



I. Textos en torno a echando lápiz

Esta sección reúne una serie de reflexiones teóricas desde diferentes perspectivas en torno al proyecto *echando lápiz*, resultado de lecturas cuidadosas y de experiencias cercanas al mismo. Sus autores señalan algunas singularidades y principios rectores del proyecto:

conocer, reconocer, dibujar, recorrer, ver lo cercano, estar ahí, compartir, preservar, respetar, valorar, reflexionar, encontrarse...

Sobre comunidades experimentales



Ana María Lozano, 2012

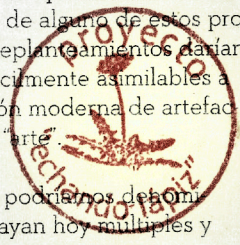
Las dinámicas modernas que definen al arte, a su mercado, a la institución artística, fueron cuestionadas por las primeras y segundas vanguardias de manera constante. Las narrativas modernas del arte, sus relaciones con el poder y la representación, constituidos desde ideologías hegemónicas y excluyentes, serán ciertamente, objetivo de reflexiones nacidas en el seno de la producción artística más crítica y política. El distanciamiento entre arte y vida y una formalista comprensión de aquello que constituiría el ámbito del arte estarían en el centro mismo de las discusiones de los creadores más radicales en los siglos XX y XXI.

Los noventa, en plena consolidación del giro hacia el neoliberalismo, se caracterizarían por el crecimiento irracional de la burbuja del arte, en el marco del cual, museos, galerías y coleccionistas apostarían por un arte seductor, formalista y por demás, inerte. En los 2000, nuevos actores entrarían en ese juego, sumándose a una primermundista geocultura del arte, cuando líderes del mercado del arte como Inglaterra, Alemania y Estados Unidos, cederían lugares a China, Rusia y los países del Medio Oriente. En el marco de una agresiva campaña de posicionamiento, la pintura y la fotografía ocuparían los primeros renglones de ese ámbito bursátil en el que se constituyó el arte contemporáneo. Los medios de información harían fiestas reportando precios exorbitantes pagados por piezas pseudoinstalativas, mientras Warhol y

los clásicos del Pop Art servirían de puntos referenciales para establecer el *rating* de un éxito, asimilado a estadísticas de ventas y de coleccionismo.

En este escenario y eventualmente, de forma reactiva al mismo y a sus presiones y planteamientos, se han revitalizado polémicas expuestas por vanguardias y neovanguardias, en la dirección de proponer trabajos procesuales, en donde el papel del artista sería el de mediador entre el arte, la vida, el estado de cosas y el otro. Proyectos más que obras, trabajos en colaboración más que nombres estelarizados, operaciones en progreso más que objetos-mercancía, serán las posibilidades desarrolladas en este momento, una parte importante de las cuales se encaminarán a estimular espacios de inclusión y diálogo. Es así como se podría identificar con cierta claridad, una cartografía "otra" del arte, desinscribiendo a este, de algunos de sus aspectos más sedimentados y naturalizados. El divertido título de una compilación de textos, publicado en el año 1995, *But is it Art?* (¿Pero, esto es arte?), da cuenta de la exclamación sorprendida que muchas veces se ha dejado oír al respecto de alguno de estos proyectos. Ciertamente, estos replanteamientos darían curso a manifestaciones difícilmente asimilables a aquella particular producción moderna de artefactos simbólicos denominada "arte".

Este tipo de proyectos, que podríamos denominar arte contextual —se ensayan hoy múltiples y



Las dinámicas modernas que definen al arte, a su mercado, a la institución artística, fueron cuestionadas por las primeras y segundas vanguardias de manera constante. Las narrativas modernas del arte, sus relaciones con el poder y la representación, constituidos desde ideologías hegemónicas y excluyentes, serán ciertamente, objetivo de reflexiones nacidas en el seno de la producción artística más crítica y política. El distanciamiento entre arte y vida y una formalista comprensión de aquello que constituiría el ámbito del arte estarían en el centro mismo de las discusiones de los creadores más radicales en los siglos XX y XXI.

