



Universidad Nacional de La Plata - Facultad de Arquitectura y Urbanismo

Maestría “Paisaje, Medioambiente y Ciudad”

Red Pehuén

-Tesis de Maestría-

El papel del arte en el proceso de transformación y configuración del paisaje de los barrios informales de Medellín.

Autor: Arq. Natalia Castaño Cárdenas.

Director: Mgr. Arq. Leandro Varela FAU/UNLP

Co-director: Arq. Urb. Alejandro Echeverri, urbam/EAFIT

La Plata, Argentina

2015

ÍNDICE GENERAL

ÍNDICE GENERAL.....	1
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.....	2
NOTA DE AGRADECIMIENTO	4
INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO 1 – Marco teórico y conceptual	11
Escenario – límite – porción del territorio	17
Mirada – entre lo visible y lo invisible	18
La montaña y el paisaje	19
Arte - Mediación – acción.....	20
CAPÍTULO 2 – Latinoamérica e informalidad.....	24
Transformación urbana de la ciudad latinoamericana	24
Informalidad en la ciudad latinoamericana.....	28
CAPÍTULO 3 - Desarrollo urbano de barrios informales en Medellín y configuración del paisaje 36	
Ruptura entre la naturaleza y geografía, con la forma de ocupación.....	37
<i>Geográfico</i>	39
Ruptura entre la ciudad planificada y la ciudad informal.....	41
<i>Primeros asentamientos informales en la ladera nororiental</i>	46
Ruptura entre la sociedad y la ciudad.....	51
Búsqueda de la mediación	52
<i>2000 el arte gran protagonista de la transformación del centro de la ciudad</i>	55
<i>2004 Proyectos urbanos integrales y Urbanismo social</i>	56
CAPÍTULO 4 - Acciones artísticas.....	62
La poesía y los barrios informales. Una primera aproximación al paisaje	62
El paisaje de los barrios informales de Medellín en el cine.....	64
“Sin poesía no hay pintura”. Sin pintura no hay paisaje.....	67
<i>La mirada del pintor</i>	69
<i>El escenario: Horizonte y montaña. El paisaje de Medellín en la pintura</i>	71
<i>El paisaje en los muros de la ciudad, procesos de acción y mediación.</i>	74
Del teatro a la ciudad. Espec-actores y co-creadores de procesos	78
<i>El teatro en la calle</i>	82
<i>El arte en la escuela</i>	84
<i>El teatro en la casa</i>	84
<i>El escenario es el barrio</i>	86
<i>El arte en los Proyectos urbanos integrales – PUI</i>	86
<i>El paisaje en la Casa Amarilla</i>	88
<i>El arte en la planificación del territorio</i>	89
El paisaje en los medios. La construcción cultural de la mirada.	91
REFLEXIONES FINALES.....	95
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	99

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Serie de pinturas Monte Saint –Victoire Realizadas entre 1882 y 1906. Óleo sobre lienzo. Paul Cézanne (Francia, 1839-1906). Fuente: theartwolf.com	21
Ilustración 2. (sup.) La Paz, Bolivia. Foto: propia	29
Ilustración 3. (medio izq.) Paraisópolis, Sao Paulo, Brasil. Foto: propia	29
Ilustración 4. (medio der.) Cerro San Cosme, Lima, Perú. Foto: propia	29
Ilustración 5. (inf.) Comuna 13, Medellín, Colombia. Foto: propia	29
Ilustración 6. (izq.) <i>Día Luminoso</i> , 1938. Benito Quinquela Martín.	33
Ilustración 7. (der.) <i>Rincón de la Boca</i> , 1963. Benito Quinquela Martín	33
Ilustración 8. (izq.) Malecón 2000. Borde costero. Guayaquil, Ecuador. Foto: propia	34
Ilustración 9. (der.) Frente Costero Rosario, Argentina. Foto: www.rosario.gov.ar	34
Ilustración 10. División administrativa de Medellín: Comunas. Fuente: DAP - Departamento Administrativo de Planeación. Municipio de Medellín.	36
Ilustración 11. Terrazas para cultivos Moray y Machupichu, construidos por la cultura Inca en la cordillera de los Andes, Perú. Foto: propia	38
Ilustración 12. Artista Ethel Gilmour. Ilustración 13. Municipio de Antioquia. Ituango. Foto: F. Zalo. (ituango.blogspot.com)	39
Ilustración 14. Mapa Valle de Aburrá. Contexto Físico, Red Hídrica. Fuente: Atlas BIO 2030.	40
Ilustración 15. Esquema generalizado de los tipos de vertiente en el valle de Aburrá. Fuente: Departamento de Geología, Universidad EAFIT.	41
Ilustración 16. Mapa Nuestra Señora de la Candelaria de Medellín. 1791. Fuente: Archivo General de la Nación, Colombia.	42
Ilustración 17. Mapa Zoneamiento – Usos del terreno. Plan Piloto de Medellín. Wiener y Sert. 1956. Fuente: DAP - Departamento Administrativo de Planeación. Municipio de Medellín.	44
Ilustración 18. Vista de Medellín desde la colina de Aranjuez. 1938. Óleo sobre madera. Colección Fundación Casa Museo Pedro Nel Gómez.	46
Ilustración 19. Plano relación núcleos piratas y servicios comunales. 1967. Fuente: DAP - Departamento Administrativo de Planeación. Municipio de Medellín.	47
Ilustración 20. (izq.) Parque Pies Descalzos, Medellín (1999). Foto: Alcaldía de Medellín	55
Ilustración 21. (der.) Parque de los Deseos, Medellín (2003) Foto: urbam-EAFIT	55
Ilustración 22. Plano Medellín con Proyectos Urbanos Integrales - PUI. 2007. Fuente: Taller de diseño EDU	57
Ilustración 23. Barrios Comuna 1 y 2, área de intervención PUI – Proyecto Urbano Integral Nororiental, Medellín. Metrocable Línea K. Foto: urbam-EAFIT	59
Ilustración 24. (sup.) Paseo Urbano Calle 107. Comuna 2 - Santa Cruz, ladera nororiental, Medellín. Foto: propia	61
Ilustración 25. (medio izq.) Consolidación habitacional, Quebrada Juan Bobo. Comuna 2 - Santa Cruz, ladera nororiental, Medellín. Foto: propia	61

Ilustración 26. (medio der.) Cancha Barrio Granizal. Al fondo, Parque Biblioteca España, Santo Domingo y Metrocable. Comuna 1 – Santo Domingo, ladera nororiental, Medellín. Foto: propia	61
Ilustración 27. (inf.) Parque Biblioteca España, Santo Domingo y Metrocable. Comuna 1 – Santo Domingo, ladera nororiental, Medellín. Foto: urbam-EAFIT	61
Ilustración 28. Fragmentos tomados de la película Rodrigo D no futuro. 1999. Director Víctor Gaviria. Fuente: www.youtube.com/watch?v=IgcRSdb7KV4	65
Ilustración 29 (sup. izq.) <i>Horizonte nocturno</i> . 1995. Acrílico sobre lienzo. 150 x 250 cms.	68
Ilustración 30 (sup. der.) <i>Alejamiento III</i> . 1995. Acrílico sobre lienzo. 120 x 120 cms.	68
Ilustración 31 (medio izq.) <i>Bermejo</i> . 1995. Acrílico sobre lienzo. 150 x 300 cms.	68
Ilustración 32 (medio der.) <i>Cuadros cuadrados</i> . 1995. Acrílico sobre lienzo. 200 x 200 cms.	68
Ilustración 33 (inf. izq.) <i>En la parte alta abajo</i> . 1993. Acrílico sobre lienzo. 200 x 200 cms.	68
Ilustración 34 (inf. der.) <i>Pajarito</i> . 2005. Acrílico sobre lienzo. 130 x 160cms.	68
Ilustración 35. <i>Horizontes</i> . Francisco A. Cano. 1913.	72
Ilustración 36. <i>Horizontes</i> . Carlos Uribe. 1997	72
Ilustración 37. <i>Horizontes</i> , 1995. Acrílico sobre lienzo. 120x300cms. Colección Suramericana de Seguros. Medellín.	72
Ilustración 38. <i>Calle abajo</i> . 2010. Acrílico sobre lienzo. 100 x 161.8cms. Propiedad del artista. Medellín.	74
Ilustración 39. <i>La Tienda-Periódico-Mural</i> . 2011. Imagen extraída del video donde se presenta el proceso de montaje del mural. En: www.youtube.com/watch?v=JpmPWQrlPK0	75
Ilustración 40. <i>Mural luz del Salvador</i> , 2003. Fuente: Libro XXXIX Salón Nacional de Artistas. Ministerio de Cultura. 2004.	76
Ilustración 41. <i>Mural Amanecer en la Aurora</i> . Estación La Aurora, Metrocable. Medellín. Foto: propia	77
Ilustración 42. Casa Amarilla. Fuente: Centro de documentación Corporación Nuestra Gente	78
Ilustración 43. Artículos periódicos El Colombiano y El Mundo entre 1997 – 1998 como reconocimiento a los 10 años de labores. Fuente: Centro de documentación Corporación Cultural Nuestra Gente.	84
Ilustración 44. Fotografías históricas de la Casa Amarilla, sede de la Corporación Cultural Nuestra Gente. Fuente: Centro de documentación Nuestra Gente	85
Ilustración 45. Mural Comuna Nororiental. 2006. Imagen extraída del video: Lienzo de Esperanza – Documentales. <i>I'm From Medellín City</i> .	88
Ilustración 46. Mural en Casa Amarilla. Foto: urbam-EAFIT	89
Ilustración 47. Selección de artículos de la Revista La Hoja	92

NOTA DE AGRADECIMIENTO

Después de culminar esta tesis y mirando hacia atrás, encuentro que este camino recorrido ha sido una sumatoria de hermosas vivencias y experiencias tanto profesionales como personales. Me gustaría agradecer a las personas y lugares que me han motivado a hacerme preguntas pero fundamentalmente, a pensar como desde mi conocimiento puedo aportar a solucionar tantos problemas que tienen mi ciudad, país y Latinoamérica.

A la UNLP y el grupo de profesores de la Maestría por permitirme adentrarme en nuevos conceptos y metodologías. A mi director Leandro Varela, a mi co-director Alejandro Echeverri, a José Córdoba e Imelda por su orientación. Al equipo de urbam - EAFIT por su soporte para que culminara esta etapa académica. A los artistas por enseñarme a ver una nueva perspectiva de las ciudades.

Agradezco a mi familia, a la familia de Juan y amigos por su apoyo constante.

Y a Juan, por darme fuerzas en todo momento para construir juntos esta aventura de navegar cordilleras.

INTRODUCCIÓN

Esta investigación pretende estudiar cuál ha sido el papel del arte en el proceso de transformación y configuración del paisaje de los barrios informales de Medellín. Por tanto, se analizará el crecimiento urbano y el proceso de transformación de los barrios informales, especialmente de la ladera nororiental de Medellín, a partir de la mirada y el papel que el arte ha cumplido para la configuración del paisaje, e indagar en sus dinámicas, interacciones y convergencias con los gobiernos y los ciudadanos.

Hoy estamos ante un reto y una oportunidad frente a la situación actual de las ciudades las cuales, en las últimas décadas, se han transformado de manera dramática y hoy albergan un 50% de la población mundial y según proyecciones, tiende a aumentar en un 75% para el 2050¹. Como resultado y materialización de los procesos sociales y modelos económicos, las ciudades son la representación física de una sociedad desigual y fragmentada, intensificada por el crecimiento acelerado y descontrolado. Por esta razón, una parte de esta población urbana no logra acceder a vivienda y servicios en el mercado formal y ha venido apareciendo una forma alternativa, espontánea, de hacer ciudad, asociada a la producción de asentamientos de tipo informal². Se estima que una sexta parte de la población urbana vive en asentamientos informales y para el 2050 podría ser el doble.

En general, la literatura señala las siguientes problemáticas en relación a los contextos urbanos informales. Por un lado, la dificultad para comprender el fenómeno, su evolución y su vinculación a modelos económicos globales ya que no corresponde a las normas establecidas por la planificación. Esto genera una incertidumbre en la forma como se debe actuar ya que es tan dinámico el fenómeno que mientras los técnicos planifican desde el escritorio, este cambia constantemente. Las herramientas tradicionales de la planeación, la gestión, el urbanismo no son suficientes ni acordes al fenómeno. Además, esta incapacidad genera un problema de invisibilidad de los barrios informales y su población, marcado en algunos casos por las condiciones geográficas donde se ubican pero especialmente, porque la sociedad y los medios lo invisibilizan. Esto conlleva a una dificultad por parte de los gobiernos para entablar una relación con los actores sociales y entender las dinámicas propias de estos contextos. Finalmente, el hecho que se priorice la supervivencia por parte de los pobladores, se establece en muchos casos, una relación desequilibrada con la naturaleza, llevando muchas veces a la urbanización informal de territorios en riesgo, a la contaminación de las fuentes de agua, al déficit de servicios básicos, entre otros.

¹ ONU-Hábitat, 2006

² Echeverri, Alejandro y Orsini. Francesco. Informalidad y Urbanismo Social en Medellín. En: Medellín Medio Ambiente, Urbanismo y Sociedad. Fondo Editorial EAFIT. 2010

A pesar de que el fenómeno de la informalidad está presente en diferentes regiones del mundo, interesa enfocarse en Latinoamérica por varias cuestiones. En primer lugar, los procesos de urbanización informal se dieron de manera acelerada principalmente entre 1940 – 1990 por la migración de la población rural a las ciudades produciendo una transformación traumática a finales del siglo pasado³. Actualmente, la mayoría de estos barrios hoy ya están en proceso de consolidación, aunque todavía existan focos de asentamientos precarios⁴. Por otro lado, las economías en crecimiento y en combinación con gobiernos innovadores le han apostado a políticas públicas para la reducción de la desigualdad social invirtiendo recursos en el mejoramiento y desarrollo de barrios informales, esto ha convertido la región en un laboratorio de prácticas urbanas y sociales lideradas tanto por gobiernos como por iniciativas locales que son referente a nivel mundial. ONUHABITAT (2012) en sus estudios sobre Latinoamérica y el Caribe considera que la región está hoy en un punto de inflexión importante para lograr un desarrollo urbano con sostenibilidad en los años y décadas futuras.

Tal es el caso de la ciudad de Medellín en Colombia, la cual es hoy reconocida por la dinámica que ha generado en torno a los barrios de origen informal y por haber hecho una importante transformación política, social, urbana para reconvertir los problemas de desigualdad y conflicto que durante décadas ha vivido la ciudad. Aunque aún no son problemas solucionados, se resalta que se ha iniciado un proceso en el cual la gestión pública, las alianzas interinstitucionales, la arquitectura y el urbanismo, el transporte público, los procesos comunitarios han encaminado sus prioridades a tratar de romper las barreras de la desigualdad y además, de generar calidad de vida para todos sus habitantes.

La ciudad de Medellín, en Colombia se localiza en el valle del río Aburrá, en un territorio marcado por lo quebrado de su topografía y por las corrientes de aguas superficiales que bajan de las partes altas y desembocan en el Río Aburrá conformando la cuenca. Entre la parte más alta del valle y la más baja hay aproximadamente 1.000 metros de diferencia, lo que genera unas condiciones urbanas particulares de acuerdo a las pendientes que se desarrollan, a su vez, comportamientos o hábitos sociales de acuerdo a la relación que se ejerce con esta naturaleza singular. La condición tropical del territorio colombiano define unos periodos de lluvias y épocas más secas, que modifican los ciclos climáticos pero nunca llegan a modificar el ambiente tanto como las estaciones en otros países.

³ ONUHABITAT 2012. Casi el 80% de su población vive actualmente en ciudades, una proporción superior incluso a la del grupo de países más desarrollados, por lo que la región está considerada como la más urbanizada del mundo.

⁴ ONUHABITAT 2012. En los últimos veinte años, la política pública relacionada con los asentamientos informales se ha caracterizado por un proceso de aceptación, legitimación, legalización y mejoras en diferentes grados.

A pesar de ser una ciudad entre montañas y lejos de los principales puertos sobre los océanos, la ciudad de Medellín experimentó un gran desarrollo industrial y comercial que orientó su planeación en el siglo XX. Jalonado por este auge, una gran cantidad de personas provenientes del campo llegaron a la ciudad a buscar oportunidades de empleo pero también a escapar de la violencia desatada desde la década del cincuenta en las zonas rurales del país.

Se podría considerar que el área de la ciudad, que en los últimos años ha experimentado las mayores transformaciones, es la ladera nororiental de Medellín. En cincuenta años, pasó de ser terrenos destinados a la actividad agrícola y a la extracción de materiales de construcción, a convertirse en los barrios autoconstruidos más densos de la ciudad, con los mayores índices de violencia y en los últimos años, considerado un laboratorio urbano donde se llevaron a cabo, proyectos urbanos integrales con una alta inversión pública para mejorar las condiciones de calidad de vida por medio de equipamientos, transporte público, espacio público, vivienda, entre otros. Las laderas de Medellín pasaron de ser el “fondo” de la ciudad formal que se desarrollaba en las zonas más planas; luego a ser invisibilizadas por el conflicto, y en los últimos años, a ser protagonistas de una transformación urbana con enfoque social, que ha requerido de metodologías transdisciplinarias innovadoras.

Lo que hoy “vemos” y lo que “percibimos” de la ladera nororiental de la ciudad es el resultado de una construcción colectiva, de la configuración de un paisaje. Entendiendo paisaje no solo como un hecho físico, sino como una relación subjetiva entre una naturaleza de montaña y una sociedad, que ha derivado en unas formas de intervenir el territorio y de hacerlo parte un imaginario colectivo. Los valores, los imaginarios, la percepción sobre un lugar alimentan esa relación y es allí donde las artes plásticas, los procesos participativos, la pintura, la poesía, el cine, el teatro, la literatura; ha cumplido un papel fundamental en mediar estas relaciones, en hacerlas visibles para la construcción de consensos colectivos y para la transformación física del territorio.

En relación al papel del arte, el investigador Alan Roger, en su libro, Breve Tratado del Paisaje, identifica dos modalidades de la operación artística, que según él, son dos formas de intervenir el paisaje *insitu e invisu*⁵. La primera tiene que ver con acción directa sobre un lugar, la segunda tiene que ver con una intervención indirecta, con la mirada. La función del arte es la de mediar y visibilizar el paisaje, el intervenir tanto desde el objeto como desde el sujeto. Roger también introduce el concepto de *artelización* que pretende fortalecer esta idea de la mediación, ya que plantea que sin el arte como medio, la naturaleza sigue siendo naturaleza y no paisaje. Es decir, atribuye un gran valor al papel del arte y específicamente, a la mirada del artista como el constructor del paisaje, tanto para hacerlo visible como para mediar sus atributos.

⁵ Roger, Alain. Breve tratado del paisaje. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

En los últimos años, el proceso de transformación de Medellín y específicamente de la ladera nororiental con el Proyecto Urbano Integral⁶, ha comenzado a ser documentado, sistematizado, estudiado desde diferentes enfoques. Por ejemplo, desde el estudio del fenómeno de la violencia, el conflicto y la seguridad que se dio con gran crudeza en estos territorios. También se ha estudiado desde las herramientas técnicas que apoyadas en el urbanismo y la arquitectura han generado mecanismos de activación del espacio público y la promoción de los equipamientos públicos por medio de programas sociales. Así mismo, se ha estudiado desde el componente social y las formas de organización colectiva que han hecho parte activa en la definición de los proyectos, también desde las herramientas implementadas por la gestión pública para establecer seguimiento y control a la administración pública, entre otros.

Pero un elemento que se identifica como transversal a estos enfoques pero mencionado de manera incipiente o general, es el papel que ha jugado el arte en este proceso de transformación. Las herramientas derivadas de la capacidad técnica, de la voluntad política, o de la gestión pública no son suficientes para abordar y acercarse al fenómeno de la urbanización informal que está fundamentada, por su origen, en los procesos comunitarios. Diferentes manifestaciones del arte han dado la posibilidad de visibilizar y contrarrestar procesos adversos de violencia y segregación urbana.

En esta tesis interesa complementar y profundizar los estudios que se han hecho del proceso de transformación de la ciudad, especialmente de la ladera nororiental, tratando de indagar en las dinámicas, interacciones y convergencias entre el arte, los gobiernos y los ciudadanos en los procesos de transformación de barrios informales y la configuración del paisaje. Se busca analizar las estrategias, acciones, efectos que desde el arte han permitido mediar, visibilizar y configurar el paisaje. Entender como se ha transformado la mirada y cómo esa mirada ha derivado en transformaciones físicas, y en la generación de encuentros y diálogos para la construcción colectiva.

