



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA - AZCAPOTZALCO**

**DIVISIÓN DE CIENCIAS Y ARTES PARA EL DISEÑO**

**POSGRADO EN DISEÑO Y ESTUDIOS URBANOS**

**NUEVAS ESPACIALIDADES: PRÁCTICAS ARTÍSTICAS Y ACCIONES  
COLECTIVAS EN BOGOTÁ (2000-2015)**

**Tesis de Doctorado**

**Presentada por:** Fernando Escobar Neira

**Director:** Dr. Christof Göbel

Ciudad de México, Septiembre de 2018

## RESUMEN

Durante los últimos años han tenido lugar variadas iniciativas artísticas y culturales en diferentes sectores de Bogotá, que han alcanzado cierta visibilidad por su capacidad de incidir en la producción de espacios públicos y en el reconocimiento de franjas poblacionales, por su participación en las pugnas por la garantía de los derechos culturales y en el fortalecimiento de las organizaciones sociales de base comunitaria, entre otras particularidades. Por otro lado, han sido escasas las investigaciones que hasta el momento han abordado estos procesos por fuera de marcos disciplinares estrictos: sociología urbana, estudios políticos, urbanismo e incluso la historia del arte.

Es así que esta indagación aborda las condiciones de emergencia y alcances de intervenciones de prácticas artísticas que articuladas a acciones colectivas suponen la transformación de algunos micro-espacios de Bogotá, que han propiciado de esta forma el surgimiento de nuevas espacialidades en la ciudad. Para intentar responder a esta cuestión, este trabajo busca identificar los procesos sociales y actores involucrados en la transformación de esos micro-espacios urbanos a partir de las producciones resultantes. También, examina y caracteriza esas transformaciones con el fin de entender su espacialidad y el tipo de recursos que movilizan con ellas los actores sociales implicados. Del mismo modo, estas inquietudes son enmarcadas en las condiciones generales de otras ciudades colombianas y latinoamericanas, para identificar así las especificidades de Bogotá y su relación con procesos socio-espaciales similares.

El conjunto de cuestiones que involucra este documento, señalan y problematizan la presencia de numerosos idearios y representaciones sociales de lo artístico que han animado diversas acciones colectivas en las escalas barrial, local y global que circunscriben a Bogotá. Estas acciones a su vez han sedimentado significados de lo político y lo socio-espacial que pugnan permanentemente al articularse a ciertas prácticas artísticas contemporáneas, sus agentes e instituciones. Es por esto que esta tesis se sirve de un marco conceptual amplio que incluye conceptos, nociones y reflexiones provenientes de distintos campos como el de los estudios urbanos, el arte contemporáneo, los estudios culturales, la geografía cultural y urbana y las políticas culturales, entre otros.

## Indice.

|   |            |
|---|------------|
| <b>Agradecimientos</b> .....  | <b>5</b>   |
| <b>Presentación</b> .....   | <b>7</b>   |
| <b>0. Introducción.</b>   |            |
| <b>Arte y espacio público: Una discusión en contextos urbanos emergentes.</b> .....   | <b>12</b>  |
| <b>1. Espacialidad, derecho a la ciudad, nuevas ciudadanías y prácticas culturales.</b> .....   | <b>38</b>  |
| <b>1.1 Algunas discusiones entorno a la producción social del espacio urbano contemporáneo</b> .....  | <b>39</b>  |
| <b>1.2 Espacio público: una noción inestable para un entorno global</b> .....   | <b>49</b>  |
| 1.2.1. Lo común. ....   | <b>59</b>  |
| 1.2.2. La noción/concepto/herramienta “espacio público”.....  | <b>66</b>  |
| 1.2.3. Espacio público / Espacios comunes. ....   | <b>72</b>  |
| <b>1.3 Del derecho a la ciudad al derecho a la calle: segregación y desigualdad socio-espacial</b> .....  | <b>76</b>  |
| <b>1.4 Acción colectiva: ¿emancipación y autonomía?</b> .....   | <b>84</b>  |
| 1.4.1. Nuevos activismos urbanos: repertorios globales, prácticas locales .....   | <b>91</b>  |
| <b>1.5 Las políticas culturales y la emergencia de nuevos actores sociales.</b> .....   | <b>98</b>  |
| 1.5.1. Políticas culturales y culturas políticas: a veinticinco años de la Constitución Política de 1991. ....                                  | <b>105</b> |
| <b>2. Las prácticas artísticas contemporáneas y la ciudad.</b> .....  | <b>111</b> |
| <b>2.1 De la idea “arte” a las prácticas artísticas contemporáneas: pugnas por el significado, recursos, los agentes y sus circuitos.</b> ..... | <b>115</b> |
| <b>2.2 Del arte comprometido al arte como intermediación de lo social.</b> .....  | <b>125</b> |
| 2.2.1 Un antecedente: el Taller de la Ciudad.....   | <b>134</b> |
| <b>2.3 Prácticas artísticas y espacios específicos: estrategias, agentes, recursos y discursos</b> .....  | <b>142</b> |
| 2.3.1 Acciones colectivas que articulan prácticas artísticas en sus repertorios de intervención. ....   | <b>152</b> |
| 2.3.1.1 Movimiento Nacional de Víctimas de Crímenes de Estado (MOVICE) / Centro de Memoria, Paz y Reconciliación .....                          | <b>152</b> |

|  |            |
|--|------------|
| 2.3.2 Prácticas artísticas y acciones colectivas articulados en acciones y procesos culturales, comunitarios y participativos .....                            | 166        |
| 2.3.2.1 Echando Lápiz. ....  | 166        |
| 2.3.2.2 Práctica Artística en la Grieta/Cultus/Tejedores de Historias.. ....   | 173        |
| 2.3.3 Prácticas artísticas y acciones colectivas como saberes útiles. ....   | 180        |
| 2.3.3.1 Arquitectura Expandida. ....   | 180        |
| <br>   |            |
| <b>3. Nuevas espacialidades: prácticas artísticas y acciones colectivas en Bogotá 2000-2015.....</b>   | <b>189</b> |
| <b>3.1 Prácticas artísticas, transformación urbana y producción espacial .....</b>   | <b>192</b> |
| <br>   |            |
| <b>3.2 Nuevos actores culturales y otras diferencias: modos de hacer y políticas de la vida cotidiana. ....</b>  | <b>198</b> |
| <br>   |            |
| <b>3.3 Organizaciones comunales, organizaciones populares y activismos transversales. ....</b>   | <b>203</b> |
| <br>   |            |
| <b>3.4 Conclusiones finales. Espacialidades emergentes en Bogotá: entre los artefactos culturales, las prácticas artísticas y la producción espacial. ....</b> | <b>208</b> |
| <br>   |            |
| <b>Fuentes.....</b>  | <b>216</b> |
| <br>   |            |
| <b>Anexo 1: Semblanza del doctorando .....</b>   | <b>234</b> |

## **Agradecimientos.**

Los estudios de doctorado en Diseño y Estudios Urbanos y la presente tesis fueron posibles gracias a una beca y al decidido apoyo institucional que recibí del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT) y de la Universidad Autónoma Metropolitana – Azcapotzalco.

Mi sincera gratitud al Dr. Christof Göbel, director de esta tesis, por su acompañamiento perseverante que me permitió culminar la labor que cierra un ciclo de estudios emprendido hace más de una década en mi ciudad de origen.

Quiero agradecer especialmente el exigente trabajo de lectura y evaluación al grupo de jurados de mi tesis: Dra. Ana Torres Arroyo, Dr. Jorge Ortiz Leroux, Dra. María Esther Sánchez Martínez y Dr. Saúl Jerónimo Romero, de quienes espero haber recogido sus observaciones y sugerencias para mejorar este documento.

También agradezco a Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia sede Medellín por la Comisión de Estudios que me otorgaron para concluir la escritura de esta tesis, pues garantizó las condiciones necesarias para finalizar el doctorado. No quiero dejar de mencionar a Luis Serna, Augusto Solórzano y Juan Luis Mesa, colegas de la Escuela de Artes, que apoyaron de distintas formas la culminación de este proceso.

Es importante mencionar al Ministerio de Cultura de Colombia, que mediante un concurso público me otorgó una beca de investigación artística con la que inicié el trabajo de campo para este proyecto en el que me apoyó Laura Flórez. Igualmente agradezco el acompañamiento que recibí en Bogotá durante ese trabajo de campo, del Dr. Víctor Manuel Rodríguez Sarmiento.

Agradezco y reconozco el trabajo y compromiso de los colectivos, los artistas y activistas a quienes tuve la oportunidad de conocer junto a sus iniciativas y apuestas que sin duda han transformado la vida de habitantes y organizaciones de base social de barrios enteros en los márgenes de Bogotá. La compañía y diálogo a lo largo de este tiempo con María Clara

Bernal, Jimena Andrade, Óscar Moreno, Jaime Barragán, Nadia Moreno y Sylvia Suárez fueron invaluableles.

No quiero dejar de mencionar a Julio García, Sofía Carrillo, Amanda de la Garza, Eloísa Mora, Ángela Bacca, Luis Astorga, Regina Tattersfield, Fernando Caridi, Carla Pinochet, Felipe Zúñiga, Arturo Marruenda, Miguel Rodríguez y Fernanda Mejía, colegas y amigos que hice en la Ciudad de México, quienes me permitieron llevar aún mejor mis días en esa ciudad. Mi agradecimiento especial a David Gutiérrez y Luis Mosquera quienes me dieron más de una mano en varios de los momentos más complicados después de mi regreso a Colombia.

Agradezco a Carlos Salamanca, un gran amigo con quien hemos mantenido además una larga relación de colaboración y acompañamiento desde hace mucho tiempo, que se refleja también en este trabajo. Mención aparte tiene otro gran amigo y colega, Andrés Jurado, quien me recibió en Bogotá durante la primera estancia de trabajo de campo para esta tesis.

Quiero agradecer a mis padres, Célimo y Gloria; a la familia Escobar Neira, -Julio, Óscar y especialmente a Carolina por su ejemplo y convencimiento-; a mi familia extendida Moreno Moya – Tercero, Hilda, Paula y Jorge-; y la familia Torijano Neira – Isabel, Jairo, Mónica, Ingrid, Alejandro e Ingmar-, por el apoyo incondicional a todo este proyecto y el buen ánimo con el que me han acompañado siempre.

Finalmente, mi reconocimiento y agradecimiento más sentidos a Nadia por toda esta vida de compañía e imaginación juntos, que nos trajo a México y hoy nos ha llevado de vuelta a Colombia.

## **Presentación.**

El antecedente académico inmediato del proyecto de investigación del que resulta este trabajo es la tesis *Prácticas culturales críticas de producción de espacios públicos en la transformación del barrio Moravia, Medellín, Colombia, 1984-2009* realizada en el marco de los estudios de maestría en geografía humana en El Colegio de Michoacán A.C., entre 2008 y 2010. Dicha tesis abordó las distintas relaciones entre los habitantes de Moravia, -un barrio históricamente marginado de la ciudad de Medellín-, el Estado colombiano y otros actores sociales a través de las estrategias, prácticas y discursos culturales para la producción de sus espacios públicos, a lo largo de un periodo de veinticinco años. Con este propósito fueron analizados varios casos de prácticas culturales producidas por y con los habitantes del barrio, en articulación cambiante con otros agentes culturales del campo cultural de la ciudad, del país y otros lugares del mundo, en un lapso relativamente amplio. Algunos de los planteamientos teóricos y conceptuales de esa pesquisa permanecen como sustrato inicial de esta investigación, en especial los relativos a la producción socio-espacial de espacios públicos en las ciudades colombianas y latinoamericanas.

La presente indagación comenzó a finales de septiembre de 2010 bajo el título *Nuevos artefactos culturales: Prácticas artísticas contemporáneas articuladas a acciones colectivas urbanas en Bogotá D.C y México DF durante el siglo XXI*, adscrita al proyecto de investigación “Identidades colectivas y apropiación simbólica del espacio” del posgrado. Finalizando la etapa de seminarios del doctorado, realicé una primera parte del trabajo de campo requerido gracias a una beca de investigación artística obtenida en las convocatorias públicas del Ministerio de Cultura de Colombia en el año 2012. Ese primer avance en campo arrojó al final resultados que llevaron a ajustar y redireccionar el proyecto de investigación inicial. Estos ajustes incluyeron el título de la investigación, que pasó a ser titulada *Culturas del Espacio: prácticas artísticas y acciones colectivas en Bogotá, 2000-2010*, para posteriormente acotar de forma más precisa el problema de estudio abarcado por el actual título de la investigación: *Nuevas Espacialidades: Prácticas Artísticas y acciones colectivas en Bogotá (2000-2015)*.

Los antecedentes de investigación y algunos planteamientos teóricos y conceptuales relacionados con la espacialización de las prácticas culturales en las ciudades latinoamericanas, los procesos de gobernanza cultural involucrados en tal espacialización, los fenómenos de organización social alrededor del arte y la cultura, las luchas identitarias en clave de derechos culturales, la emergencia de nuevos sujetos políticos vía prácticas artísticas, entre otras, fueron situadas en Bogotá mediante el trabajo de campo iniciado en 2012 y luego continuado intermitentemente hasta el 2015. Al final, este trabajo permitió la identificación de casi un centenar de iniciativas, que luego fueron clasificadas en grado de interés para esta investigación, y a partir de allí, el proceso dio paso a un levantamiento de información más específico y a la obtención de entrevistas a distintos colectivos artísticos, activistas, organizaciones culturales y otros actores del campo artístico local, seguimiento a varios de sus procesos, recorridos constantes en distintos sectores de la ciudad, para finalmente establecer y caracterizar los casos con los que esta indagación trabajó.

A mediados de diciembre de 2012, después de concluir los seminarios del doctorado, retorné definitivamente a Colombia pues la beca CONACyT de estudios doctorales sólo cubría el componente colegiado y las becas que ofrecía la UAM en ese momento para concluir la investigación y la escritura estaban dirigidas a nacionales mexicanos. Así, quedaba pendiente la finalización del trabajo de campo y la escritura de la tesis. En estas condiciones, a comienzos de 2013 me postularon para un cargo directivo en la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte de la Alcaldía Mayor de Bogotá<sup>1</sup>. Esta opción de trabajo resultaba muy útil para reubicarme laboral y socialmente en el país, después de casi 5 años viviendo en México. Así que en marzo de ese año asumí como Subdirector de Prácticas Artísticas y del Patrimonio de esa Secretaría. Inicialmente proyecté que podría adelantar la escritura de la tesis mientras conocía a Bogotá desde una perspectiva inédita para mí, y también, alimentaba mi investigación: la de la administración y gestión públicas del sector cultural. Sin embargo, el tiempo demostró la imposibilidad hacerlo, dadas la altísima exigencia y la presencialidad que requirió el cargo. A estas condiciones se sumó una crisis

---

<sup>1</sup> Mayor información sobre esta entidad: <http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/>



de gobernabilidad de la ciudad, que incluso logró suspender al Alcalde Mayor de su cargo, asunto que afectó directamente todas las instancias del gobierno metropolitano.

A finales de 2014 dejé dicho cargo y retomé mi tesis. Me propuse afinar los casos de estudio y seguí recopilando información pertinente. Entre 2014 y 2015 me vinculé a labores docentes en distintas universidades de Bogotá, como la Universidad Jorge Tadeo Lozano y su Observatorio de Poéticas Sociales de la carrera de Artes Plásticas, el Departamento de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana, la maestría en Artes Plásticas y Visuales de la Universidad Nacional de Colombia, la maestría en Estudios Artísticos de la Universidad Distrital “Francisco José de Caldas” y la maestría en Estudios Culturales de la Universidad de los Andes. El marco de los cursos, conferencias y otras actividades que propuse en estas universidades, mantuvo ligados conceptualmente distintos asuntos presentes en la indagación de mi tesis doctoral, lo que me permitió en varios contenidos teóricos incluidos en este trabajo.

De manera simultánea a las labores docentes mencionadas, realicé actividades de trabajo de campo, rastreo de bibliografía, hemerografía y webgrafía. En todo este proceso fue muy importante la colaboración y diálogo constante con distintos colectivos, artistas, investigadores y docentes de Bogotá, Medellín y Ciudad de México; los espacios de discusión y acompañamiento sugeridos por parte de las distintas iniciativas artísticas/activistas; el diálogo entablado con artistas y gestores dentro del proyecto Recursos Abiertos del Programa Taller Abierto de *Casa Vecina* de México DF; la Maestría en Acción Pública y Desarrollo Social del Colegio de la Frontera Norte sede Ciudad Juárez; el contacto y diálogo directo con funcionarios públicos de distintos niveles de decisión adscritos al sector cultural de Bogotá; y los espacios de discusión y encuentro en los que tuve la oportunidad de participar desde el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación a través del diplomado “Hacer algo” organizado en colaboración con la Universidad Jorge

Tadeo Lozano, en el que pude colaborar de cerca con distintos colectivos artísticos de la ciudad<sup>2</sup>.

Mención aparte merecen los foros académicos a los que fui aceptado o invitado a participar entre el 2013 y el 2017, tales como *Connecting Art Histories Haciendo vida en el arte latinoamericano III Seminário: Fazenda vida na arte Latino Americana/Latino Arte* que tuvo lugar en la Universidad de Sao Paulo; el *XXV CIHA - Colóquio Internacional de História da Arte - New Worlds: Frontiers, Inclusion, Utopias/Novos Mundos: Fronteiras, Inclusão, Utopias*, organizado por la Getty Foundation y Museo Nacional de Belas Artes de Rio de Janeiro; el *II Foro Internacional de Espacio Público. Mejores espacios, mejores ciudades* coordinado por el Departamento Administrativo del Espacio Público de la Alcaldía Mayor de Bogotá; el *55 ICA – International Congress of Americanists: Conflicto, paz y construcción de identidades en las Américas*, organizado por la Universidad Francisco Gavidia en San Salvador; el foro *Traveling theories of the social: on forms & Informalities*, espacio preparatorio para el Johannesburg Workshop in Theory and Criticism (JWTTC), organizado por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) en Quito; el *V Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica Intervenciones Estético-Políticas en el Arte Público Latinoamericano* del Grupo de Estudio sobre Arte Público en Latinoamérica –GEAP- organizado por la Universidad Iberoamericana y la Universidad de Buenos Aires, así como otros espacios de discusión menos formales en los que participé junto a otros artistas, activistas y académicos de Bogotá y Medellín. En cada uno de estos espacios recibí retroalimentación de materiales que se convertirían en avances de mi investigación doctoral, por parte de académicos y artistas de diferentes instituciones y países.

Durante el segundo semestre de 2014 recibí una invitación para vincularme como miembro del comité curatorial del *Encuentro Internacional de Arte de Medellín MDE 15 Historias*

---

<sup>2</sup> Para encontrar mayor información: <http://www.utadeo.edu.co/es/noticia/novedades/observatorio-de-poeticas-sociales/267991/hacer-algo-otra-vez-arte-desobediencia-y-espacio-publico-2015>

*Locales/Prácticas Globales*<sup>3</sup>. En este evento, además de la curaduría artística de distintos proyectos, - sobre todo de intervención en espacios urbanos de la ciudad -, estuve a cargo del diseño y desarrollo de algunas actividades académicas que giraron en torno a procesos urbanos de transformación microespacial centrados en Medellín, contrastados con casos y procesos de otras ciudades latinoamericanas como Bogotá, Panamá, Ciudad de México, Santiago de Chile, Lima y Caracas.

Por último, en noviembre de 2015 asumí como profesor planta de la Escuela de Artes e investigador adscrito a una de las líneas de investigación de la Escuela del Hábitat de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia sede Medellín, después de ganar un concurso docente. Esta es mi vinculación actual y desde allí he venido configurando una plataforma/observatorio de prácticas espaciales, a partir de un laboratorio urbano que lidero dentro de la Maestría de la Escuela de Artes, que es el punto más importante al que me ha llevado todo el proceso de mi doctorado en la UAM.

---

<sup>3</sup> El MDE es el evento internacional de arte contemporáneo más importante que se realiza en Colombia, y es organizado por el Museo de Antioquia. Tiene lugar cada 4 años. Esta tercera versión que incluyó algo más de 100 obras y proyectos, estuvo abierta al público desde el 3 de noviembre de 2015 hasta marzo de 2016, y contó con la participación de 59 artistas de 21 países. Más información: <http://mde.org.co/mde15/es/>

## 0. Introducción. Arte y espacio público: Una discusión en contextos urbanos emergentes.

El arte en el espacio público tiene que ver con algo más que sólo el grafiti o el llamado «muralismo»; va más allá de ser un escenario conmemorativo patrimonial representado por monumentos como bustos y estatuas; y está lejos de ser solamente el instrumento de configuración de mobiliario y conmemoración planeado por expertos en urbanismo. Arte en el espacio público tiene que ver con la consolidación de significantes que representan verdaderamente a una colectividad, a un barrio o a una región en el presente. Estos significantes no se proyectan únicamente a partir de políticas oficiales ni de criterios patrimoniales, legales o técnicos, sino que involucran además la participación de los agentes creativos, como los artistas, y también a quienes representan, ya sea a una comunidad o a los ciudadanos.

Óscar Ardila. *Arte espacio público. Intervenciones en Bogotá 2012-2015*.

Algunas de las producciones más relevantes en el campo de las ciencias sociales y las humanidades de las últimas dos décadas, han ratificado lo que diversos autores provenientes de los estudios culturales, los estudios visuales, la antropología social, la geografía cultural y también artistas y teóricos del arte inscritos en lo que se ha denominado “arte participativo” anunciaron con el nombre de “giro cultural”, cuando nadie alcanzaba a imaginar que la cultura llegaría a establecerse como un cuarto poder, junto al político, al financiero y al militar (Montiel, 2010). A propósito, Alain Touraine a comienzos de este siglo, atendiendo ciertas evidencias según las cuales lo social como había sido conocido y estudiado hasta entonces se habría disuelto, exhortó a los investigadores sociales a fijar su atención en nuevos espacios transdisciplinares desde los cuales repensar “lo social” a partir la esfera de lo cultural:

Actualmente, dos siglos después del triunfo de la economía sobre la política, esas categorías “sociales” se han vuelto confusas y dejan en la sombra gran parte de nuestra experiencia vivida. Tenemos, pues, necesidad de un nuevo *paradigma*; no podemos volver al paradigma político, fundamentalmente porque los problemas *culturales* han adquirido tal importancia que el pensamiento social debe organizarse en torno a ellos (Touraine, 2005: 13).

Las causas de las que Touraine se sirvió para explicar esta disolución las ubicó en el evidente afianzamiento de la economía sobre la política, los impactos múltiples de la globalización y el capitalismo tardío en las distintas sociedades, la imposibilidad de prever

los alcances de la revolución representada por las tecnologías de la comunicación, la fragmentación social y la emergencia de nuevos y numerosos actores sociales y con ellos, la multiplicación de las formas de acción social. De otro lado, esta situación descrita por Touraine permite dilucidar que sea la ciudad el lugar “natural” en donde ocurren con mayor frecuencia las nuevas experiencias culturales del espacio público, relacionadas a su vez, con el acceso y circulación de numerosos dispositivos tecnológicos y las defensas más visibles de los derechos (culturales) por parte de los ciudadanos.

Las condiciones de socialidad propias de la ciudad han sido primordiales para implantar y reproducir nuevas experiencias y conductas surgidas de las tecnologías de la comunicación y la información. Por ejemplo, las preferencias sexuales, la música o el vestuario, asignan a cada habitante de la ciudad ubicaciones sociales y culturales específicas, diversas y móviles, que se suman a las que se les puede asignar por su condición de clase, etnia, edad, filiación política. El entramado de productos, prácticas, lugares, discursos y agendas políticas presentes en el consumo cotidiano de productos populares como la música, el vestuario o la comida, más que afirmar el señalamiento hecho muchos años atrás por Raymond Williams, en el sentido de que la cultura es algo ordinario, reitera que es un espacio de construcción colectiva, heterogéneo y en pugna permanente, en el que “los diálogos, conflictos y negociaciones culturales ocurren en topografías glocales donde se enfrentan y negocian de manera compleja lo hegemónico y lo subalterno, lo nacional y lo extranjero, lo canónico y lo popular” (Rodríguez, 2004, s/p). Estas topografías glocales a las que alude Rodríguez serían el resultado de una situación de rasgos socio-espaciales, sociales específicos en articulación problemática con los flujos desterritorializados y ubicuos propios de la globalización.

Volviendo al sentido de lo ordinario de la cultura en los términos de Williams (2008: 39-41), - sin perder de vista las topografías glocales que propone Rodríguez para entender las numerosas prácticas culturales que tiene lugar en ciudades de países no centrales -, hay que señalar que este sentido implica suponer que una comunidad se constituye a partir del conjunto de significados y propósitos compartidos que emergen de sus prácticas cotidianas, sus relaciones de poder, hábitos y costumbres, tipos de trabajo y entretenimiento

compartidos. A su vez, estas prácticas cotidianas sugieren una idea de proceso social continuo en el que preparar los alimentos, asearse, cultivar, ordenar una vivienda, usar los espacios callejeros, comportarse en entornos no familiares, valorar o no cierta música, entre muchas otras acciones de la vida diaria son transformadas, ajustadas y resignificadas constantemente a lo largo del tiempo. Laura Itchart y Juan Ignacio Donati (2014:19), amplían esta descripción, para establecer un sentido de como es posible entender estas prácticas:

El pasado y el presente se conjugan en un futuro que también es plural. Al hablar de prácticas culturales reconocemos el proceso, el corrimiento del centro, la negociación. Ya no podemos extraer y separar, por un lado, la cultura y, por el otro, lo inculto, sino que debemos reconocer la disputa por la apropiación del sentido común, que por estar al alcance de la mano, muchas veces hace invisible su historicidad y su contingencia. Analizar el concepto de “prácticas culturales” exige desandar analíticamente el camino del consenso para ver, en el mismo proceso, el necesario trabajo de construcción de aquello que pensamos y que forma parte del canon cultural.

La oposición entre “culto” e “inculto” que mencionan Itchart y Donati coincide con dos acepciones de cultura, tal y como lo propone Williams: 1) es una “forma de vida en su conjunto” y 2) las artes y el conocimiento, productos de un tipo de trabajo y creatividad especializado y exclusivo. Williams se opone a estos dos sentidos de cultura que emergen de grupos sociales dominantes. El primero de estos grupos sostiene que la cultura equivale a la “alta cultura” es decir, a la Música, la Literatura y el Arte, - así, en mayúsculas -, que por ser de su dominio deben preservarse a toda costa de la embestida de las masas ignorantes. Williams rechaza esta noción de cultura basada en una separación radical entre las exclusivas y minoritarias clases sociales cultivadas y una mayoría ignorante, ordinaria y anónima, pero añade un punto central en esta discusión: la gente ordinaria también produce y disfruta esta cultura. El segundo grupo al que critica son los “buitres” de la cultura, o profesionales de las industrias culturales que desprecian la alta cultura bajo el supuesto de que las “masas” deben ser educadas y por ende, mediante esta supuesta educación instrumental podrían imponer su sentido de cultura –masiva y estandarizada-. No es difícil afirmar que elementos de estos idearios antagónicos de cultura se han mantenido en distintas sociedades hasta hoy.

Vinculada con la crítica de Williams, la afirmación de Montiel que se entrelaza con la de Touraine en el inicio de este apartado obliga a hacer algunas precisiones. Touraine enfatiza que “lo cultural” es hoy el lugar por excelencia en las contiendas sociales y en donde se dirimen o afirman diferencias económicas, políticas y sociales (Touraine, 2005, p. 14). A manera de ejemplo cabe completar esta afirmación con el ejemplo colombiano de transformación de las llamadas músicas “locales”, “populares”, o “tradicionales”, el cual no ha estado exento de polémica. A propósito, Ana María Ochoa (2003b, pp. 11-13) precisa que

(...) el término “músicas locales” lo empleo para nombrar músicas que en algún momento histórico estuvieron claramente asociadas a un territorio y a un grupo cultural o grupos culturales específicos —aun cuando la territorialización no haya sido necesariamente contenida en sus fronteras, y en las cuales esa territorialización original sigue jugando un papel en la definición genérica—. Así, los elementos que se reconocen, participan en la producción, circulación y apropiación de las músicas locales, han replanteado las relaciones entre el lugar de origen, el sujeto que las produce, el sujeto que las consume y la trama de significados implicados en su circulación (Ochoa, 2003b, pp. 11-13).

Estos cambios que menciona Ochoa resultan de la transformación del modo de producción musical, de los nuevos circuitos de consumo que aparecieron – y desaparecieron también– a través de plataformas web como *Youtube*, *Myspace*, *Napster*, *Grooveshark* o *Soundcloud*, y por supuesto, de las políticas culturales implementadas simultáneamente por distintos Estados alrededor de las músicas locales, enunciadas para tal efecto como práctica e industria culturales. Si se comparan los costos actuales con los registrados hace veinte años en la producción y grabación musical, se observa una significativa reducción por cuenta de la “democratización” en el acceso y uso de nuevas tecnologías, lo que a su vez ha alentado un intercambio mucho más intenso, efectivo y masivo de tecnologías, productos e información, reproduciendo de paso, saberes sociales a una velocidad y escala jamás vistas (Yúdice, 2002). Con este ejemplo es posible imaginar los alcances de las afirmaciones de Williams, Touraine, Montiel y Rodríguez, que coinciden en el reconocimiento de la relación entre la cultura y el lugar de dicha cultura, y sugieren también, la existencia de un campo cultural producido por relaciones de poder en el que actores sociales concretos,

pugnan en condiciones desiguales por su propia representación y el significado cultural de sus prácticas.

La noción de “campo cultural” deriva del concepto “campo social” que proviene del trabajo de Pierre Bourdieu (1997 y 2008), y que resulta conveniente introducir en este punto pues enmarca conceptualmente las políticas culturales públicas vigentes, concertadas por el Ministerio de Cultura de Colombia, como consecuencia de la implementación de la nueva Constitución Política de 1991. Fue Bogotá la entidad territorial que primero estableció en el país tales lineamientos de política cultural y los concertó con sus agentes culturales. Valga señalar que el ejercicio de apropiación del concepto “campo social” por parte de la institucionalidad cultural bogotana, nunca dejó de lado las condiciones que el mismo Bourdieu había impuesto a su uso en su propio trabajo: su aplicación sobre un objeto claramente situado en el espacio y en el tiempo (Bourdieu 1997: 24), como pueden ser las artes y el patrimonio, por ejemplo.

En la dirección propuesta por Bourdieu, Szurmuk y McKee señalan que la idea de “campo” permite estudiar no sólo las dinámicas de la cultura como un bien exclusivo de la élite, también aborda las dinámicas de las diferentes culturas que disputan la hegemonía, en sintonía con las reflexiones de Williams, Touraine y Ochoa ya presentadas: “(...) un campo es siempre un espacio de lucha por la dominación que genera estrategias de conservación, resistencia, subversión. La dominación, de acuerdo al *habitus* y al capital, no tiene una sola dirección y los actores tienen diferentes posiciones de acuerdo a la estructura que se analice” (Szurmuk y McKee, 2009: 46).

Sobre una cuestión distinta pero quizá más específica y cercana a las prácticas artísticas, cierta perspectiva de estudio del campo del arte colombiano ha sostenido que a lo largo del siglo XX no es posible reconocer una raigambre, ni una continuidad de procesos, producciones o proyectos artísticos colectivos, colaborativos o participativos<sup>4</sup>. Sirva

---

<sup>4</sup> Las comparaciones más frecuentes a propósito de los colectivos artísticos colombianos con otros escenarios en la región, han encontrado en los casos mexicanos y argentinos un fondo de contraste. Insistiendo en esta comparación, y a manera de ilustración, en Colombia no existe un compendio como *Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX* compilado por



agregar que entender esta problemática en clave de “prácticas artísticas” y no de “arte”, se trata sobre todo de un giro epistemológico que recupera las dimensiones teórica y crítica implicadas en la producción y circulación social del arte, incorporando para este fin la vida cotidiana, las culturas masivas y populares, y en general, las formas “bajas” de cultura, al acervo de lo artístico y políticamente relevante. Ochoa (2003a) ya había sugerido que esta perspectiva reconoce e identifica en un hecho o proceso artístico las instancias, recursos y agentes culturales (que no son solamente los artistas), que participan directamente en la producción, la circulación, la investigación, la apropiación social e incluso en los procesos de formación de nuevos agentes artísticos. De este modo, la categoría *prácticas artísticas* transforma radicalmente la unidireccionalidad supuesta en la creación artística, replanteando las relaciones entre el sujeto individual o colectivo que la produce, el sujeto que la consume, los lugares desde los que se enuncian unos y otros sujetos, y por supuesto, la trama de sentidos implicados en su circulación y apropiación social.

Por lo general, los dos colectivos que han sido mencionados como principales y casi únicos ejemplos son El Taller 4 Rojo y El Sindicato, y antes de ellos, entre los años 30 y 40, los denominados pintores y escultores “bachués” (Rubiano, 1975). En lo que respecta a la segunda mitad del siglo XX autores como Agudelo (2005) y Aldana (2014), señalan que el colectivismo en las narrativas del arte en Colombia había sido situado en las artes escénicas más que en las artes plásticas y visuales. Agudelo insiste en que este tipo de prácticas habían sido sobre todo excepciones a diferencia de las iniciativas que han emergido con especial insistencia a partir de la década de los noventa (2005: 62-68).

Otras perspectivas reconocen en el creciente número de las prácticas artísticas colectivas y colaborativas más recientes, un giro epistemológico que “ha ido de la mano de fuertes cuestionamientos a nociones como expresión, originalidad, unicidad, autenticidad y singularidad”, como afirma Jaime Cerón (Agudelo, 2005: 7). Las irrupciones de las tácticas

---

Alberto Híjar, que referencia algo más de 40 procesos del arte moderno y contemporáneo mexicano. O los sucesivos trabajos de Ana Longoni, - sola y en colaboración -, tales como *Del Di Tella a Tucumán Arde*. *Vanguardia artística y política en el '68 argentino* (2000), *El Siluetazo* (2008), *Vanguardia y revolución* (2014), dirigidos a entender las relaciones múltiples entre arte y política en la Argentina de los 60, 70 y 80 y el entramado social que permitió la emergencia de ciertas prácticas artísticas colectivas o en colaboración.

artísticas colectivas de producción, circulación, formación y gestión, han obligado a los estudiosos del campo del arte local y nacional a la revisión de los supuestos con los que se vinculaban ciertas prácticas artísticas a acciones colectivas, llegando a reconocer que han tenido lugar en escenarios comunitarios y de la lucha social contemporánea, fuera del campo específico del arte (Gil, 2012: 102-125). Más allá de las posibles tradiciones y corrientes colectivistas presentes en el arte colombiano reciente, que no son el problema que aborda este trabajo, el sentido y significado de los ejemplos mencionados tienen a diluir el trascendentalismo e idealismo del arte al situar sus prácticas en un campo social concreto, construido por relaciones de poder entre diferentes agentes e instituciones<sup>5</sup>.

A propósito José Luis Brea (2008: 106), detalla un poco más sobre las implicaciones conceptuales de las denominadas prácticas artísticas:

No existen obras, existe un trabajo y unas prácticas que podemos denominar artísticas que tienen que ver con la producción significativa, afectiva y cultural y juegan papeles específicos en relación a los *sujetos de experiencia*. Pero no tienen que ver con la producción de objetos particulares, sino únicamente con la impulsión pública de ciertos efectos circulatorios: efectos de significado, efectos simbólicos, efectos intensivos, afectivos...

En este sentido sugerido por las prácticas artísticas, la puesta en marcha de estrategias de organización social alrededor de procesos culturales y artísticos, la adscripción a alguna identidad estratégica, la apropiación de recursos comunicativos y tecnológicos, la reproducción y resistencia simultánea de discursos hegemónicos unos y contestatarios otros, la construcción de lazos de solidaridad y la cooperación entre ciudadanos con la finalidad irreductible de la consecución de bienes comunes, hizo necesario encontrar una categoría conceptual adicional, para poder abordar esta problemática desde la presente indagación. De este modo, la categoría *acción colectiva* es empleada para establecer un

---

<sup>5</sup> En Bogotá, a partir de los años noventa, es posible mencionar las siguientes iniciativas colectivas que han circulado sobre todo en los espacios propios del arte: Ku, Gilles Charalambos y Roberto Sarmiento, Recuerdos Inolvidables, Las Matracas, La Pequeña Familia Marca Registrada, Colectivo Cambalache, Sueños Regionales, Radio Chigüiro, Bazukobazuko, Joystick, Proyecto Bere Bere, Mefisto, Excusado Print System, Vida Lab, Imagen Pirata, Daily Service, Proyecto Nueva Fauna y Flora, Nadieopina, Grupo Nómada, Proyecto Bricollage, Ciudad Kennedy: Memoria y Realidad, Roth Händle, Tangrama, Popular de Lujo, Todopipas, Colectivo Slow, El Vicio Producciones, Silicona Group, Los Remembers, Echando Lápiz, Colectivo Aquelarre, Ruinas Faber, Revista Asterisco, La Agencia y Don Nadie, entre otros.

posible marco de análisis flexible y actual, y además para que este marco recoja la diversidad de formaciones ciudadanas e institucionales inmersas en un evidente descentramiento de lo político, lo económico y lo social que en el último tiempo ha encontrado en la cultura un vehículo para abrir nuevos escenarios y formas de intervención directa en lo público por parte de los habitantes-productores de los espacios urbanos.

Además, la acción colectiva es central en este trabajo por ser un campo de indagación vigente en las ciencias sociales, también porque conceptualmente permite trazar la trayectoria de la emergencia de nuevos sujetos sociales – individuales y colectivos, sirva la redundancia -, y de este modo entender el redimensionamiento de lo artístico/cultural y el descentramiento político en las sociedades actuales, en lugares concretos y bajo condiciones específicas.

Es importante señalar que las prácticas artísticas articuladas a acciones colectivas que aborda esta pesquisa no son propuestas que presenten algún tipo de homogeneidad o de rasgos comunes fáciles de distinguir<sup>6</sup>. Por el contrario, difieren entre sí en las tácticas que emplean para insertarse y articularse a espacios sociales no artísticos; en las estrategias implementadas para negociar con distintos niveles de la institucionalidad del campo del arte y la cultura locales, y al mismo tiempo, resistir y desviar la corrección política que le es propia a dicha institucionalidad; en las representaciones de lo artístico de las que se sirven para intervenir o para apropiarse recursos de toda índole; en los idearios que movilizan en términos políticos, sociales y artísticos; y en la forma como son apropiadas sus estrategias y contenidos por parte de distintas organizaciones sociales. La eclosión de estos procesos artísticos articulados a acciones sociales colectivas que ha tenido lugar en Bogotá a lo largo de lo corrido del siglo XXI, continuando el impulso de los años noventa, no es un fenómeno exclusivo de Colombia, por el contrario, también ha venido ocurriendo en

---

<sup>6</sup> Los trabajos de autores con distintas procedencias, ubicaciones y trayectorias que han trabajado en torno a la problemática de las prácticas artísticas, colectivismo e intervenciones en espacios sociales como Raunig (2007), Stimson y Sholette (2007), Szmulewicz (2012), Thompson y Sholette (2004), Expósito (2005, 2008 y 2012), Longoni (2010), Mésquita (2011 y 2015), Kester (1998 y 2011), Moreno (2014) y Ferrari (2014), recogen un conjunto amplio de distintos modos de hacer y discursar sobre estas prácticas artísticas colaborativas/colectivas/situadas/críticas/participativas.

distintos intersticios del sistema económico global, sobre todo en sus márgenes, que contra lo que puede sugerir el sentido común no se ubican espacialmente en denominado Gran Sur o Sur Global, sino que han emergido incluso en lugares situados en las principales ciudades de los países centrales, donde también persiste la desigualdad.

Las condiciones de emergencia de las acciones colectivas y de sus articulaciones con las prácticas artísticas contemporáneas implicadas en este trabajo, son diversas y específicas en cada ciudad, en cada micro-espacio donde son producidas. Por eso el énfasis de este trabajo se hace en la articulación entre prácticas artísticas-acción colectiva-producción espacial. Por ahora, sirva precisar algunas causas probables del surgimiento de estas prácticas artísticas mediante la ubicación de algunos procesos iniciados y culminados durante los últimos años en Bogotá. En esta ciudad ha sido fundamental la aparición de un alto número de facultades, departamentos y carreras en artes que, obviamente, han ampliado el número de actores expertos e instituciones que participan de su campo cultural, multiplicando sus recursos, redes e información. Tal situación la hacen un caso particular en todo el país<sup>7</sup>.

Estos espacios de formación universitaria han querido atender las distintas dimensiones implicadas en la producción artística, como la formación, la gestión, la asociada a investigación de los discursos, objetos y prácticas del arte y la relativa a la creación de objetos de arte propiamente dichos. Al igual que las prácticas artísticas articuladas a la movilización social, responden a distintos idearios y representaciones sociales de lo artístico en sus dimensiones local, nacional y global de manera simultánea. Lo anterior sugiere que el sentido de lo artístico y también el significado de lo político y lo social asociado a la idea de arte que movilizan, pugnan de manera constante, revelando fisuras y desencuentros permanentes entre sus practicantes.

Si bien las instituciones de formación formal y no formal en artes plásticas y visuales se han centralizado en Bogotá, la mayor concentración y accionar de prácticas artísticas

---

<sup>7</sup> Es posible consultar los datos de la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte de Bogotá aportados por el Observatorio de Culturas: <http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/es/cultura-ciudadana/subdireccion-observatorio-de-culturas>. También es útil revisar las cifras del Ministerio de Educación Nacional sobre programas de educación superior en artes: <https://www.mineducacion.gov.co/portal/Educacion-superior/Sistema-de-Educacion-Superior/>.

articuladas de acciones colectivas se presenta en los dos mayores centros urbanos del país: Bogotá y el Área Metropolitana del Valle de Aburrá, organizada alrededor de Medellín. Esta situación no es gratuita pues ambas ciudades cuentan con una política cultural que estableció un sistema de cultura en funcionamiento en cada ciudad. Además, tanto el Sistema Nacional de Cultura, como las políticas culturales tienen representatividad e injerencia en el diseño y puesta en marcha de distintas líneas de acción del campo cultural y artístico de cada ciudad en cabeza de sus gobiernos. En esta misma dirección hay que agregar que las dos ciudades cuentan con programas de estímulos a la creación, investigación y formación en arte y cultura que, sin ser ideales, han sido una garantía para la emergencia y sostenimiento de ciertos procesos e iniciativas en manos de artistas y comunidades.

Del mismo modo a como sucede en otras ciudades de la región, los recursos públicos dirigidos al sector de arte y cultura resultan insuficientes para cubrir las crecientes necesidades financieras, técnicas, en infraestructura, formación y de consolidación de circuitos desde los niveles barriales al metropolitano, de un amplio y diverso conjunto de prácticas artísticas que ha crecido y se ha diversificado aceleradamente a lo largo de las dos últimas décadas. Así mismo, algunos de los vacíos dejados por la acción estatal vienen siendo solventados por la empresa privada, ONG y otras organizaciones civiles que confluyen en el campo del arte, abriendo a la vez, distintos espacios para conducir sus intereses. Estas intervenciones se han acentuado en los años recientes por cuenta del desescalamiento del conflicto interno armado y por el reconocimiento de las víctimas de ese conflicto, como sujetos de derecho que pueden encontrar en las artes una forma de reparación simbólica.

Lo descrito en líneas anteriores explica otra posible causa de la reciente eclosión de proyectos colectivos y colaborativos a los que se ha hecho referencia, pues, en medio de los intersticios y las desigualdades sociales, económicas, políticas y culturales entre artistas, público, gestores y demás productores culturales, un número creciente de artistas se ha venido organizando de modos inéditos para reactivar la capacidad cultural instalada en sus respectivas ciudades - en sus barrios y localidades -, o ha implementado tácticas de

intervención en sus entornos, haciendo evidentes las condiciones de los escenarios que participan del campo del arte, y también perfiles y trayectorias tan complejas y diversas de sus agentes.

Aquí otra posible causa de la emergencia de colectivos artísticos articulados a acciones directas en espacios urbanos de Bogotá: la influencia de los procesos de globalización y mundialización que han permitido que una creciente y diferenciada cantidad de ciudadanos accedan y apropien espacios públicos, nuevas tecnologías de la comunicación y la información<sup>8</sup>. Estos recursos han animado y profundizado en parte procesos democráticos, así como conflictos culturales tramitados a través de prácticas artísticas, que buscan reconocimiento de distintos derechos de variadas franjas de la población, tales como las de los jóvenes, los afrocolombianos, los indígenas, el pueblo Rrom, las mujeres, la población LGBTI, los niños, las víctimas de la violencia, los animalistas, entre otros<sup>9</sup>.

También es posible inferir que son patentes las contradicciones y los eventos implicados en las acciones colectivas mediadas por prácticas artísticas en relación con la institucionalidad del arte, sobre todo en un entorno modernizado y capitalista como el actual (García-Canclini, 2002: 30-35). Baste pensar en una acción colectiva como la mesa ambiental “No le saque la piedra a la montaña”, conformada por ambientalistas y habitantes del sector de Potosí, que enfrentan el extractivismo minero en una franja montañosa ubicada entre las localidades de Usme y Ciudad Bolívar en Bogotá, que en alguna punto de su intervención crítica emplea estrategias artísticas echando mano de nociones e ideales no sólo acerca del arte, sino también de las culturas populares que, al incluir entre sus consideraciones

---

<sup>8</sup> Estos asuntos ya habían sido mencionados a partir de una cita de Ana María Ochoa Gautier (2003b: 11-13) líneas atrás de este mismo apartado.

<sup>9</sup> Por supuesto que este tipo de búsquedas y formas de organización social entorno a la cultura no son exclusivos de Bogotá, ni Medellín, ni de Colombia. En Suramérica han tenido lugar procesos culturales muy interesantes y de gran impacto tanto en la población como en las políticas de distintos países uno de los más recientes es del de Cultura Viva Comunitaria que se ha extendido como una red a varios países de la región. Existen compendios con ejemplos de estas prácticas, como el publicado por VIVATrust en 2005 titulado *Cultura y Transformación Social*. Igualmente son importantes los estudios de autores como George Yúdice y Néstor García-Canclini, algunos de los cuáles son fuentes de este trabajo.

supuestos que la sitúan cerca al “origen” y el arraigo rural, convierten esta iniciativa en un nicho de reclamos sobre lo identitario y la memoria cultural<sup>10</sup>.

Siguiendo la lógica de las causas del crecimiento sostenido de las ciudades colombianas a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, las expresiones culturales que tienen lugar en sus periferias provienen de significados y modos de hacer excluidos por la modernidad urbana, representadas además bajo clichés de atraso y precariedad pues las suponen arraigadas a lo rural. Estas representaciones son de uso corriente por parte de amplias franjas de la población que vive en las grandes ciudades del país. Bajo estos supuestos, es evidente la relación de subordinación entre las culturas populares y la alta cultura representada por el arte. En tal relación, las expresiones de la cultura popular difícilmente serían aceptadas como expresiones de un conocimiento experto, reconocimiento del que sí gozan las expresiones del arte moderno y contemporáneo. Al mismo tiempo, lo popular resulta banalizado, aplanado y romantizado, para articularlo con mayor facilidad y sin resistencia aparente a otras esferas de la vida social. Es más, a pesar de que en distintos escenarios académicos y de participación ciudadana abiertos por la administración pública se le confiere valor e importancia estratégica, lo popular es hoy un fenómeno cultural global-popular, pues tal y como advierte Renato Ortiz (2004, pp. 30-35), se han homogeneizado sus alcances y sus orígenes para su consumo, y por tanto, sus valores y estrategias.

En medio de esta confrontación, algunas prácticas artísticas han encontrado circuitos y posibilidades inéditas en su filiación, representación y usufructo de lo popular, manteniendo la frontera entre alta y baja cultura, dándole continuidad a la exclusión y a las hegemonías culturales, que dan significado a las desigualdades que persisten en las ciudades latinoamericanas. En todo caso, para otras prácticas artísticas denominadas de avanzada —porque propenden por la transformación de la realidad social en la que son

---

<sup>10</sup> Para más información sobre este proceso, este video clip producido por una medio de comunicación barrial ofrece más detalles: <https://www.youtube.com/watch?v=b8FBuENDbPA>, así como estas entradas en plataforma de medios rurales alternativos: <https://prensarural.org/spip/spip.php?article17995> y <http://censat.org/es/videos/no-le-saque-la-piedra-a-la-montana-potosi-ciudad-bolivar>. Esta información se puede contrastar con la que ofrece un medio masiv de comunicación: <https://www.elespectador.com/noticias/bogota/no-le-saque-piedra-montana-articulo-542701>.

producidas y circuladas—, que se han articulado productivamente a distintos significados y modos de hacer populares, sirve un señalamiento que hace Gerald Raunig (2007, pp. 245-255), siguiendo a Etienne Balibar, al recordar que las fronteras no deben ser entendidas como un instrumento de exclusión —a pesar de haber sido probado como tal a lo largo de la historia—, sino que pueden asumirse como un punto de partida para la ampliación de la democracia, pues sin duda, las fronteras abren nuevos espacios de participación y acción.

Las discusiones en el ámbito de lo público a lo largo de las últimas 3 décadas sobre el significado de la cultura, han resuelto que no es una cualidad abstracta asociada a cierta condición de clase social, género o etnia. Por el contrario, la cultura ha sido reconocida al final, como un entramado de relaciones entre actores sociales que tiene lugar en espacios concretos de la vida social. De este modo, la cultura ha sido asumida simultáneamente como un medio para la negociación de conflictos sociales, el lugar mismo de tales conflictos y un mecanismo de poder que es disputado permanentemente por grupos sociales hegemónicos y subalternos, en tanto espacio-herramienta de intervención y transformación de la realidad, y por tanto, de las relaciones entre actores sociales. Esta definición provisional alude a algunos de los referentes teóricos incluidos en esta reflexión, pero lo más importante, es que ofrece un punto de apalancamiento que relaciona las prácticas culturales, entre las que se cuentan las artísticas, y el proceso de organización de una comunidad con el lugar de su propia cultura.

Los autores Jesús Martín-Barbero (2002), Ana María Ochoa Gautier (2003a), Eduardo Nivón (2006) y George Yúdice (2007), indagan con sus trabajos en algunos tipos de relaciones posibles entre sociedad y Estado que han tenido lugar en los últimos tiempos en América Latina, evidenciando las distintas formas del ejercicio del poder en sus democracias y la complejización extrema de tal ejercicio. Son comunes en sus investigaciones las problemáticas que involucran la cultura, las prácticas artísticas y las políticas culturales, el papel de los medios masivos y de la tecnología en los procesos sociales contemporáneos y las expresiones sociales que convergen en intervenciones críticas en distintos circuitos culturales.



En la actualidad es evidente el rápido cambio de la significación de lo cultural y lo artístico, de su representación académica, de sus usos sociales y su reconocimiento como objetos de estudio importantes, lo que de algún modo ha obligado a la emergencia de nuevos campos de estudio interdisciplinarios por una parte, a la vez que los movimientos sociales han encontrado en el arte y la cultura, otras estrategias de intervención y de consecución de recursos para su accionar. Las transformaciones de las prácticas culturales y sus significados han animado intensos debates académicos y fuertes pugnas por la representación política de la diferencia y la identidad. No hay que pasar por alto que estas cuestiones han sido abordadas insistentemente por artistas latinoamericanos, - con unos giros y énfasis y giros particulares en Colombia-, desde hace casi tres décadas. De igual manera, en los espacios urbanos de Bogotá distintos grupos y movimientos sociales han encontrado lugar para sus respectivas agendas políticas movilizadas vía arte y cultura. Sobre este aspecto, Víctor Manuel Rodríguez durante su intervención “Notas para una reflexión sobre las prácticas artísticas como una intervención social” en el Encuentro de Investigaciones Emergentes realizado en Bogotá, afirmó que,

(...) Al pensar el arte como un conjunto de prácticas/saberes sociales no como un objeto, se le inscribe en relaciones de poder, tensiones y exclusiones, no tanto por sus temas ‘o fuentes de inspiración’, sino por la forma como moviliza relaciones de poder disciplinario mediante las cuales formas de creatividad social son integradas al discurso del arte como expresiones artísticas o prácticas portadoras de dimensiones ‘estéticas’ (Rodríguez 2016: 69).

En este orden de ideas, abordar problemas o fenómenos convocados por prácticas, ideas o nociones de arte y cultura en cualquier investigación, proyecto de gestión o intervención urbana, implica atender las condiciones específicas de las relaciones de poder establecidas entre grupos sociales o individuos con respecto a instituciones, condiciones materiales y las representaciones que de sí han establecido a lo largo de su proceso social. Dicho de otro modo, indagar en prácticas artísticas y culturales implicadas en la producción espacial de la ciudad, acarrea el abordaje de las distintas discursividades sociales animadas por reivindicaciones y supuestos diversos, que convergen en artefactos culturales transformadores de la ciudad – artefactos que genéricamente están asociados al arte público

o al arte en el espacio público<sup>11</sup>. Así entonces, una investigación como esta, interesada en la transformación urbana desde los microespacios producidos por prácticas artísticas, está situada de tal manera que logra involucrar el empoderamiento de sujetos en emergencia de distintas escalas territoriales, la consecución de derechos culturales, los procesos identitarios y la apropiación colectiva de espacios de la ciudad, que algunas veces enfrentan la institucionalidad del gobierno, del empresariado y de otras organizaciones sociales, y otras más, las articulan estratégicamente a sus objetivos.

La cita del artista y académico Óscar Ardila que abre esta introducción encuentra en este punto su pertinencia. Ardila afirma que el arte en el espacio público está asociado a “la consolidación de significantes que representan verdaderamente a una colectividad, a un barrio o a una región en el presente” (Alcaldía Mayor de Bogotá – SCRD, 2015: 27). También que este tipo de prácticas artísticas es posible en la actualidad, gracias a la articulación productiva de agentes bien diferenciados entre sí que movilizan a su vez recursos de diversa procedencia; agentes y recursos que se enmarcan a su vez, - o chocan-, con políticas públicas, acciones ciudadanas y criterios técnicos a cargo de artistas profesionales. Esta afirmación es útil para situar la complejidad de la transformación urbana en Bogotá a lo largo de los últimos quince años.

Lo primero que se puede afirmar es que a esas transformaciones han concurrido flujos tecnológicos, financieros, políticos e ideológicos de escala global, nacional y local que se entrecruzaron con las dinámicas sociales propias de los espacios concretos que impactaron. Así, las transformaciones lideradas por los más recientes gobiernos de esta ciudad que han alterado para bien y para mal su forma y paisaje urbanos, fueron posibles gracias a la participación de la ciudadanía en los procesos de transformación social y cultural, a una priorización de lo público como efecto de distintos discursos de amplia circulación social, a la resistencia o solidaridad de entidades privadas interesadas en la renovación urbana, al

---

<sup>11</sup> Sirva insistir en que desde la postura teórica que sustenta las políticas culturales de Bogotá, *las prácticas artísticas* son formaciones discursivas, o mejor, dispositivos de regímenes discursivos diferenciados y simultáneos, tales como arte moderno, arte contemporáneo o arte activista, que constituyen y son constituidos por todo aquello que nombran y legitiman (Rodríguez 2016: 65-74).

acompañamiento y evaluación permanente de organismos internacionales y multilaterales y, sobre todo, a su traducción en políticas públicas.

En la actualidad los bogotanos en general, valoran o al menos reconocen estas grandes intervenciones urbanas que han construido o renovado la infraestructura de Bogotá mediante conjuntos de viviendas impulsados por iniciativa del gobierno, parques, paseos peatonales, vías como las troncales del sistema masivo de transporte de la ciudad Transmilenio, la red de ciclorrutas, la dotación con mobiliario urbano de paseos peatonales y parques, proyectos urbanísticos de interés social como el Parque de la Hoja, la construcción del Parque Tercer Milenio o la transformación radical del denominado “Bronx” del centro de la ciudad, entre muchos otros. Del mismo modo el grueso de habitantes de la ciudad, valoran las intervenciones culturales a cargo de grupos de jóvenes, mujeres, activistas (animalistas, LGBTI, feministas, ambientalistas), grupos de artistas musicales, grafiteros, o de las agrupaciones culturales cuyos miembros identificados con alguna etnia, por ejemplo, fomentan festividades alrededor de sus patrimonios<sup>12</sup>. Todo lo anterior indica la importancia de las prácticas culturales en la transformación socio-espacial de las ciudades, específicamente en sus micro-espacios, es decir, en algunas de las cuadras, barrios y localidades en el caso de Bogotá.

Los alcances de estas producciones que perseveran en la ciudad incluyen el fortalecimiento de la gobernanza democrática, representan al parecer un avance en el ejercicio efectivo de la ciudadanía, pues afianzan la diversidad de identidades a través de la representación de la diferencia cultural, pero en la dirección contraria, algunas de estas prácticas también son formas de estetización de la política. Los asuntos involucrados en las prácticas artísticas articuladas a acciones colectivas son tan heterogéneos, porque involucran una amplia diversidad de actores sociales, discursos y recursos en sus propios procesos.

---

<sup>12</sup> El detalle de estos datos se pueden consultar en el sitio Web del Observatorio de Culturas, que aloja la información de la Encuesta Bienal de Cultura que realiza la Alcaldía Mayor de Bogotá desde el año 2001. Los últimos resultados publicados de esta encuesta, son los del 2017: <http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/es/cultura-ciudadana/observatorio-de-culturas/encuesta-bienal-de-culturas>

En el caso colombiano los problemas asociados a la relación Estado y cultura y la red de relaciones que surgen de allí se han multiplicado, más aún cuando se ha venido consolidando un discurso que ha logrado emplear la cultura como herramienta para la construcción de la paz (Ochoa, 2003a). Este papel tan ambiguo y problemático se ha acentuado aún más durante los últimos años, por cuenta del proceso de paz iniciado con la guerrilla de las FARC y el acuerdo alcanzado finalmente. Por ejemplo, dentro de este acuerdo se estableció que tres artistas producirían tres esculturas con las armas de fuego entregadas por la guerrilla. Una de estas esculturas será instalada en el parque de las esculturas de la sede de la ONU en Nueva York, otra en el espacio público de La Habana, por haber sido sede de los diálogos y la última, ya fue instalada en el espacio en el centro histórico de Bogotá<sup>13</sup>. La escultura que será instaladas en Nueva York estará a cargo de Mario Opazo y la que ya fue inaugurada en Bogotá, fue realizada por Doris Salcedo.

Llama la atención que los representantes de la sociedad civil colombiana que participaron como veedores, víctimas o acompañantes del diálogo entre el Estado y la guerrilla de las FARC, los funcionarios del gobierno colombiano, los representantes de la guerrilla y los observadores internacionales provenientes de países garantes del proceso, después largas sesiones de negociación hayan coincidido en acuerdos sobre lo fundamental, y también sobre el hecho de acudir a una representación artística en el espacio público para sellar el acuerdo, hacer memoria y honrar las víctimas de la violencia política en Colombia. Aún así, no resulta fácil entender las relaciones entre las políticas culturales para el arte y las políticas de la memoria, especialmente en términos de la producción y apropiación social del arte más canónico y tradicional como lo es una escultura conmemorativa en el espacio público, para simbolizar asuntos sensibles de la actualidad nacional. Hay que agregar que estas relaciones no son neutrales, ni están exentas de conflictos y contradicciones entre las instituciones que las auspician, sus practicantes, sus espacios de emergencia o aparición, y claro, las narrativas que movilizan.

---

<sup>13</sup> Aquí algunos detalles de esta obra de Salcedo: <https://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/doris-salcedo-monumento-armas-de-las-farc-acuerdos-de-paz/70319> y en este link, la versión oficial del evento de inauguración: <http://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Paginas/El-Presidente-de-la-Rep%C3%BAblica-visit%C3%B3-la-construcci%C3%B3n-de-la-obra-Fragmentos,-de-la-artista-colombiana-Doris-Salcedo.aspx>

La reparación simbólica que puede garantizar el arte a las víctimas de un conflicto interno armado tan largo y complejo como el colombiano, apuesta por abordar los supuestos políticos y sociales desde los que opera tal reparación simbólica-artística, descubriendo así vacíos en su sentido y alcance al agregar un factor adicional a esta ecuación, en extremo complejo y problemático: el espacio público. De este modo, son sumados de un golpe todos los cuestionamientos que suscita una pregunta por la dimensión pública de los espacios urbanos, al ensayar una explicación sobre las condiciones del proceso de crecimiento urbano de las ciudades del país.

Quedan incluidas en este asunto por supuesto, las paradojas presentes en ciertas narrativas oficiales del arte urbano, que para este tipo de intervenciones, sugieren el sentido más simple de esta forma de arte. Esto es, como el arte propio de los espacios públicos de las ciudades. Este último aspecto, revestido por el talante culturalista de la Constitución Política del país, ha respaldado cierto avance en los derechos de amplias franjas de la población y por lo mismo, ha garantizado la emergencia de nuevas subjetividades políticas en el marco de la representación de la memoria y la reparación de las víctimas en el posacuerdo.

En la dirección propuesta por este ejemplo que articula arte, memoria, reparación simbólica y espacio público, esta investigación insiste en la relevancia que tiene la culminación del proceso de paz entre el Estado colombiano y la guerrilla de las FARC; el reconocimiento de las víctimas como centro del proceso del posacuerdo; la puesta en marcha de un mecanismo de justicia transicional denominado Justicia Especial para la Paz que incluye a todos los excombatientes de los grupos armados ilegales de la extremas izquierda y derecha, así como los miembros de las Fuerzas Armadas que cometieron crímenes de lesa humanidad a lo largo de 5 décadas de guerra interna; y el fortalecimiento y defensa por parte del Estado de las organizaciones sociales que resistieron los embates de los distintos actores armados. Sin embargo, no es este el tipo de prácticas artísticas de las que se ocupa este trabajo, aunque aborden críticamente los marcajes que algún gobierno de turno o empresa privada haya realizado en espacios urbanos de la ciudad, o también, aunque en los casos que guían

esta reflexión, participen los mismos actores sociales o estén enmarcados por las mismas políticas culturales.

Con la intención de garantizar el desarrollo sociocultural y la redistribución de los recursos y servicios culturales entre toda su población, el Estado colombiano estableció el Sistema Nacional de Cultura<sup>14</sup>. Este Sistema es un entramado de instancias, documentos, conductos regulares y procedimientos encaminados al desarrollo y fortalecimiento de las instituciones culturales existentes y a la generación de organizaciones sociales que garanticen la participación de la población en la planeación, evaluación, seguimiento, puesta en marcha y ajustes de las políticas culturales del país. La Constitución Política de 1991 reconstruyó el deber ser del Estado desde la cultura y, por decirlo de algún modo, le concedió espacios de participación a la sociedad civil organizada alrededor de la cultura, que no había podido garantizar en la Constitución anterior en nombre de los derechos humanos y civiles.

El caso paradigmático de esta apuesta y de la tarea de establecer unas políticas culturales públicas en Colombia es la ciudad de Bogotá, como ya fue mencionado. En el documento Políticas Culturales Distritales 2004-2016 (Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2005), la Alcaldía Mayor de Bogotá pone de relieve las transformaciones del paisaje urbano de la capital del país desde la segunda mitad de la década de los noventa hasta hoy. Durante los últimos años, la cultura ha jugado un papel preponderante en la transformación social y política que ha experimentado la ciudad, mediante la creación y fortalecimiento de vínculos asociativos, la participación cívica, el desarrollo de la confianza en las instituciones, la solidaridad, el ejercicio de los derechos y deberes ciudadanos y la interlocución entre ciudadanos y entre éstos y el Estado.

