es el de Walter Benjamin, el escritor, crítico y filósofo judío berlinés que fuera una de las primeras víctimas del nazismo. La historia del Archivo Benjamin, como la de su autor, parece un ejemplo del azar y de la destrucción que causaron la Segunda Guerra Mundial. Y sin embargo, como señala Erdmut Wizisla, el actual director del archivo, es también una muestra de la tarea de Benjamin como archivista y de sus enormes esfuerzos por preservar su obra de la desaparición y de salvaguardarla para generaciones futuras ("Preface", 1).

La primera parte del Archivo Benjamin, conocido como el "Legado de Berlín", llegó a la Academia por vía de la Unión Soviética en 1972. Esta parte del archivo fue

recuperada por el Ejército Rojo de manos de la Gestapo, quienes a su vez lo habían obtenido mediante el saqueo de la vivienda de Benjamin en París, donde había estado exiliado el autor durante los últimos años de su vida. La segunda parte, el "Legado de Frankfurt", comprende aquellos documentos que Benjamin se llevó consigo al huir de su apartamento en París en 1940 y con los cuales intentó, sin éxito, cruzar la frontera hacia España. Después del suicidio de Benjamin en Portbou, estos documentos pasaron a manos de Theodor Adorno y el Instituto para la Investigación Social, y fueron devueltos a Alemania Oriental. Finalmente, el llamado "Legado de París" comprende aquellos materiales que Benjamin había ocultado en la Bibliothèque Nationale, con la ayuda de su amigo y director de la biblioteca, Georges Bataille. Algunos de estos documentos habían permanecido perdidos hasta que en 1981 el filósofo italiano Giorgio Agamben los encontró y devolvió a Alemania. Si bien el Archivo de Benjamin hoy en día no está completo, ya que partes de su obra se han perdido y otras se encuentran en manos privadas, en su condición actual sus dimensiones son abrumadoras. Incluye aproximadamente 12,000 documentos, entre los cuales se cuentan manuscritos, recortes de periódico, fotografías, postales, versiones mecanografiadas de sus textos, etc.

Durante el segundo semestre del 2015 tuve la oportunidad de llevar a cabo una investigación en el Archivo Benjamin, gracias al apoyo de una beca del DAAD y de una Convocatoria Conjunta de la Universidad de los Andes. La obra de Benjamin es para mí, desde hace ya muchos años, una fuente de inspiración temática y un modelo de escritura, por la variedad de sus estilos y por la manera como evidencia una reflexión seria acerca de las formas del texto escrito. En esta ocasión mi propósito era llevar a cabo una investigación sobre el libro *Infancia en Berlín hacia 1900*, una obra compuesta por fragmentos donde lo literario, lo filosófico y lo autobiográfico se entrecruzan. El tema de mi proyecto era la manera como, en este texto en particular, la escritura se convierte en un modelo de experiencia, a partir no solo de la recuperación de la memoria sino de su reformulación y reinterpretación en el texto.

Durante mi visita al archivo pude comprender de qué manera la transcripción y edición de la obra de Benjamin plantean problemas teóricos complejos. Para comenzar, Benjamin acostumbraba guardar distintas copias de sus textos y las distribuía entre sus amigos, en un afán por preservarlas del olvido. Fiel a sus reflexiones sobre la copia y la reproducción de la obra, el proyecto de Benjamin parece ser uno de escritura y reescritura sin fin, pues las numerosas versiones son usualmente distintas entre sí. Estas diferencias con frecuencia resultan esenciales para la comprensión de un texto determinado, y se vuelve necesario leer su obra como una *constelación* (el término es de Benjamin) de versiones, donde cada texto se convierte en una clave para otro.

En el caso de *Infancia en Berlín*, un texto que Benjamin escribió y reescribió entre 1932 y 1938, esta situación se evidencia de distintas maneras. Por un lado, está el hecho de que se conservan al menos tres versiones del libro, dos de las cuales fueron expresamente aprobadas

por el autor, y una tercera que editó Theodor Adorno tras su muerte. Las tres se diferencian no solo por el ordenamiento de sus fragmentos sino, en el caso de algunos fragmentos, por su contenido. Existe además una versión anterior del texto, donde aparecen muchos de los mismos episodios de la vida del autor, pero tratados de manera diferente, con un estilo autobiográfico y reflexivo muy distinto de las versiones finales, que se caracterizan por ser más escuetas y enigmáticas. Este texto anterior proporciona algunas claves para la lectura de las versiones tardías, pues además incluye reflexiones sobre el método de escritura que Benjamin se propone. Por otro lado, en las cartas de Benjamin se encuentran referencias a otras versiones, que fueron enviadas a editores en Alemania mientras Benjamin estaba en el exilio, y que se consideran perdidas. Finalmente, está la multiplicidad de fragmentos publicados en periódicos, así como las numerosas versiones manuscritas, que no son idénticas a las versiones publicadas hasta ahora. Algunos de estos manuscritos tienen tachaduras y enmiendas, y esto no siempre fue tenido en cuenta por los editores que publicaron la obra de Benjamin en su versión autorizada en alemán.

Cuál es el texto de *Infancia en Berlín* se convierte así en una pregunta difícil de responder y, si bien en algún punto fue necesario para mí tomar una decisión acerca de cuál versión utilizar como base para mi trabajo, la estadía en el archivo me permitió apreciar aún más la complejidad del proyecto benjaminiano a partir de la materialidad de sus textos. La guía y el apoyo de los miembros del archivo fueron decisivos para el proyecto, ya que ellos conocen puntualmente la ubicación de distintas versiones de los fragmentos del libro, algunos de los cuales no han sido publicados hasta ahora, así como fragmentos que están emparentados o que son afines con las versiones publicadas. Su conocimiento combinado de la obra de Benjamin, de la bibliografía secundaria y de los materiales archivados me permitió enriquecer mi lectura de los textos de Benjamin de una manera que no habría podido anticipar, y por eso estaré siempre agradecida con Nadine Werner, Ursula Marx y Michael Schwartz. El libro que actualmente escribo, y que espero poder terminar en el transcurso de los próximos meses, es el resultado de las transformaciones inesperadas que sufrió mi proyecto inicial a raíz de mi visita al archivo del autor.

Fuentes:

"History" (<http://www.adk.de/en/academy/history.htm>)

"Die Künstlerarchive der Akademie: Eine Erwerbungs-geschichte". (<http://www.adk.de/de/archiv/archivbestand/>)

"Das Walter Benjamin Archiv". http://www.adk.de/de/archiv/archivbestand/literatur/kuenstler/informationen_walter_benjamin_archiv.htm

Wizisla, Erdmut. "Preface". En *walter Benjamin's Archive*. Erdmut Wizisla et. al. (editores). Verso, Nueva York, 2007:1-6.

Ambalema y los laboratorios de apropiación social del patrimonio

Mario Omar Fernández y Carolina Cerón, Departamento de Arte

Ambalema es un municipio ubicado en la ribera occidental del río Magdalena, en el Departamento del Tolima. El río Magdalena, bautizado por los indígenas como río Yuma —que significa "río amigo"— constituye la principal arteria fluvial de Colombia. La población ambalemana cuenta con aproximadamente cinco mil habitantes y sus actividades económicas se centran en la producción de algodón, el cultivo de arroz, la ganadería y el comercio. Desde la perspectiva patrimonial, Ambalema se configura como uno de los

Centros Históricos declarado Monumento Nacional en 1980, por lo que en la actualidad es reconocido como un Bien de Interés Cultural de Carácter Nacional.

Ambalema es un lugar donde no existen las líneas rectas, ni en la vertical ni en la horizontal. El valor de Ambalema radica en lo particular de su arquitectura, caracterizada por su homogeneidad; sus edificaciones están constituidas por varias unidades arquitectónicas que comparten una misma cubierta o tejado. Las columnas que inundan el pueblo son curvas en tonos verdes que conservan la forma de los troncos de los árboles. Los muros de sus fachadas no son rectos, ni fueron realizados con acabados planos, los pisos o largos corredores que forman los portales de las casas son irregulares y siguen los caprichos del terreno. El centro histórico de Ambalema es un sitio irrepetible en la geografía colombiana.

A pesar de la existencia de la declaratoria, el deterioro y el tiempo se han apoderado de una parte importante de las construcciones en la población. Por ejemplo, la Casa Inglesa fue construida por tabacaleros hacia el año 1800 y con posterioridad adquirida por la compañía inglesa Fruhning Goschen, a lo que debe el nombre por la que es reconocida actualmente. Es un importante referente en la historia de esta población. Símbolo de épocas de esplendor económico y testigo de muchos acontecimientos en la vida de esta población, la Casa Inglesa fue albergue para desplazados por la violencia política en los años cincuenta y aún entre sus ruinas se observan los restos de la escuela que funcionó en sus últimos años.

Al igual que otros lugares a orillas del Magdalena, en Ambalema se respiran reminiscencias de tiempos mejores: rastros de la creciente industria tabacalera que tuvo su auge en el siglo XIX, al ser éste un punto neurálgico de comercio y transporte, un importante puerto fluvial en el paso por el Río Magdalena donde atracaban vapores europeos, épocas de bonanza donde la población llegó a crecer cerca de los cincuenta mil habitantes y el municipio se erguía como uno de los centros de acopio agrícola más importantes de la región, gracias a su ubicación geográfica y a sus medios de transporte: el tren y el vapor, cuyas ruinas dan fe de la importancia de esta ciudad hasta la mitad del siglo XX.

Como muchos lugares del país, Ambalema constituye una periferia, un lugar silenciado y aislado. En un primer viaje de exploración, se confabuló la sensación de que este proyecto debía girar alrededor de la idea de que Ambalema contara una historia. Contar, desde la idea de crear un relato y hacerlo propio desde el presente. Adicionalmente, el Ministerio de Cultura decidió elaborar el Plan Especial de Manejo y Protección (PEMP) para este centro histórico. El PEMP tiene como objetivo principal brindar herramientas que generen acciones en función del disfrute, conservación y sostenibilidad del patrimonio cultural. Es por esto que la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad de los Andes y el Programa Nacional de Vigías del Patrimonio de la Dirección de Patrimonio del Ministerio de Cultura han establecido una alianza estratégica, mediante la cual se han involucrado varios profesores de la Facultad: Juan Camilo Chaves, Alejandro Gómez y Sandra Sánchez del Ceper; Andrés Pardo del Badac; María Margarita Jiménez, Consuelo Gómez, Mario Omar Fernández y Carolina Cerón del Departamento de Arte; Patricia Zalamea, decana de la Facultad. Estos talleres han sido pensados para reflexionar cómo la comunidad del municipio de Ambalema identifica, valora, reconoce, interpreta y apropia el patrimonio en un escenario de participación colaborativa. El proyecto está dirigido a los Vigías de Patrimonio, un programa de participación ciudadana, iniciativa de la Dirección de Patrimonio del Ministerio de Cultura que propende por la identificación, valoración, protección y difusión del patrimonio cultural en cada región de Colombia.

El reconocimiento de un territorio puede partir desde múltiples variables que permitan ante todo la configuración e interpretación de una historia a través de objetos, relatos, imaginarios colectivos, recorridos y procesos de apropiación que construyan

los fundamentos de un sentido de corresponsabilidad por la memoria del lugar. Entendido el arte como una herramienta que permite desplegar y experimentar con un proceso de identificación, los talleres que contiene este proyecto señalan e interpretan una idea general del patrimonio cultural en el territorio. Uno de los objetivos es que el proyecto permita no solo identificar los recursos patrimoniales en términos de objetos, historias, imaginarios colectivos o espacios significativos, sino interpretarlos y al hacerlo, volverlos propios. Estos ejercicios dan paso a que los habitantes articulen una narrativa y una manera propia de relacionarse con su patrimonio.

Los ejercicios que se realizan en los talleres del proyecto confabularán en una exposición que permita apoyar el señalamiento de narrativas identitarias del territorio: el río, los rieles, la estación del ferrocarril, las columnas, la casa inglesa, la factoría, los personajes que habitan y habitaron el municipio, los bienes inmuebles y muebles. Partimos de una premisa en la que el espacio expositivo es un dispositivo que genera conocimiento mediante la confrontación de un espectador con su entorno. Siguiendo esta idea, el proyecto apunta a un cierre de actividades que permita a los participantes de los talleres y a la comunidad en general confrontar y reconocer, mediante un lenguaje propio de las artes, su trabajo y las historias que se pueden tejer alrededor de la idea de patrimonio, una manera propia de contarlas e interpretarlas para así darle una configuración desde otra perspectiva al territorio. La Estación del Ferrocarril será la sede de un evento que no inaugura una exposición, sino que muestra resultados de un proceso. Apropiar el patrimonio es identificarlo, pero también interpretarlo desde el presente, relacionarse con él en múltiples lenguajes que potencien la apropiación de sus habitantes. Esta exposición se concibe como el resultado de un proceso participativo que reconoce, interpreta, valora y se apropia del patrimonio cultural del centro histórico de Ambalema.

Cuando se soñaba con óperas en Bogotá

Rondy Torres, Departamento de Música

“¿Una ópera colombiana?... ¡No sabía que existían óperas colombianas! ...” Es normal. Hablar de óperas escritas en Colombia, de óperas del siglo XIX, sorprende. Nunca nos hablaron en las clases de historia de la música en Colombia de aquellas compañías italianas que, remontando el Magdalena, luego la cordillera, llegaban a Bogotá y presentaban temporadas de óperas. Tampoco nos hablaron de José María Ponce de León, compositor bogotano, famoso por sus óperas que se estrenaron en el teatro de Bogotá.

¿Por qué ese olvido de nuestro pasado musical? A principios del siglo XX, algunos músicos colombianos pudieron a ir a estudiar a Francia. La impalpable materialidad de la música de Fauré, de Duparc, los sensuales acordes de Debussy, la relación de D'Indy con las músicas del terruño fueron un nuevo mundo para nuestros compositores. Los vales de los salones santafereños en los que habían crecido eran cosa anticuada; las estudiantinas no tenían ese caché parisino. Y fue así que apareció un sentimiento de desprecio por la música del pasado, una fascinación por lo que sonaba en el mundo “civilizado”.