Se tomará como caso de estudio, la transformación de la ladera nororiental de Medellín a partir de la mirada de un grupo de artistas surgidos en la década del noventa, que desde la poesía, la pintura, el cine, el teatro y algunos medios de comunicación independientes, configuraron una nueva

⁶ El Proyecto Urbano Integral -PUI- es un instrumento de intervención urbana que abarca la dimensión de lo físico, lo social y lo institucional, con el objetivo de resolver problemáticas específicas sobre un territorio definido especialmente aquellos con problemas de desigualdad y violencia, colocando todas las herramientas del desarrollo de forma simultánea en función del área de intervención. Se desarrolló a partir del 2004 bajo el liderazgo de la Alcaldía de Medellín y un equipo multidisciplinar, en diferentes sectores de la ciudad como la ladera nororiental, la comuna 13, el barrio Moravia, entre otros. *En: Sistematización Proyecto Urbano Integral – PUI – Zona Nororiental y Consolidación Habitacional en la Quebrada Juan Bobo. 2012. EAFIT, EDU, AFD, Alcaldía Medellín*

manera de mirar un territorio marginado y que se involucraron de manera directa en los procesos de transformación. Estudiar este proceso de sinergias y aportes, permitirá comprender una serie de momentos y rupturas en la historia la ciudad, en los cuales la mirada y acción del arte aportaron nuevas perspectivas. Inicialmente, en el Plan de Tesis se había planteado solo abordar la pintura con el estudio de la obra del artista Fredy Serna pero se encontró un grupo de otros artistas que en conjunto aportaron a la construcción de una mirada y estrategias de acción. De hecho, entre ellos reconocen el aporte de las otras artes en sus propias producciones, lo que demuestra un entramado de aproximaciones artísticas.

Considero que es pertinente resaltar el papel que el arte puede desarrollar en los procesos de transformación de la ciudad, especialmente en aquellos territorios donde la desigualdad, el conflicto, la informalidad y la fragilidad institucional han marginado la población de las dinámicas urbanas. Puede ser útil para tener en cuenta en el abordaje de otros contextos similares en Latinoamérica y otros países en vías de desarrollo, que hoy sufren las mismas problemáticas. Además, si tomamos en cuenta las proyecciones de la población mundial, un tercio de la población en 2050 vivirá en condiciones de informal urbana, lo que refleja una crítica situación en la calidad de vida, pero una oportunidad enorme para poner en práctica conceptos y metodologías multidisciplinares articuladas al concepto de paisaje.

A lo largo de esta tesis se pretende demostrar como el arte es capaz de influir en la manera como la sociedad mira un territorio marginal y en esa medida, como cambia la forma de intervenir en él. Se considera que en el marco de esas transformaciones tanto físicas como sociales, diferentes artistas han cumplido el papel de mediadores y visibilizadores, entre la naturaleza y la sociedad, entre la geografía y el barrio; y entre las políticas públicas y los procesos comunitarios.

Es así como esta tesis se desarrolla en 4 capítulos los cuales parten de una mirada general sobre los conceptos y teorías para mostrar la estrecha relación entre el origen del paisaje y el arte, así como su evolución y aplicación en procesos de transformación del territorio y la ciudad. Luego, busca entender los procesos de transformación urbana de los contextos informales de la ciudad latinoamericana y en especial, de la ciudad de Medellín, Colombia en el capítulo 3. Para finalmente en el capítulo 4, presentar la manera como el arte se relaciona con los procesos de transformación urbana a partir de diversos mecanismos, estrategias y acciones, tomando como caso de estudio un grupo de artistas surgidos en la década de los noventa en la ciudad de Medellín y que marcaron un hito en la manera de mirar e intervenir los barrios con un origen informal

Se abordó la investigación desde un método cualitativo a partir del estudio de fuentes secundarias, bibliografía, cartografías, representaciones gráficas y videos, entrevistas, estudio de caso, visitas de

campo que permitieron identificar las dinámicas, interacciones, convergencias entre el arte, los gobiernos y los ciudadanos en los procesos transformación en contextos urbanos informales. Se realizaron entrevistas con personas que desde diferentes ámbitos de la sociedad tuvieron relación con los procesos de transformación y urbanización de los barrios informales y los artistas.

CAPÍTULO 1 – Marco teórico y conceptual

“...Más certeza sería decir que un estado del alma es un paisaje”

Fernando Pessoa. El libro del desasosiego

Para profundizar en los procesos de transformación urbana, la configuración del paisaje y el papel del arte en ellos, es necesario comprender algunas visiones sobre la noción de ciudad. Actualmente, las ciudades son consideradas como un punto de concentración de los poderes o fuerzas económicas, políticas, físicas y culturales. Desde el enfoque económico que plantea Sassen (2005), las ciudades son consideradas como nodos que interactúan en una red global, dentro de la cual es posible ser o no competitivo y tener ventajas sobre otras.

Por otro lado, hay concepciones que se refieren a la ciudad, como la materialización de procesos sociales y por tanto, el foco está en comprender las relaciones humanas y como ellas influyen en el espacio. En este contexto, Manuel Castells (1978) considera el espacio como la expresión de la estructura social en la cual el sistema político, económico e ideológico, así como las prácticas derivadas de ellos, son elementos fundamentales para su análisis.

En este entendimiento de la ciudad como una red que responde a procesos globales y a dinámicas de interrelaciones sociales, cabe introducir la noción de centros urbanos desde el punto de vista ecológico. Desde una visión sistémica, para Camargo (2008), lo urbano puede ser considerado como un subsistema conformado por actores humanos que interactúan unos con otros y además, con el medio ambiente para asegurar la vida del sistema, así como su eficiencia y distribución de los recursos y competencias.

Si la ciudad es el resultado de la interacción humana, entonces podría considerarse al ser humano desde lo individual y lo colectivo, como el centro en la construcción de valores culturales que inciden en el entorno. En este marco, la ciudad no podría considerarse como un ente estático, por el contrario, es un proceso dinámico en el cual las fuerzas buscan balancearse constantemente y ser sostenibles. La influencia de procesos locales, de las características naturales y la cultura son factores que inciden también en el desarrollo urbano ya que introducen valores en los individuos y el colectivo. Por esta razón, muchos de estos procesos producen cambios que afectan la vida urbana de diferentes maneras. La noción de transformación urbana responde a este dinamismo y es apropiado de acuerdo al desarrollo urbano que se está llevando a cabo.

El concepto de transformación urbana reconoce los procesos de cambio que viven las ciudades. Se acerca desde una mirada holística como lo plantea Hoslt-Laursen (2008), a procesos urbanos que involucran tanto las dinámicas de crecimiento urbano, como a procesos de deterioro de la ciudad. Sin querer decir que una u otra es positiva o negativa. Esta perspectiva proporciona una aproximación multidisciplinar para comprender las tendencias de desarrollo contemporáneo donde todos los componentes y estructuras urbanas ocurren de manera simultánea y no separada.

La evolución de esta noción, como lo plantean Gülersoy y Gürler (2012), ha estado influenciada tanto de las teorías de planificación como de las aproximaciones que desde la práctica han emergido en diferentes momentos de la historia. Para ello presentan tres categorías que muestran como las teorías de la transformación urbana están relacionadas con la regulación del sistema de planificación a nivel de organización, mientras que los cambios en las prácticas de transformación urbana están relacionados con el espacio urbano representado en la planificación y el diseño urbano. Primero, plantea la transformación urbana basada en la *conservación* del patrimonio que se enfoca en la preservación de áreas con valor histórico y cultural, donde la conservación urbana y la restauración, la restitución y reutilización son métodos en el proceso. Segundo, la transformación basada en la *regeneración* de áreas urbanas con potencial económico y funcional, donde se desarrollan planes y programas basados en modelos de estrategia política y empresarial. Por último, plantea la transformación urbana basada en el *redesarrollo* de áreas deterioradas y devastadas, la cual centra su desarrollo en el mejoramiento urbano y la reestructuración socioeconómica. En esta categoría, los planes y programas se desarrollan en el marco de asociaciones entre sector público y privado.

Esto lleva a resaltar los potenciales problemas que involucra la transformación urbana así como a las herramientas o los métodos que desde la planificación urbana se han creado para su abordaje. La comprensión de las características de la ciudad, su potencial de transformación, así como el involucramiento de organizaciones de diversa índole permiten crear maneras de aproximación para llevar a cabo la transformación.

En el marco de la ciudad como proceso interesa resaltar el concepto de transformación urbana, y con respecto a la ciudad como espacio de las relaciones humanas interesa indagar en el concepto de paisaje que profundiza la relación entre la naturaleza y la ciudad, donde el arte juega un papel como visibilizador y mediador.

Siguiendo esta línea de conceptualización, la ciudad no puede ser analizada solo desde sus aspectos cuantitativos como simples indicadores de eficiencia, conectividad, densidad, tamaño, etc. Para esto es necesario también aproximarse a teorías que involucran cuestiones cualitativas y subjetivas

en la interacción del ser humano con la ciudad y la naturaleza, como las concernientes a líneas de pensamiento relativas al paisaje.

Se entiende como paisaje, el resultado cultural de la relación entre el ser humano y la naturaleza, desde la condición doble que incluye tanto el aspecto físico, como el sentimiento o relación subjetiva que se genera. Para darle sentido a este encuentro, Silvestri y Aliata (2001) plantean que debe existir un relato o una representación. Así mismo, Berque lo plantea como una de las condiciones fundamentales para la consideración del paisaje⁷. Estos sentimientos hacia un lugar evolucionan de acuerdo a los valores culturales que se le introducen. En la medida que cambian estos valores, la mirada también evoluciona e impacta la manera como se transforma el lugar. Por tanto, hay un sustento territorial específico que se transforma como resultado de la multiplicidad de interacciones en el espacio y hay una serie de sentimientos que el ser humano experimenta, y por tanto, representa. Por esto, no puede existir paisaje sin una representación del sentimiento y sin un lugar que lo motive.

Estos dos procesos pueden ocurrir de manera cruzada. Por lo tanto, son procesos que se retroalimentan constantemente. Puede ser que la representación de un sentimiento promueva la transformación de un lugar o que el lugar transformado lleve a la representación de sentimientos para entender o rechazar el cambio. Hay una estrecha relación entre las transformaciones del territorio y las representaciones artísticas como lo plantean Silvestri y Aliata (2001).

En este marco de las representaciones para la configuración del paisaje, el arte adquiere vital importancia. El arte puede ser considerado como todas aquellas manifestaciones sensibles que el ser humano realiza para entender la complejidad del mundo y su existencia. Es la manera de expresar sentimientos, ideas, emociones por medio de representaciones o acciones. El arte como parte de la cultura es capaz de asumir posturas críticas, reaccionarias, utópicas para cuestionar las verdades establecidas, por tanto, romper paradigmas y trascender.

Para efectos de esta tesis, interesa por un lado, el arte que busca proponer miradas y acciones en la relación que el ser humano entabla entre la naturaleza y la ciudad. Por otro, interesa el arte como proceso, no solo aquel comprometido con el objeto final sino con el trabajo creativo compartido y con una función social. Aquel con un compromiso decidido por mejorar las condiciones de vida, que actúa como mediador y generador de diálogo entre rupturas. Es decir, desde la representación que marca hitos y cambia la manera de mirar, y como proceso que se inmiscuye en dinámicas

⁷ Berque señala que no todas las culturas ha desarrollado el concepto de paisaje. Identifica 4 requisitos fundamentales para que se pueda hablar de paisaje dentro de una cultura: Tener dos o más palabras que designen paisaje. Una literatura que cante la belleza del paisaje y en donde se encuentren descripciones del mismo. Representaciones pictóricas. Jardines cultivados para el placer. Maderuelo (2005)

sociales para la transformación urbana y trasciende a acciones en el territorio. En este caso, interesan aquellos artistas que reconocen tanto el valor de la obra de arte como proceso creativo individual que repercute en la mirada colectiva. Y también, aquellos que salen del estudio, de las tablas, de las galerías para co-crear e inventar métodos o estrategias para la convergencia y el diálogo. En el marco de las dinámicas globales y la valoración de los aspectos locales, los artistas actúan como mediadores, como facilitadores, como co-creadores en relación con otros agentes que influyen en el territorio.

En cuanto al arte en relación con el paisaje, interesa acercarse a las manifestaciones que por su capacidad de visibilización y mediación logran construir culturalmente una mirada e influyen en procesos de transformación urbana. Por ejemplo, por medio de representaciones pictóricas, cinematográficas, literarias y escénicas.

A pesar de que hoy la noción de paisaje es de uso común tanto en la vida cotidiana de muchas personas, como para profesionales de diversas disciplinas, se ha generado en el concepto una ambigüedad en el significado y su aplicación, a la vez que está sufriendo un abuso y un desgaste semántico (Aliata y Silvestri, 2001). Este concepto encierra una riqueza e historia pertinentes de profundizar, dado que podría ayudar a la comprensión y mejoramiento de la relación entre el ser humano y la naturaleza, en el marco de la actual crisis global en cuanto a las condiciones ambientales, el crecimiento acelerado de los centros urbanos y sobre explotación de los recursos naturales.

Hoy se suele confundir el concepto de paisaje con conceptos como naturaleza o territorio, o con conceptos como medio ambiente o ecología. Pero el hecho de relacionarlas con disciplinas científicas, la hacen desprenderse de su esencia, de su condición estética, clave para relacionar la forma con el sentimiento que nos produce.

“Innumerables veces caminamos a través de la naturaleza salvaje y percibimos, con los más diversos grados de atención árboles y aguas, praderas y campos de trigo, colinas y casas y los miles de cambios de la luz y las nubes; pero por el hecho de que prestemos atención a esto en particular o que también veamos conjuntamente esto y aquello, aun no somos conscientes de ver un “paisaje” (Simmel, 1918)

Como simples ciudadanos o habitantes de un lugar, solemos identificarlo como un paisaje simplemente por el hecho que le prestemos atención y lo experimentemos. Aunque allí está el germen del paisaje, es necesario transferir aquello que se siente a una representación artística.

Lo que está hoy en cuestión en el mundo es la relación que el ser humano ha construido con la naturaleza. Una relación que podría considerarse desequilibrada y que se vive con gran intensidad desde la revolución industrial, donde se ha acelerado el crecimiento de las ciudades y un gran porcentaje de la población vive sin las condiciones básicas de habitabilidad. La explotación excesiva de los recursos naturales, para suplir las necesidades de la población, extingue la biodiversidad del planeta y conlleva a la contaminación del medio ambiente. También cabe resaltar, los estudios en relación al cambio climático que plantean consecuencias irreversibles para el futuro del planeta. Es una situación alarmante que genera replanteos en la manera como nos comportamos, en cómo vivimos, originando corrientes de pensamiento que buscan alternativas sostenibles en armonía con el medio ambiente.

En este marco, el concepto de paisaje en los últimos 20 años, especialmente en el ámbito de la historia cultural, de la geografía y de la arquitectura, ha sido indagado nuevamente como camino alternativo para pensar las relaciones entre los artefactos humanos y la naturaleza (Aliata y Silvestri, 2001). Éste hecho nos hace pensar que hay ciertas diferencias en la manera como cada disciplina lo entiende y lo aplica, hay un potencial considerando que el concepto que puede servir de punto de encuentro multidisciplinar.

Es por esto, se ha hecho necesario tratar de poner en coincidencia todas estas variaciones, lo que han buscado los estudios de la teoría del paisaje, es tratar de volver al origen para entender la génesis del concepto y su evolución, para que desde allí se puedan encontrar las coincidencias y no tanto las diferencias en el enfoque. Más que buscar una definición universal, incluyente, precisa del concepto de paisaje, lo que hay que resaltar es que en el territorio pueden converger de manera articulada diversas disciplinas. Todas ellas tienen una manera de mirar y una forma de aproximarse a un fenómeno territorial, y todas podrían considerarse pertinentes para la lectura territorial. Lo que no sería válido y que en ocasiones suele ocurrir, es excluir otras miradas que se aproximan desde variables subjetivas y socioculturales, como el arte. Siendo éste último, el que dio origen al concepto, en el ámbito de la pintura.

En la medida que entendamos el papel que juega cada disciplina en la comprensión y configuración del paisaje, se pueden construir lenguajes y metodologías comunes para la búsqueda de soluciones consensuadas. Las disciplinas durante años se han ido aislando en sus propias teorías y metodologías, pretendiendo tener la razón universal de los fenómenos, pero la complejidad a la que nos enfrentamos en los procesos urbanos y ambientales requieren miradas cada vez más transversales y colaborativas.

Por tanto, en esta tesis interesa indagar sobre el papel que ha jugado el arte en la configuración del paisaje, enfocado principalmente en aquellos territorios de la ciudad, resultado de la fragmentación social y que suelen ser invisibles, como son los barrios de origen informal. Busca explorar cómo los artistas de manera decidida se han involucrado en la transformación de la mirada colectiva y en la interrelación con los diferentes actores para la configuración del paisaje.

El paisaje desde su origen ha estado marcado por el arte y ha logrado incidir en diferentes momentos en los procesos de su configuración y transformación. El arte es inherente al paisaje. Tal como lo explica Aliata y Silvestri en el libro *Paisaje como Cifra de armonía*, para que exista un paisaje no basta que exista “naturaleza”; es necesario un punto de vista y un espectador; es necesario, también, un relato que dé sentido a lo que se mira y experimenta.

Uno de los puntos fundamentales y que implica la mayor complejidad en el entendimiento del concepto de paisaje, es que agrupa en sí mismo dos condiciones, la de ser espacio físico reconocible, una porción del territorio, y la de ser la representación de la experiencia en ese territorio. Es decir, es materia física y sentimiento a la vez. Por tanto, el paisaje no es un objeto físico que puede ser cuantificable, medible, como pretenden, en gran medida, las disciplinas científicas. Sino que es el resultado de una construcción cultural, de una serie de sensaciones, ideas, sentimientos sobre un lugar, las cuales surgen a partir de la mirada, como lo explica Javier Maderuelo (2005).

Maderuelo, en su estudio, es enfático en afirmar que ha sido a partir del arte que la cultura ha formado la mirada, pues por medio de las manifestaciones de la pintura y la poesía, se ha aprendido a valorar la naturaleza, la ciudad, el entorno. El cambio de la mirada es un proceso, una evolución, un camino que la sociedad ha recorrido para comprender su posición en la naturaleza y las relaciones subjetivas que entabla con ella. Esta definición lleva al objetivo de esta tesis, la cual pretende indagar en la forma como se ha forjado la mirada sobre los barrios informales de Medellín. Entender cómo se ha aprendido a valorarlos para transformarlos y hacerlos parte de la ciudad que desde su origen, los ha marginado del desarrollo. El paisaje es, en buena medida, una construcción social y cultural, siempre anclado –eso sí- en un substrato material, físico (Nogue, 2007). El papel del arte en la construcción del paisaje ha sido esencial, ha sido un proceso histórico, fruto de la acumulación de experiencias visuales (Maderuelo) lo que veían y representaban los artistas desde el Renacimiento es diferente a lo que hoy los artistas, en diversos soportes y formatos, representan de la relación entre el ser humano y la naturaleza. En este proceso, las representaciones artísticas y especialmente, pictóricas permiten extraer e identificar la transformación de los valores en la sociedad.

Alan Roger demuestra como el arte adquiere una dimensión fundamental en el relacionamiento del ser humano con la naturaleza. Plantea que aquello que es capaz de poner en relación la materia y el sentimiento, es el arte. También afirma que la naturaleza es indeterminada y solo el arte la determina (Roger, 2007). Por tanto, les otorga al arte y por ende a los artistas el papel de mediadores capaces de dar sentido a aquello que se mira en un lugar determinado. También la capacidad de intermediar e incidir aportando valores estéticos al diálogo entre el pensamiento y la naturaleza.

Para Simmel, el artista es solo aquel que consuma este acto conformador del mirar y del sentir con tal pureza y fuerza que absorbe en sí plenamente la materia natural dada y la crea de nuevo como a partir de sí. Hace la diferencia con quienes no son artistas y lo que ven en la naturaleza son elementos aislados, por tanto proporciona al artista la función de configurador del paisaje.

De acuerdo a los estudios desarrollados por Maderuelo, Roger, Aliata y Silvestri, se pueden extraer 5 elementos claves o características inherentes a la noción de paisaje: Escenario, mirada, acción, intervención in visu (visibilización) e in situ (mediación y co-creación), los cuales es necesario explicar como base conceptual de este trabajo.

Escenario – límite – porción del territorio

La delimitación en el paisaje surge desde su origen en el arte y en la pintura cuando la naturaleza apareció encuadrada en una “Ventana”. Es decir, al demarcar un fragmento de la naturaleza e incorporarlo a una escena que ocurría en el primer plano. El hecho de ubicar dentro del cuadro una ventana que muestra el exterior, demuestra la necesidad de poner en relación un adentro y un afuera. Implica a su vez, introducir en la escena la relación con un contexto natural específico. Roger atribuye a este hallazgo de la ventana, la invención del paisaje en occidente (Roger). Anteriormente, los pintores enfocaron sus trabajos a los pedidos que desde las élites económicas o del poder religioso se hacían, no tanto a un proceso creativo personal e intuitivo. Por tanto, las pinturas tenían un claro objetivo de difundir un mensaje, de mostrar una determinada manera de ver el mundo. Es por esto que el foco en las obras estaba en la reproducción de escenas religiosas, de personajes de la época donde la naturaleza era simplemente un elemento accesorio y de fondo.