Esta percepción de la cultura como eje estructurante de la vida social se expresa en los logros alcanzados en lo que respecta al mayor acatamiento de las normas básicas de

---

<sup>14</sup> Ley 397 de 1997 o Ley General de Cultura, es básicamente un conjunto de directrices e instancias para el desarrollo institucional y la planificación que propenden por el avance cultural y el acceso a bienes culturales, fortaleciendo la descentralización del aparato estatal y la participación ciudadana. En este enlace del Ministerio de Cultura se encuentra la totalidad de la Ley para su consulta: <http://www.mincultura.gov.co/areas/fomento-regional/sistema-nacional-de-cultura/Paginas/default.aspx>

convivencia, al mejoramiento de la seguridad y al orgullo que hoy sienten numerosas personas por su ciudad<sup>15</sup>. Posteriormente, durante la segunda década del siglo XXI, después de una reestructuración institucional del sector público de arte y cultura en la ciudad que llevó a la creación de la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, los objetivos de las políticas públicas fueron ajustados para atender nuevas necesidades y ampliaciones del campo de la cultura, tales como las luchas minoritarias en distintos territorios de la ciudad, los procesos de la Cultura Viva Comunitaria, la renovación de estrategias y usos del arte como herramienta social en la construcción de paz y la identificación de otros escenarios de incidencia de la formación y educación artísticas, entre otros (Alcaldía Mayor de Bogotá-SCRD: 2015).

Para cumplir objetivos tales como la ejecución de las políticas de cultura ciudadana, la formulación y ejecución del Plan de Desarrollo Cultural de la ciudad, se le confirió por parte del gobierno metropolitano un papel central a la cultura ciudadana, bajo el supuesto que fortalece la convivencia en la ciudad, la paz pública y establece algunas de las estrategias para articular las acciones y participaciones de distintas instituciones que logren integrar productivamente lo público con lo privado. En Bogotá las políticas de cultura han superado el ámbito de lo artístico - abriéndose a lo cultural -, no sólo por haber coadyuvado a la ampliación de lo público, sino por su articulación a políticas culturales y de gestión de organismos multilaterales como la UNESCO<sup>16</sup>; por implementar sistemas de gobernabilidad y gobernanza de la cultura mediante normativas legales, planes de desarrollo, proyectos y programas; por la inclusión de amplias y diversas franjas de la

---

<sup>15</sup> Tomado de la Encuesta Bienal de Cultura 2017: <http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/es/cultura-ciudadana/observatorio-de-culturas/encuesta-bienal-de-culturas>

<sup>16</sup> Es así que instrumentos tales como el Informe Mundial “Re|Pensar las políticas culturales - Creatividad para el desarrollo”, que deriva de la *Convención Mundial de 2005* liderada por la UNESCO, revela su importancia como factor decisivo en el impacto de lo global en lo local. Esta convención ha sido ratificada por 146 países y Colombia adhirió en 2013. El informe reúne indicadores, ejemplos modélicos, reflexiones de expertos y recomendaciones a distintos países, en el marco de una gobernanza cultural que impulse el libre desarrollo de la cultura, la creación y circulación de bienes y servicios culturales, el libre acceso a dichos bienes y servicios y ha fomentar la interculturalidad mediante el diálogo entre distintos países, con el fin de contrarrestar la asimetría y desigualdad entre los países de los hemisferios norte y sur. Ver: <https://es.unesco.org/creativity/publications>

población; y por haber conseguido el acompañamiento de otras entidades públicas y privadas que trabajan sobre el arte y la cultura en otras ciudades y países<sup>17</sup>.

De este modo, las transformaciones recientes animadas desde una escala supranacional como las representadas por la UNESCO o el BID que ya fueron mencionadas, han tenido impactos nacionales y locales que a su vez han redundado en el aumento del número y tipo de agentes culturales que, asociados o no a organizaciones de base social, pertenecientes o no a instituciones educativas, miembros o no de iniciativas privadas de gestión cultural, entran en relación con funcionarios públicos, investigadores adscritos a instituciones académicas públicas y privadas y otros expertos del campo del arte y la cultura. Es obvio que tales contactos no son necesariamente fluidos o positivos. Por el contrario, suelen ser conflictivos en la medida en que cada vez son más las esferas sociales que reclaman políticas culturales como plataforma básica para legitimar la lucha por sus derechos y también para redefinir “las fronteras de su campo de acción cotidiano” (Ochoa, 2003, p. 21).

Hechas las precisiones anteriores, hay que insistir en el interés de este trabajo por indagar en las prácticas y discursos movilizados por diversos actores del campo artístico local de Bogotá, que no se restringen a artistas profesionales, estudiantes y docentes de facultades y departamentos de arte de las universidades de la ciudad, sino que incluye organizaciones sociales y colectivos activistas, arquitectos, diseñadores, investigadores sociales, entre otros, que movilizan diversos recursos e integran redes de apoyo de escalas barrial, local, nacional e internacional. Este interés quizá derive de la importancia que a lo largo del siglo XXI se le ha concedido al fortalecimiento de los procesos culturales de la ciudadanía, a través de la participación en tales procesos y de la discusión pública sobre los alcances de las políticas para el arte, la cultura y el patrimonio de la ciudad que las sustentan parcialmente.

---

<sup>17</sup> En el caso de empresas y fundaciones privadas del país, la figura “responsabilidad corporativa” o “responsabilidad social”, son centrales para la inversión de recursos en proyectos o iniciativas culturales. Muchas de estas iniciativas son enmarcadas por el concepto de Cultura Ciudadana.



Esta tendencia a su vez, ha conducido en algunos casos a retroalimentar distintos proyectos artísticos, búsquedas y ciertas investigaciones académicas, y claro, a los procesos sociales involucrados en tales prácticas artísticas. De no ser así, una serie de procesos que perseveran fuera de los circuitos habituales del arte, con apuestas de mayor escala e intensidad como las implicadas en la lucha por derechos culturales y otras pugnas entre distintos actores sociales, por ejemplo, quedarían una vez más invisibilizados por los discursos establecidos sobre el arte y los movimientos sociales. Este es el caso del movimiento LGBTI y de las sexualidades no normativas en la ciudad.

A propósito de esta perspectiva de análisis, la académica argentina Ana Longoni, quien viene indagando desde hace varios años sobre la articulación histórica entre producción artística y acción política en su país y en algunos países de América Latina, ha señalado la importancia que tiene entender la manera en que las nociones tradicionales de arte y de política se han visto afectadas y alteradas en sus cruces y alcances por cuenta de las prácticas que denomina de “activismo artístico”<sup>18</sup>. Revela en su extenso trabajo, las diferentes estrategias que el arte y el activismo han utilizado para visibilizar e interpelar distintas problemáticas sociales situadas de forma muy compleja en el espacio público (Longoni, 2009: 18-19). De aquí que esta indagación considere pertinente el análisis y la interpretación de algunos casos bogotanos, que ocurren en unas condiciones bastante bien diferenciadas de las que han tenido lugar en Argentina y el Cono Sur, o en México, por lo que se hace necesario caracterizar y entender los modos de hacer propios de estas experiencias, en clave de la espacialidad que producen y también con otros supuestos más cercanos al contexto colombiano, como pueden ser los trabajos desde los estudios culturales de Nelly Richard (2009) o Víctor Manuel Rodríguez (2003). Este último aspecto es también un aporte de este trabajo a las indagaciones sobre el papel de las prácticas artísticas en los procesos reivindicativos de base social en América Latina, que tienen lugar en espacialidades urbanas de la región.

Es así como para establecer el papel de cada una de las prácticas abordadas en esta

---

<sup>18</sup> Sirva mencionar sus trabajos sobre Tucumán Arte, el Siluetazo y su participación en la Red de Conceptualismos del Sur

investigación, se avanzó en una revisión de categorías relativas no sólo a las prácticas artísticas desde las teorías del arte como podría ser obvio, o a los estudios culturales, sino sobre todo a la producción social del espacio, el territorio, el urbanismo y los estudios de ciudad, con especial énfasis en América Latina; la gobernabilidad y la gobernanza; y revisiones críticas sobre la disciplina geográfica, que era el campo disciplinar del que partió inicialmente esta reflexión. Fueron incorporados conceptos derivados de las prácticas y estudios culturales que evidenciaron la articulación existente entre la espacialidad urbana, el campo social y los significados y usos sociales de ciertas prácticas artísticas, como los casos trabajados.

Esta heterogeneidad descrita requiere tres precisiones importantes: 1) cualquier acercamiento al espacio urbano implica atender dimensiones tan complejas y específicas como la cultural, la política y la ciudadana; 2) lo anterior obliga a investigadores, gestores y planeadores urbanos, a operar desde distintos marcos disciplinares de manera simultánea; y 3) las prácticas artísticas contemporáneas que aborda esta indagación han venido jugando un rol importante y novedoso en Bogotá, bien distinto al de hace 3 décadas por ejemplo, pues suponen dimensiones tan complejas y específicas como la cultural, la política y la ciudadana, al materializarse en el espacios urbanos diferentes a los circuitos habituales de la producción artística.

Es en los términos en los se han planteado las distintas unidades de análisis de esta investigación, que se espera abordar el complejo representado por las intervenciones de distintos casos de prácticas artísticas que, articuladas a acciones colectivas hacen posible la transformación de micro espacios de Bogotá, propiciando así el surgimiento de nuevas espacialidades en la ciudad. Los alcances ya fueron esbozados, pero sirva precisarlos nuevamente:

- Identificar y caracterizar las producciones, procesos sociales y actores involucrados en la transformación/producción de micro espacios urbanos desde estas prácticas artísticas contemporáneas que tienen lugar en espacios urbanos diferentes a los habituales de los circuitos artísticos.

- Identificar y entender la complejidad teórica y política de los denominados “los comunes” (bienes comunes) implicados en las organizaciones sociales y en la producción espacial de los lugares urbanos en la que participan prácticas artísticas.
- Establecer las especificidades de la producción espacial en Bogotá en la actualidad en relación con procesos similares que tienen o han tenido lugar en otras ciudades del país y de América Latina.

De aquí, que el documento se haya estructurado en 3 capítulos que recogen y articulan los alcances esperados de esta investigación, a saber:

*Espacialidad, derecho a la ciudad, nuevas ciudadanías y prácticas culturales en Bogotá.* El primer capítulo plantea algunas discusiones entorno a la producción social del espacio urbano contemporáneo, necesarias para entender los alcances de las producciones, procesos sociales y actores involucrados en la transformación de micro espacios urbanos, activada por medio de prácticas artísticas. La primera discusión y quizá la más importante, es la que atañe a la inestabilidad de la noción de espacio público en las condiciones actuales de globalización y de avance del capitalismo, en el que la dimensión y escala de lo público y la producción y acceso a bienes comunes se han visto fuertemente afectadas. Por estas razones propone una categoría de análisis que permite entender mejor los micro-espacios urbanos, que son los lugares de los que emergen las nuevas espacialidades. En otro apartado del mismo capítulo son descritas las condiciones de Bogotá en clave del derecho a la ciudad, algunos procesos de profundización en la desigualdad social y la segregación socio-espacial, que son el germen de la acción colectiva. Esta acción colectiva, que oscila entre la emancipación y la autonomía, reconoce nuevos activismos desde el arte, que si bien se alimenta de muchos repertorios globales, tienen impacto y operatividad en la escala local. Las políticas culturales y la emergencia de nuevos actores sociales, son el asunto del último apartado del primer capítulo, que permiten entender las condiciones de las culturas políticas y las políticas culturales de Bogotá derivadas de la Constitución Política de 1991, que busca que el grueso de la población alcance la satisfacción de sus derechos a través de la cultura en medio de un conflicto interno armado. En su desarrollo, este capítulo ofrece un marco

conceptual y teórico desde el cual caracterizar, entender y problematizar las nuevas espacialidades en la ciudad.

El segundo capítulo se titula *Las prácticas artísticas contemporáneas y la ciudad*, y presenta el proceso de la transformación radical que ha experimentado a lo largo de las últimas décadas la idea de “arte”, hasta la irrupción de la noción de prácticas artísticas. La importancia de este apartado radica en el abordaje de las pugnas entre los agentes del campo artístico, por el significado, los recursos y la apropiación de circuitos para sus prácticas, en el marco de la relación histórica entre arte y ciudad. Un giro en términos del uso social del arte, también es recogido por este capítulo, en otro apartado centrado en el paso del arte comprometido al arte como intermediación de lo social. Para conseguirlo, presenta el antecedente del denominado Taller de la Ciudad, - experiencia que tuvo lugar en la segunda mitad de la década de los 90 en Bogotá -, con el fin de introducir una discusión sobre lo político en el arte contemporáneo colombiano que implica a su vez, acercarse a tácticas productivas puestas en práctica en el arte colombiano reciente, tales como el colectivismo, el comunitarismo y la participación. Finalmente, aborda las acciones colectivas que articulan prácticas artísticas en sus repertorios de intervención, a partir de casos concretos que han tenido lugar en Bogotá: el que ha estado a cargo del Movimiento Nacional de Víctimas de Crímenes de Estado (MOVICE) / Centro de Memoria, Paz y Reconciliación, tendiente a la visibilización del “sujeto víctima” del conflicto armado; las prácticas artísticas articuladas a acciones y procesos culturales, comunitarios y participativos en los casos de “Echando Lápiz” y la “Práctica artística en la Grieta”; y finalmente, las acciones colectivas que asumen la dimensión útil del arte en la ciudad informal como es el caso de los proyectos del colectivo Arquitectura Expandida.

*Nuevas espacialidades: prácticas artísticas y acciones colectivas en Bogotá 2000-2015* es el tercer y último capítulo y representa el corazón de esta indagación, toda vez que establece el papel de ciertas prácticas artísticas en la transformación urbana y en la producción espacial en Bogotá en lo corrido del siglo XXI. Del mismo modo, identifica sus recursos, sus actores culturales y las nuevas diferencias que son el motor de sus modos de

hacer, y de las nuevas maneras de organizarse y de expresarse políticamente, como ocurre con los llamados activismos transversales. En otro apartado plantea las cuestiones de la emancipación, autonomía y otras tácticas urbanas de organización política en micro espacios de la ciudad, que representan de algún modo la actualidad de tales prácticas, enfatizando en sus repertorios y puestas en juego en sus intervenciones en la ciudad. Como parte final de este capítulo y de la investigación misma, se presenta un conjunto de conclusiones sobre las espacialidades emergentes en Bogotá, entendidas simultáneamente como artefactos culturales, prácticas artísticas y producciones espaciales.

## 1. Espacialidad, derecho a la ciudad, nuevas ciudadanías y prácticas culturales.

Las administraciones públicas en un Estado democrático tienen que asumir como una de las fuentes de su legitimidad el promover una política de ciudad que produzca espacios públicos ciudadanos. No son por lo tanto admisibles grandes proyectos urbanos que no integren objetivos sociales y ambientales que amplían la ciudadanía en cantidad y calidad.

Jordi Borja. *Ciudadanía y espacio público*.

Este capítulo propone una serie de discusiones sobre los procesos de urbanización y de planeación urbana con el fin de precisar el alcance de categorías de análisis socioespacial tales como “producción social del espacio”, “espacio público”, “espacios comunes”, “recursos comunes urbanos”, “derecho a la ciudad” y “acción colectiva”, que constituyen en su interacción, con las prácticas artísticas contemporáneas, el marco general en el que está inscrita esta investigación. Es central la contextualización de la discusión propuesta por este trabajo, sobre todo, por la descripción y conceptualización del contexto en el que se inscriben una serie de prácticas artísticas, que articuladas a acciones colectivas han producido *nuevas espacialidades* en Bogotá.

El énfasis es la dimensión pública de los espacios urbanos en Bogotá, que es constituida a su vez por distintas tensiones entre lo local, lo nacional y lo global, toda vez que no es posible abordar los procesos de urbanización o de la planeación urbana de las ciudades latinoamericanas sin atender las condiciones actuales de globalización y de avance del capitalismo, que han afectado el alcance y gobierno de los recursos comunes urbanos, las formas de organización social en los microespacios de la ciudad y la emergencia de nuevas espacialidades.

Por último, aborda el derecho a la ciudad con unos horizontes políticos renovados que intentan enfrentar los nuevos retos de la creciente participación ciudadana en asuntos de interés público y el adelgazamiento paulatino del Estado que ha animado la emergencia de nuevos actores sociales. En este escenario, las políticas culturales públicas son un recurso que numerosas organizaciones sociales han empleado, no sólo para profundizar sus procesos de emancipación, sino para la satisfacción de sus derechos a través de la cultura en

medio de un conflicto interno armado, cuya conclusión parece estar más cerca que nunca antes en el país.

### **1.1. Apuntes sobre las discusiones entorno a la producción social del espacio urbano contemporáneo.**

El idealismo del espacio público - que lo es del interés universal capitalista- no renuncia a verse desmentido por una realidad de contradicciones y fracasos que se resiste a recular ante el vade retro que esgrimen ante ella los valores morales de una clase media bien pensante y virtuosa, que ve una y otra vez frustrado su sueño dorado de un amansamiento general del vínculo social.

Manuel Delgado, *El espacio público como ideología*.

Las particularidades de la transformación de Bogotá en las últimas tres décadas pueden resumirse así: la población de la ciudad se ha incrementado, la mancha urbana se ha expandido, sus paisajes urbanos se han transformado rápidamente y en términos de participación política de sus habitantes, es posible afirmar también que ha tenido lugar un proceso de democratización. Estos descriptores resultan abstractos y obvios, es cierto, pero aún así señalan mediante generalidades cambios cualitativos y cuantitativos de la vida social en la capital de Colombia. Sobre estos cambios, el lenguaje propio de los discursos expertos sobre las políticas culturales, los estudios urbanos y políticos y el arte contemporáneo, entre otros, coinciden hoy en algunos términos y nociones que se reproducen con rapidez. Este es el caso de expresiones como “cultura ciudadana”, “gobernanza”, “espacio público”, “campo del arte”, “prácticas artísticas”, “renovación urbana” e incluso, “derecho a la ciudad”, que aparecen en documentos de política pública para las artes, discursos políticos-electorales, investigaciones académicas, contenidos específicos en la formación profesional de artistas, arquitectos y diseñadores, y en procesos de gestión artística en la ciudad.

Es dable afirmar que el acumulado de conocimiento académico y de saberes sociales sobre las ciudades de un mismo país como Colombia, ha arrojado información muy diferenciada que describe, evalúa y perfila las acciones tanto de organismos gubernamentales como de

iniciativas ciudadanas, pero no es tan copiosa la producción que articula como problema de estudio ambas ubicaciones socio-políticas a procesos culturales, por ejemplo. También es claro que frente a la evidente complejidad de perspectivas disciplinares desde las que es posible abordar los “asuntos de la ciudad”, la multiplicación de experiencias sociales y políticas en el ordenamiento del espacio, la incorporación sucesiva de modos de hacer y de organización al repertorio de los artistas y de las organizaciones sociales en clave de cultura, la superación de muchos modelos instaurados sobre el desarrollo y crecimiento urbanos, entre otros aspectos y problemáticas, impiden de facto extrapolar mecánicamente experiencias y modelos de un país a otro, de una ciudad a otra, o es más, de la Bogotá de hace 25 años a la de hoy.

Las condiciones apenas mencionadas de la Bogotá de la década de los noventa y que arriban a la actualidad, son el fondo de contraste de la presente indagación que, interesada en articulaciones productivas y concretas entre prácticas artísticas y acciones colectivas, identifica y reconoce la heterogeneidad evidente de agentes, instituciones, recursos, espacios y discursos que confluyen en tal articulación. Estas condiciones han involucrado el ejercicio ciudadano que en nombre del arte, la identidad, el territorio y en general, en nombre de sus derechos culturales, alcanzaron reivindicaciones y reconocimientos importantes distintos procesos socio-artísticos en lo que va corrido del siglo XXI en la ciudad. Sirva señalar enfáticamente que en ningún momento este interés por las prácticas artísticas puede entenderse como un ejercicio cercano a la historia del arte o a la teoría estética, por el contrario es una pregunta sobre la espacialidad urbana bogotana, sobre su producción socio-espacial, eso sí, desde los modos de hacer de las prácticas artísticas.

Las causas posibles que han motivado buena parte de las reivindicaciones aludidas están situadas en la imposibilidad - o gran dificultad al menos -, de acceso a bienes colectivos a través de la gestión habitual de los gobiernos de la ciudad y sus instituciones con funciones de distintas escalas y sectores, así como su visibilidad social, por parte de grupos de ciudadanos organizados o no, comunidades específicas o simplemente ciudadanos que encuentran en la cooperación con sus iguales, un camino para la satisfacción de sus necesidades y la reivindicación de sus derechos. O que entienden la urgencia de participar e



incidir en asuntos públicos poniendo a prueba su capacidad colectiva para llevarlo a cabo, así como la apropiación y reproducción de nuevas estrategias de visibilización de sus luchas y de intervención en espacios de ciudad.

Como ya fue mencionado, en la actualidad las formas de la organización social son profundas, así como sus objetivos políticos y estrategias de visibilización y de acción. No menos ricos son los repertorios que han llegado a desplegar las iniciativas ciudadanas de las que se han tenido noticias no sólo en América Latina sino en Europa y Estados Unidos, como fue el caso de las numerosas manifestaciones contra la violencia policial ejercida arbitrariamente sobre jóvenes afroamericanos en varias ciudades norteamericanas, o de los *Indignados* en Madrid. Raúl Zibechi (Taibo et. al., 2011: 7-8), escribe a propósito de estas movilizaciones y sus expresiones:

Los grandes movimientos producen signos y símbolos que muestran los rasgos distintivos de cada ciclo de luchas. Indígenas encapuchados y armados protagonizaron el levantamiento zapatista del 1 de enero de 1994; desocupados con palos y pañuelos fueron el emblema de los piquetes argentinos de diciembre de 2001; mujeres de polleras portando callapus y ondeando whipalás bajaron de El Alto hacia La Paz en octubre de 2003. (...) Es a través de estos símbolos como identificamos el fin de una época y el comienzo de otra. Puerta del Sol, como Plaza Tarhir, forma parte de esa larga lista de lugares que han sido transmutados de espacios/monumentos en barricadas, o espacios de vida, por la acción colectiva.

En medio de este paisaje de acontecimientos la categoría *acción colectiva* resulta amplia, flexible y pertinente para representar la multiplicidad de formaciones ciudadanas que en años recientes se han configurado dentro del campo de la cultura, ya que reconocen en sus saberes, actores, circuitos y recursos, una serie de valores que otros campos no pueden ofrecer: la inmediatez, la especificidad, la producción colectiva, la capacidad de reproducción social, y sobre todo, la posibilidad real de participación en espacios concretos de la ciudad.

Los acercamientos a la acción colectiva han sido posibles desde los desarrollos teóricos de autores como Nicolas Tenzer (1992), Elinor Ostrom (2011 y 2012), Jon Elster (1990), Charles Tilly (2000, 2002 y 2007) y Sidney Tarrow (2012). Para los casos de Latinoamérica y Colombia en específico, sirva mencionar los trabajos de Marcelo

Cavarozzi (1993), Alberto Melucci (1999) y Alfonso Torres (1993 y 2007), María Teresa Uribe (2001) y más recientemente el de Ricardo Delgado (2009), que presentan los efectos contradictorios de los procesos de la globalización, los límites de la noción “movimiento social”, la heterogeneidad de actores sociales que involucra, el papel central de lo simbólico y lo cultural en su organización y búsquedas, y algo central, todos estos trabajos revelan la dimensión del papel de las ciudades como paradójicos centros de poder en la región.

La acción colectiva en tanto categoría de análisis da cuenta de la heterogeneidad social por lo que es apenas lógico que existan diversas perspectivas y análisis, toda vez que están situadas en los espacios de la vida social actuales. Por ejemplo, Tilly utilizó indistintamente términos como “repertorios de acción colectiva”, “contestación”, “acción colectiva” propiamente dicha y “acción colectiva violenta” en sus trabajos. Olstrom en su trabajo junto a Poteete y Janssen apuesta por “estabilizar” la noción, para derivar una metodología de investigación sobre la acción colectiva. Cavarozzi y Delgado indagan en los “Marcos de Acción Colectiva”. Por su parte, Tenzer ahonda en el proceso de despolitización de las sociedades *ad portas* del siglo XXI, en tanto que Melucci explica cómo ha sido la acción de los movimientos sociales contemporáneos en América Latina, precisando la forma como movilizan proyectos simbólicos y culturales integrados a su apuesta política. Es importante esta mención de Melucci por la precisión que hace relacionada con el papel central - o al menos estratégico -, de lo cultural en la acción colectiva, exponiéndolo como un cambio importante en comparación con los movimientos sociales “clásicos”.

En la dirección contraria, el mismo autor Melucci hace una caracterización algo problemática que pasa de largo sobre la innegable heterogeneidad de motivaciones, recursos, mezcla de actores y modos de organización de la acción colectiva urbana, para establecer una suerte de diferenciación entre sectores de la estructura social, que a su vez serían los animadores de las acciones colectivas tendientes a la defensa de los bienes comunes urbanos. La dificultad está en que, por las evidencias disponibles sobre el entorno tecnológico actual, el avance del mercado y las nuevas identidades y afectividades derivadas de estas condiciones de vida, difícilmente se puede sostener tal nitidez en la

composición de los actores sociales que se involucran en acciones colectivas en las ciudades contemporáneas, sobre todo en las latinoamericanas.

Así, en los procesos de investigación no es difícil entender la carencia de términos para referirse a las nuevas formas organizacionales que han surgido de la cohesión de diferentes grupos cuyo interés amplio es la defensa de los recursos comunes urbanos, que si bien se encuentran dispersos por el planeta entero, no se puede perder de vista que también están interconectados y organizados en redes, en una suerte de asociación en distintas escalas e intensidades políticas que han relativizado al extremo la militancia como rasgo característico de los movimientos sociales clásicos. Esta militancia en la actualidad resulta parcial y de corta duración, pues está soportada sobre todo, en una suerte de solidaridad afectiva que impacta el ámbito personal y los afectos de cada uno de los actores sociales involucrados, pero que no logra sostener a lo largo del tiempo.

En estos términos y al revisar el proceso de la producción espacial de los barrios populares en Bogotá, se puede constatar que es resultado del desplazamiento poblacional ininterrumpido del campo a la ciudad desde los años cuarenta del siglo XX a causa del conflicto interno armado que ha vivido Colombia desde entonces, - además del obvio crecimiento poblacional y las primacías urbanas establecidas por la dinámica económica -. Las condiciones impuestas por el conflicto interno armado han configurado a Colombia como un país de ciudades, esto es, un país cuya población urbana representa en la actualidad cerca del 80% del total, con 5 grandes ciudades que superan el millón de habitantes, representan algo más del 30% de la población total del país y producen el 45% del PIB<sup>19</sup>. Igualmente, de acuerdo a la legislación colombiana y la literatura internacional revisada, Colombia tiene 41 ciudades intermedias, es decir, ciudades que oscilan entre los 100.000 habitantes y 1 millón de habitantes. La conclusión del Banco Interamericano de Desarrollo sobre estas condiciones es:

---

<sup>19</sup> La proyección de población total en Colombia para el año 2018 es de 49'813.541 y de Bogotá D.C. 8'181.047. Como Para más información detallada sobre datos comparativos, cálculo de las distintas proyecciones y metodología, se puede consultar el siguiente enlace del Departamento Administrativo Nacional de Estadística: <https://www.dane.gov.co/index.php/estadisticas-por-tema/demografia-y-poblacion/proyecciones-de-poblacion>

En el caso de Colombia, su capital Bogotá sigue teniendo la primacía con aproximadamente 8 millones de habitantes, y contribuyendo con más del 25% del PIB del país. Sin embargo, es reconocido que ciudades como Medellín y Cali con aproximadamente 2,5 millones cada una, y recientemente Bucaramanga y Barranquilla con sus ciudades vecinas han constituido una importante red de ciudades, constituyéndose en polos de desarrollo económico que han permitido un desarrollo más balanceado en términos regionales y territoriales, diferenciándose de lo que ha sucedido en la mayoría de los países de la región. Es así que el 40% de la población y el 45% del PIB se concentra en 23 ciudades diferentes a Bogotá. (Torres y Caicedo, 2015).

En este escenario la fragmentación territorial ha sido inevitable y los fenómenos de desterritorialización han sido la regla, razones por las cuales la acción colectiva ha resultado primordial para defender la ocupación de terrenos situados en las márgenes de la ciudad, y para producir y defender bienes comunes (acceso a transporte público, redes de servicios básicos de agua, alcantarillado, energía eléctrica). En consecuencia, es posible afirmar que la acción colectiva ha sido un recurso central para la visibilización y construcción de legitimidad necesarias, por parte de la organización social misma frente al establecimiento político de la capital del país. Los gobiernos metropolitanos de los grandes centros urbanos y los gobiernos municipales ubicados en la zona de influencia de esos centros, de algún modo se han terminado por especializarse en legalizar barrios informales desde varias décadas: los ejemplos de Santa Librada y Yomasa en la Localidad de Usme; Caracolí, Arborizadora Alta, Sierra Morena y La Playa en la Localidad Ciudad Bolívar; Patio Bonito y María Paz en la Localidad de Kennedy; o Libertad, Danubio Azul y Nueva Roma en la Localidad de Bosa, representan la complejidad de la urbanización de Bogotá<sup>20</sup>. Una característica adicional, es que los gobiernos más recientes han terminado por reproducir diseños globales de crecimiento urbano, instaurando de paso una idea vacía de espacio público, tal y como señala enfáticamente Manuel Delgado en la cita que abre este apartado.

---

<sup>20</sup> Según datos de la Secretaría de Hábitat de Bogotá, iniciando el 2017 se habían identificado en la ciudad 214 polígonos de asentamientos ilegales, en los que viven alrededor de 65.000 personas y ocupan cerca de 308 hectáreas del área del Distrito Capital. La mayor parte de estos asentamientos están ubicados en la Localidad de Ciudad Bolívar, seguida de las localidades de Usme, Kennedy, San Cristóbal y Rafael Uribe. En la página web de la Secretaría es posible consultar las bases de datos: [www.habitatbogota.gov.co](http://www.habitatbogota.gov.co).

Los trabajos de Alfonso Torres (1993 y 2007) resultan iluminadores para entender en su complejidad todo el proceso de urbanización en manos de migrantes pobres a Bogotá entre 1950 y 2000, que coparon numerosos baldíos mediante repertorios propios de la creatividad popular o de la llamada imaginación social, para posterior y sucesivamente defenderlos ya urbanizados, mediante la organización y protesta populares. El proyecto investigativo de Torres además de dar cuenta de las experiencias de confrontación entre esos nuevos habitantes de la ciudad y distintas instancias de gobierno de la ciudad, ofrece una caracterización de las distintas etapas y discursos que desde su perspectiva sociológica y de estudios latinoamericanos identifica en la producción del espacio urbano de Bogotá, que a diferencia de otras ciudades como Sao Paulo, Ciudad de México, Lima, Caracas o Buenos Aires, no está suficientemente documentado aún. Torres afirma que entre los años 50 y 60 predominaron las interpretaciones derivadas del funcionalismo y las teorías de la marginalidad. En los 70 y primeros años 80, en medio de la emergencia de los nuevos movimientos sociales, las perspectivas urbana marxista y del capitalismo periférico latinoamericano marcaron la interpretación de los procesos asociativos populares en Bogotá. Ya para mediados de los 80 y toda la década de los 90, el interés académico describió el denominado “giro cultural”, poniendo en el centro de su interés todas las dinámicas culturales urbanas y los procesos de democratización y de ciudadanización en el marco de la implementación de la nueva Constitución Política de Colombia de 1991. Para el inicio del siglo XXI el autor afirma que Bogotá recoge multiplicidad de experiencias organizativas populares que lograron permanecer, manteniendo su autonomía, legitimidad y alternatividad, pero es un desafío intelectual su investigación y entendimiento (Torres, 2007: 9-15).

Las articulaciones involucradas en las acciones colectivas, con sus repertorios de ocupación y producción espacial y su papel determinante en la transformación urbana de Bogotá desde sus microespacios, son dos de las unidades de análisis que convergen en la amplia noción “espacio público”. La “producción espacial” en relación con cierta noción de espacio público, se sobrentiende en tanto el espacio público es una producción espacial con una amplia capacidad de significación de los espacios urbanos, así como de la producción y

defensa de los bienes comunes. Esto se explica porque el lugar de la organización social, sus distintas acciones y sus estrategias de orden cultural convergen en los espacios públicos de Bogotá, pues es ahí donde ocurre esta articulación central para esta indagación. En el sentido propuesto por Lefebvre “el concepto de espacio liga lo mental lo cultural, lo social y lo histórico” (1991: 57), y afirma que las espacialidades contemporáneas tienden a ser globales y a desintegrar –no a arrasar-, los espacios de menor escala como la nacional y local, siguiendo la lógica contradictoria de producción capitalista. Es por esto, por su utilidad en este trabajo, que es preciso entender la producción espacial de estos espacios públicos, -sirva la redundancia-, por parte de los actores que intervienen el espacio urbano, desde las prácticas artísticas en este caso.

Una categoría de análisis que potencia la dimensión pública de ciertos espacios urbanos es la de *espacios comunes*<sup>21</sup>, pues da cuenta del proceso social de construcción de lo público sin presuponer que el espacio público preexiste como cualidad dada de la ciudad. Además, esta categoría sitúa críticamente la articulación entre un territorio concreto y una determinada acción ciudadana. Es en estos términos en los que la noción *espacios comunes* resulta valiosa porque se aparta de definiciones excesivamente amplias o inespecíficas que abundan en la literatura sobre el “espacio público” que, *grosso modo*, es asumido como el espacio construido para el disfrute y el encuentro colectivo, obviando especificidades importantes, como que concierne a comunidades concretas, que es manifiesto y de acceso común (Rabotnikof, 2005). Por el contrario, esta categoría involucra la dimensión pública de ciertos espacios urbanos significativos para el fortalecimiento de los valores identitarios de los habitantes de los barrios, -bogotanos en este caso-. El uso de la categoría *espacios comunes*, enfatiza en el proceso de emergencia de diversos lugares producidos de manera similar a como sucede en las ciudades latinoamericanas.

Los *espacios comunes* en los términos propuestos por Natalia Da Representação (2009) son

---

<sup>21</sup> Esta categoría sigue siendo de gran utilidad, aún después de ser integrada a la indagación antecedente de esta investigación. Se trata de un trabajo titulado *Prácticas culturales críticas de producción de espacios públicos en la transformación del barrio Moravia, Medellín, Colombia, 1984-2009* realizado en el marco de los estudios de maestría en geografía humana en El Colegio de Michoacán A.C., entre 2008 y 2010 por parte del autor.

de gran utilidad, pues la categoría permite entender que los territorios urbanos son producidos a partir de apropiaciones sociales diversas que se superponen unas a otras, en manos de sus fabricantes. Estas apropiaciones que operan sobre todo, pero no solamente, desde lo identitario y desde la diferencia, son fundamentales para la producción y gestión de tales territorios, tal y como precisa Da Representação. Según la autora, además de posibilitar el entendimiento complejo de los procesos de gobernanza territorial implicados, “las posibilidades analíticas del concepto de espacio común permiten pensar los procesos empíricos de construcción del espacio atendiendo a la compleja trama de actores involucrados en su utilización y gestión, quienes sustentan recursos e intereses diferenciales” (2009: 124).

Hasta este punto han sido presentados dos de los grandes asuntos implicados en esta indagación: la *acción colectiva* en tanto “multiforme capacidad colectiva de insubordinación” (Gutiérrez Aguilar, 2017:18); y la *producción espacial* en clave de la dimensión pública de los espacios urbanos en los que es reconocible una esfera de acción, que articula temporalmente actores numerosos y diversos, que despliegan a su vez, repertorios para la protesta social, la transformación espacial y la resistencia cultural por un *derecho a la ciudad* (Lefebvre 1978 y Harvey, 2008).

Dos rasgos distintivos de la movilización social en América Latina son el ánimo caótico con el que busca intervenir decididamente en asuntos públicos y el desborde, por insuficiencia, del aparato institucional (Gutiérrez Aguilar, 2017:18). Hay que precisar en todo caso que las luchas actuales por el *derecho a la ciudad*, difieren de las animadas por Lefebvre durante el Mayo del 68 francés que apuntaban a visibilizar la relación entre el espacio fragmentado urbano y la racionalidad capitalista, ya que en la actualidad, buscan sobre todo definir un modo de vida urbana diferente al que están imponiendo los agentes del mercado y los agentes del Estado, en la dirección en la que insiste David Harvey: “Exigir el derecho a la ciudad en el sentido que yo le atribuyo aquí es exigir un cierto poder de moldear los procesos de urbanización, las maneras en las cuales las ciudades son hechas y rehechas y hacer esto de manera fundamental y radical” (2008: 14).

En medio de las tensiones resultantes de las intervenciones en cabeza del gobierno y de

actores privados que impactan simultáneamente distintas escalas geográficas en la ciudad, esta indagación introduce un elemento más: las prácticas artísticas contemporáneas. La problematización de dichas prácticas artísticas y culturales de impacto metropolitano –que ya fueron definidas en la introducción de este documento –, que es uno de los insumos centrales de esta investigación como se verá en su desarrollo, fue puesta en trabajo parcialmente en la investigación que sirve de antecedente a este trabajo<sup>22</sup>. Sin embargo en la investigación de entonces, por su perspectiva y lugar de enunciación, – análisis de prácticas culturales en relación con espacios públicos desde un centro de estudios en geografía humana-, las prácticas artísticas quedaron en un segundo plano. Aún así, dicha indagación dejó planteadas para un desarrollo posterior una serie de inquietudes sobre el papel que juegan ciertas prácticas artísticas en las nuevas experiencias de los espacios públicos urbanos; la incidencia actual de las tecnologías de la comunicación y la información en la producción, circulación y apropiación social de las intervenciones artísticas en espacios urbanos; su rol en las actuales confrontaciones políticas en lugares diferentes a los contemplados para la circulación de arte; su papel en la construcción de lo público en ciertos espacios urbanos; y la transformación de representaciones e idearios sobre el arte en manos de organizaciones sociales, activistas y otros agentes culturales, interesados en la coproducción de recursos comunes para sus iniciativas de transformación socio-espacial.

A esta cuestión se sumaron otros asuntos relacionados, como el tendiente a indagar en las estrategias de las que se han valido históricamente y en tiempos recientes, artistas y otros actores sociales involucrados en prácticas artísticas que propenden por la transformación social – en términos muy amplios-. Es decir, ubicar el tipo discursos y recursos

---

<sup>22</sup> Puede ser útil señalar que la categoría *prácticas culturales críticas* fue establecida como una de las unidades de análisis de la investigación antecedente llevada a cabo en la ciudad de Medellín entre 2008 y 2010, que a su vez sustentó el desarrollo y resultados del proyecto curatorial *ExSitu/InSitu. Moravia, prácticas artísticas en comunidad*, puesto en marcha desde el Centro de Desarrollo Cultural de Moravia entre 2008 y 2011. Este proyecto de intervención/activación artística seleccionó, acompañó y gestionó veintisiete proyectos -en el momento de más alta participación del proceso-, que intervinieron directamente en lugares específicos del barrio Moravia. Para mayor detalle de los proyectos participantes, textos y ubicación de las intervenciones: <http://www.centroculturalmoravia.org/wp-content/uploads/2017/10/Ex-situ-In-situ.pdf>.



provenientes de las instituciones y organizaciones públicas y privadas que han puesto al servicio de sus causas, resulta importante para precisar los repertorios conceptual y académico, con los cuales contrastarlas con el fin de aportar tanto a dichos procesos, como a la discusión desde los espacios de formación artística de la ciudad. De este modo se revela la pertinencia de la producción de conocimiento nuevo, al menos, para el contexto colombiano que adolece de tal reflexión, aunque paradójicamente estas prácticas artísticas capaces de coproducir nuevas espacialidades urbanas, se hayan multiplicado a lo largo de los últimos 15 años y hayan adquirido una visibilidad inédita en las principales ciudades del país, sobre todo en su capital.

## **1.2. Espacio público: una noción inestable en un entorno global**

¿Los poderes de lo público? ¿Cómo se concibe hoy en día el espacio público en América Latina? ¿Qué instancias y actores sociales compiten en su constitución? Estas preguntas no son nuevas en sí, pero sí son formuladas hoy de manera distinta y novedosa. Nos remiten ante todo a los cambios profundos que las sociedades latinoamericanas han experimentado después del fin —en la mayoría de países— de las guerras civiles y de las dictaduras militares en la segunda mitad del siglo xx. Los procesos de transición post-autoritaria, junto a la penetración de las economías nacionales por las lógicas económicas globales y el apogeo de las tecnologías de la telecomunicación, han sacudido las fronteras de terrenos sociales y culturales anteriormente definidos como unidades sustanciales de lo nacional-auténtico, sin que con ello se hiciera desaparecer las diferencias.

Marianne Braig y Ann Huffs Schmidt. *Los poderes de lo público: Hacia una categoría transdisciplinaria para (re)pensar sociedades en transformación.*

En estos momentos es relevante insistir en la importancia central que ha adquirido la tarea de identificar la ambigüedad de los significados cultural y político de los espacios públicos que, cada vez con mayor dificultad, emergen de las calles y plazas de las ciudades, sitiadas por el avance del mercado y del diseño global de los espacios para la vida social de la mayoría de sus habitantes. La causa principal, puede ubicarse en el uso que le dan las personas que acuden a estos espacios para ocuparlos y apropiarlos a manera de gesto enfático de organización y poder colectivo, en oposición al poderío económico que exhiben en banquetas, plazas y parques, las empresas privadas que con distintas estrategias los

cooptan. Esa ocupación y apropiación hacen posible que los habitantes de las ciudades rompan la lógica indiscutida del mercado y del diseño global, que Michel Hirsch denomina “metafísica del espacio público” (Miessen y Basar, 2009).

De estas rupturas y pugnas por el espacio público urbano que tienen lugar en las ciudades colombianas en concreto, han emergido distintas identidades y sujetos políticos que con su presencia en estos espacios han llegado a quebrar la “metafísica” señalada por Hirsch, es decir que han logrado deshacer la supuesta condición del espacio público que lo ubica “más allá” de los ordenes social, político, económico y cultural. La representación un tanto aséptica de los espacios públicos, los muestra como espacios construidos sobre todo para el encuentro ciudadano, ocultando la posibilidad real que han encontrado muchos sujetos individuales y colectivos para estar de otra manera en la ciudad, instituyendo de paso nuevas espacialidades.

Sin embargo, las evidencias que es posible encontrar en las ya innumerables intervenciones artísticas en el espacio público de ciudades como Bogotá, Medellín o Cali, distan mucho de ser procesos acabados, coherentes e inclusivos, por el contrario, las tensiones entre organizaciones sociales y el campo del arte, entre ciudadanos y artistas, entre artistas e instituciones estatales, y las frecuentes contradicciones políticas de los agentes que participan su producción lo presentan de esa manera. En Colombia la noción según la cual el espacio público es el lugar “natural” para el encuentro con el otro, dotado de dimensiones políticas y de ciudadanía, es una acepción legitimada por un amplio conjunto de leyes y normas, nada distinto a lo que sucede en otros países. Por efecto de su aparente amplitud y complejidad, su significado y alcance permanecen en disputa entre los diversos actores interesados en su producción, defensa, estudio o apropiación, aunque algunas veces por ejemplo, políticos y académicos han logrado coincidir en asuntos gruesos sobre sus alcances e implicaciones. Por ejemplo, para el investigador colombiano Carlos Mario Yori el espacio público es central para la construcción colectiva de un proyecto de ciudad, ya que integra la legitimidad política y la hegemonía cultural, ofreciendo de este modo un papel a la ciudadanía para la reconfiguración de sus territorios (Yori, 2007: 37). Por su parte Sergio Fajardo, ex-alcalde de Medellín, reconocido como uno de los expertos en

renovación urbana en el país, afirmó que “es en el espacio público y en la educación donde nos encontramos, fundamentalmente, y de ahí para adelante se establecen otros vínculos” (Bertran y Manito, 2009: 172).

Se infiere de las afirmaciones de Yori y Fajardo un punto de coincidencia: el papel de la cultura en las estrategias factibles de poner en marcha para establecer el sentido y alcance de lo público, la construcción de ciudadanía, la realización de los derechos civiles, políticos, sociales y económicos desde la participación activa de la sociedad civil en lo público. Y algo más, ofrecen un buen ejemplo de lo señalado por Víctor Manuel Rodríguez desde la importancia estratégica que la gestión cultural ha tenido en Bogotá, en sus procesos de gobernanza, en específico sobre la dimensión colectiva del pensar, ser y sentir que en tanto práctica discursiva moviliza la cultura (Rodríguez, 2016: 65-74). En otras palabras, tanto Yori desde la academia como Fajardo desde la política, revelan el discurso que ha impregnado desde finales del siglo XX las instituciones, las conductas, los imaginarios y significados de la ciudad, lo público, la participación ciudadana, lo colectivo y lo común en las principales ciudades de Colombia, sobre todo en Bogotá, que ha sido el epicentro de las transformaciones en la dirección descrita.

En el sentido de lo común y del vivir juntos, las acciones de individuos y colectivos en relación con la trama urbana y los objetos producidos en el espacio de la ciudad, son atravesadas permanentemente por un amplio conjunto de significados que han sido abordados de manera creciente por investigadores provenientes de distintas disciplinas (Pereira, 2007:85). La bibliografía producida al respecto, - de talante cada vez más inter y transdisciplinar -, ha permitido la construcción de investigaciones complejas, muchas de inmediata aplicación social. Sin embargo, lo que para los investigadores ha resultado enriquecedor y retador, para los habitantes de alguno de los barrios involucrados en pugnas por su derecho a la ciudad, cada argumento presentado a organizaciones ilegales o a instituciones gubernamentales garantizan su derecho a establecer y producir un lugar como espacio público, responde a intereses tan específicos e irreductibles que, pueden incluso, poner en entredicho los acuerdos mínimos de tolerancia y reciprocidad que sustentan la dimensión pública de los espacios en común.

Desde un punto de vista distinto, como el de las teorías del arte contemporáneo, el espacio público ha venido describiendo una ampliación imparable desde la segunda mitad del siglo XX. Si bien la tradición histórica supone una relación aparentemente estable entre espacios urbanos y su marcaje por medio de esculturas monumentales o estatuas conmemorativas, a medida que transforman el sentido y la forma de los espacios urbanos producidos en el actual estadio del capitalismo avanzado, estas relaciones se han empezado a tornar difíciles y críticas. La función que en apariencia logra estabilizar la relación entre espacio público y arte es lo que se conoce en la actualidad como “arte público”. Pero esta función se ha tornado inestable en el contexto actual por,

(...) el hecho de que no se pueden identificar las formas del llamado arte público con las esculturas o los monumentos, sino con prácticas artísticas que de otra forma interactúan con el asunto público tanto en lo político como en lo social. En ese sentido, el arte público está vinculado con las formas de producir lugares, de ocupar el espacio y de generar situaciones. En su significado amplio habremos entonces de entender que el arte público tiene que ver con la intervención en el espacio de intercambio social o político, ya sea a través de objetos materiales volumétricos o por medio de la realización de acciones, o intervenciones, en el espacio político y social (Barrios, 2014: 7-8).

Desde otra perspectiva, Rosalyn Deutsche considera que el espacio público surge como una forma de la institucionalización del conflicto social que escenifica las pugnas por el poder, por lo que el espacio público - y las prácticas artísticas que lo coproducen -, sería la afirmación misma de la democracia (Deutsche, 1998: 295). Si esto fuera así, las representaciones, discontinuidades y contradicciones de la democracia, configurarían el espacio público y viceversa. En entornos urbanos el espacio público involucra las características materiales y culturales de un sector de la ciudad, como un barrio por ejemplo, lo que impide eludir las condiciones históricas, económicas, políticas, sociales, ambientales y tecnológicas específicas y cambiantes de dicho barrio. Si a esta configuración se suma lo que pueden hacer en nombre del arte y la cultura las instituciones, el empresariado y las comunidades, se tendría que admitir que tanto espacio público como democracia son resultado de un proceso altamente inestable en constante articulación, pugna y significación.

Los estudios urbanos señalan que la categoría espacio público transita la triple articulación constituida por sociabilidad, gestión y territorio, razón por lo que constituye una suerte de nudo entre la acción pública y la territorialidad. Esto quiere decir que esta categoría implica el proceso de construcción de lo público y no da por sentado que preexiste el espacio público como una especie de cualidad intrínseca de la ciudad. A propósito, sobre el caso de Buenos Aires, Natalia Da Representação ha formulado distintos interrogantes a las categorías con las que las ciencias sociales han afrontado los nuevos fenómenos urbanos, señalando que un número creciente de investigadores se han visto obligados a replantear sus categorías de análisis, pues los problemas que están presenciando en la actualidad desbordan los alcances y supuestos de las herramientas que tradicionalmente habían empleado<sup>23</sup>.

Como fondo de contraste con los ejemplos presentados y para dimensionar la complejidad, usos y alcances del espacio público en América Latina, es útil traer a la discusión el proceso de transformación de la idea de espacio público en los Estados Unidos que desarrolla Laurence Herzog (2006). El autor afirma que en las ciudades norteamericanas en contraste con las latinoamericanas y las españolas, el avance de la globalización ha ido arrinconando el control local sobre el diseño urbano, de tal suerte que el espacio urbano ha descrito desde la década de los 90 del siglo XX, un proceso de privatización en detrimento del interés público en la planeación urbana. Explica que una de las causas es el tremendo impacto que la revolución digital ha tenido en la vida cotidiana de los habitantes de las ciudades, lo que los ha alejado de los espacios físicos de la ciudad. De ahí que el diseño urbano se haya concentrado en los Estados Unidos, en la creación de

---

23 Consultar: Da Representação, N. 2009. "Los Espacios Comunes como problema. Sociabilidad, gestión y territorio" en: Catenazzi, A., Aída Quintar, María Cristina Cravino, Natalia Da Representação y Alicia Novick. *El retorno de lo político a la cuestión urbana. Territorialidad y acción pública en el Área Metropolitana de Buenos Aires*. Coedición Universidad Nacional de General Sarmiento - Prometeo libros, Buenos Aires; Catenazzi, A. y Juan D. Lombardo (compiladores) 2003. *La cuestión urbana en los noventa en la Región Metropolitana de Buenos Aires*, Instituto del Conurbano-Universidad Nacional de General Sarmiento, Buenos Aires; y, Filc, J. (org.). 2002. *Territorios Itinerarios Fronteras. La cuestión cultural en el Área Metropolitana de Buenos Aires, 1990-2000*. Instituto del Conurbano - Universidad Nacional de General Sarmiento, Buenos Aires.

espacios artificiales o simulados - centros comerciales, pabellones de festivales, salas de videojuegos - como los principales lugares donde los habitantes urbanos se encuentran. El computador y su tecnología derivada, como la Internet, plantean formas radicalmente diferentes de interacción urbana: cibercomunidades y cibercafés, por ejemplo (Herzog, 2006:2)<sup>24</sup>.

Herzog ubica el parte aguas en la posmodernidad del urbanismo cuyas teorías de la ciudad, aunque quebraron las limitaciones de la planificación modernista, también legitimaron la fragmentación del espacio urbano que llegó a poner en crisis el gobierno centralizado de las ciudades, favoreciendo micro poderes locales. Este favorecimiento le otorgaría un lugar privilegiado a los desarrolladores y consultores privados, los agentes externos de enlace entre entidades públicas e inversores, emporios corporativos y empresas de mercadeo y relaciones públicas en el planeamiento urbano. En esa dirección, el “sentido de lugar” se habría perdido en el nuevo urbanismo, y con esta pérdida, los espacios públicos construidos tradicionales, como la plaza, el parque, la banqueta para los peatones, perdieron su atractivo y sobre todo su papel como cohesionadores sociales en las ciudades estadounidenses. Es por esto que lo público de los espacios urbanos en las ciudades norteamericanas habría claudicado para dar paso a espacios espectaculares que reflejan la estética de las imágenes televisivas: “El urbanismo contemporáneo - un mundo de centros comerciales, rutas aéreas (redes de calles sobre rasantes entre edificios altos), autopistas, pantallas de televisión, distritos históricos creados por cámaras de comercio locales y ciudades excéntricas de alta tecnología como el Silicon Valley - se ha vuelto efímero (Herzog, 2006: 5)”<sup>25</sup>.

Por el contrario, la disolución en ciernes de la relevancia de espacios tales como plazas, mercados, corredores culturales o jardines en grandes ciudades latinoamericanas como Ciudad de México, Sao Paulo, Lima o Bogotá, es un asunto especialmente delicado pues estos lugares han sido geo-referenciadores y símbolos urbanos para los habitantes de esas ciudades, de la manera como los entiende Harvey (1983). También representan las fuerzas económicas, sociales, políticas y culturales que atraviesan la manera como la sociedad piensa su vida urbana y los derechos de sus habitantes. Este es el contrapunto que propone Herzog para dimensionar el valor del espacio público en el urbanismo estadounidense,

---

<sup>24</sup> La traducción del texto original en inglés es mía.

<sup>25</sup> La traducción del texto original en inglés es mía.

cuyas carencias lo han llevado a una homogenización y a una pérdida del “sentido del lugar” por cuenta del cambio tecnológico actual y el avance de la “ideología cultural del consumismo” (Herzog, 2006: 5-28).

Así las cosas, el crecimiento urbano puede ser entendido como un resultado de las relaciones diversas, asimétricas e intermitentes, entre los agentes que participan en los procesos de urbanización formal e informal; de las acciones u omisiones de las instituciones de alcance local, regional y global; y de los agentes que gestionan y ordenan el territorio. El proceso de concentración urbana deriva del crecimiento territorial experimentado por una ciudad, asociado a su vez a consideraciones diversas, de las cuáles las económicas son prácticamente determinantes, pues lo que representarían en última instancia las distintas formas del urbanismo son modos de producción capitalista (Harvey, 1983). Al respecto y para muchas ciudades de los países centrales, Fernández Durán afirma que,

con la crisis del Estado de Bienestar y del sistema económico mundial, entra en crisis no sólo un modelo de desarrollo sino también las formas de producir la ciudad. La preocupación central de planificadores y urbanistas ya no ha sido controlar y regular el crecimiento de la metrópolis sino renovar y recuperar áreas (rentables y bien localizadas) de la estructura urbana existente (1993: 58).

Para Christof Göbel en los términos de las dimensiones socio-culturales de los espacios urbanos en tanto lugares de relación e identificación entre sus usuarios, - no necesariamente de su estatuto jurídico -, que resisten la pérdida del “sentido del lugar”, el espacio público es

(...) un dominio público, un uso social y colectivo y una multifuncionalidad, caracterizándose físicamente por su accesibilidad y la calidad que se puede evaluar por la intensidad de las relaciones sociales que se suceden en él. De ahí que sea conveniente que el diseño de los espacios tenga algunas cualidades formales como la continuidad del diseño urbano, la facultad ordenadora del mismo y la adaptabilidad a usos diversos a través de los tiempos (Göbel, 2012: 13).

Teniendo presente lo señalado por Göbel, en medio del avance imparable del mercado y del establecimiento de una serie de valores propios de un entorno globalizado que, por efecto de las nuevas tecnologías, logra hacer borrosas las condiciones concretas de la vida cotidiana de amplias franjas de la población de las ciudades como las latinoamericanas, las inquietudes en torno al dilema social actual por la disolución del sentido de comunidad, de

identidad y de pertenencia a un territorio, han otorgado una relevancia inusitada al papel de las artes y de la cultura.

A diferencia de la situación descrita por Herzog en la que “los medios de comunicación estadounidenses a menudo proyectan un mensaje antiurbano: la calle es el espacio donde se desarrollan eventos espectaculares y peligrosos”<sup>26</sup> (Herzog, 2006: 11), en Bogotá, al revisar las intervenciones en sus espacios urbanos a lo largo de la última década, se pueden identificar los alcances de conceptos e ideas sobre su horizonte político que parecieran estar vinculados a una noción de espacio público estable: acontecimiento, revelación, interacción, territorio, vida diaria, contexto, acción, saberes sociales, interacción, interrupción de la cotidianidad, producción, situación, ejercicio ciudadano, o derechos culturales, entre otros. Esta noción de espacio público no señalaría solamente los espacios abiertos como las plazas, parques y calles en general, que dentro del diseño urbano se han concebido como lugares de encuentro, sino que apuntaría a *lo público* en un sentido ampliado, es decir, a lo público asociado a la idea de democracia.

Baste recordar lo expresado líneas atrás: en las urbes de esta región los espacios metropolitanos han devenido escenarios paradójicos que celebran y resisten simultáneamente, casi con la misma intensidad, los procesos sociales, económicos, políticos y culturales derivados de la globalización. Se infiere así, a pesar de lo problemático que resulta una generalización de este tipo, que el ordenamiento y las lógicas de las ciudades de esta parte del mundo permanecen en confrontación constante con los intereses corporativos globales, que son los mismos que denuncia Herzog, y que “buscan homogeneizar y empaquetar no solo los productos de consumo físico sino también los espacios más amplios dentro de los cuales se consumen esos productos: tiendas, hoteles, restaurantes, centros comerciales, entre otros” (Herzog, 2006: 27).

Siguiendo esa idea de democracia vinculada al espacio público, Eda Ünlü Yücesoy también enfatiza en la importancia que tiene para las ciudades que la diversidad y diferencia estén representadas en el espacio público, que alternen y alteren los ritmos y patrones de uso de

---

<sup>26</sup> La traducción del texto original en inglés es mía.



esos espacios entre los diferentes grupos de habitantes y sobre todo, que además de establecerse como lugares de encuentro, animen la construcción y negociación continua de esos espacios como “las únicas arenas de la ciudad donde se presentan al mismo tiempo colectivos conflictivos e incluso contraculturas, que compiten entre sí en el entorno urbano” (Ünlü, 2008: 43)<sup>27</sup>.

Se hace evidente la relación directa, o mejor, de coproducción entre el proceso de metropolización y el acelerado crecimiento poblacional derivado de los diversos y sucesivos desplazamientos intra e interurbanos. La causa inicial y obvia de tales desplazamientos, es la atracción de población hacia la ciudad por cuenta de la oferta de mejores trabajos o mayor cantidad de estos, por ejemplo, que estaría en relación a su vez con la expulsión de la zona de origen de los desplazados, lugar en donde básicamente no se garantizan los medios de subsistencia, ni la seguridad mínimas para que una población viva, es decir, la determinante económica presentada líneas atrás. O sea, si se define un área o región metropolitana según los parámetros de concentración o asentamiento de la población en grandes núcleos, se debería prestar atención a un aspecto central como lo es la “lógica de motivación de los desplazamientos hacia la metrópoli hasta configurarla como un área metropolitana” (Sánchez, 2005: 243). Es decir, el origen de la configuración metropolitana es muy importante para entender su lógica interna: la lógica del crecimiento de la ciudad, la lógica de su producción espacial.

En América Latina es común que el territorio metropolitano de sus ciudades se asemeje a un mosaico conformado por municipios que interactúan entre sí, los casos de Ciudad de México, Sao Paulo y Bogotá son buenos ejemplos. Estos mosaicos sostienen vínculos interdependientes con distintos niveles del gobierno (local, regional, nacional), y de procesos de gobernanza que incluye a agentes e instancias supranacionales. La fragmentación resultante no aísla ninguna de sus partes, por el contrario, como afirma Orellana (2005), las articula a manera de red imponiendo retos de gobernabilidad, habitabilidad y movilidad constantes a los sucesivos gobiernos y a sus habitantes.

---

<sup>27</sup> La traducción del texto original en inglés es mía.

En la región, durante las últimas décadas y como consecuencia de la tendencia a la tercerización de la economía global, - de nuevo la determinante económica -, han empezado a hacer presencia grandes conglomerados urbanos con servicios similares a los del mundo desarrollado. Estos conglomerados o *clusters* conforman fragmentos de modernidad que hacen presencia excepcional en el espacio urbano de las ciudades latinoamericanas. Sin embargo, estos *clusters* no poseen el alcance, ni los recursos de sus modelos globales, y terminan siendo simplemente objetos urbanos resultantes del proceso del nuevo orden capitalista, e inspirados en estándares alejados de sus contextos, posibilidades y necesidades.

A la par del avance del mercado con sus impactos innegables en la forma espacial de las ciudades latinoamericanas, paradójicamente también ha avanzado el proceso de democratización de los distintos países de la región, por supuesto con importantes diferencias y alcances, tantas como varía de uno a otro Estado Nacional el proceso de su propia configuración. Al respecto, Kron, Costa y Huffschmid recuerdan que,

hasta hoy, la mayoría de los Estados latinoamericanos ha modificado su constitución al menos una vez, algunos incluso varias veces. Nuevas constituciones se aprobaron en Brasil (1988), Colombia (1991), Paraguay (1993), Ecuador (1998, 2008), Venezuela (1999) y Bolivia (2009). En otros países como en Colombia, Nicaragua, Perú y México se discute sobre extensas reformas constitucionales o nuevas Cartas Magnas.

En este orden de ideas, la situación Colombia es particular o excepcional en la región por cuenta del conflicto armado interno que ha tenido lugar sobre todo en sus territorios rurales desde hace más de 50 años. Esta causa directa del crecimiento de sus ciudades, refleja la crisis social de amplias franjas de su población por cuenta de fenómenos subsidiarios y derivados de la violencia política como son el narcotráfico y el paramilitarismo. La diversidad y diferencia son las constantes de las barriadas que se multiplicaron a un ritmo acelerado sobre todo a partir de la década de los ochenta. Esta condición, a su vez, multiplicó las prácticas y las estrategias de lucha y organización sociales, en el marco de las nuevas pugnas por los territorios urbanos en las principales ciudades del país. Algunos de

esos procesos culminaron en la nueva Constitución Política de 1991, vigente en el país hasta el día de hoy<sup>28</sup>.

Así entonces, la fragmentación del espacio urbano, el crecimiento poblacional sostenido resultado del desplazamiento forzado a causa del conflicto armado interno, la concentración en numerosos centros urbanos de la población desplazada desde los campos, los modelos económicos y de desarrollo urbanos aplicados sucesivamente a las ciudades del país, enmarcado todo esto en el complejo proceso de globalización y sus fenómenos relacionados como los diseños globales urbanos, obligan a interrogar la premisa inicial de este apartado: es decir, si existe una la relación directa entre democracia y espacio público, ¿qué tipo de democracia y de ciudadanía han estado implicadas en la producción social de espacios públicos en Bogotá?, y, ¿cuáles han sido sus recursos?

### **1.2.1. Lo común.**

Por «lógica contemporánea de producción de lo común» entiendo una dinámica asociativa particular y concreta, esto es, situada temporal, geográfica e históricamente que, por lo general, se propone alcanzar objetivos específicos casi siempre relacionados con asegurar o proteger condiciones para la reproducción colectiva en medio de amenazas drásticas de despojo o agravio.