La única salida era dejar atrás ese repertorio y establecer un nuevo punto cero. El año cero fue 1910. El acto fundador fue la transformación de la Academia Nacional de Música en el Conservatorio Nacional de Colombia, por Guillermo Uribe Holguín. Una cobija de silencio se extendió lenta y duraderamente sobre la música escrita en Colombia durante el siglo XIX. Las nuevas generaciones nada supieron de los vales, mazurcas y bambucos que habían sido cómplices de los amores de sus abuelos. Y mientras la Generación del Centenario remoldaba las calles y parques de Bogotá, el

nuevo siglo XX avanzaba hacia la modernidad. Llegaron nuevas compañías de ópera con la música de Bizet, Puccini y Wagner. Se terminó de difuminar el recuerdo de aquellos italianos que habían traído a Bogotá los ecos de Rossini, Bellini y Verdi en 1850. Esta cadena de olvidos acalló también la música de José María Ponce de León; sus vales, sus canciones... sus óperas.

José María Ponce de León fue un compositor bogotano nacido en 1845. Como todos los músicos de entonces, aprendió el oficio con la práctica. Pero a diferencia de muchos de sus compañeros, tuvo la suerte de vivir en París entre 1867 y 1870, lo suficiente para empaparse con las músicas que resonaban en la capital del mundo “civilizado”. Ponce de León era un apasionado de la ópera. ¿Cómo llamar de otra manera a un joven que a los veinte años ya había estrenado dos zarzuelas caseras y que había servido como apuntador durante las presentaciones de óperas organizadas por Oreste Sindici en Bogotá en 1867?

Difícil es imaginarnos el choque cultural para un colombiano aprendiz-compositor que llegaba a París en 1867. Mientras que en Bogotá la llegada de una compañía lírica desvelaba a los melómanos, en París no se podía dormir: la oferta musical era grandiosa en los cuatro teatros imperiales de ópera de la ciudad, los conciertos públicos, las iglesias, los café-concerts y los bailes populares.

Al regresar a Colombia, Ponce de León escribió tres óperas entre 1874 y 1880. Es un ejemplo del artista latinoamericano, confrontado con la deslumbrante escena parisina que, pese a saber que Bogotá no podía competir con los teatros europeos, creyó firmemente en su proyecto de hacer una ópera nacional. Ponce de León encaminó su vida por un sueño en el que no dejó de creer, y es hacerle justicia recuperar su música.

La banda militar que aparece en *Ester*, los grandes efectos corales de *Florinda* o los cambios a vista de escena eran situaciones técnicamente imposibles en la Bogotá de 1870. Y es que a Ponce lo acolitó en su extravagante proyecto otro gran melómano, el libretista de sus óperas: Rafael Pombo – nuestro poeta – que resultó escribiendo libretos de óperas. Pombo vivió quince años en Nueva York, atendiendo a cuantas óperas pudo en la Ópera Metropolitana, soñando también con una Bogotá lírica.

Los libretos de Pombo, a pesar de su exaltado romanticismo, hacen muchas convenciones al buen gusto para no chocar al público santafereño y hacer de la ópera un espectáculo apto para todos. O más bien para todas ya que, a través de situaciones virtuosas y edificantes, el teatro, la música, la ópera, la escena, debían contribuir a enmendar las costumbres de las hijas de familia. Y ahí es que empezamos a ver los requiebros del estudio de la ópera: estudiar la ópera no es solo entender la música y el libreto, es ir más allá de la obra de arte y comprender su época, la relación con la sociedad, las tensiones sociales y culturales que conllevó la idea de implantar ópera en Bogotá.

Aunque reducido, el legado de Ponce de León es rico para los cinco años que separan su primera de su tercera y última ópera. *Ester* (1874), la zarzuela grande *El castillo misterioso* (1876) y *Florinda* (1880) son tres obras que se alzan como gigantescas montañas en el paisaje musical compuesto por cortas danzas y canciones. Este repertorio, aclamado y nunca publicado, terminó por olvidarse. Tan olvidado estaba, que aún recuerdo la sonrisa incrédula que se dibujó en mi rostro el día que por primera vez leí en la *Historia de la música en Colombia* de Perdomo Escobar sobre las obras de un desconocido hasta ese momento Ponce de León. En definitiva, ese fue mi punto de partida, mi nuevo punto cero. Lo más grato fue enterarme de que, a pesar de 130 años de olvido, los manuscritos reposaban en los estantes de diferentes bibliotecas. Con los manuscritos disponibles, se abría un mundo para ser reconstruido. El Centro de Documentación Musical y la Biblioteca Luis Ángel Arango poseen varios manuscritos autógrafos de Ponce de León. Menos cuidadosa de su colección, la antigua biblioteca del Conservatorio de música de la Universidad Nacional dejó que se “perdiera” uno de los

manuscritos más valiosos de Ponce de León: *Florinda*. Triste realidad la de nuestro patrimonio musical.

Trabajar sobre la ópera de Ponce de León ha sido un proyecto apasionante a través del cual me he empeñado en unir dos actividades que he visto disociadas en la academia: la investigación y la creación. Sería para mí inconcebible investigar sobre las óperas colombianas sin traerlas nuevamente a la vida. De la misma manera, sería una falta de rigor musicológico presentar estas óperas sin acompañarlas con una investigación musical consecuente. Llevar por un mismo cauce el trabajo del musicólogo y del músico ha sido sin duda el reto más importante que me he impuesto a lo largo de estos años.

Cuando empecé a trabajar sobre *Ester*, siendo aún estudiante, reuní un grupo de amigos quienes prestaron su entusiasmo a mi descalabrado proyecto de resucitar una ópera desconocida y colombiana en París. Poco a poco, fui consolidando un gran proyecto de restitución de este patrimonio musical. Hoy en día las condiciones son diferentes y puedo decir que la tarea se ha cumplido. Tan pronto ingresé como profesor a la Universidad de los Andes, enfoqué mi proyecto FAPA en la restitución de *Ester* y de la zarzuela grande *El castillo misterioso*. Terminado el FAPA, el CIC apoyó la publicación de la edición crítica de la partitura de *Ester*. La última ópera de Ponce de León, *Florinda*, sin duda la más compleja y fascinante de todas sus óperas, está hoy en la última etapa de recuperación. Gracias a la convocatoria conjunta CIC – Vicerrectoría de Investigaciones 2015, ya he podido presentarla en Bogotá y Medellín. Como con las obras anteriores, primero presenté una versión reducida para canto y piano. Ahora que ya está lista la edición de la música, la ópera se presentará en versión completa.

“Rescatar” en el marco de este proyecto ha sido publicar ediciones críticas de las partituras, escribir reducciones para piano de las óperas, publicar los libretos, invitar colegas a que le den una nueva luz al tema lírico desde sus diferentes disciplinas; ha sido jugar con el rompecabezas de varias versiones que existen de la música para proponer la versión ideal; ha sido viajar en el tiempo, leyendo las reseñas de las funciones de la década de 1870, cuestionándome a la luz de los estudios culturales lo que pudo significar hacer ópera en Colombia en una época de búsqueda de identidades. Pero también ha sido conocer maravillosos músicos que han creído en este proyecto, cantantes, directores de coro, pianistas, directores escénicos; ha sido dirigir los montajes de estas óperas, grabar algunas, llevarlas a Manizales y a Medellín.

Y poco a poco espero que vayamos tomando conciencia de que la música del siglo XIX contiene sorpresas y de que en medio de ellas existen óperas, óperas escritas por un músico bogotano; también de que estas óperas solo hoy podrán sonar y presentarse como alguna vez lo soñaron Ponce de León y Rafael Pombo.

Humanidades digitales: lo que sabemos, lo sabemos entre todos

Omar Rincón, Centro de Estudios en Periodismo - CEPER

Y el mundo devino digital.

Lo digital es todo en estos tiempos. Se dice digital y aparece la palabra mágica para decir que se habita esta época. Lo digital se hace posible en “promiscuidad” de pantallas, plataformas, aplicaciones (*apps*) y redes. Y a eso que sale de ahí se le dice *transmedia*, que nos indica que en lo narrativo cada dispositivo complementa, no copia, al otro; en lo interactivo, invita a diversos modos del participar y crear; en el negocio, cada creación es un modo de ganar dinero. Por el lado de los criterios de narración y expresión, los conceptos mágicos son los ejes de conexión (red-comunidad), participación (interacción y co-producción), narración (hipertexto-

flujo-navegación) y programación (autonomía en la producción y el consumo). Según Carlos Scolari (2013), el profesor argentino experto en nuevos medios —lo *transmedia*—, hemos llegado a una nueva experiencia textual: nada muere, todo se transforma.

A este mundo digital se le llama revolución, nuevo paradigma, ecología de medios y muchas más invenciones. El maestro de la comunicación, Jesús Martín-Barbero, afirma que “la revolución que introduce lo digital no es comparable con la de la imprenta, que lo que hizo fue poner a circular textos ya existentes —lo que Gutenberg buscaba era la difusión de la Biblia—, con lo que debe asociarse es con la mutación que introdujo la aparición del alfabeto” (en Amado y Rincón 2015, p. 188). Ahora “escribimos” pero en lógicas que combinan lo oral con lo visual, lo conectivo con el hipertexto. Henry Jenkins (2009), el referente teórico y cultural de lo digital, afirma que las nuevas tecnologías transforman a los consumidores ya que les permite acciones de apropiación de los contenidos y les posiciona como autores o mezcladores que publican a la comunidad sus intervenciones narrativas y de sentido. Jenkins (2009) reivindica esa figura denostada llamada los fans y la propone como la acción predilecta de los habitantes de lo digital, una figura no de la pasividad del espectador mediático sino de activismo y crítica, de poner el cuerpo y la emoción en lo que uno se siente implicado. El fan supone dejar de ser masa para convertirnos en creadores, programadores y postproductores de mensajes. De ahí surgen todas las figuras con que se menciona al creador digital: curador, *remixer*, *dj*, *hacker*.

Y lo digital se toma la academia.

Y este discurso se tomó las universidades. Ahora todas tienen su laboratorio de tecnologías para la enseñanza (eso de los Moocs, los *blended*, los aprendizajes interactivos y demás). Los más fascinados dicen que el aula de clase y los modos clásicos de enseñar están en vía de extinción, que las tecnologías de la información y la comunicación salvaron el mundo. Es más, nuestro exministro TIC, el doctor Molano, afirmó que “Vive Digital ha hecho que seamos un país moderno y próspero. De ahora en adelante la forma de arreglar los problemas de educación, justicia, agricultura, salud pública, pobreza y corrupción será con las TIC” (en Tibble 2014). Luego, dame una tableta y transformaré el mundo. La verdad es que esto no es tan cierto ya que el asunto es más que de aparatos, de contenidos en perspectiva de cultura local, del diálogo de saberes críticos, de un pensar interdisciplinar, del practicar el interfaz entre cultura, educación y política, y de procesos en los cuales lo que sabemos, lo sabemos entre todos.

Y llegamos a las humanidades digitales.

En esta fiesta transmedial en la que el sujeto se construye como mutante digital existe una noticia que dice que hay algo que se llama humanidades digitales y consiste básicamente en un campo de prácticas de intersección interdisciplinar que usa “lo digital” para producir, socializar y crear conocimiento en las humanidades (artes, literatura, historia) y que involucra a disciplinas como el diseño, la comunicación, los medios y la programación. La Maestría en Humanidades Digitales de la Universidad de los Andes asume la interdisciplinarietà como la define Lynette Hunter (2015), profesora de retórica y performance de la Universidad de California: “algo que sucede cuando nos comprometemos a permanecer en-el-medio, en el estar en los procesos”, se trata es de “no-saber como precondition para encontrar formas de conocimiento que pueden llegar a ser”, lo interdisciplinar como búsqueda de “lo que no está presente o representado en las disciplinas existentes, pero se siente que podría ser”.

En este contexto, la Maestría trabaja tres áreas: (i) producir investigación con el uso de herramientas digitales y, a su vez, reflexionar críticamente en torno al impacto ético y político de lo digital; (ii) modos de comunicación del conocimiento; (iii) creación de plataformas, piezas y narrativas digitales.

A partir de este pensar es que la Maestría en Humanidades Digitales es una experiencia de diálogo de saberes que parte de abajo para arriba. Por eso, el proyecto del estudiante es el que decide el sentido, las articulaciones y los flujos de las asignaturas obligatorias, electivas y de las tutorías. Los cursos del programa buscan crear un ambiente dinámico de aprendizaje a través de prácticas colaborativas con base en los proyectos de los estudiantes. Por eso se afirma que es una Maestría más de procesos que productos, más de laboratorio que seminarios, más de investigación y creación de flujos y conexiones que de conocimientos predeterminados. La clave está en el pensar-*link* y *remix* que crea mapas interactivos e hiper-textuales, bajo el concepto de red. Una experiencia que permitirá que todos (profesores y estudiantes) aprendamos de todos sin perder el lugar de enunciación y práctica de cada uno.

Bibliografía

Hunter, Lynette. "Being in-between: Performance studies and processes for sustaining interdisciplinarity". *Cogent Arts & Humanities*. 15.12.2015. En línea. Consultada mayo 2, 2016.

<<http://cogentoa.tandfonline.com/doi/full/10.1080/23311983.2015.1124481>>

Jenkins, Henry. *Fans, blogueros y videojuegos: la cultura de la colaboración*. Barcelona: Paidós, 2009. Impreso.

Martín-Barbero, Saintout, Herschmann, Carrión, Waisbord, Sibilia, Bruzzone, Loria, Angulo, Alonso, Chavero, Chaparro y Fernández. *Comunicación en mutación. Remix de discursos*. Eds. Adriana Amado y Omar Rincón. Bogotá: FES Comunicación, 2015. Impreso.

Scolari, Carlos. *Narrativa transmedia: cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Deusto S.A Ediciones, 2013. Impreso.

Tibble, Christopher. "Educación: mirada crítica al plan vive digital. Las tabletas de salvación". *Revista Arcadia*. 21.08.2014. En línea. (consultada el 13 de junio 2016)

<<http://www.revistaarcadia.com/impresaportada/articulo/las-tabletas-de-salvacion/38465>>

Negret y Ramírez-Villamizar:
¡Juntos siempre y otra vez!
Encuentros transnacionales en el arte
moderno en Colombia, 1946-1964

Ana María Franco, Departamento de Arte

El 27 de agosto del 2002, el periódico *El Tiempo* publicó en su sección de Entretenimiento una fotografía de los artistas colombianos Édgar Negret (1920-2012) y Eduardo Ramírez-Villamizar (1922-2004) sonrientes y tomados del brazo. El pie de foto explicaba que: "El reencuentro de Édgar Negret y Eduardo Ramírez Villamizar, dos de los artistas más importantes de la plástica nacional, fue una de las buenas noticias que produjo el homenaje a Ramírez Villamizar en la galería Diners. Negret apareció sorpresivamente en la galería y se reconcilió con su amigo y compañero de toda la vida. Los dos artistas se habían distanciado desde hacía varios años"¹. La ruptura

entre Negret y Ramírez-Villamizar es bien conocida en los círculos artísticos en Colombia, aunque las razones de su distanciamiento nunca han sido claras². Por esta razón, "la reconciliación" entre los dos artistas fue ciertamente "noticia": verlos nuevamente caminando juntos, riendo, fue un acontecimiento significativo y la fotografía se convirtió en registro del momento. Pero más allá de la noticia del "reencuentro", esta fotografía de Negret y Ramírez-Villamizar es importante como testimonio de la larga amistad y diálogo de una de las parejas más influyentes en la historia del arte moderno en Colombia.