De manera implícita, aparece el límite como otro elemento inherente al paisaje. Es desde la limitación de un espacio, de un territorio que es posible configurar un paisaje. El jardín, que también se considera en el origen del paisaje, surge en la cultura occidental con la concepción de controlar un fragmento de la naturaleza, delimitando el adentro controlado con el afuera salvaje (Silvestri, Aliata). El jardín cerrado es controlado y se configura de acuerdo a los valores culturales

de la época. También en el caso de las ciudades, muchas surgieron con la necesidad de encerrarse y protegerse del afuera, de lo que era diferente, incontrolado e inseguro en la ciudad. El límite pone en evidencia el distanciamiento que el ser humano ejerce con la naturaleza para tratar de comprenderla y representarla. La naturaleza no admite límites en su funcionamiento, es un sistema complejo de estructuras que sería imposible de dividir. El ser humano la limita y la divide para tratar de dominar y comprender la complejidad. Cada disciplina plantea conceptos y metodologías para crear procesos de comprensión, donde la unidad permita entender el todo. A pesar que el paisaje es una delimitación de la naturaleza, aquello que le daría unidad al fragmento es precisamente el “sentimiento” como lo explica Georg Simmel.

En la actualidad, el crecimiento acelerado e inequitativo de la ciudad ha generado límites tanto físicos como mentales entre la ciudad planificada, formal y organizada, con aquella informal y por fuera del orden establecido. Áreas de la ciudad que por su origen informal quedan al margen del desarrollo urbano. Los límites se hacen evidentes en la forma urbana, en la manera cómo se habla sobre ellas y en cómo pasan a ser invisibles por no cumplir con los parámetros que la sociedad ha construido para valorar un lugar. Es así como un fragmento de la ciudad, se aísla también de los procesos culturales y de las representaciones artísticas tradicionales.

Mirada – entre lo visible y lo invisible

En este punto, la mirada adquiere un papel relevante en la relación con un entorno, ya que es el reflejo de un pensamiento y unos valores. Si la mirada es el acto de mirar algo, de dirigir la vista a un objeto, esto implica que se dejan de mirar otras cosas. Lo que pone en evidencia que la orientación de la mirada corresponde a lo que hemos aprendido a apreciar. Esa mirada puede ser de contemplación, de revisión, de registro, que puede llevar a la reflexión, a construir un juicio de acuerdo a los valores culturales. Por tanto, lo que no se ha aprendido a valorar, pasa a ser ignorado e invisibilizado. El efecto que produce la mirada y especialmente en los artistas, por medio de las representaciones es la capacidad de hacer visible algo. Es de visibilizar aquello oculto, extraño, variable, lejano en la experiencia con un lugar. Y yendo más allá, la transformación de la mirada va a incidir en la manera de actuar e intervenir la naturaleza.

En el paisaje, la construcción de la mirada por medio del arte se podría considerar en dos vías. Una de ellas, es la mirada del artista sobre un lugar, la cual parte de su formación y sensibilidad. La otra, es la mirada de quien se acerca a la obra de arte y luego, cuando mira el territorio, lo observa de otra manera. La sensibilidad transmitida por el artista se impregna en los valores del otro y en un colectivo. Este proceso dinámico, en muchos casos lento, es de constante retroalimentación ya que permite que la mirada evolucione y trascienda de la obra artística a lo colectivo y por ende a la relación con la naturaleza.

De hecho, la historia del paisaje identifica algunas categorías estéticas que se han incorporado en la cultura occidental a lo largo del tiempo. Lo bello, lo pintoresco y lo sublime fueron cualidades creadas para describir la experiencia y los sentimientos derivados de la relación con una naturaleza específica, que se manifiestan desde el lenguaje en la literatura. La invención de una noción, o de su reinención depende de una gestación artística, que la precede y la prefigura en la mirada cultivada (Roger).

Así mismo, algunos fragmentos de la naturaleza comenzaron a ser motivo tanto de las representaciones pictóricas como literarias, tales como el mar, la montaña, el desierto y los glaciares. En el diferentes momentos de la historia paisajística, los artistas y escritores ampliaron la mirada a lugares alejados de la ciudad, de lo civilizado, recogiendo sentimientos tanto de admiración como de temor por lo salvaje e inhóspito.

La montaña y el paisaje

El escenario demarcado para efectos de esta tesis, es el área correspondiente a las laderas que circundan el Valle de Aburrá en la ciudad de Medellín. Se enfoca en entender la relación construida entre la montaña y un modo de ocupación basado en la urbanización informal, y su relación con el resto de ciudad y la sociedad. Especialmente, desde la mirada y acción del arte. Por esto, cabe resaltar como la montaña ha sido un elemento fundamental en la historia de la mirada paisajística occidental.

Los primeros relatos que dieron origen a una relación estética en occidente con las montañas fueron los derivados de los viajeros en el siglo XVIII (Roger). Casi todos se referían a ellas como un lugar inhóspito, salvaje y por fuera de lo civilizado. Fue a partir de los relatos de viajeros ingleses en los Alpes que se comenzó a relatar un paisaje desde el sentimiento sublime que este propiciaba. Posterior a esto, fue la fotografía y luego, la pintura que se encargaron de transmitir e introducir en la mirada colectiva, la montaña como paisaje. Todo sucede como si la sensibilidad paisajística, tradicionalmente vinculada al campo, se extendiera, poco a poco, a las vertientes de las montañas (Roger).

Se reconocen dos aspectos que inciden en el relacionamiento con la montaña. Por un lado, el esfuerzo que implica caminarla y recorrerla. Y por otro, el placer y el goce que permiten las visuales desde la parte alta. Aunque haya una dificultad para ascenderla, regala la posibilidad de observar lo recorrido y lo dejado atrás desde la tranquilidad de lo alto. Apela a un sentimiento de

libertad⁸. Esto pone en evidencia los comportamientos implícitos en esta relación desde la mirada y desde la acción. Por ejemplo, el hecho de subir y de bajar de un lugar a otro. Lo que se observa y se siente cuando se recorre en alguna de estas dos direcciones, cambia notablemente. También se encuentra una relación entre el arriba y el abajo respecto a un lugar específico. A su vez, involucra aspectos visuales como la lejanía y la cercanía. La posición del ser humano cambia de la mirada dominadora a la de ser parte de ella. Aquello que desde lo lejos parece una sola unidad homogénea pasa a convertirse en la sumatoria de muchos elementos. Desde cerca las rocas, árboles, tierras, construcciones y caminos adquieren una dimensión mayor y una autonomía capaz de romper la homogeneidad. Esto permite ubicar marcas que pueden orientar el recorrido.

Otro variable a tener en cuenta en la construcción cultural de la montaña es la definición de horizonte. Desde el aspecto físico, denota la línea que separa el cielo y la tierra, algunos casos relacionado con la horizontalidad. Es común referirse al horizonte alusivo al mar como aquella línea perfectamente recta que lo divide con el cielo. Para el caso del horizonte en las montañas, esta línea es quebrada, irregular y cambiante según de donde se mire. Adicional a esta definición, el horizonte se refiere a las posibilidades y perspectivas sobre algo. Tiene una connotación de futuro, de mirar más allá de ese límite en el presente e impulsa la utopía. Podría decirse que implica un reto mayor que la relación con una naturaleza de llanura.

El aspecto dinámico de las montañas viene dado por su condición geológica. Son el resultado de miles de años de movimientos tanto profundos como superficiales. El moldeado de las montañas está en constante actividad, por las fuerzas de los vientos, los cambios de temperaturas, las intensidades de las lluvias y las transformaciones humanas. El juego de luces y sombras en las vertientes generado por el movimiento del sol, transformará frecuentemente el espacio. Por consiguiente, no puede considerarse como un elemento estático en el paisaje, es inestable y cambiante.

En América y especialmente en los Andes, las montañas están imbricadas con las ciudades. Es decir, hacen parte o no de la cotidianidad urbana, de las decisiones y de las acciones. El resultado de la ocupación española en América derivó en una mezcla entre la visión occidental traída a un territorio con unas condiciones geográficas particulares.

Arte - Mediación – acción

Se pueden identificar dos momentos claves que permitirán comprender el papel que el arte ha cumplido en la transformación y configuración del paisaje. Un primer momento se puede

⁸ Silvestri, Graciela. (2010). Notas tomadas en Seminario Maestría Paisaje, Medioambiente y Ciudad, UNLP La Plata.

identificar en la aparición del género artístico del Paisaje, en el ámbito de la pintura, que luego trascendió a otras artes como la literatura, la poesía y el jardín. Seguidamente, por una evolución de varios siglos se insertó en disciplinas científicas como la geografía, la geología y el urbanismo, enriqueciendo aún más la mirada colectiva. Podría decirse que se pasa de la intervención individual del artista a la construcción de la mirada colectiva.

En este sentido, Roger presenta el ejemplo de la obra de Cezanne sobre el Monte Saint-Victoire. En una serie de obras el artista plantea como a partir de la mirada y las representaciones pictóricas se logra transformar la mirada de los habitantes del entorno, que según cuenta en sus cartas a Gasquet, ellos no lo veían. La montaña hacía parte del entorno pero no habían entablado una relación estética ni subjetiva con ella. Fue por medio de las pinturas que los habitantes descubrieron los colores, las texturas y los cambios de estación en la montaña. Se hace evidente como la naturaleza puede pasar desapercibida para los ojos cotidianos y como el arte logra introducir valores que luego trascienden a la cultura para instalarse en el imaginario colectivo.



Ilustración 1. Serie de pinturas Monte Saint –Victoire Realizadas entre 1882 y 1906. Óleo sobre lienzo. Paul Cézanne (Francia, 1839-1906). Fuente: theartwolf.com

Se identifica un segundo momento, cuando el arte, a partir de las vanguardias del siglo XX, se va a involucrar de manera directa en la transformación y va a cumplir una función social en la construcción colectiva del territorio, actuando por fuera de las galerías. Se va a interesar más en los conceptos y en los procesos, que en el objeto final de intervención individual. Se pasa a planteamientos de orden micropolítico que se despliegan en ámbitos más cercanos a los de la vida diaria (Fernández, 2007). Podría decirse que se pasa de la construcción colectiva liderada por los artistas, a la transformación y apropiación individual del territorio.

Algunas manifestaciones artísticas de la década del 60, como el LandArt se volcaron a desarrollar propuestas en zonas alejadas de la ciudad, en lugares olvidados y deteriorados por procesos de explotación de recursos o áreas baldías en los límites de lo urbano. Se dedicaron a actuar in-situ por medio del arte, para revelar lo invisible para el resto de la sociedad. Actualmente, el hacer de los artistas se ha volcado a la ciudad, para aportar miradas y acciones para el entendimiento de la complejidad. Se han inmiscuido en procesos de origen comunitario, desde donde han entablado diálogos con procesos políticos. Esto ha derivado en una posición comprometida con respecto al contexto. Ha asumido un papel de mediador entre dinámicas que involucran el mejoramiento y apropiación del espacio desde la convivencia de diversos actores impulsados por intereses propios. Se han interpuesto, procurando reconciliar procesos de ruptura generados por miradas parciales de la realidad, a partir de la transformación en el lugar. Ese salir del estudio y de las galerías ha permitido a los artistas, desarrollar estrategias de cambio basados en los procesos creativos, con la sensibilidad de sus técnicas.

En este contexto, el concepto de arte contextual planteado por Paul Ardenne retomando las palabras de Jan Swidzinsk⁹, confirma la importancia del “contexto” para proponer nuevas prácticas artísticas en relación directa con la realidad. Bajo este término, incluye expresiones artísticas que difieren de la obra de arte tradicional como el arte de intervención y arte comprometido de carácter activista (happenings en espacio público), el arte que se apodera del espacio urbano y del paisaje (performances de calle y paisajísticas) y estéticas llamadas participativas o activas en el campo de la economía, de los medios de comunicación o del espectáculo (Andenne, 2006). Esta manera de actuar de los artistas busca promover una conexión directa entre el arte y la vida cotidiana, es decir, se trata de insertar en el conjunto de circunstancias de los hechos, de “tejer con” el mundo que lo rodea. En estos procesos artísticos la relación del autor, la obra y el público queda desdibujada.

⁹ El arte como arte contextual. 1976.

“El artista contextual se caracteriza por su preferencia de asociarse con otros e implicarse, se basa en la sociedad para contribuir a modificar la vida social, contribuir a su mejora, desenmascarar convenciones, aspectos no vistos o inhibidos”. (Andenne)

En este sentido, trata de hacer un lenguaje integrado capaz de ser oído y también de ser disonante creando nuevas estéticas comunicativas, que se basan más en el acción que en la imagen (Parramon, 2007). El artista como lo explica Andenne, se vale de la experimentación para poner a prueba la relación del artista y la sociedad con un entorno. Busca además activar más que inventar. Por tanto, su actuar persigue la idea de activar por medio de los acontecimientos que van creando un proceso abierto y no tanto, una obra terminada.

En conclusión, ya sean las representaciones tradicionales del arte como la pintura, la poesía, la literatura o las manifestaciones contemporáneas vistas anteriormente, interesa indagar como estos procesos aportan en la configuración del paisaje, generando nuevas maneras de mirar y nuevas maneras de actuar en contextos particulares de la transformación urbana. Entender como la mirada, la acción y la experimentación se retroalimentan constantemente en un proceso que involucra dinámicas de índole global y circunstancias locales.

CAPÍTULO 2 – Latinoamérica e informalidad

Transformación urbana de la ciudad latinoamericana

En relación a la transformación urbana interesa acercarse a un fenómeno de la ciudad contemporánea como la informalidad ya que ha adquirido una notable dimensión en especial en las urbes latinoamericanas. Interesa en particular, explorar las formas en las que ha crecido la ciudad, que se entiende por informalidad, que características físicas, sociales, económicas tiene, cómo ha sido la manera de abordar dicho fenómeno y cuales han sido las miradas, las ideas y las sensaciones que se han construido en la sociedad.

Con el ánimo de entender el proceso de transformación de las ciudades latinoamericanas y comprender su estructuración urbana, es adecuado aproximarse a los modelos desarrollados a partir de 1976 por parte un grupo de geógrafos alemanes, los cuales se basaron en la trabajos realizados por la Escuela de Ecología Social de Chicago en los años 20. Estos modelos son una abstracción de la realidad que permiten esquematizar estructuras generalizadas de las ciudades latinoamericanas, por tanto, ayudan a extraer y sintetizar del proceso de transformación, identificando cambios estructurales que se dieron en diversas ciudades y que comparten una historia similar.

Cabe resaltar que estos modelos no se centran en explicar la naturaleza del territorio, ni la relación de la ciudad con el entorno natural. Además, parte del desconocimiento y la no valoración de ocupaciones anteriores a la colonial como los modelos de estructuración indígena del territorio. Este podría considerarse el resultado de la mirada occidental sobre el continente americano que ha prevalecido desde la conquista española. Para efectos de esta tesis, interesa aproximarse a la síntesis presentada por los geógrafos alemanes ya que permite identificar momentos de análisis los cuales deben ser complementadas con otras miradas basadas en las condiciones sociales y en las características naturales.

En el caso de Borsdorf en 2002, presentó un modelo adaptado a las tendencias urbanísticas de las últimas décadas, así como los factores de la transformación económica y la globalización que han modificado en gran parte la estructura urbana. Plantea que la transformación urbana de la ciudad latinoamericana se podría modelar en cuatro momentos, de acuerdo a las condiciones históricas y a los procesos económicos. Identifica el periodo de la *ciudad colonial* entre 1500 y 1820, la *ciudad sectorial* en la primera fase de urbanización entre 1820 y 1920, la *ciudad polarizada* como la segunda fase de urbanización entre 1920 y 1970; y finalmente, la *ciudad fragmentada* a partir de 1970 hasta hoy, dando como resultado una estructuración espacial específica. Cada fase de

estructuración espacial tiene correlatos culturales, económicos, normativos y político – institucionales.

Las Condiciones básicas de la formación de la *ciudad colonial* fueron la orientación hacia un sólo centro (plaza), un desarrollo lento causado por el crecimiento natural, una orientación económica de la colonia basada en la explotación de recursos naturales y una sociedad estable pre-industrial colonial. Para complementar la mirada sobre la ciudad colonial, es importante reconocer las condiciones de la ocupación territorial llevada a cabo en América, diferenciando la ocupación llevada a cabo por los españoles y con la ocupación portuguesa, ya que cada una planteó una forma diferente de relacionarse con una naturaleza y por tanto, la configuración del paisaje.

Tal como lo plantea Aliata (2009)¹⁰, el modo de ocupación español, fue un modelo de ocupación urbano ya que se forma a partir de ciudades. La obligación y las instrucciones estaban definidas en las capitulaciones. Las ciudades se fundaban sin existir, muchas veces se fundaron en lugares inapropiados, lejos de los caminos o en lugares inundables. En otras ocasiones, se fundaron encima de construcciones prehispánicas y cercanas a asentamientos indígenas. Como principal objetivo estaba la extracción de minerales, para lo cual se fueron fundando ciudades que hacían parte de un circuito para la extracción del oro, principalmente desde Potosí en Bolivia, luego transportada a ciudades intermedias, luego a Lima o Buenos Aires para finalmente, desde los puertos transportar a España. Por tanto, las ciudades cumplían una función específica en el sistema. Se dividía el territorio de acuerdo a las Leyes de Indias, normativa que se crea para América.

Una división racional y reticular del territorio permitía la ubicación de la ciudad con la plaza como centro, rodeado de una área para el ejido o reserva de crecimiento, para las quintas donde estarían los huertos y para las chacras de mayor tamaño para el cultivo. En varios casos, las ciudades por su importancia en el circuito, debían ser protegidas por murallas para salvaguardar los tesoros de los piratas o invasores. Esta forma abstracta y reticular se impuso sobre el territorio americano sin un respeto por la geografía o las dinámicas naturales. La no valoración de los sistemas naturales, de las pendientes, fue un común en la fundación de las ciudades con una marcada división socio-espacial. Además, la no valoración de antecedentes de ocupación indígena del territorio.

Esta forma de ocupación del territorio, se mantuvo como paradigma de fundación y crecimiento de las ciudades en Latinoamérica durante siglos, lo que ha marcado una ruptura entre la concepción de la ciudad y la naturaleza donde se ubica y por tanto, en la construcción de una mirada paisajista que le de valor. Consecuencias reconocibles en las hoy metrópolis latinoamericanas, donde el

¹⁰ Aliata, Fernando. Clase Seminario Maestría Paisaje, Medio Ambiente y Ciudad UNLP. 2009.

crecimiento se ha dado planificado o no, deteriorando cauces de agua, sistemas orográficos importantes y generando áreas de riesgo, entre otros.

En comparación, el modelo de ocupación colonial de las ciudades portuguesas presenta una condición basada en la actividad mercantil. El estado portugués era más débil, por tanto, no se definen normas precisas para la fundación de las ciudades. Esto permite la creación de asentamientos principalmente en las costas, algunas fortificadas, para el intercambio de los productos del interior de Brasil como cacao, caña. La ciudad se hace espontáneamente, no hay una cuadrícula establecida por tanto no hay una regularidad como en las ciudades españolas en América. Esto también marca la distribución social en el territorio, lo que la hace más híbrida y produce una síntesis racial.

Siguiendo con la primera fase de urbanización en las ciudades latinoamericanas, la *ciudad sectorial* se da en el periodo comprendido entre 1820 y 1920 en el cual, las ciudades han logrado la independencia de España donde la estructuración espacial más típica de esta época es la diferenciación sectorial orientada a estructuras lineales como bulevares y corredores ferroviarios en los cuales se ubicó la clase alta y las zonas industriales respectivamente. Se comienza a generar una diferenciación social y un distanciamiento de la clase alta del centro fundacional.

Para la segunda fase de rápida urbanización de la *ciudad polarizada*, el autor reconoce, un periodo entre 1920 y 1970, en el cual se intensifican los procesos de ocupación lineal y un auge de la industria, que comenzó a atraer una población a la ciudad que llegó a vivir a conventillos, o casas abandonadas por la clase alta en el centro. Rápidamente, ante el acelerado crecimiento poblacional, nacen los barrios marginales periféricos como única alternativa de vivienda para los migrantes y por el otro lado de la ciudad, la clase alta construye barrios con características de la “ciudad jardín”, centros comerciales, clubes campestres. En este tiempo, el contraste entre una ciudad rica y una ciudad pobre se fue intensificando cada vez más . La polarización resultó del principio de estructuración espacial más importante seguida por otro principio subordinado: el del crecimiento celular fuera del perímetro urbano (Borsdorf).