Los noventa, en plena consolidación del giro hacia el neoliberalismo, se caracterizarían por el crecimiento irracional de la burbuja del arte, en el marco del cual, museos, galerías y coleccionistas apostarían por un arte seductor, formalista y por demás, inerme. En los 2000, nuevos actores entrarían en ese juego, sumándose a una primermundista geocultura del arte, cuando líderes del mercado del arte como Inglaterra, Alemania y Estados Unidos, cederían lugares a China, Rusia y los países del Medio Oriente. En el marco de una agresiva campaña de posicionamiento, la pintura y la fotografía ocuparían los primeros renglones de ese ámbito bursátil en el que se constituyó el arte contemporáneo. Los medios de información harían fiestas reportando precios exorbitantes pagados por piezas pseudoinstalativas, mientras Warhol y



los clásicos del Pop Art servirían de puntos referenciales para establecer el *rating* de un éxito, asimilado a estadísticas de ventas y de coleccionismo.

En este escenario y eventualmente, de forma reactiva al mismo y a sus presiones y planteamientos, se han revitalizado polémicas expuestas por vanguardias y neovanguardias, en la dirección de proponer trabajos procesuales, en donde el papel del artista sería el de mediador entre el arte, la vida, el estado de cosas y el otro. Proyectos más que obras, trabajos en colaboración más que nombres estelarizados, operaciones en progreso más que objetos-mercancía, serán las posibilidades desarrolladas en este momento, una parte importante de las cuales se encaminarán a estimular espacios de inclusión y diálogo. Es así como se podría identificar con cierta claridad, una cartografía "otra" del arte, desinscribiendo a este, de algunos de sus aspectos más sedimentados y naturalizados. El divertido título de una compilación de textos, publicado en el año 1995, *But is it Art?* (¿Pero, esto es arte?), da cuenta de la exclamación sorprendida que muchas veces se ha dejado oír al respecto de alguno de estos proyectos. Ciertamente, estos replanteamientos darían curso a manifestaciones difícilmente asimilables a aquella particular producción moderna de artefactos simbólicos denominada "arte".

Este tipo de proyectos, que podríamos denominar arte contextual —se ensayan hoy múltiples y

posibles denominaciones— se rehúsa a aceptar la sobredeterminación de los sistemas de circulación del arte, en los que la galería y el museo son lugares de legitimación inescapables, para, en cambio, trazar redes alternativas, corredores porosos, donde el trabajo creativo tiene definitivamente otros objetivos y otras maneras de expresarse. Con un sesgo definitivamente político, estas operaciones han venido a activar la ciudad, a revisar los modos de habitar el espacio urbano de cada sujeto que lo usa y que, ciertamente lo tergiversa o tiene la potencia de hacerlo.

Característico de este tipo de proyectos es cambiar los recorridos autorizados y la lógica de los desplazamientos. En *If you lived here*, Martha Rosler sale de sus propios circuitos para adentrarse en otros espacios de la ciudad, para entenderlos, ver sus dinámicas, escuchar a sus habitantes, recoger su historia. Esta lógica desterritorializa al arte —y al artista— de su espacio naturalizado, de los circuitos habituales, para reterritorializarlo en uno específico, ese barrio, esa comunidad. En esa medida, el arte contextual obra a la manera de un proyecto para lugar específico, modifica las cartografías de lo revelador en términos culturales, establecido desde arriba, por las políticas estatales y municipales.

Así, partiendo de reconocer la agencia del habitante de ciudad, un proyecto como *echando lápiz*, estimula dicha agencia y multiplica las posibilidades de fortalecerla, dotando a cada habitante de nuevos circuitos y tácticas para reconocer la pertinencia de su voz, de su acento, de su saber. *echando lápiz* ha operado durante una década, interviniendo en pequeñas comunidades, activando microesferas públicas, la de la localidad, el vecindario, la cuadra, dejando ver otras formas de socialidad, tejidas a través de solidaridades cotidianas, de reconocimientos, de canjes. Activa en las capas de estos sistemas, su capacidad de impugnar los procesos homogenizadores y desempoderadores ejercidos desde los centros de poder.