Aunque los procesos de modernización artística en el país están lejos de ser un fenómeno claramente demarcado,³ es indudable que esta pareja de artistas, en tanto "pareja", transformó radicalmente el panorama artístico en Colombia al introducir y consolidar uno de los lenguajes plásticos más característicos del modernismo, esto es, la abstracción. La fotografía puede ser vista, entonces, como documento del origen "doble" del arte abstracto en Colombia. La imagen de los dos amigos tomados del brazo, juntos otra vez, inevitablemente trae a la mente el período más intenso de colaboración e intercambio entre ellos, el cual se dio entre 1946 y 1966. Durante este periodo, Negret y Ramírez-Villamizar hicieron un recorrido por el mundo artístico de la modernidad en un largo viaje de experimentación, exploración y transformación que los llevó desde Popayán y Bogotá a París y Nueva York. Lo significativo de esta historia es que fueron justamente esos viajes y los *encuentros transnacionales* que allí tuvieron los que empujaron a ambos artistas hacia la abstracción y, con ello, a la transformación radical del arte colombiano. De este modo, la fotografía de *El Tiempo* puede verse también como un testimonio de los procesos *transnacionales* en la base de la consolidación del arte abstracto—y el modernismo artístico en general—en Colombia.

La historia de esta pareja se remonta al año 1946, cuando los jóvenes artistas se conocieron en el marco del VII Salón Nacional de Artistas en Bogotá, un certamen en el que ambos presentaron su obra y donde de inmediato se reconocieron como "espíritus afines".⁴ Prueba de ello fue la temporada que pasaron juntos al año siguiente en Popayán (la ciudad natal de Negret): durante este tiempo trabajaron uno al lado del otro, compartiendo espacios, ideas, formas y temas.⁵ Este primer momento de amistad, intercambios y afinidad fue inmortalizado

1 "¡Juntos otra vez!", *El Tiempo*, agosto 27, 2002.
2 Algunos sostienen que la ruptura entre los dos amigos se debió a rivalidades o celos artísticos y la personalidad dominante de Negret. De hecho, Ramírez-Villamizar alguna vez insinuó, en una entrevista en 1975, que su relación con Negret, "...no siempre ha sido buena. [...] La rivalidad entre nosotros consiste en que uno siempre trata de superarse. Para estar a la altura del otro. [...] Pero dos artistas viviendo muy cerca, siempre tienen problemas. El maestro Negret es de un carácter bastante fuerte. Es de una personalidad muy poderosa, que siempre trata de dominar todo lo que hay a su alrededor. Entonces las gentes que están cerca de él sufren por ello. Hay que aceptar todos sus puntos de vista, todas sus cosas y lógicamente hay un momento en que ya uno no quiere seguir en ese plan. [...] Yo prefiero estar lejos de esas grandes personalidades para dominar a su vez en mi propio campo." "El Escultor Cuenta Su Vida," *El Espectador*, enero 26, 1975. El artista John Castles, quien fuera muy cercano a Negret, cuenta otra historia en la que se sugiere que la ruptura entre los dos amigos se había dado por las críticas que Ramírez-Villamizar hizo al proyecto de Negret para un monumento a Bolívar. Comunicación personal de la autora con John Castles, en 2/25/2010.
3 Una de las problemáticas centrales en la historia del arte moderno en Colombia es ubicar su inicio. Para algunos, el arte moderno inició en Colombia con la figura de Andrés de Santa María a comienzos del siglo XX; para otros, el origen de la modernidad en el arte se dio en las décadas del 20 y 30 con la generación de los Bachué; y finalmente, otros consideran que el modernismo artístico se dio en Colombia a mediados del siglo XX con la introducción de lenguajes abstractos y modernistas. Las dos figuras claves en esta polémica han sido los historiadores del arte Álvaro Medina y Marta Traba. Para el primero, la modernidad artística en el país inicia con la generación Bachué, mientras que Traba identifica simultáneamente a Santa María a inicios del siglo XX y a Alejandro Obregón en la década del 40 como los precursores de este fenómeno. Ver Álvaro Medina, *Procesos del arte en Colombia* (Bogotá: Ediciones Uniandes, 2013); y Marta Traba, *Historia abierta del arte colombiano* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1984).
4 Hablando sobre su encuentro con Negret, Ramírez-Villamizar decía que "Con Negret hablábamos el mismo lenguaje". María Margarita García, "Ramírez en armónica violencia", *La Prensa* (octubre 12, 1995).
5 Información suministrada por Jaime Carrasquilla Negret, sobrino de Édgar Negret, en conversación con la autora en Bogotá el 2/3/2010.

por Ramírez-Villamizar en un curioso ensamblaje. Entre sus archivos personales se encuentra una pequeña caja vertical dentro de la cual el artista enmarcó y conservó el boceto de una pintura suya hecha en Popayán en 1947, *El ángel flautista*, junto con un dibujo de Negret del mismo tema.⁶ La imagen da fe de la proximidad estética de los dos artistas por entonces. Más importante aún, el hecho de que Ramírez-Villamizar hubiera enmarcado y guardado estas dos obras una al lado de la otra es prueba de la cercanía física y emocional entre ambos artistas, la cual se mantendría vigente por un largo periodo de tiempo. Durante su encuentro en Popayán, Negret y Ramírez-Villamizar se dedicaron a la experimentación de lenguajes artísticos modernos, que los llevaron lejos de los modelos miméticos de la Academia aún vigente en Colombia, así como del lenguaje del realismo social que caracterizaba la generación de artistas de los años veinte y treinta.

Popayán fue solo el inicio de un largo camino juntos que los llevaría hasta París y Nueva York a lo largo de la década del 50 y comienzos del 60, y de vuelta a Bogotá, donde se mantendrían muy cerca el uno del otro hasta su distanciamiento en la década del 70. Al salir de Colombia, ninguno de los dos estaba aún familiarizado con la abstracción. Pero tras su encuentro en París con artistas como el escultor Constantin Brâncuși y los pintores Victor Vasarely y Jean Dewasne, así como por su amistad con artistas de su generación como los estadounidenses Ellsworth Kelly y Jack Youngerman, y los venezolanos Jesús Rafael Soto y Alejandro Otero, Negret y Ramírez-Villamizar acogieron un lenguaje plástico completamente desligado de la reproducción del mundo exterior. Durante su estadía en París entre 1950 y 1956, Negret creó composiciones escultóricas completamente abstractas a partir de pristinas figuras geométricas que pronto se convertirían en complejas estructuras metálicas que aludían (abstractamente) a aparatos mecánicos. A su vez, durante el mismo periodo, Ramírez-Villamizar experimentó con composiciones pictóricas abstracto-geométricas en las que planos de color puro se balanceaban de manera libre pero armónica sobre el plano pictórico. Estas exploraciones pronto llegaron a Colombia y los dos artistas se convirtieron en las figuras paradigmáticas del nuevo movimiento abstracto en el país.

Negret y Ramírez-Villamizar, sin embargo, trascendieron las fronteras del conocido peregrinaje a París y también formaron parte fundamental de la consolidación del arte abstracto geométrico en Nueva York. Entre 1956 y 1964, periodo durante el cual ambos artistas vivieron allí, el mundo artístico neoyorquino experimentó una transformación que lo llevó desde el Expresionismo abstracto hasta el Minimalismo. La transición entre estos dos movimientos fue promovida por las manifestaciones artísticas que se inclinaban hacia la abstracción geométrica y fueron conocidas en la época con el término "New Classicism" (Nuevo clasicismo). Negret y Ramírez-Villamizar, junto con sus amigos cercanos Kelly, Youngerman, Agnes Martin y la escultora Louise Nevelson, entre otros, lideraron dicho movimiento. Este grupo de artistas participó en diversas exposiciones que señalaron y definieron el nuevo enfoque a la abstracción que se empezaba a practicar en Nueva York.⁷ Las composiciones abstracto-geométricas que se presentaron en estas muestras, con sus superficies silenciosas, simples, planas y restringidas, se alejaban abiertamente del arte espontáneo, gestual y caótico del Expresionismo abstracto y, con ello, prepararon la escena para la llegada del inexpressivo arte minimalista de mediados y finales de los años sesenta. En este sentido, la obra de Negret y Ramírez-Villamizar de los años cincuenta y sesenta no solo fue instrumental y esencial

en la consolidación de los procesos de modernización artística en Colombia, sino también en Estados Unidos: sus obras estuvieron en el centro de la transición que tuvo lugar en el mundo artístico de Nueva York.

A su regreso a Bogotá en 1964, Negret y Ramírez-Villamizar continuaron el programa artístico que habían iniciado en Nueva York, extendiendo el concepto del "Nuevo clasicismo" más allá de las fronteras neoyorquinas. En marzo de 1964, los artistas montaron una exposición que llamaron *Neo-clásicos* en la Galería 25 en Bogotá, con la cual buscaron reafirmar de manera consciente su liderazgo como el "grupo de dos" que practicaba la abstracción "clásica" en el país. En el contexto colombiano, sin embargo, los neo-clásicos no reaccionaron contra la gestualidad del Expresionismo abstracto sino más bien contra desarrollos artísticos locales. Más concretamente, la exposición se concibió en respuesta al ataque del pintor Fernando Botero en contra del arte abstracto. Con ocasión de su exposición retrospectiva en el recién inaugurado Museo de Arte Moderno de Bogotá, Botero declaró en febrero de 1964 a la prensa nacional que el arte abstracto se había quedado para "forrar muebles y decorar cortinas".⁸ Según Botero, la abstracción era un modo facilista de hacer arte y por ello había estado de moda, pero para él pronto desaparecería. Ante dicho ataque, Negret y Ramírez-Villamizar se organizaron pronto e iniciaron la contra-ofensiva abriendo su propia exposición pocos días después, el 13 de marzo del mismo año. El propósito de los neo-clásicos era desafiar la opinión de Botero demostrando que sus propios enfoques plásticos no solo seguían vivos sino que además tenían futuro en Colombia. De este modo, Negret y Ramírez-Villamizar se apropiaron de manera efectiva del discurso sobre arte abstracto por entonces en boga en Nueva York y lo tradujeron a su contexto local.

De algún modo, la exposición *Neo-Clásicos* de Negret y Ramírez-Villamizar fue el último momento significativo de su recorrido como pareja y "grupo de dos", y como tal marcó un punto crucial en su historia. Pero más allá de esto, la muestra y la polémica alrededor de ella fueron especialmente significativas en la historia del arte moderno en Colombia. En primer lugar, la exposición reveló los procesos *transnacionales* que estaban en juego detrás del desarrollo del modernismo en Colombia. Al autodenominarse como neo-clásicos, Negret y Ramírez-Villamizar hicieron suyos los términos y conceptos que circulaban en los debates neoyorquinos en los que habían participado y los tradujeron para que operaran en el contexto local. Esto, sin embargo, no implicó la imposición o la apropiación arbitraria de una categoría foránea. Por el contrario, más bien representó la migración de un concepto que inicialmente surgió para describir una nueva sensibilidad en el mundo artístico de Nueva York (que, entre otras cosas, Negret y Ramírez-Villamizar habían ayudado a consolidar) y que en el contexto local sirvió para contrarrestar el avance de las voluminosas figuras deformes de Botero.

En segundo lugar, en tanto respuesta a la controversia que Botero había iniciado, la exposición *Neo-clásicos* dejó muy claro que Negret y Ramírez-Villamizar fueron las figuras más destacadas en la consolidación del puesto prominente que el arte abstracto alcanzó en Colombia. Quizás incluso más importante, el antagonismo entre los neo-clásicos y Botero señaló la madurez y establecimiento definitivo del arte moderno en el país. Ya para 1964 la cuestión no versaba sobre si el modernismo era o no una alternativa legítima para los artistas colombianos, como había sido el caso en las décadas anteriores. Para esta fecha, el modernismo ya estaba firmemente establecido y la cuestión era ahora una que debía resolverse entre tendencias modernas

6 El ensamblaje al que hago referencia aquí se encuentra actualmente en los archivos personales del maestro Ramírez-Villamizar, custodiados por su familia y la Corporación Ramírez-Villamizar. La fotografía que aquí se reproduce fue tomada por la autora durante la investigación que realizó en los archivos. Esta es la primera vez que se reproduce dicha imagen. Cortesía Corporación Ramírez-Villamizar.

7 Entre algunas de las exposiciones más destacadas en Nueva York incluyen *Modern Classicism* (1960) y *Purism* (1961) en la David Herbert Gallery y *The Classic Spirit in Twentieth Century Art* (1964) en la Sidney Janis Gallery. Tanto Negret como Ramírez-Villamizar fueron incluidos en todas estas muestras.

8 Byron López, "La pintura abstracta se quedó para forrar muebles y decorar cortinas", *El Tiempo*, Febrero 21, 1964. Pocos semanas después, el 1 de marzo, durante una entrevista con Marta Traba, Botero se sostuvo en su crítica del arte abstracto. Alegó (quizá con aún mayor osadía) que, dado que el arte abstracto era justamente el arte más fácil, él lo practicaba los domingos precisamente para reposar y, según él, lo hacía con excelente resultados. Traba preguntó: "¿Nunca ha intentado hacer pintura abstracta?" Botero contestó: "¡Claro que sí! ¡La hago los domingos para descansar y me queda muy buena!" Marta Traba, "Yo Entrevisto a Botero", *Magazine Dominical, El Espectador*, marzo 1, 1964.

rivales, pero firmemente establecidas.

El periódico *El Tiempo* exclamó en el 2002: ¡Negret y Ramírez-Villamizar juntos otra vez! Sin embargo, en la historia del arte moderno en Colombia nunca dejaron de estarlo. Sus nombres estuvieron, han estado y seguirán estando unidos inevitablemente. Parte importante de mi trabajo de investigación ha consistido en develar las particularidades de esta amistad y asociación. Pero más importante aún, mi trabajo ha develado que la amistad de esta pareja no sólo ha superado limitaciones personales y temporales, sino también y sobre todo espaciales. La amistad entre Negret y Ramírez-Villamizar superó las fronteras nacionales y se nutrió de una serie de diálogos y encuentros que sólo podrían caracterizarse como *transnacionales*. De aquí resulta entonces que la historia del arte moderno en nuestro país no es el resultado de esfuerzos individuales y la originalidad de propuestas aisladas, sino más bien el resultado de redes, encuentros y conversaciones multilaterales. En últimas, mi objetivo al centrarme en la historia de esta amistad ha sido proponer un modelo transnacional para el estudio de los fenómenos de modernización artística en Colombia—un modelo que busca proponer una geografía conceptual que enfatiza la movilidad de artistas e ideas, las relaciones de doble vía y en direcciones múltiples, así como la noción de comunidades artísticas que no estén limitadas por fronteras nacionales o continentales.