Por último, para el periodo de la *ciudad fragmentada* el autor plantea un momento a partir de 1970 hasta hoy, donde se presenta una alta migración del campo a la ciudad y el resultado de la estructuración espacial se caracteriza por estructuras lineales de autopistas intraurbanas conectadas a la aparición de nodos residenciales tanto informales como de clases altas. Esto generó una configuración fragmentada en lo social y lo físico, donde cada núcleo concentró por un lado las mayores condiciones de pobreza y por el otro, los más altos estándares de vida para clases altas.

Este análisis del modelo de estructuración de las ciudades latinoamericanas permite deducir que hay unas características socio-espaciales comunes que se pueden verificar en varios territorios. Aunque el modelo es limitado pues no incluye variaciones locales como políticas y sociales, da una idea de la diferenciación de unas piezas de ciudad que han tenido orígenes particulares y por tanto, para pensar en la transformación urbana es importante tenerlo presente en consecuencia con las herramientas a utilizar. No conviene por tanto, homogenizar la ciudad con estrategias de planificación y desarrollo, se requiere plantear soluciones diferenciadas y creativas. Además, el hecho que las ciudades compartan un similar modelo de estructuración permite pensar que es posible compartir experiencias.

Este panorama de cambios espaciales en la ciudad latinoamericana se complementa con una mirada sobre como la sociedad vivió, miró y experimentó estos cambios, especialmente en el último periodo de la *ciudad fragmentada*. Para esto, Romero (2001) muestra como fue el proceso de transformación de la sociedad y como se constituyó una sociedad dividida, así como la formas como se visualizaba la una a la otra. Plantea la confrontación de dos mundos que coexistían en un mismo territorio y que estaban yuxtapuestos. Por un lado, denomina a la sociedad normalizada, aquella sociedad tradicional compuesta de clases y grupos articulados, enmarcada dentro de las normas establecidas. Y por el otro, el grupo inmigrante que llegó a la ciudad sin un vínculo y por fuera del sistema de normas al que denominó anómica.

En un primer momento, la sociedad normalizada visualizó el conjunto inmigrante como un grupo uniforme y homogéneo pero resalta la diversidad de estilos de vida que al interior de la sociedad migrante había por la cantidad de procedencias geográficas y por la variedad de formas de adaptación e integración que crearon. Además, reconoce dos tipos de actitudes frente al fenómeno: los que con una actitud despectiva negaban, subestimaban y no reconocían sus significaciones. Y por otro lado, los que decidieron aceptar el hecho y comenzaron a revisar tanto su estrategia como su interpretación de la sociedad y sus proyectos futuros (Romero). Estos últimos se enfocaron en los detalles, en una mirada aguda en lo que tenía de particular y local el fenómeno. Plantea como comenzaron a construir puentes para poder acercarse y entender la otra sociedad.

En la actualidad, lo que inicialmente se pudo considerar la sociedad migrante hoy ya es la segunda o tercera generación de los primeros que llegaron a la ciudad desde el campo. Esto supone un relacionamiento y arraigo con el barrio donde se asentaron y además, más involucramiento con las actividades urbanas relacionadas con el trabajo, el estudio, el esparcimiento. Por tanto, aquella población migrante hoy ya hace parte de la ciudad a pesar que muchos de ellos se ubiquen en barrios que tuvieron un origen informal y aún no tengan legalizados sus predios. Es una sociedad más fortalecida y con conocimiento de sus derechos en la ciudad. Por eso, surgen liderazgos que

pretenden mostrar desde el interior como se vive, que se piensa, que se siente, contrario a las miradas externas que pretendieron estudiarlos.

Lo que se intenta reconocer en este proceso de transformación que comparten las ciudades latinoamericanas, son las rupturas y la forma de mirar el territorio por parte de la sociedad. Lo que ha conllevando a una forma peculiar de actuar, transformar y de relacionarse con el entorno.

Informalidad en la ciudad latinoamericana

Esta fragmentación en las últimas décadas, se ha transformado e intensificado de manera dramática debido al crecimiento de la población urbana. Hoy en el mundo, las ciudades albergan un 50% de la población mundial y según proyecciones, tiende a aumentar en un 75% para el 2050 (ONU-Hábitat, 2006). Pero más dramático aún es que una parte de esta población urbana no logra acceder a vivienda y servicios en el mercado formal y ha venido apareciendo una forma alternativa, espontánea, de hacer ciudad, asociada a la producción de asentamientos de tipo informal (Echeverri, Orsini 2010). Es decir, se estima que una sexta parte de la población urbana vive en asentamientos informales y para el 2050 podría ser el doble. Para el caso de las ciudades latinoamericanas, la población que vivirá en asentamientos precarios se estima que pasará de 134 millones de habitantes en el 2005 a 162 millones para el año 2020 según la Organización de las Naciones Unidas -ONU-. Más allá de advertir solo un fenómeno cuantitativo se resalta más bien un cambio cualitativo en la sociedad y las formas de vida (Romero).

Algunos autores como Hardoy (1978) reconocen que la informalidad y el proceso de autoconstrucción de viviendas por parte de los pobres ha estado presente desde el origen colonial marcada, también por una segregación cultural y social, que se refleja en los valores simbólicos establecidos en los poderes coloniales. El concepto de informalidad ha estado asociado en sus comienzos a la economía informal como lo plantea Torres. Desde este enfoque el hábitat y la vivienda informal se desarrollan como consecuencia de este contexto económico regulatorio. Es decir, el fenómeno de informalidad está por fuera de las formas y reglas establecidas ya sean desde la planificación, las dinámicas económicas o los procesos políticos. Por esto, la comunidad de más bajos ingresos busca solucionar sus necesidades de vivienda a través de la autoconstrucción en terrenos de parcelación ilegal, en terrenos de invasión o en terrenos de alto riesgo. Por tanto, además de la ilegalidad que suponen los terrenos donde se asientan hay altos niveles de precariedad por los materiales y formas de construcción que utilizan. Como se mencionó anteriormente, se generan procesos de exclusión con el resto de la ciudad y un desconocimiento desde la institucionalidad del fenómeno.

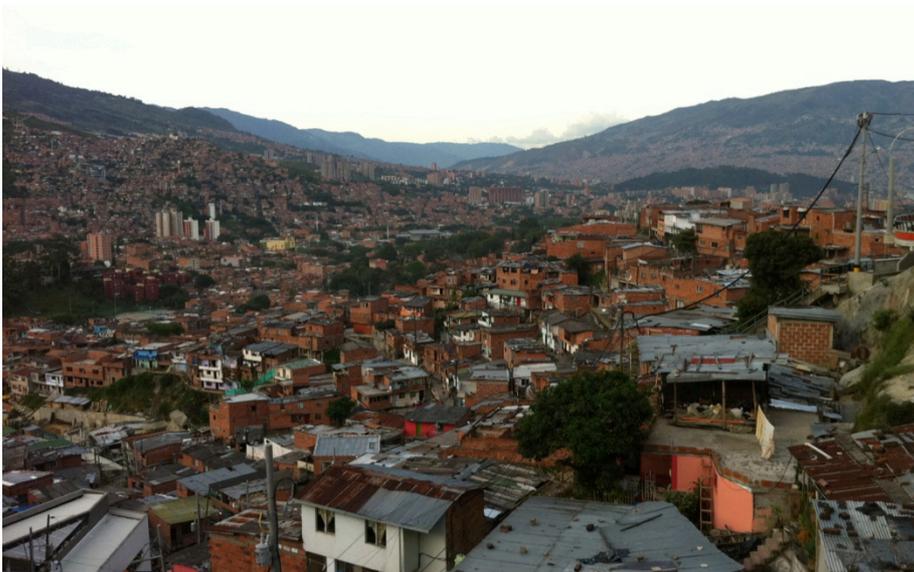


Ilustración 2. (sup.) La Paz, Bolivia. Foto: propia

Ilustración 3. (medio izq.) Paraisópolis, Sao Paulo, Brasil. Foto: propia

Ilustración 4. (medio der.) Cerro San Cosme, Lima, Perú. Foto: propia

Ilustración 5. (inf.) Comuna 13, Medellín, Colombia. Foto: propia

En general, la literatura señala las siguientes problemáticas en relación a los contextos urbanos informales. Por un lado, la dificultad para comprender el fenómeno, su evolución y su vinculación a modelos económicos globales ya que no corresponde a las normas establecidas por la planificación. Esto genera una incertidumbre en la forma como se debe actuar ya que es tan dinámico el fenómeno que mientras los técnicos planifican desde el escritorio, este cambia constantemente. Las herramientas tradicionales de la planeación, la gestión, el urbanismo no son suficientes ni acordes al fenómeno.

Además, esta debilidad institucional genera un problema de invisibilidad de los barrios informales y su población, marcado en algunos casos por las condiciones geográficas donde se ubican pero especialmente, porque la sociedad y los medios de comunicación dominantes lo invisibilizan. Esto conlleva a una dificultad por parte de los gobiernos para entablar una relación con los actores sociales y entender las dinámicas propias de estos contextos. El hecho que se priorice la supervivencia por parte de los pobladores, se establece en muchos casos, una relación desequilibrada con la naturaleza, llevando muchas veces a la urbanización informal de territorios en riesgo, a la contaminación de las fuentes de agua, al déficit de servicios básicos, entre otros. Finalmente, los contextos informales en las ciudades latinoamericanas se han asociado a las problemáticas de delincuencia y violencia. El hecho que estos contextos estén por fuera de las normas y al alcance de la institucional, los hace susceptibles a ser dominados por grupos al margen de la ley.

La manera de enfrentarse a estos territorios informales y las herramientas usadas por los gobiernos y la sociedad ha variado en el desarrollo. El arquitecto paisajista Christian Wertmann (2010) identifica 5 etapas en la manera cómo se ha desarrollado la informalidad y cuales han sido las maneras de actuar frente a la aparición de los barrios informales en las ciudades: negación, erradicación, tolerancia, mejoramiento y anticipación. Plantea como en un estado inicial de la informalidad se ha pretendido *negar* el fenómeno, ignorando la población que vive en asentamientos espontáneos. Una evidencia clara de esta etapa, es la no inclusión de estos barrios en los mapas de la ciudad. La siguiente etapa, pasó principalmente en los 50s, cuando ante el crecimiento del fenómeno se pretendió *erradicar* o remover a las poblaciones de estos barrios informales. La estrategia fue trasladarlos a proyectos de vivienda, generalmente ubicados a las afueras de la ciudad, donde muchas veces no se contaba con todos los equipamientos e infraestructura adecuada. Esta misma etapa es considerada por Fernández (2015) como la primera generación de políticas de vivienda en Latinoamérica en la cual se desconoce la importancia de la autoconstrucción y el Estado en asocio con empresas constructoras desarrolla grandes proyectos sin la participación de los usuarios. La tercera etapa es la *tolerancia*, cuando se reconoce que el crecimiento acelerado de estos barrios hace imposible e inviable económica y socialmente

cualquier estrategia de reasentamiento. Por lo tanto, estos barrios se les permite permanecer donde se asentaron y se pasa a una actitud desde el Estado de no hacer nada.

La cuarta etapa es el *mejoramiento*, estrategia ahora más común en ciudades latinoamericanas, donde se pretende con una alta inversión del estado mejorar la calidad de vida de estos barrios. Se pretende incorporarlos al resto de la ciudad, mejorando la infraestructura de espacios y edificios públicos, así como el transporte, acompañados de programas sociales basados en la educación y la cultura para disminuir aquellas barreras sociales construidas durante años. Para Fernández (2015) en esta etapa la respuesta a las políticas de vivienda del Estado se hace en asocio con programas internacionales y con la participación activa de los usuarios con diferentes niveles de involucramiento. En esta estrategia se desarrolla un conocimiento más profundo sobre las formas de la autoconstrucción y el entendimiento de las dinámicas propias de los tejidos sociales. Algunos ejemplos desde los 90s han sido las experiencias del proyecto Favela Barrio en Rio de Janeiro y desde el 2004 el Proyecto Urbano Integral en Medellín. La quinta etapa que identifica Werthmann, y a manera de propuesta, tiene que ver con la *anticipación*, la cual plantea una pregunta hacia el futuro y cuestiona cuál debería ser la manera de lidiar con un fenómeno que según los datos de ONU Hábitat tienen a seguir creciendo. Propone una manera de operar entendiendo que la autoconstrucción en muchos países es la único modelo viable de urbanización para los nuevos migrantes, donde una actitud anticipatoria podría prever la mayor parte de los problemas asociados a la no estructuración del territorio: conexión con el resto de la ciudad, protección de áreas destinadas a espacios o equipamientos colectivos, actividades productivas.

Cada una de estas etapas supone una forma de actuar, es decir, plantea unas herramientas y mecanismos acordes para llevar a cabo la transformación. Esto demuestra cómo ha cambiado la manera de mirar un territorio y cómo influye en la forma de actuar sobre él. La sociedad construye juicios de valor sobre fenómenos que no comprende o que no tiene las capacidades adecuadas para enfrentarlos.

Ante este panorama de condiciones y problemáticas de la ciudad latinoamericana y en especial, a los altos índices de desigualdad y pobreza representados en la informalidad urbana, Hardoy (1978) plantea la necesidad de pensar los problemas de la ciudad más como problemas de la sociedad. Concluye que es necesario crear reformas políticas y sociales, y cambios en las actitudes personales. Cambios que implican cuestionar no solo la forma de la ciudad actual sino los valores de la sociedad. En este sentido, los procesos de transformación también deben reconocer tanto de iniciativas gubernamentales como desde iniciativas ciudadanas, culturales y locales que traten de agregar valores culturales.

Como se mencionaba en el capítulo anterior, la mirada y su evolución cumplen una función en los procesos de relación entre la ciudad, la naturaleza y la sociedad, para la configuración del paisaje. Allí radica una clave para abordar la transformación urbana y en especial, de aquellos territorios marginados o invisibilizados. Por esto, este trabajo se centra en comprender el papel del arte en la construcción de la mirada sobre los barrios informales para su transformación y configuración como paisaje. En este marco, se pueden identificar una serie de referentes en ciudades latinoamericanas donde a partir de la acción de artistas han puesto en valor barrios de origen informal y que ha despertado en la sociedad nuevas valoraciones.

Para el caso de la ciudad de Buenos Aires, se encuentra el Barrio La Boca. Ubicado en la desembocadura del Riachuelo, límite sur de la ciudad federal, lugar donde se ubicaron gran cantidad de industrias y alrededor de ellas, una comunidad de migrantes de varios países, los cuales vivían en conventillos. Bidinost (2000) demuestra como la imagen de este barrio se consolidó en gran parte desde la pintura. Reconoce al pintor Quinquela Martín como el artista que reveló el paisaje del barrio, similar a lo hecho por Cezanne con el Monte San Victoria. Además, plantea como los colores de la obra de Quinquela trasciende a las construcciones mismas dándole la imagen pintoresca actual del barrio. Cabe resaltar que el artista nació y vivió en el barrio toda su vida, se enfocó en pintar la vida cotidiana, la relación con el río y las actividades industriales desde una mirada sensible sobre un lugar que estuvo al margen del desarrollo de Buenos Aires. Aunque en la actualidad este lugar es reconocido como un lugar turístico de la ciudad, se debe recalcar que fue a partir de la mirada propuesta por un artista que este lugar se inserta en la mirada colectiva de una sociedad. Es así, como un artista local logra incidir en la mirada para trascender a unas transformaciones en el barrio, con políticas públicas relacionadas con el turismo, la ubicación de nuevos equipamientos públicos como museos y que ha motivado también, la recuperación ambiental del Riachuelo por parte del gobierno.



Ilustración 6. (izq.) *Día Luminoso*, 1938. Benito Quinquela Martín.

Ilustración 7. (der.) *Rincón de la Boca*, 1963. Benito Quinquela Martín

Cabe resaltar que la transformación urbana implica una articulación y presencia de una variedad de actores que cumplen funciones desde lo político, lo urbano y lo social. Interesa reconocer en esa red de actores, el papel que los artistas pueden desarrollar para visualizar, movilizar, mediar en procesos complejos asociados a contextos informales donde la desigualdad, el conflicto, la segregación marcan a una parte de la sociedad.

Para el caso de las ciudades latinoamericanas, se reconoce un momento importante en la manera como las políticas públicas están abordando la problemática de inequidad e informalidad. ONU Hábitat (2012) en sus estudios sobre Latinoamérica y el Caribe considera que la región está hoy en un punto de inflexión importante para lograr un desarrollo urbano con sostenibilidad en los años y décadas futuras. Actualmente, la mayoría de estos barrios informales hoy ya están en proceso de consolidación, aunque todavía existan focos de asentamientos precarios¹¹. Por otro lado, las economías en crecimiento y en combinación con gobiernos innovadores le han apostado a políticas públicas para la reducción de la desigualdad social invirtiendo recursos en el mejoramiento y desarrollo de barrios informales, esto ha convertido la región en un laboratorio de prácticas urbanas y sociales lideradas tanto por gobiernos como por iniciativas locales que son referente a nivel mundial.

En este marco de transformación de la ciudad latinoamericana, se identifican una serie de momentos y rupturas entre lo formal y lo informal, entre la sociedad dividida y la relación con una

¹¹ ONUHABITAT 2012. En los últimos veinte años, la política pública relacionada con los asentamientos informales se ha caracterizado por un proceso de aceptación, legitimación, legalización y mejoras en diferentes grados.

naturaleza singular, una ciudad fragmentada en lo físico y lo social, que supone grandes retos para las políticas públicas y para la sociedad.

A pesar de lo alarmante de los indicadores en relación a la inequidad, pobreza extrema, marginalidad, algunas de las ciudades latinoamericanas, en la década del 90 y 2000 enfocaron sus esfuerzos a la recuperación de los centros históricos, a la conservación de las áreas fundacionales de la ciudad. Tal es el caso, de la ciudad de Quito con la recuperación patrimonial del centro que permitió la restauración de los principales templos y la mejora del espacio público. Así mismo, la ciudad de Lima concentró grandes esfuerzos en revitalizar su centro con la restauración de su patrimonio arquitectónico que data de la colonización española y prehispánica. Por otro lado, también hubo una dinámica de transformación de los bordes costeros de algunas ciudades, como es el caso de Guayaquil y su proyecto Malecón 2000¹². En Argentina, la ciudad de Rosario enfocó su transformación al borde sobre el Río Paraná para darle una nueva cara a la ciudad incorporando grandes espacios públicos y edificios industriales como equipamientos públicos. Para la transformación de centros históricos y bordes costeros se contaba como referencia con experiencias europeas, en las cuales implementaron herramientas del urbanismo tradicional y de renovación urbana.



Ilustración 8. (izq.) Malecón 2000. Borde costero. Guayaquil, Ecuador. Foto: propia
Ilustración 9. (der.) Frente Costero Rosario, Argentina. Foto: www.rosario.gov.ar

En el caso de las ciudades colombianas, Bogotá se referenció de procesos llevados a cabo en Curitiba, implementó un sistema de transporte público de buses articulados, denominado Transmilenio que permitió conectar los barrios más alejados de la capital con los principales centros de trabajo. Esta estrategia estuvo acompañada de un ambicioso plan de espacio público que permitió la construcción de corredores urbanos con amplios andenes y corredores para bicicletas, y de un importante programa de cultura ciudadana.

¹² Roberto Monteverde. Director del IGC, Instituto de Gestión de ciudades, Rosario, Argentina. En: Conferencia dictada en la Universidad EAFIT, Junio 2015.

Esto demuestra que los barrios informales de las ciudades latinoamericanas no estuvieron durante décadas en el foco de los proyectos estatales. Aunque se hacían pequeñas intervenciones no se había asumido de manera integral y central en la política pública. Por esto, el caso de Medellín adquiere mayor relevancia en el contexto latinoamericano, ya que a partir de 2004 enfocó sus mayores esfuerzos del sector público en la articulación con sectores privados, no gubernamentales y comunitarios, para desarrollar una estrategia de intervención en los barrios de origen informal donde se concentran los mayores problemas de desigualdad urbana y social. Algunos referentes en estos contextos informales, se enfocaron en lo desarrollado en las favelas de Rio de Janeiro y por la urbanización de barracas en la ciudad de Barcelona. Cabe resaltar que algunas ciudades latinoamericanas aún no se acercan a la etapa de *mejoramiento* de barrios informales, siguen siendo marginales las intervenciones que se desarrollan allí.

En el siguiente capítulo, se presentará un panorama del proceso de transformación de los barrios informales de las laderas de Medellín. Esto permitirá comprender de qué manera se abordaron y quienes estuvieron involucrados en el proceso.

CAPÍTULO 3 - Desarrollo urbano de barrios informales en Medellín y configuración del paisaje

Como caso de estudio se tomó la ciudad de Medellín, Colombia y específicamente, la transformación de los barrios informales. Como se mencionó anteriormente, esta ciudad en los últimos años ha desarrollado metodologías para el mejoramiento de entornos con origen precario a partir del trabajo colaborativo entre técnicos, artistas, políticos, académicos. Esto ha permitido construir una manera de mirar e intervenir un territorio que estuvo marginado del desarrollo y de la sociedad. Por tanto, se hace importante identificar los momentos claves y rupturas en el proceso de transformación, para comprender cómo el arte se ha involucrado en las dinámicas de la ciudad y el paisaje, así como en la confluencia con diversos actores.