Raquel Gutiérrez Aguilar. *Horizontes comunitario-populares. Producción de lo común más allá de las políticas estado-céntricas.*

---

<sup>28</sup> La Constitución de 1991 buscó fortalecer al Estado, al Gobierno y a la ciudadanía en un momento muy delicado del país que puso en riesgo la estabilidad institucional, por cuenta de la profundización de la guerra que narcotraficantes, guerrilla y paramilitarismo habían declarado al Estado colombiano. Hizo reformas en varias instancias. Por ejemplo en la administración de justicia creó la Corte Constitucional y la Fiscalía General de la Nación y sacó a la Procuraduría General de la República del control directo del poder ejecutivo, para garantizar su independencia. Estableció garantías los derechos fundamentales para los colombianos, mediante el uso de las figuras de la tutela y las acciones populares, así como los derechos implicados en la diversidad étnica, los derechos de las mujeres, los derechos para los desplazados, el derecho universal a la salud y los derechos culturales entre otros. Fijó múltiples mecanismos de participación ciudadana, la apertura política para superar el bipartidismo cediendo espacio a otras fuerzas políticas. Estableció las dos vueltas electorales para las elecciones presidenciales, creó la vicepresidencia y la financiación de los partidos en contienda electoral. Otorgó herramientas para que el presidente pudiera alcanzar la paz con los grupos alzados en armas. Desde 1991 hasta hoy, todas estas herramientas y aperturas se han materializado con mayor o menor dificultad, confluyendo más recientemente en el acuerdo de paz con la guerrilla desmovilizada de las FARC, después de 58 de conflicto armado.

La discusión planteada sobre el espacio público es útil para proponer una articulación con “lo común”, - o los recursos comunes -, término de la economía y la política cuyo uso comenzó a extenderse en los años 90 para explicar cierta organización ciudadana o colectiva en el marco del sistema de la democracia participativa puesta en crisis. En la experiencia cotidiana del espacio de la ciudad no es difícil observar el énfasis que el diseño urbano ha hecho para construir espacios para la circulación, que integran espacios públicos, actividades comerciales y privadas, así como el flujo constante de mercancías, información y cuerpos. Esto se refleja en los objetos construidos en su espacio, estrategias de movilidad implementadas, y claro, en las tácticas de usos de sus habitantes. Se puede agregar además, que todo aparece ordenado bajo “el modelo de la gobernanza ‘neoliberal’ en cuanto proceso de ‘desdemocratización de la democracia’” (Balibar, 2013:12), esto es, con un control de la manifestación política disidente, aplicada mediante dispositivos de inclusión discrecional que operan al caracterizar a quienes pueden o no ingresar en ese espacio.

Ahora bien, celebrar el uso de los espacios públicos en nombre de la democracia en un país como Colombia es paradójico, pues por un lado, en efecto señala un proceso positivo de democratización y de derechos alcanzados por la población. Por otro lado, desconocería las limitaciones del Estado, las estrategias de control por parte de poderes de facto (legales e ilegales) para imponer sus intereses, y sobre todo, la dificultad para entender lo que hacen los habitantes de la ciudad, cómo han producido su espacialidad, cuáles son sus necesidades, cómo se han organizado, cómo impugnan decisiones institucionales, cómo se asocian en defensa de recursos de beneficio común, entre otras.

La crítica que hace Manuel Delgado a esa concepción del espacio público que denomina de “ciudadanismo a ultranza”, - de la que denuncia de paso su articulación orgánica al capitalismo avanzado -, hace pensar en ejemplos españoles recientes de defensa de *lo común*, como el Observatorio Metropolitano, la editorial Traficantes de Sueños, o la Fundación de los Comunes, que participaron intensamente durante el estallido de la crisis que visibilizó la vulnerabilidad social y económica de muchos españoles durante el denominado Movimiento15M, conocido también como el movimiento de “Los Indignados”:

El ciudadanía es, hoy, la ideología de elección de la socialdemocracia, (...). Pero el ciudadanía es también el dogma de referencia de un conjunto de movimientos de reforma ética del capitalismo, que aspiran a aliviar sus consecuencias mediante una agudización de los valores democráticos abstractos y un aumento en las competencias estatales que la hagan posible, entendiendo de algún modo que la exclusión y el abuso no son factores estructurales, sino meros accidentes o contingencias de un sistema de dominación al que se cree posible mejorar éticamente (Delgado, 2011: 21-22).

Así como el espacio público no está dado, ni es una cualidad “natural” de las ciudades, lo común es algo que también se construye<sup>29</sup>. Es por esto que el “ciudadanía a ultranza” que define Delgado, implica el valor colectivo supuesto al espacio público y las estrategias de gobernabilidad puestas en marcha para el control de territorios urbanos en ciudades como Bogotá. Esta ciudad es un buen ejemplo de las articulaciones problemáticas y contradictorias entre el espacio público y la institucionalidad cultural que interviene permanentemente sus espacios urbanos.

Las preguntas al respecto, enmarcadas siempre en las condiciones históricas, sociales, políticas y económicas globales y locales de Bogotá descritas hasta aquí, pueden ser: ¿cómo ocurre esta construcción de lo común?, y, ¿cómo es posible otorgarle la cualidad de lo público a un espacio urbano y cómo lo común? Estas cuestiones adquieren un mayor grado de complejidad y revelan una dimensión sociopolítica innegociable cuando se atiende el organigrama del gobierno de la ciudad o la sucesión de modelos urbanos que han sostenido la reformulación continua de categorías, conceptos y nociones para dar cuenta de su respectivo *locus* urbano.

Por ejemplo, en la actualidad no deja de ser problemático que en la mayoría de las grandes ciudades colombianas los supuestos para la gestión y fomento del denominado “arte urbano” sigan alimentando y reproduciendo las representaciones hegemónicas sobre el arte, la ciudad y su “espacio público”, a pesar de que dichas representaciones en apariencia ya fueron revisadas y superadas por las teorías, prácticas artísticas y por los artistas mismos. Se puede suponer que tales representaciones están incorporadas a lo largo de su proceso de

---

<sup>29</sup> Lo común o Recursos de Uso Común (RUC), como lo define Elinor Ostrom en su trabajo seminal *El gobierno de los bienes comunes. La evolución de las instituciones de acción colectiva*, publicada originalmente en 1990.

apropiación social, al modelo de ciudad que al parecer se está consolidando en Colombia. En los últimos años se han hecho evidentes los intentos por convertir a Bogotá, Medellín, Cartagena, Cali, Manizales, Armenia, Villavicencio, Pereira, Tunja o Barranquilla, en ciudades culturalmente atractivas, en clave de oferta de servicios y productos asociados con el arte, las culturas festivas y el patrimonio material.

Este atractivo cultural se traduce en el conjunto de estrategias dispuestas para empoderar una “marca ciudad” que sugiere que son centros urbanos que atienden, fortalecen, innovan y explotan aspectos culturales como su patrimonio, sus tradiciones gastronómicas, sus artesanías, sus monumentos, sus expresiones artísticas, sus hitos históricos, su memoria histórica, su “manera de ser”. El supuesto productivo para instituir estas “marcas ciudad” es que la cultura contribuye efectivamente a consolidar las ciudades como motores de la proyección internacional del país entero, sobre todo, cuando abrazan los valores del *ciudadanismo* a ultranza descrito por Delgado. Sin embargo, aquí lo público de los espacios urbanos muchas veces es afectado negativamente, en tanto que lo común queda impedido para “alcanzar objetivos específicos casi siempre relacionados con asegurar o proteger condiciones para la reproducción colectiva en medio de amenazas drásticas de despojo o agravio”, tal y como lo establece Gutiérrez Aguilar en la cita que abre este apartado (2017: 73).

A propósito de la discusión propuesta por Elinor Ostrom (2011), una de las autoras obligadas para entender la actualidad de los comunes, David Harvey en el *Futuro de los Comunes* (2011), escribe:

Ostrom muestra que los individuos pueden, y con frecuencia lo hacen, inventar maneras ingeniosas y eminentemente sensatas de gestionar los Recursos de Propiedad Común (RPC) para beneficio individual y colectivo. Estos estudios de caso rompen las convicciones de muchos analistas de políticas, que afirman que la única manera de resolver los problemas de RCP es que las autoridades externas impongan derechos de propiedad privada o una “regulación centralizada” pero como argumenta Ostrom, es posible establecer “mezclas ricas de instrumentalidades públicas y privadas”<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> La traducción del texto original en inglés es mía.

Las afirmaciones de Harvey (2011) y el trabajo de Ostrom (2011), evidencian los alcances reales del Estado para controlar y gestionar recursos para amplias franjas de la población, frente a la capacidad de incidencia de empresas privadas y organizaciones sociales. También dejan claro que en la gestión de los comunes la imposición no es el camino y que la participación de organizaciones sociales de base es fundamental, sobre todo cuando las estrategias estatales obvian muchas veces la escala de las mismas: “Lo que se ve como una buena manera de resolver problemas en una escala no se mantiene en otra escala. Incluso peor, las buenas soluciones a una escala (por ejemplo, la local) no se agregan necesariamente para alcanzar buenas soluciones en otra escala (por ejemplo, global)” (Harvey, 2011:102)<sup>31</sup>.

Se debe entender que un recurso común no es lo mismo que un bien público. De acuerdo con Jorge Vergara, quien en su trabajo parafrasea a Ostrom y Hess (2007), un recurso común “corresponde a un recurso compartido por un grupo de personas y a menudo vulnerable a los dilemas sociales” pero su propiedad no es compartida; mientras que un bien público es “un bien que está disponible para todos y donde el uso de una persona no sustrae el de otra” (Vergara, 2012: 40). En este orden de ideas, es posible la aplicación del concepto recursos comunes a ciertas circunstancias del espacio urbano, denominándolos “comunes urbanos”. Siguiendo con Vergara, los elementos del medio ambiente, componentes industriales y residenciales, harían parte de estos comunes urbanos. El control común de lo urbano, acción constituyente de los comunes urbanos, cuya producción está en manos de las comunidades, de algún modo permite suponer que la ciudadanía pueda desarrollar capacidad para ejercer sus derechos (Vergara, 2012: 43). En este orden de ideas, el derecho a la ciudad en los términos planteados por Lefebvre, está en relación directa con la propiedad que se ejerce sobre sus partes. Entonces, el derecho a la ciudad en palabras de Lefebvre (1975, 136),

Sólo puede formularse como derecho a la vida urbana, transformada, renovada. Poco importa que el tejido urbano encierre el campo y lo que subsiste de vida campesina, con tal que “lo urbano”, lugar de encuentro, prioridad del valor de uso, inscripción en el espacio de un tiempo promovido al rango de bien supremo entre los bienes,

---

<sup>31</sup> La traducción del texto original en inglés es mía.

encuentre su base morfológica, su realización práctico-sensible. Ello supone una teoría integral de la ciudad y la sociedad urbana que utilice los recursos de la ciencia y del arte.

De otra parte, involucrados en el alcance de estas cuestiones aparecen distintos actores sociales, recursos y relaciones de poder entre ellos, que en variadas escalas e intensidades afectan directamente la organización de las ciudades, la dimensión política en la producción de lo público, la construcción de lo común, las formas de la organización social e impugnación de las estrategias de las que se sirven las instituciones, en las pugnas por los innumerables espacios urbanos en las ciudades. Tampoco cabe subestimar la presencia y capacidad de cambio de nuevos fenómenos - económicos, políticos, tecnológicos, ...-, y la emergencia de nuevos actores en los numerosos “lugares proscritos” de la ciudad informal latinoamericana, a los que se refieren Reguillo y Godoy (2005: 20). Los espacios públicos y privados en este caso, serían sobre todo instrumentos para incorporar, controlar y hacer productivos, tanto para el Estado como para el mercado, los saberes sociales, las memorias colectivas y los modos de hacer, cuya instauración es relativamente independiente o autónoma del control del Estado y del interés del mercado.

En la actualidad es posible contar con un sólido repertorio académico y conceptual desarrollado por investigadores y gestores, con el cuál contrastar distintas acciones de producción y defensa de lo público y lo común, con el fin de aportar a dichos procesos sociales y a su discusión. Iniciativas que tienen lugar en esos “espacios proscritos” de Bogotá cuentan entre sus recursos que movilizan para materializar su derecho a la ciudad, con conocimiento y gestión experta, tal y como se verá más adelante en algunos de los casos de estudio de esta investigación.

En este punto es conveniente abordar un asunto sobre el que Lefebvre (1975) llamó especialmente la atención. Se trata de *la planificación espacial*, que fue el asunto sobre el que el autor afirmó que se centrarían los debates de ciudad por venir, en razón a que esta planificación condensa flujos y conexiones y por estar soportada sobre todo en lo económico, que es la condición de la espacialidad urbana actual. De algún modo, este es el anuncio del *derecho a la ciudad* en tanto gestión colectiva, concepto que el autor



desarrollaría posteriormente. Vergara señala que “hay un contexto común en la ciudad y en lo urbano que no se agota en los regímenes de propiedad de la que es afecta, sino que se extiende como un recurso común y compartido” (Vergara, 2012: 43-44). Dicho de otro modo, existe una relación entre el derecho a la ciudad propuesto por Lefebvre y el derecho de propiedad de sus componentes en relación con los comunes urbanos, en los términos planteados por Harvey y Olstrom.

A un punto similar dirigen la atención Rossana Reguillo y Marcial Godoy (2005: 17), cuando sugieren que en medio de la contradicción y desigualdad de los espacios urbanos de las ciudades de América Latina, producido en las condiciones de su “multiplicidad contradictoria”, sea posible encontrar nuevas estrategias de impugnación, lucha social y sobre todo, de supervivencia en la ciudad de quienes permanecen en desigualdad y sin derecho a la ciudad. En medio de estas vicisitudes las prácticas artísticas contemporáneas y la cultura en general, han jugado un papel importante, - contradictorio y efectivo a la vez -, para movilizar y redistribuir recursos entre los diversos y diferenciados actores sociales que convocan los espacios urbanos. Desde esta perspectiva, la categoría “espacio público” no señala simplemente los espacios construidos abiertos como son las plazas, parques y calles en general, que dentro del diseño urbano se han concebido como lugares de encuentro ciudadano controlado, sino que apunta a lo público en el sentido ampliado expuesto aquí.

Con toda la experiencia acumulada y reproducida por las prácticas de los artistas desde hace un par de décadas al insertarse en circuitos urbanos distintos al artístico, tal y como lo proyectara Lefebvre (1975), es de esperar que las inquietudes centrales de los actuales proyectos artísticos involucrados en lo urbano hayan asumido el riesgo y, de cierto modo, la responsabilidad que implica tomar la palabra, intentar hablar por otros e incidir en decisiones que afectan micro-espacios de la ciudad. Es decir, con el “conocimiento experto”, o mejor, “los modos de hacer” acumulados por las prácticas artísticas contemporáneas en distintas latitudes, un artista puede hoy identificar con precisión táctica los tipos de discursos y recursos provenientes de distintas instituciones y organizaciones, públicas y privadas, sociales y económicas, que pueden poner al servicio de las causas de sus proyectos, de las comunidades y organizaciones con las que a veces se articulan o de las

que hacen parte. En este momento histórico, existe sin duda un variado repertorio académico y conceptual con el cuál contrastar las nuevas prácticas artísticas, con el fin de aportar tanto a dichos procesos socioculturales como a la discusión desde los espacios mismos de circulación y legitimación artística de la ciudad. Quizá se trata de la puesta en juego de *lo común*.

### **1.2.2. La noción/concepto/herramienta “espacio público”.**

El concepto de espacio público, como dimensión de la política y del orden social urbano, sobre todo, aluden a la relación entre los públicos —la sociedad— y los personajes públicos de la política y de la cultura, y a los vínculos entre el ciudadano y la calle como espacio de encuentro. Lo público adquiere paulatinamente el sentido actual, que se refiere a la vida social que se desarrolla fuera del dominio privado y a una amplia diversidad de personas que configuran un público urbano cosmopolita, cuyo escenario es la ciudad capital donde convergen grupos sociales complejos.

Patricia Ramírez Kuri. *Espacio público, ¿espacio de todos? Reflexiones desde la ciudad de México.*

La categoría *espacio público* no corresponde a la realidad múltiple y diversa de las ciudades, ni a la ambigüedad de los significados cultural y político de los numerosos espacios que emergen de los barrios, calles y plazas de la ciudad. En una articulación productiva entre espacio público y las prácticas artísticas de las que se ocupa esta investigación, su producción espacial comprende no sólo los recursos en manos de los actores sociales involucrados, sus redes de apoyo, las tácticas artísticas, los significados del lugar del que emerge, también debe ser incluido el entramado de políticas culturales que enuncian lo público de determinados espacios urbanos. Las prácticas artísticas contemporáneas que tienen lugar en el espacio público, pueden ser entendidas como formas discursivas, es decir, como un entramado de prácticas sociales que construyen un sistema de verdad en un momento histórico, movilizan significados y dan forma e influyen en lo que hacen los implicados en su producción, circulación y apropiación social (Rodríguez, 2016: 65-74).

De acuerdo a la información que produce el Observatorio de Culturas y otras instancias que alimentan el Sistema de Información Cultura Recreación y Deporte –SISCRED-<sup>32</sup>, para los artistas que coproducen el campo del arte bogotano, las políticas culturales de la ciudad exceden el ámbito de lo artístico y lo cultural entendido tradicionalmente, pues reconocen que han logrado traducir en clave de derechos culturales las necesidades más variadas de amplias franjas de población urbana. Un aspecto que describe bien el grado de institucionalización de las prácticas artísticas y culturales en la ciudad, es la integración de las políticas a planes, programas y procesos de gestión de las instituciones culturales distritales<sup>33</sup>, enmarcadas y acompañadas a su vez, por organismos multilaterales como la UNESCO y otras entidades culturales públicas y privadas de distintas ciudades del mundo. Hay que agregar que esta reflexión está situada en el marco de la políticas culturales públicas que dan lugar a estas prácticas en Bogotá y Medellín, toda vez que la existencia de estas políticas culturales las ha distinguido hasta ahora de la mayoría de ciudades de América Latina.

En Bogotá desde mediados de la década de los noventa, la ampliación de su campo artístico y el giro cultural evidenciado en las prácticas de los artistas y en las políticas públicas para el arte y la cultura de la ciudad emergió y se consolidó comenzando el siglo XXI<sup>34</sup>. El énfasis en este punto se acerca a los efectos y apropiación de las políticas culturales sobre el espacio público bogotano en particular y de las prácticas artísticas, culturales y del patrimonio en general. Por el contrario, la minucia de la normativa en cabeza de los distintos organismos del gobierno de la ciudad involucrados en la reglamentación, intervención, investigación, defensa, diseño y construcción del espacio público no sera abordada en detalle.

Aún así, es importante ampliar algunos aspectos de las políticas de cultura ciudadana que afectan los usos, significados y alcances del espacio público en la ciudad, o las

---

<sup>32</sup> Para consultar bases de datos y en general la plataforma de información sobre el sector cultura del gobierno de la ciudad, seguir al link <http://sispru.scrd.gov.co/siscred/>.

<sup>33</sup> El término “distrital” o “distritales” refiere instituciones, recursos, funcionarios, etc., adscritos al gobierno de Bogotá D. C. (Distrito Capital).

<sup>34</sup> Esta característica del campo del arte bogotano ya fue abordada y ejemplificada en la introducción, así como en el primer numeral del este capítulo.

motivaciones y autorregulaciones de los propios ciudadanos que acuden a los distintos espacios urbanos para ocuparlos, marcarlos, o por el contrario, confluir en ellos. Por eso, al revisar la normativa sobre el espacio público en Bogotá, se observa que está propuesta en clave de derechos y libertades, más que de deberes o prohibiciones. Por ejemplo, el Código de Policía de Bogotá regula el ejercicio de los derechos ciudadanos, con el fin de garantizar sobre todo la convivencia y la garantía de circulación en todo el territorio colombiano, que pone en relieve el uso común del espacio público. Este énfasis vuelve a traer a colación el conflicto armado interno que ha atravesado la historia nacional de las últimas casi 6 décadas, por lo que leyes y normas empezando por la Constitución Política, propenden por la paz pública.

Dentro de su estructura institucional cultural, Bogotá cuenta con un Observatorio de Culturas, adscrito a la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte (de ahora en adelante SCRD)<sup>35</sup>. Este Observatorio realiza desde 2001 una Encuesta Bienal de Culturas (EBC), que es una herramienta de apoyo para la política pública, y la implementación de planes y programas del sector cultura, en la que hace seguimiento entre otros asuntos, al uso que los ciudadanos hacen del espacio público de la capital del país. En palabras del Observatorio<sup>36</sup>, la Encuesta es,

(..) un instrumento de medición de creencias, percepciones, representaciones, conocimientos y prácticas culturales, artísticas, patrimoniales, recreativas y deportivas en la ciudad. La EBC se realiza cada dos años desde el 2001 contando a la fecha con ocho aplicaciones y sus resultados tienen representatividad a nivel distrital, local, por sexo, rangos de edad y nivel socioeconómico. La EBC es fuente de información crítica para la comprensión de las dinámicas culturales de la ciudad,

---

<sup>35</sup> La SCRD hace parte del sector central del gobierno metropolitano. Se ocupa de las políticas públicas para el arte, la cultura, el patrimonio y el deporte de la ciudad, y cuenta con 5 entidades adscritas que ejecutan planes y proyectos. Estas entidades son el Instituto Distrital para las Artes (IDARTES), la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, el Instituto Distrital de Patrimonio Cultural (IDPC), el Instituto Distrital de Recreación y Deporte (IDRD) y la Orquesta Filarmónica de Bogotá (OFB). En cuanto a presupuesto, para el año fiscal 2018, el sector Cultura de Bogotá D.C. cuenta con cerca de 280 millones de dólares para inversión. Ver: <http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/es/en-2018-el-sector-cultura-recreacion-y-deporte-cuenta-con-el-mayor-presupuesto-en-mas-de-una-decada>

<sup>36</sup> Ver el texto en: <http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/es/cultura-ciudadana/subdireccion-observatorio-de-culturas>

además de ser instrumento de seguimiento de metas de planes de desarrollo, programas y proyectos que se formulan desde la institucionalidad.

Así mismo la Subdirección Observatorio de Culturas apoya desde la gestión de la información y el conocimiento los demás componentes de la Dirección de Cultura Ciudadana. En este sentido apoya las actividades de orientación y acompañamiento a estrategias de transformación cultural que la Dirección realiza, promueve el conocimiento y acceso a la información de la Red de Cultura Ciudadana y Democrática orienta el seguimiento y monitoreo a la Política Pública de Cultura Ciudadana.

En la Encuesta correspondiente al año 2001 las respuestas sobre lo que los bogotanos consideraban que era el espacio público, casi el 63% de las respuestas lo asociaron con las banquetas, un porcentaje similar lo vinculó con los parques y un 35% con las calles. Para el 2005 estos porcentajes se mantienen más o menos iguales, aunque un porcentaje correspondiente a las dos terceras partes de los encuestados opinó del espacio público, que este espacio debería ser exclusivo para la circulación de peatones, sin presencia de vendedores ambulantes. Para las Encuestas de 2007 y 2009, los espacios que los habitantes de Bogotá asocian corrientemente con el Espacio Público, siguen siendo las banquetas, los parques y la calle, pero con porcentajes un 35% menores y aparecen los centros comerciales por primera vez en la medición<sup>37</sup>.

Resulta reveladora la aparición de los centros comerciales en el ideario ciudadano bogotano asociados al espacio público, esto es, los centros comerciales asumidos como un escenario de la cultura ciudadana, como un espacio propicio para interactuar con otros y “donde se cumplen las normas básicas de convivencia y donde se ponen de manifiesto las capacidades de regulación y auto regulación de los individuos y las sociedades” (Sánchez y Castro, 2009: 44). Curiosamente, de acuerdo a la EBC los bogotanos dejan por fuera de su noción de espacio público, “los elementos constitutivos naturales del espacio público, que incluyen las áreas de conservación y preservación de los sistemas orográficos e hídricos y las áreas de especial interés ambiental, científico y paisajístico” (Sánchez y Castro, 2009: 48).

El interés en el espacio público como objetivo de las políticas culturales de la ciudad que iniciaron en la segunda mitad de los años 90 bajo la alcaldía de Antanas Mockus Sivickas,

---

<sup>37</sup> Los datos se pueden corroborar en: <http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/es/cultura-ciudadana/observatorio-de-culturas/encuesta-bienal-de-culturas>

como fue presentado en la introducción de este documento. Este interés radica en que el espacio público ha sido desde entonces el objeto original de las intervenciones del gobierno de Bogotá para mejorar las relaciones de convivencia y en el mediano y largo plazos, lograr que por insistencia y permanencia en el tiempo de normas y controles gubernamentales, los ciudadanos pudieran autorregularse. Si bien este objetivo puede entenderse desde el sentido común, no se sostiene con claridad frente a la acción colectiva, frente a las expresiones políticas ciudadanas, que justamente, apropian el espacio público como gesto enfático de descontento y voluntad de transformación de una determinada situación social, política o económica, ni mucho menos frente a los excesos de los agentes de la policía metropolitana, que han cometido en eventos de control y contención de la protesta social.

En términos generales es aceptable que exista una normativa para la defensa y gestión del espacio público en la ciudad y que esta normativa no sea solo policiva o punitiva, sino que esté soportada en la defensa de la libertad y los derechos de los habitantes de la ciudad. También es positivo que en el ideario de los ciudadanos sean asumidos esos espacios que se entienden como espacio público, como “espacios de uso colectivo” que sirven como reguladores “del equilibrio ambiental, social y cultural como elementos representativos del patrimonio Distrital, y garantizan el espacio libre destinado a la movilidad, recreación, deporte, cultura” (Sánchez y Castro, 2009: 46). Sin embargo, no se pueden perder de vista los profundos cambios histórico-sociales que han descrito las principales ciudades latinoamericanas a lo largo de las últimas décadas, pues de acuerdo con Ramírez Kuri (20015: 10), es importante "considerar que estas ciudades experimentaron en el siglo XX procesos acelerados de urbanización y de modernización excluyentes que fragmentaron las formas de comunicación y limitaron la existencia de “códigos generalizados”, lo que impuso mayor complejidad en la vida social y en las relaciones entre ciudadanía e instituciones”.

Estos cambios que menciona Ramírez Kuri, en el caso de Bogotá y en el general en el de las ciudades colombianas, significó por ejemplo, un crecimiento sostenido de su población y por lo tanto una expansión de la mancha urbana, cuando en la región ese crecimiento se había estabilizado: Bogotá específicamente se ha casi desbordado de su contenedor

geofísico previsto y planeado y en su crecimiento ha empezado a urbanizar zonas de reserva natural y de mitigación medioambiental, poniendo en entredicho su Plan de Ordenamiento Territorial (POT), que además requiere una actualización prevista en la norma. En este sentido sería posible hablar de “nuevos comunes”, para referirse a la expansión y apertura que han sufrido los recursos comunes urbanos en medio de tal transformación y que en algunos de los casos de estudio de este trabajo entrarían en juego. Hay que aclarar que esos nuevos comunes, no estarían limitados “a un tipo específico de bien económico (que cumple las características de rivalidad y no de exclusividad) o a un tipo de régimen de propiedad”, y “la revisión de la literatura existente muestra una amplia variedad a la hora de hacer referencia a este tipo de recursos urbanos, cada uno con sus particularidades en relación con el régimen de propiedad y su gestión. (Castro-Coma y Martí-Costi, 2016: 133-134).

Las apuestas por construir nuevos recursos comunes urbanos, si bien van en contravía del ensayo clásico “La tragedia de los comunes” de Garrett Hardin publicado a fines de los años 60, que es posible encontrar citado en muchos trabajos que tratan sobre lo común es, en palabras de David Harvey, una lectura muy estrecha que favorece a unos pocos individuos que desean maximizar sus ganancias, mientras están en la cresta de la ola de privatizaciones de recursos urbanos que atraviesa al mundo en la actualidad (Harvey, 2014: 108). De otro lado, Harvey llama la atención sobre el poco interés que suscita entre los investigadores trabajar sobre los nuevos movimientos sociales urbanos, - esas acciones colectivas tan específicas y de tan pequeña escala -, por considerar que cuentan con una muy pobre capacidad transformadora. Aún considerando ese poco interés denunciado por Harvey, no hay que perder de vista el interés que reviste acercarse a este tipo de problemáticas, toda vez que exigen un bagaje variado y amplio de herramientas conceptuales:

Los bienes comunes pues, no deben considerarse como un tipo particular de cosas o activos y ni siquiera de procesos sociales, sino como una relación social inestable y maleable entre cierto grupo social autodefinido y los aspectos de su entorno social y/o físico, existente o por ser creado, considerada sustancial para su vida y pervivencia. (Harvey, 2014: 116).

Ya había sido citado en este trabajo David Harvey cuando señaló el problema del salto de escala que impide aplicar en una escala mucho mayor, lo que es posible aplicar en la pequeña escala con respecto a algunos bienes comunes. Esta situación no va en detrimento de la producción de bienes comunes en esa escala pequeña ni los hace más fáciles de constituir por parte de los involucrados. La razón es que las pugnas por la producción y beneficio de bienes comunes son muy complejas, tanto como las luchas y solidaridades de los actores sociales involucrados en acciones colectivas que impugnan al Estado y a instancias privadas su derecho a tener espacios culturales comunitarios en algún barrio ubicado en el extremo sur oriental de Bogotá, por ejemplo.

### **1.2.3. Del espacio público a los espacios comunes.**

En Bogotá las oportunidades se convierten en una fórmula aritmética que replica lógicas de desigualdad y pobreza traducidas en las condiciones de vida en las que crecen los niños en muchos barrios; se trata de condiciones que se dan entre la impaciencia de lo cotidiano y la incertidumbre del ser/estar, del tener/pertenecer. La ciudad también promete planearse y ser accesible para todos. Sin embargo su características topológica principal es plegarse, doblarse en pliegues para esconder bajo la superficie a muchos barrios que, como Ramírez, son resultado de una operación estética con recortes y adiciones.

Santiago Mejía Narváez. *¿Para que sirve un barco en un mar de escombros?*

En el apartado de la introducción de este documento ya había sido mencionada la investigación realizada por Natalia Da Representação y el grupo de trabajo del que hace parte en el Instituto del Conurbano de la Universidad Nacional de General Sarmiento. Esa investigación la llevaron a cabo a propósito del estudio de fenómenos urbanos en la periferia del Área Metropolitana de Buenos Aires. Fue señalado en la introducción que en el interés de esta pesquisa por problematizar el “espacio público” como categoría analítica, inscrita en el campo de estudio más amplio resultante de la articulación entre acción pública y territorialidad, encontró que “espacio público” entendido convencionalmente, no lograba transitar la intersección entre sociabilidad, gestión y territorio, que son las condiciones de la espacialidad actual en la ciudad.



Para contrarrestar esta incapacidad manifestada en el empleo de la categoría “espacio público”, el grupo de investigadores propuso la de “espacios comunes”, que por el contrario, puede dar cuenta de un proceso específico de construcción de lo público y de lo común, sin dar por sentado que el espacio público existe o que existe una suerte de derecho natural sobre los recursos comunes urbanos. De paso, los espacios comunes, tampoco reducen el espacio público, ni los recursos comunes urbanos, a lo estrictamente material de alguna intervención colectiva, convergiendo así en la dirección propuesta por Harvey (2011 y 2014), Olstrom (2011 y Vergara (2012).

El grupo de trabajo del Instituto del Conurbano de la Universidad Nacional de General Sarmiento propuso la categoría *espacios comunes*, que presenta un alcance microespacial con el fin de matizar y precisar la noción tan general de espacio público. Sobre esta categoría Da Representação (2009), señala que en su investigación el territorio fue asumido como un espacio sujeto a múltiples apropiaciones, como las que implican las estrategias identitarias de grupos minoritarios o marginales de la ciudad, por ejemplo. Las intervenciones, apropiaciones y avances sobre los espacios comunes oscilan entre lo privado y lo público, - tal y como sucede con “los comunes”-, y a su vez representan la complejidad de los intereses de todos los actores en contienda, así como las diferentes escalas de recursos y capacidad de intervención que impactan en lo local. Da Representação (2009: 123), lo explica de este modo:

Las posibilidades analíticas del concepto de espacio común permiten pensar los procesos empíricos de construcción del espacio atendiendo a la compleja trama de actores involucrados en su utilización y gestión, quienes sustentan recursos e intereses diferenciales. Intenta contribuir, analizando una situación concreta, a una concepción de la gestión urbana incorporando la idea co-constitutiva de actores de la sociedad civil y del Estado, así como las posibles implicancias derivadas del uso de la noción de gobernanza territorial y su articulación con la construcción de demandas ciudadanas en términos de derechos.

A partir de estos supuestos, la autora propone una serie de cuestiones sobre los espacios comunes que los revela al interior de las organizaciones, o de los barrios en los que tienen su lugar de acción, como dispositivos que producen y reproducen representaciones para la ciudad, y al mismo tiempo, de los idearios que subyacen a sus motivos de organización,

lucha y movilización sociales (Da Representação, 2009: 124). Así, la categoría espacios comunes no reduce el espacio público a lo material o al contenedor físico de una intervención urbana en manos de cualquier actor social, por el contrario, exige que dicha producción espacial sea caracterizada en su estudio lo más detalladamente posible. El uso de esta categoría en un estudio de caso permite en primer lugar, explicar apropiadamente la relación que es establecida entre los espacios y los actores sociales en la producción de lo público. También logra explicitar la importancia de hacer visibles las dificultades y conflictos cercanos a la experiencia urbana cotidiana de los actores implicados en la organización y lucha sociales de tales espacios.

Es decir, una dimensión que espera abordar este trabajo tiene que ver con la forma como pueden “leerse” la producción de ciertos espacios urbanos de un barrio. Por lo general, el espacio público es asumido como algo que pertenece “naturalmente” a la comunidad y que preexiste a dicha comunidad. Esta perspectiva resulta problemática, pues el espacio al ser entendido de esa manera tan restringida, termina por excluir las motivaciones y necesidades que llevaron a establecer cierto orden social espacializado, - que es lo que representa en últimas un espacio público -, e igualmente queda ocluido todo el proceso social que soporta una producción espacial. Tal borradura más que suponer que pudiera estar encaminada a encubrir intereses individuales de los líderes comunitarios o de los actores barriales en este caso, puede llegar a poner en entredicho los acuerdos mínimos de reciprocidad que se supone caracterizan la producción de los comunes urbanos, y de paso, a los trabajos que desde la academia se puedan hacer alrededor de esas problemáticas.

Hay que agregar que con la institucionalización del uso del término espacio público se corre el riesgo de minimizar el conflicto inherente a una organización social en pugna por o en él, y por lo mismo la comunidad en cuestión puede estar abocada a desvirtuar cualquier acción encaminada a la impugnación de alguna regla impuesta por el grupo hegemónico que enfrentan, tal y como ha ocurrido en numerosos barrios de las periferias de las ciudades capitales latinoamericanas. Es a esta dirección a la que se orientan los espacios comunes, que por su escala exige más detalles de los que habitualmente pueden ofrecer otras categorías de análisis socioespacial empleadas por distintos investigadores, por ejemplo

“territorio” o “metrópolis”. Aún así y con la exigencia de una adecuada caracterización de las múltiples apropiaciones de las que son objeto estos espacios, es una categoría mucho más apropiada y flexible para explicar cuestiones como las presentadas hasta este momento.

En la producción y gestión de los espacios comunes en distintos barrios de Bogotá y de otras ciudades del país, a través de las posibilidades y recursos que han ofrecido las movilizaciones sociales y también procesos colectivos basados en prácticas de cultura y arte, se vislumbra la integración de actores sociales que antes no habían estado vinculados a procesos de gobernanza, por ejemplo. Estas transformaciones microespaciales no podrían ser identificadas por otro tipo de acercamiento o análisis socioespacial.

De otro lado, existen trabajos – no sólo académicos –, que dan cuenta de proyectos culturales recientes puestos en marcha en América Latina cuyo objetivo último es la transformación del lugar en donde ocurren y de las condiciones de vida de quienes participan en ellos: responden a un interés por incidir en espacios de la vida cotidiana, en transformar las condiciones concretas de la vida de quienes están involucrados en su producción. Un buen ejemplo es la publicación *Cultura y Transformación Social* editada por VIVA Trust en el año 2005. Consiste en una publicación que recoge algunas experiencias rurales y urbanas de las que vale la pena mencionar la liderada por la Asociación Civil el *Culebrón Timbal*, que tiene incidencia en barrios periféricos del Gran Buenos Aires y que opera por medio de apropiaciones carnalescas del espacio público (caravanas culturales, eventos, ferias y estrategias de comunicación comunitaria), que son usadas como recursos para fortalecer e integrar la acción de los habitantes de esos barrios.

Otras experiencias urbanas que también circulan por circuitos distintos al académico responden a cierta “tradición” en este tipo de prácticas en América Latina. Una de ellas, el llamado “siluetazo”, que tuvo lugar en los años ochenta en Buenos Aires en plena dictadura Argentina, que apropió tácticas estético-sociales como los *escraches*. En esa misma dirección grupos de arte político como el Colectivo Etcétera, Arte en la Calle y Grupo Arte Callejero, se articularon a las manifestaciones y exigencias de nuevos movimientos políticos de entonces, produciendo espacialidades comunes, como ha ocurrido en

numerosas manifestaciones del colectivo de las Madres y Abuelas de la Plaza de Mayo e H.I.J.O.S (Expósito, 2009). En Bogotá H.I.J.O.S ha organizado una versión local, en diálogo con las organizaciones argentinas, que ha irrumpido en las marchas y plantones en las calles y plazas bogotanas a cargo de víctimas civiles del Estado y otros actores armados del conflicto interno colombiano.

Entonces, entre los recursos pertenecientes al ámbito de lo privado de quienes participaron en la producción de espacios comunes mediante estas prácticas artísticas puestas como ejemplos, se debe contar con los imaginarios sobre la ciudad, la comunidad, lo político, el arte y la cultura, que responden y reproducen idearios de sus motivos de lucha y organización. Dicho en otras palabras, las estrategias y los imaginarios sobre el arte y la cultura no movilizan o reproducen un ideario comunitario sobre lo artístico o lo cultural en sí mismos, sino que participan en su producción social. Lo mismo sucede cuando las prácticas artísticas se involucran en las luchas por la justicia espacial, el derecho a la vivienda y a la vida dignas en las ciudades de América Latina.

### **1.3. Del derecho a la ciudad al derecho a la calle: segregación y desigualdad socio-espacial.**

Una ciudad igualitaria es aquella en donde la propiedad privada pública es más sagrada aún que la privada. La invasión del espacio público por parte de vendedores informales genera desempleo, porque trae desorden e inseguridad a la vez que se desvalorizan y abandonan las zonas comerciales.

Para devolver a los niños de Bogotá y de toda Colombia el centro de la ciudad, avanzamos en la construcción del Parque Tercer Milenio con el que tenemos como objetivo recuperar un amplio sector en el que el deterioro social ha permitido la existencia de lugares como la denominada calle de El Cartucho. Construiremos allí un parque de 20 hectáreas, el equivalente a 20 veces la Plaza de Bolívar, o 5 veces el Parque de la Independencia, que contribuirá a devolver a la ciudad la cantidad de espacio público que actualmente es bastante deficitario, pues mientras en Buenos Aires cuentan con 18 m<sup>2</sup> de espacio público por habitante, en Berlín 18, en Londres 17 y en Lima 8, en Bogotá contamos con sólo 2,8.

Enrique Peñalosa. *La urbe prometida. La Bogotá por la que lucha el alcalde.*

La cita que abre este numeral es un fragmento de un artículo que el actual Alcalde Mayor de Bogotá escribió durante su primer gobierno distrital, que tuvo lugar entre los años 1998 y 2000. La imagen como renovador urbano de Enrique Peñalosa que ha circulado mundialmente entre uno y otro periodo en la alcaldía de la capital del país, - el actual comenzó en 2016 y culminará en 2019 -, se debe en buena medida a la amplificación mediática y en circuitos globales de urbanistas y proveedores de servicios urbanos, de una serie de proyectos metropolitanos de infraestructura y movilidad como el fallido Parque Tercer Milenio y el sistema de transporte masivo Transmilenio. Hasta el inicio del segundo gobierno de Peñalosa, el Parque Tercer Milenio permanecía casi desmantelado, con muy poca afluencia de paseantes, con altos índices de inseguridad que se les achacan sin mucha explicación a los numerosos habitantes de calle – muchos de ellos drogadictos -, que buscan dinero entre los pocos transeúntes que usan el parque. Sobre el sistema Transmilenio, en la actualidad es bastante baja su buena percepción entre los bogotanos, pues hace años hizo crisis y presenta hoy serios déficits de seguridad, capacidad de cobertura, costo, infraestructura, actualización, frecuencia e impacto en el medio ambiente<sup>38</sup>.

Esta postal de la Bogotá de finales de la segunda década del siglo XXI, no se compadece de la imagen destacada que la ciudad había proyectado nacional e internacionalmente por la mejora sostenida de los estándares de calidad de vida de sus habitantes logrados. La habían reconocido como una *ciudad milagro* y convertido en un caso modélico de renovación y gestión urbanas. Promediando los años 90 del siglo pasado el panorama era diferente por cuenta de los índices de homicidios, manejo de las finanzas públicas, desorden administrativo, atraso en la dotación urbana de educación, salud y recreación, entre otros aspectos que no habían sido enfrentados adecuada y técnicamente. Esta circunstancia quizá se puede explicar por el modelo de gobernabilidad establecido hasta finales del XX que

---

<sup>38</sup> Estos y otros datos pueden ser consultados en el portal *Bogotá como vamos*, una iniciativa ciudadana que con el apoyo del sector privado, hace “seguimiento y monitoreo a los cambios en la calidad de vida de la ciudad y al Concejo de Bogotá D.C.”. Realizan desde hace más de una década informes de calidad de vida, encuestas de percepción ciudadanas, e informes de monitoreo y evaluación del desempeño del Concejo la ciudad. Ver: <http://www.bogotacomovamos.org>

había mantenido un promedio de duración del gobierno de cada alcalde de Bogotá en 1,12 años (Robledo y Rodríguez, 2008: 123). Hay que considerar algunos detalles más relativos a los contrastes crecientes entre la ciudad de las centralidades ricas, cosmopolitas, con amplias redes de servicios, vías de comunicación, aparente seguridad en sus calles y con espacios públicos transparentes y luminosos; y la ciudad conformada por numerosos barrios periféricos en las localidades más densamente pobladas, vulnerables y con menos infraestructura urbana básica instalada, inseguras, y por supuesto, sin calidad en la mayor parte de sus edificaciones de vivienda y espacios públicos construidos.

Es en estas condiciones en las que emerge el sujeto excluido urbano actual en Bogotá como sujeto de derechos, resultado de un largo proceso sociopolítico entre el siglo XV y los comienzos del siglo XXI que es descrito minuciosamente por Robledo y Rodríguez (2008) y metaforizado en cuatro periodos históricos: la ciudad dual, la ciudad mestiza, ciudad compacta y la ciudad fragmentada. Las autoras identifican distintos estadios en los que emerge un sujeto escindido que a pesar de moverse en el espacio urbano de Bogotá, es inexorablemente excluido de la vida de la ciudad, de los derechos sociales económicos políticos y civiles, que deberían estar garantizados por su condición de ciudadano. Sin embargo, este sujeto excluido urbano bogotano, “por su posición en la ciudad, es visibilizado como un sujeto que debe permanecer aislado, encerrado, vigilado, atendido en condiciones especiales” (Robledo y Rodríguez, 2008, 197).

Las preguntas que dejan las afirmaciones del alcalde Peñalosa y las críticas planteadas por Robledo y Rodríguez tienen varios objetivos, el primero tiene que ver con el lugar en donde ocurrió ese milagro de ciudad, pues queda claro que no fue equitativa ni integral la transformación que impulsó e impulsa en la actualidad ese político. El segundo, con el público facultado para recibir las cifras, datos e imágenes gubernamentales que circularon en el momento del “milagro”. El tercero es la articulación estratégica del gobierno distrital con el nacional y los discursos globales de transformación urbana. El cuarto, con el sujeto urbano al que se dirigieron las intervenciones más drásticas que tuvieron lugar en el centro ampliado de la ciudad. Aún así, se puede afirmar que los planes de intervención de gran escala afectaron la vida de las mayorías si se consideran las cifras macro arrojadas por la

ciudad, si se atiende al impacto metropolitano por las obras de construcción y puesta en marcha de las troncales para la circulación de Transmilenio, o si se observa la transformación del paisaje urbano que perciben cotidianamente los usuarios –no ciudadanos- de tales intervenciones urbanas. Esto es posible, claro está si se observa a gran escala.

Es por esto que el derecho a la ciudad según las ideas de Lefebvre sobre la Francia de los años 60, que involucraba el derecho de los habitantes urbanos a construir la ciudad y hacer de esta un espacio privilegiado de lucha contra el capitalismo, ha encontrado hoy un lugar renovado en el centro de los debates socioespacial y político en las propuestas de David Harvey. Evidentemente, no se dirige a promover la reivindicación de la clase obrera - cada vez más difusa en este entorno económico tercerizado -, es más, no se dirige a sostener las diferencias unidimensionales de clase, sino que se propone implicar todas las alteridades, todas las diferencias y todas formas de exclusión posibles a las que han sido sometidos sujetos individuales y colectivos que emergen en las márgenes fuera de los países y ciudades centrales. Iris Marion Young (2000: 434) explicita estas formas de exclusión y diferenciación propias del estadio del capitalismo avanzado que, por supuesto, toman forma en las ciudades:

A menudo una comprensión especialista y absolutista de la diferencia entre los grupos sociales es más pronunciada y devastadora en lugares que están fuera de las relativamente tolerantes sociedades capitalistas occidentales. Los grupos sexuales, étnicos y nacionales a menudo se interpretan como enteramente otros y opuestos, como personas que no comparten ningún atributo con el grupo que define, encerrados en cuerpos despreciados y naturalezas estáticas. Al mismo tiempo, las condiciones históricas y económicas del mundo ponen necesariamente a estos grupos en interacción. Actualmente, en muchas partes del mundo esta combinación de interacción necesaria y oposición absoluta alimenta una horrible violencia. (...) Sin duda estas situaciones están ligadas a cuestiones de dominación y explotación económica, tanto dentro de los estados como entre ellos.

Como ya había sido indicado, una de las voces que más ha animado la actualización del derecho a la ciudad lefebvriano ha sido David Harvey, quién desde la geografía radical ha expresado su convencimiento profundo de que los movimientos anticapitalistas urbanos encarnan realmente la posibilidad de transformar la ciudad en un bien común, en una

ciudad no capitalista y al igual que Young, reconoce en las “prácticas ciudadanas insurgentes” la posibilidad de producción de alternativas espaciales urbanas a la apropiación capitalista del espacio (2009: 13-25). Dentro de la misma inquietud por la actualidad del derecho a la ciudad, otro geógrafo, Edward Soja coincide con Lefebvre y Harvey. Al igual que este último, no asume el derecho a la ciudad como un punto final de llegada de las luchas por la justicia social, sino como un paso más. El principal aporte de Soja está en que entiende la organización en torno a la consecución de ese derecho a la ciudad, como un re-empoderamiento de la sociedad civil y un fortalecimiento de los derechos ciudadanos que emerge en los intersticios del espacio urbano y que supera la lucha contra el capital. Junto a Young, coincide en que hay muchos poderes que sostienen la injusticia social y la desigualdad que persiste en forma de discriminación por género, raza, edad, creencias religiosas, entre otras (Soja, 2008).

Un ejemplo que puede ser útil para visualizar la reflexión sobre el derecho a la ciudad desde las prácticas artísticas, es el proyecto “Mi Casa Mi cuerpo” que tuvo su epicentro en el barrio Bellavista Parte Alta en el municipio de Soacha que colinda con el sur de Bogotá, específicamente con la Localidad de Ciudad Bolívar. Fue liderado por el artista e investigador Óscar Moreno Escárraga entre los años 2006 y 2016. Se centró en la comprensión compleja de la autoconstrucción progresiva de viviendas en un barrio informal, por parte de personas y familias en condición de migración forzada por violencia partiendo del poderoso imaginario que en Colombia significa tener casa propia. A partir de relatos orales y oficios de esas personas, levantó un archivo visual en el que confluyeron espacios y temporalidades diversas, lo que les permitió al artista junto con los miembros de esas familias constituir una descripción de la situación espacial de sus casas actuales, que a su vez los llevó a reconstruir colectivamente la memoria de las antiguas viviendas rurales, que tuvo cada familia en distintos puntos de Colombia, - cada familia desplazada en distintos momentos y por diferentes actores armados -, para proyectar al final como utopía, la casa “de sus sueños” en modelos a escala o maquetas.

Moreno denomina estos tres momentos como la Casa de la Memoria, la Casa de Bellavista y la Casa de la Imaginación, cada uno con plataformas narrativas específicas que emplearon



fotografía, video, diarios de campo, objetos y maquetas, entre otros, que en conjunto fueron puestos en circulación en espacios y eventos convencionales de exhibición artística y de investigación en artes. A propósito de su interés en establecer relaciones entre arte, academia y el contexto social, con el objetivo de hacer un reconocimiento cultural de enclaves urbanos desde sus propios territorios, dice:

Tras la irrupción tajante de diversas formas de violencia, de abandonos y trayectos inciertos, estas familias han intentado reconstruir sus vidas durante más de diez años en estas montañas aledañas a la ciudad; sus historias se unen a las historias de miles de personas, grupos familiares y poblacionales colombianas en situación de migración y desplazamiento forzoso, que requieren ser escuchadas y reconocidas, con voz propia. Juntos trabajamos para reconstruir, en palabras y en imágenes, las historias relativas a una casa que se extiende en el tiempo, que indaga en la memoria para abrir caminos a la imaginación (Moreno, 2014: 19).

Las condiciones socioespaciales de Bogotá no son excepcionales en el actual mundo globalizado, en el que la transformación de la naturaleza de los territorios y de los contenidos sociales y culturales del espacio y el tiempo se han visto alterados radicalmente, tal y como lo han explicado Robledo y Rodríguez, Young, Lefebvre, Soja y Harvey. Estas condiciones son comunes a muchos grandes centros urbanos en el planeta. Por eso es importante insistir en los efectos específicos de la globalización en esta parte del mundo, que según Montoya (2006: 79), se expresan en

la particularidad de la urbanización de América Latina y en ese sentido los procesos urbanos experimentados por las ciudades europeas y norteamericanas y el impacto de las nuevas tecnologías, un discurso de moda para interpretar múltiples realidades urbanas, no se expresan ni cualitativa ni cuantitativamente de la misma manera en estas ciudades.

Esas condiciones particulares son, además, resultado de homogeneidades al interior del Tercer Mundo, en el proceso de urbanización. Tales homogeneidades se encuentran en el pasado colonial y el presente periférico que sigue condicionando su desarrollo a las exigencias y evolución de la economía de los países desarrollados.

Interesado en afirmar cierta idea de particularidad de la ciudad latinoamericana, Torrent (citado en Mattos *et al.*, 2005: 173) retoma la propuesta de Carlos de Mattos, con la que señala las cinco principales áreas de cambios en la metrópoli en esta región:

- los cambios en la organización y funcionamiento de la ciudad misma;

- los efectos de la reestructuración económica sobre los mercados metropolitanos de trabajo;
- la oferta creciente de capital inmobiliario;
- los cambios en la morfología urbana debidos a la nueva organización metropolitana;
- y los cambios en la imagen y paisaje urbanos.

Estos cambios estarían soportados sobre todo en los acelerados procesos de transformación económica en la región. El efecto espacial más visible, estable y obvio de esta transformación económica es el crecimiento de las urbes. A pesar de las evidencias irrefutables de este crecimiento, no deja de sorprender que la mayoría de investigaciones, planes económicos, planes de ordenamiento territorial e incluso, “los actores en el campo de la intervención urbana, (no cuestionan que) las ciudades crecen y se expanden” (Janoschka, 2005: 151), como si el crecimiento de las ciudades latinoamericanas fuera su cualidad intrínseca.

De nuevo, las reflexiones de Harvey sobre lo urbano y el urbanismo son esclarecedoras para explicar desde una escala global la situación antes descrita. Harvey sostiene que si la sociedad en general está marcada por el conflicto en torno a la adecuada definición del modo de producción acorde con sus circunstancias históricas, no existe entonces un modo de producción ideal. Por esto el urbanismo se ha de considerar como una forma social, que se explica por el modo en que divide espacialmente el trabajo y ordena jerárquicamente todas las actividades relativas al modo de producción dominante: el del capitalismo avanzado (Harvey, 1983).

Lo anterior evidencia la relación directa entre la ciudad en tanto forma construida y el modo de producción dominante; es decir, si bien en América Latina se han erigido enormes conglomerados urbanos con servicios similares a los del mundo desarrollado, estos no poseen ni su alcance, ni su potencia, ni sus recursos. Son sólo modelos a escala resultantes del proceso del nuevo orden capitalista que genera “inestabilidad, ingobernabilidad, fragmentación, (des)orden e incluso oposición para su propia supervivencia y expansión

(...) creando nuevos espacios de oposición que podrían radicalizarse” (Navia y Zimmerman, 2004: 31).

Muchos espacios urbanos de distintas centralidades en las localidades y barrios de Bogotá han recibido distintos objetos construidos que representan la economía global mencionada, con una amplia y llamativa red de servicios metropolitanos. Como es apenas obvio, los cambios que ha traído esta transformación en el paisaje e imagen urbanos, en el funcionamiento y organización barrial y en la actividad económica son evidentes. En algunos casos, tal transformación ha fortalecido a la comunidad tradicionalmente asentada allí, dotándola de herramientas y estrategias para su acción política, frente a las negociaciones que han venido sosteniendo con el gobierno de la ciudad desde hace varios años. En muchos otros casos no ha sucedido de ese modo. Al respecto Milton Santos (2000: 54), remarca que

el espacio es hoy un sistema de objetos cada vez más artificiales, poblado por sistemas de acciones igualmente imbuidos de artificialidad, y cada vez más tendentes a fines extraños al lugar y a sus habitantes. (...) Los objetos no nos permiten el conocimiento si los vemos separados de los sistemas de acciones. Y estas tampoco se dan sin los sistemas de objetos.

Así las cosas, estas espacialidades de diseño global representan el avance sostenido de dinámicas económicas, políticas y culturales sobre fragmentos del territorio urbano que no están articulados funcionalmente entre sí. La imposibilidad de lograr tal articulación funcional de las partes de ese mosaico, es la realidad fáctica de los planes de ordenamiento del territorio y los planes maestros de desarrollo e intervención metropolitanos. O sea, las herramientas en manos del sector público que deberían resolver, al menos en teoría, la inclusión de las franjas de población más vulnerable en las redes de los servicios metropolitanos, no funcionan con la potencia esperada o no es posible emplearlas por las condiciones establecidas por el estadio actual del capitalismo avanzado. Es la imposibilidad de una “inteligencia territorial” como la denomina Horacio Bozzano (2009), - expresada como el derecho a la ciudad -, la que ha animado y seguirá animando las impugnaciones que actores sociales diversos, marginados y emergentes, le pueden plantear a la Bogotá descrita en los planes de uno de sus alcaldes, cuyo fragmento abrió este apartado.

#### **1.4. Acción colectiva: ¿emancipación y autonomía?**

Exigir el derecho a la ciudad en el sentido que yo le atribuyo aquí es exigir un cierto poder de moldear los procesos de urbanización, las maneras en las cuales las ciudades son hechas y rehechas y hacer esto de manera fundamental y radical.

David Harvey. *El derecho a la ciudad*.

La ciudad contemporánea es un espacio de acumulación de contradicciones de todo orden. Al mismo tiempo, es en potencia el lugar de la emergencia de las impugnaciones a tales contradicciones. Su paradoja consiste en que funge simultáneamente como centro de ordenamiento del modo de producción hegemónico representado por el urbanismo, y al mismo tiempo, hace las veces de epicentro de los levantamientos contra el orden establecido, los centros del poder y la lógica de privilegios propias de su espacialidad desigual. Como lo ha establecido Harvey (1983), quien abre también este numeral presentando el horizonte político del derecho a la ciudad, tanto la ciudad como el urbanismo son “sistemas de estabilización de un modo de producción específico”.

Si existe un acuerdo sobre la afirmación de que cada grupo social puede construir su propia espacialidad, se deduce entonces que una consecuencia probable sea que persistan autodeterminaciones espaciales comunitarias o colectivas, a manera de barricadas desde las que se resisten y negocian permanentemente las fronteras intraurbanas entre las distintas espacialidades que chocan, se comunican o se solidarizan por hacerse con la prerrogativa territorial en microespacios de la ciudad, donde, como afirma Zibechi (2008: 89),

por un lado, aparecen territorios homogéneos, sedes de poderes verticales y autoritarios del gran capital, (...) por otro lado, están los territorios complejos y diversos de pueblos que sólo pueden existir conviviendo con el entorno, sede de relaciones sociales heterogéneas que en ocasiones, se convierten en “territorialidades emancipatorias”.

Sobre el alcance y sentido de estas “territorialidades emancipatorias” que menciona Zibechi, hay que decir en primer lugar que son cercanas en su horizonte político a lo que sugiere la noción “prácticas ciudadanas insurgentes” propuesta por Harvey y también que ambas, metodológicamente, implican microespacios urbanos o espacios comunitarios

dispersos en la ciudad. Así mismo, estas nociones permiten hacer una precisión importante en términos conceptuales a propósito de la oposición, correlación o repetición que se puede suponer cuando se identifica en diferentes investigaciones sociales el uso indistinto de “espacio” o de “territorio” para el análisis de la realidad social, pues les son asociados atributos, características y propiedades similares aunque admitan comprensiones distintas.

Sin embargo y para precisar mejor el enfoque de este estudio hay que enfatizar en esta afirmación sobre el espacio, pues este concepto permite “observar las relaciones de poder a partir de diferentes análisis de sistemas de objetos y acciones” (Mançano, 2011: 42). De otro lado para Stavros Stavrides, en su revisión reciente de la noción de campo social de Bourdieu<sup>39</sup>, afirma que el espacio sería una suerte de “sistema educativo” capaz de configurar las identidades sociales que a su vez, reproducen una red socialmente regulada de prácticas sociales concretas. Insiste además en que tales identidades “no sólo constituyen, por tanto, una serie de creencias o ideas sino que están integradas en el entorno social e influyen en distintas prácticas y estilos de vida, por lo que afectan también el ámbito de lo material” (Stavrides, 2016: 21).

El urbanismo ordena las relaciones sociales y corresponde en términos formales y espaciales a un modo de producción dominante. En el proceso del estadio actual del capitalismo el Estado ha descrito una suerte de adelgazamiento en su estructura, que garantiza en últimas la vía abierta a la libre empresa y al libre mercado para la implantación de los modelos urbanísticos. Es decir, el papel del Estado es decisivo en la implantación de diseños globales de crecimiento económico, de planeación urbana o de privatización de comunes urbanos, ya que regula la participación de determinadas instancias y agentes, provee infraestructura, recursos, entre otros, “apropiando la producción urbana que incluye los movimientos sociales” como sugiere Harvey (1983: 263).

A pesar de lo descrito, en medio de este paisaje aún hay salida, o mejor, existen opciones de movilización y de acción para esa resistencia social al avance del capitalismo, en la medida en que ha resultado acertada la sentencia de Navia y Zimmerman a propósito de los efectos

---

<sup>39</sup> Sirva señalar que la noción de campo social es la base conceptual de las políticas culturales públicas vigentes en Bogotá.

del globalización en los enclaves urbanos latinoamericanos: “la globalización, aunque desigual, no es una calle en una sola dirección” (2004: 31). “Desigual” indica en este caso que el margen de maniobra del que se sirven sujetos y movimientos sociales en la producción de sus propias espacialidades, en sus términos y necesidades, es reducido pero real. Esta suerte de provocación, contiene en últimas el germen de los levantamientos contra el orden establecido, los centros del poder y la lógica de privilegios, - que ya habían sido mencionados -, propias de la espacialidad urbana. De otro lado, contiene también la imposibilidad de las acciones colectivas para establecer una autonomía con respecto a otros actores sociales con los que comparten el territorio y sus recursos comunes.

Idearios primero, y luego imaginarios en torno a la identidad, etnia, edad, género y la mejora de condiciones materiales de vida, han sido aprovechados en acciones colectivas para la apropiación de territorios urbanos. Este es el caso de los llamados paracaidistas o sin techo de las periferias de Ciudad de México o Lima, las villa miseria en el Gran Buenos Aires, y el de las invasiones o barrios de invasión que dan forma al denominado “cinturón de miseria” en Bogotá. En otros casos, organizaciones sociales han establecido agendas políticas para enfrentar a otros actores - públicos y privados; legales e ilegales -, que se interponen en la consecución de lo que ellos consideran justo, superando idearios e imaginarios del miedo y la violencia, como ha sucedido en distintos sectores de Bogotá con carencia de vivienda digna.

Un buen ejemplo de organizaciones que establecieron su agenda política en términos de transformación desde el arte, la cultura y la educación en Bogotá, es el proceso del *CEC-Centro de Expresión Cultural - Fe y Alegría Santa Librada*, que tuvo lugar en el barrio Santa Librada, como lo indica su nombre, ubicado en la Localidad de Usme al sur de la ciudad<sup>40</sup>. De acuerdo a la descripción que hace uno de sus antiguos miembros, Jaime Barragán (2011), el CEC fue una iniciativa pastoral liderada por la comunidad religiosa de las Carmelitas de la Caridad Vedrunas. Esta comunidad aunó los principios de la teología

---

<sup>40</sup> Localidad es una unidad territorial y administrativa de la que se sirve la Alcaldía Mayor de Bogotá para descentralizar su gobierno. Bogotá cuenta con 20 localidades, que aglutinan bajo cierta lógica, la totalidad de barrios y veredas de la ciudad. Cada localidad cuenta con un Alcalde Local elegido por el Alcalde Mayor.

de la liberación y la educación popular, derivados a su vez del Concilio Vaticano II y de las Conferencias Episcopales Latinoamericanas de Medellín y Puebla, realizadas en las décadas del 60 y 70 respectivamente, que tuvieron un fuerte impacto social en la región. La comunidad de religiosas llegó a la localidad de Usme en 1977 gracias a la gestión de los Jesuitas a través de la Fundación Fe y Alegría, que hacía presencia en distintos barrios informales de la ciudad desde 1971. A finales de los años 70 la mayor parte de Usme, en especial el barrio Santa Librada, estaba inmerso en un acelerado proceso de urbanización informal y popular. En 1988, por iniciativa de la Hermana Pilar Alonso, las Vedrunas fundan el CEC con el fin de servir como espacio de educación para niños y niñas que no tenían acceso a la educación formal. A la vez que ponen en servicio la primera sede para el CEC, la comunidad religiosa abrió también un colegio, una biblioteca comunitaria y un centro médico. Es decir, levantaron edificaciones que con el tiempo se convertirían en georreferenciadores dentro del sector.

El proyecto comenzó con 4 grupos de trabajo artístico y cultural dirigido por y para jóvenes, que a su vez apoyarían el trabajo educativo con los niños vinculados a la escuela. Para el año 2004 los grupos pasaron cerca de 140 por cuenta del veloz crecimiento de la localidad y también del apoyo cambiante obtenido mediante distintas fuentes de financiamiento como la comunidad misma del barrio, el gobierno de la ciudad, algunas ONG como *Children of the Andes* e incluso, organismos multilaterales como el Banco Interamericano de Desarrollo – BID-. Este proceso de urbanización y posterior regularización del barrio y de la localidad, inicia lentamente con la incorporación del antiguo municipio de Usme al entonces Distrito Especial de Bogotá a mediados de los años 50<sup>41</sup>.