Un proyecto ganó una convocatoria (Pobre Pobreza - Interfacultades)

Lucas Ospina, Departamento de Arte

En el breve verano de la anarquía en el que fui director del Departamento de Arte tuve por política decirle a todo “sí”. Poco importaba si la propuesta venía de un estudiante o de un profesor de planta, o de sus versiones menos empoderadas: los egresados y profesores de cátedra (tampoco sumaba o restaba si el estudiante o profesor era o no de Arte, de la Facultad de Artes y Humanidades o de la Universidad de los Andes).

Esto fue posible gracias a una cuenta alegre: el costo de la “política del sí” estaba entre 70 y 100 millones de pesos al año: un millón repartido por aquí, otro allende, tres ahí, máximo 5 allá, y una que otra repartija mayor, de 10 millones, para una traducción o una exposición anual en la inmensa, y a veces desangelada, sala del edificio Julio Mario Santo Domingo (un gasto menor comparado con los varios miles de millones que mueve el Departamento de Arte, o con las cifras que se pagan para comprar el último *software* y “lo último” en equipos y computadores).

Este “gasto” se compensaba con un ingreso inesperado que tuvo el Departamento de Arte: mi caída para arriba como director coincidió con el aumento significativo de estudiantes en un curso en el que soy profesor y que pasó de tener ochenta a más de ciento ochenta estudiantes al semestre, lo cual le significaba al presupuesto de Arte más de 100 millones adicionales al año.

Hay universidades que puntúan cercano a Los Andes en las publicadas loterías de medición nacional e internacional, esas instituciones también cuentan con campus en constante crecimiento, buenos profesores y grupos de investigación, creación y producción. Así las cosas, ¿qué justifica que aquí, en la Universidad de los Andes, cobremos una, dos, tres, cuatro o cinco veces más que otros centros de educación superior? Lo único que lo justifica es marcar una diferencia por el uso de esos mismos recursos, un gasto racional, a partir de ese cobro adicional, que no excluya el riesgo y acepte la prueba y el error en su ejecución.

En esta locura de decir “sí” a todo hay algo de método y, para el que quiera encontrar relaciones entre esta política y el gasto como mecanismo para fortalecer una economía de bienes, o de ideas, en tiempos de recesión o de abundancia —contrario a la austeridad y el control

presupuestal—, hay abundante teoría económica que sustenta este proceder de cortar y prestar el hacha para beneficio de todos.

El sistema de convocatorias para asignar recursos es algo saludable, es un ejercicio que lo hace a uno pensar en el reto de comunicar el propio quehacer a un grupo de personas agrupadas en un comité. La convocatorias son garantía de lectura, son un mecanismo de retroalimentación provechoso como ejercicio coral de crítica y autocrítica, de edición, pero no todos los recursos pueden fluir bajo ese cause normativo. La temporalidad de estas asignaciones no siempre coincide con la necesidad del gasto y mientras una convocatoria se abre y se asigna, es posible que la ventana de oportunidad de una ejecución se cierre, su actualidad cambie o el entusiasmo de un grupo se desvanezca (esto último es bastante común con las iniciativas de estudiantes que toman impulso en el semestre y deberían ser atendidas sin dilaciones).

Es importante entregar recursos directamente a las personas que tienen relación con el ámbito universitario y que desean hacer cosas porque sí, por ellos mismos y por otros. Esto genera lazos de confianza y de bienestar en torno a un proyecto común, la Universidad. La empatía hacia las ideas y su ejecución es lo que vincula a esta comunidad en el escenario de la vida universitaria. A diferencia de una noción de comunidad cifrada en la vinculación académica-laboral, en pagar o ser pagado para tomar o dar clases, en sentir que lo común radica en campañas identitarias con logos y edificios como emblemas en que la administración universitaria habla de lo “nuestro” y de los “nuestros”, sin integrar realmente, porque se alienta una moral gregaria que solo maquilla un “sálvense quien pueda” bajo un *statu quo* inalterable.

Uno de los “sí” que ofrecí fue para un grupo de estudiantes y profesores de la Escuela de Gobierno de la Universidad de los Andes, para una exposición sobre la pobreza. Tenían reservada la sala de exposición del Julio Mario Santo Domingo. Ellos llegaron al Departamento de Arte porque querían hablar de curaduría, y salieron de allí con un nuevo integrante del equipo curatorial y con algo de presupuesto. Esta muestra ahora era la exhibición del Departamento de Arte en esa sala, una iniciativa anual que tuvo varias versiones.

El trabajo conjunto del grupo estuvo liderado por la profesora de planta Amy Ritterbusch y un equipo de estudiantes y gestores —entre los que estaban Marcela Villa, Carmen Gutiérrez, María Inés Cubides y Sebastián León—. Ellos ya habían desarrollado trabajos sobre la pobreza en diferentes áreas, desde textos para revistas indexadas hasta experiencias de autofotografía con grupos de personas en comunidades. Algunos, además, trabajan con Parces, una organización de estudiantes y egresados que tiene una actividad importante a nivel de activismo social (el semestre pasado dictaron un curso en el Departamento de Arte que resultó en una muy buena experiencia).

El criterio para leer la pobreza en la exposición era basar su medición en varias dimensiones que no determinaban a las personas sólo por su ingreso económico, por lo que tienen para gastar o por las necesidades insatisfechas, sino que también reconocía la dignidad y la resistencia, todo eso que enriquece la vida y le da sentido a lo material.

La curaduría la asumimos como un ensayo visual, un ejercicio expresivo entre la libertad y el orden donde hay que darles forma a las ideas. Vimos algunos de los diseños museográficos que se habían hecho desde el Departamento de Arte en la sala y dividimos el material existente para editarlo, destacar frases y buscar eco en varias fuentes que sirvieran de vehículos visuales para anclarlos en varios puntos de la sala: propagandas, caricaturas, mapas estadísticos, videos, citas célebres, chistes.

El aporte de Arte también fue el de tener una idea amplia de lo artístico, más allá de los ejes usuales de los artistas. Hicimos una convocatoria abierta para recibir fotografías, propuestas y textos breves. Recibimos

varias decenas de imágenes de varias partes del país; a todas les dijimos “sí” y, dada la amplitud de la sala, cada participante tuvo un espacio para exponer lo que imaginó.

En febrero del 2015, unos minutos antes de la inauguración, terminamos de montar la última pieza, abrimos la exposición y las personas entraron por la puerta que da la calle, una entrada que siempre estuvo abierta mientras duró la muestra para que el que pasara por ahí pudiera ver la exposición sin problema y con la misma facilidad con que se ingresa, por ejemplo, a los centros comerciales del centro de Bogotá, donde el aparato de seguridad sí parece comprender que una aduana es contraproducente para el intercambio entre lo que entra y sale del lugar.

Cuando terminó la exposición, vino la idea de hacer un catálogo, de llevar la exposición a otros lugares, de hacer una versión portátil, de contar con una página de Internet donde siempre esté el proyecto. De ver cómo se veía la *Pobre Pobreza* en otras universidades, en otras instituciones.

Luego, cuando se abrió la convocatoria interfacultades, llenamos el formato, sumamos el material de la experiencia expositiva y lo enviamos a esta lotería. Participamos en una nueva categoría, la de Creación, incluida por la Vicerrectoría de Investigaciones, y donde “productos” como una exposición podían tener una mayor comprensión.

El presente texto, por solicitud de esta gaceta, cuenta cómo fue la experiencia de participar en esta convocatoria. Respondo a esa solicitud, pero a manera de circunloquio en torno a la Universidad a la luz de lo que planteaba el texto de la curaduría de *Pobre Pobreza*, una exposición que, gracias a unos recursos adicionales, podrá itinerar en varios formatos y mantenerse en el tiempo. Copio el texto que servía de boletín de prensa, invitación e incitación para ver *Pobre Pobreza: varias miradas*:

“¿Puede una exposición sobre la pobreza ser una rica experiencia?

Quizá suene paradójico, pero observar la pobreza puede ser enriquecedor. Algunos relatos clásicos dan cuenta de ese incesante lucro vivencial que buscamos al contarnos las mismas historias una y otra vez: desde la aleccionadora historia de la pareja que vivía en el estado de bienestar del jardín del Edén y que por no cumplir con un mandato cautelar se vio desahuciada, vulnerable, adolorida, avergonzada por su desnudez, sin techo y obligada a trabajar para comer, hasta el cuento de los dos hermanitos abandonados en un bosque por un padre y una madrastra envilecidos por la miseria.

El contraste entre riqueza y pobreza, tan recurrente en estas mitologías del pasado, es una trama incesante. Hoy, a esa narración le sumamos estudios sembrados de cifras, datos, infografías y estadísticas. Queremos comprender, lograr un aparente entendimiento, alcanzar la promesa de la felicidad o superarla, ver el vaso vacío o el vaso por llenar. Si gozamos del tiempo y los recursos para analizar la pobreza es que, tal vez, no somos pobres, somos educados, y con nuestra ilustración pretendemos ayudar a mejorar la situación, o al menos disminuir la culpa que genera el saber que nuestro bienestar está relacionado, de forma directa o indirecta, con el malestar de otros.

Pobre Pobreza es una exposición que da cuenta de la pobreza en el mundo, la que es evidente, irrefutable, la que pende de soluciones que están a la mano y que por razones de interés, incompetencia, desgracia o aparente necesidad no encuentra rumbo hacia un escenario donde se haga lo mejor posible con los recursos disponibles. Este es un ensayo expositivo sobre la pobreza como un área compleja, como un extenso campo donde entran en juego múltiples valores, un paisaje diverso, capaz de enriquecer, contrastar y confrontar nuestra percepción.

Pobre Pobreza es una experiencia que nos muestra que, inevitablemente, somos pobres, que tenemos una idea pobre del material humano, que ante los “grandes espacios millonarios del universo” siempre estaremos en deuda, y que nuestra hambre de comprensión es insaciable.

¿Qué tan rica es nuestra mirada de la pobreza?”

El proyecto de la Edición Crítica en línea de la *Ordinatio* de Adam de Wodeham

Nicolás Vaughan, Invitado especial del Departamento de Filosofía

1. ¿Qué es una edición crítica?

Lo que entendemos los clasicistas y medievalistas —esto es, quienes nos dedicamos a estudiar texto clásicos de autores de la Antigüedad y la Edad Media, generalmente en lenguas muertas— por el término “edición crítica” es algo distinto de lo que los académicos que estudian textos contemporáneos entienden. Por ejemplo, la nueva *Edición Crítica de las Obras Completas* de Jorge Luis Borges (Emecé 2011) se denomina “crítica” en virtud de que contiene numerosísimas notas explicativas, biográficas, analíticas, referenciales, etc., que iluminan el sentido y origen de los textos ahí incluidos.

En contraste con ello, una edición crítica clásica incluye, además de esa clase de anotaciones, dos cosas que la distinguen su hermana. Por una parte, un *aparato crítico* que da cuenta de todas las variantes existentes en los diversos manuscritos (los denominados “testigos”) que contienen el texto; y por la otra, una reconstrucción autoritativa del texto a partir de dichos testigos. La razón de estas diferencias específicas radica en que en la mayor parte de los casos no disponemos de un texto que sepamos que haya sido el producto final autorizado por su autor (“de su puño y letra”, diríamos), sino solo de una tradición textual de manuscritos copiados de otros manuscritos, y estos a su vez de otros manuscritos anteriores, y así sucesivamente (algunos de ellos incompletos o corruptos). Es a partir de los manuscritos hoy existentes que los editores críticos debemos reconstruir el putativo original pretérito.

2. ¿Qué es una edición crítica en línea?

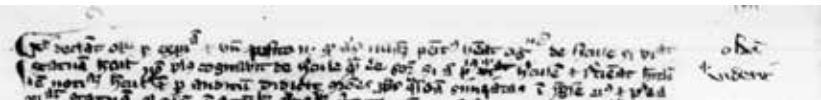
El nacimiento de la crítica textual moderna —la denominada “ecdótica” en español y “*textual criticism*” en inglés— puede situarse en la Alemania del siglo XIX. Las primeras ediciones críticas de textos clásicos —de Aristóteles, Platón, Cicerón, Boecio, Tomás de Aquino, etc.— datan de entonces. Desde hace casi dos siglos, entonces, los especialistas en esos autores, que precisaban consultar las mejores ediciones de sus textos disponibles, han tenido la fortuna de acudir a esas fuentes autoritativas. Sin embargo, dada la naturaleza de las publicaciones tradicionales impresas en papel, los editores críticos han solido ser muy escuetos y económicos en su trabajo. Por ejemplo, si un cierto manuscrito (llamémoslo “B”) contiene en un determinado pasaje la palabra latina “*substantia*”, mientras que otros tres (digamos, “A”, “C” y “G”) contienen en su lugar “*subsistentia*”, los editores deberán escoger una de las dos, en el texto principal, y consignar en el aparato crítico las variantes, por ejemplo así: “substantial B, subsistentia A C G”. Pero en general, dadas las limitaciones de espacio, no tienen forma de explicar o justificar la escogencia de una variante por encima de las otras. Es ahí, entre otras razones, donde radica la

utilidad de una edición crítica en línea, en la cual el costo monetario de aumentar arbitrariamente la extensión y detalle del aparato critico se torna marginal.