Se podría considerar que el área de la ciudad, que en los últimos años ha experimentado las mayores transformaciones, es la ladera nororiental de Medellín, es decir, la comuna 1 - Popular, la comuna 2 - Santa Cruz, comuna 3 - Manrique y comuna 4 - Aranjuez. En cincuenta años, pasó de ser unos terrenos destinados a la actividad agrícola y a la extracción de materiales de construcción, a convertirse en los barrios autoconstruidos más densos de la ciudad, y al final del siglo pasado, el lugar con los mayores índices de violencia. Actualmente, es considerado un laboratorio urbano donde se llevaron a cabo, proyectos urbanos integrales con una alta inversión pública para mejorar las condiciones de calidad de vida por medio de equipamientos, transporte público, espacio público, vivienda, entre otros. Las laderas de Medellín pasaron de ser el “fondo” de la ciudad formal que se desarrollaba en las zonas más planas, luego a ser invisibilizadas por el conflicto, y en los últimos años, a ser protagonistas de una transformación urbana con enfoque social, que ha requerido de metodologías transdisciplinarias innovadoras.

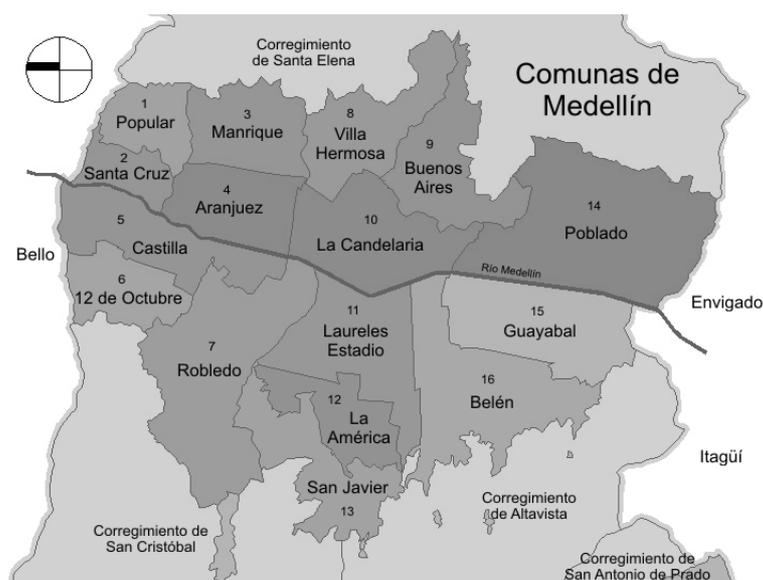


Ilustración 10. División administrativa de Medellín: Comunas. Fuente: DAP - Departamento Administrativo de Planeación. Municipio de Medellín.

Lo que hoy “se ve” y lo que “se percibe” de la ladera nororiental de la ciudad es el resultado de una construcción colectiva, de la configuración de un paisaje. Entendiendo paisaje como se explicó en el capítulo 1, no solo como un hecho físico, sino como una relación subjetiva entre una naturaleza de montaña y una sociedad, que ha derivado en unas formas de intervenir el territorio y de hacerlo parte un imaginario colectivo. Los valores, los imaginarios, la percepción sobre un lugar alimentan esa relación y es allí donde las artes plásticas, los procesos participativos, la pintura, la poesía, el cine, el teatro, la literatura, han cumplido un papel fundamental. La capacidad de mediar y visibilizar estas relaciones ha permitido la construcción de consensos colectivos y para la transformación física del territorio.

Por tanto, es necesario presentar un panorama del proceso de la transformación de la ciudad de Medellín e indagar en las rupturas fundamentales que llevaron a una sociedad fragmentada, inequitativa, para luego en el próximo capítulo indagar como el arte ha tratado de aproximarse a ellas y tratar de hacerlas visibles para aportar en la mejora de los problemas. Entender la estrecha relación entre las representaciones artísticas y las transformaciones territoriales permitirá comprender el papel que el arte han cumplido en el proceso de transformación de los barrios informales de las laderas de Medellín, así, como las relaciones que ha generado con diversos actores.

Así, como las relaciones que ha generado con diversos actores. Reconocer el papel que diferentes actores cumplieron en la ciudad con relación a los barrios informales y la segregación social, en las diferentes rupturas identificadas. Entender cuáles fueron sus acciones y estrategias, como se relacionaron unos con otros y en ese contexto resaltar el papel del arte.

Ruptura entre la naturaleza y geografía, con la forma de ocupación.

Tal como se presentó en el capítulo anterior, la colonización española en el continente americano dejó una serie de huellas y modelos de ocupación basados en reglas rígidas para fundar ciudades. La relación con la geografía de la cordillera de los Andes no fue parte de las reflexiones urbanísticas de la época. Se puede deducir que no hubo una sensibilidad hacia la montaña ni un aporte en la forma de transformarla, por el contrario, la retícula se estableció indiferente a la topografía de los lugares. Como se verá más adelante, esta forma de ocupación del territorio ha trascendido a otros momentos de la ciudad, perpetuando una ruptura entre la naturaleza y la ciudad de montaña, como es el caso de algunas ciudades colombianas.

La montaña implica una sensibilidad para observarla y para transformarla. En el caso de algunas culturas, aportaron elementos a tener en cuenta en esta reflexión. Para la tradición china y tradición

bíblica cristiana, es el lugar de la revelación. Es el lugar de donde se ven las cosas de otra manera, es el lugar en donde se refugia el sabio, donde las cosas toman un sentido más acentuado. Las cosas se revelan en la montaña (Sers, 2010). Le atribuyen un valor sagrado a la montaña, como un espacio de superación y de encuentro consigo mismo.

En el caso de la cultura Inca en Suramérica, la montaña fue el escenario fundamental de la vida urbana, agrícola y sagrada. Sus intervenciones en ella, se basaron en un profundo conocimiento de su funcionamiento climático por los niveles térmicos, del manejo del agua para los cultivos, de su condición natural y su materialidad. Además, las ciudades se adaptaban a la topografía del lugar generando terrazas tanto para la vivienda, como para los espacios abiertos y para las zonas cultivables. Así mismo, el valor simbólico de la montaña se hace evidente en la selección de los lugares que consideraban sagrados, con las mejores visuales, la ubicación estratégica de sus templos de acuerdo a la posición del sol, entre otros.



Ilustración 11. Terrazas para cultivos Moray y Machupichu, construidos por la cultura Inca en la cordillera de los Andes, Perú. Foto: propia

La artista plástica Ethel Gilmour, originaria de Estados Unidos pero que vivió casi toda su vida en Medellín, representa la ruptura originada por la imposición de un modelo de ciudad plano y reticular en una topografía quebrada, como la que caracteriza gran parte del territorio colombiano. Además, representa la jerarquía social basada en la iglesia como principal edificio público de la ciudad. Actualmente, hay muchos pueblos en Colombia que conservan estas características.



Ilustración 12. Artista Ethel Gilmour.



Ilustración 13. Municipio de Antioquia. Ituango. Foto: F. Zalo. (ituango.blogspot.com)

Esta ruptura se hace evidente en el proceso de transformación de la ciudad de Medellín en el Valle de río Aburrá, por esto es fundamental comprender la conformación geográfica del valle y comprender la singularidad de la geografía que luego condiciona tanto la forma de ocupación como los valores culturales. A pesar que la sociedad en general, valora las montañas como elementos verdes y fundamentales de la vida urbana, las cuales rodean la ciudad, esta relación no ha sido tan clara en los procesos de planificación y ocupación informal. Las montañas pasaron del ser el fondo de la ciudad hasta mediados del siglo XX a ser el escenario del crecimiento desbordado de la segunda mitad de ese mismo siglo. Por tanto, se reconoce una contradicción entre lo que se piensa sobre las montañas y la forma como se ha intervenido, al parecer por no conocer en profundidad sus dinámicas.

A continuación, se presentará un panorama de las principales transformaciones de la ciudad enfocada en la ladera nororiental donde se ubicaron los primeros asentamientos precarios y que hoy conforman una de las áreas más pobladas de la ciudad. Y más adelante, comprender en el siguiente capítulo como el papel de algunos artistas fue fundamental en el entendimiento de la transformación de la ciudad y los barrios informales.

Geográfico

Medellín se localiza en el valle del río Aburrá, en un territorio marcado por lo quebrado de su topografía y las quebradas o corrientes de agua que bajan de las partes altas de la montaña y conforman la cuenca del río. Es un corredor que mide hasta 7 km de ancho y que se extiende por 30 km de sur a norte desde Caldas hasta Bello, donde toma bruscamente una dirección noreste durante otros 30 km hasta llegar a Barbosa (Hermelin, 2010). En las zonas de ladera, existe una diferencia de altura que varía aproximadamente de 1.000 metros entre la parte más alta del valle y la más baja. Esto ha generado unas condiciones urbanas particulares de acuerdo a las pendientes que se

desarrollan, a su vez, comportamientos o hábitos sociales de acuerdo a la relación que se ejerce con esta naturaleza singular. Por lo tanto, para entender el crecimiento urbano y la transformación de la ciudad de Medellín y el Valle de Aburrá, así como la configuración del paisaje, es importante comprender las condiciones geológicas y ambientales que definen la variabilidad de su territorio.

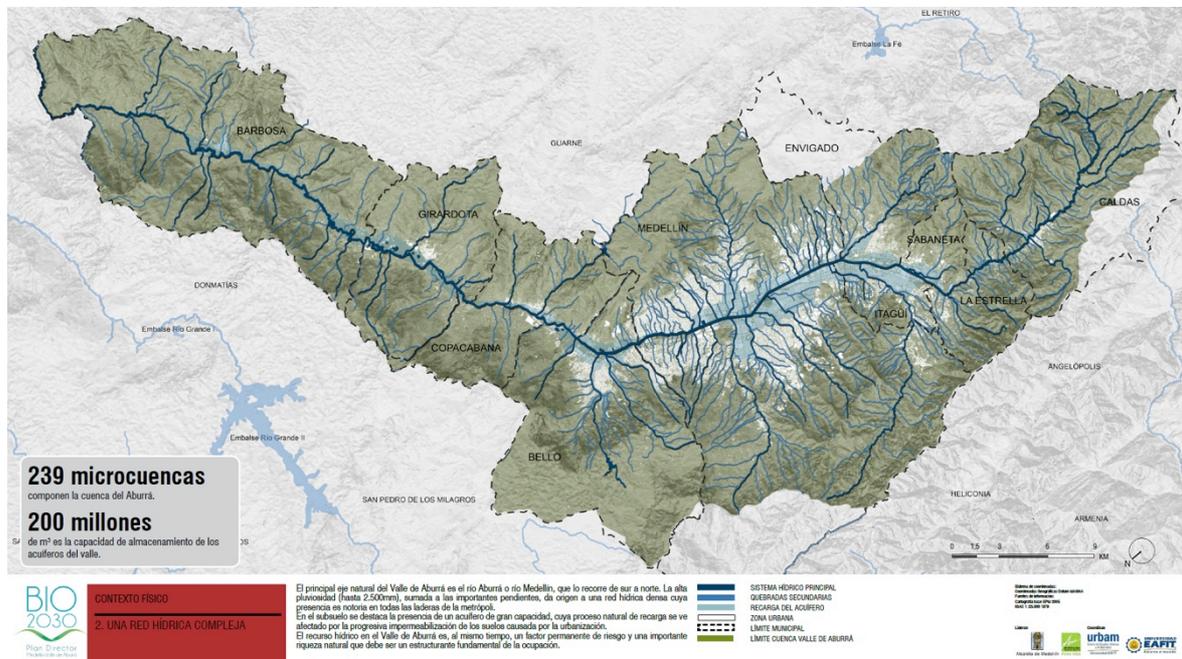


Ilustración 14. Mapa Valle de Aburrá. Contexto Físico, Red Hídrica. Fuente: Atlas BIO 2030.

Desde el punto de vista geomorfológico, el valle de Aburrá sería entonces, hasta donde llegan los conocimientos actuales, el resultado de la sobreimposición de eventos erosivos sobre un paisaje con fuerte control tectónico; es decir, producido por el esfuerzo que genera el movimiento de los bloques continentales y oceánicos a lo largo de las fallas (Hermelin y Rendón, 2007). Esto quiere decir que la dinámica del suelo y el moldeado actual del valle, ha estado marcado tanto por los movimientos profundos de las placas tectónicas como por los movimientos superficiales del suelo por la erosión.

Los autores identifican 5 formas en las cuales se puede resumir la geomorfología del valle. En primer lugar y comenzando desde la parte alta de la montaña, están las “vertientes abruptas” que limitan los altiplanos donde se presentan pendientes de más del 50%, seguido de las “vertientes fuertes a moderadas” donde la pendiente puede variar entre 20 y 50%. Continúa un área de “depósitos de vertientes” formado por el material transportado procedente de las zonas superiores, así como “abanicos torrenciales” en los afluentes del río. Y por último, “depósitos aluviales” en el centro del valle. Como se verá más adelante, la ciudad fundacional se ubicó en el área de “depósitos aluviales” con leves pendientes y protegida de las zonas del río y quebradas.

Actualmente y por el crecimiento de la ciudad, algunos de los sectores están ocupando los límites entre las vertientes intermedias y vertientes abruptas.

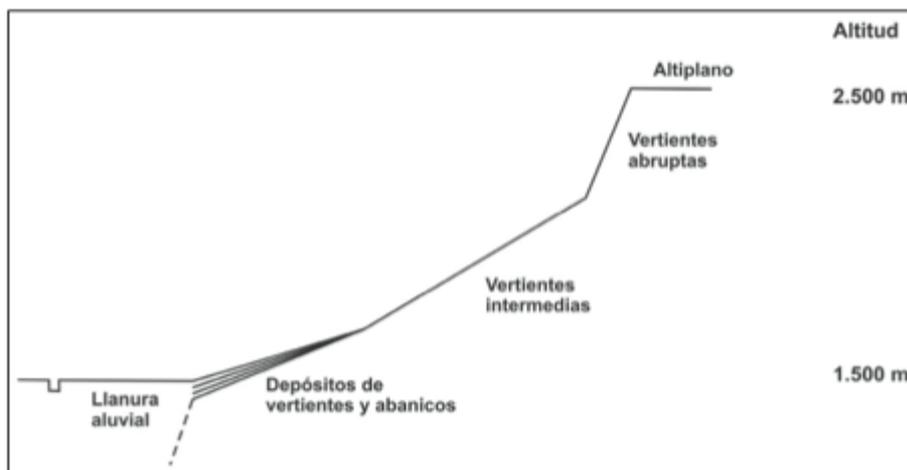


Ilustración 15. Esquema generalizado de los tipos de vertiente en el valle de Aburrá. Fuente: Departamento de Geología, Universidad EAFIT.

En el Valle de Aburrá se presentan unas variaciones climáticas considerables dadas por su ubicación en el corredor de convergencia intertropical que genera dos estaciones húmedas y dos estaciones secas al año. También, la forma del valle causa grandes irregularidades en la distribución de la lluvia por las corrientes ascendentes de aire caliente que se generan en varios sitios. (Hermelin). La temperatura promedio durante del año oscila entre 18° y 25°

Antes de que el valle fuera poblado, el territorio estaba cubierto por bosques, exceptuando tal vez las áreas pantanosas cercanas al río y las vertientes más empinadas. La actividad agrícola y ganadera fue la primera acción transformadora del territorio ya que grandes áreas de bosques fueron talados para dar paso a las acciones productivas que abasteció a gran parte de la región. Luego la actividad extractiva de materiales para la construcción modificó notablemente las laderas generando procesos de erosión.

Ruptura entre la ciudad planificada y la ciudad informal.

Tal como se planteaba, la ocupación territorial orientada por la colonización española en América estuvo marcada por un modelo romano de ciudades y caminos que las interconectaban, las cuales cumplían una función específica para la explotación principalmente de las minas de oro. En este caso, Medellín fue una ciudad fundada en 1616 dentro un grupo no principal del circuito de ciudades ya que cumplió funciones inicialmente de despensa para otros núcleos mineros principales en la regiones cercanas.

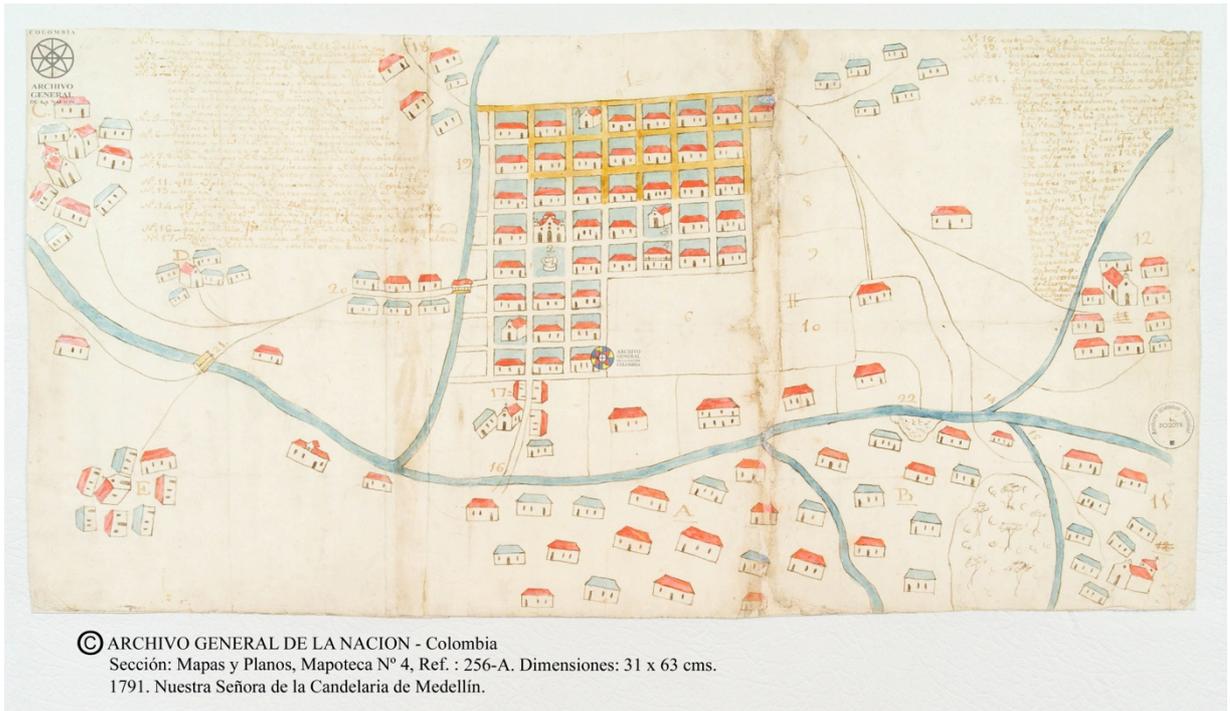


Ilustración 16. Mapa Nuestra Señora de la Candelaria de Medellín. 1791. Fuente: Archivo General de la Nación, Colombia.

El núcleo fundacional de la ciudad se ubicó cercano a la quebrada Santa Helena y protegido de las inundaciones del Río Aburrá. Fundamentalmente, se conforma en el cruce de caminos entre los municipios más antiguos como Rionegro y Sante Fe de Antioquia en el oriente y occidente respectivamente; y entre las áreas cafeteras y mineras del sur y del norte. Se reconoce como un punto de intercambio y de despensa agrícola y ganadera. La segunda etapa de ocupación, se da al otro lado de la quebrada Santa Helena, orientando el crecimiento hacia la zona norte en las áreas planas del valle. El crecimiento de la ciudad fue muy lento hasta principios del siglo XX. Desarrolló una planificación basada en la continuidad de la retícula fundacional e incorporando equipamientos adecuados a su dimensión, como parques, cementerios, escuelas, entre otros.

Hacia 1920, el crecimiento de la ciudad en la ladera nororiental se da a partir de la acción de los dueños de las fincas agrícolas en esta zona. Ellos comenzaron a urbanizar y dotar de agua lotes para vender a familias obreras o de escasos recursos. Esto dio origen a barrios como Aranjuez, Berlín, Manrique que corresponden a la comuna 3-Manrique y comuna 4-Aranjuez de Medellín. Dentro del marco legal de planeación y urbanización se definían también espacios y equipamientos públicos como iglesias, escuelas, hasta la dotación de servicios públicos. La relación de las sociedades urbanizadoras con el municipio permitió la construcción de líneas de tranvía que conectaban los nuevos barrios con el centro de la ciudad. Este proceso continuó en las décadas del 30 y el 40 expandiendo la ocupación de la ladera y dándole en cierta medida continuidad a la trama urbana del centro fundacional.

En general, la construcción de estos primeros barrios con niveles básicos de urbanización permitió a ese momento, absorber las necesidades de familias migrantes e incorporarlas a la actividad urbana cuando llegaron a la ciudad. Para el año 1938 la población total de Medellín era de 252.124 habitantes.