La emergencia de obras de arte contextual, también dará curso a la presencia de textos, revisiones, curadurías y ensayos. Autores como Claire Bishop, Jacques Rancière, Reinaldo Laddaga, Jorge Carrillo, Nicolas

Bourriaud, prontamente se ocuparán en analizar estas maneras de operar que tendrían en autores como Helio Oiticica, Lygia Clark, Michel de Certeau o Guy Debord, referentes fundamentales. Estas prácticas someten a prueba ejes aparentemente oposicionales, algunos ya insinuados arriba, como lo público y lo privado; ponen en proceso de observación la idea de autoría y de autor; tratan el tema del bien común, observan atentamente lo diario y lo cotidiano; transgreden los límites netos entre productor y receptor, entre artista y público, tradicionalmente extrañados, para dar cabida, en cambio, a un público reconfigurado, caracterizado por ser activo, corresponsable de los procesos creativos. En términos de una teoría de la esfera pública, Nancy Fraser, denominará contrapúblicos a estos públicos que, desde lugares de exclusión y subalternización étnica, política, económica o sexual, emitirán otras versiones del actuar en el sistema, desde la cotidianidad, desde la conversación, desde el empleo de tiempos extendidos, desde la realización de actividades no dirigidas a producir rendimientos económicos.

Así, es en el marco de una lógica del arte reformulada que puede entenderse el proyecto *echando lápiz*. En Colombia, este será pionero de una labor de larga duración, en el curso de la cual, ha repensado la experiencia creativa. Su antecedente fundamental fueron los proyectos *Kumú y Ku: y usted, ¿qué piensa?*, ambos llevados a cabo en la fábrica de Tubos Moore por un colectivo constituido por cinco personas de diferentes disciplinas, en el primer caso, y por dos, en el segundo caso. *echando lápiz* nace inicialmente, en una localidad a la cual pertenecían los dos miembros a los que, para ese entonces, se había reducido el colectivo: Santana y Duarte. El proyecto se estableció de abajo hacia arriba, desarrollado a partir de una invitación a dibujar entre vecinos, semanalmente, durante varias horas en el perímetro del barrio Lourdes, en las cercanías del Barrio Las Cruces, en el centro de Bogotá. Allí se fueron estableciendo las dinámicas y las maneras de obrar, desde paulatinas y juiciosas construcciones de lazo social y desde relaciones no monetarizadas. Martín-Barbero (1987) comenta las dinámicas que estremecen la vida de barrio

y señala cómo allí, en el barrio, se dan procesos simbólicos de identificación que establecen mediaciones entre la vida laboral y pública y la vida privada y el ámbito de lo íntimo. Duarte y Santana pacientemente emprendieron la factura artesanal de libretas de apuntes y eran entregadas a los participantes con lápices Mirado para ser empleados y administrados por ellos, sus propietarios, como una suerte de "regalo". Eso mismo sucedía con el tiempo de dedicación que cada uno de los coordinadores empleaba en el proceso, ejemplificado esto en la disposición a compartir silencios, a escuchar, a establecer diálogos y conversaciones. Las sesiones de dibujo dejaron a un lado la idea de una estructura en la cual alguien enseña y otro aprende, para implementar una opción desjerarquizada, en la cual cada sujeto es agente y poseedor de conocimiento. De esta manera se fueron conformando las comunidades del dibujo, como las denomina acertadamente Sylvia Juliana Suárez. Después de varios años de ejercicio en Bogotá, el proyecto fue invitado a hacer presencia en otras regiones del país. Así ha ido a muy diferentes zonas del territorio nacional, una de las cuales es Moravia en Medellín.