3. La *Ordinatio* de Adam de Wodeham

Desde hace unos cinco años, el Prof. Jeffrey Witt, de la Loyola University en Baltimore (EEUU), ha liderado el Proyecto de la Edición Crítica de la *Ordinatio* de Adam de Wodeham.⁹ Este proyecto es en hijo legítimo de las denominadas “humanidades digitales”, esto es, el conjunto de disciplinas y herramientas computacionales para la transcripción, codificación, edición, publicación y análisis de textos.¹⁰

Este proyecto, al cual me vinculé hace poco más de un año, funciona *grosso modo* así. En primer lugar, realizamos la transcripción de los cuatro o cinco testigos existentes de la obra.¹¹ Esta transcripción la hacemos en un lenguaje de computador llamado TEI (por *Text Encoding Initiative*).¹² Por ejemplo, el siguiente fragmento tomado de uno de los testigos:



Lo transcribimos y codificamos así en TEI:

```
<lb ed="#V" n="1"/><pc ana="#pilcrow"/>Istud declarat <name
ref="#Ockham">Ockham</name> per experientiam et bene posito enim
<quote>quod aliquis nullam penitus habeat cognitionem de Hercule
si videat<note place="marginRight"><name
ref="#Ockham">Ockham</name></note>
<lb ed="#V" n="2"/>statuam Herculis non plus cogitabit de
Hercule quam de Sorte si autem prius <corr><del
rend="strikethrough">videat</del><add
place="marginRight">viderit</add></corr> Herculem et retineat
habitua<lb ed="#V" n="3"/>lem notitiam Herculis</quote> etiam per
auditum didicerit conditiones proprias quasdam <unclear>sine
quantas</unclear> in imagine eius <quote>et postea
```

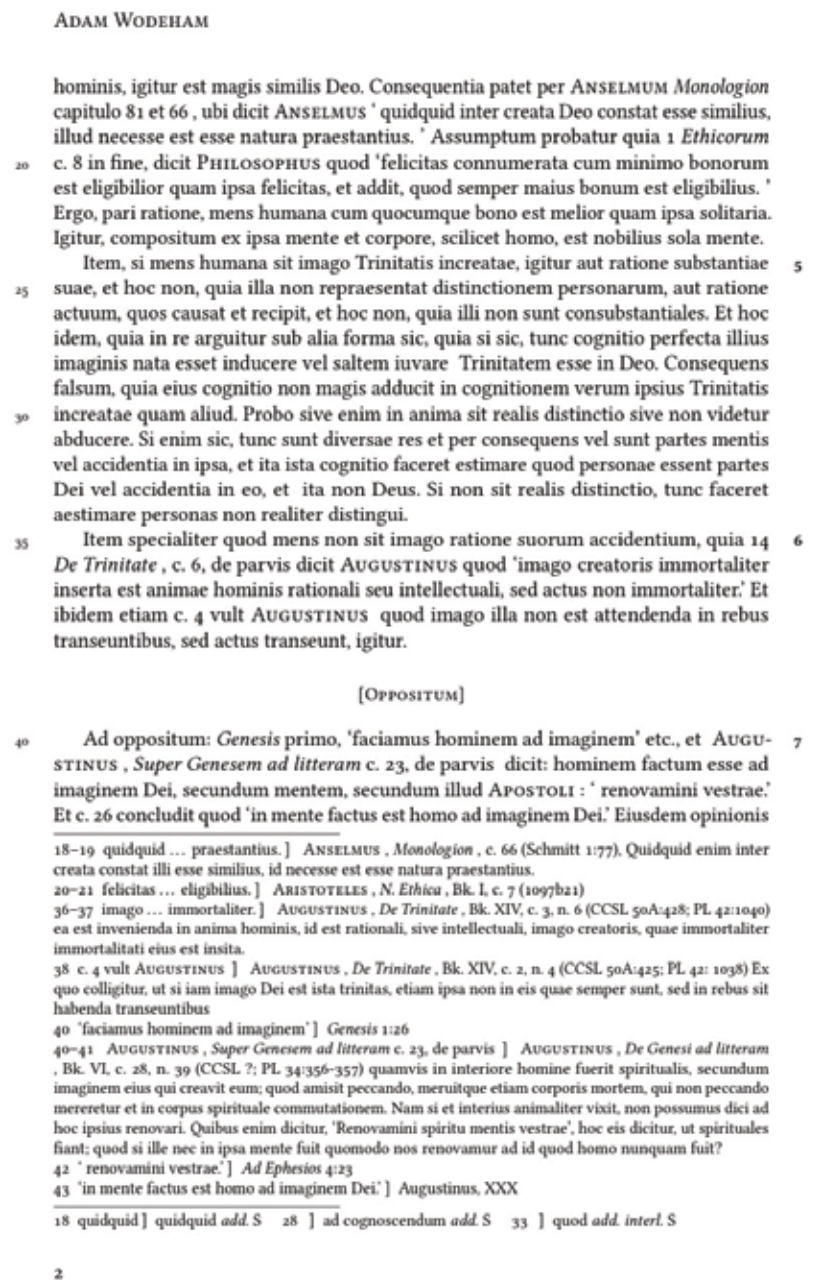
Los detalles de la codificación no son importantes ahora. Con todo, nótese que TEI está diseñado para codificar (casi) todos los aspectos formales y materiales del manuscrito. Por ejemplo, véase el signo de párrafo (¶), llamado *pilcrow* en inglés (l.1); la anotación de “Ockham” al margen, por el copista (ll. 4–5); la eliminación del “*videat*” a favor del “*viderit*” en el margen derecho (ll.7–9); y finalmente el hecho de que todos los nombres propios (en este fragmento, solo el de Ockham) y los nombres de obras estén codificados para una eventual referenciación e indización (con el ref=“Ockham”, ll. 2 y 5).

Una vez hechas las transcripciones de los testigos y sus codificaciones, empieza la parte de colación y de edición crítica, propiamente hablando. Esto es, la elección del texto autoritativo (“lo que realmente quiso decir el autor”) y la elaboración de los aparatos critico y de fuentes. Para el caso del primer aparato, los editores podemos —y de hecho debemos, pues lo consideramos una responsabilidad académica, cuando así lo amerita— explicar siempre y en detalle la escogencia de una variante por encima de otras. La redacción final del texto de la edición crítica, con sus respectivos aparatos debidamente anotados, la hacemos asimismo en TEI. Entre otras ventajas, esto nos permitirá eventualmente transformarlo en una edición en línea, así como una versión lista para imprimir en PDF.

En la siguiente imagen vemos un “pantallazo” de la versión en línea:



Y en esta última, la edición en PDF:



9 <http://scta.lombardpress.org/articles/aw-about>. Adam de Wodeham (c.1298–c.1358) fue un filósofo y teólogo inglés, seguidor del célebre Guillermo de Ockham (c.1288–c.1347). La *Ordinatio*, el comentario filosófico y teológico a los cuatro libros de las *Sententias* de Pedro Lombardo, es su obra más extensa e imporante. Hasta ahora no existía edición alguna, crítica o acrítica, de dicha obra.
10 Véase especialmente <http://digitalhumanities.org/answers/topic/what-is-digital-humanities>
11 Para los libros I a III de la *Ordinatio* existen cuatro testigos completos diferentes. Para el libro IV hay uno más.
12 Véase <http://www.tei-c.org/index.xml>



DOSSIER: ARTE Y RECONCILIACIÓN



Lugar, aportes y responsabilidades de las artes en el posacuerdo

Una de las preguntas que ha apremiado al quehacer académico tiene que ver con la posibilidad de acortar las distancias entre el mundo letrado, el contexto sociopolítico del país y la cotidianidad de la vida. En este marco de interrogación, una de las temáticas de mayor relevancia es, sin duda, el conflicto que ha vivido nuestro país y el escenario actual de posibilidades para la construcción de paz. Es por ello que en los debates actuales tiene cabida la pregunta desde nuestro ámbito disciplinar: las artes. ¿Cómo abordar la pregunta por la relación arte, guerra conflicto y construcción de paz? Una de las formas de dar lugar a esta cuestión es la que llevaron a cabo el Departamento de Humanidades y Literatura, y el Centro de Investigación y Creación, quienes realizaron el 11 de febrero del 2016 un conversatorio cuya pregunta central estuvo enfocada en la relación entre arte, conflicto y construcción de paz. Para abordar algunas de las distintas posturas que hay al respecto, los invitados que abrieron este debate fueron Nicolás Montero (actor y dramaturgo), Victoria Eugenia Mena (docente e investigadora), Nahúm Montt (escritor), Camila Medina (dirección de construcción de Memoria, CNMH) y Paola Roa (Bibliotecas para la Paz de la Biblioteca Nacional).

En Colombia hemos vivido diversos escenarios de negociaciones entre gobierno y grupos armados, también hemos pasado por un complejo proceso de desmovilización de una parte de los actores del conflicto y, actualmente, nos enfrentamos al reto del postacuerdo, producto de los diálogos con las Farc. Las sociedades que afrontan periodos transicionales, entre la finalización del conflicto y las posibilidades de construir paz, deben asumir las demandas sociales de verdad, justicia, reparación y garantías de no repetición. Junto a estas demandas se erigen necesidades como la reconstrucción del tejido social, la reintegración de las personas desmovilizadas, la resignificación del trauma, la elaboración del duelo, la construcción de paz y, entre otras, la memoria histórica.

Algunos de los participantes al conversatorio nos comparten sus reflexiones desde su experiencia en distintos escenarios: trabajo con poblaciones de víctimas, la escritura, el teatro, los procesos de construcción de memoria histórica y la academia. La pregunta que convoca estas reflexiones es: **¿cuáles considera que son los aportes efectivos y fácticos de las artes en relación con el postacuerdo y la reconciliación.**

Nicolás Montero

Actor, director y antropólogo. Cuenta con estudios de dirección creativa de teatro en Londres y experiencia en docencia universitaria. Ha trabajado con la corporación *Visionarios* de Antanas Mockus y en este escenario acompañó un proyecto de lectura de testimonios de víctimas como ejercicio de visibilización. Ha trabajado

en la dirección de obras de teatro relacionadas con la narración del conflicto, entre las cuales se encuentran *Con el corazón abierto*, sobre la masacre de Chengue; *Playland o tierra de diversiones*, que trata el final del apartheid y el tema del perdón; y *El deber de Fenster*, sobre la masacre de Trujillo. Trabajó en el Comité artístico del Festival Iberoamericano de Teatro como asesor para los programas relacionados con víctimas. Ha trabajado con el Centro Nacional de Memoria Histórica en estrategias de pedagogización y formación para el conflicto.



¿Cuáles son los dilemas éticos del arte y del artista cuando se abordan los relatos y el dolor de las víctimas? Lo primero que quiero decir es que estoy convencido de que el relato de las “víctimas” es el patrimonio histórico más importante que tenemos para entender lo que ha pasado en Colombia, además es un insumo fundamental al momento de tomar decisiones de cara al futuro que deseamos. Esas decisiones deben involucrar reflexiones que van desde el plano individual hasta el diseño o rediseño de las instituciones que tenemos. Gracias a estos relatos podemos tener una aproximación más consciente a nuestra historia reciente, por tanto, a la posibilidad de hallar respuestas ante el cuestionamiento de quiénes somos como individuos y como sociedad.

Cuando uno se toma el trabajo de oír estos relatos se amplían las reflexiones en torno a qué ha pasado en nuestro país: ¿qué pasó?, ¿por qué pasó?, ¿hay responsables?, ¿quiénes son?, ¿cómo permitimos que pasara?, ¿sigue pasando; por qué? Ante estas inquietudes siempre terminamos por preguntarnos cuál es nuestro papel como sujetos en una sociedad en conflicto, es decir, “cómo voy yo ahí”. Desde ese punto de vista, es evidente que para el artista todos estos relatos son una fuente inagotable para indagar en su oficio esencial; oficio que depende en su totalidad de indagar en la condición humana.

Sin embargo, creo que hay que tener ciertas consideraciones que quiero mencionar, aun sabiendo que son tan solo algunas piezas de un rompecabezas mucho más complejo.

En primer lugar, creo que el artista, al empezar a trabajar con los testimonios de las víctimas, debe ser consciente de que su trabajo no se puede elaborar y desarrollar como una obra de arte común y corriente. Si bien tiene la libertad de hacer una interpretación personal del testimonio, debe incorporar una variable de investigación

que le permita comprender, de la manera más compleja, las realidades que pretende interpretar. En ese sentido, debe consultar la mayor cantidad de fuentes disponibles para que su obra supere la limitación de ser solo un testimonio de lo que siente; de este modo, la obra en sí se pone al servicio de un público más amplio y posibilita que quienes contemplen el trabajo también alcancen niveles de comprensión complejos.

Dado que los relatos de las víctimas dan frecuentemente cuenta de procesos de dolor que implican mecanismos de violencia deshumanizantes tales como la tortura, la masacre y una larga lista de perversidades, es importante que el tratamiento de ese dolor se ponga al servicio, no de la exacerbación de las emociones, sino de la comprensión de los hechos y de los procesos de degradación que los hicieron posibles.

Sobre estas dos precisiones puedo decir que personalmente he abordado el tema a través de diferentes experiencias. La primera vez que me aproximé a los temas del conflicto y las violencias que produce lo hice mediante una sencilla lectura en voz alta del testimonio de una mujer que había sido abusada sistemáticamente por miembros de diferentes bandos del conflicto, acto que se llevaba a cabo con la acusación de ser colaboradora del “enemigo”. Posteriormente, entre muchas otras actividades relacionadas con el tema, dirigí dos obras de teatro: *Con el Corazón Abierto*, que después tuvo una versión en inglés bajo el título *The Kinning*, y *El deber de Fenster*. La primera daba cuenta de la Masacre de Chengue y la segunda de la Masacre de Trujillo.

Aunque fueron trabajos bien recibidos por el público y la crítica, la pregunta que surge realmente es: ¿fueron útiles como aporte a la construcción del tejido social en un escenario de conflicto y acuerdos de paz? No puedo responder por los espectadores y, en términos formales, quizás solo pueda decir que fueron obras hechas con el mayor de los cuidados y responsabilidad; incluso comentar que, como parte fundamental de la seriedad del trabajo, en el caso de Trujillo estuvimos en contacto directo con la asociación de víctimas de la zona. Ahora, sí hay algo que puedo decir con certeza y es que los más beneficiados, en términos de ganar comprensión sobre los eventos relatados, fuimos quienes participamos en la construcción de las obras.

Esto me lleva a preguntar en dónde está la mayor pertinencia del arte en relación con el abordaje de un tema tan complejo como la historia, el contexto y las condiciones recientes de Colombia, vista desde el punto de vista de las víctimas y de sus relatos.

No dudo de que el arte como obra y, en gran medida, como testimonio sea una pieza importante para comprendernos más a profundidad. Aunque claramente es un tema que será siempre controversial, pues algunas obras serán consideradas “oportunistas”, mientras que otras lograrán afectar la conciencia de quien las contempla. Por ello el tema de la responsabilidad de las artes en un escenario como el nuestro es una cuestión difícil de evaluar, pero es valioso considerar que puede impulsar debates significativos.

Creo que la posibilidad más importante que nos ofrece el arte es de carácter metodológico: está en su capacidad esencial el tomar un relato que parece ajeno, hacerlo pasar por la subjetividad y, en el esfuerzo de comunicar cómo afecta la propia conciencia, generar un proceso de comprensión que involucra la emoción como una pieza fundamental de dicho proceso.