Posteriormente, para la década del 50 y el 60, comienzan a llegar gente de estratos sociales más bajos a ocupar los terrenos más difíciles por lo empinado y quebrado de su topografía (Naranjo, 1992). Es decir, a ubicarse en las vertientes moderadas o fuertes. Las montañas, consideradas como un telón de fondo de una ciudad formal que se planificaba en la parte más plana, comenzaron a ser el escenario para la ocupación informal de miles de personas provenientes del campo que buscando oportunidades de empleo en la ciudad o escapando de los conflictos en el campo, tuvieron que forjar y construir sus propios barrios.

Para la década del 50, un hecho relevante en la planificación de la ciudad y que trascenderá hasta la actualidad, es la formulación del Plan Piloto para Medellín, a cargo de los arquitectos Wiener y Sert¹³. El Plan marca la transformación y crecimiento de la ciudad a partir de la planificación y localización de la nueva industria cerca al río, la reubicación de los equipamientos institucionales por fuera del centro tradicional, la definición de la ocupación en el área occidental del valle denominada la “otra banda” y la canalización del río. Por otro lado, deja sin planificar las laderas de la ciudad, lo que evidencia el no dimensionamiento oportuno de la ocupación acelerada y desordenada sobre las laderas en las décadas posteriores. Se argumentaba que en pendientes tan altas no se podría desarrollar vida urbana sino actividades suburbanas y agrícolas.

El informe descriptivo del Plan Piloto, luego del análisis físico, social, económico, explica el objeto del Plan así: es dar las directivas generales para la reorganización de la ciudad y su crecimiento. El Plan Piloto determina, en líneas generales, una solución tomando en cuenta las condiciones particulares de la ciudad. El Plan piloto también determina la línea de acción que debe seguirse para el Plan Regulador.

Por un lado, el Plan Piloto promovió la canalización del Río Medellín que permitió la ocupación de suelos que antes eran inundables y a la vez, permitió disminuir las distancias entre las dos orillas. En los bordes del río, de acuerdo al Plan Piloto para Medellín diseñado por Wiener y Sert, se ubicaron las industrias cementeras, textileras, siderúrgicas que dieron a la ciudad el gran salto a convertirse en una ciudad industrial en el país. Además, la “otra banda” como se denominó a la

¹³ José Luis Sert (1902-1983) y Paul Lester Wiener (1895-1967) desarrollaron en Colombia, entre 1948 y 1953, cuatro planes urbanísticos para las ciudades de Bogotá, Tumaco, Medellín y Cali, basados en los principios urbanísticos de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna, CIAM. También desarrollaron planes en Brasil, Perú, Cuba y Venezuela. (Schnitter, 2003)

nueva área al otro lado del río, se convirtió en la zona propicia para desarrollos habitacionales especialmente para trabajadores de clase. A su vez, se destinó para la construcción de equipamientos colectivos como universidades y amplias zonas deportivas.

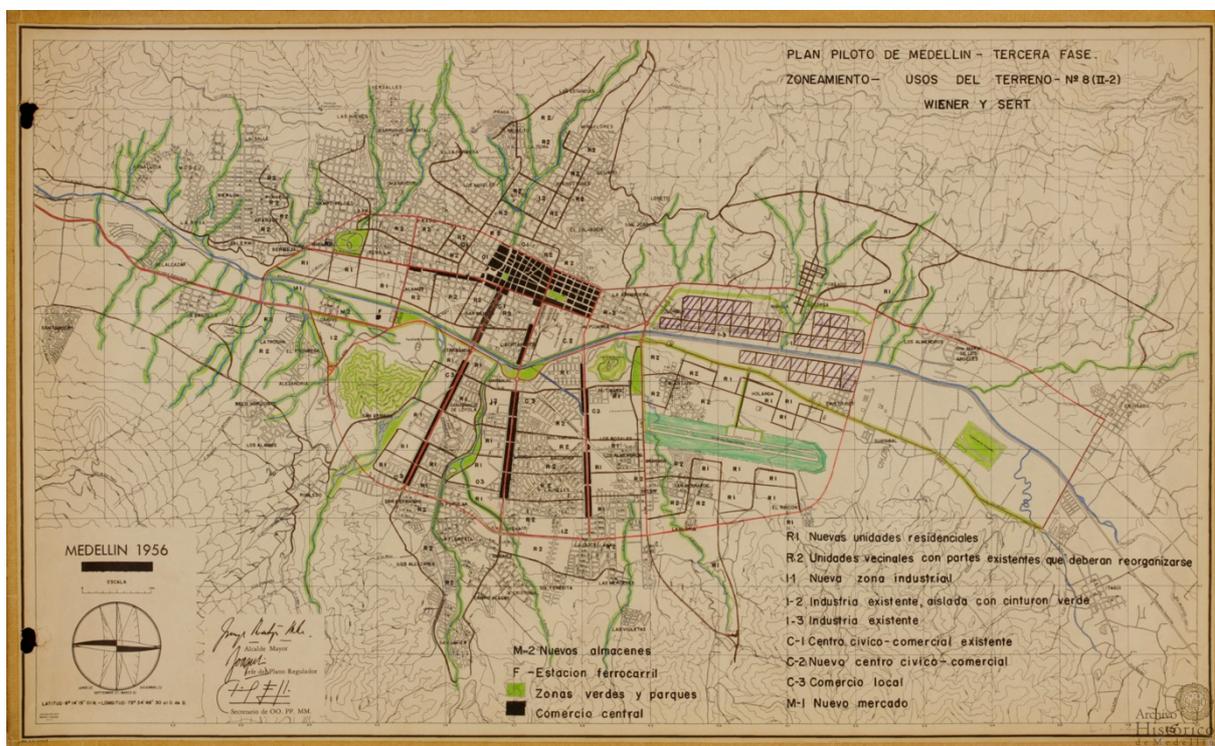


Ilustración 17. Mapa Zoneamiento – Usos del terreno. Plan Piloto de Medellín. Wiener y Sert. 1956. Fuente: DAP - Departamento Administrativo de Planeación. Municipio de Medellín.

Por otro lado, el análisis presentado en el marco del Plan Piloto, identificaba los “slums” o barrios informales que se estaban formando en la ladera nororiental como el lugar de la criminalidad, mortalidad y delincuencia¹⁴. Indicaba como a partir de éste Plan se iba a orientar de manera clara dónde y cómo las nuevas unidades de viviendas se debían establecer. Planteaba, como las propuestas enfocadas a las áreas más planas y cercanas al río, podrían ser una manera de resolver el problema que a ese momento y de manera incipiente se venía presentando en las laderas con barrios informales.

Un elemento a resaltar en el Plan, es que valoran las quebradas como parte del sistema de espacios públicos de la ciudad. Es evidente la importancia de estos elementos naturales para la definición de corredores verdes en todas las laderas. Desafortunadamente, años posteriores y sin una estrategia

¹⁴ “Slums which are the seat of criminality, mortality and delinquency, etc. are among the major concerns of the Master Plan. The Pilot Plan indicates clearly how and where neighborhood units are to be established; it gives the density of population and the social services within such neighborhood units.” Report Pilot Plan Medellín 1950. Wiener y Sert. Pag 38.

clara de protección, estos espacios naturales se ocuparán o en algunos casos se taparon, por el auge de la construcción informal o de la ampliación de corredores viales.

Además, en el informe final proponen para las otras laderas de la ciudad estrategias de ocupación: “Hacia el noreste (o sea la ladera nororiental), debería ser cuidadosamente protegido de la erosión causada por la miopía de los especuladores de la tierra, quienes han llevado calles rectas a empinadas pendientes”¹⁵. Se refería a los barrios ya establecidos en la década del 20 como Manrique, Campo Valdés. Para esta área, proponía un uso relacionado con la protección ambiental y reforestación, evitando la ocupación no planificada. Para la ladera noroccidental, proponía la misma ocupación que para la ladera suroriental, en el sector del Poblado y Envigado, donde planteaban la localización de casas de campo, fin de semana y veraneo. Es decir, estos sectores de la ciudad no los veían susceptibles de ocupación residencial permanente, se orientaba un desarrollo más como uso suburbano. Se reconocían como barrios existentes pero sobre los cuales se debería plantear una estrategia de “reorganización”

Tal como se mencionó anteriormente, el área con mayor transformación para los alcances del Plan fue el costado occidental del río, denominado “otra banda”. El cual fue escenario de un proyecto de urbanización liderado por los industriales para la construcción de barrios obreros y apoyados en el diseño del artista Pedro Nel Gómez¹⁶. Él incorporó al diseño urbano de los nuevos barrios como Laureles, Conquistadores, conceptos influenciados por la ciudad jardín y se dotó todo el área de equipamientos educativos, culturales, deportivos.

En este contexto, el artista enfocó su labor urbanística y paisajística a la construcción de una parte de la ciudad donde pudo desplegar importantes reflexiones sobre la estructuración urbana a partir de los sistemas verdes como parques y paseos verdes. Así mismo, sus obras pictóricas también se enfocaron en mostrar la transformación de esta parte de la ciudad, es decir, de la “otra banda”. Algunas de sus obras las hizo desde la terraza de su casa ubicada en Aranjuez en la Comuna 4 desde donde, por la leve pendiente se podía contemplar, en primer plano el área del Jardín Botánico que estaba muy cerca de su casa, y en un segundo plano, a la distancia el costado occidental del valle. Algunas obras muestran la evolución de la ciudad en el cuadro anteriormente mencionado. Esto demuestra que no fue motivo de su obra los barrios informales que se comenzaron a formar a sus espaldas, es decir en la ladera nororiental.

¹⁵ Plan Piloto para Medellín desarrollado por Wiener y Sert. 1950

¹⁶ Pedro Nel Gómez (1899-1984) fue pintor, muralista, escultor, ingeniero civil, arquitecto y urbanista. Como lo plantea González (2014) el gran paradigma que movía a Pedro Nel era una estética que se volcaba a lo público, al servicio de la ciudad y sus habitantes. Además, desarrolló importantes murales que reflejaban la realidad social que vivió el país.



Ilustración 18. Vista de Medellín desde la colina de Aranjuez. 1938. Óleo sobre madera. Colección Fundación Casa Museo Pedro Nel Gómez.

Lo que interesa resaltar aquí es como desde la década del 50 la ciudad empieza a experimentar una marcada desigualdad en el desarrollo, áreas donde se planificó con todos los mecanismos del urbanismo, amplias zonas verdes, equipamientos culturales, deportivos e institucionales. Y otras áreas, especialmente las laderas, que comenzaron a ser ocupadas de manera informal sin la mirada ni los mecanismos adecuados para su anticipación y planeación. Se constata que no se dimensionó el fenómeno migratorio que se desataría posteriormente y que los planes no fueron suficientes. Los gestores de la ciudad y entre ellos, artistas, concentraron su esfuerzo en desarrollar la “otra banda” y en desarrollar el proyecto del río que beneficiaría la actividad económica y la conectividad con la región y el país.

Primeros asentamientos informales en la ladera nororiental

Así las cosas, a partir de finales de los años 50, las fincas agrícolas y canteras ubicadas en la periferia de Medellín, comenzaron a ser loteadas por urbanizadores piratas para ser vendidos a costos asequibles o a ser ocupadas por miles de familias que llegaron a la ciudad. Con trazado viales muy básicos, sin el suministro de acueducto, ni alcantarillado, sin dotación de equipamientos, se comenzaron a formar los primeros asentamientos informales en la ladera

nororiental de Medellín. Se formó hacia el norte otra ciudad, que los gobernantes descuidaron y la vieja ciudad desconocía. (Mendoza de Riaño, Jaramillo y Aristizabal)

Los primeros registros que la oficina de Planeación Municipal tiene sobre asentamientos informales en la ladera nororiental, datan de finales de los años 40. Algunos informes de esta oficina de los años 1963, 1966, 1970 comenzaron a describir unos incipientes asentamientos informales y “núcleos piratas” aún no considerados “barrios”.

En el informe de 1966, hacen la descripción del fenómeno así: Dentro de la estructura urbana de Medellín, se presenta una manifestación anormal de crecimiento, denominadas núcleos piratas. Son núcleos marginados de urbanización clandestina con defectuosa prospección y efectuada por fuera de las normas y especificaciones exigidas por la oficina de Planeación. (Estudio de Barrios Piratas, 1963). En el prólogo se hace una explicación de por qué no pueden denominarse barrios y por lo tanto, debían denominarse “Núcleos Piratas”. La denominación denota claramente la forma como se percibía estos lugares y por ende, a su población, como núcleos clandestinos, secretos, ilegales, o como guarida de ladrones, de viciosos y de toda clase de criminales que operan en la ciudad (Estudio de Barrios Piratas), marcando un distanciamiento tanto físico, como social desde la institucionalidad. Para el año 1964 la población ya ascendía a 1.084.650 habitantes, en 34 años desde el último dato registrado, la población creció cinco veces más.

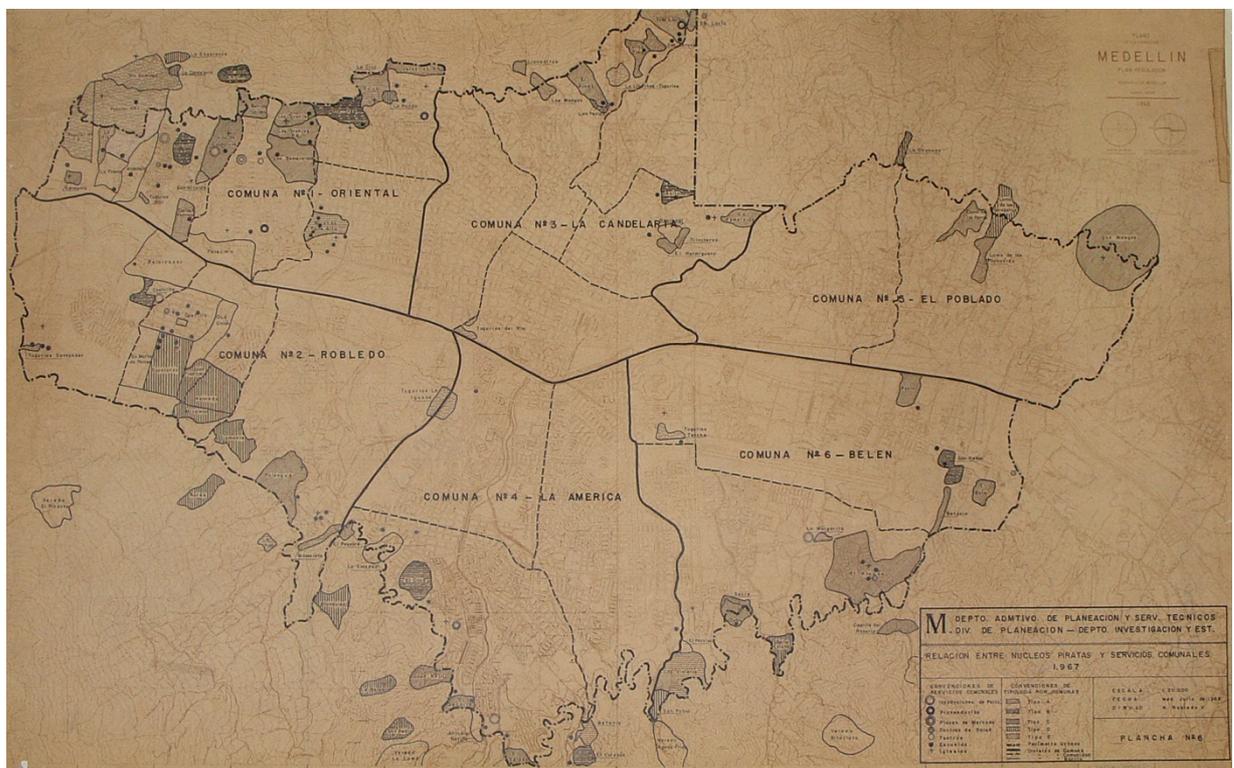


Ilustración 19. Plano relación núcleos piratas y servicios comunales. 1967. Fuente: DAP - Departamento Administrativo de Planeación. Municipio de Medellín.

Se reconoce en el informe, que la ciudad no estaba preparada para recibir la población proveniente del campo, y que por esto se generan formaciones anormales que se marginan en tugurios, inquilinatos y núcleos piratas. Además, plantean como ha sido el aumento excepcionalmente rápido e incontrolado de los terrenos en la zona urbana. Le atribúan a esta dinámica y al auge de los desarrollos en las áreas urbanas, un papel determinante en la formación de los núcleos piratas en las laderas, ya que no dejaba espacio para nueva vivienda. Así mismo, plantea una estrategia de remodelación de estos núcleos pero reconocen que no se cuenta con la capacidad económica oficial para llevarlos a cabo en su totalidad. En este proceso el Estado fue más un espectador que un actor central, lo cual se refleja en la baja ejecución de viviendas, que durante el periodo 1956-1987 ascendió en la ciudad a solamente tres mil unidades (CPM, CORVIDE, PNUD, 1993). (Medellín, Modelo de transformación urbana, 2012)

Por tanto, desde 1966 comienzan a alertar sobre el fenómeno¹⁷ y sobre la incapacidad de las entidades gubernamentales para controlar dicho proceso. Se identifica una preocupación y una impotencia por la falta de herramientas efectivas para abordar un fenómeno que crecía de manera acelerada. Tal como lo mencionan en sus informes:

“Es frecuente que al iniciar un levantamiento para efectuar una remodelación, durante el tiempo de elaboración en oficina, el barrio ha superado el tamaño inicial, con una serie de problemas que no se habían tenido en cuenta como vías obstruidas con nuevas residencias, desvío de quebradas, edificaciones sin ordenamiento localizadas en sitios donde se tenía previsto un desenvolvimiento, esto dificulta el planeamiento inicial y eleva gradualmente el costo de su ejecución”. (Estudio de barrios piratas, 1963).

Finalmente, plantean como este era el problema número uno del Municipio y que requería una verdadera política de transformación.

Se intenta resaltar aquí la ruptura que desde la mitad del siglo XX, se comienza a dar entre los procesos de planificación de la ciudad formal y de la ciudad informal. Los mecanismos, las acciones, las herramientas tradicionales no eran adecuados para enfrentar dicha problemática. Los técnicos de la Oficina de Planeación reconocían la dificultad y trataron de darle una dimensión no solo local sino regional. Planteaban que la migración a la ciudad no podía ser solamente asumida por la ciudad sino que debía tener un trabajo en las zonas rurales de origen. Por otro lado, la

¹⁷ Para 1966, se hallaron 76 núcleos piratas (69 dentro del perímetro urbano y 7 fuera de él) con una población de 183.813 habitantes, que equivalía al 23% de la población total del municipio, localizados en su mayoría en los barrios periféricos. La comuna con mayor número de núcleos es la Oriental, con 20 núcleos completamente diferentes, ocupando grandes extensiones como el barrio Popular.

topografía de las laderas amplificaba la problemática. No se contaban con referentes de urbanización en ladera, en muchos casos, la cuadrícula española se repetía y se posaba indistintamente sobre pendientes, quebradas, áreas erosionadas, etc. Quienes urbanizaban eran especuladores de la tierra, que les interesaba aprovechar la situación social para lotear lo mayor posible y convencer a la gente de comprar con promesas no cumplidas de servicios. Además, se comienza a construir un relato de marginalidad, de segregación, de distanciamiento que en los años posteriores, marcará la mayor tragedia social en la ciudad a causa de la violencia.

Para el año 1970, el ICT - Instituto de Crédito Territorial¹⁸ hace una ponencia en el Congreso de la Organización Interamericana de Cooperación Intermunicipal, donde marca como uno de los puntos fundamentales la necesidad de cambiar y suprimir todos los términos despectivos como barrios piratas, invasiones, zonas marginales, etc. Y se consideró a los habitantes como miembros activos de la comunidad. (Municipios Asociados del Valle de Aburrá, 1970). Se hace una evaluación a los estudios y ejecuciones de la década del 60 por parte tanto de la administración pública como de Fundaciones sociales, ONG y las Empresas Públicas de Medellín - EPM¹⁹, la cual suministra los servicios básicos. Reconocen que a pesar de los esfuerzos de construcción de nueva vivienda como el caso de “Casitas de la Providencia”²⁰ y el Barrio Villa Socorro²¹, los problemas continuaban. En ese marco, los concejales de la ciudad lideraron desde una perspectiva legislativa una serie de acuerdos que proporcionara una estructura jurídica, financiera y técnica. Una decisión importante, fue la eliminación de las restricciones impuestas a EPM en relación a la provisión de servicios de viviendas construidas sin todos los requisitos legales. Ordenaba que se debían proveer los servicios públicos a todos las viviendas sin importar el sistema adoptado para su construcción y que se pondrían en el siguiente orden: 1° acueducto, 2° Alcantarillado, 3° Energía y 4° Teléfono. Esta decisión, algunos expertos la identifican como una causa del aceleramiento de la construcción de barrios informales, ya que estaba garantizando a quien se ubicara de manera informal que iba a contar con los servicios básicos. Actualmente, y a diferencia de muchas ciudades latinoamericanas, la ciudad tiene una cobertura del 99% de servicios públicos tanto en barrios formales como aquellos con origen informal.