A medida consolidaba su proceso, el CEC se convirtió en un referente del trabajo

---

<sup>41</sup> Las sucesivas oleadas de familias sobre todo campesinas desplazadas por la violencia bipartidista que estalló en 1948 por cuenta del asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán, llegaron desde entonces a la ciudad generando complejos y también violentos procesos de apropiación de terrenos urbanos para construir sus viviendas allí. Uno de los más emblemáticos, es el del barrio Policarpa ubicado en el centro sur de la ciudad y perteneciente a la Localidad Antonio Nariño, cuyo proceso iniciado en 1961 incluso fue tomado como modelo de la urbanización informal, replicado en barrios como el Popular I de la ciudad de Medellín años más tarde.

comunitario en la localidad dirigido a la formación artística. Posteriormente, la participación de sus miembros – formadores y en formación-, lo visibilizaría en otros circuitos bogotanos y también para el gobierno de la ciudad. Se puede admitir que se presentó una articulación productiva entre el proceso de urbanización informal y el fortalecimiento de la organización social articulada al arte y la cultura. En este sentido, es bastante precisa la afirmación de Barragán (2011: s.p.): “la apuesta por el arte arrojaría la posibilidad de contemplar la actividad artística como proyecto de vida, capaz de incidir en la transformación social”.

Hasta este momento ha sido precisado el enfoque espacial de este trabajo, el lugar del urbanismo y su relación con la reproducción de identidades sociales y relaciones de poder, así como el papel de la acción organizada de comunidades, de líderes comunales y de actores sociales externos que se involucran en procesos de búsqueda de justicia espacial que afectan territorios concretos de la ciudad. En este sentido, una reflexión sobre la acción colectiva en Bogotá se hace necesaria, pues más allá de reiterar en que las ciudades crecen y que los habitantes de un barrio se organizan, la inquietud de fondo persiste: ¿qué hace que las personas operen táctica y flexiblemente, para sobrevivir, y actuar en un espacio que debe compartir con otros?

Derivadas de esta cuestión principal, aparecen otras preguntas más: ¿qué tipo de idearios e imaginarios de ciudad anima el hacer táctico de los habitantes urbanos organizados?, ¿cómo son los controles que han desplegado los gobiernos metropolitanos para no ceder en la gobernabilidad de los territorios urbanos a su cargo?, ¿qué tipo de flujos animan los cambios permanentes de la forma la ciudad?, ¿existen otros actores sociales diferentes a las comunidades y a los representantes del gobierno de la ciudad, involucrados en los procesos de espacialización urbana?, ¿cuáles son estos actores?

Raquel Gutiérrez Aguilar ha señalado que en varios países de América Latina ha resurgido “*la capacidad colectiva de intervenir en asuntos públicos* a partir de la movilización social caótica y enérgica que impugnaba y desbordaba el aparato institucional de la democracia procedimental neoliberal” (2017:18-19). Implica además un asunto importante que ablanda, por decirlo de algún modo, los compartimientos a veces tan rígidos que la teoría social



construye para explicar la realidad. Se trata del desorden que reconoce en la movilización social actual y que la aleja de la estabilidad relativa de los “movimientos sociales clásicos”, quizá por la heterogeneidad en su composición, por su diversidad identitaria, por su resistencia a establecer jerarquías y por su no adscripción permanente a alguna postura ideológica. Entonces, esa capacidad de intervenir en asuntos públicos que reconoce Aguilar en el cúmulo de movilizaciones y luchas de escalas local, regional y nacional se traduce en su capacidad de impugnar o de contestar, mediante estrategias no violentas, decisiones políticas del Estado que afectan negativamente la vida colectiva cotidiana de las personas. Los casos *Mi casa Mi Cuerpo* y *CEC Fe y Alegría Santa Librada* descritos, son buenos ejemplos de la propuesta de Aguilar.

Como contrapunto a la situación latinoamericana descrita, y para reiterar las particularidades socioespaciales de cada enclave urbano, Carlos Cámara en su trabajo sobre los comunes urbanos en Barcelona, España, describe una situación bastante distinta y se pregunta sobre las opciones que deben considerarse para renovar las formas de las ciudades y por tanto de sus sociedades, para contrarrestar una recesión económica que no cede. Añade además que la recesión se ha extendido por mucho tiempo y que en el caso español, - después de haber celebrado una suerte de paraíso capitalista durante el último cambio de siglo -, lo cierto es que las distintas fórmulas implementadas hasta el momento tanto por el gobierno nacional como por la Comunidad Económica Europea, siguen sin funcionar. En estos momentos el Banco Mundial está estimulando la implementación del modelo de gobernanza cultural de la *Smart City* que, según el Banco, es el modelo ideal para esta, la era de la información. Entretanto, las bases culturales avanzan lentamente en la consolidación de una gobernanza cultural desde los comunes urbanos. Este, sin embargo, no es el principal problema. La verdadera contrariedad es que ambos modelos están basados en la acción de la ciudadanía y en la colaboración, pero lo que no es obvio a simple vista, es que apuntan a objetivos diametralmente opuestos (Cámara: 2017).

De una manera similar a la descrita en el caso español, la acción colectiva ha sido leída en los términos positivos del consenso desde la institucionalidad de un gobierno. Es decir, no como una acción emancipatoria colectiva con capacidad de sostener una franca

confrontación con los poderes del estado, la empresa privada u otro actor social capaz de afectar negativamente la vida colectiva, en cualquiera de sus dimensiones posibles. Desde ese punto de vista, la acción colectiva sería simplemente un efecto de la agencia ciudadana para transformarse a sí misma y no a la realidad en la que está inmersa. Al menos así queda evidenciado en el documento en el que Adriana Córdoba afirma que “un conjunto de acciones estatales pueden interpretarse como una política pública cuando se detecta un problema (o una necesidad) colectiva y se realiza un trabajo sistemático para resolverlo” (2009: 214), refiriéndose a la implementación de políticas y acciones enmarcadas en la cultura ciudadana durante la alcaldía de Antanas Mockus<sup>42</sup>. Córdoba sostiene su idea mediante el uso de un ejemplo con el que intenta justificar esta suerte de reducción e inversión de las implicaciones de la acción colectiva, al señalar que esta acción busca obtener un bien que beneficie a muchos, como sucede cuando la sociedad requiere que los individuos paguen impuestos para poder hacer inversiones sociales de beneficio colectivo (Córdoba, 2009: 226-227).

Siguiendo la proposición de Córdoba es conveniente reorientar la discusión frente a esta contrariedad en la noción y alcances de la acción colectiva orgánica al gobierno de la ciudad que defiende la autora. Por eso y en una dirección contraria, Stavrides es enfático al afirmar que las acciones colectivas con sus modos de hacer, animan a imaginar formas de resistencia a la dominación y el control del espacio urbano, llegando a echar mano algunas veces, de los recursos que el mismo Estado pone a disposición de los habitantes de la ciudad:

(...) la creación y uso social de los umbrales permite la potencial emergencia de una espacialidad emancipadora: las luchas y los movimientos sociales están expuestos al potencial formativo de los umbrales. Cuando las personas advierten colectivamente que sus acciones empiezan a diferir de lo que hasta entonces habían sido sus hábitos colectivos, la comparación adquiere una dimensión liberadora (Stavrides, 2016: 16).

Se puede decir que este es el principio emancipatorio de la acción colectiva que ha mantenido vigentes los distintos procesos culturales colectivos a lo largo y ancho de Bogotá

---

<sup>42</sup> Antanas Mockus y Freddy Cante llaman a esta forma de acción colectiva descrita por Córdoba, “resistencia civil institucionalizada”. Ver: Mockus y Cante (comp.), 2006.

en lo que va del siglo XXI gracias a la capacidad de sus actores, y no necesariamente de sus sucesivos gobiernos. Por lo mismo, es básico no confundir las micro intervenciones culturales a cargo de los organismos del gobierno de la ciudad denominadas “acupuntura cultural”, para mejorar puntos específicos de la ciudad con altos índices de marginalidad, o violencia, o inseguridad – o todas las anteriores -, con las acciones colectivas en manos de sus habitantes que a pesar de que también intervienen en microespacios de la ciudad, emplean recursos y establecen fines distantes a los gubernamentales.

#### **1.4.1. Nuevos activismos urbanos: repertorios globales, prácticas locales.**

Por consiguiente, cuanto más convencidos estén los miembros de una organización o movimiento social del éxito que va a tener su Acción Colectiva, mayor es la probabilidad de que se manifiesta una movilización que produzca respuestas por parte de las autoridades o actores implicados. No obstante, hay que considerar la posibilidad de que dichas expectativas se fundamenten en una lectura distorsionada de las oportunidades políticas que ofrece el contexto, llevando al colectivo a crear circunstancias deprimentes que resientan la confianza y la estima del colectivo.

Ricardo Delgado. *Acción colectiva y sujetos sociales.*

El descubrimiento masivo de la potencia transformadora de las acciones culturales por parte de los bogotanos que vivían en la Bogotá de la primera alcaldía de Antanas Mockus, fue quizá el corazón de esa administración y el motor de los sucesivos cambios que vendrían para la ciudad durante 4 administraciones posteriores a la suya. Las estrategias que implementó su gobierno se dirigieron a establecer “normas colectivas de carácter cultural” tales como la transformación de la cultura tributaria de los bogotanos; conseguir el desarme voluntario que redujo de 4.452 homicidios en 1993 a menos de 2000 en el año 2001; la autorregulación en el consumo de alcohol para disminuir en 6 años un 50% las muertes por accidentes de tránsito; y el ahorro voluntario de agua. Frente a estos hechos, Mockus reconoce la fuerte influencia que tuvo el pensamiento de John Elster en la administración distrital que lideró como alcalde, sobre todo su teoría sobre la elección racional y las ideas entorno a la justicia local y la justicia de transición o del posconflicto, que hoy ha cobrado relevancia en el país por cuenta del acuerdo de paz alcanzado con las FARC. Mockus,

reconoce en “la fuerza reguladora de la cultura” una gran capacidad para presionar a los ciudadanos al cumplimiento de normas y la regulación y autorregulación sus comportamientos, es decir, para promover el avance de acciones colectivas (Mockus, 2006: 41- 58).

Mockus junto a Freddy Cante defendieron la actuación del gobierno de la ciudad en ese momento, que lo llevaron a establecer unas políticas culturales tendientes a configurar una “resistencia civil institucionalizada”. Su defensa se ancla en las condiciones en un contexto sociopolítico donde los actores violentos habían ganado terreno en distintas ciudades, a las que de hecho tenían sitiadas bajo amenazas de secuestros masivos de sus habitantes sobre todo en sus vías de acceso, ataques a la infraestructura energética y la amenaza creíble de atacar contra el acueducto y su sistema de estaciones de bombeo, que dotaban de agua a Bogotá. En ese sentido hacen una afirmación contundente sobre los rasgos generales que debería tener un movimiento civil de resistencia en el país de acuerdo a sus características:

En Colombia aún no existe una democracia constitucional (entendida como un monopolio de la justicia por parte de un Estado legítimo controlado constitucionalmente por la ciudadanía). Esto implica que las normas (leyes) son inestables, están sujetas a negociación y la justicia se ha convertido en un bien posicional (que se otorga a quién pague más por ella). Pese a existir una democracia formal (una constitución escrita), el poder político, en muchas zonas del país, está ejercido por una agencia de protección privada o grupos armados ilegales que se comportan en algunos casos como mafias y ofrecen formas coercitivas de justicia (Mockus y Cante, 2006: 61-62).

En este escenario es que Mockus lidera una serie de acciones de resistencia civil en defensa de recursos comunes como el agua potable y la energía eléctrica de la ciudad, resistencia civil que le valieron una amenaza de muerte creíble, que él nuevamente convierte en un símbolo cultural estratégico, pues le permitió denunciar, protestar y resonar socialmente en los medios de comunicación<sup>43</sup>. De otro lado, estableció unas “normas colectivas de carácter cultural” para empujar a los ciudadanos a un cambio cultural y su autorregulación. En comparación con los casos de acciones colectivas en las que está interesado este trabajo,

---

<sup>43</sup> En el trance de esa amenaza de muerte por parte de un grupo armado ilegal, Mockus portó un chaleco antibalas blanco que usó permanentemente sobre su traje con un detalle adicional al de su color: le hizo un agujero con forma de corazón, en el costado izquierdo del chaleco, justamente sobre su corazón.

hay una suerte de oposición a la visión restringida de la acción colectiva explicada por Mockus y Cante, toda vez que los ejemplos ofrecidos corresponden a una imposición de unas políticas públicas traducidas por medio de la acción del gobierno, para solucionar determinados problemas que buscan garantizar sobre todo, la gobernabilidad. Sin embargo, es útil la caracterización del contexto general del país y de Bogotá en particular: grandes retos en seguridad ciudadana, la incapacidad del Estado por controlar y hacer presencia en todo el territorio de la nación, la búsqueda constante por garantizar la permanencia de recursos comunes básicos, y todo esto enfrentando - al menos en Bogotá -, cierta resistencia a la implementación de unas políticas públicas en clave de cultura encaminadas a llevar a espacios sociales concretos la carta política del país.

Estas condiciones mencionadas sirven de fondo para el trabajo de Alfonso Torres (2007), en el que establece una genealogía de la emergencia y transformación de los movimientos sociales en Bogotá en medio de la poquísima información y documentación de los procesos de urbanización populares, a diferencia del alto volumen que es posible encontrar en otras ciudades de América Latina. Identifica y sitúa históricamente los conceptos empleados a lo largo de 40 años por la investigación social sobre la acción colectiva en el país, por ejemplo, urbanización dependiente, movimientos sociales urbanos y capitalismo periférico en los años 70 y comienzos de los 80. De los años 90 destaca la atención que se le dio a las dinámicas culturales urbanas, las identidades colectivas, los procesos asociativos populares y la participación de los pobladores urbanos en los procesos de democratización, que se denominaron nuevos movimientos sociales<sup>44</sup>.

De otro lado, describe las singularidades de las dinámicas de urbanización ligadas a las luchas urbanas en Colombia a partir de la segunda mitad del siglo XX, que según sus conclusiones se pueden resumir así: un crecimiento urbano sostenido que impactó sobre todo a cuatro de sus ciudades (Cali, Medellín, Barranquilla y Bogotá), la persistencia y profundización de la violencia política, una paradójica estabilidad de la institucionalidad

---

<sup>44</sup> Torres insiste en que todo este proceso descrito tuvo versiones diferenciadas en las principales ciudades de América Latina, desde las que se produjo conocimiento experto en una intensidad y cantidad mayor que en el caso colombiano. También que la región fue atravesada por distintos discursos tanto de control social supranacionales derivados del largo periodo de la guerra fría, como de oleadas del pensamiento emancipatorio latinoamericano.

democrática o de democracia formal como señalara Mockus, la proliferación de organizaciones populares autónomas desmarcadas de sindicatos de trabajadores y partidos políticos, y una transformación política estructural muy importante a partir de la promulgación de la Constitución Política de 1991 (Torres, 2007: 9-14).

Los sucesivos procesos de urbanización entre los años 50 hasta hoy, han seguido una especie de patrón en sus actuaciones según Torres. Primero hay una llegada abrupta a la ciudad de familias campesinas desplazadas por algún actor del conflicto armado interno; luego viene en algunos casos el apoyo temporal de instituciones del gobierno de la ciudad en refugios y hogares de paso; en otros casos, la búsqueda de vivienda barata, generalmente inquilinatos en sectores centrales muy deteriorados y con poco control estatal, o en periferias muy alejadas de sistemas de transporte y servicios urbanos en general; posteriormente viene la consecución de terrenos para la construcción de vivienda por medio de convergencia con otros nuevos pobladores en las mismas circunstancias; sigue la construcción de vivienda y con ella la puesta en marcha de todas las estrategias posibles para dotarla de servicios básicos y vías de acceso. A lo largo de todo este camino, se presentan procesos organizativos incipientes o no permanentes para enfrentar a las autoridades, o a los dueños de los terrenos ocupados, o para atender asuntos que sobrepasan la capacidad de los mecanismos tradicionales de apoyo familiar y solidaridad vecinal. Finalmente y no en todos los casos, después de alcanzada la legalización del barrio frente al gobierno de la ciudad, viene una formalización de la organización colectiva, conformando Juntas de Acción Comunal<sup>45</sup>, mediante las cuáles se viabiliza la gestión de la construcción de escuelas para los niños, lugares de encuentro y representatividad cultural, entre los que las iglesias y casas parroquiales han sido los más comunes (Torres 1993 y 2007).

Según Torres (2007), Bogotá presenta además una circunstancia particular en su proceso de urbanización informal pues los casos de invasión de terrenos baldíos para el levantamiento de barrios no es la regla, como sucedió en otras ciudades del país y de Latinoamérica. La

---

<sup>45</sup> Las Juntas de Acción Comunal – JAC- son una figura creada en 1958 por el gobierno nacional presidido por Alberto Lleras Camargo, en el conetxto de la Alianza para el Progreso, como estrategia de control urbano y de canalización de las iniciativas del creciente número de habitantes de las ciudades.

consecución de terrenos ha corrido por cuenta en un alto porcentaje de los denominados “urbanizadores pirata”, que son una suerte de intermediarios entre los nuevos pobladores de la ciudad y los dueños de los terrenos, o entre los dueños originales de los terrenos y algún grupo armado con presencia urbana<sup>46</sup>, o entre los dueños de los terrenos y políticos que garantizaron un apoyo electoral constante en sus cargos de la administración distrital, mediante esta estrategia clientelar.

Torres (1993), llama la atención sobre un aspecto importante que permitirá diferenciar las formas y objetivos de la acción colectiva de los años 60, 70 y 80. Y es que entre 1958 y 1974 Bogotá fue escenario del mayor número de ocupaciones ilegales de terrenos de su historia reciente, que como se pudo prever, desencadenaron una protesta urbana animada por las organizaciones barriales que confluyeron en el primer gran paro cívico en 1977. Este paro cívico que superó en escala e intensidad otras protestas que habían tenido lugar en la ciudad, incluyó manifestaciones pacíficas, bloqueos de vías y resistencia a desalojos de los terrenos ocupados; materializó la afirmación de los movimientos sociales urbanos en la ciudad, ya que las organizaciones barriales lograron articularse con otros actores sociales urbanos externos a sus barrios. La situación a finales del siglo XX y lo que va del XXI es distinta por los cambios políticos, sociales, tecnológicos y culturales que ya han sido descritos a lo largo del capítulo y en este momento, también y sobre todo, por una circunstancia que ya ha sido mencionada: el desescalamiento del conflicto armado interno, derivado del acuerdo de paz con la guerrilla de las FARC y el consecuente reacomodamiento de los actores armados ilegales a estas nuevas condiciones.

Las acciones colectivas más interesantes - por arriesgadas y potentes - tienen lugar en espacios urbanos con una alta concentración de jóvenes que los habitan o en iniciativas en las que los jóvenes son mayoritarios. Desde finales de la década de los 90 se han acrecentado los estudios de las relaciones entre juventud, política y cultura, quizá porque han aumentado las experiencias derivadas de los cambios que supuso la Constitución del 91 en términos de participación y también por la transformación urbana en la que se que

---

<sup>46</sup> Es el caso de las milicias urbanas de agrupaciones guerrilleras como el M-19, EPL, ELN; frentes urbanos de los denominados bloques paramilitares de las Autodefensas Unidas de Colombia; o también, organizaciones criminales involucradas en el tráfico de drogas y el contrabando.

implicó Antanas Mockus desde su primera alcaldía y que instituyó el gobierno bogotano en clave de cultura ciudadana.

Las redes sociales y en general las tecnologías de la comunicación y la información, además de alentar nuevas formas de consumo cultural, también han abierto nuevos canales y formas de actividad social, garantizado la libertad de expresión, de construcción de afectividades y de lazos informales y contextuales entre los jóvenes. Frente a esto, Óscar Aguilera afirma que estos procesos se han transformado en un “nuevo lugar de conflicto constituyente de acciones colectivas, al pasar por dichos procesos/espacios las posibilidades de disputar y cambiar los códigos de lectura de lo social, así como los insumos fundamentales para la construcción de proyectos políticos colectivos” (Aguilera, 2011: 22).

Algunos de estos elementos diferenciadores con respecto a otros momentos de la historia social en el país, en especial la cultura, ha fortalecido y radicalizado los procesos identitarios y prácticas políticas de orientación cultural en términos positivos de fortalecimiento de la sociedad civil, y negativos porque han servido para complejizar aún más las distintas violencias sociales que atraviesan a Colombia (Aguilera, 2011: 29-30). De aquí se explica el interés demostrado por el Estado y la investigación académica en la participación y formación política de los jóvenes. Una de estas perspectivas, en la que aún no se ha ahondado mucho por el momento en Colombia, es la relativa a la productividad espacial de las prácticas culturales colectivas de talante político, o “intervenciones expresivas” urbanas como las denominan Humberto Cubides y Patricia Guerrero en el marco de su investigación sobre jóvenes, comunicación y cultura (2011: 70-74). Los investigadores llaman la atención sobre la capacidad de estas iniciativas para establecer conexiones novedosas, agrupamientos fluidos, defensa de la heterogeneidad, sus vínculos afectivos con espacios urbanos específicos, su dimensión educativa y la originalidad y efectividad de sus tácticas<sup>47</sup>.

---

<sup>47</sup> Las intervenciones expresivas que investigaron Cubides y Guerrero, al menos las que mencionan en su trabajo, son Retórica, OKC, Casa Asdoas, Activegan, Estado Joven, Fundación Vida y Liderazgo, Génesis-Rades, Sentido Opuesto y Thimos. La actividad de estos colectivos o



En medio de estas ocupaciones, apropiaciones y pugnas por los espacios urbanos, han emergido distintas identidades y sujetos políticos que se organizan para hacer presencia en los distintos espacios donde se fabrica lo urbano, surgen, en palabras de Jean Bazant, de esas transformaciones que tienen lugar en “pequeñas porciones de terreno las que día a día a lo largo de todo el año se van aglutinando a la ciudad” (Ramírez, 2008: 39). Como ha sido descrito, estos espacios están por fuera de un control efectivo de los gobiernos locales, lo que se explica en parte, por la imparable fragmentación del territorio urbano. Al respecto, Melucci ofrece más elementos para la discusión:

Hoy la situación normal del “movimiento” es ser una red de pequeños grupos inmersos en la vida cotidiana que exige que las personas se involucren en la experimentación y en la práctica de la innovación cultural. Estos movimientos surgen solo para fines específicos como, por ejemplo, las grandes movilizaciones por al paz, por el aborto, contra la política nuclear, contra la pobreza, etc. La red inmersa, aunque compuesta de pequeños grupos separados, es un sistema de trueque (personas e informaciones circulando a lo largo de la red, algunas agencias, como radios libres locales, librerías, revistas que proporcionan cierta unidad) (Melucci, 1999: 74).

En este orden de ideas, el sujeto político en emergencia que reivindican Robledo y Rodríguez (2008), no estaría representado solamente por los habitantes de calle en Bogotá, sino que al tenor de lo descrito hasta este punto, estaría representado también por los pobres de la ciudad, los desempleados, las víctimas del desplazamiento por violencia que siguen llegando a la ciudad, los miembros desmovilizados de grupos armados ilegales que intentan reintegrarse socialmente después del fin del conflicto, las amplias franjas de población vulnerable como los jóvenes, los grupos LGBTI, las mujeres y los habitantes de las periferias.

Esta diversidad de sujetos son los productores de de la ciudad informal bogotana que con su presencia y modos de hacer en distintos espacios urbanos, han llevado a replantear las relaciones entre instancias de decisión gubernamental, el empresariado, las comunidades y otros actores sociales. Esta es una forma de afirmar las condiciones actuales del espacio

---

agrupaciones se desarrolla principalmente en las localidades bogotanas de Usme, Usaquén, Kennedy, Bosa y Barrios Unidos.

público en la Bogotá contemporánea, un espacio público que a diferencia de otras regiones del mundo distintas a América Latina, es una arena de disputa política (Braig y Huffschimid, 2009), en la que se pugna constantemente por su significado, por la emancipación, participación y representación de sus actores/productores, y en el que cada vez con mayor frecuencia, esta lucha por su control se hace desde el ámbito de la cultura.

### **1.5. Las políticas culturales y la emergencia de nuevos actores sociales.**

Los movimientos sociales no solo han logrado en algunas instancias transformar sus agendas en políticas públicas y expandir las fronteras de la política institucional, sino que también, muy significativamente, han luchado por otorgar nuevos significados a las nociones heredadas de ciudadanía, a la representación y participación política, y como consecuencia, a la propia democracia. Tanto los procesos mediante los cuales el programa de un movimiento se convierte en política pública, como los de búsqueda de una nueva definición del significado de términos como “desarrollo” o “ciudadano”, por ejemplo, implican la puesta en marcha de una política cultural”.

Arturo Escobar, Sonia Álvarez y Evelina Dagnino. *Política cultural y cultura política. Una nueva mirada sobre los movimientos sociales latinoamericanos.*

En la actualidad se puede observar el rápido cambio de la significación de “lo cultural”, de su representación académica y su reconocimiento como un objeto de estudio importante, motivos por los cuales se han establecido nuevos campos disciplinares. Los asuntos que involucran las prácticas y políticas culturales, el papel de las redes sociales y en general, las tecnologías de la comunicación y la información en los procesos sociales contemporáneos, hoy son comunes a distintas investigaciones. En el caso bogotano, desde hace algo más de 20 años estos cambios en las prácticas culturales y sus significados han venido animando intensos debates académicos y ampliaciones en la institucionalidad de la ciudad, de esto dan cuenta una parte de las fuentes empleadas para este trabajo. Igualmente, en los espacios de la vida cotidiana distintos grupos y movimientos sociales han encontrado lugar para sus respectivas agendas políticas movilizadas vía cultura, así como para la apropiación de su representación identitaria.

En este orden de ideas, precisar un concepto de cultura y ampliar las implicaciones de su definición en cualquier investigación, proyecto de gestión o intervención, significa atender las características específicas de las relaciones que se establecen entre grupos sociales e individuos con respecto a sus instituciones, condiciones materiales y las representaciones que de sí han establecido históricamente. Es así como los temas inmersos en la relación entre Estado y cultura en Colombia y la red de relaciones que surgen de allí se han multiplicado, y más aún, cuando se ha establecido un discurso que pretende emplear la cultura como herramienta para la consecución de la paz desde la propia Constitución Política del país. Si bien, uno de los efectos institucionales y de política pública de este discurso (y de la Constitución) en el ámbito de la cultura fue la creación del Ministerio de Cultura, no ha dejado de ser problemático referirse en esos términos a “la paz” pues oculta las condiciones históricas que explicitan que las violencias que perviven contra la población civil a pesar del acuerdo alcanzado hace un año, son el resultado de un proceso histórico de acumulación y expolio de una minoría en el poder contra la población mayoritaria del país <sup>48</sup>. La diversidad de esta mayoría es notoria, y recoge un amplio espectro de

---

<sup>48</sup> La genealogía de este proceso histórico de violencias recicladas cuyo punto de inflexión moderna da inicio al periodo conocido como La Violencia, que distintos académicos, agrupaciones de víctimas y el Estado colombiano mismo, han situado el 9 de abril de 1948, día de una asonada en Bogotá conocida comúnmente como “El Bogotazo”. A esta fecha le siguen el inicio de acciones insurgentes a cargo de grupos armados que surgen en distintos puntos del país, a raíz del recrudecimiento de la represión estatal contra la población civil. Algunas de las agrupaciones que sucedieron a las guerrillas liberales de los años 50 fueron: Frente Unido de Acción Revolucionaria, Movimiento Obrero Estudiantil Campesino, Ejército Revolucionario de Colombia, Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, Ejército de Liberación Nacional, Ejército Popular de Liberación, Movimiento Armado Manuel Quintín Lame, Coordinadora Guerrillera Simón Bolívar, M-19 y el Ejército Revolucionario del Pueblo. La organización de grupos paramilitares fue la respuesta armada desde la derecha al accionar guerrillero, que se dio con apoyo de franjas de la población civil, empresarios y terratenientes a comienzos de los años 80, y coincidió con la visibilización de la influencia de organizaciones de narcotraficantes como los Carteles de Medellín, del Valle y del Norte del Valle, especializados entonces en la producción y tráfico internacional de cocaína. Con el tiempo los narcotraficantes terminarían permeando a una parte de la guerrilla y de grupos paramilitares, e incluso a miembros las Fuerzas Armadas y del establecimiento político y judicial. Así, la Alianza Americana Anticomunista, Muerte a Secuestradores, las Convivir, Autodefensas Unidas de Colombia, Autodefensas Campesinas de Córdoba y Urabá, Autodefensas Gaitanistas de Colombia, Águilas Negras, entre otros, emergen como una opción contrainsurgente con el apoyo y anuencia de las miembros de las Fuerzas Armadas de Colombia, sobre todo del Ejército Nacional y de las agencias de seguridad, asuntos que han quedado demostrados ya por la justicia. El accionar de los grupos paramilitares y los ejércitos armados de los narcotraficantes incluyó el asesinato

desigualdades sociales que afectan a grupos poblacionales minoritarios como los campesinos, los indígenas, las mujeres, los afrocolombianos, la población LGBTI, el pueblo ROM y los jóvenes, entre otros.

En medio de estas condiciones tan complejas, desde el campo de la cultura, las artes y el patrimonio, el Estado colombiano estableció en 1997 el Sistema Nacional de Cultura, que es un entramado de instancias, conductos regulares y procedimientos encaminados al desarrollo y fortalecimiento de las instituciones culturales existentes y a la generación de organizaciones sociales capaces de garantizar la participación de la población en su conjunto, en la planeación, evaluación, seguimiento, puesta en marcha y ajustes de las políticas culturales del país. El Sistema Nacional de Cultura se pone en marcha con el fin de quebrar la lógica vigente en el país hasta hace muy poco tiempo, según la cuál las preferencias en sus consumos culturales del gobernante de turno, - habitualmente del centro del país -, se convertían en política cultural a través de programas y proyectos gestionados con dineros públicos, con nulo o poco impacto y beneficio para la amplia mayoría de la población, diferenciada por regiones, edad, raza, género, formación, etcétera, para no mencionar la imposibilidad de la participación ciudadana. Dicho de otro modo, la Constitución Política de 1991 reconstruyó el deber ser del Estado desde la cultura, y por decirlo de algún modo, le dio juego a la sociedad civil organizada alrededor de la cultura.

Con la intención de garantizar el desarrollo sociocultural general y la redistribución de los recursos y servicios culturales entre toda la población, aparece como caso paradigmático de esta apuesta, el establecimiento de unas políticas culturales públicas para el país. Al respecto, el documento *Políticas Culturales Distritales 2004-2016* de la Alcaldía Mayor de

---

selectivo de políticos e ideólogos no armados de la izquierda en Colombia, así como de líderes campesinos y estudiantiles. A todo esto, hay que sumar la restricción a las libertades civiles que impuso el Estado colombiano para controlar el orden público a partir de finales de los 70, bajo el nombre de Estatuto de Seguridad, que no era más que la aplicación del “estado de excepción”, una herramienta extraordinaria por parte del gobierno, que había sido aplicada antes y cuyo uso se extendió sucesivamente hasta 1991, momento en el que es reformada la Constitución. Un dato puede ser esclarecedor: entre 1970 y 1991 los ciudadanos colombianos vivieron casi 17 años bajo un estado de excepción. El Centro Nacional de Memoria Histórica ha producido importantes informes sobre el fenómeno estructural de la violencia en Colombia que se pueden consultar aquí: <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/informes>.

Bogotá<sup>49</sup>, a través del entonces Instituto Distrital de Cultura y Turismo (2005: 23), señala:

En la última década, la cultura ha jugado papel preponderante en la transformación social y política que vive la ciudad mediante la creación y fortalecimiento de vínculos asociativos, la participación cívica, el desarrollo de la confianza en las instituciones, la solidaridad, el libre ejercicio de los derechos y deberes ciudadanos y la interlocución entre ciudadanos y entre estos y el Estado. Esta percepción de la cultura como eje estructurante de la vida social se expresa en los logros alcanzados en lo que respecta al mayor acatamiento de las normas básicas de convivencia, al mejoramiento de la seguridad y al orgullo que hoy sienten numerosas personas por su ciudad.

Además de Bogotá es Medellín la otra ciudad que ha establecido unas políticas públicas para el arte y la cultura, que han intentado superar el simple disfrute de lo artístico y lo folclórico. Los gobiernos de ambas ciudades han logrado traducir las necesidades más variadas de cada ciudad a su gobernanza, lo que ha redundado en el aumento del número y tipo de agentes culturales asociados o no a organizaciones de base social, pertenecientes o no a instituciones educativas, miembros o no de iniciativas privadas de gestión cultural. Además, estos agentes y organizaciones entraron en contacto constante con funcionarios públicos e investigadores adscritos a instituciones académicas públicas y privadas. Por supuesto, tales contactos suelen ser conflictivos en la medida en que cada vez son más las esferas sociales que reclaman políticas culturales como plataforma básica para visibilizar y legitimar la lucha por sus derechos y también para redefinir “las fronteras de su campo de acción cotidiano” (Ochoa, 2003a: 21). En todo caso, aunque se han multiplicado los significados y alcances del uso del término-herramienta-lugar “cultura”, lo que hace que constantemente estalle su sentido, se puede afirmar que en Bogotá sus habitantes han logrado darle un sentido amplio y complejo a la participación ciudadana desde la cultura.

Definir con precisión lo que es una política cultural es una tarea árdua por amplia y diversa. Según Lucina Jiménez en la introducción que hace al libro de Eduardo Nivón que aborda este problema (2006), en un país como México con una larga tradición de políticas culturales la bibliografía con la que se cuenta al respecto no es amplia. Esta investigadora lo

---

<sup>49</sup> Para retomar las funciones del antiguo Instituto Distrital de Cultura y Turismo, autor de este documento, la Alcaldía Mayor de Bogotá creó la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte y más recientemente conformó el Instituto Distrital de las Artes, como una institución adscrita a la Secretaría.

considera curioso, pues durante los últimos años han aparecido varios espacios académicos de formación en gestión cultural en donde el tema de las políticas culturales se supone es central. Comparativamente, en Colombia sin ser muy distinta la situación, si existe una mayor producción de trabajos circulando que además, han sido referencias para la estructuración de instituciones y organizaciones culturales públicas y privadas en sus principales ciudades. Según Jiménez, la academia está en mora de actualizar su conocimiento, sistematizar su experiencia al respecto e integrar la dimensión administrativa que implican las transformaciones culturales en los gobiernos metropolitanos.

Nivón coincide con Jiménez y amplía un poco más la incidencia que él ve en las políticas emitidas por órganos multilaterales como la UNESCO en la concertación de políticas públicas en los distintos países. Señala que identificar la cultura con los valores, prácticas y representaciones presentes en toda actividad humana, implica necesariamente al enfoque desde el cuál se define de algún modo la cultura, lo que a su vez perfila lo que se pueda afirmar sobre su práctica y su política. Para Nivón la cultura es “la totalidad de la experiencia aprendida por una comunidad, sus convenciones y valores tanto económicos y productivos como jurídicos, políticos y religiosos; morales, familiares, tecnológicos, científicos y estéticos” (2006: 20). Esta definición recoge la noción de la cultura en tanto derecho humano, acordada en la Conferencia de la UNESCO de 1950, y la definición del mismo organismo que ha permanecido más o menos inalterada desde la declaración de México de 1982, que establece la inexistencia de un significado totalizador, homogeneizador o estabilizador de un “mejor” sentido de una política cultural.

En América Latina, sus países presentan procesos sociopolíticos diferenciados entre sí aunque se puede aceptar la hipótesis de que comparten problemas similares, tales como la desigualdad, pobreza, debilidad institucional, corrupción, dependencia económica y subordinación política a los países centrales, entre otros. Entonces, Nivón supone una tendencia en el subcontinente registrada durante los últimos veinte años: el proceso de democratización y de búsqueda de otras estrategias de convivencia e inclusión social por parte de las distintas naciones (2006: 45). Sin embargo, las estrategias empleadas por las comunidades urbanas para lograr su inclusión y reconocimiento sociales tienden a

escenificar y exagerar sus propios rasgos culturales, como la identidad cultural, con el riesgo de provocar un vaciamiento de sentido de sus apuestas y prácticas.

Aún así, sobre esta tendencia global de escenificación identitaria a través de prácticas artísticas, culturales y de los nuevos patrimonios, George Yúdice afirma que “hay que *ponerse las plumas*, por así decir, para ser reconocidos y representados en las instituciones garantizadoras de ciudadanía” (Ochoa, 2003a: 12). Las evidencias parecen darle la razón a Yúdice, sin embargo las consecuencias y nuevas problemáticas surgidas al asumir tal exageración identitaria son dicentes, como puede observarse en algunos procesos culturales en Bogotá o Medellín, en los que el turismo cultural ha empezado a modular las narrativas de distintos proyectos artísticos. Sirva mencionar la iniciativa “Graffiti Tour” que un canadiense y un australiano idearon<sup>50</sup>, dirigida a turistas, que por lo mismo se hace regularmente en inglés, e incluye recomendaciones de restaurantes, cafés y discotecas para los participantes, pero no hay certeza de que el beneficio económico que obtienen los guías al hacer recorridos sucesivos entre puntos estratégicos del centro de la ciudad marcados con murales urbanos, redunde de algún modo en beneficio de los artistas y colectivos de grafiteros que los han pintado o de las comunidades que viven en ese sector tan turístico de Bogotá. El proyecto de Medellín se llama “The Original Medellin Graffiti Tour” y se lleva a cabo en la Comuna 13 organizado por el colectivo Casa Kolacho que pertenece a esa comuna<sup>51</sup>. Está sintonizado con el ideario de ciudad que el mismo establecimiento antioqueño ha construido de Medellín: la ciudad más peligrosa del mundo que fue transformada por la cultura y el empuje de sus habitantes, - la Comuna 13 fue una de las más violentas de la ciudad -. Sin embargo difiere de sus fines con la versión bogotana, pues de acuerdo a la información que ofrecen, las ganancias obtenidas en la realización del tour se reinvierten en la formación artística de niños y jóvenes de la comuna. Siguiendo con Yúdice, la inquietud sobre la dimensión cultural de estos proyectos se dirige al reconocimiento obtenido y al tipo de representación que implica para sus practicantes.

Para entender muchas de las problemáticas relativas a las prácticas y políticas culturales no

---

<sup>50</sup> Ver los detalles en: <http://bogotagraffiti.com/>

<sup>51</sup> Ver los detalles en: <https://www.toucancafe.co/es/medellin-tours/medellin-graffiti-tour/>

tiene mucho sentido observar solamente el papel del Estado en las políticas y prácticas, porque así la vida cotidiana de los habitantes de la ciudad queda fuera. Del mismo modo, no se puede atender sólo a las prácticas artísticas porque quedan fuera otras prácticas igualmente significativas que arrojan registros novedosos sobre las comunidades que las practican, como las del patrimonio y de la memoria cultural. Esto ha conducido de forma gradual a lo que Ochoa denomina “la ciudadanización de la cultura o la culturalización de la ciudadanía” (2003a: 12).

Entonces, mas allá de considerarla una intromisión en las funciones que le corresponden a los Estados, las directrices de la UNESCO han demostrado ser fundamentales para promover la democratización de la cultura en distintos países, sobre todo cuando reconoce los aportes previos que hizo a la democracia de países que de otro modo no hubieran podido precisar qué hacer frente a los acelerados cambios sociales, políticos y económicos que ha enfrentado el mundo desde el fin de la segunda guerra mundial. Escobar, Álvarez y Dagnino recuerdan que,

(...) desde la política se iba descubriendo no solo la cultura como espacio privilegiado de las mediaciones, de la pugna en torno a los sentidos, de la constitución de las identidades, de la circulación del conocimiento, de la modelación de las percepciones, en fin, de la construcción social de la realidad, sino, conjuntamente, un nuevo modo de hacer política (2001: 395).

En la actualidad, las consecuencias de este redimensionamiento del arte y la cultura se advierten en Bogotá donde han surgido numerosos agentes del campo cultural, y registra una diversidad y cantidad inédita de ofertas culturales<sup>52</sup>. Si embargo, en la ciudad se han profundizado la desigualdad social y la marginación socioespacial, por lo que el diálogo intercultural sigue siendo una tarea pendiente y urgente para sus gobiernos. Marcelo Expósito propone para hacerle contrapeso a esta tendencia, que es de escala global, “dejar de considerar la actividad artística y cultural como una excepción en el ámbito de las relaciones sociales y de producción, para poder pensar las formas de acción que desde el campo de la producción cultural apuesten por una reorganización crítica del trabajo y de la

---

<sup>52</sup> En este link se pueden consultar el histórico entre 2012 y 2017 de todas las becas y estímulos públicos que ofrece Bogotá desde las instituciones del sector del arte, la cultura y el patrimonio: <http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/convocatorias/historicos>.



producción de los bienes comunes” (2008, 21).

A pesar de que algunas políticas culturales emanadas de instituciones gubernamentales tienden a homogeneizar y banalizar grupos sociales y sus prácticas culturales o artísticas, no se puede dar por sentado que la cultura no juega un papel importante en la interacción entre las identidades en conflicto y los valores culturales en disputa, ni que el Estado, - al menos en el caso colombiano y bogotano en particular -, juega un papel relevante en la visibilización de procesos culturales que tienen lugar en los márgenes de la ciudad. Lo que sí puede señalarse es que la cultura aislada en su propio campo, no juega un papel definitivo porque requiere de articulaciones estratégicas y permanentes con procesos políticos, económicos y sociales. Como asevera Ochoa (2003a: 12), “la cultura, por sí sola, no soluciona todo el marco de reconstrucción de lo social” que en un país como Colombia es una tarea inabarcable, aunque también sea acertada la afirmación de Yúdice al insistir en que la cultura “sustituye a la política donde ésta carece de eficacia o aplicabilidad” (Ochoa, 2003a: 12-13).

Para concluir este apartado, sirva establecer una definición de política cultural provisional, parafraseando a Arturo Escobar, citado por Nivón (2006: 58), que resulta útil para ubicar en una posición distinta a las prácticas culturales que, de otra manera ni siquiera serían consideradas. Escobar afirma que la noción de política cultural, sus alcances y completud, es directamente proporcional a los significados y diversidad de todas las prácticas culturales que incluye, en tanto las reconoce como procesos políticos<sup>53</sup>.

### **1.5.1. Políticas culturales y culturas políticas en Bogotá: A veinticinco años de la Constitución Política de 1991 y finalizando un conflicto armado interno.**

Cultura y Educación son dos conceptos básicos en lo que fue mi programa de gobierno, yo incluso los catalogaría como la columna vertebral de mi

---

<sup>53</sup> Arturo Escobar se refiere especial y particularmente a aquellas prácticas “teorizadas como marginales, de oposición, minoritarias, residuales, emergentes, alternativas, disidentes y similares, todas ellas concebidas respecto a un orden cultural dominante” (2006: 58).

plan. Ambos conceptos están muy interrelacionados, uno depende del otro y viceversa. No hay cultura sin educación y no hay educación sin cultura. Para mí, que vengo de un medio universitario, me fue muy útil mi experiencia como académico ya que pude aplicar las técnicas pedagógicas en mi labor como gobernante. Sin embargo, he de reconocer que fue allí cuando me di cuenta que una de las cosas más difíciles de transformar en una sociedad, es la cultura.

Antanas Mockus. *La ciudad es un aula*.

Los países de América Latina presentan procesos sociopolíticos diferenciados entre sí aunque se puede aceptar la hipótesis de que comparten problemáticas similares: pobreza, desigualdad, debilidad institucional, baja gobernabilidad, alto nivel de corrupción política, dependencia económica y subordinación geopolítica a los países centrales, entre otros. Bajo estos supuestos, Eduardo Nivón identificó una tendencia en el subcontinente registrada durante los últimos veinticinco años: un proceso de democratización y de búsqueda de otras estrategias de convivencia e inclusión social por parte de los distintos estados (2006: 45). Algunas de esas estrategias mencionadas por Nivón, han sido lideradas desde el ámbito del arte y la cultura, asumidos como derechos de tercera generación, esto es, como derechos culturales.

A raíz de las conclusiones de Ana María Ochoa y los argumentos de Arturo Escobar presentados en el apartado anterior, se planteó que la cultura aislada en su propio campo no juega un papel definitivo porque requiere de articulaciones estratégicas y permanentes con procesos y estructuras políticas, económicas y sociales. Esta afirmación contiene al menos dos supuestos: el primero es que en el imaginario e ideario sociales y en las políticas culturales públicas de Bogotá, pervive la idea según la cuál la cultura y el arte promueven transformaciones sociales; el segundo supuesto sugiere que los sujetos vinculados a sus procesos se adscriben a cierta ética social. En ambos supuestos, el marco que adjudica tales cualidades tanto a las prácticas del arte y la cultura como a sus practicantes, son las políticas culturales.

En el caso de Colombia las estrategias empleadas por los ciudadanos para interlocutar con el Estado y con el establecimiento cultural han cambiado de manera evidente desde la

reforma constitucional de comienzos de los noventa. Sin suponer ingenuamente que antes de 1991 no existían iniciativas culturales efectivas, ni movimientos u organizaciones sociales capaces de impugnar al Estado para garantizar el acceso a recursos comunes u obtener beneficios para las comunidades que representaban, las condiciones establecidas más recientemente por la lógica neoliberal y la profundización democrática en la región, han transformado los escenarios de la participación ciudadana. Los cambios de las relaciones entre Estado y sociedad han recogido en el caso de esta última, la experiencia de los procesos sociales registrados en campos y ciudades a lo largo de casi 5 décadas de violencia política, logrando incidir a través de sus comunidades organizadas en la agenda de instituciones gubernamentales y privadas. El tipo de relaciones que han entablado la sociedad civil y las instituciones del estado, a través de ONG por ejemplo, a lo largo del proceso de urbanización de las periferias bogotanas, pueden explicarse como un caso de gobernanza cultural por un lado, y también una gobernanza empresarial derivada de la racionalidad económica que han impuesto la banca mundial y la empresa privada en la ciudad y el país.

Los cambios sociales experimentados en Bogotá hace más de dos décadas, son en parte el resultado de la puesta en marcha de una política cultural que promueve la participación y apropiación de la ciudad por parte de sus habitantes. Para lograrlo fue necesario un replanteamiento de la institucionalidad cultural por un lado, que se expresó con claridad cuando el sector cultura accedió al nivel central de gobierno por medio la creación de la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte en 2006; fortaleció la participación ciudadana en el Sistema Distrital de Cultura; incrementó de manera sostenida el presupuesto para el sector, diversificando su inversión y ampliándola a prácticas culturales y patrimoniales; y actualizó y concertó el marco general de las políticas culturales públicas para la ciudad.

De otra parte, este fortalecimiento institucional significó una transformación y de algún modo, una “profesionalización” de los procesos de gestión cultural que se derramaban desde la centralidad del gobierno distrital hacia los barrios, o que por el contrario emergían de los barrios para obtener apoyo y reconocimiento metropolitano. Como era de esperarse, este proceso ha generado cierta resistencia desde los procesos culturales de base social,

pues entienden que esa “profesionalización” va en detrimento de los saberes sociales y de las organizaciones culturales populares, en términos de sus propias lógicas. También, el fortalecimiento institucional conllevó a la generación de modelos de gestión y de procesos de participación, encaminados a establecer reglas claras sobre las relaciones del gobierno con los agentes del campo cultural distrital, y también a afinar las estrategias de control social. Los ejemplos al respecto ya fueron presentados en distintos numerales de este capítulo.

Asumir la complejidad de la cultura y de su papel en el ejercicio ciudadano, así como en la emergencia de nuevos sujetos políticos en la ciudad en contra de la exclusividad propia de la práctica y disfrute del arte en general, de su valor político en términos de la democracia contemporánea y de la participación activa en la vida social de las ciudades, han disuelto aceleradamente las fronteras existentes entre “lo artístico”, “lo cultural” y “lo social”, no exenta de dificultades y contradicciones. Hoy en la agenda cultural institucional de la ciudad además del arte y las expresiones culturales, aparecen procesos de formación, plataformas de discusión para la actualización de las políticas culturales públicas sobre educación artística, niñez, juventud, derechos de las mujeres, usos del espacio público, investigación institucional sobre el campo de la cultura, estrategias para la actualización de los patrimonios culturales, actualización en procesos de emprendimiento cultural, fortalecimiento de la cultura ciudadana, y también, una nueva tarea derivada de los acuerdos de paz firmados en La Habana entre el gobierno colombiano y la guerrilla de las FARC: la construcción de una memoria del conflicto y la reparación simbólica de sus víctimas<sup>54</sup>.

Sobre este último asunto, es posible prever algunos de los cambios y exigencias que conllevará el proceso de reparación simbólica de las víctimas del conflicto armado interno, que es de una importancia inédita en el país, y desde este punto de vista, para lo que hacen los artistas y cultores. Es seguro que esta situación obligará más cambios y exigirá a todos los actores sociales de su imaginación para garantizar la reparación simbólica integral, en tanto derecho inalienable de las víctimas. Por tanto, valdría la pena no olvidar el camino

---

<sup>54</sup> Ver: <http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/>.

recorrido desde la Constitución de 1991 por las prácticas artísticas y culturales, alrededor de las intervenciones, acciones, interrupciones o llamados de atención de las que se ocupan los procesos de creación, las prácticas de apropiación social y las académicas, de enseñanza e investigación. De otro lado, aparece un reto adicional para los investigadores sociales, gestores, líderes comunitarios, artistas, organizaciones sociales y gerentes públicos de la cultura: la transformación de los paradigmas de las artes que las prácticas artísticas han puesto al límite en su accionar en numerosos espacios urbanos, el empoderamiento de actores sociales a través de el arte y la cultura, y a la vez, el avance sostenido del mercado sobre los espacios de la ciudad. Estas condiciones requieren de revisiones críticas con marcos de reflexión acordes y sobre todo articulados o conscientes de los procesos sociales que involucran tales cambios.

Ejemplos de lo mencionado son las casas de la cultura, casas de la juventud, bibliotecas comunitarias y casas de la participación que hacen presencia en casi la totalidad de las 20 localidades de Bogotá. Estos espacios gestionados desde lo artístico y lo cultural, crecen a la sombra de barriadas inmensas y complejas, y han aprovechado el acompañamiento y apoyo de otros actores sociales. También están las articulaciones efectivas entre el arte y procesos de renovación urbana con intermediación estatal, como Arquitectura Expandida, La Creativa, Territorios-Lucha, Triptópolis, La Redada, Jardines Insurgentes, Colectivo ArtoArte, por mencionar algunos. Estos ejemplos se despliegan en los límites de los paradigmas de lo artístico, lo urbano y lo social, y representan retos urgentes para garantizar el derecho a la ciudad para todos.

En este orden de ideas, la herramienta representada por la política cultural permite a la sociedad civil y al Estado participar directamente en la solución de los diversos problemas que afectan la vida cotidiana de los ciudadanos, mediante la concertación de un conjunto de lineamientos estratégicos legales y de planificación. No hay que perder de vista que a la luz de las evidencias arrojadas a lo largo del último siglo, las prácticas artísticas funcionan como estructuradoras o transgresoras del orden social y político establecido. En este sentido, las políticas culturales sobre este tipo de prácticas en el caso bogotano, no se han dirigido

únicamente al consumo de lo artístico, sino que se han orientado hacia el conjunto de la sociedad.

De esta manera, el recorrido teórico por los aspectos centrales de esta investigación relativos a la espacialidad urbana, el modo de producción espacial en el actual entorno capitalista global, el derecho a la ciudad, la problematización de la noción espacios público, la cuestión de los “comunes urbanos”, la producción de espacios comunes, las formas de organización social, la acción colectiva y los marcos de la política cultural pública en Colombia y en Bogotá en un periodo específico, constituyen un marco concreto en el cuál instaurar preguntas pertinentes sobre ciertas prácticas artísticas contemporáneas y su relación con la ciudad.

Es claro que el interés de este documento no es la indagación de prácticas artísticas convencionales que tienen lugar en espacios urbanos de Bogotá, ni los espacios urbanos en sí mismos, ni las acciones colectivas que apropian las prácticas artísticas o que ocupan determinados espacios públicos durante sus manifestaciones políticas habituales. Como se ha descrito hasta este punto, esta indagación está volcada sobre las producciones socio-espaciales resultantes de la articulación entre prácticas artísticas y acciones colectivas, que provisionalmente han sido denominadas como nuevas espacialidades urbanas.

## 2. Las prácticas artísticas contemporáneas y la ciudad.

Si los años 90 podrían caracterizarse como la década de la *emergencia* y de las prácticas vinculadas con fenómenos urbanos, los que van del 2000 al 2010 constituirían un territorio informe, tanto por su falta de límites y su despreocupación formal como por la materia de sus procesos y resultados más significativos.

Gustavo Zalamea. *El trans y el territorio de lo informe*.

En un modo similar a como se han superpuesto distintas formas de ordenar, pensar y construir la ciudad mediante la planeación urbana o de entender su espacio público, por cuenta de los sucesivos cambios sociales, políticos y económicos que han tenido lugar desde la finalización de la Segunda Guerra mundial, también las prácticas artísticas vinculadas a los espacios de la ciudad en buena parte del mundo se han transformado radicalmente, especialmente desde la década de los años 60 del siglo pasado hasta hoy. En apenas 50 años se ha pasado de producir esculturas monumentales conmemorativas (estatuas), realizadas en materiales artísticos canónicos como el mármol, la piedra caliza, el bronce o en otros metales fundidos o ensamblados, erigidos en espacios especialmente contruidos para recibir estos objetos, que no hacían parte de la arquitectura ni eran útiles, a prácticas casi invisibles que fluyen en los espacios urbanos. Estas prácticas, ocurren en espacios más pequeños, poco relevantes y hasta marginales, al lado de comunidades y colectivos activistas, en donde muchas veces no hay un objeto claramente definido y cuyo emplazamiento está en los barrios, las calles de la ciudad, centros comunales, las reservas naturales, las manifestaciones políticas, y que al contrario de sus antecedentes monumentales, son relativamente efímeras.

El desborde del campo del arte de las tácticas y estrategias puestas en trabajo por artistas y colectivos que han articulado a los espacios urbanos su producción, han transformado epistemológicamente lo que se conocía como arte, sus instancias, sus discursos, sus alcances. Es mucho más frecuente leer textos que involucran la vida cotidiana, el trabajo colaborativo, el compromiso social, el derecho a la ciudad o la acción política para referirse a esa amplia y difusa categoría denominada “arte público”, que de gestos materiales, maestría, belleza, genialidad individual o estética, como sucedía antaño.

De este modo, la institucionalidad del campo del arte, es decir, las escuelas de formación artística con sus profesores y estudiantes, el museo, las galerías, los curadores de arte, los investigadores de distintas disciplinas, los gestores culturales y, por supuesto, las instancias de gobierno encargadas del estímulo, circulación y promoción de este tipo de prácticas han venido revisando sus narrativas, categorías de análisis y estrategias de gestión para la implementación acertada de estrategias, marcos conceptuales, contenidos artísticos y políticas culturales que cobijen y garanticen estas nuevas prácticas artísticas. De esta condición derivan documentos y publicaciones institucionales que respaldan la ampliación del campo del arte, que sirva para ilustrar este punto, acogen tanto las nuevas prácticas artísticas en el espacio urbano, - como el grafiti y los murales urbanos -, como las prácticas de artistas callejeros que deben ser reconocidas por las autoridades encargadas de la gestión y reglamentación del usufructo económico del espacio urbano<sup>55</sup>.

Es por estas razones que discursos – algunos críticos y otros orgánicos - relativos al derecho a la ciudad, a la cultura ciudadana y a la renovación urbana que han circulado en las dos principales ciudades de Colombia, a manera de correlato de distintos compendios de políticas globales sobre cultura y desarrollo social de los últimos veinticinco años, han abierto numerosas líneas de trabajo y puesto sobre distintas mesas de discusión (la académica, la artística, la gubernamental, e incluso la del mercado del arte), aspectos problemáticos de este nuevo tipo de arte público.

A propósito de estos aspectos mencionados es posible encontrar una nutrida literatura de autores norteamericanos y europeos sobre todo desde los mismos años 60, y desde los años 80-90 de autores latinoamericanos, que han llamado la atención sobre el vaciamiento del significado de muchas de las prácticas, objetos y discursos que se asocian de manera

---

<sup>55</sup> En otro apartado de este documento fue citada la publicación de la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte. (2015). *Arte en espacio público. Intervenciones en Bogotá 2012-2015*. Aquí, [https://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/sites/default/files/convocatorias\\_cartillas\\_y\\_anexos/glosario\\_beca\\_practicas\\_artisticas\\_en\\_espacio\\_publico\\_carrera\\_7ma.pdf](https://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/sites/default/files/convocatorias_cartillas_y_anexos/glosario_beca_practicas_artisticas_en_espacio_publico_carrera_7ma.pdf) , es posible consultar el listado de artistas callejeros elaborada con dos finalidades en el año 2013 por la misma institución: por un lado, reconocer y respaldar las prácticas de estos artistas de cara a funcionarios y agentes de policía de distintas instituciones distritales encargadas del control del espacio público, y por otro lado, para acompañar una convocatoria pública dirigida al fomento de las prácticas de dichos artistas.



corriente y reiterada a la relación espacios urbanos y arte, que por lo general conducen a unos significados reductivos de la noción “arte público” (Szmulewicz, 2012:15-61). La inquietud central que se puede recoger de las posturas más críticas para la discusión de este trabajo, es si la categoría “arte público” puede englobar y significar socialmente lo que implica en la actualidad la dimensión pública de muchos espacios urbanos producidos en las ciudades latinoamericanas en nombre del arte. Esta categoría se tensiona al máximo cuando desde discursos expertos, el espacio público es asociado a nociones tales como comunitarismo, acción directa, intervención espacial, cultura democrática, producción del espacio, vida cotidiana, cultura democrática, saberes sociales, culturas populares, disrupción creativa, participación, y sobre todo, sirva insistir, el derecho a la ciudad (Stimson y Sholette, 2007: 1-17).

Esta situación explica parcialmente la contrariedad de una parte del establecimiento cultural, por el quiebre de las nociones relacionadas con los proyectos de arte público en nombre de un nuevo género de arte denominado *site-specific art*, al ser incorporadas acríticamente a sus discursos e instituciones (Kwon, 2004: 1-9). Este quiebre se expresó en el reemplazo de la noción amplia e inespecífica “arte público” por términos más complejos como arte de compromiso social, arte comunitario, arte de avanzadas, arte relacional, arte participativo, arte comprometido o nuevo arte público, entre otros. Estos nuevos términos vienen siendo empleados con mayor frecuencia cada vez, para señalar ciertas producciones y prácticas artísticas que si bien permanecen vinculadas al “arte público”, sin duda, se han establecido como recursos comunes y estrategias importantes en diversos procesos de construcción de ciudad que están en cabeza, de actores sociales distintos a los mismos artistas (Blanco et al., 2001).

Los trabajos sobre los que se despliega este trabajo pueden ser enmarcados con relativa facilidad en la disputa o apertura del campo del “arte público” mencionada líneas atrás, mediante argumentos variados: que esas prácticas logran reaccionar creativamente a lo contradictorios que pueden resultar distintos procesos sociales, económicos, históricos y culturales específicos derivados de procesos de transformación urbana; que son animados por reivindicaciones e intereses políticos diversos; que en su proceso de intervención-

inserción en espacios concretos de la vida social, han devenido artefactos culturales productores de ciudad; o, que pueden ser una expresión de la gobernanza cultural y en esa medida son producciones espaciales capaces de transformar aunque sea temporalmente, las relaciones de poder habituales entre actores sociales urbanos.

Para abordar la pregunta por la relación entre prácticas artísticas contemporáneas y ciudad, es primordial acercarse a los procesos socio-espaciales específicos y concretos que ofrecen las distintas prácticas artísticas vinculadas a los espacios urbanos, para entender el alcance de sus vínculos y significados en y con los lugares de los que emergen. Los vínculos no sólo están dados por su evidente ubicación espacial, o porque participen de ellas sus habitantes, también son establecidos por la capacidad de transmisión cultural que poseen ciertos “modos de hacer” o “repertorios tácticos de las artes”, que logran mediar entre el conocimiento experto del arte y los saberes sociales supuestos a las comunidades. Estos modos de hacer además, implican resistencia y confrontación política de cara a las luchas por el espacio frente a otros actores sociales, incluido el Estado mismo que paradójicamente provee de un marco político a estas acciones y actores, a través de las políticas culturales que establece, tanto para los artistas como para las comunidades (Claramonte, 2001: 360-365).

Del mismo modo, las organizaciones sociales, comunidades, activistas y ciudadanos que integran en su proceso sociopolítico estos modos de hacer en articulación con repertorios artísticos, han irrumpido en su autorrepresentación, formas de organización y estrategias de negociación frente a los poderes de facto en los diversos territorios urbanos que habitan, defienden y “fabrican” - como explica De Certeau -, (Blanco, Expósito, Carrillo y Claramonte 2001: 396). Ya había sido precisado que estos poderes de facto incluyen obviamente los representantes del gobierno urbano y los delegados de los habitantes, pero también a políticos clientelistas, funcionarios públicos corruptos, gestores y representantes de intereses privados, grupos armados ilegales, así como la delincuencia organizada.

A pesar de lo mencionado, algunas investigaciones producidas desde distintas disciplinas desde finales de la década de los 90, indican que la apertura y profundización democrática y el avance en términos de derechos y garantías en las principales ciudades latinoamericanas,

pugnan de manera desigual con los valores sociales más canónicos y conservadores adjudicados al arte, y permanecen sólidos e integrados a algunos agentes e instituciones del campo cultural y, sobre todo, a los idearios e imaginarios de los ciudadanos. En este orden de ideas, el arte por el arte, el autor como el centro de la obra de arte, la forma artística autónoma con respecto al espacio social que la recibe, la belleza y transparencia impuestas por el diseño global a los espacios urbanos y los objetos que contiene, entre otros, continúan siendo valores casi inamovibles de lo artístico en el “espacio público”.

En la dirección contraria, la cita de Zalamea con la que inicia este segundo capítulo señala lo que desde el campo específico de las artes ha sucedido, es decir, que desde la década de los 90 las prácticas artísticas están aún más vinculadas con fenómenos urbanos que en momentos antecedentes, - sin que esto implique una idea de progresión o mejora -. Es posible asumir que el proceso de democracia se ha profundizado en Colombia en clave de derechos culturales, sobre todo en sus principales centros urbanos y con mayor claridad en Bogotá. El ideal que persigue esta profundización de la democracia, es que en algún momento lo público del espacio urbano bogotano refleje la misma ampliación que ha descrito la democracia en un sentido en el que distintos teóricos han señalado: democracia y espacio público están directamente relacionados tanto en su escala como en su intensidad.

### **2.1. De la idea “arte” a las prácticas artísticas contemporáneas: pugnas por el significado, recursos, los agentes y sus circuitos.**

Las intervenciones artísticas contemporáneo de corte crítico, implican el desbordamiento del límite moderno del arte así como también la reformulación radical de lo que entendemos como política. Cuestionaron nociones instituidas como “obra”, “arte”, “artista” a través de diversos rumbos que conjugaron la experimentación y la radicalidad tanto poética como política. Se plantearon relaciones de articulación nunca exentas de tensión tanto con proyectos políticos (como partidos o guerrillas) como con movimientos sociales (como el movimiento de derechos humanos y las disidencias sexuales), y postularon el cuerpo como territorio de la intervención artístico-política.

Ana Longoni. *Arte y política en Argentina y América Latina desde los años sesenta: algunos relatos descentrados.*

Dentro del “universo” posible de articulaciones entre espacios urbanos y prácticas artísticas contemporáneas, hay un caso que durante los últimos 7 años ha tenido una visibilidad inusitada en Bogotá, contando con importantes recursos públicos y privados, así como con amplia difusión en medios de comunicación, lo que ha garantizado su circulación y apropiación social. Por su flexibilidad, capacidad de respuesta y marcaje del espacio urbano, ha logrado recoger iniciativas activistas y discursos de crítica social en sus contenidos, así como ha sido cooptado por intereses estatales y de la empresa privada. Igualmente, en su gestión ha generado procesos de formación de nuevos artistas, reproduciendo un amplio repertorio de técnicas y estrategias de trabajo en redes locales, nacionales e internacionales. Esta práctica por su complejidad y dispersión, es un ejemplo preciso para abordar pugnas por el significado, recursos, los agentes y los circuitos de una práctica artística en contraste con la idea tradicional de arte en Bogotá.