El reto que tenemos como colombianos es incorporar los relatos de las víctimas a nuestras decisiones como sociedad y para ello tenemos que vincularlos a nuestra vida cotidiana. En dicho ejercicio debemos tratar de que la mayor cantidad de ciudadanos logren un nivel de entendimiento que devenga en posiciones éticas que conduzcan a la no repetición. Ese nivel de comprensión se puede dar más eficientemente si logramos, no solo

más acceso a la información, sino que más individuos se vuelvan relatores de nuestra historia. Cuando somos narradores debemos tener un nivel de comprensión de lo que narramos y cuando lo hacemos mediante lenguajes artísticos involucramos nuestra experiencia vital, lo cual implica que la emoción sea entendida como una pieza fundamental de un proceso individual y personal de apropiación y de conocimiento.

Colombia ha generado una enorme cantidad de “verdad” en los últimos años: la academia, el periodismo, el teatro (más de 1.300 obras sobre el conflicto), cientos de iniciativas que han relatado el dolor y la barbarie de nuestra historia reciente. Hemos vivido de conmoción en conmoción, tenemos una gran cantidad de especialistas que no han parado de señalar las injusticias. Quizá el otro patrimonio importante que tenemos está en los caminos que esos especialistas han creado para buscar lo que sucedió y para asimilarlo como una posición ética. Sus narraciones y trabajos seguirán siendo muy importantes, pero necesitamos que más individuos se vuelvan narradores, que pasen por su experiencia vital relatos que parecen lejanos. Por eso pienso, después de haberme acercado varias veces a testimonios conmovedores, que la importancia más grande de las obras que hicimos, y de cualquier manifestación artística, no solo está en su representación ante el público sino en su proceso de construcción.

En una conversación que tuve con la dramaturga sudafricana Jane Taylor, autora de una de las obras más significativas sobre el proceso de reconciliación sudafricano, *Ubú Rey y la comisión de la verdad*, le pregunté sobre el alcance de su trabajo y sobre qué consideraría más útil: ¿que miles de estudiantes pudieran ver la obra o que miles de estudiantes pudieran hacerla? Después de una corta pausa y, con una mirada llena de entusiasmo, respondió sin dudar: prefiero que muchos puedan hacerla, reinterpretarla, revitalizarla.

Las obras de arte son testimonios importantes y en esto se halla su valor pedagógico fundamental: abrir caminos en términos de apropiación de la realidad. El arte es una forma de conocimiento que crea conexiones orgánicas entre lo que sé, lo que siento y lo que hago, por eso creo que abre unas posibilidades infinitas; sobre todo a la hora de responder el asunto de “¿cómo voy yo ahí?”. Sé que el arte no es el único camino, pero mis palabras son un llamado a que validemos los lenguajes artísticos como una de las maneras posibles para elaborar una relación más consciente con la realidad y con la interpretación de nuestra historia.

Victoria Eugenia Mena Rodríguez

Arquitecta y especialista en Innovación y Pedagogía Universitaria de la Universidad Piloto De Colombia. Magíster en Gestión Urbana de la misma universidad en convenio con La Ecole Nationale De Ponts Et Chaussées de Paris. Profesora asociada II, adscrita al Programa de Arquitectura de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Actualmente desarrolla el proyecto Competencias ciudadanas y Arte en cooperación con el Centro de Arte y Cultura de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Ha trabajado en la aplicación en Colombia del taller Pre-Textos, que desde 2012 se encuentra en convenio con el proyecto CULTURAL AGENTS INITIATIVE, dirigido por la profesora Doris Sommer en Harvard University. Dentro de sus publicaciones están los libros *Diseño básico reflexiones sobre pedagogía, Diseño y didáctica competencias para la creatividad y Teatro ciudadanía y Paz*; y los artículos: “Aprendizaje Significativo, los concursos como estrategia”, “Centro periferia, la construcción del mapa” y “Creación sin método”.



Desde mi experiencia docente, que se suma, por supuesto, a mi experiencia como ciudadana que practica su ciudadanía, he podido comprobar abiertamente los aportes prácticos y simbólicos de las artes para el logro de la reconciliación en este país que ha sido agobiado por la guerra por más de cinco décadas. Respecto al agobio, puedo decir que es producto claramente de que hemos estado sometidos por las acciones de la guerra, pero, además, sometidos por los argumentos, por las razones fuertemente esgrimidas por diferentes grupos políticos, militares, paramilitares, guerrilleros y narcos, entre otros, quienes desde la hegemonía de sus discursos nos mantienen volcados hacia la autodestrucción y lejos de la de paz.

En el 2014, Doris Sommer presentó para la Universidad Nacional de Colombia una ponencia titulada *Las Cartas sobre la educación estética del hombre para tiempos de terror* y en ella decía que “precisamente la causa de tantos males ha sido querer tener la razón, siempre, de manera abstracta y despiadada, como si la razón fuera el único valor defendible, para el cual se justifica la eliminación de cualquier obstáculo”. Al revisar estas palabras vemos que, a pesar del tiempo transcurrido, el planteamiento schilleriano sigue vigente, a tal punto que para muchas personas posadas en la orilla de “su razón” cualquier obstáculo a eliminar perfectamente puede ser y significar “el otro”, otro ser humano que está en otra orilla.

En dicho contexto, la educación estética tampoco tiene cabida en estos momentos ya que es considerada trivial y poco objetiva, quizás poco importante o poco pertinente para solucionar temas tan serios como la paz, la reparación o el posconflicto. Podría decir que existe una fractura entre el desarrollo de acciones atravesadas por el arte, las prácticas artísticas y las humanidades, y lo que se espera sea la consolidación de una democracia duradera. Al respecto, en *Not for Profit: Why Democracy Needs the Humanities* (2010), Martha Nussbaum nos recuerda que los grandes pedagogos y estadistas comprendían la importancia de dichas disciplinas en el momento de enseñar a los niños y a las niñas a aplicar el pensamiento crítico necesario para el accionar independiente y para el desarrollo de una inteligencia resistente ante el poder de la autoridad y las tradiciones ciegas. De otra parte, las personas que experimentan el arte, entre ello, por supuesto, la literatura, aprenden a imaginar la situación de otros seres humanos, capacidad que resulta fundamental para una democracia próspera y supone el cultivo de nuestros “ojos interiores”. Estoy convencida de que es precisamente en la relación entre razón y estética, o sensatez y sentimiento, donde está la clave de la transformación hacia la paz y la reconciliación.

La condición humana nos sitúa en una dimensión que está más allá de la razón pura, pone de presente relaciones entre sensatez y sentimiento o entre mente, cuerpo y espíritu. A esto se refiere Edgar Morín cuando dice que el ser humano es un ser racional e irracional capaz de medida y desmesura; sujeto de afectos intensos e inestables: él sonríe, ríe, llora, pero sabe también conocer objetivamente; es un ser de violencia y de ternura, de amor y de odio, es un ser invadido por lo imaginario y que puede conocer lo real, que sabe de la muerte pero que no puede creer en ella. Con esto quiero decir que apelar a la condición humana abandona

la mirada unilateral que define al ser humano por la racionalidad, la técnica, las actividades utilitarias y las necesidades obligatorias. La condición humana implica, necesariamente, una condición estética que forma parte de la existencia.

De estas reflexiones deriva la comprensión de la experiencia estética ofrecida en diferentes talleres de Pre-Textos, en los cuales, desde el trabajo combinado entre la literatura y el arte, ha sido posible develar algunas claves significativas para imaginar la condición humana de los otros, y así alcanzar la paz y la reconciliación más allá de la retórica y las razones convencionales. El taller se ha realizado en diferentes lugares y con poblaciones distintas, incluidas algunas afectadas directa o indirectamente por diferentes conflictos.

La idea original de estos talleres tuvo lugar en la Buenos Aires económicamente devastada del 2003. “Eloísa Cartonera”, como se llamó la iniciativa de Washington Chucuto, comenzó a comprar cartón a recolectores prácticamente indigentes y los convocó a producir libros decorados individualmente a partir de materiales reciclados y de textos literarios inéditos donados por los mejores escritores argentinos. El modelo fue replicado en Lima con el nombre de “Sarita Cartonera” donde se agregó un programa para personas de baja alfabetización, porque los jóvenes fundadores reconocieron que la continuidad de la editorial dependía de multiplicar lectores. Su solución fue brillante: crear un programa pedagógico que trata a la literatura misma como material reciclable, disponible para el reciclaje creativo potencialmente infinito.

La inmersión en la metodología creativa de Pre-Textos prepara al equipo de futuros facilitadores para implementar la metodología y ajustarla a las condiciones de su entorno. La semana de capacitación es diseñada para multiplicar los practicantes de la metodología y autorizar su propia creatividad. Después del primer día de taller, que tiene una duración de cinco días, los mismos facilitadores en formación dirigen las actividades para experimentar de primera mano la práctica y los efectos de Pre-Textos. Partiendo de que el programa debe ser traducido a las condiciones locales de los participantes, debe decirse que el objetivo principal del Taller es incrementar el número de personas que puedan fortalecer no solo el dominio de la lectura y escritura en los niños y jóvenes, sino también alentar el placer y el deseo de leer y escribir; de intervenir crítica y creativamente en la sociedad. Con este objetivo se busca asegurar mayores avances personales y cívicos a lo largo de sus vidas.

La metodología es sencilla y sus resultados son profundos. Partir de un texto desafiante para crear una obra de arte y después preguntarse “¿qué he hecho?” desarrolla el entendimiento de alto orden, la independencia responsable, y la admiración por otros ciudadanos/creadores.

Aprender mediante la creatividad es la consigna de Pre-Textos. En este exitoso programa de alfabetización avanzada, los jóvenes y no tan jóvenes se divierten jugando con la literatura a medida que desarrollan su atención al detalle y su capacidad interpretativa. La actividad principal es reutilizar textos literarios que presentan un vocabulario medianamente difícil y usos sutiles de la gramática y de las figuras literarias. Los estudiantes reescriben estos textos siguiendo al original de manera tangencial; crean variantes a partir de juegos teatrales, pintan imágenes o estados de ánimo inspirados por las historias y los traducen a música o danza. Hasta que el programa termina, continúan interpretando el texto mediante cualquier arte hacia el que los orienten los instructores/artistas colaboradores. El programa guía a los estudiantes a intervenir en la literatura existente, y de esa manera se van apropiando del lenguaje y de otros medios de expresión. Desacralizamos y desmitificamos la “alta” literatura, la ponemos al alcance de todos al utilizarla como pretexto para autorizarse a jugar.

Pero hay que decir que la Editorial Pre-Textos no es una receta detallada para la innovación. Hace años, Paulo Freire nos previno contra los paquetes pedagógicos que exijan innovación y provean programas detallados a seguir. Es por ello que en los talleres de Pre-Textos se entrena a los participantes para que liberen su propia creatividad mediante variaciones de actividades que ya se han desarrollado, y de sus propios experimentos. Las personas que participan en el taller se convierten en artistas; trabajamos entre todos para que se sientan "dueños" para modelar interpretaciones arriesgadas e independientes.

La experiencia del taller posibilita exploraciones desde el vínculo, el afecto, la seguridad, el conocimiento, el placer, el disfrute, el gozo y el saber. Así se propicia una conciencia de lo estético que involucra la exploración de lo bello, lo feo, lo ominoso y lo cómico, para permitir la apropiación de un campo de vivencias de ciudad, ciudadanía, conciliación y democracia, desde el universo de lo sensible. A veces, incluso, encontramos situaciones que se sitúan en lo innombrable, pero que proporciona un saber desde la exploración estética del mundo y sus diversas relaciones. El siguiente testimonio de una maestra de Carmen de Bolívar da cuenta de ello:

"Nosotros, como dijo la compañera, hemos sido de alguna u otra forma víctimas de la violencia. Yo particularmente viví unas tomas guerrilleras en mi pueblo. Recuerdo que fue un día miércoles, y el miércoles siguiente mataron el director de una escuela de allá mismo en San Cayetano; ya para el miércoles siguiente todo el mundo estaba con zozobra porque todos creíamos que los miércoles íbamos a tener una desgracia en el pueblo... Pues bueno, gracias a Dios se fueron superando las cosas. Quedan secuelas... siempre quedan secuelas. Pero con tantos programas, tanta sensibilización ibueno!, llegamos a superarlo poco a poco. En mis veintitrés años que llevo como docente, siempre he estado en estos programas, pero este ha sido diferente a todos. No fue el tutor allá, dándonos el montón de papeles y diciéndonos que teníamos que hacer el proyecto así o el proyecto asá. Fue algo muy práctico, muy divertido; por lo menos yo no sentía las horas que pasaban, no sentía el deseo de escaparme. Fue algo muy creativo sobre todo porque interactuamos todo el tiempo; entonces Dios los bendiga, los guarde, y tengan la oportunidad de conocer tantas regiones aquí y venir a conocer cada uno de los talentos que tenemos los profesores colombianos."

La experiencia ha permitido el desarrollo de competencias sobre convivencia y paz, participación, responsabilidad democrática, pluralidad, identidad y valoración de las diferencias para potenciar la capacidad de decisión de los individuos, pues es en esta capacidad donde el universo estético funciona como herramienta fundamental para el desarrollo de dichas competencias. El arte en general ha ofrecido el ambiente de tranquilidad y confianza para experimentar de forma asertiva ciertas vivencias, tensiones, incomodidades, miedos, riesgos, temores, soluciones y fortalezas que constituyen un saber fundamental para un mejor desenvolvimiento en la experiencia de una vida en paz.

Con todo esto, de lo que estoy hablando particularmente es de aprender a reconciliarse con la paz por medio de la creatividad. Los participantes del taller se divierten jugando con la literatura a medida que desarrollan su atención al detalle y su capacidad interpretativa. La pasión que alienta el quehacer creativo, y la dedicación que eso implica, aporta importantes canales para la exploración y la expresión. La práctica artística, la publicación de un texto individual o colectivo que expresa un sentimiento profundo, se transforma en muchas cosas a la vez: crear, hablar, expresarse, sentir, reconstruir; esto ha permitido crear puentes entre la razón y el sentimiento para sanar y construir acuerdos desde las diferencias.

Finalmente, podría decir que la literatura y el arte como experiencia nos han puesto en contacto directo con la belleza de las cosas tangibles e intangibles. Nos pone en un camino seguro, o por lo menos esperanzador, para la construcción de historias múltiples en escenarios de paz, para así formar ciudadanos libres, responsables y defensores de la democracia.