Como se mencionaba en el capítulo anterior, hay un momento en el proceso de desarrollo de los barrios informales donde la administración pública cambia su discurso de la “erradicación” por el de “mejoramiento e incorporación”, asumiendo que no era posible ante la gran cantidad de nuevos

¹⁸ El ICT – Instituto de Crédito Territorial es un organismo del Gobierno colombiano creado en 1.939, y cuyo objetivo fue la solución a los problemas de vivienda de las clases populares y promotor del desarrollo urbano.

¹⁹ EPM es una empresa pública prestadora de los servicios públicos domiciliarios de agua potable, alcantarillado, energía eléctrica y gas natural.

²⁰ Institución que en colaboración con ICT construyó 350 casas en el Barrio Santander.

²¹ Barrio de 1.800 viviendas que construyó el Municipio en colaboración con el ICT, entre 1962 y 1963.

asentamientos, el trasladarlos de allí. No tenía el estado suficiente capacidad de control del territorio y tampoco respuesta factibles para el reasentamiento. En la década de 1970, se presenta un cambio de discurso por parte de la municipalidad. Se pasa de erradicar los nuevos asentamientos informales que se estaba gestando en la ciudad al paradigma de incorporar la marginalidad física y social a la dinámica económica, espacial y social de la ciudad. (Medellín, Modelo de transformación urbana, 2012)

Los relatos y entrevistas recopilados en el libro *No nacimos Pa' semilla*, evidencian los inicios y esfuerzos por los cuales cada familia tuvo que pasar para adquirir un espacio y luego una vivienda precaria. Esto demuestra el arraigo al territorio y la capacidad de enfrentamiento en muchos casos con la policía por defender sus casas.

“Llegamos al barrio popular. Armamos un rancho en estas lomas, cuando todavía eran baldíos. Pero no se demoró mucho el tiempo en que todo esto estuvo lleno de casuchas, de desterrados de todos los rincones, huyéndole a la violencia.”

En muchas ocasiones pasaron cosas así: los carabineros a tumbar los ranchos y todo el mundo a enfrentarlos. Eso costó muchas vidas. Por eso es que nosotros nunca hemos querido la ley, porque siempre le están dando a la pobreza.” (Salazar, 2002)

En tanto crecía de manera acelerada la población y la construcción de viviendas precarias en las laderas, se comenzaba a evidenciar el déficit de empleo, de cobertura de salud, de educación, de recreación y de transporte para atender a la nueva población. El espacio público en el centro de la ciudad se convirtió en el área propicia para el desarrollo de empleo informal. Los migrantes, que habían colonizado las montañas, se tomaron seguidamente zonas importantes del centro de la ciudad y la economía informal se constituyó en su base fundamental de sustento. Los nuevos pobladores, con distintas tradiciones y perspectivas, fundaron otra ciudad en los márgenes de la vieja. Aunque se interceptaron y surgieron múltiples formas de conexión, predominó una barrera social, política y jurídica que las mantuvo (y las mantiene) separadas. (Salazar, 1996). Tal como lo describimos en el capítulo anterior y de acuerdo a las ideas de Romero, la sociedad resultó dividida, la sociedad formalizada rechazaba y separaba todo aquello que estuviera por fuera de las normas, así como a la población que llegó para asentarse de manera irregular sobre las laderas.

En este contexto, se reconocen como un actor fundamental en el proceso de poblamiento inicial de los barrios informales y a la vez de la generación de procesos de convivencia, a un grupo de sacerdotes. La Teología de la Liberación fue la base para un movimiento sacerdotal que tenía como principal objetivo establecer un compromiso social de la iglesia reivindicando a los pobres. Los

templos religiosos marcaron de alguna medida el nacimiento del barrio. Los habitantes comenzaron a ser reconocidos por la arquidiócesis²², casi como una especie de ciudadanía pues pertenecían a un grupo y eran registrados.

Ruptura entre la sociedad y la ciudad.

A partir de la década de los 70's y con más intensidad en la década de los 80's y 90's, el conflicto armado tomaría como principal escenario los barrios de origen informal en las laderas de Medellín. A partir de 1975, la ciudad identifica la mayor crisis por la violencia y Medellín pasó a ser considerada la ciudad más peligrosa del mundo. Para explicar lo vivido en este período de miedo y zozobra en la ciudad, el libro Medellín Tragedia y resurrección 1975-2012, presenta un panorama de la ciudad desde las dinámicas de la violencia y el conflicto. Demuestra como reformas en instituciones formales e informales, tanto nacionales como municipales, y la resiliencia de algunos sectores de la sociedad civil local transformaron las relaciones entre el Estado y la sociedad y contribuyeron a encontrar y explorar salida a la crisis. Para efectos de esta tesis, interesa extraer como el sector de la sociedad civil conformado por artistas locales a partir de la década del 90, hicieron parte de lo que el autor llama la “resurrección”. Lo que interesa es entender el papel de estos artistas en la resistencia y la reparación de las heridas vividas durante años. Además, mostrar como lograron transformar la mirada de una sociedad sobre los barrios informales de las laderas, para incorporarlos a la vida cotidiana con acciones urbanas y para configurar el paisaje y mediar en la construcción de consensos.

Desde finales de los 70 y principios de los años 80, con los primeros crímenes ejecutados en la ciudad a líderes comunitarios, jueces y rectores de colegios, la sociedad comenzó a manifestarse y comenzaron a exigir acciones contundentes. Por acción y omisión, la clase política y agencias especializadas del Estado fallaron en reaccionar con rigor y dejaron prosperar la ilegalidad y la zozobra, junto cuando la ciudad también experimentó un crecimiento demográfico de históricas proporciones. (Martín, 2012)

Esta combinación de episodios de violencia y un acelerado crecimiento de la población²³ viviendo en condiciones precarias, derivó en una ciudad dividida, segregada, con miedo al otro, a lo diferente, al que venía de “las comunas”. Esta denominación de “comunas” a pesar de ser utilizada en toda la ciudad como una división administrativa, fue usada para referirse especialmente y de manera despectiva, a los barrios informales de las laderas nororiental y noroccidental. Una ciudad

²² La Arquidiócesis de Medellín es una jurisdicción eclesiástica de la Iglesia Católica en Colombia, sede metropolitana de la provincia eclesiástica de Medellín, con cuatro diócesis sufragáneas: Caldas, Girardota, Jericó y Sonsón-Rionegro.

²³ Población de Medellín en 1993: 2.340.548

que comenzó a encerrarse para protegerse, a escapar a otras ciudades, a invisibilizar los orígenes del conflicto y a no enfrentarlos desde las bases mismas.

Como lo plantea Martín (2002), no todos los territorios y sectores sociales eran afectados en igual grado por la violencia homicida. Esta se concentró en los barrios populares y periféricos, así como en el centro histórico de la ciudad. Se generaron representaciones de peligrosidad extrema de aquellos territorios, de sus habitantes, de sus jóvenes, de sus valores, de su manera de vestir, incluso de su parlache. Se tejió así un círculo vicioso entre el desborde social, incapacidad institucional, inseguridad extrema, percepción de inseguridad, estigmatización de los sectores populares y fragmentación de la ciudad.

El proceso de fragmentación física y social de Medellín derivado de la ocupación informal de las laderas por parte de miles de migrantes rurales, el mismo que ocurrió en varias ciudades latinoamericanas, se agravó y potenció por la violencia desatada desde finales de los años 70. “No hubo ciudad, sino ciudades: la del norte y la del sur; la del valle y la de las laderas” (Salazar, 2002)

Búsqueda de la mediación

En el panorama presentado de rupturas entre la geografía y la ciudad, entre la planificación formal y la construcción informal, y entre la sociedad y la ciudad, donde las consecuencias se agravaron en el período de la violencia, se identifica un período en el cual se hizo necesario mediar, generar puntos de encuentro y estrategias de aproximación. La alarmante condición social pone al país y desde la Presidencia Nacional, a pensar soluciones, así como desde grupos locales.

A pesar que las montañas que conforman el Valle de Aburrá y que por su condición física son visibles desde cualquier lugar de la ciudad, los barrios informales y quienes vivían allí, fueron “invisibilizados”, estigmatizados, segregados y marginados del desarrollo y la inversión pública. Durante algunos años, estos barrios se consideraron el escenario y el origen de la violencia, la tragedia y el conflicto más profundo que ha vivido la ciudad en los últimos años. La inversión del estado no estuvo enfocada en el desarrollo e incorporación urbana de estos barrios ni a la construcción de vivienda para acortar el déficit acumulado en las últimas décadas, sino que el presupuesto estuvo orientado por ejemplo, al desarrollo del Plan Vial. Como lo señala Leyva (2010) los gobiernos hasta 1992 estaban completamente orientados hacia la realización de inversiones viales dedicando la mayoría de sus fondos a la Secretaría de Obras Públicas. Tenían así pocas capacidades reales para gobernar a la población y al territorio.

En medio de la violencia y ante un estado local poco fuerte, con pocos recursos y con prioridades enfocadas en otros aspectos, aparecieron dos tipos de iniciativas que buscaron remediar la

situación. Por un lado, la decisión desde el gobierno nacional para la creación de un equipo denominado la Consejería Presidencial para Medellín y el Área Metropolitana que operó entre 1990 y 1995 y que tuvo como objetivo fomentar ideas, propuestas, programas y destinar importantes recursos para atender la deuda social y la ausencia histórica del Estado en la ciudad. Y por otro lado, una proliferación de iniciativas lideradas por la sociedad civil, apoyadas por organizaciones no gubernamentales y el liderazgo de algunos pobladores que estaban arraigados en el territorio, que conocían la historia de primera mano, que se estaban pensando a sí mismo, planteándose soluciones propias e ingeniosas para tratar de suplir las necesidades que el desarrollo informal había dejado y enfrentar el conflicto desde diferentes manifestaciones artísticas y culturales.

La primera estrategia desarrollada por la Consejería fue la de escuchar, por medio de unos Seminarios, a todos los sectores de la sociedad como académicos, ONG, líderes comunitarios, empresarios y los jóvenes para dialogar desde diversas voces y perspectivas los problemas que habían y que cada uno vivía de manera diferente. Además, estos espacios promovieron un acercamiento entre ellos, que al igual que la ciudad actuaba de manera fragmentada en sus temáticas y territorios sin una clara articulación.

En cuanto a transformaciones en el territorio directamente en los barrios, la Consejería que contaba con recursos comenzó a promover en poco tiempo, acciones concretas en los barrios. Uno de ellos fue el PRIMED²⁴, que buscaba desarrollar una política de mejoramiento integral de barrios con el apoyo del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo y del gobierno Alemán a través del Banco Kreditanstalt für Wiederaufbau.

La década del 90 marca, en medio de los más altos índices de homicidios, una nueva forma de ver los barrios informales. El estado con poca capacidad de acción entra en un período denominado “Estatalidad prestada” como lo denomina Leyva, en la cual el estado en un momento de reacomodación y reflexión sobre los cambios nacionales que se venían dando, como la elección popular de alcaldes desde 1988 o la misma Constitución política de Colombia de 1991, se apoya en organismos más conectados con la realidad y las necesidades. Esta característica del proceso de formación de estado local crea una etapa (1990-1999) que es la de la formación de la estatalidad prestada en la ciudad de Medellín. En ella se identificaba claramente la necesidad de expandir las capacidades para gobernar, pero no existía claridad sobre las estructuras adecuadas para organizar dichas capacidades. (Leyva). Es en este período donde toman gran fuerza, todas aquellas manifestaciones locales que aportaran tanto perspectivas diversas sobre el fenómeno como

²⁴ PRIMED – Programa Integral de Mejoramiento de Barrios Informales para Medellín.

alternativas de acción concretas. Identifica como la actitud de trabajo horizontal del estado permitió la consolidación de investigaciones y procesos que se daban de manera dispersa y sobre los cuales se podían canalizar recursos nacionales o de ONG internacionales para obtener resultados claros para la problemática de la ciudad. Dos ejemplos claros de esto lo constituyeron la Corporación Paisa Joven que buscaba desarrollar política de juventud con el apoyo de la GTZ, y el PRIMED.

Gerard Martin (2012) reconoce la importancia de estas organizaciones culturales locales las cuales asumieron roles de liderazgo en programas y proyectos para la reconversión de la violencia y la estigmatización. En este periodo el Estado actuaba desde una posición más horizontal casi como un espectador, donde fue capaz de sentarse a escuchar, a dialogar, a priorizar juntos con el resto de actores sociales. Así como se reconoce el papel fundamental de los grupos culturales y artísticos, reconoce los límites en el actuar de los diversos actores. Una cosa era que grupos juveniles, asociaciones de base, teatreros, deportistas, *rockeros*, *punkeros*, escritores, intelectuales, ONG, empresarios, y las comunidades religiosas expresaran de una u otra manera su rechazo a la violencia. Otra cosa era pensar o querer que estos actores y la sociedad civil en general se transformaran en un actor político explícito que gestionara la ciudad y el país, y diera vuelta a la crisis. Para esto no está el arte... (Martin). En este punto es clave resaltar el rol que puede asumir cada actor en un proceso de transformación urbana y social. La ausencia del estado en estos territorios no podía ser asumida solamente por las acciones locales, se requería una reestructuración de las relaciones.

Así como los artistas, el empresariado se vinculó de manera decidida en la resistencia civil. Un factor importante en el proceso de Medellín, es el papel que el empresario asumió en relación a la violencia desatada en la ciudad y su posición para enfrentarla. A diferencia de la ciudad de Cali que vivió una situación similar, el empresariado antioqueño se quedó en la ciudad con las sedes de sus empresas y los empleados, a pesar del contexto de violencia en el que se vivía. Las principales empresas de la ciudad también fueron parte fundamental en el apoyo a las Bienales de Arte.

Leyva plantea como una condición preponderante en esta década, la fuerte influencia de actores internacionales y de la sociedad civil en un proceso de construcción híbrida y transicional entre lo local y lo externo, y entre la sociedad y el estado. Pero esta condición no continuó en años posteriores. Leyva identifica un momento entre 1999 y 2003 en el cual la Alcaldía asume una posición como un actor fácilmente distinguible e independiente de la sociedad civil y de las otras formas de estatalidad. Contrario a lo vivido en el periodo anterior que permitió más diálogos horizontales con la sociedad civil y entes internacionales. Esto conllevó a una serie de cambios en la manera de actuar y en la toma de decisiones para la transformación de la ciudad. En este periodo, se comenzaron a construir una serie de proyectos con el liderazgo político para la generación de

espacios públicos como la renovación del Planetario de la ciudad y la construcción del Parque de los deseos y el Parque de los Pies Descalzos. Aunque dieron importantes indicios de cómo la transformación física del espacio público podía ser la oportunidad de generar espacios de encuentro, no se ubicaban en el corazón de los barrios informales donde más se evidenciaba la desigualdad y la pobreza. Estos proyectos ubicados principalmente en el centro de la ciudad, demostraba un distanciamiento entre lo ya logrado con los procesos en la década del 90 en los barrios de la ladera y el Estado, con una alta inversión de recursos provenientes de EPM, la empresa pública prestadora de servicios domiciliarios.



Ilustración 20. (izq.) Parque Pies Descalzos, Medellín (1999). Foto: Alcaldía de Medellín
Ilustración 21. (der.) Parque de los Deseos, Medellín (2003) Foto: urbam-EAFIT

2000 el arte gran protagonista de la transformación del centro de la ciudad

Mientras en los barrios de la ciudad se consolidaban iniciativas culturales para enfrentar los conflictos por medio el arte, en el centro de la ciudad, se comenzó a gestar una gran transformación protagonizada por uno de los artistas más reconocidos en el mundo y nacido en la ciudad, Fernando Botero. En el año 2000, decide hacer una amplia donación de su obra a Medellín y a Bogotá, tanto de sus obras como de su colección particular. En este caso, el arte como un motor de cambio social y cívico (Fernández, 2007) así como movilizador de la clase dirigente. Se encuentra una oportunidad para hacer una transformación del centro de la ciudad y de algunos edificios patrimoniales, con el objetivo de mejorar y restablecer la actividad cultural en el corazón de Medellín. El centro de la ciudad, como consecuencia de las propuestas del Plan Piloto de 1950, quedó desprovisto de las actividades administrativas ya que fueron trasladadas a un gran complejo institucional en el sector de renovación de la Alpujarra a partir de los años 70. Esto derivó en un marcado abandono del espacio público del centro. El museo pasa a ocupar el antiguo edificio de la Alcaldía y comienza una renovación en sus alrededores y se construye una gran plaza pública donde se ubican parte de las esculturas donadas por Botero y como antesala al nuevo Museo.

Mientras la capacidad del Estado crecía la Alcaldía continua su marcha hacia la constitución como el actor central, pero lo hace de forma mucho más coordinada con los actores sociales, la sociedad organizada, las formas de estatalidad prestada, y los otros niveles de gobierno. (Leyva)

2004 Proyectos urbanos integrales y Urbanismo social

En Medellín de forma paralela a este recorrido doloroso, sucedieron muchos otros procesos en donde la sociedad civil, la academia, el sector privado, cada uno desde su propio territorio, trabajaron intensamente para responder y encontrar soluciones a este drama. El arquitecto y urbanista Echeverri (2013) resalta como fueron surgiendo liderazgos desde diferentes ámbitos para tratar de aportar soluciones en medio de la guerra. Aunque para la década de los noventa aún eran iniciativas dispersas, es partir que de un gobierno independiente, se encuentran para articularse y gestar proyectos integrales con un mayor impacto social, principalmente en los barrios con menores índices de calidad de vida.

Para el año 2004, se da una convergencia entre liderazgos políticos, grupos técnicos y liderazgos comunitarios que permitieron el desarrollo de una visión de la ciudad basada en la búsqueda de la equidad. En el marco de un nuevo partido político independiente denominado Compromiso Ciudadano y liderado por Sergio Fajardo²⁵, se propone, de manera estratégica concentrar y abordar las intervenciones en la ciudad fundamentada en la educación y en disminuir la desigualdad. Es así, como los barrios con los menores índices de calidad de vida como lo eran la comuna 1 y 2 en la ladera nororiental de Medellín se convirtieron principalmente en el foco de los esfuerzos del estado.

²⁵ Sergio Fajardo, matemático y político independiente. Fue Alcalde de Medellín entre 2004 -2007 y gobernador de Antioquia entre 2011-2015.

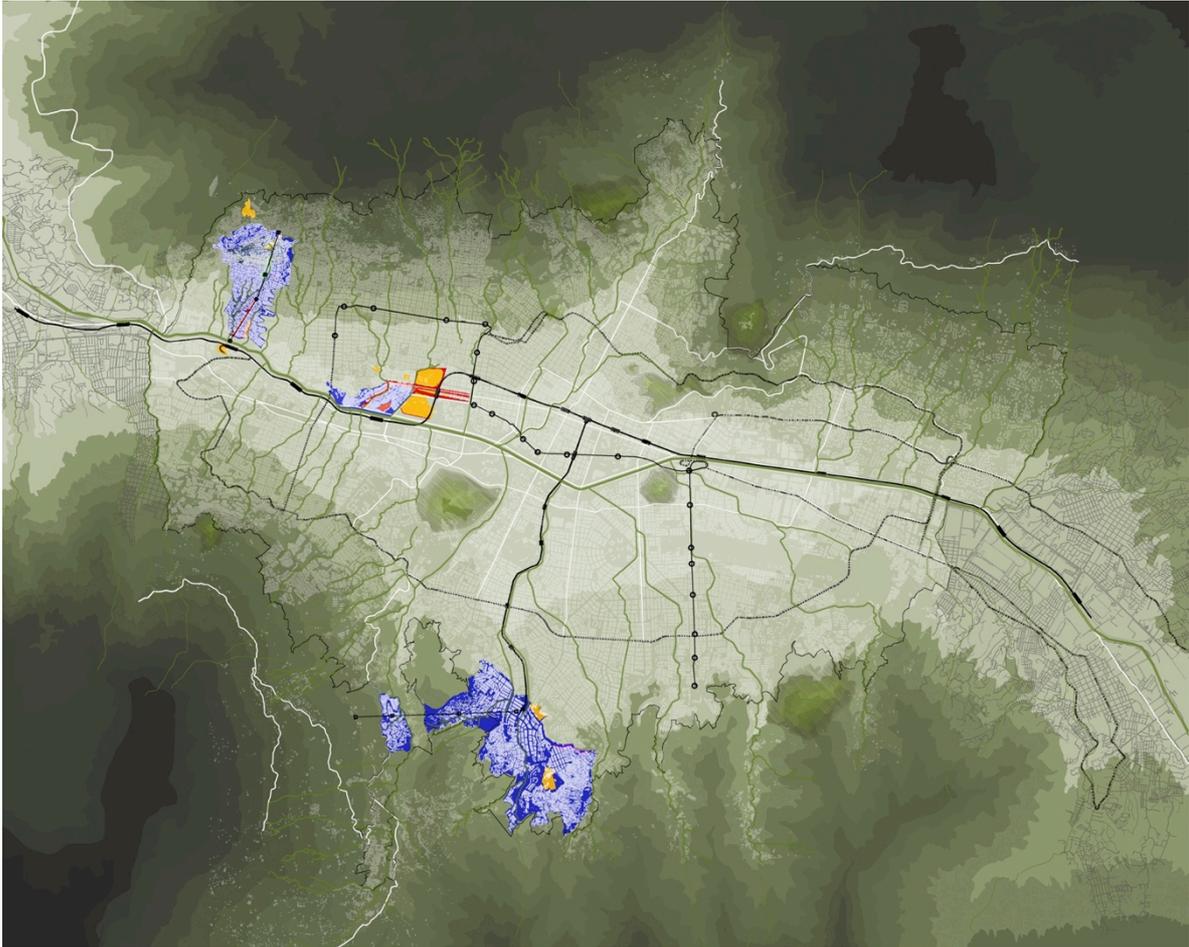


Ilustración 22. Plano Medellín con Proyectos Urbanos Integrales - PUI. 2007. Fuente: Taller de diseño EDU

Si la mirada evoluciona, evoluciona el paisaje (Maderuelo, 2005) El cambio de mirada lleva a un cambio en la manera de actuar, en la manera de intervenir, por tanto, en la transformación del paisaje. Esto lleva a un reto en cuanto a las herramientas con las que se cuentan para actuar, como las que el urbanismo o la arquitectura han construido. Por tanto en Medellín y en relación a la nueva manera de mirar los barrios informales en la ladera, lleva a un reto en las metodologías usadas para afrontar este reto. Se cuestionan y replantean herramientas basadas en la imposición de ideas y proyectos, en las propuestas en una sola vía como la del Estado, que en su labor de cumplir puede o cumplir los tiempos políticos. Allí se pone en evidencia un actuar basado en el diálogo de una sociedad dividida por la violencia y por los procesos sociales informales entre técnicos, políticos, líderes locales, academia.