Se trata de los murales urbanos y otras prácticas derivadas del grafiti, que permitirán interrogar estrategias tan ambiguas como la colaboración, la participación, la autogestión, el trabajo en colectivo, la dimensión pública de los espacios urbanos de los que emergen y la afirmación de lo local, entre otros aspectos de los que se ocupa este trabajo. No se trata de presentar valoraciones formales de las características, técnica o impacto visual de estas intervenciones, por el contrario la reflexión se ocupa sobre todo de valoraciones sobre el espacio público y el papel del arte urbano en Bogotá. Aún así, hay que señalar algo importante en términos de su pertenencia al campo del arte: no deja de ser paradójico que en las principales ciudades colombianas (Cali, Medellín, Barranquilla y Bogotá), los supuestos políticos sobre esta forma de “arte urbano”, con sus imaginarios contestatarios y contraculturales, reproduzcan las representaciones hegemónicas más conservadoras de arte, de la ciudad y de su “espacio público”.

La paradoja radica en que estas representaciones ya habían sido incorporadas por la teoría y la creación artística misma. Incluso, en un estadio anterior se asumía que habían sido acogidos y entendidos sus alcances. Sin embargo, en la producción del grafiti en este tiempo, han tenido lugar otras articulaciones y sobre todo, esta práctica ha sido objeto de nuevos usos sociales. Es posible que una parte de tales representaciones estén incorporadas

a lo largo de su proceso de apropiación social al modelo de ciudad que al parecer se ha venido estableciendo para Colombia, constituyendo imaginarios de patrimonios urbanos frívolos, festivos y despojados de cualquier cualidad crítica, o por el contrario, reproduciendo estereotipos de estilos globales de arquitectura y ocio. Este atractivo cultural ha sido traducido por una “marca ciudad” en clave de emprendimiento cultural, que oscila entre los modelos de diseño global, como lo son las industrias culturales y la economía naranja, bajo el supuesto productivo que afirma que para instituir estas “marcas ciudad” la cultura contribuye efectivamente a consolidar las ciudades como motores de la proyección internacional del país entero.

Para que el atractivo de un centro urbano se materialice, los procesos de internacionalización a cargo de su respectivo *bureau* implican a distintas franjas de población y del empresariado local, en códigos comunes que avanzan sobre “lo propio”, unificando la auto-representación local. Relacionados con estos avances están los eventos internacionales en los que artistas y cultores locales participan representando no sólo al país, sino a sus respectivas ciudades de origen, ingresando así a un circuito internacional gracias a su aparente arraigo local. Algo cercano al paraíso multicultural de la posmodernidad predicado durante las últimas décadas del siglo pasado. Los resultados de la combinación de estas estrategias se reflejan en el ingreso de estas ciudades a redes internacionales de apoyo o “hermanamiento” para la promoción e intercambio de iniciativas culturales. Un ejemplo colombiano de lo mencionado es la convergencia de Medellín y Barcelona en el llamado “modelo Barcelona” de desarrollo urbano, que la capital del departamento de Antioquia implementó y mejoró gracias al acompañamiento que los ideólogos catalanes de este modelo de ciudad hicieron a sucesivos alcaldes de Medellín y gobernadores de Antioquia desde el siglo pasado.

La Avenida Eldorado en Bogotá, eje vial que une el occidente con el oriente de Bogotá<sup>56</sup>, además de ser la imagen urbana que recibe a quienes llegan a Colombia a través de su

---

<sup>56</sup> El occidente de la ciudad, menos consolidado y menos denso en términos de urbanización con paisajes industriales, con el oriente bogotano, consolidado completamente y cercano a importantes áreas patrimoniales como las reservas naturales representadas por los cerros orientales y el centro histórico de la ciudad, sector con una importante presencia de universidades y de prácticamente toda la institucionalidad del gobierno distrital y de una parte mayoritaria del nacional.

principal aeropuerto internacional, ha sido transformada a lo largo de la última década por distintas intervenciones gubernamentales. La principal y que más impactos negativos implicó para el tejido urbano de los sectores más consolidados urbanísticamente que atraviesa esta vía, fue la construcción de una troncal para el sistema de transporte masivo Transmilenio. Espacios residuales como las culatas expuestas de edificios que tuvieron que ser demolidos, espacios públicos construidos cuyas zonas duras y verdes no han sido solucionadas, zonas de circulación peatonal y mixta para peatones y bicicletas que aún hoy no han sido resueltos urbanísticamente, entre otras.

Esta avenida, específicamente su tramo centro oriental, fue el lugar en el que hace un lustro, entre 2012 y 2015 exactamente, la administración de la ciudad para paliar la imagen que había dejado la construcción de la troncal de Transmilenio y al mismo tiempo fortalecer diversos procesos culturales<sup>57</sup>, impulsó una serie de intervenciones en numerosos muros ubicados sobre esta vía, por medio de grafitis y murales urbanos. Como es de imaginar, muchos de estos muros ya habían sido intervenidos de manera espontánea en medio de las continuas marchas y manifestaciones sociales que recibe la avenida Eldorado, pues conduce hacia el centro de la ciudad, literalmente el corazón de la institucionalidad del país entero.

En la presentación de una publicación que recogía estas y otras intervenciones artísticas en Bogotá la Secretaría de Cultura Recreación y Deporte escribe:

Así, tal vez más que arte público, buscamos fomentar un arte de lo público. La diferencia radicaría en la búsqueda por propiciar mecanismos para relacionar la creación en el espacio público con la construcción social preeminente. Sin duda el arte irrumpe, es de su esencia; por esta razón, la política cultural está llamada a manejar estas aporías. Los concursos motivaron a los proponentes a trascender la concepción tradicional de escultura conmemorativa, a explorar una noción expandida de la inserción y creación del arte público en que las propuestas dialogaran con los contextos históricos, culturales y sociales del lugar. Sin duda, Bogotá se sitúa ya como una ciudad interesante en el movimiento del arte en espacio público. La gran actividad existente reclama una pléyade de acciones de investigación, de participación independiente, de actualización de normas, de inversiones, de acuerdos intersectoriales. Es toda una vena arteria de la ciudad que

---

<sup>57</sup> Como el de las iniciativas de reparación simbólica de las víctimas del conflicto armado y la construcción del Centro de Memoria, Paz y Reconciliación que requería pedagogías sociales para su visibilización y activación.

se abre si se busca que el espacio público sea el lugar donde se manifiestan las libertades, donde se escriben los valores, donde emergen las concepciones de muchos (2015 :13).

Queda revelada en este fragmento la política cultural detrás de las intervenciones institucionales que impactaron esta vía, y en general la que desde la segunda mitad de la década de los noventa ha impulsado a Bogotá en la ampliación de su campo artístico y coproducción del campo artístico local tal y como es entendido hoy. Como ya fue descrito en el capítulo anterior, la ampliación del campo cultural se expresó en principio en la creación de un sistema distrital de arte, cultura y patrimonio, que estableció y garantizó distintos espacios de producción, circulación y legitimación de las prácticas y producciones a cargo de cultores y artistas de la ciudad. Este sistema concertó junto a los artistas y otros agentes del campo, una plataforma inédita para la interlocución con el gobierno de la ciudad, desde la cual fueron puestas en marcha políticas, programas y proyectos que impactaron de manera inmediata en su profesión.

Dentro las consecuencias inmediatas que introdujo este giro en la política pública que inició durante la segunda mitad de la década de los 90, vale la pena mencionar tres: la articulación productiva entre las prácticas artísticas con la actualidad de su contexto espacial, político y económico inmediato; la multiplicación de las opciones y espacios de acción para los artistas, lo que redundó en la ampliación del campo artístico de entonces que, se encontraba sumido en una crisis derivada de la situación política, social y económica del país; y en tercer lugar, el volcamiento sobre la ciudad de estudiantes y profesores de artes plásticas, a manera de afirmación de una relación renovada con la ciudad.

Esta nueva relación de muchos artistas jóvenes con su ciudad superó el hecho de asumir a Bogotá como tema o motivo “artístico” de trabajo. Por el contrario, esta relación devino en extremo compleja, política por decirlo más claramente, llevando a establecer a la ciudad como el lugar y la materia de sus prácticas artísticas. Tal volcamiento sobre la ciudad, obligó a los artistas y gestores culturales a identificar y explorar otros circuitos culturales, extender los vínculos y referentes de las búsquedas artísticas en entornos no artísticos como barrios y localidades, y claro, a visitar las herramientas y saberes con las que contaban

quienes se formaban como artistas en ese momento y adquirirían visibilidad en el campo del arte colombiano del siglo XXI.

Los alcances de muchas prácticas de creación y formación artísticas no se circunscribieron exclusivamente a los saberes y espacios artísticos, sino que comenzaron a involucrar prácticas políticamente significativas como la colaboración, la participación, la autogestión, el trabajo en colectivo, la afirmación de lo local, el acercamiento a comunidades específicas en los barrios de Bogotá y proyectos interdisciplinarios, - por aquel entonces no se usaba el término “arte relacional”-, lo que animó a los artistas jóvenes a integrarse activamente a la construcción de ciudad.

Esta descripción, si bien al final resulta ser optimista con respecto al quehacer artístico de entonces, no busca ocultar las numerosas tensiones y contradicciones que jalonaron las intervenciones en los espacios de la ciudad y las colaboraciones con ciudadanos no-artistas. Todo esto sucedió en sintonía con la recién sancionada Constitución Política del país que había entrado en vigencia en 1991, y en empatía total con el proyecto político-pedagógico implementado por el alcalde Mockus en Bogotá.

Desde una perspectiva actual hay que reconocer un quiebre en los modos de hacer de los artistas y colectivos artísticos, que planteó a su vez un nuevo mapa del conjunto de prácticas artísticas que desde Bogotá ampliaron el campo del arte del país y que reverberan aún hoy<sup>58</sup>. Un ejemplo es la primera convocatoria pública que la Alcaldía Mayor de Bogotá, desde el Instituto Distrital de las Artes –IDARTES-, implementó para la realización de murales urbanos sobre el eje de la Avenida Eldorado entre los años 2012 y 2013 y entre 2013 y 2015 en distintos espacios del denominado “centro ampliado”.

A simple vista, esta convocatoria que hizo parte del portafolio de estímulos que el gobierno de la ciudad diseña e implementa para sus artistas año tras año, parece una expansión “natural” de la dimensión de circulación y apropiación social de las prácticas artísticas. Sin embargo, al revisar las motivaciones y condiciones en las que tuvo lugar, es posible

---

<sup>58</sup> Justamente, como ya fue descrito en un apartado anterior, si hacia la década de los 80 no eran muchos los colectivos artísticos que hacían parte de la escena del arte en Colombia, los años 90 significaron un giro, o ruptura, que llevó a una eclosión de colectivos artísticos que no tenía antecedentes en la ciudad. Ver: Agudelo (2006), Ferrari (2012) y Gil (2012).



entender otros aspectos que entran en juego y que hacen parte de la práctica artística del grafiti.

Hay que mencionar que el hecho que sustenta la existencia de una Mesa Distrital de Grafiti dentro del Sistema Distrital de Cultura desde 2015, un espacio de participación ciudadana que buscó garantizar, concertar y reglamentar lo que la Alcaldía Mayor de Bogotá denominó “la práctica responsable del grafiti”, deriva de una situación penosa y compleja: el 19 de agosto de 2011 un agente de policía disparó y asesinó al joven Diego Felipe Becerra, de 17 años de edad - conocido como Trípido entre los artistas urbanos -, mientras pintaba una de las columnas de un puente vehicular en el noroccidente de Bogotá. El agente y otros oficiales de la Policía Nacional intentaron encubrir el crimen, llegando incluso a acusar a Becerra de ser un delincuente común. A pesar de que hoy no ha concluido el proceso judicial, la situación fue esclarecida a favor de Diego Felipe Becerra y su familia, el agente de policía homicida fue condenado y algunos altos oficiales están siendo investigados.

Durante el 2012, el gobierno de la ciudad estableció una mesa de trabajo con representantes de la sociedad civil que se pronunciaron contra ese crimen y el abuso de autoridad que reveló este grave incidente, entre ellos, algunos artistas urbanos. Uno de los principales resultados de esa mesa de trabajo, fue la discusión del Acuerdo 482 del 26 de diciembre de 2011, "Por medio del cuál se establecen normas para la práctica del grafiti en el Distrito Capital y se dictan otras disposiciones", de tal suerte que en febrero de 2013 el entonces Alcalde Mayor de Bogotá, sancionó el Decreto 075 “Por el cuál se promueve la práctica artística y responsable del grafiti en la ciudad y se dictan otras disposiciones”, con el que reglamentó el acuerdo 482 de 2011, estableciendo definiciones sobre el grafiti, el espacio público y lo patrimonial. El decreto también esbozó una política para el fomento y el diseño de estrategias pedagógicas en torno a la práctica del grafiti en la ciudad, cuyo efecto más visible fue la convocatoria pública para intervenir algunos muros ubicados sobre la Avenida Eldorado.

Como contrapunto, resulta ilustrativo el caso de Medellín por los ejemplos que ofrecen las distintas gobernanzas de tipo cultural presentes en sus territorios. También, porque a

diferencia de Bogotá y su apuesta por una transformación cultural de gran calado, Medellín se ha especializado en la “recuperación” selectiva de zonas marginales de la ciudad mediante el mejoramiento de la infraestructura de movilidad vehicular y peatonal<sup>59</sup>. En términos del efecto de las políticas públicas de Medellín y su Área Metropolitana, el aspecto central ha sido la promoción de su propia visibilidad y reconocimiento a nivel nacional e internacional a través de eventos de gran impacto<sup>60</sup>.

En años recientes han hecho su aparición en la ciudad colectivos artísticos productores de grafiti y muralismo urbano. Estos artistas urbanos han implementado estrategias novedosas para reactivar la capacidad cultural instalada de la ciudad, y al mismo tiempo, han mantenido tácticas “clásicas” de intervención en espacios públicos interesados en abrir y multiplicar sus posibilidades de acción. En otros casos, estas intervenciones fueron respaldadas por el gobierno municipal en nombre de la cultura ciudadana, de la participación en lo público, del proceso de construcción de la memoria de las víctimas de la violencia en la ciudad, y también, del mejoramiento de los espacios públicos, sin que haya sido decidido este respaldo institucional.

El caso del eje urbano Calle Ayacucho, un corredor histórico ligado al proceso de crecimiento de Medellín y que recientemente recibió la primera línea del nuevo tranvía de la ciudad, configura una analogía al caso bogotano. La intervención a cargo del gobierno local se hizo dentro de las normas urbanísticas vigentes, pero presenta varios desafueros tanto a nivel ambiental como urbanístico. Entre los más visibles, están el impacto negativo en el tejido urbano que ha llevado a la cierta degradación de las lógicas socioculturales de un sector urbano consolidado históricamente, así como en la estructura ambiental de la calle se vio seriamente afectada por el uso mayoritario de concreto en toda la infraestructura de la vía, dejando en pie solamente algunos pocos árboles a lo largo de aproximadamente cuatro

---

<sup>59</sup> Entre ellos se encuentran el Metro, el Metrocable, el sistema de buses articulados, la ampliación y actualización permanente de calles, y más recientemente, el trazado de paseos peatonales y ciclorrutas.

<sup>60</sup> Entre otros, la Reunión Anual de la Conferencia Gobernadores del BID 2009 y del Foro Urbano Mundial WUF7 en 2014, o hacerse merecedora de la distinción Honor Habitat 2010 que entrega la ONU a los proyectos sociales más destacados en temas de asentamientos humanos, convirtiéndola en la primera ciudad latinoamericana en ganar tal reconocimiento

kilómetros y medio de extensión que tiene esta línea del tranvía. Otro aspecto problemático, en el que coincide con la Avenida Eldorado de Bogotá, fue la falta de detalle en la solución final del diseño de las culatas de las construcciones, en su gran mayoría privadas, que resultaron de la demolición de otras edificaciones cuyo espacio fue requerido para ampliar la vía y para estructurar el eje del tranvía.

Sólo hasta cuando el tranvía fue puesto en servicio a finales de 2015, la administración de la ciudad enfrentó con claridad la necesidad de solucionar visualmente las numerosas culatas que enmarcan el eje vial, así como entendió la urgencia por activar numerosos espacios “no funcionales” resultantes de una intervención de tal escala. En ese momento, con la experiencia ya conocida del programa para el eje de la Avenida Eldorado en Bogotá, y el nuevo aire que estaba teniendo el grafiti en diversas ciudades del mundo, la alcaldía planteó una segunda intervención a partir de murales urbanos, articulada a una de paisajismo que operó por medio de un trabajo pictórico sobre un buen número de fachadas de las casas y locales comerciales ubicados a lo largo de la calle Ayacucho.

Las intervenciones gestionadas por la alcaldía del municipio, así como otras intervenciones espontáneas a cargo de grafiteros de Medellín y otras ciudades, han copado todos los muros disponibles a lo largo de esta calle. Al final, la intervención arrojó réditos indiscutibles para el gobierno de la ciudad y la empresa del Metro que administra el tranvía, impacto visual y, en apariencia, representó también un ejercicio de fortalecimiento del campo cultural local. No obstante, el hecho de que se haya ejecutado con muy pocos recursos y planeación hizo que aspectos urgentes de la agenda política nacional relacionados con el acuerdo de paz y el proceso del posacuerdo, por ejemplo, o de crítica abierta a la situación de la ciudad, no quedaran representados con suficiencia en la primera etapa de intervención en el año 2016, a pesar que las convocatorias que abrió la alcaldía así lo sugerían.

La aparición de murales y grafitis en este eje urbano coincide con la aprobación de un nuevo Código Nacional de Policía que estableció sanciones económicas para todos aquellos ciudadanos que fueren sorprendidos en las calles pintando mensajes, dibujos o grafitis sin autorización. En este sentido, la gestión del gobierno municipal ha resultado ambigua pues mientras respalda públicamente la práctica del grafiti y la reconoce como una expresión

artística merecedora de apoyos y estímulos<sup>61</sup>, implementa campañas para contener el avance de murales y grafitis en sitios no gestionados por el gobierno de la ciudad. Esta contradicción explica que al mismo tiempo que oficiales de la policía y funcionarios públicos aparecieron en medios de comunicación condenando los “escandalosos ataques” al metro de Medellín a cargo de grafiteros en 2016, estuvieron promocionando la realización de festivales como *Pictopia: A ciudades mudas, paredes parlantes*, que se llevó a cabo el mismo año, o apoyando el “graffiti tour” de la Comuna 13<sup>62</sup>.

Después de la caracterización del caso de Bogotá contrastado con un caso similar en Medellín, queda en evidencia el anverso de la homogeneidad global de las formas y espacios de y para el arte, así como de los avances en derechos culturales e intensificación ciudadana. Es decir, presenta posibilidades bien diferenciadas en torno al ideario de arte, de sus significados, de la relatividad de sus recursos y circuitos y de la diversidad de actores sociales que puede convocar. Sin embargo, el riesgo es que las estrategias institucionales carentes de políticas culturales públicas concertadas, vigiladas además por parte de la ciudadanía, para impedir que la diferencia cultural, o sea, todo *lo otro*, las discontinuidades formales de las prácticas artísticas, las rupturas políticas, las apropiaciones inesperadas de lo artístico por parte de comunidades y organizaciones sociales, las subversiones a las normativas del espacio público, en fin, todos los intersticios que coadyuvan a la emergencia de otras subjetividades políticas queden ocultas, y con ellas su objetivo de recuperar sentidos y posibilidades narrativas históricamente ocluidas en las ciudades desde sus espacios urbanos.

Dicho de otro modo, las prácticas del grafiti y del mural urbano en su dispersión por cuenta de las sucesivas ampliaciones epistemológicas del arte, lo cultural, lo urbano y lo ciudadano, han ingresado a espacios sociales más públicos, haciendo evidentes sus

---

<sup>61</sup> En [www.isupportstreetart.com](http://www.isupportstreetart.com) aparece un listado de los mejores murales de 2017. En este listado Colombia participa con dos murales de Bogotá, uno de Medellín y uno más de Cali.

<sup>62</sup> *Comuna* es una unidad de la división administrativa de Medellín, que cuenta con 16 comunas en la actualidad. A su vez las comunas se dividen en barrios y veredas.

Por otro lado, el “graffitour” quería conmemorar la denominada “Operación Orión”, una intervención militar llevada a cabo por el Ejército Nacional para contener grupos al margen de la ley en 2002, al parecer, apoyado por grupos paramilitares, tal y como se ha venido revelando por las sucesivas investigaciones. Esta intervención puso en grave riesgo a un sector populoso de la ciudad.

contenidos éticos y visibilizando con mayor nitidez las relaciones de poder implícitas en los lugares en donde se dirime lo artístico público en la actualidad. Pero al mismo tiempo, descubren que el ciudadanía a ultranza impugnado por Manuel Delgado, el valor colectivo supuesto en el espacio público y las estrategias de gobernabilidad puestas en marcha para el control de los territorios urbanos, son tres buenos ejemplos de las articulaciones problemáticas y contradictorias entre artistas del grafiti, público e institucionalidad cultural.

Si las diferencias entre dos ciudades del mismo país son tan marcadas, las condiciones culturales, políticas, sociales y económicas de los estados nacionales en América Latina son aún más incontrastables con los supuestos y modelos de análisis provenientes de los llamados países centrales. Por esta razón, insistir en emplear categorías, conceptos, legislaciones y modelos no situados para abordar fenómenos como los implicados en las prácticas artísticas del grafiti y del mural urbano, por ejemplo, es una tarea estéril, y sobre todo, impertinente. De lo anterior se desprende la ambigüedad de las condiciones de las que emerge la ciudadanía en ambas urbes: por un lado persiste la visibilización de prácticas en manos de ciudadanos diversos, en ejercicio de sus derechos y en apariencia desmarcados de retóricas institucionales, y por otro, se refuerza un proyecto más amplio de “venta” de la ciudad en clave de arte, cultura y patrimonio, en el marco de un post-acuerdo de paz, que por lo observado hasta el momento, terminará profundizando la lógica global del mercado.

## **2.2. Del arte comprometido al arte como intermediación de lo social.**

Por medios radicales me refiero a medios, generalmente en pequeña escala, que de maneras muy diferentes expresan visiones alternativas a las políticas, prioridades y perspectivas hegemónicas.

Una de las razones para enfocarse en los medios alternativos radicales es llenar un vacío muy significativo. Otra razón, más pragmática que conceptual, es la urgencia de hacer más activos a los medios frente al evidente bloqueo de la expresión pública.

Estos bloqueos emergen de diferentes lados: poderes dentro de la dinámica capitalista, el sigilo gubernamental, el oscurantismo religioso, el racismo institucionalizado y los códigos patriarcales y hegemónicos que parecen naturales y sensibles; el insidioso impacto

del populismo reaccionario, y los reflejos de todo lo anterior en los mismos movimientos de oposición.

John Downing. *Medios radicales: comunicación rebelde y movimientos sociales*.

Para ampliar los supuestos y alcances de una de las principales unidades centrales de este trabajo, es decir la dimensión dada a las prácticas artísticas, sirva traer a colación a Rita González (2008: 26), quien sostiene que en el mundo del arte durante las últimas dos décadas las preocupaciones sobre la identidad, la política, la acción social directa y cuestiones asociadas al género y la sexualidad han abierto un importante espacio institucional que denomina “arte conceptual en forma urbana”, que ella distingue de otras estrategias que también intervienen en los espacios públicos de la ciudad, aunque no hace claridad en sus diferencias de fondo, pues al final, ambos tipos de prácticas emplearían en su producción y circulación en museos, galerías y locales de artistas, registros/documentos fotográfico, videográfico o sonoro.

Aunque es de suponer que la afirmación de González tiene lugar sin dificultad alguna en las denominadas *ciudades globales* (Sassen, 2001) y con extrañeza en ciudades del Gran Sur, en las actuales condiciones actuales de producción del espacio urbano tal situación se ha venido viendo cada vez con mayor frecuencia en las grandes urbes de los distintos países de América Latina. En estas ciudades el crecimiento urbano y el capital financiero – sobre todo- han configurado grandes mosaicos conformados por algunos fragmentos de modernidad representados por museos y galerías de arte contemporáneo, parques metropolitanos, centros comerciales, grandes autopistas y sofisticados centros culturales que se encuentran yuxtapuestos, configurando paisajes desconcertante , a otros fragmentos urbanos producto de la improvisación en la planeación, la precariedad económica de amplias franjas sociales, violencias sostenidas históricamente y una corrupción rampante que se expresada corrientemente en formas políticas de cacicazgo y clientelismo. En todo caso, ambos tipos de fragmentos son resultado del avance global del capital.

Reconociendo otra cara del arte contemporáneo que interviene espacios urbanos por fuera de los circuitos habituales del arte, George Yúdice escudriña en el interés político que

media en esta transformación a través de una cita del informe *American Canvas* del Fondo Nacional de las Artes (NEA) de 1997, sobre el lugar del arte y la cultura en los Estados Unidos (Yúdice 2002: 25):

Las artes, ya no restringidas únicamente a las esferas sancionadas de la cultura, se difundirían literalmente en toda la estructura cívica, encontrando un lugar en una diversidad de actividades dedicadas al servicio de la comunidad y al desarrollo económico -desde programas para la juventud y la prevención del delito hasta la capacitación laboral y las relaciones raciales-, muy lejos de las tradicionales funciones estéticas de las artes. Este papel expandido de la cultura puede verse, asimismo, en los muchos y nuevos socios que aceptaron las instituciones artísticas en los últimos años: distritos escolares, parques y departamentos de recreación, centros para convenciones y visitantes, cámaras de comercio y una hueste de organismos de bienestar social que sirven, todos ellos, para resaltar los aspectos utilitarios de las artes en la sociedad contemporánea (Larson, 1997, págs. 127-128).

A lo descrito hay que sumar las narrativas con las que son explicadas, sustentadas y defendidas las posturas de las distintas iniciativas artísticas que intervienen el espacio urbano, sean estas de talante activista o “comprometido”, o respondan a intereses de algún gobernante de turno o de alguna empresa nacional o multinacional. Dicho más claramente, hay que considerar en este tipo de estudios no solo los efectos impensados propios de las prácticas artísticas, sino también los discursos y representaciones del arte y la cultura a las que apelan artistas, activistas, gestores, políticos, patrocinadores, investigadores, docentes y comunidades en general; como también los discursos y representaciones del arte y la cultura del establecimiento cultural a los que dicen oponerse, o con el que se solidarizan, o a los que se pliegan los actores del campo implicados.

Tal vez sean estas las condiciones de posibilidad de ese “arte conceptual de forma urbana”, que dependiendo del lugar de enunciación del actor en cuestión, puede ser denominado “activista”, “público”, “participativo”, “comprometido”, “nuevo arte público”, “político”, “dialógico”, “relacional”, “colectivo”, “de la calle”, “resistente”, entre otras ubicaciones. No hay que olvidar que estos términos implican sobre todo la definición de un posicionamiento con respecto a la institucionalidad del campo del arte, para los distintos agentes del campo cultural y, por supuesto, el grado de compromiso con la transformación social en micro-espacios urbanos.

Se puede acordar en conformidad con lo presentado hasta este punto desde las condiciones concretas de Bogotá, que en años recientes, las prácticas artísticas contemporáneas desde una perspectiva de las políticas culturales públicas, han involucrado dimensiones cada vez más definidas de creación, circulación, investigación, formación y apropiación, que permiten entender la complejidad de la producción artística actual así como la participación de diferentes agentes culturales e instancias de legitimación, distintos al artista (Alcaldía Mayor de Bogotá - IDCT, 2005). De otra parte, la producción discursiva derivada de esas dimensiones han posibilitado cada vez más, -y de maneras más eficaces y especializadas también, el encuentro de prácticas sociales cotidianas involucradas en la producción de espacios que proponen otras relaciones entre el poder social y la vida diaria, ofreciendo como opción a las estrategias propias de la *institución arte*, - es decir del cúmulo histórico de modos de hacer, técnicas, espacios, circuitos y relaciones sociales -, las tácticas y saberes sociales de los que se puede valer un sujeto individual o colectivo en adversidad, en emergencia o en evidente desigualdad frente a poderes de facto, en este caso en el entorno urbano bogotano.

También se puede coincidir en que existen prácticas artísticas que se han plegado a la agenda política de organizaciones sociales, culturales y activistas, con el fin de representar en otro lenguaje, sus objetivos y reivindicaciones en espacios externos a los del campo del arte y con estrategias distintas a las de la protesta social. Hay incluso, otro tipo de prácticas que apropian el lenguaje de organizaciones sociales y políticas para producir nuevos artefactos culturales que circulan exclusivamente en circuitos artísticos y jamás se articulan a las organizaciones que dicen acompañar. El punto es que las articulaciones entre prácticas artísticas y acciones colectivas se multiplican de acuerdo a los supuestos sobre arte, cultura, política y espacio público desde los que actúan y se pronuncian los artistas, las organizaciones sociales, los activistas, así como los investigadores sociales, culturales, políticos y artísticos que producen discursos y reclaman diferentes significados sobre el papel de “el arte” y “la política” en cada caso<sup>63</sup>.

---

<sup>63</sup> Así las cosas, no es difícil proponer analogías entre estas articulaciones entre arte y política y las proposiciones de categorías espaciales desplegadas en el Capítulo 1 de este trabajo: “espacialidad



Sobre esta discusión, la genealogía que propone la teórica Nelly Richard (2009) a propósito de la relación histórica que han mantenido arte y política a lo largo del siglo XX, con especial énfasis en su segunda mitad, es de gran utilidad en esta complejidad. Los aportes de Richard son útiles y pertinentes en las discusiones sobre estos problemas en la región, porque se establecen como una alternativa a la hegemonía de los discursos norteamericanos, cuya academia ha dedicado grandes esfuerzos en comprender las prácticas del arte en el entorno multicultural de ese país, pero que en los escenarios sociopolíticos de los años 70, 80 y 90 no tendrían mucho que ver con América Latina. De otro lado, Richard conoce bastante bien la producción discursiva norteamericana y latinoamericana, que ha revisado desde los Estudios Culturales, y se distancia estratégicamente de corrientes de pensamiento crítico que, entiende, están desancladas de los procesos históricos de este subcontinente.

Desde el campo de las historias y teorías del arte, autoras como Nina Felshin (2001), Lucy Lippard (2001), Suzane Lacy (2003), e incluso el teórico Hal Foster (2001), que fueron fundamentales en la discusión norteamericana posmoderna del giro cultural, aparecen hoy un tanto lejanas a las preocupaciones o nodos de preguntas que propone Nelly Richard. Por el contrario Richard coincide de algún modo con las posturas de autoras como Miwon Kwon (2002), Rosalyn Deutsche (1996) y sobre todo Claire Bishop (2004), al explicar la “compleja multidimensionalidad” de los activismos culturales, coincidentes hay que decirlo, con el avance de la globalización. También con la metáfora que emplean Stimpson y Sholette para explicar la relación reactiva entre el colectivismo artístico –que recoge todas las formas organizativas probadas a lo largo del siglo XX-, y la globalización capitalista: el de un espectro que quiere espantarla (2007: 1-15).

En la región, Richard está articulada a una extensa y diversa red de intelectuales que desde la ubicación blanda, transdisciplinar y problemática de los Estudios Culturales latinoamericanos, ha mantenido una reflexión permanente sobre las transformaciones culturales y sociopolíticas, desde sus distintos enclaves académicos y activistas. Esta

---

emancipada” (Stavrídes), “territorialidades emancipatorias” (Zibechi) y “prácticas ciudadanas insurgentes” (Harvey).

reflexividad ha arrojado réditos importantes, el principal, reconocer las genealogías bien diferenciadas de la articulación arte-política en las distintas narrativas nacionales, de tal suerte que es posible encontrar hoy voces alternativas para abordar estos temas en Suramérica, distintas a las del Cono Sur, que habían sido las más visibles durante décadas y que habían borrado narrativas como las de los países de la región andina, por ejemplo.

De acuerdo con la publicación *Insurgências poéticas: Arte Ativista e Ação Coletiva* de André Mesquita (2011), uno de los autores que ha trazado una trayectoria y unas definiciones de este tipo de prácticas que abrazan lo público en algunas ciudades de Brasil en diálogo con otros investigadores del Cono Sur, es posible analizar con categorías comunes estas prácticas artísticas que tienen lugar en otras geografías de la región. Un aspecto importante del trabajo de Mesquita es el sesgo espacial que presenta, poco frecuente en los estudios sobre el tema. Es decir, establece *la espacialización* como circunstancia central de las prácticas artísticas articuladas a acciones colectivas más allá de su “artisticidad” o de una valoración estética. Entonces, de acuerdo con Mesquita, la especificidad y la diferencia cultural que reconoce en las prácticas artísticas con expresión espacial urbana, son condiciones fundamentales en la emergencia de los fenómenos de significación de lo político –en relación con lo estético- en la actualidad. Más aún, tales prácticas no serían simples derivaciones o representaciones especializadas del orden social, sino que son constitutivas de ese orden social.

Al revisar el caso colombiano, es posible afirmar que tales prácticas articulan alrededor suyo otro tipo de recursos, agentes y ponen en juego repertorios propios de estrategias específicas empleadas por los ciudadanos para entablar impugnaciones, resistencias o solidaridades con el Estado, sus modos de gobierno y con el establecimiento cultural, como ya fue presentado.

Volviendo a Richard, la autora identifica cuatro estadios principales que se suceden en una línea más o menos lógica desde los años sesenta hasta hoy en Chile, pero que por las condiciones geopolíticas comunes de los países suramericanos y las características de sus respectivos campos artísticos, pueden útiles para entender las transformaciones -sin idea de progreso- de las articulaciones que han tenido lugar entre lo social, lo político y lo artístico.

Sirva insistir en que está situando líneas o genealogías de pensamiento, y no líneas temporales que se encadenan unas a otras. Esto quiere decir, que en general, cada una de estas narrativas pervive en las prácticas y discursos del arte en el aquí y ahora.

Estos son los estadios que propone la autora a manera de entradas posibles para entender la articulación entre prácticas artísticas y acciones colectivas. Es claro que los idearios y representaciones que han acumulado y movilizado los distintos estadios o etapas que describe la autora, siguen resonando y continúan siendo productivos de manera simultánea y contradictoria en muchas ciudades como Bogotá:

- *Arte de compromiso*: correspondería al mundo ideológico de los años 60 atravesado por idearios revolucionarios, según el cual el artista además de lidiar con su marginalidad laboral, también debería implicarse en la transformación social mediante la representación del sujeto histórico privilegiado de la revolución social: el pueblo. Es decir, el artista debería hablar en nombre y en lugar de el pueblo guiado por el convencimiento de que el arte debe y puede penetrar lo social. Para esto, el artista se asume y es identificado como un trabajador de la cultura.

Esta categoría social suponía una subordinación de la obra del arte al discurso político, es decir, la condición de la obra, o su deber ser, es la cooptación ideológica por parte de la organización política de la que hace parte. Sin embargo, con el avance de los años 70 se percibe una interrupción de las prácticas y discursos artísticos con respecto a las políticas nacionalistas y populistas, marcada por la aparición de las teorías de la dependencia, el hipismo y el movimiento anti-yankee, que evidenciaron que el asunto no podría funcionar por mucho más tiempo en esos términos.

Hay que señalar que la principal pregunta que se le planteó a esta articulación arte-política-sociedad, radica en la supuesta legitimidad que tendría históricamente el artista para hablar en nombre de ese “pueblo”, pues con seguridad, quien lo autoriza no es precisamente ese pueblo revolucionado, sino el *statu quo*, el establecimiento cultural, frente al cuál dicen alzarse tanto el movimiento revolucionario como el artista.

- *Arte de vanguardia*. Desde esta perspectiva de los 70 se apostó por una “democracia radical”, ya no una revolución transformadora del sistema entero, resultado central e indiscutible de Mayo del 68 (Hirsch, 2009; Richard, 2009): “una articulación múltiple y diferencial de las luchas particulares (clases, grupos e intereses) que ya no aspiran a una representación universal de una voluntad colectiva, sino a la conexión transversal de diversas reivindicaciones sectoriales” (Richard, 2009). Se asume entonces que el arte estaría delante de todo proyecto de transformación social, como utopía, - tal como lo proyectaron las primeras vanguardias artísticas del Siglo XX -, en la que el arte antecedería y prefiguraría el cambio social en la que la irrupción del arte, en tanto herramienta, debía jugar un papel central en el enfrentamiento al que aspiran los activistas frente a las lógicas del poder traducidas en instituciones. A pesar de todo para esta postura es imprescindible la esperanza en el futuro, en el arte, en la progresión, esperanza – o fe- que desconoce, lo diferencial y la multi-estratificación de lo cultural y lo social.

De allí que la academia, la tradición y el museo, - la triada que configura el “fondo de contraste” según Richard citando a Jameson-, se hayan disuelto de algún modo o por lo menos hayan sido replanteadas, como consecuencia del uso de las nuevas tecnologías y del avance del mercado (cultural). Así, el arte a lo sumo lograría transformar la sociedad en imagen, con una consecuente banalización estética de la política y de la vida cotidiana sobre todo, hasta llevarla a un punto de no retorno. Es decir, la unidad en lo banal del arte, lo popular y lo imaginado ha agotado todo, incluso el impulso para alcanzar la articulación arte-vida (cotidiana).

- *Arte de avanzadas*: En su denominación, este tercer estadio supone un posicionamiento neovanguardista que según Richard (2009), respondió a tres grandes deseos: una politización total del arte, una radicalidad formal, o sea, radicalizar el lugar donde se produce la obra, los materiales y procesos con los que se hace e incluso su desmaterialización) y la experimentación crítica. El lugar de estos tres deseos serían el cuerpo –el del artista y el cuerpo social- y la ciudad. El

sueño de la articulación arte-vida que había sido instaurado por el proyecto ideológico de izquierda y luego convertido en ideal estético con importantes resonancias aún hoy, dejó de lado los activismos de tipo transversal de distintas luchas no políticas, abrazando las eminentemente culturales, que a su vez presentaban distintas “intensidades” en términos de ciudadanía, como lo explican Braig y Huffschmid (2009).

Anne Huffschmid asegura que es la “ciudadanía de baja intensidad” una de las condiciones sociales comunes de los países latinoamericanos, es decir, un colectivo social que no es muy consciente de sus derechos y capacidad de gobierno de los poderes democráticamente instituidos. Señala también, que esta baja intensidad en el momento de pugnar por los espacios públicos se puede transformar momentáneamente, en una “ciudadanía de alta intensidad” vía prácticas artísticas, es dable suponer.

Por otro lado, no hay que perder de vista la presencia del arte contemporáneo como punta de lanza en procesos de gentrificación y de renovación urbana en las ciudades colombianas, latinoamericanas y en el mundo globalizado en general, tampoco, que la creciente institucionalización del campo de arte ha minimizado la tendencia contestataria, experimental y crítica de muchos procesos artísticos.

Las explicaciones al respecto planteadas por la crítica cultural y artística en Colombia han establecido que puede ser un efecto de una mayor circulación de dinero, la aparición en el campo local de fondos con recursos internacionales, y también, nuevas formaciones institucionales cercanas a los coleccionistas de artes y otros agentes del campo empresarial<sup>64</sup>.

A pesar de lo anterior, pareciera que algunas de las nuevas prácticas artísticas se mantienen en su intención de transformar la vida cotidiana de muchas personas en espacios concretos de la ciudad. Es llamativo que esta intención de transformación

---

<sup>64</sup> Es posible consultar esta plataforma, que está activa desde el 2000 y ha recogido las líneas gruesas de las distintas discusiones que han tenido lugar en el campo del arte local: <http://esferapublica.org/>

de las condiciones materiales de vida de comunidades e individuos desde las prácticas artísticas se sostenga a pesar del evidente proceso de normalización, institucionalización, profesionalización y homogeneización de muchos de los formatos empleados en las iniciativas artísticas para su gestión. Esta nueva situación hace aún más difícil actualizar lo político en el arte, que no es lo mismo que el “arte político”, ya que este último corresponde a un estadio dentro de la tradición más especializada del arte - (Richard: 2009).

- *Acto y Situación*: Este es el último estadio, el más actual, y según Richard, el acto de situar el cuerpo vivo en el espacio público es el máximo acto político al que podría aspirar un ciudadano en la actualidad. En América Latina esa posibilidad de *actuar en situación* correspondería, como horizonte de sentido, a una “coyunturalidad táctica”, una operación hiperlocalizada, un contextualismo radical, un emplazamiento preciso que responde una no-globalidad paradójica, esto es, una condición política y ética que a pesar de alimentarse abiertamente de flujos económicos, políticos, ideológicos, tecnológicos y culturales globales, aspira a actuar localmente. En esto se juega su radicalidad.

A partir de estas cuatro líneas de articulación posibles entre lo artístico, lo social y lo político, es decir, del arte como intermediación de lo social, se puede establecer que el entramado de productos, prácticas, lugares, discursos y agendas políticas presentes en las prácticas artísticas actuales, más que afirmar una correspondencia arte – vida cotidiana, reitera que el arte en tanto producción cultural resulta de una construcción colectiva, heterogénea y en pugna permanente. Estas cuatro líneas afirman también que las prácticas artísticas son “medios radicales (...), generalmente en pequeña escala, que de maneras muy diferentes expresan visiones alternativas a las políticas, prioridades y perspectivas hegemónicas” en las palabras de John Downing que abrían este apartado.

### **2.2.1. Un antecedente: el Taller de la Ciudad.**

Los practicantes de estas nuevas formas híbridas -tal vez formas sea una manera incorrecta para llamarlas- han encontrado en los vestigios de las

instituciones artísticas socialdemócratas una fuente útil de apoyo material. Y al contrario, esas instituciones han encontrado atractiva el ala cultural de los nuevos movimientos sociales. La renovación de la esfera o el arte como esfera de expresión libre y experimentación, tiene ecos de los principios modernistas más atractivos, un espacio que permite el sueño imposible de una vida por fuera del capitalismo. Sin embargo, es poco probable que las instituciones artísticas dominantes puedan, política o culturalmente, transformarse a sí mismas de la manera que la práctica activista actual lo propone. De hecho, parece más probable que incluso su ubicación actual sea efímera, ya que las políticas neoliberales continúan llevando a las instituciones públicas a abrazar el mercado.

Will Bradley. *Art and Social Change. A critical reader*<sup>65</sup>.

A mediados de los años noventa una iniciativa llamada *Taller de la Ciudad* orientada por el artista y profesor Gustavo Zalamea<sup>66</sup>, desde la escuela de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia sede Bogotá, irrumpió no sólo en la universidad sino en el campo del arte local, que al final, ayudó a transitar durante el cambio de siglo. El Taller animó a estudiantes y profesores de la escuela a volcarse sobre la ciudad, no se enmarcó en los saberes y espacios artísticos, por el contrario, involucró temáticas tan amplias como la colaboración y la participación – cuando no se usaban aún términos como arte relacional, por ejemplo -, la autogestión, el trabajo en colectivo, la afirmación de lo local, el acercamiento a comunidades específicas en los barrios de Bogotá, desde un enfoque interdisciplinar.

Gustavo Zalamea inicia su labor docente en la Universidad Nacional de Colombia

---

<sup>65</sup> La traducción del original en inglés es mía.

<sup>66</sup> Gustavo Zalamea Traba (Buenos Aires, Argentina, 1951 – Manaos, Brasil, 2011). Artista colombiano con estudios de arquitectura, antropología y diseño. Era hijo de la argentina Marta Traba, quizá la figura más relevante de la crítica de arte moderno en Colombia y de Alberto Zalamea, escritor y diplomático. Para 1994, año en el que gana el Concurso de Méritos de los 125 años de la Universidad Nacional de Colombia sede Bogotá y se adscribe como profesor de la Escuela de Artes, ya era un artista, gestor y diseñador editorial reconocido, que lo hacía una referencia obligada para el arte de fin de siglo en el país. Desde su ingreso a la Universidad amplió sus líneas de trabajo a la curaduría, a los procesos editoriales, a la crítica y teorización de arte contemporáneo y a la investigación-creación en procesos en los que involucró permanentemente a estudiantes y colegas de la Escuela. Su relación con Bogotá, ciudad a la que le había dedicado varias series de pinturas, dibujos y grabados, fue la base de su proyecto El Taller de la Ciudad, que inició en 1994.

promediando la mitad de la década de los noventa. El proyecto con el que se inscribió en la en la Escuela fue una asignatura del currículo que denominó *El Taller de la Ciudad*. El carácter novedoso de este espacio lo constituyeron entre varios aspectos, los siguientes:

- Zalamea propuso una serie problemas urgentes para los estudiantes que se formaron en ese momento, pues superaba por mucho la discusión que oponía una formación en oficios artísticos y una formación conceptual sobre contenidos artísticos, como las únicas dos opciones para los estudiantes por parte de la mayoría de los profesores de entonces;
- en la misma dirección, el Taller reconcilió las prácticas artísticas de entonces con la actualidad de su contexto espacial, político y económico inmediato, pues la coyuntura de la Bogotá de entonces, así como la de la Universidad Nacional, estaban ligados por cuenta de la llegada a Alcaldía Mayor de Bogotá vía elección popular del exrector de mayor recordación en los tiempos recientes de la Universidad más importante del país: Antanas Mockus;
- de manera indirecta, el Taller terminó por evidenciar otras opciones de acción para los artistas, ampliando el campo artístico de entonces que se encontraba sumido en una crisis de espacios de circulación de obras y artistas, como consecuencia de una crisis económica importante, que correspondía negativamente a la influencia evidente de los dineros del narcotráfico en todo el país.

El volcamiento sobre la ciudad de estudiantes y profesores de la Escuela, alimentó la relación renovada con Bogotá: no fue asumida una vez más como un mero referente o motivo del quehacer artístico más convencional, sino que fue planteada de manera compleja, esto es, como el lugar y la materia de la práctica artística misma. Tal giro implicó a los involucrados, en la identificación y exploración de nuevos circuitos culturales, así como en la extensión de los vínculos y referentes de las búsquedas artísticas en contextos no-artísticos, y claro, los llevó a revisar las herramientas y saberes de las vanguardias (Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo), las postvanguardias (Situacionismo, *site-specific art*, *performance*), con las que retroalimetaron críticamente los conocimientos que habían recibido durante su formación artística, toda una generación de artistas que adquirirían



visibilidad en el campo del arte colombiano del siglo XXI.

Por esto, la novedad del *Taller de la Ciudad* radicó en que sus objetivos no se circunscribieron exclusivamente a los saberes y espacios artísticos, sino que involucraron asuntos heterogéneos como la colaboración, la participación, la autogestión, el trabajo en colectivo, la afirmación de lo local, el acercamiento a comunidades específicas en los barrios de las 20 localidades de Bogotá y enfoques interdisciplinares, - por aquel entonces no se usaba el término “arte relacional”-, lo que animó a los estudiantes a integrarse activamente en procesos de construcción de ciudad.

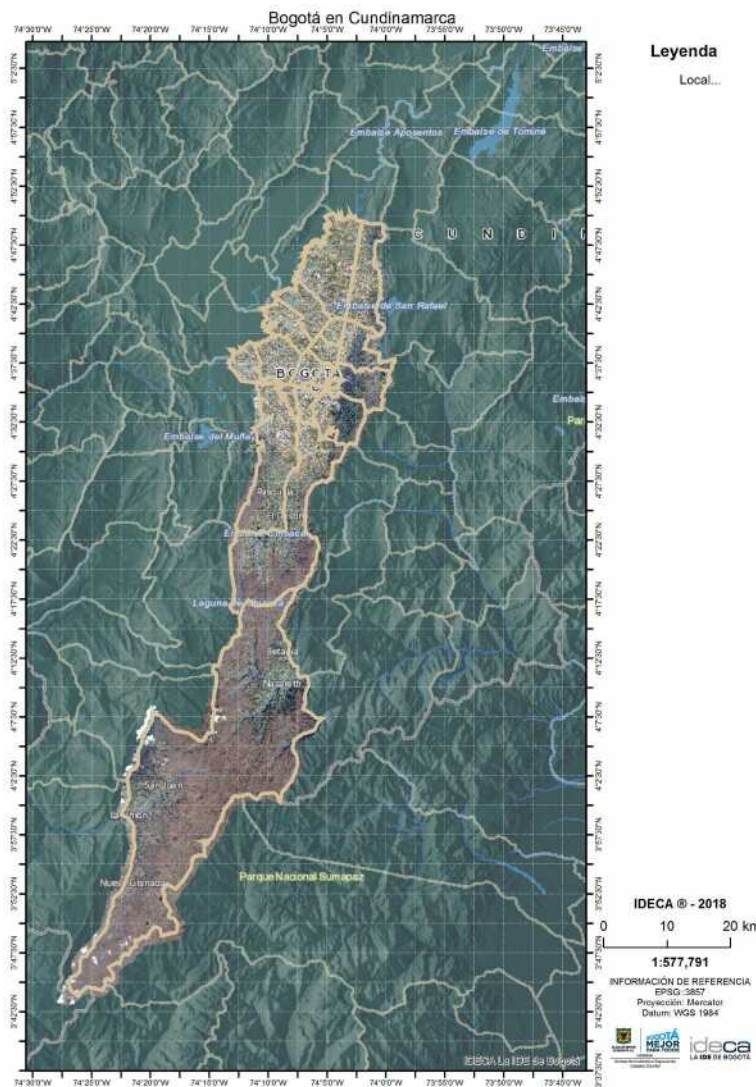


Imagen 1. Mapa de Bogotá D.C. y sus 20 localidades, en el contexto geográfico del centro del país. Obtenido por el autor a partir de la base de datos de <http://mapas.bogota.gov.co/>

De otro lado, las apuestas del *Taller* no respondieron a modos de hacer o contenidos previstos por Zalamea, ni tampoco eran similares a sus propias estrategias creativas, situaciones que eran comunes en varios de los talleres y asignaturas que conformaban el currículo de entonces. Antes bien, el *Taller* propendió permanentemente por mantener la experimentación y la heterogeneidad en sus prácticas y contenidos, y al estar presentes y activas las distintas categorías conceptuales, estéticas, artísticas y culturales que los participantes pusieron en juego con cada proyecto desarrollado dentro de ese espacio, a lo largo de varias versiones.

Esta descripción, si bien intenta recoger el optimismo renovado entre los miembros de la comunidad universitaria de entonces con respecto al quehacer artístico, no quiere ocultar los numerosos corto circuitos que generó tanto en profesores como en estudiantes de la Escuela, por promover por encima de cualquier otro interés, la diversidad y diferencia. Quizá, *El Taller* lo haya propuesto muy en sintonía con la Constitución Política que hacía pocos años se había estrenado en el país, tal vez en empatía total con el proyecto político-pedagógico implementado por el gobierno de la ciudad en aquellos años noventa por el académico Antanas Mockus.

Zalamea también operó con una estrategia adicional dentro del espacio de la Universidad, que consistió en articular las prácticas de un grupo muy amplio y heterogéneo de artistas de la ciudad con las de profesores y estudiantes de la Universidad. Hay que resaltar que además de las exposiciones resultantes en buena medida del Taller<sup>67</sup>, Zalamea propuso otras plataformas y circuitos para la circulación de la producción de los artistas involucrados: cerca de 50 motivos de postales realizadas por los participantes que circularon ampliamente por el país; implementó estrategias para la circulación internacional, como un conjunto de obras por instrucción en la exposición *Portátil*; y plataformas más convencionales, como la publicación *Arte para Bogotá* de 1997, un libro-catálogo que presentó obras y procesos que artistas y estudiantes de arte, arquitectos,

---

<sup>67</sup> Esta estrategia la materializó en apuestas curatoriales de exposiciones bastante problemáticas en su momento: *Intervenciones en el Museo* (1997), *Emergencia* (1998), *Tránsito* (2000), *Portátil* (2002) y *DACR* (2005). El artista habló de *curaduría blanda* para explicar su práctica, en la que defendió otras opciones posibles de hacer desde el espacio académico.

urbanistas, críticos, estudiosos de la cultura y escritores, exhibidos en único espacio público para la exposición de arte contemporáneo con la que contaba la ciudad en ese momento.

Contrastar este proyecto con eventos artísticos de escala distrital y nacional como las Bienales de Arte del Museo de Arte Moderno de Bogotá, los Salones Regionales de Artistas de la Zona Centro, el programa Salón Nacional de Artistas, entre otros, permite reconocer un quiebre en los modos de operar de los artistas y colectivos artísticos, que establecieron un nuevo mapa del conjunto de prácticas artísticas que desde Bogotá, ampliaron el campo del arte del país en sintonía con su actualidad. Sobre este último punto, el artista insistió al revisar las rápidas transformaciones del campo del arte nacional, que “en un contexto como el actual (proliferación de zonas de seguridad y control) no hay que olvidar que la estetización de la política es una característica que acompaña el establecimiento de regímenes autoritarios” (Zalamea, 2004: 254). Se refería al asedio que habían sufrido sobre todo Bogotá, Medellín y Cali, por cuenta del enfrentamiento entre las fuerzas armadas del Estado y los carteles de la droga, y por la confrontación entre los mismos carteles por el control de rutas y centros de producción, que tuvo lugar en esas ciudades del país incluyendo como armas de destrucción de mediana escala, numerosos “carros bomba”, que literalmente mantuvieron bajo sitio esas ciudades.

A propósito de la primera alcaldía del Antanas Mockus (1995-1998), se puede decir que Bogotá fue sacudida de su indiferencia ciudadana gracias a novedosos espacios de actuación que aparecieron por cuenta de su política de Cultura Ciudadana. Su programa de gobierno logró articular la vida de barrios y localidades de Bogotá con las prácticas de estudiantes de arte y egresados recientes de distintas escuelas de arte de la ciudad, el mejor ejemplo fue el programa Jóvenes Tejedores de Sociedad, antes denominado Redes Juveniles de Investigación Urbana, liderado por el desaparecido Instituto Distrital de Cultura y Turismo, que apostó por el cruce de saberes sociales de jóvenes en las localidades más vulnerables de la ciudad, con el conocimiento experto de artistas profesionales en las distintas artes.

Los estudios de comunicación y cultura han revelado las sofisticadas relaciones entre política y cultura, de las que es útil mencionar la adscripción global de la mayoría de recursos locales políticos, culturales, simbólicos y económicos, de los que disponen los actores sociales en disputa por lo público en ciudades no-centrales como las latinoamericanas. De aquí, que establecer hoy la cuestión de “lo público” represente un gran reto. Una posible causa sea la fragmentación del cuerpo social del país, pues si bien la sociedad civil urbana en Colombia ha tendido a fortalecer cada vez más su participación en procesos de gobernanza, de la mano de avances en derechos culturales y de nuevos desarrollos tecnológicos, paradójicamente los resultado en medio de la globalización, han ahondado aún más en las brechas sociales y las distancias entre el campo y las ciudades.

Insistiendo en lo señalado hasta este momento, Luis Roniger afirma que “lo público” hace parte también de las condiciones en las que las relaciones sociales y su significado cultural se espacializan en un contexto específico (Braig y Huffschmid, 2009: 71-93). En ese sentido, las condiciones de la década de los noventa en Bogotá que dieron forma a las prácticas y resultados de los procesos artísticos gestados en torno al *Taller de la Ciudad*, fijaron valores y significados sobre el arte vinculado a la cultura ciudadana y al espacio público, que aún no han sido revisadas y discutidas con suficiencia. Esta relación entre arte y cultura ciudadana se ha “naturalizado”, dificultando su actualización y sobre todo la discusión sobre su pertinencia, más o menos en los términos del “ciudadanismo a ultranza” que denuncia Manuel Delgado (2011).

Sin que se pueda afirmar que es una consecuencia directa de la fijeza de valores en torno a las prácticas artísticas en Bogotá o a las nuevas condiciones impuestas a las instituciones de educación superior para mantener su estatus, a lo largo del siglo XXI han aparecido un número bastante alto de nuevas facultades, departamentos y carreras en artes que han multiplicado en muy poco tiempo, con recursos insuficientes y una frágil capacidad cultural instalada en la ciudad, el número agentes profesionales e instituciones que participan del campo artístico. Se puede decir a favor que se ha establecido un mercado, aún en relativo ascenso, que cuenta un sistema público de cultura en funcionamiento con políticas más o menos claras, e instancias definidas que tienen injerencia en el diseño y puesta en marcha

de las líneas de acción del campo artístico. Sin embargo esto no logra solventar los vacíos en el necesario fortalecimiento institucional y la garantía de trabajo digno para los artistas y gestores culturales. En otro extremo derivado de la misma situación, no se ha consolidado la investigación como una herramienta fundamental para la actualización permanente de quienes participan del campo del arte en la capital de Colombia.

Sirva insistir en este punto: es claro que buena parte de la actual producción artística actual repite estrategias subordinadas a valores y supuestos culturales de diseño global: acuerdos problemáticos y secretos entre galeristas y artistas, menoscabo del ejercicio del saber académico y de la crítica artística y cultural, precarización institucional, descontextualización de los objetivos y contenidos de los programas de formación artística, entre otros. Es decir, los escenarios para el arte en Bogotá, concentra las contradicciones y desigualdades propias de su sociedad y de su forma urbana.

En medio del escenario descrito es dable afirmar que, en términos de experiencia y de aprendizaje, el *Taller de la Ciudad* y los proyectos de *curaduría blanda* impulsados por Zalamea, se han reproducido y proyectado en el tiempo sobre todo a partir de las prácticas artísticas de quienes participaron en esos proyectos y los han reproducido en su trabajo. Esta afirmación parte de un hecho de fácil verificación: en la actualidad algunos de participantes en el Taller de la Ciudad son artistas activos que en sus actuaciones en el campo del arte nacional, además de crear, gestionan, escriben y publican regularmente, investigan, ejercen la crítica cultural, hacen parte de iniciativas activistas y están vinculados estratégicamente a la enseñanza del arte<sup>68</sup>. Zalamea de algún modo lo previó: “el artista puede ser un agitador, y su ideología debe ser entonces tan feroz como para poder contrarrestar el vacío de los medios, las encuestas y la publicidad. Pero para que su trabajo

---

<sup>68</sup> Si bien este trabajo no está enmarcado en una búsqueda de prácticas más convencionales dentro del campo del arte contemporáneo, y considerando además que los nombres de los artistas y colectivos colombianos quizá no digan mucho dentro del contexto mexicano, puede ser útil mencionar a algunos de ellos: Franklin Aguirre, Colectivo Las Matracas, Andrés Matute, Óscar Moreno, Miler Lagos, Ricardo León, Camilo Martínez, Jaime Tarazona, Raúl Cristancho, Freddy Murillo, Adriana Gómez, Claudia Martínez, Antonio Cadavid, Adriana Castro, Jaidy Díaz, Juan Pablo Fajardo, Óscar Ardila, Liliana Duque, Grupo Bogotá Ltda., Teddy Ramírez, Grupo Actomático, José Omar Valbuena y Adrián Ibañez.

tenga reales proyecciones, la ciudad tiene que convertirse en parte de su interés y de su actividad” (1994).

### **2.3. Prácticas artísticas y espacios específicos: estrategias, agentes, recursos y discursos.**

El problema es que no estamos dispuestos a considerar que en la vida cotidiana las relaciones de vecindad, de amistad, de compañerismo, de compadrazgo, de familia, de familia, son organizaciones de la misma importancia que el sindicato, el partido, y hasta el propio estado.

Raúl Zibechi. *Dispersar el poder. Los movimientos como poderes antiestatales.*

Es bajo las condiciones en el numeral anterior que en Bogotá en años recientes, han hecho su aparición proyectos colectivos y colaborativos en medio de los intersticios y las desigualdades sociales, económicas, políticas y culturales entre artistas, público, gestores y demás actores culturales, que han venido implementando estrategias no convencionales para reactivar la capacidad cultural instalada de la ciudad, o han activado tácticas de intervención en espacios públicos, abriendo y multiplicando las posibilidades de actuación de los artistas en la ciudad. En algunos casos, estas intervenciones se han sustentado en nombre de la cultura ciudadana, del derecho a la ciudad o de la “mejora” de los espacios públicos, sin que sea clara ni consistente tal sustentación.

A partir del trabajo de campo realizado durante tres periodos entre octubre de 2011 y marzo de 2012, y luego en 2013, se rastrearon cerca de ciento veinte (120) colectivos, organizaciones, fundaciones y experiencias en Bogotá que de algún modo representaban alguna articulación entre prácticas artísticas y culturales y acciones colectivas. La primera labor consistió en organizarlas por líneas de trabajo u objetivos (políticos, artísticos), en una apuesta por comprender la diversidad de tácticas, idearios e imaginarios a los que respondían o en donde decían que se inscribían políticamente. Los casos más interesantes, no se circunscribieron exclusivamente en los saberes y espacios artísticos y estéticos, sino que involucran asuntos tan heterogéneos como la colaboración, la participación, la

autogestión, el trabajo en colectivo, la sexualidad, la afirmación de lo local, el activismo ambiental, tácticas antiglobalización, el feminismo, el acercamiento a comunidades específicas en los barrios de la ciudad, identidades juveniles, enfoques de trabajo interdisciplinarios, posturas ideológicas radicales, entre otras, y todo esto entablando relaciones problemáticas, solidarias, idealistas, contradictorias y sobre todo simultáneas, con respecto a “lo político” y a “lo social”. Estas son algunas de las iniciativas organizadas por sus intereses políticos y las problemáticas que abordan:

- Género:

Mujeres al borde: <http://www.mujaresalborde.org>.

Centro Comunitario Distrital LGBT: <http://ccdlgbt.blogspot.com>.

Udiversia: <https://es-la.facebook.com/UDIVERSIARTIVISTA/>

- Asuntos étnicos:

Minga. Resistencia social y comunitaria: <http://lamingasocial.org>.

- Ambientalistas y de soberanía alimentaria:

La Mesa de los Cerros Orientales de Bogotá: <http://cerrosorientales.wordpress.com>).

Trinchera Ganja (<http://trincheraganja.wordpress.com>).

Proyecto de agricultura urbana La Grieta: <http://pervisiones.blogspot.com/2009/11/practica-artistica-en-la-grieta.html>.

- Acción política y memoria de la violencia:

H.I.J.O.S. Bogotá: <http://hijosenbogota.blogspot.com/p/galeria-fotografica.html>.

Movimiento Nacional de Víctimas de Estado: <http://www.movimientodevictimas.org/>.

- Movimientos antiglobalización y de acción directa:

Bogotrax (<http://bogotrax.org>).

Antena Mutante (<http://www.antenamutante.net>).

Sursystem (<http://www.sursystem2.tk>).

La Direkta (<http://ladirekta.org>).

Festival Latinoamericano de Instalación de Software Libre: <http://flisolbogota.info>.

Geomalla: <http://www.geomalla.net>.

Arquitectura Expandida: <http://arquitecturaexpandida.org/>.

Territorios-Luchas: <https://vimeo.com/user776538>.

La Creativa: <http://lacreactiva.blogspot.com/>.

- Acción estudiantil, juventud y gestión cultural:

Quince Dieciséis Espacio Abierto (<http://quincediciseis.blogspot.com>).

El Eje Centro Cultural (<http://eleje.jimdo.com>).

Sur del Cielo: <https://es-la.facebook.com/pages/biz/SUR-DEL-Cielo-109557795780191/>.

Proyecto Versus/Nomada:

[http://www.losfrancotiradores.org/pages/01\\_bogota/page01\\_bogota.html](http://www.losfrancotiradores.org/pages/01_bogota/page01_bogota.html).