Nahum Montt

Se inició como novelista con *Midnight dreams* (1999); su segunda novela, *El Eskimal y la Mariposa*, obtuvo el Premio Nacional de Novela en 2004 y en 2005 fue reeditada por Alfaguara. Es considerada por la crítica como una "radiografía visceral y poética de la violencia colombiana de los años ochenta y noventa del siglo XX". Entre otras publicaciones, está *Lara* (2007) y *Versado en desdichas* (2015). Ha dictado talleres de escritura a narradores, periodistas y docentes de todo el país. También ha trabajado con víctimas y victimarios del conflicto, y en la edición de sus relatos en libros como *Retomo la palabra. Relatos de violencia y reconciliación*, apoyado por el Cerlac y la Agencia Colombiana para la Reintegración.



Los escritores no somos fabricantes de historias, somos las historias que contamos, es decir que estamos hechos de los relatos que somos capaces de contar. Somos las historias que soñamos, que escribimos, que imaginamos, que recordamos, que olvidamos. Las historias que contamos no solo le dan sentido a la realidad que vivimos y nos ubican en un espacio y tiempo que compartimos con los demás, también transforman nuestra realidad. Para bien o para mal, los escritores somos una paradoja entre la verdad y la ficción, la memoria y la imaginación, la realidad y el deseo.

Las historias no tienen comienzo ni final y nunca se terminan de contar. Nabokov decía que el arte literario se originaba en la fábula del pastorcito mentiroso: "Había una vez en la cima de la colina un pequeño pastor que pasaba todo el tiempo cuidando a sus ovejas y mientras las veía, se le ocurrió hacer una broma a los demás pastores del pueblo para divertirse. Una mañana se dirigió a lo alto de la colina, donde pastaban sus corderos y se puso a gritar: - Socorro, el lobo, viene el lobo, ayuda". Sospecho que si la fábula alude al origen de algo, es al origen del periodismo y la importancia de la credibilidad en este oficio. En cambio, si pensáramos en un posible origen de la literatura, tendríamos que volver al mito de la caverna, a los hombres reunidos en torno a la hoguera, contándose lo ocurrido durante el día hasta que llega el mentiroso y cuenta sus hazañas imaginarias. Y digo imaginarias porque no es importante que no lo haya vivido sino que lo contado es tan parecido a la realidad que resulta creíble. Si en la fábula del pastorcito mentiroso estaba en juego la credibilidad, en este caso, el de la literatura, estamos hablando de la verosimilitud.

Desde entonces nos contamos historias, ya sea para entretenernos y escapar del aburrimiento, para olvidarnos de quienes somos o para descubrir nuestra más profunda y misteriosa condición humana. Contamos historias para perdernos o encontrarnos, cambiamos los contextos y los modos de contarlos, acudimos a

la tercera o a la primera persona si queremos tomar distancia o acercarnos a ella. Un buen contador de historias es solo un narrador que cuenta lo que puede. Es por ello que cuando nos llegan las historias, éstas ya traen una forma previa y nuestra labor se limita a hacerla más visible, a acatar sus reglas y a evitar equivocarnos demasiado, por respeto a los mundos que evoca y a las personas/personajes que se mueven en ellos.

De los muchos caminos que conducen a la literatura, el de la nostalgia y la memoria poética es el que más he transitado. Por este camino me he encontrado relatos prodigiosos que saltan de una generación a otra y se cargan con nuevos detalles y sentidos. En esos caminos mi historia propia se cruza con la de muchos otros y la de un país entero.

Yo nací en Barrancabermeja y crecí escuchando historias. Ellas están en el camino de la nostalgia, el mismo al que pertenecen los relatos de los últimos pensionados sobrevivientes de la Tropical oil company. Los viejos que hablan en los patios de sus casas de aquellos tiempos remotos cuando construyeron la refinería y muchos de ellos morían por el paludismo, la malaria o los ataques de los tigres. Hablan de la vida nocturna de los campamentos obreros, de "La Cueva de Rolando", un casino de mala muerte donde arrojaban por la boca de un árbol que daba al río a los incautos capaces de ganar en las partidas de cartas. Describen a las prostitutas francesas e italianas que se paseaban por las calles del puerto petrolero, con sus sombrillas coloridas, enseñando sus cuerpos descomunales bajo sus vestidos vaporosos. Los pensionados de Ecopetrol cuentan otras historias: hablan de los gringos que jugaban béisbol en una cancha que llamaron la Shanon en honor a uno de ellos, de las gestas sindicales, las huelgas de los sesenta y la del setenta y siete, donde era un delito soplar un pito y cada vez que sonaba uno de estos era entendido como una abierta provocación a los militares que patrullaban las calles. Fueron muchas las palizas que recibieron los ahora pensionados por atreverse a soplar el bendito pito de la huelga del setenta y siete.

El baño de sangre que sufrió Barrancabermeja en los ochenta ya nos pertenece a nosotros, que éramos apenas unos adolescentes más preocupados por perder la virginidad que por ser testigos privilegiados del exterminio de cientos de líderes sindicales y simpatizantes de izquierda. Fueron tantos los muertos que la memoria no nos alcanza para nombrarlos a todos. A nuestros muertos los cubre un horizonte gris plateado donde emerge el poeta Manuel Gustavo Chacón, sonriente, con una mochila al hombro; el poeta toca una melodía con su flauta y luego grita: "Quiero situarme en los umbrales de la muerte / Para saber que siente un mártir, / Cuando en la congoja de su vida luchadora / Penetran en su cuerpo las mordaces / Y asesinas balas del silencio". El Loco Chacón fue baleado por la espalda cuando salía del banco de cobrar su quincena.

De los ochenta también nos quedan las imágenes de los paros cívicos en Barrancabermeja. El comercio cerraba sus puertas y cada casa mantenía una economía estricta de guerra, con suficientes granos y leche en polvo para sobrevivir varios días sin asomar cabeza a la calle, donde se escuchaban disparos y ardían llantas. Mientras Barranca crecía y crecía más allá del puente elevado, al otro lado de la ciudad, donde quedaba la refinería, estaba la Malla, con mayúscula. La Malla separaba dos mundos, era la frontera que separaba la prosperidad y la pobreza. Allí pegados a la Malla, cientos de hombres y mujeres esperaban el milagro de ser llamados a trabajar en la Empresa.

De los miles de fragmentos que conforman mi memoria poética es el río quien se encarga de darle coherencia y sentido. El Magdalena que pasa por el puerto petrolero arrastra consigo todo lo mejor y todo lo peor de nuestro país. Si uno se sienta en la ribera para verlo pasar se da cuenta de que el río no solo arrastra

los troncos y las embarcaciones, sino que también se deslizan suave y dulcemente sobre sus remolinos la música de las tamboras, las historias, los ecos y las danzas de nuestros ancestros.

El río ha sido metáfora y recurso literario universal para mostrarnos el paso del tiempo. La metáfora ancestral nos habla de la vida que termina en el mar que es la muerte y que a todos nos espera. En el caso de Barrancabermeja, el río ha sido un personaje testigo de los dramas sociales del pasado y de un presente cargado de horror y espanto; testigo silencioso de las injusticias y de los acontecimientos más tristes de nuestra historia reciente. Algunas veces fue el personaje protagonista cuando se convirtió en el monstruo, en la bestia devoradora de miles de desaparecidos y sus fauces se tragaban los gritos de horror y los balbuceos de los agonizantes. Y sin embargo el río continuó dándonos de comer. Entre noviembre y enero de esa época, en cada subienda, era como si el Magdalena se desperezara con ternura y nos consintiera a todos. Barranca se llenaba de exclamaciones jubilosas mientras el cielo transparente se deshacía en tenues azules. La luz intensa de aquellos días nos llegaba a través del olor a bocachico frito.

Decía al comienzo que los escritores no somos fábricas de historias, pues somos las historias que contamos, y es que estas historias nos ayudan a olvidar y también nos permiten resistir ante el olvido. También nos ayudan a transformar en vida a la muerte misma, por eso para nosotros los escritores y escritoras la literatura nos construye y reconstruye; nos permite intuir una noción de memoria más amplia, no estática ni fija como la verdad histórica que solo quieren vender. Esto me hace pensar en que una de las propiedades de los recuerdos y la memoria en el arte es que se presenta siempre de manera dinámica, activa. Por eso que digo que cada historia tiene infinidad de formas de ser narrada, podemos contarla de mil maneras distintas. No necesitamos imaginar nada. Allá fuera existe una realidad desbordada de historias que reclaman ser contadas. Solo nos falta encontrar el tono adecuado, los puntos donde inician y terminan el relato, porque en el fondo somos como el río Magdalena, capaz de contener y arrastrar en su lento y misterioso recorrido imágenes de derrotas y victorias; de obreros que vencen a las enfermedades y los ataques de la naturaleza; de poetas y soñadores que permanecen vivos en el cauce y el devenir de formas y colores que llenan nuestras vidas.

Para contar las historias de un país como el nuestro basta con cerrar los ojos y escuchar el río de memorias que todos llevamos dentro.

VOCES

Iniciativa de trabajo e investigación sobre arte, guerra, conflicto armado y construcción de paz

Desde que Aquiles arrastra el cadáver de Héctor en la *Iliada* homérica, la literatura ha estado en el terreno de la guerra; de la misma manera en la que ha estado la pintura o las artes visuales desde el descubrimiento de las representaciones bélicas en los grabados rupestres de hace miles de años. El arte parece estar influenciado y subyugado por la violencia, y por ello opera como una práctica crítica ante la guerra, sus configuraciones y consecuencias.

El conflicto armado colombiano no ha sido ajeno a esta dinámica dialéctica entre las artes y la guerra. Esta última aparece como un terreno fértil para reflexionar sobre los más de 50 años que el país lleva en enfrentamientos de distinta índole. En dicha reflexión se funda el interés de VOCES, una iniciativa de trabajo e investigación académica que indaga en la relación entre artes, guerra, conflicto y construcción de paz.

Respondiendo a este interés y bajo la dirección de David Solodkow, profesor asociado del Departamento de Humanidades y Literatura y director de Centro de Investigación y Creación, en 2016-I se abrió una convocatoria a la comunidad universitaria. Con esta iniciativa se hizo un llamado a estudiantes, profesores y administrativos de la Universidad de los Andes quienes estuviesen desarrollando trabajos e investigaciones que apunten a cuestionar e indagar en la forma en que el conflicto y la construcción de paz en Colombia interpelan el papel de las artes.

Con esta iniciativa de semillero se busca indagar en distintas líneas de abordaje (Arte y guerra; Arte, escenarios de negociación y postacuerdo; Arte y construcción de paz; Arte y posconflicto; Arte, patrimonio y memoria), las cuales están direccionadas a fortalecer los espacios de diálogo entre las distintas disciplinas artísticas y académicas que indagan hoy sobre los diversos mecanismos de expresión con los que se visibiliza, y ha visibilizado desde años atrás, el tema del conflicto. Pero es fundamental señalar que en esta apertura de diálogo e intercambio de saberes, también hay un interés por identificar, elaborar y repensar el rol de las artes en un escenario actual de construcción de paz. Hasta el momento, una de las iniciativas de VOCES ha sido entablar diálogo con el Museo del Centro Nacional de Memoria Histórica, entidad que durante varios años ha apoyado y desarrollado inactivas y activaciones artísticas relacionadas a la construcción de memoria histórica en el país.

Esta iniciativa está abierta al diálogo con integrantes de la comunidad uniandina que estén interesados en el tema y en sus líneas de abordaje. Mayor información: vocessemillero@gmail.com.

Nada está acordado

Lina Espinosa

Profesora asociada, Departamento de Arte

El Taller Pintura y Cuerpo, que forma parte del ciclo intermedio del Programa de Arte, explora, por una parte, el potencial de la pintura como medio para hacer visible el pensamiento del artista y, por otra, el cuerpo como metáfora de asuntos cruciales del individuo y la sociedad. El proyecto final del Taller Pintura y Cuerpo del primer semestre de 2016 planteó a sus estudiantes varios retos. Por un lado, trabajaron para experimentar con el medio y mostrar sus ideas sobre el cuerpo a través de la pintura, poniendo en juego un proceso de investigación personal; por otro lado, enfrentaron el reto de plantear sus ideas en torno a una situación común, característica de nuestra época. Finalmente, para el proyecto final se planteó la pregunta sobre cómo veían el cuerpo y el rol del arte en relación al conflicto colombiano.

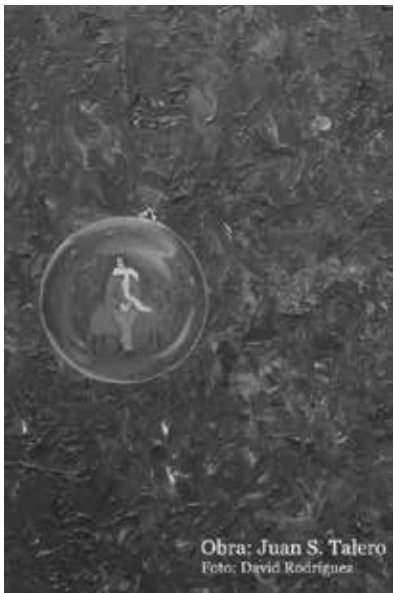


Nada está acordado hasta que todo esté acordado es una expresión que ha sido utilizada en varias oportunidades en relación con el proceso en la mesa

de conversaciones. Con ella se trata de dar cuenta de la complejidad y la incertidumbre de estos acuerdos que podrían sentar las bases para el fin del conflicto armado en el país. Es por ello que, después de haber leído y comentado fragmentos de los acuerdos de la mesa de conversación y de haber intentado vencer algunas dificultades en relación con la complejidad que despierta el tema, esta frase fue elegida por el grupo como título para la exposición del proyecto final. Esa elección se debió, entre otras cosas, a que estas dos características, la complejidad e incertidumbre, coinciden con aspectos del proceso pictórico que llevamos a cabo: por una parte, la experimentación con materiales y procesos pictóricos específicos y su relación directa con los conceptos explorados se encuentran en un terreno movedizo en el que la dinámica entre la prueba y el error son el único camino de descubrimiento de una verdad posible; por otra parte, tanto la incertidumbre como la complejidad se corresponden con la relación entre la *idea* y la *materia*, propia de la pintura. El pintor o la pintora enfrentados al lienzo pueden echar a perder horas de trabajo con un solo brochazo hecho de forma impulsiva; así como también una nueva capa de trazos espontáneos y sinceros puede salvar una pintura de su acartonamiento y fracaso comunicativo.