Siguiendo la idea de Fernando Escobar, *echando lápiz* constituye un viaje a lo cercano. En términos de "viaje", el proyecto recoge la dinámica de la Expedición Botánica de recolectar un saber comprensivo sobre las plantas presentes en el territorio. Acá, el viaje se lleva a cabo en el territorio habitado por los propios investigadores. En tanto viaje a lo cercano, la dinámica está signada por lo antiheroico, lo cotidiano, lo aparentemente insignificante, para, en el proceso de mostrarlo, revelar la singularidad y riqueza del entorno y la singularidad y riqueza del "viajero". Su expectativa no sería la de domesticar-transformar como ocurriría con el viajero imperial colonizador, siguiendo a Gabriela Nouzeilles (2002), sino un despliegamiento contrario a la idea de descubrimiento, en tanto que lo que acaecería en este viajar sería el reconocer el propio conocimiento del cual el sujeto ha sido despojado y desempoderado por las lógicas del capital. Aun hoy, estremecido por una colonialidad epistémica, ese viajante-observador trae a presencia su saber por entre las fisuras de una construcción ra-

cionalista, académica, inhibitoria, que lo descalifica como observador, marca su saber como ilegítimo y a su mirada como inexistente.

La producción que se sucede de cada uno de estos "talleres" es el inmaterial cruce de narraciones. La producción de "actos de dibujo", desde los cuales, se reconocen las especificidades de un lugar, la voz propia de quien emite el dibujo, la performatividad de una acción creativa y en esa medida, la afirmación de un sujeto agente, creativo y descriptor de su lugar propio.

Al 2011 el proyecto *echando lápiz* está llegando a su etapa final, desde el capítulo de Moravia. La misma dinámica interna de este proceso extendido propone su finalización, mientras da paso a un nuevo proyecto, *Saberes y sentidos. Moravia, prácticas de cocina*.

Saberes y sentidos, nacido en agosto del año pasado, tuvo su empuje inicial de una situación relacionada con la precariedad y el aprovechamiento. Una de las habitantes del lugar observó con preocupación que parte de las verduras y leguminosas que se donaban semanalmente a los habitantes de escaso o nulo poder adquisitivo en el barrio, eran desperdiciados por causa del desconocimiento del producto y de las posibles formas de consumirlo. Al señalar esta situación contradictoria, esta persona defendía el hecho de saber cocinar de mil maneras distintas, por ejemplo, un mismo tubérculo, en este caso la arracacha. Así, Duarte y Santana propusieron adelantar un proyecto constituido por una serie de encuentros alrededor de la cocina, para difundir las distintas culturas gastronómicas que toman forma en Moravia, lugar en el cual confluyen personas procedentes de distintas zonas del país. Por otra parte, estas sesiones de cocina comunal eventualmente darán curso a la construcción de un comedor comunitario, con las ventajas que tal espacio podrían traer al barrio, por ejemplo, en términos de autogestión e independización de intermediarios.

Los ensayos

Un grupo de autores diversos se reúne en esta publicación, dedicados a pensar, desde distintas perspectivas, el proyecto *echando lápiz* de Manuel

Santana y Graciela Duarte. Son diversos sus perfiles e intereses en la medida en que el mencionado proyecto así lo reclama, puesto que su forma de producirse embate una serie de sobreentendidos sobre el arte y sus comportamientos, y por otra parte, señala modos de hacer que habitan zonas de indefinición posdisciplinares, donde se borran las fronteras entre profesionalismo y amateurismo, entre lo público y lo privado, entre productor y receptor, entre arte y vida cotidiana.

De alguna manera, los textos son una apertura a grandes debates, desde los cuales se interroga la actividad del artista, la de las instituciones, del arte mismo. Estos debates conciernen a la actividad artística contemporánea colombiana e internacional.

Dos tipos de voces se pueden distinguir en el documento de Manuel Santana y Graciela Duarte: la suya propia, argumentando las características de *echando lápiz* y, por otra parte, las voces de personas que han participado en el proyecto, quienes explican los alcances que han tenido dichas actividades en ellos, lo que ha significado la experiencia de *hacer parte*. El dispositivo escritural elegido por Santana y Duarte parece acordar con los elementos que señala como característicos de *echando lápiz*, fundamentalmente, con la desjerarquización de las voces y por la condición dialógica del proyecto. Ciertamente, los autores resaltan las tácticas que ponen a andar, las cuales construyen redes relacionales que se tejen a través del afecto y la conversación. Por otra parte, señalan la manera en que el proyecto se estructura desde el límite entre el documentalismo cientifista y la propuesta estética, mientras, desde el accionar mismo, recogen la capacidad descriptiva tanto como la dibujística de los colaboradores-participantes. La apuesta que atraviesa y reúne este conjunto de acciones híbridas es una instancia pedagógica, por antonomasia. Desde ella, los sujetos emiten su propio saber, su conocimiento del lugar y de las cualidades de un paisaje específico y localizado. Ajenos al mundo del arte, dichos colaboradores-participantes, emiten actos de dibujo, y, desde aquellos, dan a ver sus perspectivas de la realidad desde una puntualidad local.