La Redada. Miscelánea cultural: <https://es-la.facebook.com/Laredada.miscelaneacultural/>.

Casa Entre Comillas. Espacio de difusión cultural: <http://casaentrecomillas.blogspot.com>.

Comuna Universitaria: <http://comunauniversitaria.wordpress.com>.

Festival Globale: <https://globalebogota.wordpress.com/>.

- Proyectos colaborativos que operan en el propio campo del arte, integrando estrategias pedagógicas y activistas:

Interferencia: <http://www.interferencia-co.net>.

Los distintos proyectos de investigación e intervención liderados por Zenaida Osorio: <http://www.diasfrios.org>.

Observatorio de Poéticas Sociales: <https://www.utadeo.edu.co/es/link/observatorio-de-poeticas-sociales/267991/ops>.

Caldo de Cultivo: <http://www.caldodecultivo.com/>.

Proyecto Circo-Ciudad, desarrollado desde finales de los años noventa en distintos barrios de Bogotá (<http://metropolicolombia.org/>).

Movimiento en torno a la detención, juicio y posterior liberación del estudiante de arte Nicolás Castro por su supuesta responsabilidad en una amenaza de muerte a uno de los hijos del expresidente colombiano Álvaro Uribe Vélez: <http://amigosdelalibertaddenicolascastro.wordpress.com/nicolas-castro-y-la-responsabilidad-de-los-medios/> y <http://www.facebook.com/group.php?gid=229966831257>

Como era de esperarse, en la exploración de estas prácticas realizada durante los últimos meses del año 2011 y los primeros del 2012 en Bogotá, no se encontraron casos de iniciativas ideales, libres de contradicciones, ni mucho menos, efectivos y abiertos a



muchas y diversas formas de colaboración y participación, como las derivadas de lo que reconocen como “academia” y “artes profesionales”, con sus circuitos, recursos y posibilidades institucionales. Las prácticas reconocidas, en términos muy generales, no son propuestas que presenten algún tipo de homogeneidad o de rasgos comunes fáciles de distinguir, todo lo contrario, difieren en las tácticas que emplean para insertarse y articularse a circuitos no artísticos; en las relaciones que establecen con gestores culturales y activistas; en las estrategias que han implementado para ubicarse críticamente con respecto a la institucionalidad y al sector del establecimiento cultural que reconocen del campo del arte local y del gobierno de la ciudad; en el ideario que reproducen sobre lo político, lo social y lo artístico; y en las representaciones de lo artístico de las que se sirven para intervenir o para apropiarse recursos de todo tipo.

No hay que perder de vista que en la actualidad toda la versatilidad demostrada por el tipo de prácticas artísticas animadas y derivadas del uso de espacios urbanos específicos, la evidente potencia política movilizadora por ellas, y los valores sociales agregados por cuenta de las ventajas demostradas en su recepción a través de eventos traducidos y sobre expuestos mediáticamente, vienen siendo apropiadas y atenuadas por las mismas instituciones que participan y coproducen el campo cultural en sus dimensiones locales, regionales, nacionales e internacionales junto a los profesionales del campo: museos, universidades, galerías, ferias de arte, bancos, ministerios, institutos de cultura, ONG, fondos de colecciones privadas, etcétera.

Explicaciones a las causas de esta rápida transformación se pueden encontrar en los contextos económicos, geopolíticos y sociales de gran escala, como la división global del trabajo, la segregación socio-espacial de amplias franjas de habitantes de las grandes ciudades, entre otros. También las que han sido expuestas a lo largo del documento. Sobre esta situación, de nuevo Yúdice ofrece otros argumentos desde la transformación experimentada en Estados Unidos (2009: 26), que por supuesto ha tuvieron eco en el contexto latinoamericano:

Las guerras culturales, por ejemplo, cobran su forma en un contexto donde se considera que el arte y la cultura son fundamentalmente interesados. Tanto es así que estas ponen en movimiento una fuerza performativa específica, (...). Los

conservadores y liberales no están dispuestos a concederse mutuamente el beneficio de la duda de que el arte está más allá del interés. (Desde luego, la mayoría de los izquierdistas, siguiendo a Marx o a Gramsci, pensaban ya que la cultura es lucha política)". (...) Los conservadores vieron más bien estas diferencias como incompetencias o taras morales (p. ej., la "cultura de la pobreza" atribuida a las minorías raciales o del libertinismo de las preferencias y prácticas sexuales de los gays y lesbianas), que deslegitimaba sus reclamos a los derechos a la providencia pública.

Como resultado de esta transformación de escala planetaria, en tanto las *tácticas* de los artistas como las *estrategias* institucionales para contenerlas o al menos controlar de algún modo su significación a través de su circulación, se evidencia una suerte de desgaste en todas las dimensiones implicadas en su producción, inserción y recepción. Por otro lado, en la dispersión experimentada por cuenta de continuos estallidos, ampliaciones y fugas en los campos político, cultural, económico y social, las prácticas artísticas más radicales han ingresando a espacios más complejos, pero también más públicos, exaltando de paso sus contenidos éticos, haciendo cada vez más visibles las relaciones de poder y económicas implícitas en los lugares en donde se dirimen, entre otros muchos asuntos urgentes, lo artístico en la actualidad.

En condiciones ideales - si llegaran a existir-, las prácticas artísticas avocadas por lo social, además de implicar técnicas y saberes específicos, deben conectar a los activistas, participantes y los mismos artistas, -mediante una inclinación reflexiva constante de lo colectivo y con un espíritu solidario y crítico-, con escenarios concretos de acción de escala local, nacional y global. Esa reflexividad esperada en los actores de este campo conformado por prácticas, recursos, discursos y representaciones sobre lo artístico y lo político que en primera instancia son distintos a los del *statu quo*, supone la producción de espacios y circuitos que supongan para una revisión constante de la idea de arte, artista, investigación, gestión y conocimiento que se manejan habitualmente. En otras palabras, en condiciones ideales, se espera de los actores y prácticas que configuran el campo cultural, un arte en relación con lo político y la acción social, que ofrezcan en realidad una opción a las dinámicas, idearios, representaciones y prácticas hegemónicas del arte, la cultura, lo político y el cambio social.

En este orden de ideas se propusieron distintos ejercicios para establecer conjuntos de categorías de análisis que permitieran acceder con relativa claridad al tipo de prácticas que se han mencionado. Así, si la atención se centra la inquietud en el campo social de procedencia de estos casos, podrían establecerse tres grupos muy amplios:

- El de las prácticas artísticas que provienen del campo del arte y están interesadas en problemáticas sociales y políticas, pero su práctica no sobrepasa el campo mismo del arte. Es decir, circulan y funcionan en los circuitos propios del arte.
- El de las prácticas que surgen de organizaciones y movimientos sociales, que plantean desde el comienzo una relación instrumental con ciertas prácticas que consideran artísticas. Estas prácticas terminan las más de las veces ilustrando el repertorio ideológico de tales organizaciones y movimientos, pero no articuladas al proyecto político de las organizaciones sociales.
- El de las prácticas artísticas resultantes de una apuesta muy clara desde la agenda política de las organizaciones y movimientos, que a la vez convergen con estas prácticas en artefactos que garantizan formas efectivas de comunicación, por fuera de los circuitos habituales del arte y por fuera de los repertorios comunicativos de los movimientos sociales.

Otro acercamiento es posible si la atención se centra el punto de partida disciplinar/social y la dirección que toman tales prácticas:

- Grupos de artistas con claros intereses en la transformación social que se acercan a organizaciones y movimientos para apoyar articuladamente desde su práctica, las reivindicaciones que comparten con tales organizaciones sociales.
- Colectivos y organizaciones sociales que entre sus formas de acción han establecido una agenda artística, e integran a colectivos artísticos y a artistas para el desarrollo de iniciativas concretas y puntuales de forma orgánica.

Se puede establecer una tercera opción que apunta a incluir una articulación compleja entre prácticas artísticas, movimientos sociales y creatividad social. Esta opción difiere de las dos

antecedentes en un punto central: incluyen las prácticas y saberes sociales que en las anteriores no se integraba con claridad. Para explicarlo mejor puede ser útil hacer un símil con la figura del concepto “transculturalidad” propuesto por Fernando Ortíz, que insiste en la variabilidad, inestabilidad, relatividad y diferencialidad implicada en la triple articulación en cuestión. Liliana Weinberg (Szurmuk y McKee, 2009: 275), describe este concepto como

una interacción creativa entre las distintas entidades culturales que se encuentran, y da como resultado procesos de selección, transformación y creación entre ambas, hasta llegar incluso a la generación de una nueva entidad que comprende creativamente elementos de las dos instancias previas al contacto.

Los rasgos asociados con el proceso de transculturación son entonces, entre otros, dinamismo, historicidad, complejidad, creatividad, situacionalidad, diversidad en las formas, niveles, épocas de interrelación siempre heterogénea, asimétrica, y de un tipo tal que supone pérdidas y adquisiciones diferenciales a partir de los grupos culturales puestos en contacto, en una tensión que no permite nunca la abolición de la asimetría ni de la diferencia, a la vez que supone siempre una dinámica creativa, resignificadora y refuncionalizadora.

Desde esta perspectiva, la articulación de prácticas artísticas - movimientos/organizaciones sociales - creatividad social, da lugar a ubicaciones concretas y diferenciadas de sujetos no artistas, ni activistas, es decir, a sujetos en poder de prácticas sociales específicas relacionadas con procesos históricos, sociales, económicos, ideológicos, políticos y creativos. Esta triple articulación incita a pensar otras posibilidades del vínculo entre arte y política en el que se ha venido insistiendo durante los últimos años sobre todo desde las teorías culturalistas. Desde esta perspectiva, se pueden proponer tres entradas que son con las que esta investigación se identifica, ya que mantienen las tensiones entre distintos campos y actores sociales implicados en las “nuevas espacialidades” que dan nombre a este trabajo:

- Desde las prácticas artísticas que abren nuevos campos de diálogo con otras esferas sociales, políticas y de la cultura, o que en otras palabras, establecen otros espacios de intermediación en relación con lo social. O desde las acciones colectivas que articulan prácticas artísticas en sus repertorios de intervención.

- A partir de los movimientos y organizaciones sociales o acciones colectivas que articulan con claridad a su agenda componentes artísticos, - algunas veces estableciendo relaciones horizontales y otras asimétricas o desiguales-, en relación con su capacidad de transformación social, su potencia en la impugnación política y su eficacia al producir procesos de identificación entre quienes participan de ellas. Es decir, prácticas artísticas y acciones colectivas articuladas en acciones y procesos culturales, comunitarios y participativos.
- Cuando las organizaciones sociales y las formas de participación ciudadana hacen uso de herramientas y repertorios de “el arte” o las “prácticas artísticas” pero consciente o inconscientemente no se nombran con claridad, no se hacen explícitas las apropiaciones que hacen de tácticas artísticas, pero que al final, se materializan en novedosos y efectivos procesos de comunicación de los movimientos y organizaciones sociales. Esto es, las prácticas artísticas y las acciones colectivas como saberes útiles.

En cuanto a las agendas políticas que movilizan estas iniciativas, se puede sostener que presentan tendencias y objetivos concretos sobre ciertos problemas sociales, pero con contadas excepciones, sus objetivos logran establecer una cierta coherencia con muchas de sus acciones muestrén. De este modo, la reivindicación de víctimas y memoria de desaparecidos en el conflicto armado interno, las iniciativas juveniles, las nuevas identidades a través del género/ activismos LGBTI, movimientos feministas, las retóricas de marginalidad y la comunicación popular, son los grandes grupos en los que se podrían ubicar las prácticas objeto de esta indagación.

Antes de cerrar este apartado, hay que remarcar algunos aspectos que han sido mencionados a lo largo del texto y que serán el contrapunto a los casos de las nuevas espacialidades que serán presentadas más adelante. Lo primero es que no basta con que sea comprensible que las prácticas artísticas contemporáneas involucran dimensiones definidas de creación, circulación, investigación, formación y apropiación, lo que a su vez hace posible una identificación acertada de las prácticas sociales, circuitos, actores e

instituciones involucradas en cada dimensión; ni en razón a la cada vez más numerosa producción discursiva que deriva de ellas; ni porque como afirma Carmen Hernández, hoy se entienda “la esfera del arte como segmento cultural profundamente institucionalizado” (Mato, 2002: s.p.); que estas prácticas del arte hayan dejado de ser potencialmente impredecibles y menos aún en espacios por fuera de los circuitos habituales donde la tarea de control de su significado por parte de “expertos” e instituciones del campo artístico es especialmente difícil y algo estéril, si se aborda desde discursividades disciplinares.

El segundo punto es que las prácticas artísticas en efecto posibilitan el encuentro de prácticas sociales cotidianas involucradas en la producción de espacios que proponen otras relaciones entre el poder social y la vida diaria, ofreciendo como opción a las estrategias propias de la institución arte, las tácticas de las que se puede valer un sujeto – individual o colectivo - en adversidad o en emergencia de alguna ciudad latinoamericana. Pero no se debe olvidar como insiste Hernández (Mato, 2002: s.p.), que

las producciones artísticas no pueden tratarse como un gran conjunto homogéneo que atiende a los mismos problemas y es posible observar que dentro del propio campo se gestan tensiones discursivas muy poderosas que luchan por reorientar las líneas de producción, los modos de circulación y la recepción de las obras. Porque el arte como disciplina goza de buena salud con sus mecanismos de mercado —entendidos aquí más como modalidades de reconocimiento, asociadas o no a su valoración en lo económico— se puede afirmar que es un excelente instrumento de construcción y afirmación de representaciones sociales —de clase según Camnitzer (1994:55) o de propaganda según Giunta (2000:59) — y por ello, su estudio debería formar parte de una agenda orientada a redimensionar sus posibilidades desde una perspectiva contextualizada en beneficio de una acción social más amplia.

Ampliando un poco más este aspecto, se puede agregar que las posturas disímiles que convocan las prácticas artísticas para sobrepasar su nicho “natural” o habitual, hace que los sectores académicos más comprometidos reclamen de y para ellas un uso rigurosamente crítico del lenguaje y una reflexividad permanente sobre su dimensión política, asunto de por sí casi imposible. Ciertos sectores cercanos a las indagaciones situadas y específicas para la circulación y gestión de estas prácticas, exigen sobre todo una suerte de especificidad contextual en el trabajo conceptual que acompaña las prácticas, otro asunto bastante complejo. Las dos posturas anteriores han hecho pensar en la necesidad de

actualizar las perspectivas, herramientas y marcos de las disciplinas que se ocupan de los discursos del arte, pues consideran una apuesta política definitiva, la ampliación –si se puede llamar así- de la creatividad social, gracias a la intervención de lo artístico. Esta apuesta, hace ver como insuficiente que se revisen desde categorías estrictamente artísticas o estéticas estas prácticas, ya que por lo general, dejan de lado la importancia central de los saberes sociales con los que entran en diálogo algunas de estas prácticas. También, esta postura implica una suposición bastante discutible: que estas prácticas son gracias y en razón del arte, en la que los significados sociales y políticos movilizados por las organizaciones tienden a ser aplanados por la preeminencia de los valores y categorías artísticas, e incluso, estéticas.

El tercer y último punto tiene que ver con la dimensión económica de la cultura en general y su “segmento” del arte en particular, como lo llama Hernández (Mato, 2002). Avanzando en esta dirección, si se decide asumir que la cultura es en efecto, un cuarto poder -pero de otra naturaleza-, en pugna con el financiero, el militar y el político (Montiel, 2010), se tendría que asumir también, que lo cultural posee entonces una dimensión económica fundamental. Esta dimensión puede ser denominada hoy de manera más precisa como “economía creativa” (Yúdice, 2002; Szurmuck y McKee, 2009). La discusión está dirigida al mismo lugar donde Michael Hirsch sitúa la “metafísica del espacio público”, es decir, la borradora de la dimensión económica implicada en las prácticas artísticas y culturales, por cuenta de los imaginarios modernos sobre su supuesta autonomía y de su desprendimiento total del espacio social, que perviven en la actualidad, afirman por tanto una “metafísica de las prácticas artísticas”, que las desancla de procesos socio históricos y económicos concretos.

### **2.3.1. Acciones colectivas que articulan prácticas artísticas en sus repertorios de intervención.**

#### **2.3.1.1. Centro de Memoria, Paz y Reconciliación / Movimiento Nacional de Víctimas de Crímenes de Estado (MOVICE).**

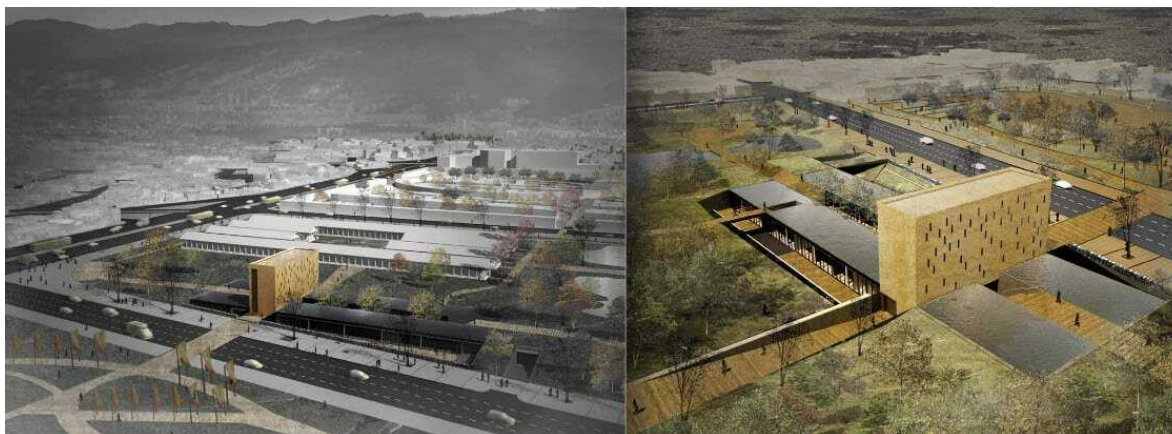


Imagen 2. *Render* del Centro de Memoria Paz y Reconciliación, Alcaldía Mayor de Bogotá. Foto del CMPR.

A raíz de una propuesta que venía gestionando hacía varios años el Instituto de Estudios para el Desarrollo y la Paz INDEPAZ<sup>69</sup>, - una ONG que trabaja en investigación social y formación de organizaciones de bases étnicas y juveniles principalmente -, que presentó en 2008 a la Secretaría Distrital de Gobierno de Bogotá, entidad que acogió su iniciativa de construir un Centro de Memoria para la capital del país, con el fin de “contribuir a la construcción de paz, con la participación de los distintos sectores poblacionales de Bogotá a través de la promoción y fortalecimiento de procesos de memoria que visibilicen distintas experiencias relacionadas con el conflicto armado”<sup>70</sup>. Así, después de integrar el proyecto de construcción del Centro a los planes de desarrollo de los dos gobiernos distritales comprendidos entre 2008 y 2016. Abrió sus puertas en diciembre de 2012, coincidentemente, pocos meses después del inicio formal de los diálogos de paz entre el gobierno nacional y la guerrilla de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia – FARC- en la ciudad de La Habana.

<sup>69</sup> Ver: <http://www.indepaz.org.co/>

<sup>70</sup> Ver: <http://centromemoria.gov.co/centrodememoria/>



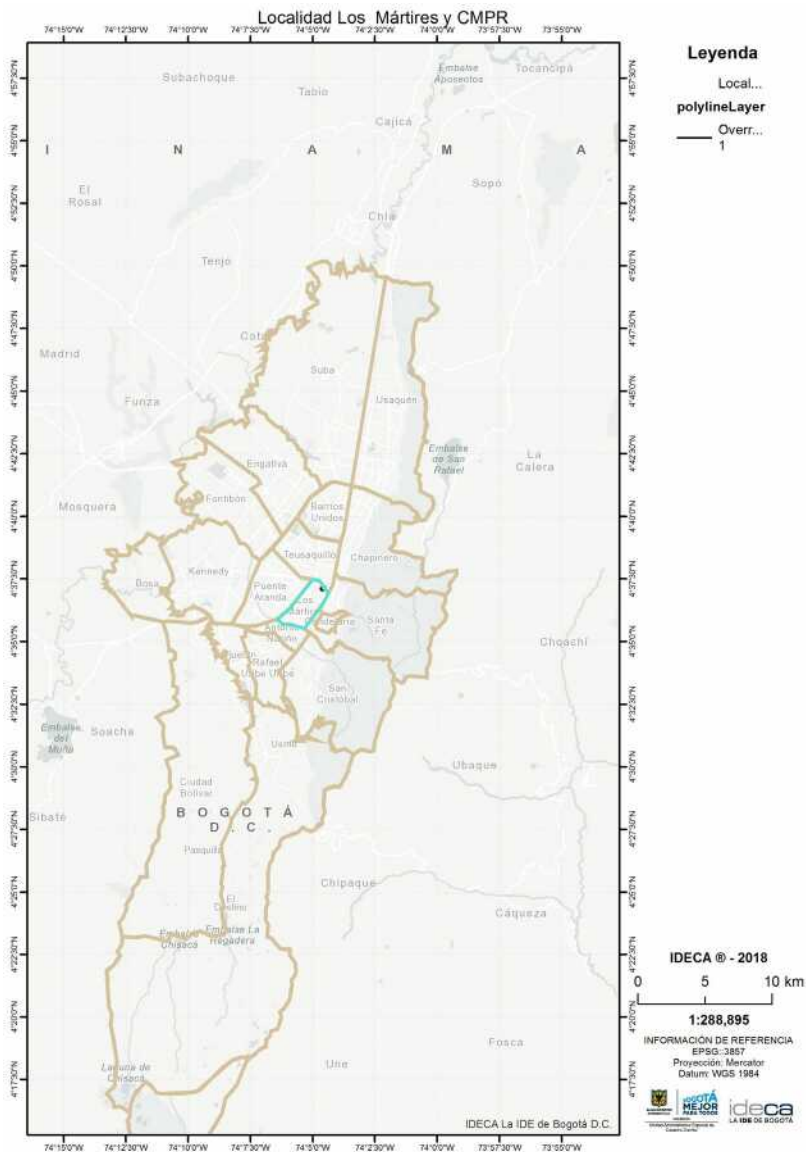


Imagen 3. Ubicación del CMPR en la Localidad de los Mártires. Obtenido por el autor a partir de la base de datos de <http://mapas.bogota.gov.co/>

Desde su diseño, decisiones para su ubicación y proceso de construcción, el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación obligó una serie de gestiones que involucraron directamente a personas, organizaciones y otras instituciones externas a las del gobierno bogotano. Fue levantado en un terreno que perteneció al Cementerio Central, quizá el más importante y emblemático de la ciudad, no solamente por el evidente valor patrimonial arquitectónico y artístico que representan su trazado, panteones y estatuaria, sino por la apropiación social que de este lugar y algunos de sus monumentos han hecho los visitantes

del cementerio. Por otro lado, su ubicación contigua a la ya mencionada Avenida Eldorado, marca desde el occidente la entrada al centro histórico de la ciudad. También, la carrera sobre el que está ubicado el CMPR lo conecta con todo el sector conocido como Santafé, cuya urbanización comenzó en los años 30 del siglo XX, y que pasó de ser un barrio tradicional habitado en algún momento por miembros de la élite capitalina, a configurar hoy un pastiche de servicios urbanos legales e ilegales, que incluyen todavía algunas casas de uso habitacional familiar, inquilinatos, pequeñas industrias, depósitos de materiales de construcción, oficinas, locales comerciales, lugares de expendio y consumo de estupefacientes, prostitución de mujeres, travestis y transexuales con su red de servicios y contraservicios, esto es, moteles o “residencias” como se les conoce en Bogotá, estacionamientos y bares.

El terreno empleado para erigirlo perteneció al Cementerio Central y por lo mismo, contenía en su suelo restos humanos enterrados allí desde el siglo XIX. A causa de la construcción de CMPR fueron exhumados y trasladados mas de 3.600 cuerpos que se supone incluirían algunos todavía sin identificar que cayeron durante los disturbios del 9 de abril 1948 en un evento conocido como *El Bogotazo*, y fueron enterrados en fosas comunes. El trabajo de exhumación de esos cuerpos estuvo a cargo de arqueólogos forenses, cuyos hallazgos además de las exhumaciones aún no se han dado a conocer, convocó además a los hijos y familiares de las víctimas y desaparecidos durante *El Bogotazo*, y a las víctimas del conflicto interno armado en general, lo que a su vez perfiló el camino y alcances de muchas de las acciones de este memorial.



Imagen 4. Panorámica del Memorial del Centro de Memoria Paz y Reconciliación. Foto de Juan C. Pachón.

Cuando son mencionadas las víctimas del conflicto en relación con el CMPR, se quiere dar a entender que son al menos 25 organizaciones sociales muy diversas las que han acompañado y se han involucrado en la activación de este memorial. Entre ellas están la Asociación de Familiares de Detenidos Desaparecidos –ASFADDES-, Iniciativa de Mujeres por la Paz –IMP-, Fundación País Libre, la Comisión Intereclesial de Justicia y Paz, la Ruta Pacífica de las Mujeres, Red Nacional de Iniciativas por la Paz y contra la Guerra – REDEPAZ-, el Proceso de Comunidades Negras en Colombia -PCN-, la Asociación para la Promoción Social Alternativa –MINGA-, los sindicatos CUT y CGT, el ya mencionado INDEPAZ, el Movimiento Nacional de Víctimas de Crímenes de Estado –MOVICE -, e H.I.J.O.S. - Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio-. A ellas las han acompañado y respaldado centros académicos de investigación social independientes o adscritos a distintas universidades; organismos internacionales de derechos humanos, refugiados y justicia; medios de comunicación especializados en el conflicto colombiano; museos; e instituciones e instancias gubernamentales del nivel distrital y nacional.

Este es el contexto del surgimiento del CMPR que en una coincidencia más, inicia sus actividades públicas durante la administración de Gustavo Petro, primer alcalde exguerrillero (desmovilizado del M-19), que ha tenido Bogotá. Por lo mismo, es de suponer el interés que tuvo ese gobierno distrital en todo el proceso de paz con las FARC, en la visibilización de las reivindicaciones de las organizaciones de víctimas en el país, y en que el espacio del memorial literalmente hiciera las veces de caja de resonancia social de esos sujetos que habían permanecido silenciados por mucho tiempo en las narrativas oficiales y mediáticas de la guerra en Colombia. Se podría hacer un balance positivo del número abultado de intervenciones, plantones, marchas, documentos videográficos, exposiciones, performances y fotografías producidas, relacionadas con organizaciones de víctimas de desplazamiento y desaparición forzada por parte del estado o de otros actores armados, y procesos de reconciliación y reparación simbólica que han tenido lugar allí<sup>71</sup>.

En general, en muchas de estas apariciones en el espacio del memorial a partir de 2013<sup>72</sup>, se percibe un aumento de iniciativas que orbitan alrededor de la Comisión Nacional de Memoria Histórica, Reparación y Reconciliación y el Museo Nacional de Memoria Histórica<sup>73</sup>, organismos de carácter nacional del que hacen parte funcionarios públicos, académicos, observadores internacionales y líderes de movimientos sociales relacionados con el conflicto y las múltiples violencias derivadas y recicladas a partir de este conflicto social y político. Otra constante fue la presencia de las organizaciones sociales locales como el MOVICE, H.I.J.O.S, Mujeres de Negro y la Ruta Pacífica de las Mujeres<sup>74</sup>. El

---

<sup>71</sup> Ver: <http://centromemoria.gov.co/centrodememoria/>

<sup>72</sup> El CMPP incluye no sólo la construcción del memorial, las salas de exposición y las oficinas de su administración, sino un parque que lo rodea, uno más que lo flanquea por el occidente (Parque del Renacimiento) y un conjunto de Columbarios con el que colinda por el oriente.

Dentro de las intervenciones que se han realizado desde su inauguración, llama la atención una que difiere del resto por su forma representacional: en el parque que lo rodea, por ejemplo, instalaron temporalmente un mural cerámico idéntico al que está instalado en el Ayuntamiento de Guernika, España, que reproduce la famosa pintura de Pablo Picasso titulada con el nombre de esa población.

<sup>73</sup> Ver: <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/> y <http://museodememoria.gov.co/>

<sup>74</sup> Algunos miembros del MOVICE como de H.I.J.O.S. Colombia, tienen vínculos importantes con el partido político de izquierda Unión Patriótica –UP–, que fue prácticamente exterminado en los años 80 y primeros 90 por parte de grupos paramilitares apoyados por ideólogos de extrema derecha, en connivencia con algunos militares, organismos de inteligencia estatal y empresarios. Esto se expresó en distintos eventos que tuvieron lugar entre 2013 y 2015 en el CMPR.

memorial, más que un escenario para socializar actividades e intervenciones mediante estrategias museológicas, ha sido un lugar de confluencia de las organizaciones y movilizaciones sociales, por su ubicación estratégica y por su particular marcaje del paisaje urbano del centro de Bogotá. También porque dentro de los planes de gestión y visibilización del CMPR, sus gestores apropiaron espacios contiguos al memorial o que no habían sido previstos como lugares de activación, como el conjunto de Columbarios, el Parque del Renacimiento, el enrejado del complejo del CMPR y el amurallado del Cementerio Central colindante, las banquetas del sistema vial que lo rodea, los cruces peatonales sobre la Avenida Eldorado, y muros, espacios residuales y espacios públicos construidos resultantes de las obras para la puesta en funcionamiento de la troncal de Transmilenio sobre la Avenida Eldorado, entre otros.



Imagen 5. Imágenes de varias intervenciones en espacios públicos a cargo de organizaciones de víctimas entre 2011y 2013 tomadas de la página web anterior del MOVICE.





Imagen 6. Vista de evento de conmemoración de víctimas en la Plaza de Bolívar, 2011. Foto tomada de la página web anterior del MOVICE.

La ciudad ha recibido en sus espacios urbanos, cada vez con mayor insistencia y visibilidad, intervenciones con una alta recordación entre activistas, organizaciones sociales, estudiantes universitarios y algunos artistas, pero no necesariamente entre el grueso de la población bogotana. Algunas de estas intervenciones han sido los trabajos gráfico, fotográfico y de *performances* que desde el asesinato de Elsa Alvarado y Mario Calderón en 1997, se realizan cada año con el nombre de *Conmemoración de defensores de derechos humanos / Jornada por la Vida y Contra la Impunidad, in memoriam de Mario Calderón y Elsa Alvarado*<sup>75</sup>; el *Banco de Fotografías de personas Secuestradas*, iniciativa de la Fundación País Libre que intentó darle un rostro a las víctimas del secuestro en el Colombia<sup>76</sup>; las Cumbres Sociales indígenas de Bogotá y la Misión de Verificación Internacional en el Cauca, que han denunciado sin pausa crímenes contra los indígenas a través de la iniciativa *Memoria fotográfica de la Organización Nacional Indígena de*

---

<sup>75</sup> Elsa Alvarado y Mario Calderón eran investigadores sociales, adscritos al CINEP –Centro de Investigación y Educación Popular-, una fundación dirigida por los Jesuitas en Colombia, que como centro de formación y producción de conocimiento interesada en los derechos humanos y la violencia política del país. Elsa y Mario fueron asesinados por paramilitares en 1997 por ser defensores de derechos humanos y a causa de sus investigaciones sobre el fenómeno del paramilitarismo en Colombia. Ver: <http://www.cinep.org.co/Home2/>

<sup>76</sup> La Fundación País Libre comenzó sus actividades en 1992 y las concluyó en 2007.

Colombia –ONIC-<sup>77</sup>; la presencia que hacen en el espacio público los conjuntos de fotografías tomadas por niños dentro del proyecto *Disparando Cámaras por la Paz* (2009 y 2011), que se realizó también en otras ciudades del país<sup>78</sup>; los plantones mensuales que desde hace seis años convoca la *Asamblea del Movimiento Nacional de Víctimas de Crímenes de Estado -MOVICE-*, en memoria de las víctimas de crímenes de Estado y como homenajes póstumos a los líderes sociales asesinados o desaparecidos y cuyos crímenes permanecen impunes aún<sup>79</sup>; la denuncia pública por medio de las proyecciones en espacios públicos y sedes de organizaciones sociales de documentales producidos por las organizaciones mismas, o como es el caso de la *Trilogía de Urabá* (1999-2006) y *Testigos de un Etnocidio: Memoria de la Resistencia* (2007-2011) realizados por Marta Rodríguez - la más importante documentalista del país-, cuya temática es el asesinato sistemático de indígenas y las masacres y persecución a líderes sociales en las que han estado comprometidos agentes del estado.

Hay que mencionar también el *Performance en homenaje a los desplazados por el conflicto armado colombiano "Siembra y Canto en la Plaza"* (2007) promovida por la ACNUR, la Alcaldía Mayor de Bogotá, el Comité Internacional para el Desarrollo de los Pueblos y la Corporación Colombiana de Teatro, con el fin de alertar sobre la tragedia del desplazamiento interno que vive el país<sup>80</sup>; la *Marcha del 6 de Marzo de 2008* y la *Jornada de luces, velas y faroles por los jóvenes desaparecidos de Soacha y Ciudad Bolívar* (2008) como eventos que reunieron distintas protestas relacionadas con los llamados “falsos positivos”<sup>81</sup>, el desplazamiento, las masacres y desapariciones forzadas, el secuestro

---

<sup>77</sup> Eventos apoyados por el Movimiento de Autoridades Indígenas de Colombia: <https://es-la.facebook.com/AicoMovimientoDeAutoridadesIndigenasDeColombia/> y el CRIC: <http://www.cric-colombia.org/portal/hacia-la-segunda-cumbre-continental-de-comunicacion-indigena-de-bogota-a-oaxaca-mexico/>

<sup>78</sup> “Disparando Cámaras para la Paz” era una Fundación que estuvo activa entre 2002 y 2008. Ver: [https://www.facebook.com/pg/DcpColombia/photos/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/DcpColombia/photos/?ref=page_internal)

<sup>79</sup> Ver: <http://www.movimientodevictimas.org/?q=capitulo/Bogot%C3%A1>

<sup>80</sup> Ver: <https://www.flickr.com/photos/somosdefensores/1473473326/in/photostream/>

<sup>81</sup> Con este término usado por los medios de comunicación, se refirieron a entre 8000 y 10000 jóvenes habitantes de las periferias de distintas ciudades (el número depende de la fuente consultada), que mediante engaños fueron llevados a zonas rurales, donde los asesinaron y disfrazaron para hacerlos pasar por guerrilleros muertos en combate. Toda esta estrategia fue planeada y ejecutada por miembros del Ejército Nacional de Colombia. El caso que más ha

extorsivo y político, y la persecución a organizaciones de izquierda; y contra el paramilitarismo<sup>82</sup>; los plantones *Mujeres de Negro* (desde 2000)<sup>83</sup>, liderado por las Mujeres de la Ruta Pacífica; el *Plantón libertario por el acuerdo humanitario* (desde 2003), convocado por la Red Distrital de Reconciliación por el Acuerdo Humanitario y ASFAMIPAZ, -organización que agrupa a los familiares de policías y militares secuestrados por las FARC-<sup>84</sup>; las intervenciones en la plaza pública de *Sin Olvido* (2007), evento promovido por familiares de los desaparecidos del Palacio de Justicia; la *Peregrinación. Arte en Movimiento* (2007) en la que un grupo de artistas denominado “El Ejército de la Paz” hicieron un recorrido entre Bogotá y La Guajira promoviendo una alianza social por la libertad de todos los colombianos secuestrados por las FARC, los grupos paramilitares y la delincuencia común; y más recientemente, la intervención “Sumando Ausencias” que la artista Doris Salcedo intervino la Plaza de Bolívar<sup>85</sup>. (Ver imágenes 5 y 6 así como los links de videos de las distintas organizaciones).

En medio de esa eclosión de apariciones en el espacio público vinculadas a la defensa de los derechos humanos, la reparación de las víctimas y la memoria de la violencia política en el país, es que el MOVICE y otras organizaciones sociales con las que trabaja en colaboración estrecha, han realizado diversas intervenciones, que paulatinamente se han acercado más a modos de hacer artísticos que a los repertorios habituales de los que se han servido los movimientos sociales para intervenir en la ciudad. Este es el caso de la paradójica campaña electoral “Jaime Garzón a la Alcaldía de Bogotá” realizada por H.I.J.O.S.<sup>86</sup>, que apropia el lenguaje de la publicidad política, con la diferencia de que el candidato, -un reconocido humorista político-, ya había sido asesinado, al igual que todo su

---

circulado en los medios de comunicación es el de los jóvenes de Soacha, un municipio conurbado con Bogotá en su salida sur, y que colinda con la localidad bogotana de Ciudad Bolívar, una de las más conflictivas de la ciudad.

<sup>82</sup> Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=FvQyAgC7aCA>

<sup>83</sup> Ver: <https://www.rutapacifica.org.co/agenda-de-paz/mujeres-de-negro>

<sup>84</sup> Ver: [http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/multimedias/MemoriasExpresivasRecientes/Memoria\\_H/cundinamarca/plantonlibertario/index.html](http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/multimedias/MemoriasExpresivasRecientes/Memoria_H/cundinamarca/plantonlibertario/index.html)

<sup>85</sup> Ver: <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/de/noticias/noticias-cmh/arte-por-la-paz> y <https://media.giphy.com/media/3IZi6xFn8p7u8/giphy.gif>

<sup>86</sup> Ver: <http://hijosenbogota.blogspot.com/2012/02/lanzamiento-campana-jaime-garzon-la.html> y <http://tejiendocultura.org/invitacion-jaime-garzon-a-la-alcaldia-de-bogota/>



equipo político de campaña; o la “Mesa de Escrache” articulada a la “Acción de repudio e indignación. Si no hay justicia hay escrache” de 2011, relacionada entre otros casos, con la detención ilegal, tortura y asesinato de Nydia Erika Bautista, quien era miembro de la organización insurgente M-19, hace treinta y un años por parte de oficiales del Ejército Colombiano. En esta intervención miembros de distintas organizaciones implicaron distintos repertorios en la toma de la calle 72, que incluyeron un plantón, la alteración de la señalética urbana, un mural-grafiti, una caravana de bicicletas-pancarta, distribución de volantes y música en vivo<sup>87</sup>.



Imagen 7. Imágenes usada en la “Mesa de Escrache”<sup>88</sup>. Fueron empleada también para lanzar la candidatura de Jaime Garzón el 14 de octubre de 2011. Tomadas del blog de H.I.J.O.S.:

<http://hijosenbogota.blogspot.com/>

Otras intervenciones en lugares no tan centrales como es el barrio El Dorado ubicado sobre los cerros centro-orientales de Bogotá, evidencia una colaboración y un trabajo en red ampliada más o menos sostenido, poco frecuentes en la ciudad. En esta intervención

<sup>87</sup> Ver: <http://hijoscol.blogspot.com/> y <http://dexpierte.blogspot.com/2012/02/nydia-erika-mariposa-tu-lucha-vuela-la.html>. Hay que agregar que el escrache es una estrategia de protesta y marcaje del espacio urbano iniciado por activistas argentinos vinculados a los movimientos H.I.J.O.S y Madres de la Plaza de Mayo, que lo empleaban para denunciar públicamente a los políticos y sobre todo militares señalados de ser torturadores y asesinos durante el último periodo de la dictadura militar.

<sup>88</sup> Ver: <http://hijosenbogota.blogspot.com/2012/02/lanzamiento-campana-jaime-garzon-la.html>

participaron instituciones extranjeras como la Consejería Cultural de la Embajada de España y la AECID, una empresa privada que comercializa materiales de construcción (Home Center), una universidad privada (Uniandina), y numerosos colectivos e iniciativas artísticas internacionales y locales tales como Arquitectura Expandida, Hábitat sin Fronteras, Straddle 3, Citio-Ciudad Transdisciplinar, Territorios-Luchas, Pandemia Audiovisual, Corporación Cultural Hatuey, La Creactiva, Casa La Rosa. Adicionalmente en un evento cultural conexo, participaron el Festival VivoArte, Kinorama y el CMPR.

El CMPR como espacio institucional administrado por el gobierno de la ciudad pero que acoge la política, voluntad y el trabajo de distintas organizaciones civiles, ha animado la participación ciudadana en una serie de ejercicios públicos denominados “iniciativas de paz” y de “espacios para la memoria” en la ciudad, que han empleado como vehículos principales para su difusión, realización y sistematización, estrategias artísticas contemporáneas, pedagogías artísticas, comunicación popular y alternativa, entre otras estrategias de trabajo colaborativo y participativo.

La variedad de intervenciones enumeradas, evidencia un cambio que vienen describiendo las iniciativas ciudadanas que operan en lo público, - en espacios comunes -, que insisten en el valor de lo público en tanto sea común a todos, que se manifieste a los ojos de todos y que además se abra a la participación de muchos otros, tal y como han señalado Rabotnikof (2005), Merino (2010) y Gutiérrez-Aguilar (2017). (*Ver: Imágenes 7 a 11*).



Imagen 7. Imagen de la presentación pública del Informe “Desapariciones Forzadas de mujeres en Colombia – Un estudio de casos del conflicto armado 1985-2005” por la Fundación Nydia Erika Bautista el 29 de octubre de 2015. Imagen tomada de la página web de CMPR.

Más allá del importante número de producciones hay que resaltar las novedosas combinaciones de estrategias y repertorios, acuerdos y colaboraciones entre instituciones gubernamentales, empresa privada, instancias internacionales, organizaciones no gubernamentales de escalas internacional y nacional, proyectos de comunicación alternativa, colectivos de arquitectura colaborativa, movimientos y organizaciones sociales y colectivos artísticos. Las características que presentan sus intervenciones y la coproducción en la que están implicados distintos actores sociales, representan por lo descrito y explicado, una producción socioespacial, una nueva espacialidad que profundiza muchas las apuestas de las iniciativas antecedentes. Su temporalidad, su dispersión espacial, su capacidad de reproducción social, el intercambio de saberes -sociales, políticos y artísticos-, sus contenidos y estrategias provenientes de la comunicación y las artes, la ponen en un lugar distinto de otras manifestaciones que han tenido lugar en el espacio urbano de Bogotá, inclusive, en cabeza de las mismas organizaciones sociales. Un buen ejemplo, son las cartografías “Bogotá Ciudad Memoria” producidas desde el CMPR en colaboración con H.I.J.O.S Bogotá.

Es dable intuir en estas experiencias una respuesta a la pregunta urgente que plantea George Yúdice (2002: 393): “¿cuál es entonces el papel de la cultura en tiempos de crisis

permanente, como ha ocurrido en Bosnia o Colombia?". Sin embargo, también es posible encontrar contradicciones irresolubles en sus supuestos y estrategias de producción, inserción y circulación, si se observan únicamente desde marcos disciplinares rígidos, mundos ideológicos aislados del presente y supuestos reductivos sobre lo social, lo político y lo cultural. Estas contradicciones quizá obliguen a la creación de consensos mediante el debate público entre sociedad civil y gobierno que redunden no en el control de significados y de prácticas por parte del Estado, sino más bien, en el fortalecimiento de las organizaciones sociales y el trabajo interdisciplinario desde distintos sectores sociales, en el que las prácticas artísticas han empezado a tener relevancia y pertinencia.



Imagen 8. Intervención “Comanche” en el Centro de Memoria Paz y Reconciliación realizada por el colectivo Caldo de Cultivo, en el marco de un laboratorio para artistas y organizaciones culturales gestionado por la Universidad Jorge Tadeo Lozano, 2013. Foto del autor.



## BOGOTÁ CIUDAD MEMORIA

Cartografía de Rituales de la Memoria

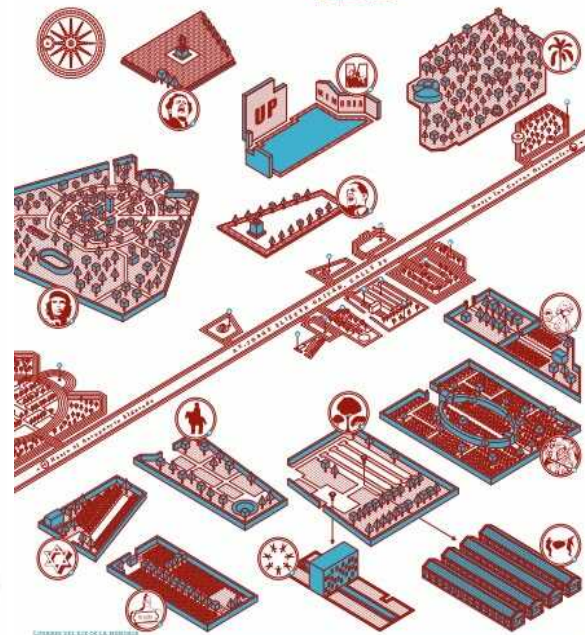
Este es un proyecto de memoria, investigación y documentación del Comandante General, sus familiares, la comunidad y del Eje de la Memoria. Jorge Eliécer Gaitán de Bogotá, una intervención gráfica a través de estos espacios urbanos por tres cartógrafos. El primer de este proyecto y varios rituales de memoria, conmemoración.



## BOGOTÁ CIUDAD MEMORIA

Cartografía del Eje de la Memoria / Av. Jorge Eliécer Gaitán, Calle 26

Este es un proyecto de memoria, investigación y documentación del Comandante General, sus familiares, la comunidad y del Eje de la Memoria. Jorge Eliécer Gaitán de Bogotá, una intervención gráfica a través de estos espacios urbanos por tres cartógrafos. El primer de este proyecto y varios rituales de memoria, conmemoración.



MAPA DEL RITUAL DE LA MEMORIA DEL CEMENTERIO CENTRAL

COMANDO DEL EJECUTIVO NACIONAL

Imagen 9. Cartografías de la Memoria realizadas por el Centro de Memoria Paz y Reconciliación, 2013.



Imagen 10. Conjunto de murales urbanos gestionados por el CMPR a cargo de los colectivos artísticos Animal, Chirrete Golden y Ark, 2012-2013. Fotos de Chirrete Golden.

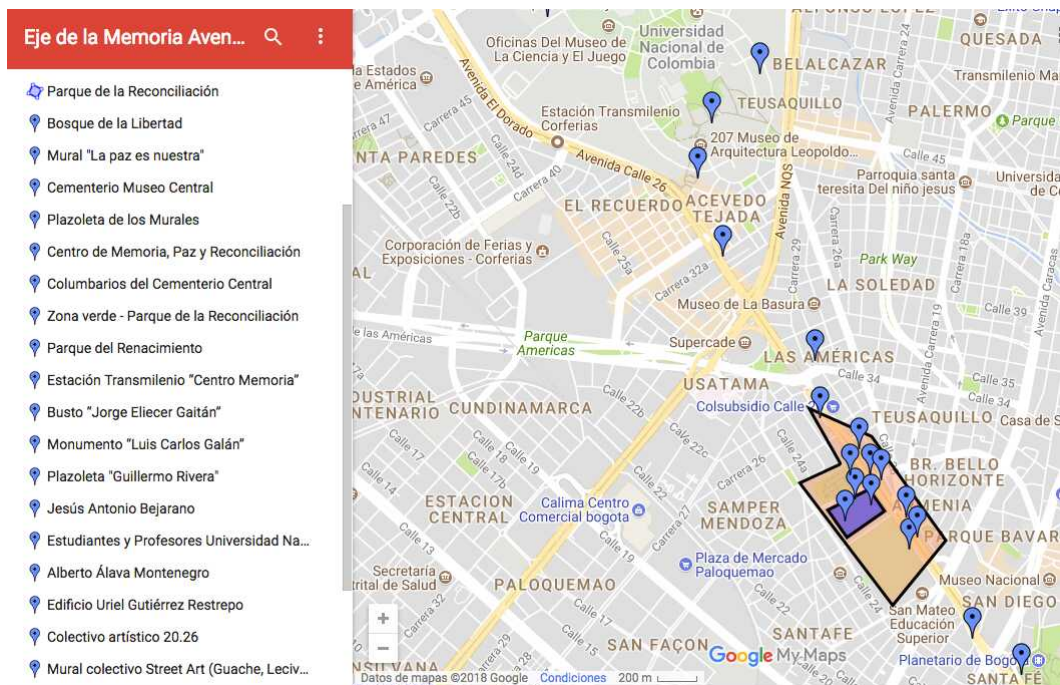


Imagen 11. Cartografías y eje de la Memoria Avenida Jorge Eliécer Gaitán o Avenida Eldorado (el polígono violeta es el CMPR), elaborado por Alejandra Gaviria y Ricardo Robayo, 2015. Tomado de la página web de H.I.J.O.S. Bogotá: <http://www.hijosbogota.org>

### 2.3.2. Prácticas artísticas y acciones colectivas articuladas en acciones y procesos culturales, comunitarios y participativos.

#### 2.3.2.1. Echando Lápiz.

El proyecto "Echando Lápiz" da inicio en el año 2000 liderado por los artistas Graciela Duarte y Manuel Santana quienes lo enmarcan dentro de la colaboración y participación artísticas. Es una iniciativa que, en su versión bogotana, ha involucrado a un grupo más o menos estable de trabajo al que se suman ocasionalmente algunas otras personas que viven o trabajan en los sitios donde lo realizan. En el caso de las versiones realizadas en otras ciudades como Medellín, Ibagué, Neiva, Cartagena, los municipios del Magdalena Medio, Barcelona y La Habana, sus grupos de trabajo los conformaron participantes diversos convocados por los organizadores de cada versión, o incluso, por Santana y Duarte. En ambas situaciones, el acuerdo es que la mayoría de los participantes no sean artistas.

“Echando lápiz” consiste *grosso modo* en la producción de diarios de campo similares a los de los artistas viajeros del siglo XIX, - elaborados a partir de dibujos y descripciones-,

levantamiento de mapas y documentación fotográfica derivados de recorridos en espacios concretos de la ciudad, todo esto en un proceso colectivo. Los “motivos” o “temas” de esta labor repetitiva de reunirse en algún espacio de la ciudad para recorrerlo y dibujarlo, y reunir alrededor de esta actividad a algunos habitantes y organizaciones locales, es capturar toda aquella situación natural/botánica susceptible de ser representada, por interés afectivo, de memoria, cultural, de uso, entre otros, pero no científico. Es decir, a cada dibujo botánico o “taxón” lo acompañan de una serie de comentarios o apuntes que dependiendo del dibujante, recoge datos de una conversación que probablemente sostuvo con algún vecino del sector mientras dibujaba, o un recuerdo propio sobre algún tipo de uso que en su familia le daban a determinada planta, o una apreciación/descripción del lugar en relación con la planta o el fragmento de ella que había dibujado, entre otros asuntos.



Imagen 12. Libretas de dibujo/diarios de campo, exhibidas y durante las sesiones de trabajo (2011, 2014 y 2015). Fotografías de Echando Lápiz.

Las distintas situaciones para representar surgen a partir de recorridos colectivos en los barrios, con largas sesiones de dibujo en puntos fijos como parques, banquetas, lotes baldíos, antejardines, terrazas, jardines, etcétera. La duración de los recorridos y de las sesiones de dibujo varían mucho pues dependen de la extensión del sector para cubrir, o de la intencionalidad acordada entre todos para trabajar en uno u otro espacio, también de las gestiones previas para su realización. Las capturas fotográficas se hacen a lo largo de todas las jornadas de trabajo. (*Ver: Imagen 12*).

Del trabajo resultan “taxones” dibujados y comentados en los diarios de campo de cada participante, mapeos del sector recorrido y una documentación fotográfica de cada encuentro sostenido por el grupo. Al terminar la expedición en determinado sector, el conjunto de resultados se exhibe en algún lugar del mismo barrio o sector recorridos, como



salones comunales, centros culturales, espacios alternativos y autogestionados, casas de habitación, o en el caso de que el colectivo haya recibido una invitación por parte de una institución o evento artístico, los resultados se exhiben en la sede de esa institución o evento (por ejemplo, museos y espacios formales de exposición artística). Esta operación se realizó en cerca de 50 puntos específicos de la ciudad, a lo largo de 15 años, a los que se deben sumar las versiones realizadas en otras ciudades. (Ver: Imagen 13).

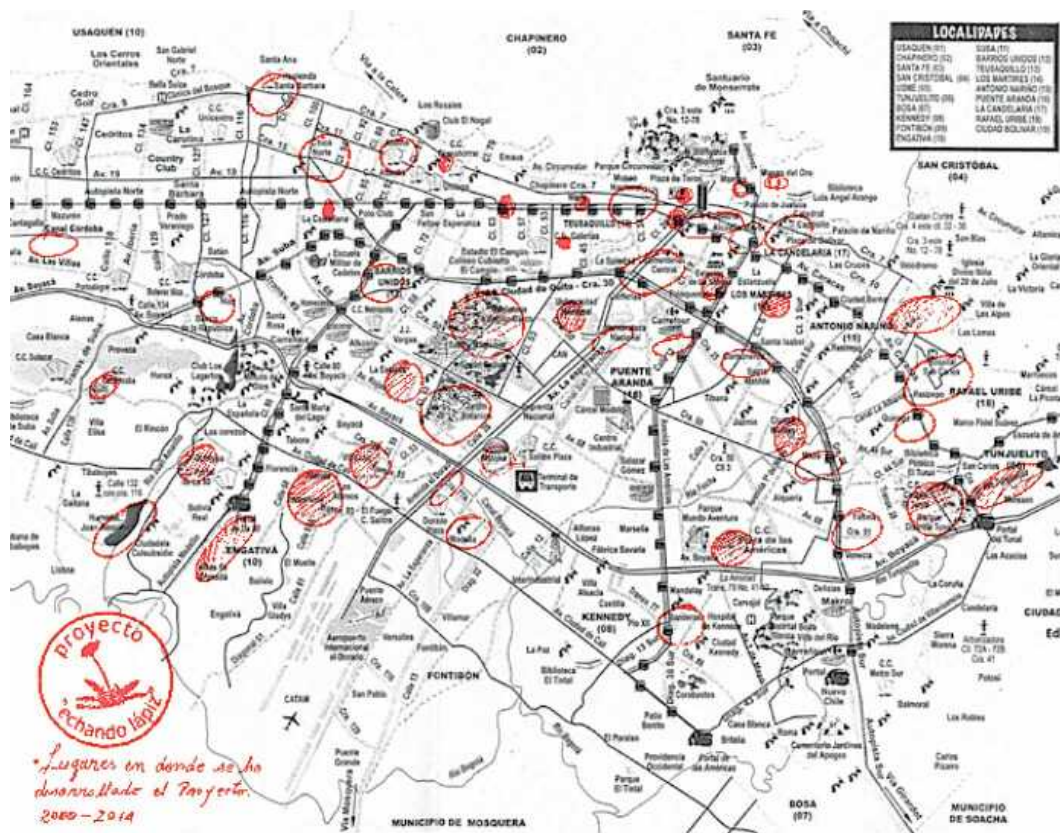


Imagen 13. Mapa con los lugares donde se ha desarrollado Echando Lápiz entre 2000 y 2014 (el norte de la ciudad está a la derecha). Dibujo de Manuel Santana, 2014.

La representación de lo natural es de algún modo estable, productiva y contradictoria en apariencia, en términos ideológicos tal y como lo explica María Clara Bernal cuando se refiere a un conjunto de proyectos artísticos recientes en el arte colombiano que emplean ciertos modos de hacer cercanos a “modelos colonialistas” de representación, como la Expedición Botánica realizada entre los siglos XVIII y XIX. Sin embargo Bernal afirma, que estos proyectos, entre los que puede incluirse “Echando lápiz”, apuestan por quebrar la



verticalidad de las relaciones culturales establecidas desde el arte, sustituyéndolas por intercambios comunicativos interculturales (Bernal, 2012: 95). (*Ver: Imágenes 14 y 15*).

Por esto, las manifestaciones y situaciones “naturales” en la ciudad que recoge el proyecto, terminan sobre todo por generar narrativas del paisaje humano de los lugares en donde se produce, o donde resuena socialmente que, de alguna manera, tiene lugar fuera del circuito del arte, como ya fue mencionado. Dicho de otro modo, las descripciones que acompañan los dibujos y mapas funcionan como traductores de “memorias menores” (como las denominan Duarte y Santana), de los participantes y algunos vecinos de los sectores de la ciudad en los que intervienen. Son señalamientos, más que historias oficiales, que conforman una suerte de archivos comunitarios. Bernal se sirve de una cita de Hal Foster (2001) para precisar su punto:

(...) muchos artistas han utilizado estas oportunidades de colaborar con comunidades innovadoramente, para recuperar historias suprimidas que son ubicadas de modos particulares, a las que unos acceden más eficazmente que otros. Y simbólicamente estas nuevas obras para un sitio específico pueden ocupar espacios culturales perdidos y proponer contra-memorias históricas (Bernal, 2012: 92).

La estrategia museográfica que ha empleado el proyecto para su exhibición, está inspirado en los “gabinetes de curiosidades”<sup>89</sup>. Es una estrategia que ha resultado flexible y simple y sobre todo, con una capacidad comunicativa importante, ya que como se ha señalado, el proyecto se socializa en espacios convencionalmente no artísticos. Así que su estrategia de socialización ha resultado efectiva para activar circuitos de espacios culturales urbanos impensados. Estos espacios que apenas si son importantes para la vida barrial, son centrales en términos de su capacidad para integrar saberes sociales diversos a ciertas prácticas estables y propias del arte, situándose más en asuntos de la memoria cultural urbana y los nuevos patrimonios.

---

<sup>89</sup> También conocidos como *wunderkammer*, fueron colecciones protocientíficas muy comunes en las cortes europeas y euroasiáticas entre los siglos XV y XVII. A partir del siglo XVIII se fundieron en los primeros museos.



Imagen 14. Gabinetes con resultados de versiones distintas del proyecto en el espacio Neebex (Bogotá, 2013), barrio Moravia (Medellín, 2009) y el Museo de Artes Visuales de la UJTL (Bogotá, 2012). Fotos de Echando Lápiz.

En esta dirección, el proyecto logra poner en tensión lo local (barrial) con lo global, representado en idearios que atraviesan el campo del arte y el lenguaje mismo, sirviéndose de operaciones simples entre espacios sociales específicos de Bogotá y sus ciudadanos, mediante prácticas artísticas convencionales. Ese localismo situado, a manera de actualización de los principios del *site-specific art* de los años 70, aborda asuntos de la identidad, la cotidianidad, lo patrimonial avanzando en resignificación de la ciudad en sus espacios y configurando archivos comunitarios.



Imagen 15. Participantes y miembros permanentes de Echando Lápiz durante sesiones de trabajo en los barrios San Felipe y Juan XXIII. Foto de Manuel Santana, 2014-2015.

Llaman la atención de estas intervenciones la escala de su incidencia, - habitualmente microespacial -, la complejidad de las pugnas y conflictos en los que intervienen en términos de lo comunitario barrial, la diversidad de recursos y actores que logran involucrar, que van por ejemplo de una ama de casa que cultiva rosas a la directora de una bienal internacional de arte contemporáneo, y la capacidad de apropiación de recursos y estrategias artísticas. Además, que integra circunstancias culturales y materiales concretas de los lugares de la ciudad que intervienen. En su especificidad radical, atienden diferentes variables como son las condiciones sociales, históricas, económicas, políticas y ambientales del lugar que narran, así como los discursos tanto de las prácticas a su cargo, como de los discursos de otros grupos de interés. (*Ver: Imágenes 16 a 18*).



Imagen 16. Sesión de trabajo con el grupo que recorrió los barrios San Felipe y Juan XXIII de la localidad Barrios Unidos, en el espacio de Flora Ars Natura, 2014. Foto de Echando Lápiz.

Otro aspecto importante, es que este proyecto logra afectar los lugares significativos de la vida cotidiana de quienes participan; los lugares de poder dentro del imaginario de las pugnas por la representación y la visibilidad en su vida cotidiana; y las redes de trabajo comunitario y colectivo. El marcaje, apropiación y (re)significación de los lugares de la

intervención de esta simbiosis entre prácticas artísticas y narrativas de “memorias menores”, en muchos casos actualizan imaginarios e idearios urbanos y anima diálogos interculturales. De alguna manera este entramado de significados y prácticas expresivas relativamente autónomas, es a lo que David Harvey denomina el derecho a la ciudad, en términos del derecho a la creatividad, el derecho inalienable a la participación de la sociedad en los procesos de representación cultural, el acceso a *la información* y el derecho a la expresión de la diversidad y diferencia que incluye a las culturas populares (Harvey, 2009).

Este proyecto colaborativo y participativo abre las opciones del trabajo artístico en comunidades específicas, que no terminan sub-representadas por el cánón artístico. Por el contrario el proyecto propone posibilidades concretas de intervención fundadas en la responsabilidad social del artista y de su práctica, con el otro y con su entorno inmediato. Más allá de una preocupación eminentemente artística, “Echando Lápiz” ha insistido en la posibilidad de encontrar en ciertas prácticas sociales formas de producción de espacios que proponen otras relaciones frente a la vida diaria, ofreciendo como opción a procesos culturales comunitarios, estrategias y circuitos propias de la institución arte, las tácticas de las que se pueden valerse los habitantes de un barrio, individual o colectivamente, para resignificar sus espacios de vida cotidianos.



Imagen 17. Trabajo de campo. Fotos de Echando Lápiz, 2011



Imagen 18. Trabajo de campo. Foto: Manuel Santana, 2012.

### **2.3.2.2. Práctica Artística en la Grieta/Cultus/Tejedores de historias.**

Este proyecto tiene sus inicios en el año 2007 en la propuesta de trabajo de grado en artes visuales de Ludmila Ferrari, que realizó en la Pontificia Universidad Javeriana sede Bogotá. Su interés entonces se ubicaba en la búsqueda de los límites de las prácticas artísticas contemporáneas en un contexto atravesado por múltiples violencias como el colombiano, y su posible papel en el empoderamiento de distintos sujetos en adversidad, como los desplazados y las víctimas directas del conflicto interno del país. El trabajo se tituló inicialmente “Práctica Artística en la Grieta”, que luego renombró como “Práctica Artística en la Grieta/Cultus/Tejedores de historias” – PAG-, y culminó entre el 2010 y el 2011.

Durante su proceso de trabajo de grado, a causa de una exigencia académica Ferrari debió hacer una práctica universitaria, por lo que quedó adscrita a un centro de servicio social en el barrio Caracolí en la localidad Ciudad Bolívar, dentro del proyecto Vidas Móviles que funcionaba en el Centro-Escuela de Jerusalén. Este proyecto estaba centrado sobre todo en



la oferta de servicio médico para los habitantes de este barrio, Jerusalén y Potosí, otros dos barrios muy cercanos, por lo que Ferrari no entendía muy bien su papel como artista allí. En un primer momento, aceptó encargarse de recolectar los datos de las nuevas familias de desplazados que todos los días llegaban a ese sector de Ciudad Bolívar (*Ver: Imágenes 19 20*). Una tarea desconcertante, porque la información es algo que estas personas han tenido que aprender a guardar muy bien por cuenta de las condiciones de control social de las que escaparon.