Esta exposición es el resultado de una serie de ejercicios en donde los estudiantes pudieron observarse a sí mismos e indagar acerca de sus percepciones sobre los otros. En estas observaciones se descubrieron distintas miradas que van desde autorretratos en relación con el conflicto, hasta denuncias sobre la indiferencia que nos rodea en torno a este. Adicionalmente, pudimos reflexionar acerca de la saturación que producen los mensajes negativos, pues esto afecta y turba el ejercicio de conciencia sobre el papel que cada uno de nosotros puede jugar en este proceso.

En este sentido, un grupo de estudiantes eligió el ejercicio de auto-observarse para responder a la pregunta de si cada uno de nosotros como artistas tenemos un rol en la construcción de paz en el país y, por lo tanto, en la construcción de un mejor presente y futuro para nuestra sociedad. Entre ellos podemos nombrar a Juan Sebastián Talero, quien explora su posición de aislamiento ante la historia del conflicto armado. En su pintura se muestra a sí mismo dentro de una burbuja en medio de un ambiente rojizo, caótico y pastoso que alude a las circunstancias de las cuales se protege. Con ello refleja un sincero autoanálisis y da cuenta de cómo su entorno inmediato ha sido un factor que lo ha querido proteger del sufrimiento y el dolor que causa la guerra. En sus propias palabras, "mi relación con el tema del conflicto es apartada. No tengo una posición clara. Vivo en un mundo aparte. Mi burbuja es muy pequeña y en cualquier momento se puede romper. El reto ha sido empezar a investigar sobre el tema y empezar a entender mi propia situación".



Ahora bien, estudiantes como María Emilia Uribe y Duván Estrada se situaron como observadores externos

y trataron de ponerse en el lugar del otro, buscando representar la condición de las personas que han sufrido día a día el conflicto. Para reflejar esto, expresaron la importancia de incluir el testimonio de los otros en la construcción de la historia colombiana del conflicto. En el caso de las obras de María Emilia, ella decide trabajar sobre la tela cruda y realizar un dibujo ligero en aguadas para representar los cuerpos, la tristeza y el cansancio de un grupo de campesinos. Así, se atreve a traspasar esa mirada centrada en la llamada *zona de confort* para declarar la importancia de apoyar a otros sujetos de la sociedad más vulnerables en sus condiciones sociales. Esta misma aproximación se observa en el trabajo de Duván quien, a través de pinturas coloridas y pastosas, además de incluir aspectos personales, alude a la riqueza de las culturas indígenas en la región de Tierradentro y a las contradicciones entre el legado de los ancestros y la realidad del campesino que recoge hojas de coca como alternativa de subsistencia.



Dentro de la reacción de algunos espectadores, a quienes se les pidió escribir sus impresiones sobre alguna de las obras, se destaca la de Natalia Escobar, quien resaltó que “ante la saturación repetitiva, pesimista y muchas veces oficializada de la información sobre el conflicto, el arte puede instaurarse como una vía posible de denuncia, resistencia, reflexión y alcanzar otras configuraciones de la sensibilidad (tanto del artista como del espectador) en torno a una temática, que de tanto exprimirla, ha naturalizado la indiferencia”. En este sentido, se puede observar que dichas obras lograron transmitir el mensaje de los artistas.

Finalmente, el proyecto final fue una herramienta para que los estudiantes salieran de su zona de confort y se preguntaran por su papel como artistas en la construcción de una convivencia colectiva que, en este caso específico, consiste en la concientización del papel que cada ciudadano puede llegar a tener en la construcción colectiva del proceso de paz. De este modo, se entendió el conflicto más allá de cualquier ideología política en donde el enfoque era usar la pintura como una forma de ficción que permite entender la realidad desde otra perspectiva. No obstante, el trabajo desarrollado en este taller no debe ser el fin de este ejercicio, puesto que para un artista es fundamental preguntarse continuamente acerca de qué temas quiere explorar y qué papel quiere tener en la sociedad.

(Re) Construir con el arte

Museo del Centro Nacional de Memoria Histórica

Ivonne Alonso M., Maestría en Literatura

Natalia Escobar Sabogal, Doctorado en Literatura

En el interés por explorar la relación arte, conflicto y construcción de memoria en el país, se llevó a cabo un encuentro con integrantes del equipo de la Dirección de Museos del Centro Nacional de Memoria Histórica – CNMH–. En este encuentro Juan Carlos Vargas, enlace

de comunicaciones para el Museo, y Kalia Ronderos, parte del equipo de posicionamiento público del Museo, posibilitaron un acercamiento y conocimiento de las iniciativas de memoria histórica que articulan procesos artísticos con personas víctimas del conflicto armado. A continuación presentamos el enfoque que da el Museo al trabajo con víctimas desde las artes, en términos de construcción de verdad, reparación simbólica y garantías de no repetición.

La historia y la memoria cobran vida en las voces y los espacios que abogan por ellas, y la academia, las organizaciones de derechos humanos, las organizaciones de víctimas, prácticas culturales y ciertas instituciones son algunos de esos escenarios. En estos es fundamental la indagación por las formas en que la historia y la memoria se representan, y aquí el arte cumple un papel fundamental. En el caso colombiano, uno de los espacios que tiene como propósito el fortalecimiento de la memoria colectiva acerca de los hechos desarrollados en la historia reciente de la violencia en Colombia, es el Museo del Centro Nacional de Memoria Histórica.

Con el objetivo de darles lugar y visibilidad a diversos tipos de expresiones de la memoria, el Museo, como plataforma de soporte del CNMH, promueve el desarrollo, creación, circulación de iniciativas artísticas de todo el país que dan cuenta de la magnitud y los diversos y complejos pliegues de la tragedia vivida durante décadas de confrontación bélica. Estas iniciativas son una muestra del reconocimiento, reflexión y debate sobre el conflicto; pero en ese mismo sentido, también se configuran como acciones claves para ver críticamente el pasado y la historia, y, así mismo, para pensar y proponer ejercicios de memoria que permitan ver hacia el futuro en términos de construcción de paz.

Los museos suelen ser vistos como espacios de concentración de una serie de manifestaciones artísticas, pero en la conciencia que se tiene de la *memoria* y la *historia* como aspectos dinámicos de la sociedad, el Museo del Centro Nacional de Memoria Histórica se caracteriza por ser un espacio que articula, pone en diálogo y visibiliza el trabajo innovador y creativo de memoria de toda índole, y de las diversas regiones y poblaciones de Colombia.

¿Por qué el Museo del CNMH hace una apuesta por los procesos artísticos en el escenario de conflicto y de reconstrucción de paz en el país? Por la necesidad de visibilizar y para reconocer, reflexionar y debatir sobre las causas y condiciones que desencadenaron el conflicto armado, lo degradaron y lo prolongan en la actualidad. Es un lugar para que el país pueda encontrar claves para leer críticamente su pasado y para que construya las condiciones de un nuevo porvenir.

Al mismo tiempo, en este lugar se reconoce y fortalece lugares e iniciativas de memoria que se construyen en todo el país, portadoras de sueños por un buen vivir. Más que ser un Museo en la capital del país, pretende ser un espacio que articula, pone en diálogo y visibiliza las voces desde contextos de las regiones y los sentidos alternativos que las víctimas le dan a su experiencia con la guerra.

Es por esto que el Museo del CNMH le apuesta a la construcción de verdad desde la búsqueda de una multivocidad de memorias que den cuenta de las particularidades del conflicto y que subviertan la idea de una verdad unívoca, fija y excluyente. Con esto se promueve la posibilidad de debate y la reflexión colectiva; un lugar donde se valore la pluralidad, la diferencia y se reconozca la alteridad. Un espacio que interroga por el lugar de cada cual en la historia, en su presente y su papel como agente activo en la transformación del país. Pero, en especial, el porqué del Museo es dar lugar a las múltiples narrativas existentes en el país, es por ello que da cabida a la confluencia de voces para propiciar una conversación entre diferentes versiones de la verdad que disputan su legitimidad. En esa disputa el Museo,

en su quehacer, manifiesta su respaldo a las víctimas y a los sectores subalternos, silenciados y excluidos durante años.

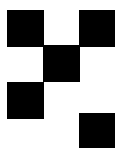
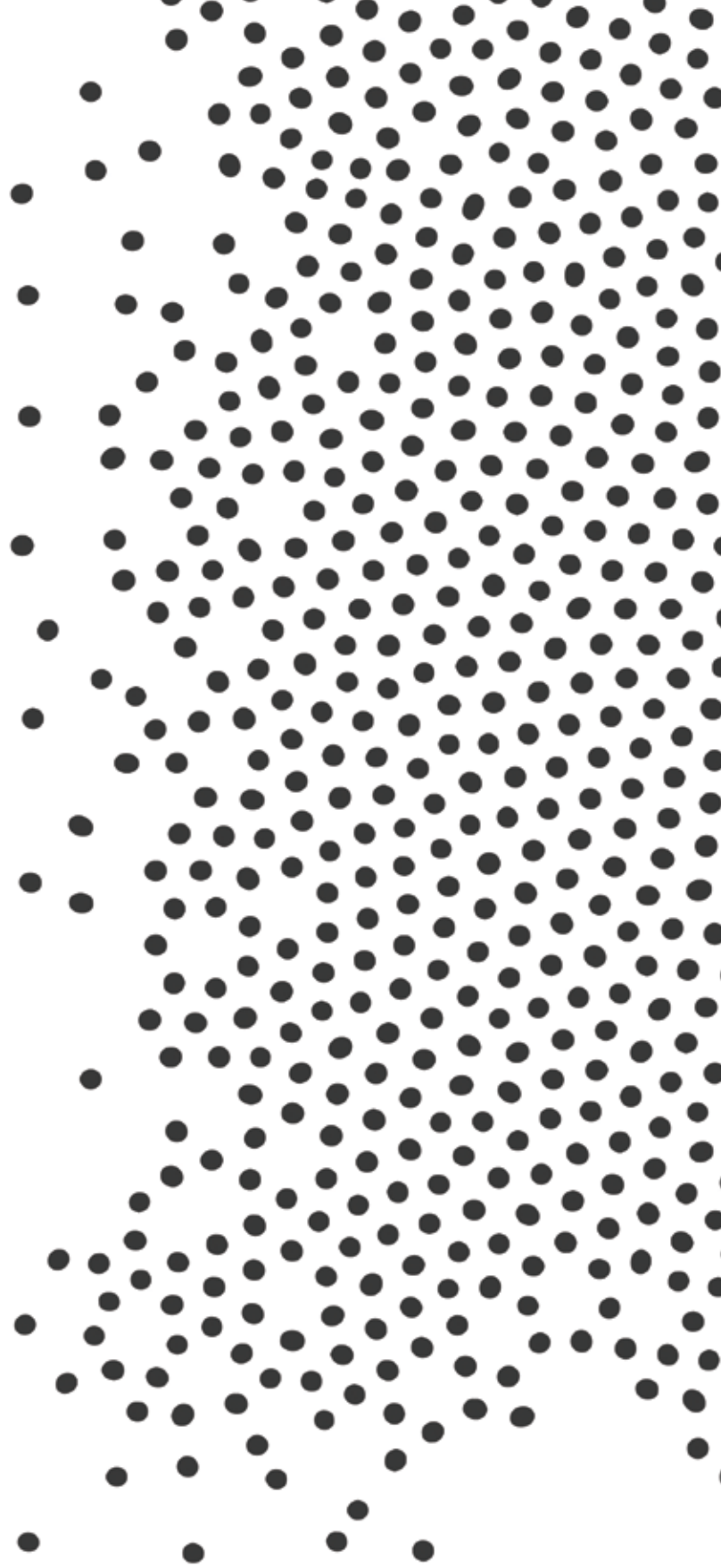
A partir de su apuesta por construir memoria con nuevos lenguajes, el Museo promueve y acompaña procesos que dan cuenta de estrategias narrativas (crónicas, ejercicios epistolares, lecturas en voz alta), documentales, gráficas, objetuales, teatrales, musicales, pedagógicas y museológicas, entre otras.

Algunos ejemplos de la puesta en práctica de estas estrategias son iniciativas como: Tocó cantar, Volver la mirada, Resonancias, Memoria latente, Del ñame espino al calabazo, Por el sentimiento, La felicidad perdida, Memorias en escena, Impreso en la memoria, Narrativas de vida, Recordar para narrar, En la ruta, Rostros de las memorias. Otro de los trabajos, que forma parte de una de las iniciativas más relevantes del 2016, es Primer Plano.

Primer Plano es un espacio de diálogo entre el arte y la memoria en el contexto del conflicto armado en Colombia y los procesos de construcción de paz. Es un ciclo de conferencias anuales de distintos campos del conocimiento artístico (literatura, música, fotografía y artes escénicas) que se propone posicionar el campo de las artes como elemento estratégico y transversal de la sociedad en la construcción de memoria, resistencia y paz. Este ciclo quiere aportar ideas valiosas en un escenario pensado para escuchar, analizar y correlacionar las reflexiones de artistas y académicos en un punto de convergencia transdisciplinar, en donde sea posible el diálogo y la crítica, para ahondar en conceptos alrededor de las artes y su aporte en la configuración de la historia y la memoria en el escenario actual del país.

Es interesante destacar instituciones como el Museo del CNMH que dan cuenta del intento por descentralizar la construcción de memoria y le apuestan a la realización de un trabajo articulado en el que prima la voz de las víctimas y sus realidades. Es por ello que iniciativas como las que hemos mencionado están dirigidas a expandir el alcance de los informes y métodos tradicionales que dan cuenta del conflicto, su historia y sus posibilidades en un escenario transicional. En esta intención de expandir los métodos tradicionales, el arte aparece como posibilitador de construcciones de nuevos lenguajes y sentidos, lo cual ha permitido un mayor alcance en las comunidades. Esto configura al arte como un potenciador de asequibilidades y de reparación en el actual escenario de construcción de paz.

Teniendo en cuenta que el Plan de Desarrollo de la Facultad de Artes y Humanidades, al cual está adscrito el Departamento de Humanidades y Literatura, contempla como objetivos el fortalecimiento de los programas para que respondan a los nuevos retos del país y el establecimiento de vínculos con las regiones para contribuir al desarrollo de las artes y las humanidades, es importante dar a conocer en el espacio académico este tipo de trabajos que involucran procesos artísticos. Es por ello que esta edición de la Gaceta se interesa por mostrar trabajos como el del Museo del CNMH, con el fin de continuar y ampliar el diálogo y los aprendizajes dentro de la comunidad académica; al tiempo que se considera fundamental que en dicho diálogo la academia puede pensar formas de trabajo en la relación entre arte y conflicto, y la posibilidad de hacer aportes en términos de construcción de paz.



SEMANADELARTES.UNIANDES.EDU.CO