Natalia Gutiérrez entrevista extensamente a Manuel Santana, uno de los dos miembros del colectivo *echando lápiz*. El recorrido que se lleva a cabo a lo largo de la conversación, tiene su punto de partida en 1995, momento en el cual se conforma el proyecto *Kumú*. En su primera fase, constituido por un colectivo de cinco personas, perfila varios de los elementos que inquietarán a Duarte y Santana y que darán lugar al proyecto *echando lápiz*: el interés por la ciudad como laboratorio, espacio posibilitador de conexiones ocasionales, flexibles y coyunturales entre individuos; el acceso al arte por parte de personas ajenas al mismo; la certeza de la potencia residente en cada sujeto de crear y de acceder a lo sensible.

En una segunda fase de la entrevista, Manuel Santana expone las reflexiones que lo motivan a trabajar con lo que está en su alrededor, adoptando como lineamiento el desarrollo de proyectos de proceso largo. El trabajo desarrollado a lo largo de un año y medio en la fábrica de Tubos Moore es un ejemplo de ello. En ese momento, el colectivo decidió, en lugar de llevar a cabo intervenciones o de producir objetos más o menos estables, entablar una dinámica que proviniera del lugar y de su propia lógica. Allí, el proyecto empezó a entender al artista como canal entre el sujeto, su entorno y lo social y a identificar una función del arte, relacionada con generar espacios de reconocimiento, de sensibilidad y de consciencia, propuestas desde las cuales se establece *echando lápiz*.

El texto exhaustivo y acucioso de Fernando Escobar propone, en primera instancia, ubicar históricamente el momento dentro del cual está enmarcado el proyecto *echando lápiz*, dado que de ello se siguen los ejes críticos que el proyecto pone en primer plano. Acoge Escobar la propuesta que desarrolla el científico social Immanuel Wallerstein desde la década del setenta, esto es, la teoría del sistema-mundo moderno, periodización histórica-crítica que desarrolla las diferentes circunstancias que condujeron a partir del siglo XVI, un sistema económico, apoyado en lo político y cultural, que se expandiese, proliferara y se impusiera, integrando al mundo dentro de su lógica jerárquica y desigual.

Este sistema, como tal, se parece a un organismo, posee sus propias lógicas y reglas, su temporalidad. Para Wallerstein, dicho sistema ha estado atravesado por continuos desafíos desde la década del sesenta. El sistema-mundo moderno posee en su seno una dinámica polarizadora, desde la cual se comprenden los binarios primitivo-civilizado, progreso-retraso, centro-periferia, desarrollo-subdesarrollo. En el caso de la geocultura, pilar de este sistema, este construye cuidadosamente los pares antinómicos alta cultura y cultura popular. En virtud de una construcción económico-cultural tal, es estratégico hablar de tercer mundo o de países subdesarrollados, retóricas oprimidas que impiden que se efectúe cambio alguno del estado de las cosas.

Dejando establecido el lugar de la discusión, Escobar pasa a señalar características fundamentales del proyecto, que, desde recursos que provienen de la plástica, interviene en lo social, lo colectivo y lo público. Duarte y Santana trabajan desde recursos que provienen del mundo de la plástica, de la academia y de las experiencias empíricas de dinámicas de relación con comunidad y con individualidades, para producir una intervención que problematiza un estado de cosas que, por ejemplo, excluye, sanciona, estigmatiza y silencia.