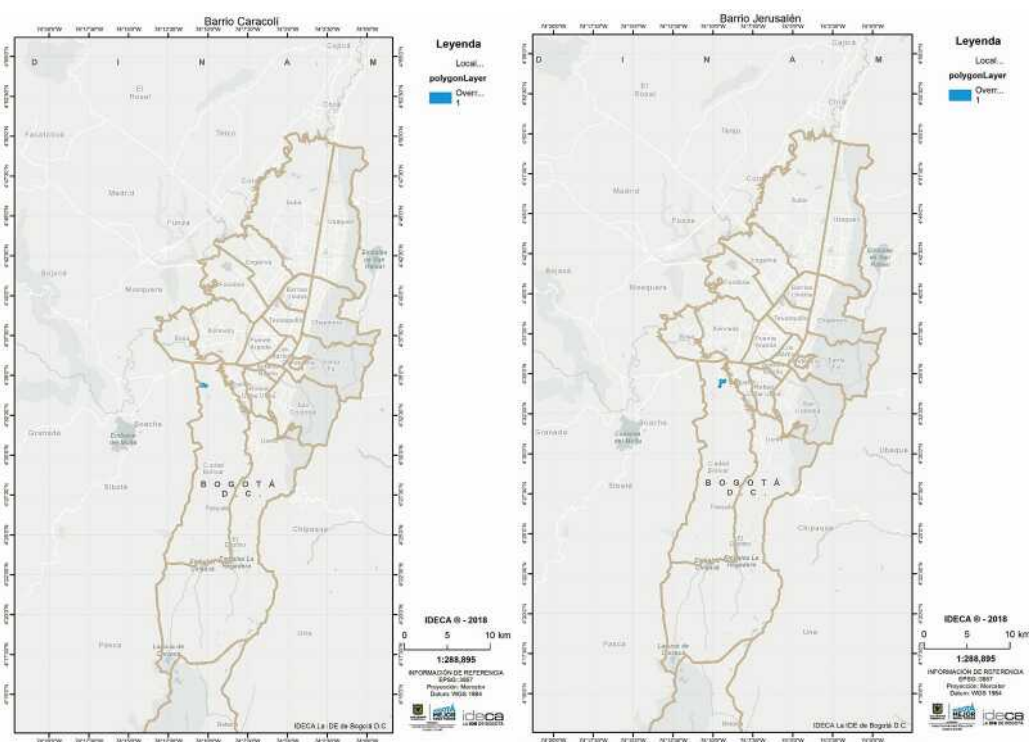


Imagen 19. Ubicación de los barrios Caracol y Jerusalén en la Localidad Ciudad Bolívar. Obtenido por el autor a partir de la base de datos de <http://mapas.bogota.gov.co/>

Así, Ferrari entrevistaba una tras otra a esas familias golpeando puerta a puerta en muchas casas de las calles del barrio, o llegando directamente a puntos concretos en donde según la información que manejaba la Unidad de Atención y Orientación de la localidad, se alojaban los recién llegados. Después de varias gestiones, la artista logró que le aprobaran una propuesta de intervención cultural que implicaba una experiencia artística que desarrollaría dentro del contexto de su servicio social. La iniciativa la concretó después de pasar mucho tiempo de trabajo con en el centro de servicio social, conversando con las mujeres con las

que entró en contacto. A partir muchas entrevistas se dio cuenta de que un buen porcentaje de esas mujeres eran madres comunitarias<sup>90</sup>, que casi en un mismo porcentaje eran madres cabeza de familia y que la mayoría habían llegado a la ciudad a causa del desplazamiento forzado. Un cuadro muy similar al descrito con el proyecto “Mi casa Mi cuerpo” de Óscar Moreno presentado en el primer capítulo.

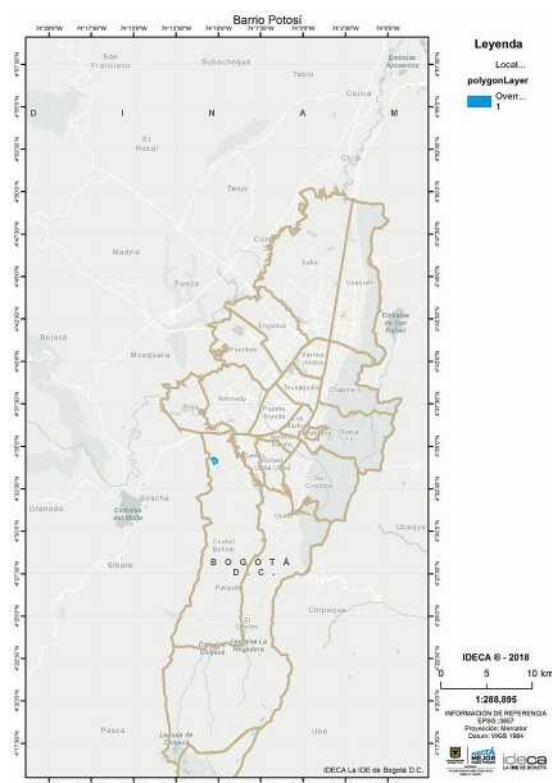


Imagen 20. Ubicación del barrio Potosí en la Localidad Ciudad Bolívar. Obtenido por el autor a partir de la base de datos de <http://mapas.bogota.gov.co/>

De este modo Ferrari concretó una idea tendiente a entender primero para luego, en la medida de lo posible, proponer un medio para narrar la manera como se imaginaban y representaban a sí mismas estas personas. Entendió que un asunto central era la identidad

<sup>90</sup> Una madre comunitaria, es una figura que representa la solidaridad entre madres solas, que viven condiciones muy difíciles, con ingresos salariales muy bajos, habitualmente derivados de su trabajo en servicio doméstico o servicios generales. Por ese tipo de trabajo precarizado, con unos manejos de tiempos que dificultan toda la gestión de un hogar, sobre todo por los desplazamientos hacia sus sitios de trabajo, las mujeres se organizan y cada una ofrece un día a la semana para cuidar a los hijos de las demás que no van a estudiar aun, mientras las otras van a trabajar y le pagan su día de labor. Otra opción es que se turnan por temporadas más amplias esas labores.

de cada una de esas personas, pues al salir desplazadas llegaban a un lugar donde “no son” o no son lo que eran. Además, se les asignaba un significativo que debían habitar sintiéndose representadas allí: “víctimas”.



Imagen 21. *Historias tejidas* de Doña Elsa y Diana Romero, 2009. Foto de Ludmila Ferrari.



Imagen 22. Sesiones del taller *Tejedores de Historias* en 2007 y 2009. Foto de Ludmila Ferrari.

La artista entiende la fractura definitiva entre la información obtenida y sintetizada en formatos homogéneos, que ella había diligenciado usando códigos en el caso de cada persona, síntesis que de ninguna manera se acercaba a la vida cotidiana de todas estas personas que llegaban y partían constantemente del barrio. Ferrari decidió por un lado, abrir un espacio permanente de conversación colectiva, que poco a poco fue alimentando con



herramientas, que llevaron a que quienes participaron allí, empezaran a narrar su vida pasada en su lugar de origen, y su vida actual por medio de mapas realizados mediante técnicas de “colchas de retazos” o *patchwork*. (Ver: *Imágenes 21 y 22*). En palabras de la artista:

El *patchwork* sirvió como una técnica de reunión de lo fragmentado: el territorio roto por la violencia y enajenado por la separación forzosa del desplazamiento es redimido en el encuentro entre tela y la obra, entre las partes que se unen y forman un nuevo todo, (...). Es este proceso de reconstrucción de la identidad y de resistencia a los patrones hegemónicos de representación, lo que posibilitó que actualmente el proyecto sea coordinado por las mujeres de la comunidad de manera autónoma, en un trabajo que incluye a nuevas familias desplazadas y constituye un ejemplo de acción comunitaria independiente (Ferrari, 2014: 57).

La otra estrategia implementada por Ferrari, integrada a los *patchworks*, consistió en fortalecer los procesos de memoria cultural de las personas que participaban en los espacios de encuentro. Entendió que si la mayoría de personas del grupo que había logrado conformar eran campesinas desplazadas, un ejercicio potente podría ser producir un espacio donde sus saberes se desplegaran y se reprodujeran entre el grupo y de ser posible, se derramara sobre el barrio. Pensaba en que algo así los fortalecería y los haría emerger como nuevos sujetos políticos frente a condiciones de adversidad máxima que oscilaban entre una indiferencia permanente de la ciudadanía y una evidente inoperancia del Estado para atenderlos y ofrecerles opciones de vida. (Ver: *Imagen 23*).



Imagen 23. Huerta Comunitaria *Cultus* en 2007 y 2008. Foto de Ludmila Ferrari.

De esta forma, el grupo gestionó un lote baldío que servía de depósito de escombros y lo adecuó como una huerta. Mediante gestión, obtuvieron también apoyo del Jardín Botánico de Bogotá “José Celestino Mutis”, institución pública, para que les hiciera llegar tierra de

cultivo, semillas y el acompañamiento técnico de un ingeniero. De este modo construyeron una huerta orgánica de alimentos y de flores en el barrio Caracolí. Así, con un grupo de cerca de 15 personas acompañados por el ingeniero, se realizaron jornadas de intercambio de saberes y recibieron recomendaciones específicas del tipo de clima, altura y humedad en donde estaba la huerta. Simultáneamente construyeron los semilleros, abrieron zanjas y cultivaron las primeras semillas.

Para el año nuevo de 2008 ya tenían más de 20 especies vegetales cultivadas, todas comestibles y unas cuantas especies de flores. Lograron desde entonces, organizarse para mantener la huerta, distribuir tareas, hacer cronogramas de riego, siembra, fumigación, recolección, producir el alimento para sus hogares, obtener semillas para darle continuidad a la huerta, e incluso lograron comercializar los excedentes. La figura de la artista se fue disolviendo, hasta que desapareció por completo cuando ya el colectivo se había hecho cargo de todo el proyecto. (*Ver: Imagen 24*).

“Tejedores de Historias”, el taller *patchworks*, continuó y su producción artesanal se mantuvo centrada en mapas y paisajes relacionados con la memoria personal y familiar de los participantes. Con el apoyo de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, una institución distrital de cultura, pudieron continuar trabajando durante la segunda mitad de 2008, conformando tres núcleos de trabajo en los barrios Potosí, Caracolí y Jerusalen, llegando a contar con ciento cincuenta participantes.

Entre la segunda mitad de 2008 y el 2009 reciben el apoyo del Centro de Perdón y Reconciliación/Fundación para la Reconciliación, que les permite mantener los dos frentes de trabajo. A mediados del 2009, son amenazados por los grupos paramilitares que controlaban ese territorio, al mismo tiempo que el proyecto gana el premio del Ministerio de Cultura a Nuevas Practicas Artísticas. Desde ese momento Ferrari vuelve al barrio, pero ya se han garantizado los recursos para que el proyecto continúe. También, Sara Castro y Laura Romero, dos mujeres que habían estado en todo el proceso, comienzan a liderar el proceso que tenía ya con recursos garantizados y sin la participación directa de Ferrari. Conforman la cooperativa “Aprendiendo a pescar”, a través de la cuál pudieron comercializar sus trabajos en bordado y cosido lo que les permitió sostener el lugar para sus

encuentros. comenzaron a organizar a la gente que todavía hoy llega desplazada por la violencia del país a ese sector de la ciudad.

Quizá el énfasis en la memoria y la autorrepresentación y en la insistencia en la identidad de sujetos concretos una situación de desplazamiento específica, acercan a la PAG a esas prácticas del “acto y la situación” que Nelly Richard (2009) relaciona con la actualidad de la ciudadanía y de las prácticas artísticas, en la que “el arte” no es el fin último. Por el contrario, las prácticas artísticas y los imaginarios sobre el arte son un medio eficaz de gestión cultural y empoderamiento de unos actores frente a otros actores – locales en este caso- y el papel del artista es una suerte de intermediario entre las esferas artística, política y social, con impacto espacial.



Imagen 24. Imagen de la huerta Comunitaria *Cultus*, 2008. Foto de Ludmila Ferrari.

### 2.3.3. Prácticas artísticas y acciones colectivas como saberes útiles.

#### 2.3.3.1. Arquitectura Expandida.

Tania Bruguera, una artista cubana especializada en el denominado arte de conducta, escribió una suerte de manifiesto a propósito de un proyecto que tituló *Useful Art Association* en 2011, que aparece en su página web<sup>91</sup>:

El Arte Útil es una manera de trabajar con experiencias estéticas que se enfocan en la implementación del arte en la sociedad, donde la función del arte ya no es un espacio para señalar problemas sino un lugar desde el cual se crean propuestas y se implementan posibles soluciones. Deberíamos volver al momento en el cual el arte no era algo que se veneraba, sino algo sobre el cual se generaba. Si es arte político, debe lidiar con consecuencias, y si lidia con consecuencias, pienso que debe ser arte útil.

Esa definición tan amplia sobre lo que puede ser “arte útil” resuena, sin estar relacionadas realmente, en algunas afirmaciones hechas por miembros del Arquitectura Expandida durante alguna de sus participaciones en foros públicos en Bogotá, en los que ubicaban sus proyectos de intervención urbana dentro de esa zona gris que puede resultar siendo el arte útil.

Arquitectura Expandida se define como “un laboratorio ciudadano de autoconstrucción – física, social y cultural- del territorio”, es decir, no se enuncian como un colectivo estable, aunque trabajen habitualmente de forma colectiva al lado de comunidades, cohesionadas a su vez por un proceso social al que suman saberes diversos provenientes de jóvenes y niños, artistas, instituciones así como distintos profesionales que se integran a sus proyectos<sup>92</sup>. (Ver: *Imágenes 25 y 26*).

Otra afirmación es que como laboratorio no están interesados en “inventar” un proyecto, ni tienen prevista una idea pre establecida para llegar a proponerla a alguna comunidad o institución. Tampoco entran a participar en alguna iniciativa si a esta no subyace una organización o un proceso social o cultural. No buscan adaptar necesidades locales/barriales muy específicas a soluciones formales “tipo”, preexistentes, sino que por

---

<sup>91</sup> Ver: <http://www.taniabruquera.com/cms/528-1-Introduccion+acerca+del+Arte+til.htm>

<sup>92</sup> Ver: <http://arquitecturaexpandida.org/>



el contrario, intentan mantener en tensión los supuestos de la arquitectura y el urbanismo actuales, al menos como se enseñan en las universidades, frente a quienes producen y viven la ciudad informal. De aquí se desprende su interés con un sesgo político-crítico sobre la ciudad, que les permita el reconocimiento de los diversos recursos en manos de los ciudadanos, que adecuadamente dirigidos pueden redundar un la construcción de ciudad.



Imagen 25. Imágenes del proceso del Proyecto *El Trébol de Ciudad de Cali*, Localidad de Kennedy, 2015. Foto de Arquitectura Expandida.



Imagen 26. Proyecto *Potocine*, barrio Potosí, Localidad Ciudad Bolívar, 2016. Foto del autor.

En agosto de 2012 Arquitectura Expandida recibió el premio promovido por la Alcaldía Mayor de Bogotá “Amor por Bogotá: premios a experiencias exitosas que promovieron

espacios interculturales y construcción de cultura democrática”<sup>93</sup>, por los “Encuentros de Arquitectura Expandida” – EAE - y el “eme3 Barcelona 2012” por “Especulaciones Mobiliarias”, una reunión de varios proyectos de autogestión y construcción colectiva desarrollados en Bogotá, en los que Arquitectura Expandida participó. Los organizadores en su acta de premiación explicaron las motivaciones de este reconocimiento:

- Hayan generado un diálogo intercultural entre la ciudadanía que posibilite la construcción de acuerdos sociales para la convivencia y la apropiación del entorno urbano.
- Promuevan el sentido de apropiación, uso y cuidado del espacio público (parques, zonas verdes, plazoletas, entre otros).
- Hayan generado transformación de imaginarios culturales en relación a violencia, la exclusión social, y discriminación.
- Fomentaron entre la ciudadanía el reconocimiento de la diversidad cultural que caracteriza a la ciudad y la construcción de acuerdos para la solución de problemáticas basados en la interculturalidad.

Cada uno de los puntos de las motivaciones del premio que recibió Arquitectura Expandida, coincide con su declaración de principios que está publicada en su página web <http://arquitecturaexpandida.org/> :

Dos son los tipos de productos que arroja Arquitectura Expandida en sus proyectos:

En primer lugar intervenciones urbanas colaborativas que se mueven entre la necesidad, lo político-crítico, el alto contenido simbólico, lo pedagógico y el entendimiento de que la cultura es el principal dispositivo de ordenamiento territorial.

En segundo lugar Arquitectura Expandida actúa como un ThinkTank que plantea cuestiones que trascienden la acción puntual para convertirse en propuestas de participación escalables (a través del fortalecimiento de una resistencia de mayor escala o a través de la incidencia en políticas públicas).

Estos productos son los que se pueden reconocer en uno de los proyectos incluidos en el premio mencionado, se trata del “4to Encuentro de Arquitectura Expandida” (2011), uno más de las serie de “microlaboratorios de investigación, diseño y auto-construcción física y

---

<sup>93</sup> Ver: <http://arquitecturaexpandida.org/encuentros-de-arquitectura-expandida-premio-amor-por-bogota-experiencias-exitosas-que-promovieron-espacios-interculturales-y-construccion-de-cultura-democratica/>

social del espacio público”, que es como definen estos encuentros. El proyecto implicó la autoconstrucción de la ampliación de la Biblioteca Pública Comunitaria Simón el Bolívar, ubicada en el barrio San Vicente de la localidad de San Cristóbal, en el suroriente de Bogotá. A esta ampliación la llamaron La Casa del Viento. (Ver: Imagen 27).

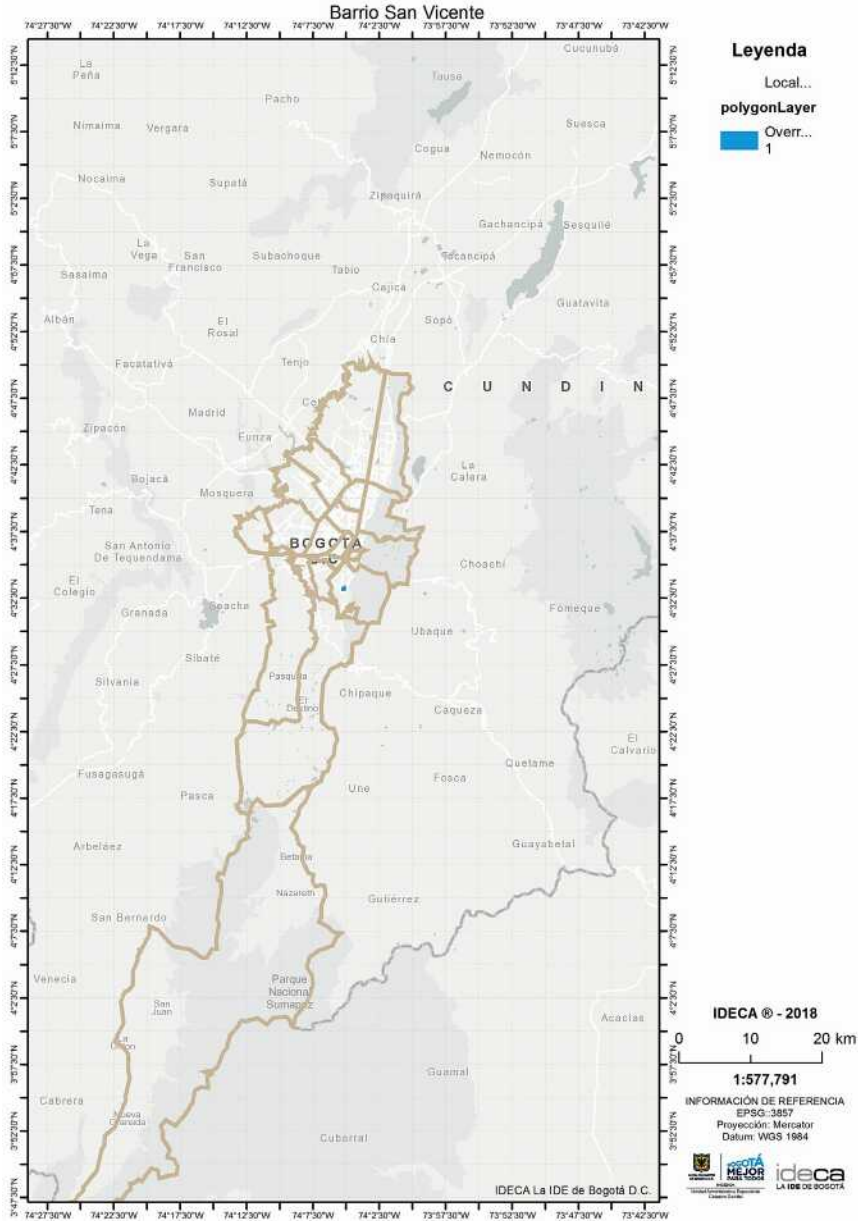


Imagen 27. Ubicación del barrio San Vicente en la Localidad San Cristóbal. Obtenido por el autor a partir de la base de datos de <http://mapas.bogota.gov.co/>

Al igual que en otros Encuentros además de las organizaciones y colectivos de toda la ciudad que han participado en anteriores y posteriores versiones<sup>94</sup>, la iniciativa de la Casa del Viento estuvo liderada por la Corporación Zuro-Riente que desde hace más de 20 años gestiona y administra esta biblioteca, que es quizá el único equipamiento cultural de ese sector de Bogotá. Así, mediante espacios de discusión y de construcción de acuerdos entre todos los participantes, pasaron al diseño colectivo de este espacio y a la definición de materiales. Simultáneamente Arquitectura Expandida realizó numerosas gestiones en el barrio, entre líderes comunitarios y miembros de la Junta de Acción Comunal, empresas privadas y ante instancias del gobierno de la ciudad, para obtener recursos, permisos y autorizaciones para llevar a cabo la intervención. (*Ver: Imagen 28 a 30*).

Al igual que en otras intervenciones, aprovecharon materiales sobrantes y recuperados de proyectos anteriores, en este caso del Laboratorio Espacio-Lugar realizado con estudiantes de arquitectura de la Universidad Javeriana en 2011.



Imagen 28. Casa del Viento. Fotos de Arquitectura Expandida, 2012.

---

<sup>94</sup> Colectivo: comunidad del barrio San Vicente, Arquitectura Expandida, Corporación Zuro Riente, Colectivo Territorios-Luchas, Estudio Triptópolis, Colectivo Medio-Ambiente y Ciudad Colash. Participaron: Casa Quince-16, LiliCuca, Toxicómano, Revista Infantil 32 páginas, Escuela de Kung Fu Rey Mono, Verde, Bryan, Don Pedro, Luis, Juana, Andrés, Elisa y Teresa.





Imagen 29. Reuniones entre Corporación Zur-Oriente, líderes comunitarios y Arquitectura Expandida. Fotos de Arquitectura Expandida, 2012.



Imagen 30. Biblioteca Pública Comunitaria Simón el Bolívar antes de la intervención. Fotos de Arquitectura Expandida, 2012.

Esta forma de proceder es común en los distintos proyectos de Arquitectura Expandida que más o menos tienen establecido una suerte de paso a paso, consecuente quizá con su idea de Hágalo Usted Mismo (DYS) que implican en su trabajo. Su estrategia tiene 6 nodos principales:

- La Colectividad: con un objetivo común, una baja definición de roles, un sentido vivencial y festivo del proceso y participación.

- La Cultura: con apropiación simultánea -física y social- del territorio, educación popular y pedagogías territoriales.
- Abordar el conflicto en la calle: negociaciones urbanas, convivencia con el diseño, producción de artefactos de producción progresiva.
- Alto Contenido Simbólico: con materiales constructivos comunes y el apoyo de intervenciones comunicativas.
- Autoconstrucción: DYS.
- Alto contenido político-crítico: identificación de fisuras legales para garantizar los proyectos, reutilización de recursos.

Esta estrategia implicada en las prácticas de Arquitectura Expandida ha logrado afectar los lugares de la vida cotidiana de los habitantes de microespacios de la ciudad forma significativa; revelan las relaciones de poder y las jerarquías sociales en los espacios en los que intervienen; establecen y dependen de redes de trabajo comunitario y colectivo; marcan y promueven la apropiación de recursos comunes urbanos a través de sus proyectos; articulan efectivamente prácticas artística y acciones colectivas; establecen símbolos estratégico altamente significativos en los espacios urbanos que producen; promueven la emergencia y visibilización de nuevos actores sociales en lugares altamente deteriorados que mantienen en adversidad a la mayoría de sus habitantes. (*Ver: Imágenes 31 a 33*).

Quizá por la alta efectividad de su estrategia de organización y trabajo, el proyecto la Casa del Viento terminó revelando, más que proyectos anteriores y posteriores, graves conflictos entre distintos actores del barrio San Vicente, también politización y clientelismo entre muchos de los representantes de la comunidad en espacios de participación locales y distritales, y sobre todo, hizo evidente el bajo control territorial que las autoridades de la ciudad tienen y hacen efectivo. Todo esto quedó en evidencia cuando en enero del 2017, desconocidos quemaron el proyecto y afectaron de paso la Biblioteca Pública Comunitaria Simón el Bolívar que hacía parte del conjunto de dotación cultural<sup>95</sup>. La estructura tuvo que desmontarse y todo el colectivo que había participado entró en revisión de lo sucedido

---

<sup>95</sup> Ver: <https://vimeo.com/232021236>

mediante encuentros públicos en el barrio<sup>96</sup>. Quizá este artefacto como otros producidos en colectivo por Arquitectura Expandida, sea un verdadero amplificador de acciones, de espacio público, de redes y de posibilidades expresivas, formativas y participativas. Estos aspectos como generalidad sugieren infinidad de posibilidades de indagación, como puede ser la emergencia de otras subjetividades políticas, el reconocimiento de procesos sociales de base en clave de cultura, la imposibilidad del consenso o la necesidad del conflicto social, pero gestionado en términos culturales, la potencia de trabajar juntos, y algo central para este trabajo: es que algunas de estas operaciones tácticas artístico-sociales sólo pueden convergen en el espacio público de la ciudad. (*Ver: Imagen 34*).



Imagen 31. La Casa del Viento en construcción. Foto de Arquitectura Expandida, 2012.



---

<sup>96</sup> <https://colombiaplural.com/queman-la-casa-del-viento-referente-la-cultura-popular-bogota/>

Imagen 32. La Casa del Viento en funcionamiento. Foto de Arquitectura Expandida, 2012.



Imagen 33. La Casa del Viento. Foto de Arquitectura Expandida, 2012.



Imagen 34. La Casa del Viento después de ser quemada. Foto de Arquitectura Expandida, 2017.



### **3. Nuevas espacialidades: prácticas artísticas y acciones colectivas en Bogotá 2000-2015.**

Si bien es cierto que la cultura es mucho más que artes, lenguaje, fiestas, gastronomía, las formas de justicia y la creación de textiles y objetos de uso cotidiano, son fundamentales para cohesionar una sociedad; las prácticas artísticas, a pesar de sus fuertes nexos con los poderes económicos y sociales, se han consolidado como una fuerza transgresora importante.

Adriana Urrea. *Las prácticas artísticas en su relación con la ciudad y sus políticas.*

Como ya había sido propuesto líneas atrás, en las ciudades colombianas de manera similar a las latinoamericanas, tienen lugar procesos sociopolíticos diferenciados entre sí aunque se puede aceptar la hipótesis de que comparten problemas similares: pobreza, desigualdad, debilidad institucional, baja gobernabilidad, corrupción, dependencia económica y subordinación política a los países centrales, entre otros. Y aunque no los hace un conjunto estable y homogéneo, ni a las ciudades colombianas ni a las latinoamericanas, bajo los supuestos presentados Eduardo Nivón es posible identificar una tendencia más o menos clara en el subcontinente registrada durante los últimos veinte años: el proceso de democratización y de búsqueda de otras estrategias de convivencia e inclusión social por parte de los distintos países ha crecido exponencialmente (2006: 45).

Hay que agregar que muchos de estos procesos de democratización y de inclusión son mediados, animados, o al menos participan en ellos de una forma inédita en otros estadios socio-históricos precedentes, las prácticas artísticas y culturales, tal y como se ha venido observando cada vez con mayor frecuencia en los “grandes centros autónomos de poder” en los que se han convertido las grandes ciudades capitales de la región, como es el caso de Bogotá. A pesar de la urgencia de la puesta en marcha de estas renovadas estrategias de convivencia e inclusión social a las que alude Nivón, muchas de las usadas por las comunidades urbanas para lograr su inclusión y reconocimiento sociales tienden a escenificar y exagerar sus propios rasgos culturales, como la identidad en los términos propuestos por Yúdice y ejemplificados a lo largo del documento.

De otro lado, las formas de organización social en torno a los recursos comunes urbanos han sido afectados no solo por las transformaciones urbanas, pues también han sido impactadas por las nuevas tecnologías y por la multiplicación de discursos de la diferencia y la alteridad cultural, que dificultan en extremo temporalidades largas y adscripciones ideológicas fijas, como las que se les suponía a los movimientos sociales clásicos. Por esto, como fue señalado en el primer capítulo, es apropiada la acción colectiva como categoría de análisis para este trabajo, porque permite entender la emergencia de nuevos sujetos sociales, en medio del descentramiento político identificado en las sociedades actuales.



Figura 1. Categorías de análisis.

Finalmente, durante trayecto conceptual que va de la categoría “arte” hasta las prácticas artísticas, el proceso socio-histórico de la posguerra diluyó la metafísica del arte para asumir que está inmerso en un campo social, inestable y cambiante construido por relaciones asimétricas de poder entre agentes e instituciones. La proliferación de circuitos y ubicaciones posibles en ese campo social revela un descentramiento de lo político que afecta a las formaciones ciudadanas e institucionales.

De este modo se pueden entender las narrativas que aparecen constantemente en la retórica de las prácticas artísticas-activistas recientes como la de la autonomía y la emancipación, de las que han echado mano distintas organizaciones de base social e instituciones también. A pesar de esto, es posible reconocer que son un importante motor de herramientas tácticas y políticas en la ciudad, cuyo vehículo son algunas prácticas artísticas articuladas a acciones colectivas que tienen lugar en espacios urbanos, como las que han sido presentadas. La cita de Urrea que abre este apartado es clara: “las prácticas artísticas, a pesar de sus fuertes nexos con los poderes económicos y sociales, se han consolidado como una fuerza transgresora importante” (2003: 148). (*Ver: Figura 1*).

La relación entre las prácticas artísticas y su capacidad de transformación social, evidencia la dimensión política de tales prácticas, que presentan múltiples articulaciones entre arte, cultura y lugares de la vida cotidiana. Para una discusión al respecto, un buen insumo es la caracterización de ciertas prácticas artísticas articuladas a acciones colectivas, en la que el horizonte de lo político, la participación y el papel central del arte son desplazados o redefinidos en función ya no, de unos supuestos asignados a la relación histórica entre arte y política, o a la potencia transformadora de las prácticas artísticas, sino que por el contrario, se descentra el papel de los idearios e imaginarios que circulan sobre el arte, para dirigir la atención a los espacios en donde tienen lugar y a los agentes que participan y reproducen tal articulación.

Son muchas las formas en las que los idearios e imaginarios en torno a la identidad, etnia, edad, la condición social y género, son aprovechados como insumos en acciones colectivas para la apropiación de territorios urbanos. A lo largo del largo proceso de democratización que ha tenido lugar en el país, las numerosas acciones colectivas en manos de sus

ciudadanos, de cierto modo han ido estableciendo una agenda política para enfrentar a otros actores, - públicos y privados -, que se interponen en la consecución de lo que ellos consideran justo, desbordando los significados casi inamovibles en torno a los alcances de la organización social. Son ejemplos de lo mencionado, la dimensión comunitaria involucrada en los procesos de Arquitectura Expandida, o popular, como ocurre con los proyectos “Práctica Artística en la Grieta” y “Echando Lápiz”, o vinculada a activismos transversales como es el caso de distintas de las acciones de los movimientos de víctimas que emplean la plataforma del CMPR para amplificar su visibilidad y reclamos de justicia.

### **3.1. Prácticas artísticas, transformación urbana y producción espacial.**

Actualmente contamos con una sofisticada cultura de la crítica, la protesta y la resistencia. Mi idea es que no nos falta la “vitalidad” de los movimientos democráticos (y culturales), su forma de mover pasiones, sus energías dirigidas en contra de los gobiernos y otras organizaciones, instituciones y sistemas de las sociedades capitalistas. En cambio, de lo que sí carecemos, es de las formas políticas y jurídicas para hacer valer la voluntad democrática de los movimientos populares sobre los existentes y “alienados” sistemas políticos, económicos, tecnológicos y científicos. En otras palabras, nuestro problema es que la fuerza de la llamada “Multitud” (Hardt/Negri) permanece amorfa y difusa.

Michael Hirsch. *El espacio comunal: entre la cultura y la política.*

El capítulo anterior presentó mediante casos específicos, los actores sociales que intervienen en la gestión y sus relaciones, producción, circulación y apropiación social de proyectos inscritos en las prácticas artísticas contemporáneas articulados a espacios de la ciudad, sus significados siempre abiertos, las condiciones de su producción y el aprovechamiento de recursos comunes urbanos. Los espacios comunes revelan estas prácticas en tanto intervenciones colectivas que oscilan entre lo privado y lo público, que al mismo tiempo, incorporan los intereses de todos los actores involucrados, reconociendo los recursos y capacidad de intervención puestos en juego. Se presentaron las relaciones que establecieron actores tales como los artistas, los habitantes de la ciudad, los representantes del gobierno municipal y gestores que representaron los intereses de empresas privadas.



Los ejemplos, también explicitaron los conflictos cercanos a la experiencia urbana de esos espacios, y su impacto en otras escalas de la ciudad.

De ahí la importancia de no perder de vista la contradicción política que pueden involucrar este tipo de prácticas espaciales que en nombre del arte y la cultura, quedan incorporadas a procesos que van en detrimento de los intereses de los habitantes de un sector, como pueden ser los procesos de gentrificación tendientes a la reestructuración económica y sociocultural de espacios urbanos. En los ejemplos de la Avenida Eldorado y la calle de Ayacucho, las respectivas intervenciones culturales, articuladas, claro está a las intervenciones urbanísticas, pudieron producir “espacios gentrificables”, o sea, los conformados

(...) por zonas residenciales que pueden ser rehabilitadas o sustituidas produciendo en ambos procesos una serie de plusvalías y por una población con unas determinadas características socio demográficas, en la mayoría de los casos con ingresos bajo o moderados, que puede ser desplazada y sustituida, más si esas características se imbrican con una determinada condición respecto a la tenencia de la propiedad, -por ejemplo ser alquilados en vez de propietarios” (Checa, 2011: 7).

Como contrapeso a la posibilidad mencionada, los acuerdos al interior de las comunidades, los representantes del gobierno en cualquiera de sus escalas, los comerciantes, miembros de organizaciones civiles o religiosas, entre otros posibles actores sociales, suponen sin duda formas de gobernanza en tanto estrategias de ejercicio de poder, resultantes de alianzas de orden económico, sociales o electoral no permanentes. Existe una alta posibilidad que estos acuerdos sean rotos por conflictos internos, incumplimiento de los pactos o porque simplemente no fueron adecuados o suficientes para superar situaciones producidas por carencias diversas en los recursos comunes urbanos, por ejemplo.

Para Bozzano (2009), estos acuerdos para la acción pueden ser simultáneamente contradictorios, conflictivos, complementarios, cooperativos y solidarios, y pueden llegar a representar un verdadero factor de cambio social, o pueden ser o convertirse a lo largo de un proceso, en promotores de los intereses de las instituciones del Estado y del mercado. Los recursos de los diferentes actores, como ya fue señalado, pueden provenir simultáneamente de ciertos cargos o funciones públicas, de empresas e inversionistas, de

medios de comunicación social y organizaciones culturales, de autoridades religiosas; y de grupos de activistas, ONG y sindicatos (Sánchez, 2005: 241). En este sentido, las búsquedas de los distintos acuerdos pueden ser económicas, sociales, medioambientales, educativas o culturales y de acuerdo a ese sentido u objetivo último, pueden establecerse formas de *gobernanza*<sup>97</sup> en territorios específicos de la ciudad.

La gobernanza cultural, como cualquiera de otro tipo, no excluye otras gobernanzas. La gobernanza cultural reconoce en su configuración la aparición de actores sociales que logran intervenir por medio de estrategias, instituciones y discursos culturales, en los procesos de ordenamiento del territorio ante vacíos de gobernabilidad por las instancias de gobierno, -sirva la redundancia-, o como medida para paliar un malestar social generalizado producto de una exclusión socio-espacial estructural presente a lo largo del proceso de conformación de los lugar en donde emergieron los casos que aborda esta investigación. De ahí que sea importante reconocer la incidencia real, la capacidad de organización, la capacidad de convocatoria, o el conocimiento que tenga o pueda producir en su accionar una práctica artística articulada a formas de acción colectiva.

En la dirección sugerida por la crítica que hace Eduardo Restrepo al modelo de ciudad implicado en la “cultura ciudadana” implementada por Mockus en Bogotá y replicada en Medellín, es importante señalar que la aparente efectividad de la implementación de esta estrategia “mockusiana” se debió sobre todo a una coyuntura que permitió a finales de la década de los 90 describir un giro al multiculturalismo, representado en la Constitución Política de 1991, estableciendo a su vez un paso importante para la creación del Ministerio de Cultura. Hay que afirmar que la transformación del comportamiento ciudadano a través de “lo cultural” ha ocluido los conflictos y diversidad presentes en la construcción de ciudad, según la idea de Restrepo (2015: 15-28).

---

<sup>97</sup> Proviene del término *governability* (gobernabilidad) empleado más o menos desde 1975, en el informe encargado por la Comisión Trilateral a Crozier, Huntington y Watanuki bajo el título “The crisis of Democracy. Report on the Governability of Democracies to Trilateral Comision”. El término *Governance* comenzó a emplearse a mediados de los 80, y describe la “configuración de la aparición de nuevos agentes que quieren intervenir en los procesos de gobierno, ante el pretendido fracaso del gobierno formal” (Sánchez 2005, 237).

Los estudios de caso de esta investigación fueron incluidos por su complejidad en términos del sentido y alcance de lo público desde la cultura, específicamente, desde las prácticas artísticas que implican. Si bien, pueden ser similares a los de otras barriadas de Medellín, Cali, Cartagena o Barranquilla, estos ejemplos indican cómo las prácticas artísticas han abierto otros caminos en la consecución del derecho a la ciudad y el fortalecimiento de procesos ciudadanos. Por supuesto, los alcances de esta perspectiva son modestos, de escala pequeña, y no buscan establecer una teoría general al respecto. En esa medida se distancia de los variados y muy interesantes trabajos que sobre nuevas ciudadanías, nuevas formas de lucha social, que en clave de cultura y comunicación, políticas culturales y culturas políticas se han producido desde algunos centros de investigación de Colombia. En todo caso, hay que señalar que esta escala más pequeña no desconoce la capacidad para influir en condiciones adecuadas, en la escala metropolitana de Bogotá.

La insistencia en abordajes de escala microespacial a problemáticas urbanas, reitera la postura de la investigación antecedente: la información sobre las transformaciones en la vida cotidiana de muchos colombianos, en este caso por involucramiento de prácticas artísticas y culturales, no se ve reflejada en las cifras de los indicadores de ACNUR o CODHES<sup>98</sup> que han monitoreado algunos aspectos de la problemática social colombiana derivada del uso sistemático del desplazamiento de la población como estrategia de guerra. Como ya ha sido explicado, este desplazamiento forzado intranacional e interurbano, es una causa directa del crecimiento urbano de las ciudades colombianas y en ese sentido, ese crecimiento y el proceso de urbanización de Bogotá en concreto están involucradas en este trabajo.

Los intereses tan disímiles que han defendido las organizaciones culturales los distintos barrios bogotanos, pueden explicarse en las múltiples facetas del conflicto armado interno que atraviesa el país que como en ningún otro momento de su historia, se ha traducido en el abandono masivo del campo por parte de campesinos, indígenas y afrocolombianos que han

---

<sup>98</sup> Agencia de la ONU para los Refugiados y la Consultoría para los Derechos Humanos y el Desplazamiento.

tenido que establecerse en las ciudades para salvar sus vidas. Es acertado entonces que una autora como Riaño (2006) llame “urbanizaciones de la guerra” a las barriadas que han aparecido desde los años ochenta del siglo pasado en todas las grandes ciudades de Colombia.

Quizá por esas experiencias previas algunas organizaciones comunitarias en Bogotá, han optado en tiempos recientes por los procesos y prácticas artísticas y culturales como vías para obtener reconocimiento frente al Estado, y como herramientas eficaces para operar transformaciones en el corto y mediano plazo en su barrio. Al mismo tiempo, en la institucionalidad de la ciudad a los ámbitos del arte, la cultura y la educación se les ha empezado reconocer su papel en la construcción de la ciudad. Esto puede explicar los avances recientes del empresariado y de iniciativas privadas en la apropiación de iniciativas y circuitos culturales, buscando además que sean fortalecidas a través de políticas públicas específicas y por supuesto recursos.

A lo largo del documento se han presentado algunos casos significativos de articulaciones entre prácticas artísticas y acciones colectivas en Bogotá. Como se pudo advertir con esos ejemplos, la apuesta de las prácticas artísticas consiste en ocupar, enunciar, representar o co-producir el espacio público. Pero esta capacidad de concentrar y reproducir recursos sociales, políticos y económicos que poseen las prácticas artísticas para coadyuvar a la transformación y producción del espacio público, muchas veces genera efectos contradictorios que terminan por homogeneizar el espacio público presentándolo como una producción orgánica, y si se quiere, armoniosa, que no registra ningún tipo de conflicto ni resistencia entre actores sociales y las instituciones involucradas en su producción. Esta situación que se da muchas más veces de lo imaginado, logra negar la dimensión política que define al espacio público como una producción socioespacial en conflicto permanente.

Es claro que para el estudio y explicación de estas nuevas situaciones y condiciones de las prácticas artísticas y los actores sociales, la interdisciplinariedad de la investigación es un requisito en la medida en que la complejidad que convocan las condiciones históricas, culturales, económicas, políticas, sociales, ambientales y tecnológicas específicas de un

asentamiento urbano no pueden ser explicadas desde la geografía, la antropología, los estudios de comunicación o las teorías del arte y la cultura de manera independiente y aislada.

La discusión no es nueva. Aclaraciones sobre el particular las han ofrecido autores como David Harvey y Milton Santos, quienes han llamado la atención sobre las restricciones que existen en el acceso de una mayoría de la población a saberes expertos y a los recursos de este nuevo estadio de la globalización. Mantener compartimentaciones rígidas y sospechas infundadas sobre los campos de conocimiento diferentes al que representa el lugar desde el que habla un investigador de asuntos urbanos, restringe las posibilidades de contrarrestar vacíos de conocimiento sobre los fenómenos contemporáneos, en especial en las ciudades de América Latina. La consecuencia más inmediata es la reducción funcional de los problemas en cuestión y por lo mismo, el sostenimiento del vacío de conocimiento que pudo motivar alguna indagación.

El diálogo de saberes es tal vez la mayor tarea que se observa en el horizonte del trabajo de intelectuales, artistas, gestores y funcionarios comprometidos. Para los temas de los que se ocupa esta tesis, Harvey afirma que el trabajo de todos estos especialistas consistiría en articular la forma espacial y los procesos sociales en las ciudades, pues “debemos armonizar nuestro pensamiento acerca de ellas o, por el contrario, continuaremos creando estrategias contradictorias para solucionar los problemas urbanos” (Harvey 1985: 20).

En el capítulo dos se propuso una afirmación de Ana María Ochoa (2003: 23), quien señala que el imaginario e ideario sobre el papel puede jugar el arte en la reivindicación de los derechos culturales de grupos minoritarios hoy se ha transformado en tal magnitud que se asemeja al imaginario e ideario existentes sobre la política, en tanto sirve estratégicamente para obtener intervenciones de mejora de barrios y veredas. Pero, no hay que perder de vista que las políticas públicas sobre cultura así hayan sido resultado de una concertación impulsada por la participación ciudadana, también han hecho parte de la crisis. Parfraseando la famosa frase del urbanista de Curitiba, Jaime Lerner, muchas veces en América Latina la ciudad ha sido el problema y no la solución para sus habitantes.

Se observa en Bogotá y Medellín que las políticas de cultura vigentes han superado el ámbito de lo exclusivamente artístico como objeto de su acción, en la medida en que, primero, han acertado en traducir en instancias y conductos regulares tangibles muchas de las necesidades de los habitantes de estas ciudades que sobrepasan las comúnmente asociadas con lo cultural. En segundo lugar, han reconocido el papel central de la cultura en la solución de conflictos, la proposición de acuerdos, el fortalecimiento de la gobernanza democrática y como herramienta para la defensa de los derechos de todas las organizaciones sociales.

En este escenario, las particularidades y diferencias identitarias se han descubierto como argumentos importantes para la movilización de agendas políticas de las minorías que han establecido en su etnia, género o edad, su principal vehículo de gestión y visibilidad social. Es decir, “lo artístico” y “lo cultural” hoy se entienden y emplean en Colombia como medio y herramienta valiosa de gestión frente al Estado y otros poderes en los espacios de la vida social.

Cerreando este apartado, puede establecerse que las prácticas artísticas asumidas de manera aislada con respecto a la cultura y a las otras esferas de la vida social no pueden jugar un papel relevante en la transformación de un asentamiento urbano, ya que requiere de articulaciones estratégicas y permanentes con procesos políticos, económicos y sociales de distintas escalas. La complejidad, número y alcance de las relaciones entre los distintos actores, pueden arrojar luces para incidir efectivamente en esa construcción de lo público. Apremia entonces que los actores culturales avancen todavía más en la construcción de lo público, de los espacios comunes de sus barrios, de modo tal, que sea dable una transformación de las relaciones socio-espaciales en la ciudad.

### **3.2. Nuevos actores culturales y otras diferencias: Modos de hacer y políticas de la vida cotidiana.**

Prestar atención y reforzar las entidades territoriales, sus habitantes y recursos de los bioespacios, es decir, a las bases civiles y raíces nacionales y regionales, se convierte así en una táctica universal de supervivencia colectiva. A estos contenedores flexibles los vamos a designar como "espacios de los pueblos" ya que allí es donde se

articulan las principales luchas de resistencia popular e intelectual-cultural a la globalización.

Orlando Fals Borda. *Acción y Espacio. Autonomías en la nueva República.*

Si cada grupo social está en capacidad de construir su propia espacialidad en tanto posee modos de hacer particulares, querría decir esto que existe la posibilidad de que ese grupo autodetermine su espacialidad. Esta afirmación sustenta las continuas pugnas por significar, representar, controlar, marcar o apropiar los espacios de su cotidianidad. En ese sentido, las relaciones sociales espacializadas en los barrios de la ciudad reflejan el ejercicio de poderes verticales y la resistencia que les corresponde. Es decir, a mayor heterogeneidad espacial, mayor intensidad, heterogeneidad y “flexibilidad” – como lo señala Fals Borda en la entrada de este apartado -, en las relaciones sociales. La homogeneidad del territorio explicaría por el contrario, el ejercicio eficaz de “poderes verticales y autoritarios del gran capital” (Zibechi, 2008: 89). Dos buenos ejemplos de heterogeneidad, flexibilidad e intensidad de actores sociales y relaciones dentro de los casos presentados, son el CMPR y La Casa del Viento de Arquitectura Expandida. (Ver: Figuras 2 y 5).



Figura 2. Diagrama de relaciones del Centro de Memoria Paz y Reconciliación en relación con las distintas intervenciones de las organizaciones de víctimas del conflicto interno armado.

El ejercicio de diferencia cultural movilizada en los modos de hacer, son el germen de esa heterogeneidad. La cultura entonces, o mejor, las prácticas culturales como ha sido

presentado a lo largo del documento, han adquirido cierta potencia emancipatoria. Los casos de Práctica Artística en la Grieta o el proceso del proceso social del barrio Santa Librada en la Localidad de Usme describen esa potencia. Los diagramas de relaciones de cada uno de los casos estudiados que son presentados en este apartado, pretenden diferenciar los - a veces numerosos -, actores sociales involucrados así como los recursos que movilizan o ponen en juego en sus modos de hacer, para la producción de estas nuevas espacialidades. (*Ver: Figuras 2, 3, 4 y 5*).

Como ya fue señalado, la heterogeneidad reconocida en los casos de estudio está representada por la complejidad cultural, política y ciudadana de cada uno de ellos; también en los distintos lugares de enunciación que es posible reconocer en los actores implicados, que conllevan implícitamente un diálogo productivo entre saberes sociales y conocimiento experto proveniente de distintas disciplinas; la evidente riqueza de recursos artísticos puestos en trabajo al materializar cada iniciativa.

A pesar de estas condiciones y de acuerdo a lo observado en Bogotá a lo largo de esta indagación, aún es posible encontrar diversas prácticas culturales, entre ellas algunas prácticas artísticas, que han permitido a muchas comunidades enfrentar los ejercicios de poder por parte de actores del estado y también privados que defienden todo tipo de intereses. El caso de las mujeres desplazadas de los barrios Caracolí, Jerusalén y Potosí que participaron en el proyecto Práctica Artística en la Grieta en condiciones doblemente desfavorables, por ser desplazadas por violencia y ser mujeres en un entorno de poderes predominantemente masculinos, muestra los distintos modos de organizarse, gestionar recursos, responder con rapidez las condiciones cambiantes e integrarse a un campo de relaciones en extremo complejo conformado por una universidad privada, un centro social, líderes comunitarios, instituciones públicas, una escuela para niños y jóvenes y grupos ilegales armados. También muestra la capacidad de apropiación de recursos heterogéneos que hicieron comunes al hacerlos productivos espacialmente: los saberes de agronomía orgánica, una huerta, un emprendimiento artesanal, un acompañamiento técnico y uno más complejo por las tareas de gestión que requiere, como es el de la institucionalidad cultural y artística de las escalas distrital y nacional. Finalmente, es importante la presencia en forma



de estrategia de mediación en este caso, de las prácticas artísticas, y no como un punto de llegada o la finalidad de la propuesta de Ferrari, que aporta un complejo discurso académico en el proyecto derivado de su formación. (Ver: Figura 3).

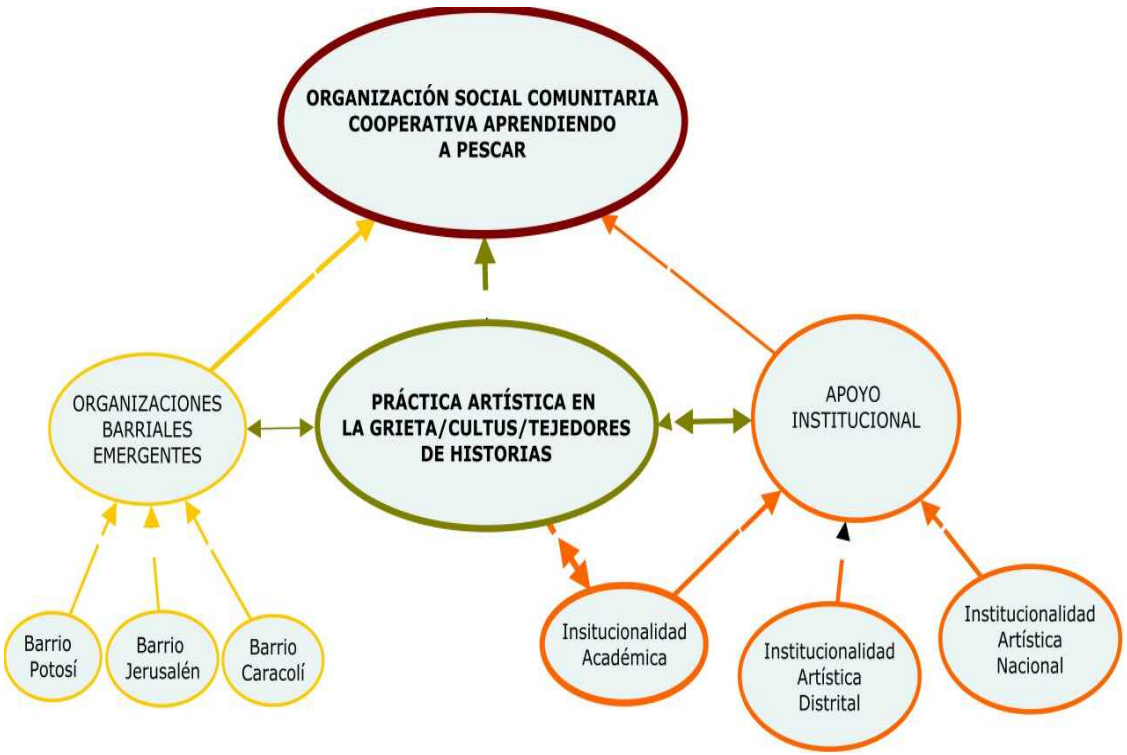


Figura 3. Diagrama de relaciones del Proyecto Práctica Artística en la Grieta/Cultus/Tejedores de Historias.

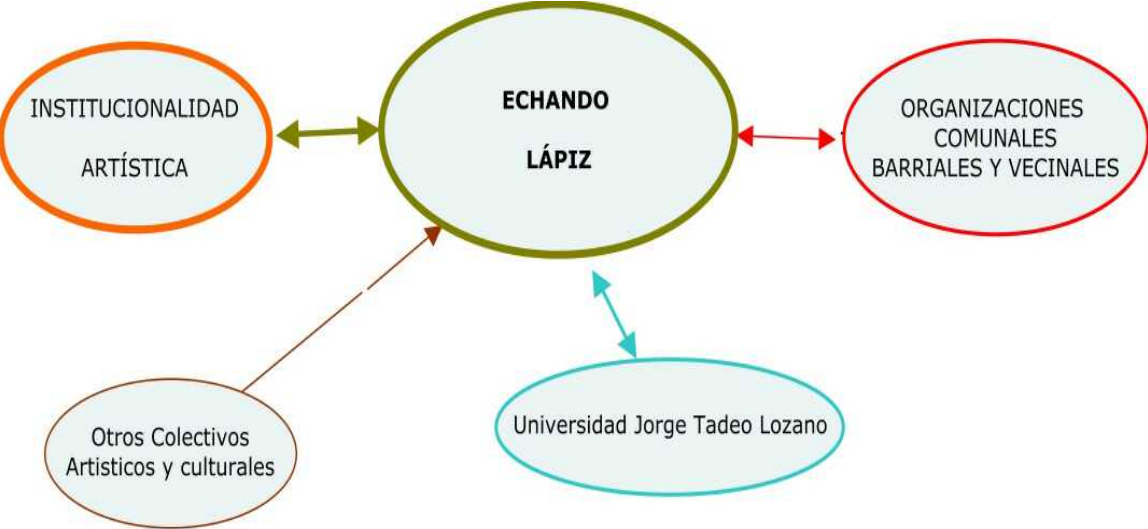


Figura 4. Diagrama de relaciones del Proyecto Echando Lápiz.

El entorno de las descripciones de algunos de los casos de estudio estuvo afectado por intervenciones para la construcción de infraestructura metropolitana de movilidad o por procesos de cambio de usos del suelo urbano. Esto sucedió en San Felipe, uno de los barrios donde Echando Lápiz realiza una de sus expediciones, que casi por regla impacta a las asociaciones de vecinos de los barrios y sectores “beneficiados” por esta renovación, así como a los pequeños comerciantes que en general son invisibilizados por estas grandes operaciones. Esta tendencia a la homogenización del espacio es inversamente proporcional a la heterogeneidad en su composición social, como fue señalado líneas atrás. Quizá sea en esta dirección en que se puede entender la aparente simpleza del diagrama del proyecto Echando Lápiz, pues hay un mayor peso de la institucionalidad artística de la ciudad que de la organización sociocultural barrial.

De otro lado, aunque pareciera ser lo contrario, muchas intervenciones a cargo de artistas urbanos coadyuvan a procesos de homogenización espacial y de expulsión de habitantes tradicionales de ciertos sectores, como incluso puede estar sucediendo en el área de influencia del CMPR. Al respecto, Martín Checa ya ha señalado el papel que vienen jugando el arte y los artistas como agentes gentrificadores en las ciudades actuales en otro apartado de este documento, pero en este punto afirma su argumento:

Incluso este mismo autor (Ley) mencionaba que el carácter de pionero de su actuación estaba ligado a la clase socioeconómica que iba a ocupar el espacio gentificado a medio plazo, pues el artista aparecía como el valedor de esta en cuanto a la forma de apropiación del espacio que desarrolla y probablemente, como Zukin advertía, mostraba deseos de incluirse en esa clase.

En los términos en los fueron planteadas las distintas unidades para el análisis de relaciones de cada caso, se ha presentado una síntesis del entramado comprometido por cada una de las intervenciones de las *nuevas espacialidades* que han emergido en micro espacios de Bogotá. En estas síntesis gráficas, importa en grosor o calibre de las líneas que delimitan unidades, así como la direccionalidad de las líneas de relación. De este modo, fueron identificadas y caracterizadas las producciones, procesos sociales y actores sociales, así como su ubicación o emplazamiento en la ciudad.

Igualmente, la problematización de la dimensión pública de los espacios urbanos en la ciudad, obligó una ampliación de sus implicaciones políticas y sociales. Por lo mismo, la noción “recursos comunes urbanos”, o “los comunes”, permiten entender la producción espacial de los lugares urbanos en la que participan estas prácticas artísticas.

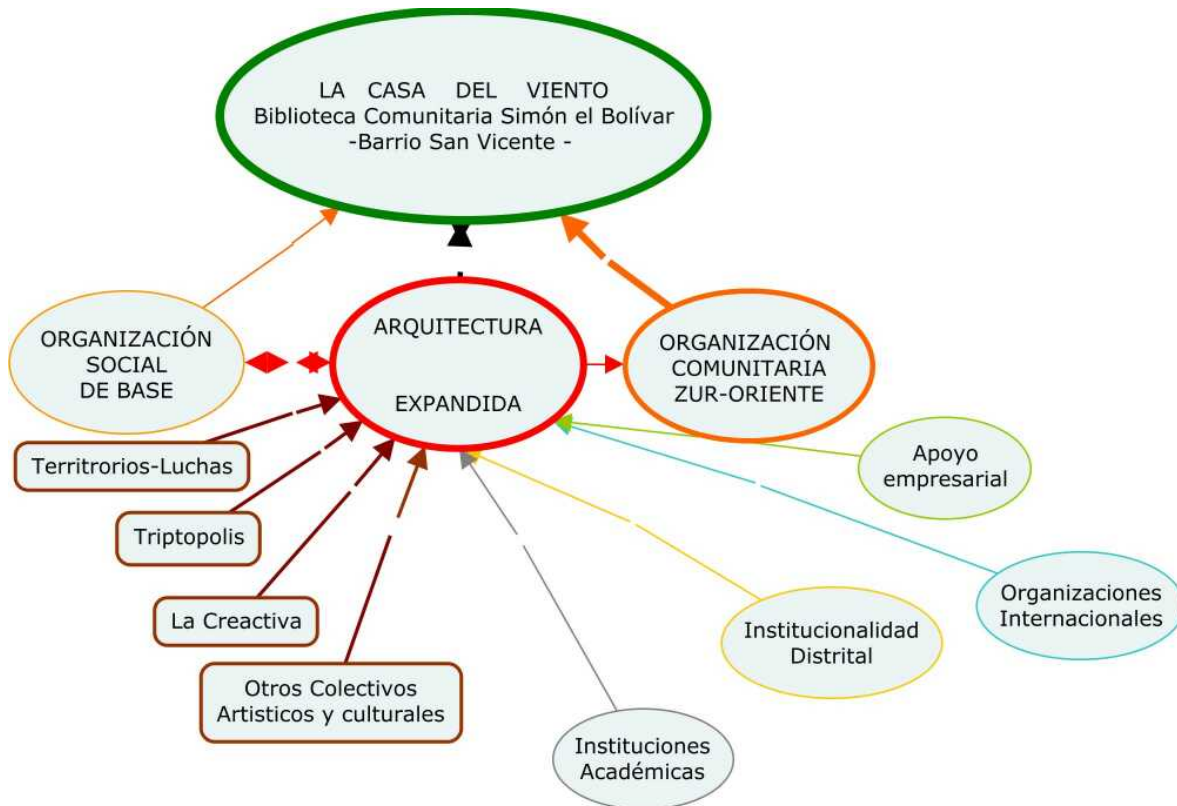


Figura 5. Diagrama de relaciones del proyecto Casa del Viento/Biblioteca Pública Comunitaria Simón el Bolívar.

### 3.3. Organizaciones comunales, organizaciones populares y activismos transversales.

El activismo de este tipo de movimientos se expresa de modo análogo: generación de pequeñas o grandes burbujas de lucidez e impacencias colectivas, que operan como espasmos en relación y contra determinadas circunstancias consideradas inaceptables, iniciativas de apropiación no pocas veces inamistosas del espacio público que pueden ser especialmente espectaculares, que ponen el acento en la creatividad y que toman prestados elementos procedentes de la fiesta popular o de la *performance* artística.

Manuel Delgado. *El espacio público como ideología*.

Las acciones colectivas están integradas a una red amplia de relaciones y significados

sociales cambiantes, conectadas directamente a contextos sociales, políticos y económicos concretos de escalas local, nacional y global; que en ellas actúan diferenciados “mundos ideológicos” pertenecientes a otras temporalidades diferentes a la actualidad y que su significado y alcance también depende de las perspectivas de análisis que local e internacionalmente se incorporen para el estudio de estos fenómenos. La descripción de los universos ideológicos a los que responden determinados supuestos sociales que movilizan algunas acciones colectivas, si bien pueden encontrar su origen en posturas de los años 70, 80 o 90, como señala Alfonso Torres (2007), sus efectos tienen lugar aquí y ahora.

La red de relaciones y posibilidades en medio de contextos específicos que marcan la tendencia e intensidad de las acciones colectivas, en tanto ejercicio ciudadano, se empiezan a entrever al considerar las características socio espaciales de Bogotá. Esto se puede constatar al observar los nuevos fenómenos sociales, políticos y culturales en manos de actores urbanos emergentes. En segundo lugar, que su capacidad de organización y gestión es, en comparación con las instituciones gubernamentales y privadas contra las cuáles pugnan, poca y frágil, aunque en ocasiones lo suficientemente persistente como para garantizar la consecución de reivindicaciones a sus reclamos.

Según Torres (2007: 19), los actores de las acciones colectivas son por lo general los pobladores que “han sido los productores de buena parte de su urbanización, de su economía, de su cultura y vida política; más aún, serían los exponentes de “otra modernidad”, si no alternativa, por lo menos sí diferente de los modelos promovidos por los estados. Esa otra modernidad, implica la desigualdad social que se expresa en la fragmentación socio-espacial de las ciudades. Las condiciones descritas han determinado y mantenido la fragmentación socio-espacial de muchos barrios y amplios sectores de distintas ciudades, estableciendo estereotipos bastante funcionales como Ciudad Bolívar en Bogotá, el distrito de Agua Blanca en Cali, la Comuna 13 en Medellín,

A través de la impugnación por el reconocimiento y visibilidad sociales de distintas alteridades en la ciudad, los contenidos culturales han animado la emergencia de nuevos actores políticos asociados frecuentemente con activismos transversales o nuevos

activismos, que hoy son relevantes en la transformación social, política y urbana en escala microespacial. Los activismos transversales no presentan un patrón organizativo común, pasando por la intervención táctica sobre el espacio urbano su estructura organizativa flexible, informal y horizontal y cambiante. Algo de este perfil coincide con algunos de los participantes de las iniciativas de muralismo urbano, por ejemplo. Esta condición más que entorpecer las dinámicas de trabajo, por el contrario permite cierta fluidez entre las relaciones dentro del colectivo de trabajo.

Esas estrategias de la acción colectiva misma son producidas por perspectivas de análisis situadas política e ideológicamente, es decir, no son neutras y corresponden a distintos estadios de la problemática urbana. Alfonso Torres (2007), propone tres momentos del estudio y ocurrencia de las acciones colectivas en Bogotá que pueden equipararse de algún modo a los estadios ya descritos por Nelly Richard, de la relación histórica entre arte y política presentado en el apartado anterior. Los tres antecedentes que describe el autor, junto a la actual perspectiva de análisis y dinámica social son:

- Entre los años cincuenta y sesenta del siglo XX, la preocupación era el crecimiento urbano, la masiva migración a centros urbanos y los nuevos pobladores de las ciudades, en los que primaban las teorías de la marginalidad. Estas preocupaciones coincidían con otros países latinoamericanos que resentían fenómenos similares aunque causas distintas (Torres, 2007 : 9).
- Durante los setenta y los ochenta se caracterizaron por la emergencia de los denominados “nuevos movimientos sociales” con el apoyo e intervención de organizaciones políticas de izquierda, la iglesia católica y actores culturales. También por el crecimiento sostenido de las ciudades colombianas en comparación con las de otros países, que reorientaron los análisis centrándolos sobre todo, pero no únicamente, en el capitalismo periférico y en la emergencia de nuevos actores urbanos.
- Desde mediados de los ochenta y durante los noventa, la atención se ubicó en las identidades colectivas, las culturas populares, los nuevos lenguajes urbanos, las organizaciones populares y las nuevas formas de participación política de los

habitantes de los distintos barrios de la ciudad. Coincide este estadio con la reforma a la Constitución Política, que dio vía a otras relaciones posibles entre gobierno y sociedad civil, por ejemplo vía cultura, estableciendo una la compleja red de relaciones que se han multiplicado, y más aún, cuando se estableció un discurso que pretende emplear la cultura como herramienta para la consecución de la paz (Ochoa, 2003).

- En la última década además de la trayectoria de los estudios sobre la problemática urbana, lo que se encuentra según Torres, es una continuidad del repertorio en la protesta urbana, la permanencia de organizaciones que habían comenzado su actividad dos y tres décadas atrás, que se enmarcan en rápidos y grandes crecimientos urbanos en las principales capitales del país, el sostenimiento y reciclaje de las sucesivas violencias urbanas y rurales, el aumento en el número de organizaciones sociales, resultado a su vez de las transformaciones políticas que implicó la Constitución del 91 y a la vez, como expresión de la tradición del asociativismo en la ciudad desde la fundación de las primeras Juntas de Acción Comunal a finales de los cincuenta.

Se podría establecer que lo que engloban las acciones colectivas son “organizaciones populares, luchas urbanas, identidad, política y sujetos sociales” (Torres, 2007: 67). Por lo tanto no serían movimientos sociales propiamente dichos debido a su impermanencia y porque al final, quizá su fin último no es transformar las estructuras del sistema social en su conjunto, sino las condiciones materiales de la vida diaria de algunos habitantes de la ciudad. Aún así, advierte Torres apoyándose en Melucci, Touraine y Archila (2007: 68), son sistemas que implican conflicto, acción e identidad,

(...) *sistema* en la medida en que se configuran como estructuras orgánicas que garantizan cierta unidad y continuidad en el tiempo; son *acción* en la medida en que están orientados por objetivos, creencias y decisiones; constituyen *identidad* en la medida en que generan solidaridades y sentidos de pertenencia y comparten campos de oportunidades comunes.

Sobre un punto muy importante, el que indica que las acciones colectivas actuales no apuntan a la transformación social propiamente dicha, como tal vez sí lo hacían los

movimientos de la década de los sesenta, sirve traer a la discusión una afirmación bastante provocadora de Michael Hirsch, quien para referirse a la dimensión política del arte actual, establece a Mayo del 68 como el germen de lo que sucede hoy. A renglón seguido explica que si bien esto puede ser así, no hay que perder de vista que Mayo del 68 fue sobre todo un fallo político, y al mismo tiempo, un éxito cultural (Miessen y Basar, 2009: 293).

La dispersión que señalan algunos investigadores de la ciudad de estas acciones colectivas gestionadas con recursos culturales mayoritariamente, se pueden tornar aún más difíciles de seguir si son defendidos desde los denominados *tactical media*<sup>99</sup>, que emplean abiertamente plataformas y medios digitales o de las TIC –Tecnologías de la Información y la Comunicación -. Aunque apelen a su capacidad de impacto y cohesión gracias a su poder de afectación, a la luz de ciertas posturas teóricas los haría banales y poco interesantes en términos políticos, entre otras cosas, por estar demasiado contenidos por el campo del arte. Incluso, si son comparadas sus formas de organización y de acción política se apartarían de la caracterización propuesta por Torres (2007).

Sin entrar en el detalle del estudio sociológico que hace Torres sobre las luchas urbanas y las organizaciones populares en Bogotá, que lo lleva a construir una herramienta para su análisis como las Organizaciones Populares Urbanas, en cambio, si es importante señalar algo que él reconoce en estas organizaciones, y es la predominante escala micro y pequeña de sus acciones, en la que las escalas local y distrital son excepcionales. Esto lo explica justamente por la actual “descentración del poder traslada a todos los escenarios de la sociedad la acción política, desdibuja las fronteras de los ámbitos entre lo político y lo social, entre lo público y lo privado y, por tanto, la separación entre actores políticos y actores sociales” (Torres, 2007: 77), que ya se ha descrito a partir de los aportes de Navia y Zimmerman, Lindón y Schteingart, ya citados.

---

<sup>99</sup> Se denomina *tactical media* a una tendencia que combinó arte, medios experimentales (que incluye el espacio digital) y el activismo político, cuyo origen es situado en Amsterdam en la década de los 90.

### **3.4. Conclusiones finales. Espacialidades emergentes en Bogotá: entre los artefactos culturales, las prácticas artísticas y la producción espacial.**

A manera de cierre provisional en el marco de análisis propuesto y de los supuestos teóricos desplegados, se debe mencionar en primer lugar que fue posible observar que las intervenciones de prácticas artísticas articuladas a acciones colectivas, en efecto han transformado y producido micro-espacios de Bogotá, propiciando de esta forma el surgimiento de nuevas espacialidades en la ciudad. El caso de Bogotá, por el número y complejidad de recursos, actores, diversidad, el entorno especialmente propicio en términos de políticas culturales públicas, con una gobernabilidad en ciernes y una experiencia acumulada a propósito de las gobernanzas de tipo cultural que se han consolidado en distintos territorios de la ciudad, lo hacen especialmente importante y significativo para el país.

Cada nueva espacialidad involucra un conjunto específico de procesos y actores sociales en la transformación micro-espacial de Bogotá. A su vez, cada proceso y actor social implicado moviliza recursos bien diferenciados: capacidad de gestión y de organización, capital cultural, representatividad y legitimidad políticas, conocimiento experto, saberes sociales, materiales de trabajo, entre otros. En estas condiciones, los modos de hacer en manos de los artistas entran en una suerte de diálogo intercultural con los modos de hacer de otros actores sociales individuales o colectivos, con capacidad y derecho a tomar la palabra o a visibilizarse en el espacio urbano.

La pesquisa evidenció la escala micro espacial de estas nuevas espacialidades, escala en la que se insistió a lo largo del documento. Esta escala reconocida en los distintos casos abordados sugiere que las nuevas espacialidades ofrecen una capacidad de transformación limitada, condición que se explica parcialmente en la disponibilidad y atributos de los recursos en manos de los actores sociales que convoca. En este sentido, es posible reconocer la fragilidad de estas nuevas espacialidades en tanto son resultado de producciones socio-espaciales a cargo de actores sociales, cuya adscripción no es definitiva ni estable, pues no está sustentada por algún tipo de esencialismo identitario o político. Adicionalmente, la asimetría en las relaciones de poder que se establecen en el proceso de



producción socio-espacial entre estos actores, clausura esta posibilidad. Esta afirmación se puede extender incluso para una subjetividad política como la de “víctima del conflicto interno armado”, en razón de los bien diferenciados tipos de victimarios, sus motivaciones y el proceso social del sujeto víctima en cada caso, que ya han sido identificados en el país.

No obstante lo afirmado en el párrafo anterior, hay que agregar que las nuevas espacialidades involucran el ejercicio del derecho a decir, a existir y a visibilizarse. Por lo tanto, aún en su ambigüedad y usos problemáticos la identidad y la particularidad de sujetos los individuales y colectivos implicados en su producción, es un rasgo central y un “recurso común” en las producciones socioespaciales que se abordan en este trabajo.

Así, no se puede perder de vista la procedencia de cada actor social en los distintos casos descritos: artistas, colectivos artísticos, arquitectos, activistas, líderes comunitarios, habitantes de algún barrio de la ciudad, funcionarios públicos, profesores universitarios, estudiantes, gestores culturales de organizaciones civiles, instituciones gubernamentales, instituciones de educación superior, juntas de acción comunal, espacios para la circulación artística, empresas privadas, entre otros.

Insistiendo en las líneas anteriores, es dable afirmar que las nuevas espacialidades en la ciudad no son simples derivaciones o representaciones abstractas del orden social, sino que son constitutivas de ese orden social espacializado. De ahí que resulte importante resaltar la diversidad de los actores implicados y sus ubicaciones en distintos campos sociales. Es decir, la ubicación de un artista o de un colectivo artístico, de un líder comunitario, de una junta de acción comunal o de una organización juvenil, son incomparables e incluso puede ser impensada su convergencia en alguna iniciativa conjunta, hasta antes de su articulación en la producción de una nueva espacialidad, claro está, en los términos presentados.

También es posible afirmar que en el caso bogotano estas prácticas además de su capacidad de convocatoria y vinculación, ponen en juego repertorios propios de estrategias específicas empleadas por los ciudadanos para entablar impugnaciones, resistencias o solidaridades con el Estado, sus modos de gobierno y con el establecimiento cultural. En este sentido, no es posible pasar por alto que estos repertorios también reproducen imaginarios de lo

comunitario, de lo político y sobre todo, de lo artístico, cuyo significado no está en manos ni de las instituciones públicas para el arte y la cultura de la ciudad, como tampoco está en manos de los artistas. La explicación sobre esta condición está en que la apropiación social de las representaciones, ideas y prácticas sobre el arte es una de las dimensiones constitutivas del campo cultural.

Este trabajo asume que las nuevas espacialidades estudiadas involucran cualidades concretas como la cultural, la política, la económica y la ciudadana, que exceden las valoraciones estrictamente formales o estéticas suscitadas habitualmente cuando hay una advertencia de que se trata de “arte” o de “cultura”. De aquí se desprende que la relevancia de estas prácticas deba explicarse en términos de una noción expandida de arte que como fue descrito en uno de los capítulos, permite articulaciones distintas en relación con acciones colectivas específicas: aquellas que integran las prácticas artísticas en sus repertorios de intervención; las prácticas artísticas y acciones colectivas articuladas en procesos comunitarios; y las prácticas artísticas y acciones colectivas entendidas como arte útil.

Las prácticas artísticas sobre las que se ha trabajado y desde la perspectiva de análisis propuesta, también funcionan como herramientas de intervención críticas que reorganizan, al menos temporalmente, las relaciones sociales en los lugares comunes que producen y que involucran a actores e instancias distintas a los artísticos. Resultan tan potentes sus contenidos críticos y políticos, como los discursos alrededor de los cuáles se han organizado los colectivos y comunidades.

La importancia de estas nuevas espacialidades radica en su incidencia en la transformación socio-espacial de microespacios de la ciudad, como afirmación por parte de ciudadanos organizados temporalmente, de su derecho a la ciudad. Este derecho a la ciudad se expresa en el marcaje, apropiación y significación los lugares de la acción colectiva; la movilización, recreación y reconstrucción de imaginarios e idearios tanto sobre el espacio mismo, como sobre los ideales político/sociales que espacializan a través de sus

intervenciones; y finalmente, en la emergencia, visibilización y posible empoderamiento de nuevos actores sociales.

La profusión de discursos sobre el espacio público ha terminado por ocultar su carácter político, lo que equivale a decir problemático y en pugna permanente. Algunas veces esto ha sucedido a causa de nuevas formas de control que el gobierno de turno de la ciudad ha sido capaz de desplegar, al concertarlo en nombre del arte y la cultura. El caso del eje del tranvía de Medellín es un buen ejemplo en el que una práctica artística como la del grafiti, fue incorporada soterradamente a procesos que han demostrado ir en detrimento de los intereses de los habitantes tradicionales de ese sector de la ciudad, sustentando indirectamente, procesos de gentrificación tendientes a una renovación urbana. Por lo mismo, en la imprecisión de los alcances de sus intervenciones en los espacios urbanos, los colectivos de artistas/activistas (o “artivistas”), funcionarios públicos y agentes que representan intereses privados, terminan por avanzar sobre los “comunes urbanos” y afirmar el orden institucional dominante. Dicho de otro modo, algunos proyectos corren el riesgo de reproducir gobernanzas de tipo cultural dirigidas a minimizar la capacidad de las organizaciones barriales y comunitarias de producir su propia espacialidad.

Hay un aspecto interesante en términos de la paradoja de su condición: en la misma escala en que se han complejizado las prácticas artísticas ha avanzado el mercado y se han ampliado los espacios democráticos. Como consecuencia parcial de tal expansión de lo artístico-cultural han podido emerger en la ciudad nuevos agentes y formaciones institucionales, lo que ha su vez a supuesto un empoderamiento inédito de distintas franjas de la población vía derechos culturales. Sin embargo, la aparición, marcaje del espacio público y la producción de nuevas espacialidades no escapan de tal paradoja.

Los asuntos asociados a la relación entre Estado y cultura, que incluye las complejas derivaciones que surgen de tal relación, se han multiplicado aún más en el caso colombiano, por cuenta de las funciones que le han venido adjudicado desde la institucionalidad nacional. Fueron mencionados en este trabajo los monumentos que incluyó el acuerdo de paz entre la guerrilla de las FARC y el Estado colombiano, así como

los casos de las secretarías de cultura de Medellín y Bogotá. Sirva señalar entonces que la adjetivación “ciudadana”, “de paz” o cualquier otra que conduzca a la cultura a una finalidad abiertamente gubernamental, puede fortalecer el control sobre el campo cultural, en donde está subsumida la práctica artística.

En las distintas prácticas mencionadas y descritas, sin perder de vista las precisiones hechas sobre su forma de operar y la manera desigual como participan los distintos actores sociales involucrados, se puede establecer que en efecto si están involucradas en la producción de lo público en general, y de espacios comunes en particular. Así que las valoraciones que en un primer nivel de lectura se le pueden achacar al espacio público, como un espacio para disfrute colectivo, central para el fortalecimiento de valores identitarios y la inclusión de sectores sociales en condiciones históricas de adversidad y desigualdad, puede redundar simultáneamente en la constitución de los “comunes urbanos”, vía nuevas espacialidades.

La importancia estratégica de la categoría “lo común” en las condiciones de posibilidad impuestas por el actual estadio del capitalismo, es que tiende a ser expropiado pero al mismo tiempo, sin esta condición y posibilidad de acumulación y distribución desigual de recursos, idearios, saberes y conocimiento experto propios del capitalismo avanzado, no es posible la construcción de “lo común”. Es decir, “los comunes” representan en sí mismos una contradictoria y compleja ampliación de la democracia.

Así entonces, la escala y significación de los espacios comunes producidos por nuevas espacialidades, derivan del tipo de relaciones sociales que las sustentan y su significado cultural en contextos específicos, ya que el motor supuesto de estas producciones espaciales es la ciudadanía organizada, informada y/o comprometida que propugna por sus derechos desde diversos supuestos identitarios, culturales y políticos, que superan cualquier adscripción partidista o tendencia estética, aunque en algunos casos puedan partir de estas.

La categoría “lo común” incorporó a este trabajo la importancia de las prácticas estéticas en su constitución, sus estrategias colaborativas, el intercambio de saberes, la producción y multiplicación de la denominada “imaginación social”, el empoderamiento de organizaciones de base social, la acción colectiva aparentemente desjerarquizada, y algo

central en su configuración: que no es público ni privado, lo que en medio de este entorno capitalista se convierte en un recurso muy importante para comunidades y organizaciones barriales, pero también, lo prefigura como un botín para el mercado.

Las prácticas artísticas que se autodenominan “autónomas”, por lo general son resultado de iniciativas que se han gestado en los márgenes de la ciudad en torno a la defensa de identidades culturales sobre todo, aunque no quedan excluidas la organización social y la acción política, incluyendo las que se definen desde el Estado y la organización tradicional de los partidos políticos. El caso del Centro de Memoria Paz y Reconciliación por ejemplo, siendo una institución pública, ha jalonado desde los bordes de la ciudad, prácticas artísticas, culturales, patrimoniales y de la memoria a su espacio, convirtiéndose en una suerte de caja de resonancia social y en un archivo de los reclamos y búsquedas de colectivos “autónomos” vinculados desde la organización social, el arte, la cultura y la acción política, a la reparación histórica de las víctimas del conflicto interno armado colombiano.

En la dirección de lo descrito, hay que insistir que en el estudio de la producción de las nuevas espacialidades, no es coherente atender sólo a las prácticas artísticas porque quedan fuera otras prácticas sociales igualmente significativas que arrojan registros novedosos sobre las comunidades que las practican, como las del patrimonio y de la memoria cultural. Igualmente, no resulta pertinente atender sólo las acciones colectivas porque quedan ocultas las estrategias expresivas y simbólicas del arte, así como la capacidad transformadora de los repertorios artísticos, lo que terminaría repitiendo el lugar común del lenguaje que ha aislado las prácticas artísticas de las otras esferas de la vida social y de otros campos de conocimiento.

Es por la razón presentada en la conclusión anterior, que identificar el tipo discursos y recursos provenientes de distintas instituciones y organizaciones, públicas y privadas, que ponen al servicio de la producción de estas nuevas espacialidades, resulta definitivo para establecer un repertorio teórico con el cual contrastarlas, con el fin de aportar tanto a dichos procesos, como a la discusión desde distintos espacios de enunciación de la ciudad.

Tomando el caso de las prácticas artísticas y atendiendo el marco conceptual como son entendidas, es importante señalar que dentro del trabajo son reconocidas además de su dimensión de creación propiamente dicha, las dimensiones de investigación, apropiación, circulación y formación. Hay que reconocer que las políticas culturales para el arte en Bogotá, operan desde tal concepción ampliada de las artes. Por esta razón fue fundamental la revisión atenta de los discursos con distintas proveniencias y su contrastación con las prácticas mismas que hicieron parte de este trabajo.

A pesar de que en Bogotá se registra en la actualidad una diversidad y cantidad de ofertas artísticas sin precedentes, al mismo tiempo se percibe una profundización en la desigualdad social y en las formas de marginación socio-espacial, que siguen siendo las grandes limitantes en el diálogo intercultural, incluso en espacios de escala barrial. Adicionalmente, como fue desarrollado en el primer capítulo, las condiciones institucionales de Bogotá no son comparables con las del resto del país, es excepcional en cierto sentido, lo que confirma que las grandes ciudades de los distintos países de la región, fungen como “centros autónomos de poder”. Dicho esto, es dable suponer que a medida que se profundiza el proceso de institucionalización de las prácticas artísticas en Bogotá, y se establece su articulación a acciones colectivas, semejante proceso podrá atraer sobre estas iniciativas otras formas de control por parte del Estado.

Hay que agregar por último, que las prácticas, saberes y recursos de estas nuevas espacialidades, están siendo apropiados y reproducidos no sólo en espacios sociales emergentes, ya que viene ocurriendo también a través de los espacios de formación profesional en artes en la ciudad. Si bien esto de algún modo puede resultar positivo, pues garantizaría idealmente una formación política de los futuros profesionales, también es posible que puedan ser cooptados y minimizados sus modos de hacer. Esta sería entonces, una forma de control adicional a su capacidad de transformación.

Uno de los escenarios posibles de un probable proceso de cooptación de la potencia transformadora de estas prácticas, expresada en su capacidad de concentrar y reproducir recursos sociales, políticos y económicos encaminados a la transformación y producción de

nuevas espacialidades, es que su efecto sea la homogeneización de los espacios comunes, presentándolos como una producción armoniosa en la que no se hace patente ningún conflicto, ni algún gesto de resistencia o fricción entre los actores sociales y las instituciones involucradas en su producción. En este sentido, el diálogo de saberes es tal vez la tarea más urgente en el horizonte del trabajo de artistas, académicos, organizaciones sociales, investigadores, gestores culturales y funcionarios comprometidos con los procesos socioespaciales en las ciudades de esta parte del planeta.

## FUENTES.

### Bibliografía.

Agudelo, César. (2006). “Subámonos al colectivo: Revisión y reflexión sobre lo colectivo en nuestro territorio” en *Colección de ensayos sobre el campo del arte. Compilación de ensayos 2005*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

Alcaldía Mayor de Bogotá - Instituto Distrital de Cultura y Turismo. (2005). *Políticas culturales Distritales 2004-2016*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

Alcaldía Mayor de Bogotá. (2003). *Políticas culturales urbanas. Experiencias europeas y americanas. Seminario Internacional*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.

Alcaldía Mayor de Bogotá - Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte. (2015). *Arte en espacio público. Intervenciones en Bogotá 2012-2015*. Bogotá: Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte.

Alcaldía Mayor de Bogotá - Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte. (2016). *Cátedra de nuevas políticas culturales 2013, 2014 y 2015*. Bogotá: Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte.

Alcaldía Mayor de Bogotá – Instituto Distrital de Patrimonio Cultural. (2008). *Bogotá un museo a cielo abierto. Guía de esculturas y monumentos conmemorativos en el espacio público Vol. I*. Bogotá: Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte.

Alderoqui, Silvia y Penchansky, Pompei (comps.). (2002). *Ciudad y ciudadanos: aportes para la enseñanza del mundo urbano*. Buenos Aires: Paidós.

AA VV. (2010). *Di-Sentir Observatorio de Participación Social y Comunal de Bogotá*. Bogotá: IPA ZUD - Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

AA VV. (2011). *La rebelión de los indignados. Movimiento 15M: Democracia real, ¡ya!* México: La Bola de Cristal.

Balibar, Étienne. (2013). *Ciudadanía*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Barragán, Jaime. (2011). “El CEC y su influencia sobre mi hacer como artista Teología de La liberación, Educación Popular Vida en Comunidad” en *Catálogo MDE11. Encuentro Internacional de Arte Contemporáneo de Medellín*. Medellín: Museo de Antioquia.

Bernal, María Clara y Pini, Ivonne. (2012). *Traducir la imagen, el arte colombiano en la esfera transcultural*. Bogotá: Universidad de los Andes.

Bertran, Roser y Manito, Félix (eds.). (2009). *Aprendiendo de Colombia. Cultura y educación para transformar la ciudad*. Bogotá: Fundación Kreanta, Convenio Andrés Bello.



- Bishop, Claire (ed.). (2006). *Participation. Documents of Contemporary Art*. Londres y Cambridge: Whitechapel y MIT Press.
- Blanco, Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte, Jordi; Expósito, Marcelo (eds.). (2001). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Borja, Jordi y Castells, Manuel. (1997), *La gestión de las ciudades en la era de la información*. Madrid: United Nations for settlements (Habitat) – Taurus.
- Bourdieu, Pierre. (1997). *La Distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- (2008). *Capital cultural, escuela y espacio social*. México D.F.: Siglo XXI.
- Bozzano, Horacio. (2009). *Territorios posibles. Procesos, lugares y actores*. Buenos Aires: Lumiere.
- Braig, Marianne y Huffschmid, Anne. (eds.). (2009). *Los poderes de lo público. Debates, espacios y actores en América Latina*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- Bradley, Will y Esche, Charles. (eds.). (2007). *Art and social change. A critical reader*. Londres: Tate Publishing y Afterall.
- Brea, José Luis. (2008). *El Tercer Umbral*. Murcia: CENDEAC.
- Cámara, Carlos. (2017). *Comunes urbanos: Lecciones desde la Barcelona de principios del siglo XXI. Una propuesta de caracterización desde la praxis*. Tesis Doctoral. Universitat Oberta de Catalunya.
- Cante, Freddy y Mockus, Antanas. (2006). “Hacia una acción colectiva de resistencia civil” en Mockus, Antanas y Cante, Freddy (comps.). (2006). *Acción colectiva, racionalidad y compromisos previos*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Castells, Manuel. (2004). *Movimientos sociales urbanos*. México, D.F.: Siglo XXI.
- Castro-Gómez, Santiago. (2005). *La poscolonialidad explicada a los niños*. Popayán: Universidad del Cauca e Instituto Pensar - Universidad Javeriana.
- Catenazzi, Andrea y Lombardo, Juan. (comps.). (2003). *La cuestión urbana en los noventa en la Región Metropolitana de Buenos Aires*, Buenos Aires: Instituto del Conurbano-Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Catenazzi, Andrea; Quintar, Aída; Cravino, María Cristina; Da Representação, Natalia y Novick, Alicia. (2009). *El retorno de lo político a la cuestión urbana. Territorialidad y acción pública en el Área Metropolitana de Buenos Aires*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento y Prometeo Libros.

Centro de Memoria, Paz y Reconciliación. (2010). *Debates de la Memoria. Aportes de las organizaciones de víctimas a una política pública de la memoria*. Bogotá: Agència Catalana de Cooperación al Desenvolupament – Alcaldía Mayor de Bogotá.

Cerda, Alejandro, Anne Huffschimid, Iván Anzuara y Stefan Rinke (eds.). (2011). *Metrópolis desbordadas. Poder, memoria y culturas en el espacio urbano*. México D.F: UACM.

Cifuentes, María y Serna, Adrián (comps.). (2006). *Encuentro sobre conflicto urbano: memorias*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Cisneros, Armando, María Teresa Esquivel y María Concepción Huarte (coords.). (2003). *Cómo mirar la ciudad. Perspectivas y métodos en la investigación urbana*. México: UAM.

Clifford, James. (2001). *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona, Gedisa.

Córdoba, Adriana. (2009). “Acciones colectivas e intervenciones estatales” en Sánchez Cabra, Efraín y Castro Osorio, Carolina (eds.). 2009. *Cultura Ciudadana en Bogotá: Nuevas Perspectivas*. Bogotá: SCRCD, Cámara de Comercio de Bogotá, Fundación Terpel y Corpovisionarios.

Cubides, Humberto y Guerrero, Patricia. (2011). “Política como relación. Prácticas de agrupaciones juveniles de la ciudad de Bogotá”, en Gutiérrez-Bonilla, Martha. (Ed.). *Nuevas expresiones políticas. Nociones y acción colectiva de los jóvenes en Colombia*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Da Representação, Natalia. (2009). “Los Espacios Comunes como problema. Sociabilidad, gestión y territorio”, en Cravino, María Cristina; Catenazzi, Andrea; Quintar, Aida; Da Representação, Natalia y Novick, Alicia. *El retorno de lo político a la cuestión urbana. Territorialidad y acción pública en el Área Metropolitana de Buenos Aires*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento - Prometeo libros.

Davis, Mike. (2007). *Ciudades muertas. Ecología, catástrofe y revuelta*, Madrid: Traficantes de sueños.

Delgado, Manuel. (2011). *El espacio público como ideología*. Barcelona: Catarata.

Delgado, Ovidio. (2003). *Debates sobre el espacio en la geografía contemporánea*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Delgado, Ricardo. (2009). *Acción colectiva y sujetos sociales. Análisis de los marcos de justificación ético-políticos de la organizaciones de mujeres, jóvenes y trabajadores*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

De Mattos, Carlos; Figueroa, Oscar; Giménez i Capdevilla, Rafael; Orellana, Arturo y Yáñez Warner, Gloria (eds.). (2005). *Gobernanza, competitividad y redes: la gestión en las*

*ciudades del siglo XXI*. Santiago: Instituto de Estudios Urbanos y Territoriales, Pontificia Universidad Católica de Chile.

De Sousa Santos, Boaventura (coord.). (2004). *Democratizar la democracia. Los caminos de la democracia participativa*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Deutsche, Rosalyn. (1998). *Evictions. Art and Spatial Politics*. Cambridge, Londres: MIT Press.

“Agorafobia”, en Blanco, Paloma; Expósito, Marcelo; Carrillo, Jesús; y Claramente, Jordi (coords.). (2001). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Duhau, Emilio y Giglia, Ángela (2008). *Las reglas del desorden. Habitar la metrópoli*, México D.F.: Siglo XXI, Universidad Autónoma Metropolitana - Azcapotzalco.

Escobar, Arturo (2005). *Más allá del Tercer Mundo. Globalización y Diferencia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia - Universidad del Cauca.

Escobar, Arturo; Dagnino, Evelina y Álvarez, Sonia E. (eds.). (2001): *Política Cultural y Cultura Política. Una nueva mirada sobre los movimientos sociales latinoamericanos*. Bogotá: ICANH-Taurus.

Expósito, Marcelo. (et al. Ed.). (2008). “Introducción”, en Buden, Boris; et. al. *Producción cultural y Prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid: Traficantes de Sueños.

Fals Borda, Orlando. (2000). *Acción y espacio: autonomías en la nueva república*. Bogotá: Tercer Mundo - IEPRI Universidad Nacional.

Fernández Durán, Francisco. (1993). *La explosión del desorden: la metrópoli como espacio de la crisis global*. Madrid: Fundamentos.

Ferrari, Ludmila. (2014). *En la Grieta: Práctica Artística en comunidad*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Filc, Judith (2002). *Territorios Itinerarios Fronteras. La cuestión cultural en el Área Metropolitana de Buenos Aires, 1990-2000*. Buenos Aires: Instituto del Conurbano - Universidad Nacional de General Sarmiento.

Flórez, Juliana. (2010). *Lecturas emergentes. Decolonialidad y subjetividad en las teorías de movimientos sociales*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Freire, Paulo. (2005). *La educación en la ciudad*. México D.F.: Siglo XXI.

García, Clara y Aramburu, Clara. (2009). *Universos socio-espaciales: procedencias y destinos*. Bogotá: Instituto de Estudios Regionales - Siglo del Hombre.

- García-Canclini, Néstor. (1995). *Consumidores y ciudadanos*, México D.F.: Paidós
- (1999). *La globalización imaginada*. México D.F.: Grijalbo.
- (2002). *Culturas populares en el capitalismo*. México: Editorial Grijalbo.
- (ed.). (1987). *Políticas Culturales en América Latina*, México D.F.: Grijalbo.
- (1998). “De los medios a las mediaciones: lecturas inesperadas”, en Laverde, María y Reguillo, Rossana (eds.). *Mapas nocturnos. Diálogos con la obra de Jesús Martín-Barbero*. Bogotá: Universidad Central, Siglo del Hombre.
- Gatica, Ignacio; Landázuri, Gisela; Reyes, Juan; Soto, Ernesto y Zamora, Gerardo (coords.). (2008). *Poder, actores e instituciones. Enfoques para su análisis*. México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana – Ediciones Eón.
- Geertz, Clifford. (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Giddens, Anthony y Hutton, Will (eds.). (2001). *En el límite. La vida en el capitalismo global*. Barcelona: Tusquets.
- González, Jorge y Galindo, Jesús (coords.). (1994). *Metodología y cultura*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- González, Rita. (2008). “Sitios de fantasmas: lo oficial, lo no oficial y lo ‘orificial’”, en González, Rita et. al. *Apariciones fantasmales. Arte después del movimiento chicano* (catálogo de la exposición), México D.F: Fundación Olga y Rufino Tamayo.
- Göbel, Christof (comp.). (2012). *Las plazas públicas en la Ciudad de México*. México: Universidad Autónoma de México - Azcapotzalco /Especialización y Maestría en Estudios Urbanos.
- Grimson, Alejandro. (2011). *Los límites de la cultura*. México: Siglo XXI.
- (2005). “Fronteras, neoliberalismo y protesta en Buenos Aires”, en Reguillo, Rossana y Godoy, Marcial (eds.). *Ciudades translocales: espacio, flujo, representación. Perspectivas desde las Américas*. México: Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente-Social Science Research Council.
- Guerrero, Javier y Acuña, Olga (comps.). (2011). *Para reescribir el siglo XX. Memoria, insurgencia, paramilitarismo y narcotráfico*. Medellín: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia – La Carreta Editores.
- Gutiérrez Aguilar, Raquel. (2017). *Horizontes comunitario-populares. Producción de lo común más allá de las políticas estado-céntricas*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Gutiérrez-Bonilla, Martha. (Ed.). (2011). *Nuevas expresiones políticas. Nociones y acción colectiva de los jóvenes en Colombia*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Hamilton, José Barreto de Faria y García, Pedro. (2002). “Arte e Identidade Cultural na Construção de um Mundo Solidário”, *Caderno de Proposições para o século XXI – Aliança para um Mundo Responsável, plural e Solidário*. São Paulo: Instituto Polis.

Harvey, David. (2009). “El derecho a la ciudad” en *Lo que nos queda/what’s left...what remains? VI Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo*. México: Patronato de Arte Contemporáneo AC.

Harvey, David. (1983). *Urbanismo y desigualdad social*. Madrid: Siglo XXI.

(2000). *Espacios de Esperanza*. Madrid: Akal.

(2011). “The Future of the Commons”. En *Radical History Review*. Winter 2011, No.109, pp. 101-107.

(2013), *Ciudades rebeldes. Del derecho a la ciudad a la revolución urbana*, Madrid: Akal.

(2017). *El cosmopolitismo y las geografías de la libertad*. Madrid: Akal.

Herrera Gómez, Diego y Piazzini, Carlos Emilio (eds.). (2006). *(Des)territorialidades y (No)lugares. Procesos de configuración y transformación del espacio*. Medellín: La Carreta.

Hijar, Alberto (comp.). (2007). *Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX*. México: Casa Juan Pablos-FONCA-Conaculta-INBA-CENIDIAP.

Hirsch, Michael. (2009). “El espacio comunal: entre la cultura y la política”, en Miessen, Markus y Basar, Shumon (eds.). *¿Alguien dijo participar? Un Atlas de prácticas espaciales*. DPR: Barcelona.

Informe del Grupo de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación, 2010, *Desplazamiento forzado en la Comuna 13: la huella invisible de la guerra*. Taurus: Bogotá.

Itchart, Laura y Donati, Juan. (2014). *Prácticas culturales*. Buenos Aires: Universidad Nacional Arturo Jauretche.

Jameson, Fredric. (2002). *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre posmodernismo 1983 – 1998*. Buenos Aires: Manantial.

Janoschka, Michael. (2003b). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá: Norma.

(2005), “De ciudades dispersas a ciudades perforadas: una nueva fase de transición demográfica y sus consecuencias morfológicas”, en De Mattos, Carlos; Figueroa, Oscar; Giménez i Capdevilla, Rafael; Orellana, Arturo y Yáñez Warner, Gloria (eds.). (2005). *Gobernanza, competitividad y redes: la gestión en las ciudades del siglo XXI*. Santiago: Instituto de Estudios Urbanos y Territoriales, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Jaramillo, Jaime (comp.). (2005). *Congreso Internacional Nuevos Paradigmas Interdisciplinarios: cultura, identidades y saberes fronterizos*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Kester, Grant. (2011). *The one and the many. Contemporary collaborative art in a global context*. Durham y Londres: Duke University Press.

Kron, Stefanie; Costa, Sergio; Huffschmid, Anne. (2012). “Democracia y reconfiguraciones contemporáneas del derecho en América Latina: una introducción” en: Kron, Costa y Huffschmid (Eds.). *Democracia y reconfiguraciones contemporáneas del derecho en América Latina*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.

Lechado, José Manuel. (2003). *Globalización y gobernanzas, ¿una amenaza para la democracia?* Madrid: Editorial Lengua de Trapo.

Lefebvre, Henri. (1974). “La producción del espacio”. *Papers: Revista de Sociología*, 3.

(1975), *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Ediciones Península. [1967].

(2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.

Lindón, Alicia; Aguilar, Miguel Angel; y Hiernaux, Daniel. (2006). *Lugares e imaginarios en la metropolis*. Barcelona: Anthropos, Universidad Autónoma Metropolitana -Iztapalapa.

Lippolis, Leonardo. (2015). *Viaje al final de la ciudad. La metrópolis y las artes en el otoño posmoderno (1972/2011)*. Madrid: Enclave.

Longoni, Ana y Metsman, Mariano. (2000). *Del Di Tella a “Tucumán Arde”. Vanguardia artística y política en el '68 argentino*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.

Longoni, Ana y Bruzzone, Gustavo. (eds.). (2008). *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Longoni, Ana. (2014). *Vanguardia y revolución*, Buenos Aires: Editorial Ariel.

Mançano, Bernardo. (2011). “Territorios, teoría y política” en Calderón, Georgina y León, Efraín (coords.). *Descubriendo la espacialidad social desde América Latina. Reflexiones desde la geografía sobre el campo, la ciudad y el medio ambiente*. México: Itaca.

Martín-Barbero, Jesús. (2002). *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.

(2006). “Pensar juntos espacios y territorios” en Herrera Gómez, Diego y Piazzini, Carlos Emilio (eds.). *(Des)territorialidades y (No)lugares. Procesos de configuración y transformación del espacio*. Medellín: La Carreta.

Mato, Daniel. (2002). *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Caracas: CLACSO.

- Mejía, Santiago. (2016). “¿Para qué sirve un barco en un mar de escombros?” en Colectivo Papel Picado. *Un libro sobre un barco*. Bogotá: Papel Picado Taller Editorial – IDARTES.
- Melucci, Alberto. (1999). *Acción colectiva, vida cotidiana y democracia*. México: El Colegio de México.
- Merino, Mauricio (coord.). (2010). *¿Qué tan público es el espacio público en México?* México: Fondo de Cultura Económica – Conaculta – Universidad Veracruzana.
- Mesa Ambiental de los Cerros Orientales. (2008). *Territorios Populares, Ambiente y Hábitat. Propuestas de política pública desde los Cerros Orientales de Bogotá*. Bogotá: Mesa Ambiental de los Cerros Orientales.
- Mesa, Nora (2003). *Ensayos sobre intervenciones estético poéticas en la ciudad*. Medellín: Línea de Investigación en Urbanística, Medellín.
- Mesquita, André. (2011). *Insurgencias poéticas: Arte Ativista e ação coletiva*. Sao Paulo: FAPESP.
- Miessen, Markus y Basar, Shumon (eds.). (2009). *¿Alguien dijo participar? Un atlas de prácticas espaciales*. Barcelona: DPR – Barcelona.
- Ministerio de Cultura. 2013. *Sistema Nacional de Cultura. Estado, retos y perspectivas*. Mincultura: Bogotá
- Mitchell, Don. (2000). *Cultural Geography. A Critical Introduction*. Londres: Blackwell.
- Mockus, Antanas. (2006). “Una visión de los logros y los retos de Bogotá, a partir de algunos conceptos de Jon Elster” en Mockus, Antanas y Cante, Freddy. (Comp.). *Acción colectiva, racionalidad y compromisos previos*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Moncayo, Víctor. (2001). “Políticas estatales y especialidad capitalista” en *El devenir de la Ciudad* (Memorias de Seminario). Bogotá: Instituto Colombiano de Fomento para la Educación Superior.
- Montiel, Edgar. (2010). *El poder de la cultura. Recurso estratégico del desarrollo durable y la gobernanza democrática*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- Montoya, Jhon Williams. (2006). *Cambio urbano y evolución discursiva en el análisis de la ciudad latinoamericana: de la dependencia a la globalización*. Bogotá: Universidad Nacional.
- Morduchowicz, Roxana. (2010). *El capital cultural de los jóvenes*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Moreno, Óscar. (2014). *Mi casa Mi cuerpo: Migración forzada, memoria y creación colectiva*. Bogotá: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.

Moxey, Keith. (2005). “Estética de la cultura visual en el momento de la globalización” en Brea, José Luís (ed.). *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.

Muñoz, Cristian y Romero, David. (2014). *La puesta a prueba de lo común. Una aproximación a los discontinuos trazos de la dimensión colectiva en el arte contemporáneo penquista*. Concepción: Plus ediciones.

Muñoz, Francesc. (2008). *Urbanización, paisajes comunes, lugares globales*. Barcelona: Gustavo Gili.

Navia, Patricio, y Zimmerman, Marc (Coords.). (2004). *Las ciudades latinoamericanas en el nuevo (des)orden mundial*. México: Siglo XXI.

Nivón, Eduardo. (2006). *La política cultural. Temas, problemas y oportunidades*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo Regional para la Cultura y las Artes de la Zona Centro.

Novoa, Edgar. (2010). *La metamorfosis de la cuestión espacial en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

O’Sullivan, Tim; Hartley, John; Saunders, Danny; Montgomery, Martin; Fiske John. (1997). *Conceptos clave en comunicación y estudios culturales*. Buenos Aires: Amorrortu.

Ochoa, Ana María. (2003a). *Entre los deseos y los deberes. Un ensayo crítico sobre políticas culturales*. Bogotá: Ministerio de Cultura -ICANH.

(2003b). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá: Norma.

Orellana, Arturo. (2005). “El control social del espacio metropolitano desde lo local” en De Mattos, Carlos; Figueroa, Oscar; Giménez i Capdevilla, Rafael; Orellana, Arturo y Yáñez Warner, Gloria (eds.). *Gobernanza, competitividad y redes: la gestión en las ciudades del siglo XXI*. Santiago: Instituto de Estudios Urbanos y Territoriales, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Ortega, José. (2000). *Los horizontes de la geografía: Teoría de la geografía*. Barcelona: Ariel Geografía.

Ortiz, Renato. (2004). *Mundialización y cultura*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.

Palacios, Marco y Safford, Frank. (2002). *Colombia: país fragmentado, sociedad dividida, su historia*. Bogotá: Norma.

Páramo, Pablo y García, Mónica (eds.). (2010). *La dimensión social del espacio público. Aportes para la calidad de la vida urbana*. Bogotá: Universidad Pedagógica de Colombia – Universidad Santo Tomás.

Pereira, José. (2007). “Ciudad, comunicación y construcción de lo público” en Yori, Carlos (ed.). *Espacio público y formación de ciudadanía*. Bogotá: Universidad Javeriana.



Pereira, José y Cadavid, Amparo (Eds.) (2011). *Comunicación, desarrollo y cambio social. Interrelaciones entre comunicación, movimientos ciudadanos y medios*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Pérez, Manuel, et al. (2011). *Pobladores y espacios rurales en la ciudad de Bogotá. La voz de los actores locales*. Bogotá: Fundación Universitaria Agraria de Colombia - Pontificia Universidad Javeriana.

Portal, María. (2005). *Espacios públicos y prácticas metropolitanas*. México, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, Universidad Autónoma Metropolitana.

(coord.). (2001). *Vivir la diversidad. Identidades y cultura en dos contextos urbanos de México*, México: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, Universidad Autónoma Metropolitana.

Portal, María y Nivón Eduardo. (2000). *Cultura y ciudad*. México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana.

Rabotnikof, Nora. (2005). *En busca de un lugar común. El espacio público en la teoría contemporánea*. México: UNAM.

Ramírez Kuri, Patricia y Aguilar, Miguel (comp.). (2006). *Pensar y habitar la ciudad. Afectividad, memoria y significado en el espacio urbano contemporáneo*. México: Anthropos, Universidad Autónoma Metropolitana - Iztapalapa.

Ramírez Velásquez, Blanca. (2008). *Formas territoriales. Visiones y perspectivas desde la teoría*. México: Universidad Autónoma Metropolitana - Xochimilco.

Ravinovich, Eleonora; Magrini, Ana y Rincón, Omar. (2011). *Vamos a portarnos mal. Protesta social y libertad de expresión en América Latina* (eds.). Bogotá: Centro de Competencia en Comunicación para América Latina.

Raunig, Gerald. (2007). *Art and Revolution. Transversal activism in the Long Twentieth Century*. Los Angeles: Semiotext(e).

Reguillo, Rossana y Godoy, Marcial (eds.). (2005). *Ciudades translocales: espacio, flujo, representación. Perspectivas desde las Américas*. Guadalajara: ITESO/SSCR.

Riaño, Pilar. (2006). "Geografías del desplazamiento, territorialidades y movilidades urbanas" en Herrera Gómez, Diego y Piazzini, Carlos Emilio (eds.). *(Des)territorialidades y (No)lugares. Procesos de configuración y transformación del espacio*. Medellín: La Carreta.

Richard, Nelly (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI.

(ed.). (2010). *En torno a los estudios culturales. Localidades, trayectorias y disputas*. Santiago de Chile: Arcis-CLACSO.

- (2013). *Crítica y política*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Rincón, Omar et al.(2007). *Ya no es posible el silencio. (Textos, experiencias y procesos de comunicación ciudadana)*. Bogotá: Centro de Competencia en Comunicación para América Latina - FES.
- Robert Moraes, Carlos Antonio y Wenderley, Messias. (2009). *Geografía Crítica. La valorización del espacio*. México: Itaca.
- Robledo, Ángela y Rodríguez, Patricia. (2008). *Emergencia del sujeto excluido. Aproximación genealógica a la no-ciudad en Bogotá*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Rubiano, Germán. (1975). *Historia del arte colombiano*. Bogotá: Salvat.
- Sánchez Cabra, Efraín y Castro Osorio, Carolina (eds.). 2009. *Cultura Ciudadana en Bogotá: Nuevas Perspectivas*. Bogotá: SCRCD, Cámara de Comercio de Bogotá, Fundación Terpel y Corpovisionarios.
- Sassen, Saskia. (1994). *Cities in a World Economy*. Londres: Pine Forge Press.
- (2003). *Contrageografías de la globalización. Género y ciudadanía en los circuitos transfronterizos*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- (2001). *The global city. New York, London, Tokyo*. Princeton: Princeton University Press.
- Schteingart, Martha (coord). (1997). *Pobreza, condiciones de vida y salud en la ciudad de México*, México: Colegio de México.
- (2007). *Problemas y políticas urbanas en América Latina: certidumbres y falacias*, Nairobi: UN-HABITAT.
- Stavrides, Stavros. (2016). *Hacia la ciudad de umbrales*. Madrid: Akal.
- Stimson, Blake y Sholette, Gregory. (eds.). (2007). *Colectivism after modernism. The art of social imagination after 1945*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Soja, Edward. (1989). *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. Nueva York: Verso.
- (2008). *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Szmulewicz, Ignacio. (2012). *Fuera del cubo blanco. Lecturas sobre arte público contemporáneo*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Szurmuk, Mónica y McKee Irgwin, Robert (coords.). (2009). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI, Instituto Mora.

Tarrow, Sidney (2012). *El poder en movimiento. Los movimientos sociales, la acción colectiva y la política*. Madrid: Alianza.

Tenzer, Nicolas (1992). *La sociedad despolitizada*, Barcelona: Paidós.

Tilly, Charles. (2000). *La desigualdad persistente*. Buenos Aires: Manantial.

(2007). *Violencia colectiva*. Barcelona: Hacer.

(2002). “Repertorios de acción contestataria en Gran Bretaña: 1758-1834”, en Traugott, Mark (comp.), *Protesta social*. Barcelona: Hacer.

Tornaghi, Chiara y Knierbein, Sabine (eds.). (2015). *Public Space and Relational Perspectives. New challenges for architecture and planning*. London y New York: Routledge.

Torres, Alfonso (1993). *La ciudad en la sombra. Barrios y luchas populares en Bogotá 1950-1977*. Bogotá: CINEP.

Torres, Alfonso (2007). *Identidad y policía de la acción colectiva. Organizaciones populares y luchas urbanas en Bogotá 1980-2000*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

Torres, Patricia y Caicedo, Carlos. (2015). *Las ciudades intermedias con mayor potencial en Colombia Un sistema de identificación*. Washington: Banco Interamericano de Desarrollo –BID-.

Touraine, Alain. (2006). *Un nuevo paradigma. Para comprender el mundo de hoy*. Buenos Aires: Paidós.

Treviño, Ana y José de la Rosa (coords.). (2009). *Ciudadanía, espacio público y ciudad*. México: UACM.

Ünlü Yücesoy, Eda. (2008). “Contested Public Spaces Vs. Conquered Public Spaces. Gentrification and its reflections on Urban Public Space in Istanbul” en Eckardt, F. y Wildner, K. *Public/Istanbul.Spaces and spheres of the Urban*. Bielefeld: Transcript Verlag.

Vargas, Alberto (ed.). (2011). *Ciudad contemporánea. Arte, imagen y memoria*. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano.

Vélez-Ibáñez, Carlos. (1991). *La política de lucha y resistencia: procesos y cambios culturales en el México central urbano, 1969-1974*, Buenos Aires, FCE.

VIVA Trust. (2005). *Cultura y transformación social*. Chile: Fundación AVINA.

Young, Iris Marion. (2000). *La justicia y la política de la diferencia*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Walsh, Catherine (ed.). (2005). *Pensamiento crítico y matriz (de)colonial. Reflexiones*

latinoamericanas. Quito: Abya Yala, Universidad Andina Simón Bolívar.

Wieviorka, Michel (comp.). (2009). *Otro Mundo... Discrepancias, sorpresas y derivas en la antimundialización*. México: Fondo de Cultura Económica.

Williams, Raymond. (1984). *Sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.

(1989). *La política del modernismo*. Buenos Aires: Manantial.

(1989). *Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialism*. Londres: Verso.

(2008). *Historia y cultura común. Antología*. Madrid: Libros de la Catarata.

(1958). "Culture is ordinary", en Mackenzie, Norman (ed.). *Conviction*. Londres: MacGibbon and Kee.

Yori, Carlos (ed.). (2007). *Espacio público y formación de ciudadanía*. Bogotá: Universidad Javeriana.

Yúdice, George. (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.

(2007). *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Barcelona: Gedisa.

Zibechi, Raúl. (2006). *Dispersar el poder. Los movimientos como poderes antiestatales*. Buenos Aires: Tinta Limón.

(2008). *América Latina: periferias urbanas, territorios en resistencia*. Bogotá: Desde Abajo.

Zalamea, Gustavo. (2004). "Urbanía. Los noventa, en las artes plásticas (Bogofrankenstein en la autopista)", en Torres, C.; Espinosa, A. y Monsalve, M. (coords.) *Arte en los Noventa*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Zukin, Sharon. (2000). *The Culture of Cities*. Oxford: Blackwell.

## Hemerografía

AA. VV. (2011). *Colombia: memoria y significación política de la violencia*, *Revista Anthropos*, No. 230. Barcelona: Anthropos.

Aldana, Janneth. "Colectivos Artísticos en Bogotá. La transformación del quehacer artístico entre 1950 y 1970 promovida por El Búho y la Casa de la Cultura" en *Revista Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, julio - diciembre de 2014 Vol. 9 - Número 2, pp. 193-214 .

Borja, Jordi. "Ciudadanía y espacio público", en *Revista Ambiente y Desarrollo*, septiembre 1998 Vol. XIV- No. 3, pp. 13-22.

Campillo, Antonio. “El sujeto y el espacio”, en *Malleus. Revista de Filosofía*, No. 9, febrero 2000, pp. 71-75.

Castro-Coma, Mauro y Martí-Costa, Marc. (2016). “Comunes Urbanos: la gestión colectiva al derecho a la ciudad” en *Revista Latinoamericana de Estudios Urbano Regionales*, Vol. 42, No. 125, enero 2016 , pp. 131-153.

Ciccolella, P. (1999). ‘Globalización y duplicación en la región metropolitana de Buenos Aires. Grandes inversiones y reestructuración socioterritorial en los años noventa’, en *Eure. Revista Latinoamericana de Estudios Urbano Regionales*, Vol. XXV, No. 76, diciembre de 2009, pp. 5-27. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.

De Mattos, Carlos. (2001). "Metropolización y suburbanización", en *Eure. Revista Latinoamericana de Estudios Urbano Regionales*, vol. XXVII, No. 80, mayo de 2001, pp. 1-7. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.

Elster, Jon. (1985). “Racionalidad, moralidad y acción colectiva”, en *Zona Abierta*, No. 54-55, 1990, pp. 43-68.

Expósito, Marcelo. (2012). “La potencia de la cooperación. Diez tesis sobre el arte politizado en la nueva onda global de movimientos” en *Revista ERRATA# 7: Creación colectiva y prácticas colaborativas*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño – Alcaldía Mayor de Bogotá, pp. 16-27.

Ferrari, Ludmila. (2012). “Prácticas artísticas en comunidad: una pregunta por lo político en el arte” en *Revista ERRATA# 7: Creación colectiva y prácticas colaborativas*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño – Alcaldía Mayor de Bogotá, pp. 126-181.

Gil, Javier. (2012). “De luces y sombras: a propósito de las estéticas comunitarias y colaborativas” en *Revista ERRATA# 7: Creación colectiva y prácticas colaborativas*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño – Alcaldía Mayor de Bogotá, pp.106-125.

Gutiérrez, David. (2008). “Lo épico y los intereses sociales en Colombia” en *Dialéctica. Revista de Investigación*, No. 23. Bogotá: Fundación Universitaria Panamericana, pp. 140-148.

Hanley, Lisa. (2008). “Centros históricos: espacios de rehabilitación y disputa”, *Revista de la Organización Latinoamericana y del Caribe de Centros Históricos*, No.1, agosto de 2008, pp. 78-84. Quito.

Janoschka, Michael. (2002), “El nuevo modelo de la ciudad latinoamericana: fragmentación y privatización”, en *Eure. Revista Latinoamericana de Estudios Urbano Regionales*, vol. XXVIII, núm. 85, diciembre de 2002, pp. 11-29. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.

Montoya, John Williams. (2009). “Globalización, dependencia y urbanización: la transformación reciente de la red de ciudades de América Latina”. *Revista de Geografía*

*Norte Grande*, no. 44, diciembre de 2009, pp. 5-27. Santiago de Chile: Instituto de Geografía – Pontificia Universidad Católica de Chile.

Perea, Carlos Mario. (2006). “Comunidad y resistencia: poder en lo local urbano” en *Revista Colombia Internacional*, Enero - Junio 2006, p.148-173. Bogotá.

Ramírez Kuri, Patricia. (2015). “¿Espacio de todos? Reflexiones desde la Ciudad de México”, *Revista mexicana de sociología* 77, no. 1, enero - marzo 2017, pp. 7-36.

(2007). “La ciudad, espacio de construcción de ciudadanía”, *Revista Enfoques*, no. 7, segundo semestre de 2007, pp. 85-107. Santiago de Chile: Universidad Central de Chile.

Rodríguez, V. (2004). ‘El retorno de lo local: topografías glocales y representación artística en América Latina’. Asterisco. Streets of deseo / calles del Desire, N° 7, julio de 2004, s/p. Bogotá: Revista Asterisco.

Schteingart, Martha (2000). “La investigación urbana en América Latina”, *Papeles de Población*, número 23, enero-marzo de 2000, pp. 9-27. Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México.

(2001). “La división social del espacio en las ciudades”, *Perfiles Latinoamericanos*, no. 19, diciembre de 2001, pp.13-31. México: FLACSO.

Tilly, Charles. (2000). “Acción Colectiva” en *Apuntes de investigación del CECyP*, No. 6., pp. 8-26. Buenos Aires: UBA.

## **Documentos de trabajo**

Lozano, Orlando; Alonso, Pilar; Puche, John. (2003). *Centro de Expresión Cultural Fe y Alegría Santa Librada (CEC). Una experiencia de Fe y Alegría en Colombia*. Informe de sistematización.

Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte de Bogotá (SCRD). (2016). *Estado del Arte sobre el componente cultural en las políticas públicas formuladas en Bogotá*, Bogotá.

## **Publicaciones en línea**

Alta Consejería para la Acción Social y la Cooperación Internacional. (2009). *Siete años en acción constante*. Disponible en: <http://www.accionsocial.gov.co/contenido/contenido.aspx?catID=127&conID=3786> [12 de agosto de 2012].

Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados (ACNUR). (2010). *Situación de Colombia*. Disponible en: <http://www.acnur.org/t3/operaciones/situación-colombia/> [27 de julio de 2015].

Comisión Intereclesial de Justicia y Paz. (2005). *Genocidio de la Unión Patriótica, 20 años de impunidad*. Bogotá, Colombia. 10 de junio de 2005. <http://justiciaypazcolombia.com/GENOCIDIO-DE-LA-UNION-PATRIOTICA>, [18 de Febrero de 2012].

Departamento Administrativo Nacional de Estadística (DANE). (2006). *Boletín Censo General 2005, Déficit de vivienda*. Bogotá, Colombia, enero de 2006. Disponible en: [http://www.dane.gov.co/files/investigaciones/boletines/censo/Bol\\_deficit\\_vivienda.pdf](http://www.dane.gov.co/files/investigaciones/boletines/censo/Bol_deficit_vivienda.pdf) [30 de Noviembre de 2017].

Expósito, Marcelo. (ed.). (2005). “Arte: la imaginación radical” en *Brumaria*, No. 5, Madrid. Disponible en: <http://eipcp.net/transversal/0106/brumaria/es/> [ 5 de octubre de 2017]

Instituto Distrital de Patrimonio Cultural (IDPC). (2008). *Bogotá un museo a cielo abierto. Guía de esculturas y monumentos conmemorativos en el espacio público. Vol. I*. Disponible en: [www.culturarecreacion-ydeporte.gov.co/sites/default/les/publicacion\\_museo\\_cielo\\_abierto.pdf](http://www.culturarecreacion-ydeporte.gov.co/sites/default/les/publicacion_museo_cielo_abierto.pdf) [22 de octubre de 2017].

Massiris Cabeza, Ángel. (2000). *Determinantes de los planes de ordenamiento territorial*, Bogotá, Colombia. Disponible en: Biblioteca Virtual del Banco de la República de Colombia. <http://babel.banrepcultural.org/cdm/ref/collection/p17054coll10/id/2773> [9 de Septiembre de 2015].

Mouffe, Chantal. (s/f). *Crítica como intervención contrahegemónica*. Disponible en: Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresistas. <http://transform.eipcp.net/transversal/0808/mouffe/es> [15 de mayo de 2016].

Noriega, Carlos. (2005). “Las elecciones en Colombia: siglo XX” en *Credencia Historia*, No. 50, Bogotá, Colombia, 19 de mayo de 2005. Disponible en: Biblioteca Virtual del Banco de la República de Colombia, <http://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-50/las-elecciones-en-colombia-siglo-xx> [10 de Junio de 2015].

Richard, Nelly. (2009). “Lo político en el arte: arte, política e instituciones”, en *Revista hemisférica No. 6.2 Cultura + Derechos + Instituciones*. Nueva York: The Hemispheric Institut of Performance and Politics. Disponible en: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-62/richard> [13 de abril de 2016].

Rodríguez Sarmiento, Víctor Manuel. (2006). *Políticas Culturales y Textualidad de la Cultura: Retos y Límites de sus Temas Recurrentes*. Disponible en: Organización de Estados Iberoamericanos, <http://www.oei.es/cultura2/vmrodiriguez.htm> [21 de septiembre de 2017].

Sistema de Selección de Beneficiarios Para Programas Sociales (SISBEN). (2007). *Documentos técnicos. Departamento Nacional de Planeación*, Bogotá, Colombia. Disponible en: <http://www.sisben.gov.co/Informaci%C3%B3n.aspx> [18 de octubre de 2017].

Zalamea, Gustavo. (1994). *La Ciudad es la Utopía*. Disponible en <http://www.oocities.org/soho/square/8499/bogota.html> [2 de febrero de 2014]

### **Páginas de internet**

Alcaldía Mayor de Bogotá. [www.bogota.gov.co](http://www.bogota.gov.co) [20 de marzo de 2017].

Arquitectura expandida. <http://arquitecturaexpandida.org/> [13 de abril de 2014]

Centro de Memoria, Paz y Reconciliación. <http://centromemoria.gov.co/> [28 de junio de 2015]

Fundación Kreanta. <http://www.kreanta.org/> [20 de octubre de 2015].

Movimiento Nacional de Víctimas de Crímenes de Estado (MOVICE). <http://www.movimientodevictimas.org/> [21 de noviembre de 2016]

Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte de Bogotá (SCRD). <http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/> [18 de mayo de 2018].

### **Videografía**

*Bogotá, espacios de acción*. (2014). [Video] Corpus Film. Bogotá: SCR-DIDPC. 42 min.

*La Imaginación Radical (carnavales de resistencia)*. (2004). [Video] Director: Marcelo Expósito. Zúrich: Marcelo Expósito – Shedhalle, 60 min.

*No reconciliados (Nadie sabe lo que un cuerpo puede)*. (2009) [Video] Director: Marcelo Expósito. España: Marcelo Expósito, 127 min.

*Plástica. Arte Contemporáneo en Colombia*. (2004). [Video] Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia y el Vicio Producciones.

*Primero de Mayo (la ciudad-fábrica)*. (2004). [Video] Director: Marcelo Expósito. Berlín: Marcelo Expósito/ BIG Torino 2002/ 3 Berlin Biennale für Zeitgenössische Kunst, 61 min.

### **Entrevistas**



Alonso, Pilar (17 de febrero de 2012; 12 de septiembre 2014). Entrevistada por Fernando Escobar [apuntes]

Barragan, Jaime (16 de febrero 2012; 20 de junio de 2013; 12 de septiembre 2014; 2 de octubre de 2017) Entrevistado por Fernando Escobar [apuntes y comunicacione personales]

Colectivo Arquitectura Expandida (9 de noviembre de 2013; 15 de febrero de 2014; 21 de octubre de 2017) Entrevistados por Fernando Escobar [registro de audio y comunicaciones personales]

Colectivo Barrio Pinto (9 de marzo 2012). Entrevistados por Fernando Escobar [apuntes]

Colectivo Territorios-Luchas (10 de marzo 2012). Entrevistados por Fernando Escobar [apuntes]

Colectivo Triptópolis (12 de marzo de 2012). Entrevistados por Fernando Escobar [apuntes]

Colectivo Caldo de Cultivo (13 de noviembre de 2013; 22 de octubre de 2015). Entrevistados por Fernando Escobar [apuntes y comunicaciones personales]

Hermanas Vedrunas Fundadoras (18 de febrero 2012). Entrevistadas por Fernando Escobar [apuntes]

Ferrari, Ludmila. (3 de junio de 2016). Entrevistado por Fernando Escobar [registro de audio y comunicaciones personales]

González Posso, Camilo. (1 de noviembre de 2013). Entrevistado por Fernando Escobar [registro de audio]

Gaviria, Alejandra. (19 de noviembre 2013). Entrevistada por Fernando Escobar [registro de audio]

Luengas, Lorena. (18 de noviembre de 2013; 14 de septiembre de 2014). Entrevistada por Fernando Escobar [registro de audio]

Moreno, Oscar. (17 de noviembre de 2013). Entrevistado por Fernando Escobar [registro de audio]

Santana, Manuel y Duarte, Graciela (18 de febrero de 2013; 8 de diciembre 2016). Entrevistados por Fernando Escobar [registro de audio y comunicaciones personales]

## **Anexo 1:**

### **Semblanza del doctorando.**

**Fernando Célimo Escobar Neira** (Bogotá, Colombia, 1973).

Artista egresado de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia con una profundización en escultura (Bogotá); especialista en Estudios Culturales por la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá; maestro en Geografía Humana por el Colegio de Michoacán A.C.; doctorando en Diseño y Estudios Urbanos por la Universidad Autónoma Metropolitana – Azcapotzalco.

Desde mediados de la década de los noventa ha indagado desde la creación artística y la investigación en ciencias sociales y humanas en asuntos de ciudad. Los resultados de su trabajo ha empleado distintas plataformas y circuitos, como la más convencional de los espacios de circulación artística; la docencia universitaria en las principales facultades y departamentos del país; la curaduría de arte contemporáneo; publicaciones; y gestión y administración pública de cultura.

Actualmente es profesor de planta de la Escuela de Artes de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia sede Medellín donde imparte clases en el programa de Artes Plásticas y en la Maestría en Artes Plásticas y Visuales. Lidera el proyecto Laboratorio Urbano cuyo interés está centrado en el estudio espacialidades urbanas en las márgenes de la ciudad. Está adscrito al grupo de investigación de la Escuela de Hábitat de la misma Facultad.