El proyecto *echando lápiz* da cabida a procesos colectivos de larga duración, donde tienen lugar el reconocimiento, descripción y representación de paisajes culturales específicos, atravesados por particularidades políticas, culturales y económicas.

Fernando Uhía propone en el inicio de su ensayo, una observación respecto a sedimentados comportamientos excluyentes acontecidos desde dos prácticas distintas como lo son la historiografía y el arte. Señala cómo, desde la historiografía en Colombia, si bien se podría hablar de la conformación de una nueva episteme, desde la cual, investigadores formados en las décadas del sesenta y setenta contribuyeron a producir nuevos modelos investigativos y discursivos que procurasen dar cuenta del pasado desde el presente, ejercicio siempre problemático, distanciándose críticamente, de una historiografía

convencional y funcionalista. Esta última, dictada desde y para el poder sometería a la invisibilidad y la inexistencia enormes fragmentos de la historia nacional, simplificaría los diversos procesos de luchas y sometimientos, desatendiendo las historias de sectores numerosos de la población, naturalizando, en su trazado, estados de cosas desiguales y violentos. La nueva historia se propondría metodologías de investigación y ejercicios narrativos incluyentes y críticos que permitiesen el ejercicio histórico dialéctico, dentro de una historiografía que diese espacio a esa narrativa polivalente y complejizada. En el caso del campo del arte, un giro similar tardaría más tiempo en tener lugar, teniendo en el caso del proyecto *echando lápiz*, un ejercicio pionero.

Apuntándose al lado de los *perdedores*, dice Uhía, *echando lápiz* da curso a un proceso de larga constitución, en desarrollo del cual se persigue la realización de una experiencia artística incluyente, participativa y crítica. *echando lápiz* desarrolla tácticas que cuestionan los procesos de exclusión, empoderando de la posibilidad creativa, de la narrativa y de la autorepresentación a sectores de la población usualmente marginados y silenciados.

Cuando el horizonte de inteligibilidad del arte se permea con nociones tales como la de "proyecto", plantea Sylvia Juliana Suárez, ya de suyo, se hace manifiesta una crisis interna del arte, que sacude sus presupuestos modernos, por ejemplo la noción de un arte como objeto, para dar cabida a otras alternativas como la del arte como proceso. Las redefiniciones que han tenido curso desprendiéndose de esa crisis darán cabida a obras procesuales, a otras metodologías, a otras relaciones entre el arte y lo social, a posibles cruces entre el encuentro pedagógico y el artístico.

David Gutiérrez Castañeda desarrolla en su ensayo la caracterización del proyecto *echando lápiz* desde tres tesis fundamentales. En primera instancia, como un proyecto que enfatiza la idea de proceso, en cambio de centrarse en la producción de una cierta materialidad. Desde ese punto de vista, se refuta una de las bases de la idea moderna de arte.

Por otra parte, en una segunda tesis, Gutiérrez Castañeda identifica en el proyecto un cuestionamiento a la noción autoral privilegiada por el paradigma moderno, mientras identifica, en contraste, un desplazamiento hacia la importancia de la experiencia y del posicionamiento empírico del participante. En esa medida, Duarte y Santana ejercen en el proyecto de catalizadores y propiciadores de las condiciones de posibilidad de la realización del encuentro y de la experiencia.

La tercera hipótesis señalada por David Gutiérrez Castañeda se centra en proponer a *echando lápiz* como un proyecto inscrito dentro de la noción de relacionalidad propuesta por Nicolás Bourriaud, desarrollando una interesante problematización entre la noción de lo relacional en diferencia a la noción de *communitas*. Defiende la yuxtaposición en el curso del proyecto de instancias de trabajo colectivo y experiencia individual.

Bibliografía

- Felshin, N. (1995). *But is it Art?* Seattle: Bay Press.
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 227.
- Nouzeilles, G. (2002). "El retorno de lo reprimido: aventura y masculinidad" en Nouzeilles G. *La naturaleza en disputa*. Buenos Aires: Paidós, pp. 163-186.
- Wallis B. Ed. (1991). *If You Lived Here*. Seattle: Bay Press.