El diálogo iniciado en la década del 90 y el cambio de mirada sobre los barrios informales, llega a un punto de inflexión importante cuando la mirada de alcaldes y sus equipos técnicos se dirigen a proponer proyectos e iniciar una gran apuesta por romper las barreras de la desigualdad. La primera decisión se enfoca a la construcción de un sistema de transporte que conecte la ladera nororiental desde su parte alta en el barrio Santo Domingo hasta la estación del metro cerca al río. Para lograr

este objetivo, y luego de estudiar las alternativas posibles, encuentran que un sistema de cable aéreo, tradicionalmente utilizado para campos de ski, era lo más adecuado por las condiciones topográficas y la conformación de los barrios. Este sistema de transporte se inaugura en el año 2004 y se convierte en un detonante para una estrategia liderada por el Municipio que se denominó Urbanismo social que tuvo como principal objetivo enfocar todas las herramientas del desarrollo en los barrios con mayores índices históricos de violencia y desigualdad. Lo común en los procesos de inversión pública sobre los barrios informales había sido la desarticulación de las diferentes secretarías de gobierno. Por un lado, obras públicas construía andenes, por otro, la Secretaría de salud intervenía centros de salud, más allá educación renovaba un colegio. Es decir, todos de manera desarticulada y no con una mirada estratégica sobre el territorio. Surge entonces y tomando como referente lo avanzado en la década del 90 con el PRIMED o experiencias como Favela Barrio en Rio de Janeiro, la estrategia de los Proyectos Urbanos Integrales – PUI –. Bajo la lógica de un proyecto y no de un plan se definen una serie de acciones basadas en aspectos institucionales para la gestión, de comunicación y participación para el relacionamiento comunitaria y del aspecto físico, con intervenciones en el espacio público, equipamientos públicos, transporte público conectado al sistema de ciudad y vivienda de interés social. Se buscó dar un salto cualitativo en la forma tradicional como se entiende el mejoramiento Integral, para hacer transformaciones estructurales, físicas y sociales en la búsqueda de la inclusión definitiva de las comunidades marginadas (Echeverri). Además, por medio del PUI se hace una fuerte crítica a los procesos de planeamiento tradicional de las ciudades que no logran acercarse a las problemáticas reales, sino que se queda en miradas generales y sin herramientas diferenciadas para las situaciones particulares de la ciudad como el caso de la informalidad. (Echeverri, 2013)



Ilustración 23. Barrios Comuna 1 y 2, área de intervención PUI – Proyecto Urbano Integral Nororiental, Medellín. Metrocable Línea K. Foto: urbam-EAFIT

Echeverri que estuvo al frente de la dirección de los Proyectos Urbanos Integrales y conceptualizó la estrategia del Urbanismo Social reconoce como las manifestaciones artísticas provenientes del cine, la literatura sobre Medellín, “golpean el alma”, refiriéndose a como las imágenes de las “comunas” y la vida de los jóvenes allí conmovían y eran capaces de movilizar. Desde un ámbito como el urbanismo que estuvo ausente en la construcción de los barrios informales, se parte de un aspecto sensible para proponer alternativas de mejoramiento que se basen en el conocimiento local. La mirada de los técnicos se transforma a partir del arte. Muchas veces las escuelas de arquitectura están concentradas en otros aspectos de la formación, desligadas de los principales problemas que los circundan. Allí, radica la importancia del arte, el introducir miradas y formarlas en el tiempo. Además, Echeverri reconoce en el arte y la cultura la capacidad de construir espacios intermedios para afrontar problemas profundos de comunicación entre personas que estuvieron involucradas con la ilegalidad y la violencia para generar espacios de reconciliación. (Echeverri, 2013)

En pocos años, este territorio de las comunas 1 y 2 de Medellín, que había estado estigmatizado e invisibilizado por parte de la sociedad comienza a ser el escenario y a la vez protagonista de la transformación urbana más importante en el país y en Latinoamérica. El resultado de un trabajo

coordinado, participativo, estratégico se comienza a ver reflejado en los mismos espacios públicos que se llenan de actividad y son visitados tanto por gente del barrio como de otras partes de la ciudad y hasta turistas. Los programas sociales se vincularon de manera explícita con los proyectos urbanos y arquitectónicos, y se definían como procesos simultáneos para la retroalimentación y hacerlos tangibles. El espacio público se definió como una de las estrategias más potentes para dignificar la vida en los barrios, desde la escala barrial hasta intervenciones de escala comunal. Por ejemplo, la construcción de Paseos urbanos en los barrios permitió la activación de centralidades donde discurre la vida cotidiana de los habitantes.

Se intenta resaltar que los procesos de transformación urbana no se dan de un momento a otro, los actores asumen diversas posiciones de acuerdo al relacionamiento con los otros y su capacidad de reconocimiento y acción. Sobre cada uno de los aspectos de la ciudad se podría hacer un amplio análisis, pormenorizando cada uno pero lo que se intenta en esta tesis es comprender el papel de los artistas que se involucraron de manera decidida en la construcción de una nueva mirada sobre los barrios de las laderas de Medellín. Por tanto, y como lo plantean algunos autores estudiados anteriormente, la década del 90 fue un momento clave para que surgieran iniciativas artísticas locales que marcaron una manera de ver los barrios y que además, de su capacidad visibilizadora se involucraron en acciones concretas de transformación con otros actores y en la década siguiente. Se considera que allí hay un germen importante que permitió luego con el trabajo de técnicos y la voluntad política desarrollar metodologías de trabajo colaborativo, participativo a partir del arte. La sensibilidad construida desde lo local trasciende para promover políticas públicas que toman como base el conocimiento propio de las comunidades. Por esto, el próximo capítulo presentará un panorama de artistas o grupos culturales que surgieron en los 90 y aportaron en la configuración del paisaje de estos barrios desde la visibilización y la mediación, interviniendo desde la mirada y desde el lugar.



Ilustración 24. (sup.) Paseo Urbano Calle 107. Comuna 2 - Santa Cruz, ladera nororiental, Medellín. Foto: propia

Ilustración 25. (medio izq.) Consolidación habitacional, Quebrada Juan Bobo. Comuna 2 - Santa Cruz, ladera nororiental, Medellín. Foto: propia

Ilustración 26. (medio der.) Cancha Barrio Granizal. Al fondo, Parque Biblioteca España, Santo Domingo y Metrocable. Comuna 1 – Santo Domingo, ladera nororiental, Medellín. Foto: propia

Ilustración 27. (inf.) Parque Biblioteca España, Santo Domingo y Metrocable. Comuna 1 – Santo Domingo, ladera nororiental, Medellín. Foto: urbam-EAFIT

CAPÍTULO 4 - Acciones artísticas

Interesa indagar en las acciones desarrolladas por aquellos artistas que surgieron en la década del 90 en Medellín, especialmente aquellos relacionados con los barrios informales, en el momento más crítico de la ciudad por las condiciones de violencia, inequidad y segregación. Varios de ellos, son artistas surgidos de los propios barrios informales, es decir, que dominan el contexto social y físico pero que toman distancia para ofrecer miradas sensibles y proponer acciones.

El objetivo es presentar un panorama de las intervenciones artísticas que desde la pintura, la poesía, el cine se desarrollaron para crear mecanismos de visibilización de un lugar de la ciudad invisibilizado y separado de la ciudad formal. Además, reconocer acciones artísticas que se involucraron directamente con la mediación en procesos de transformación urbana, y que conllevó a la configuración de un paisaje. Varios de estos artistas formaron también parte de los procesos liderados a partir de 2004 con los Proyectos Urbanos Integrales. Es decir, son artistas que han recorrido un proceso en la ciudad en el cual han pasado a articular acciones desde diversos ámbitos.

La poesía y los barrios informales. Una primera aproximación al paisaje

Para que exista paisaje debe haber una representación que dé cuenta de la experiencia y sensación en un lugar y naturaleza determinada. En el caso de los barrios informales de Medellín, se puede identificar una representación en la poesía que marcó la forma de narrar un lugar, una naturaleza de montaña con unas condiciones sociales particulares. Quien inicia a visibilizar por medio del arte, de la poesía, es el poeta Helí Ramírez, quien es reconocido como el maestro de los artistas más jóvenes. Helí es un artista del barrio Castilla, de la ladera noroccidental de la Medellín que comenzó a escribir desde la década del 70, sobre las formas de vida en aquellos barrios de origen informal. Su familia, así como otros que vivían allí, había llegado a la ciudad desde el campo escapando de la violencia desatada en 1948 con el asesinato de Jorge Eliecer Gaitán²⁶.

Su obra no responde a una formación académica sino a una formación autodidacta, es una obra que nace de sus vivencias, de los lenguajes propios del lugar, de la experiencia de vida en unos barrios autoconstruidos que no los acogía la ciudad, de una contemplación a los procesos sociales que comenzaron a vislumbrar la gran tragedia del narcotráfico y los jóvenes involucrados en ella. Su primera publicación fue en 1979, por parte de la editorial Acuarimántima, creada por escritores y académicos de la Universidad de Antioquia, pero que reconocieron en la obra de Helí una mirada sensible a un lugar que era desconocido para el resto de la ciudad. El título es *En la parte alta*

²⁶ El asesinato de Jorge Eliecer Gaitán en 1948, candidato a la Presidencia de Colombia, marca para la historia del país un hito porque se desata la violencia partidista entre Liberales y Conservadores. El escenario de esta violencia fue tanto las ciudades como las zonas rurales lo que generó desplazamientos masivos. Se ha considerado que el conflicto armado actual en Colombia tiene en este hecho, su origen.

abajo, donde es posible vislumbrar su interés por el aspecto físico del territorio y de la construcción de los barrios, es decir, la condición de la montaña y el cómo se vive en ella subiendo y bajando; pero también un componente social, donde se puede inferir un aspecto de clases donde se está arriba en la montaña pero abajo en el nivel de la sociedad. Reconoce además que el caso de exclusión en la ciudad no puede ser vista desde un solo punto, acá hemos sido tan excluyentes ustedes como lo hemos sido nosotros, no hemos sabido convivir dentro de las diferencias.²⁷

En sus poemas hace referencia a la naturaleza y la forma cómo ha sido ocupada la montaña por las familias que han construido sus casas. También a las quebradas como elementos que bajan desde la parte alta y el agua que las recorre. Todas estas descripciones del lugar, en medio de los actos violentos y el miedo que se siente de habitar allí. Recoge las sensaciones de quienes día a día veían la muerte en sus calles. Fue por medio de la poesía que estos barrios de la ciudad empezaron a ser develados, visibilizados. Era un registro más auténtico que lo que los medios masivos transmitían en periódicos y noticieros.

*La colina es de cuatro o cinco cuadras
en adobe pelado al frente de las casas.*

*De lejos las calles son huecos oscuros
Los muros se tragan el sol de un trago*

*Por un lado baja una quebrada
Que en invierno se vuelve río*

*Fue en una época el último montoncito de casas
En la parte alta de la ciudad hacia el norte
Con rastrojo y piedras a los lados...*

Fragmento La Colina (uno) 1979

En la literatura con un enfoque periodístico, uno de los hitos que marcó la mirada sobre los barrios informales de Medellín fue el libro de Alonso Salazar²⁸ *No nacimos pa' semilla* que se mencionó en el capítulo anterior. La publicación es una recopilación de historias de familias, mujeres, jóvenes que con sus propias palabras expresaban cómo había sido el proceso de ocupación de las laderas. Contaban también como se creó y fortaleció el apoyo comunitaria para defenderse de posibles desalojos, para definir temas comunes. Es la recopilación de testimonios de aquellos a quienes se marginaba y estigmatizaba. Daba la posibilidad de darle voz a aquellos extraños que construyeron sus viviendas en las laderas sin la aprobación de una sociedad formalizada. Este libro, permitió conocer de cerca que hacía, que pensaban, como se sentían, cómo vivían los nuevos habitantes de

²⁷ Palabras de Helí Ramírez en un Conversatorio realizado en la Universidad EAFIT de Medellín en 2012, junto con Víctor Gaviria, Alonso Salazar y Fredy Serna.

²⁸ Periodista, investigador y político del movimiento Compromiso Ciudadano. Fue Alcalde de Medellín entre 2008 y 2011, dando continuidad a la alcaldía de Fajardo.

la ciudad. Además, como ellos mismos sufrían las acciones violentas de una manera trágica sin la presencia de un estado que los defendiera.

El paisaje de los barrios informales de Medellín en el cine.

En 1989 el cineasta Víctor Gaviria estrena la película *Rodrigo D no futuro*, la cual se graba directamente en los barrios informales de Medellín y con actores naturales. Muestra la vida y las tristezas de jóvenes que crecían sin más oportunidades que las de pertenecer a bandas delincuenciales y donde no encontraban un futuro basados en sus intereses personales, sino más bien, en las condiciones de violencia que les mostraba el medio donde vivían. Medellín fue vista desde el margen, desde la periferia desconocida por los académicos, por los políticos, por las élites. Esta película marcó un hito en la forma de ver la ciudad dividida y el paisaje que se comenzaba a configurar en las laderas. Permitió acercarse a una realidad a pesar del miedo que inundaba la sociedad.

Esta película, como la describe su director, no tuvo un guión, se fue construyendo en conversación con los actores naturales de estos barrios y entendiendo su relación con la vida y la muerte. El cine en esa época, estaba muy orientado a lo rural y los directores en general, querían tocar el tema de la violencia política de los 50, a los conflictos partidistas.²⁹ La película, con un enfoque documental, fue el medio para comenzar un diálogo en la ciudad, con los jóvenes y con unos barrios que en poco tiempo se habían construido ante la falta de planeación. El director reconoce como la obra del poeta Helí Ramírez le permitió entablar una relación con un lugar y con los jóvenes mucho antes de conocerlo y adentrarse para la filmación. “No es solo un problema de delincuencia, sino un problema simbólico donde estos jóvenes le estaban diciendo a la ciudad que la vida es un terror absoluto, que les han dado la espalda a esos barrios y que ellos son un punto de inmenso abandono” (Gaviria). En su momento, para algunos sectores de la sociedad la película le daba mala imagen a la ciudad, gran parte de la sociedad aún no quería ver lo que ya era tan evidente. Las imágenes son impactantes y aún más cuando no fueron el resultado de una novela o una ficción, sino que estuvieron basadas en la realidad. Era a través de las voces y los lenguajes propios que los protagonistas mostraban lo laberíntico de sus vidas y de las calles de su barrio donde no se visualizaba una salida posible diferente a la muerte.

La película marca un hito muy importante en la manera como se comenzaron a mirar los barrios informales. El imaginario colectivo estaba basado principalmente en las imágenes que proponían periódicos y medios locales, con un alto tinte de violencia. La imagen que propone Víctor Gaviria con esta película es una combinación de espacios de la ciudad en varias escalas pero sobre todo de

²⁹ Palabras de Víctor Gaviria en un Conversatorio realizado en la Universidad EAFIT de Medellín en 2012, junto con Helí Ramírez, Alonso Salazar y Fredy Serna.

cómo los habitantes y en especial los jóvenes se sentían y se desenvolvían en este contexto dividido social y físicamente.



Ilustración 28. Fragmentos tomados de la película Rodrigo D no futuro. 1999. Director Víctor Gaviria. Fuente: www.youtube.com/watch?v=IgcRSdb7KV4

La película se adentra en la intimidad de los hogares, aquellas viviendas autoconstruidas en las laderas de Medellín. Entra en las habitaciones reales y muestra las condiciones de habitar así como los materiales básicos en los cuales están construidas. A pesar de lo mínimo de los espacios, se vislumbra una dignidad y amor por su casa, algo por lo que han luchado durante años. Ante la reducción del espacio interior, las ventanas cumplen la función de ampliar la mirada hacia el resto de la ciudad. El paisaje de montañas entra por las aberturas de cada habitación. Se aprecia allí una ciudad lejana de la cual no se sienten parte.

Las terrazas juegan un papel importante ya que desde allí es posible mirar la ciudad sin límites, sin el encuadre que las ventanas al interior proponen. Por tanto, las montañas adquieren un protagonismo en el paisaje. Estas visuales fortalecen la idea de distancia entre estos barrios con

relación a la ciudad formal. Las terrazas son un elemento común en las viviendas autoconstruidas, ya que son el espacio proyectado para ampliar la vivienda en un futuro. Son espacios no definidos donde puede estar el lavadero, la zona para secar la ropa, espacio para guardar materiales y desde el cual se ven otras terrazas del barrio, permitiendo una comunicación visual constante. Además, se convierte en un espacio colectivo de encuentro ante la falta de espacios públicos en el barrio. Por ejemplo, es el lugar de ensayo del grupo de punk del cual el joven protagonista quiere ser parte.

El caminar de los protagonistas en la película permite al espectador recorrer los barrios entre sus calles empinadas y sin pavimentar, por los senderos entre los lotes baldíos y en los límites de la ciudad, territorios que para gran parte de la sociedad eran invisibles ya que llegar allí solo era posible para quienes lo habitaban. Los bordes de la ciudad, ese límite entre las últimas casas construidas y las zonas verdes aún no ocupadas, muestran lotes sin una función clara. También aparecen lugares como antiguas fincas abandonadas que para los jóvenes se convierten en espacios de esparcimiento o para ocultarse.

La película combina imágenes panorámicas y escenas en la “ciudad de abajo”, es decir, la ciudad formal la que tiene mejores condiciones, la desarrollada y ordenada. Esta parte de la ciudad aparece cuando los jóvenes protagonistas bajan a robar en el día o en la noche. Es a partir de estas imágenes que se hace evidente la desigualdad social y física que vivía la ciudad con gran intensidad en la década del 80 y el 90. Se hacen indudables los contrastes entre la ciudad formal y la ciudad informal.

Las montañas y la ciudad “de abajo” son el fondo de lo que pasa en el primer plano en los barrios informales de la ladera. Es un fondo que está presente pero no se alcanza a enterar de todo lo que pasa al interior de estos barrios, ni en lo que piensan las personas que habitan allí. Es un fondo magnífico que cambia con la luz y las nubes pero pasivo ante la realidad. Se podría considerar el paisaje como un actor adicional en la historia ya que acompaña los pasos y momentos de la trama, nunca deja de estar presente, ya sea de día o de noche.

Otros elementos de la película permiten acercarse a las formas de expresión propias de los jóvenes en los barrios, con la invención de nuevas palabras y nuevas connotaciones. Es tan ajeno las manifestaciones del lenguaje con las tradicionales que evidenciaban otra ruptura. Hacía ver la necesidad de comprender no solo el territorio y la sociedad sino las formas de comunicación oral.

En este caso, el cine pone de manifiesto la ruptura que la ciudad estaba viviendo. Es capaz de trascender el límite y el prejuicio que se había impuesto entre las dos ciudades e ilumina la mirada colectiva para hacerla reaccionar. La mirada sensible del cineasta ante las condiciones sociales y

físicas de la ciudad permiten visibilizar y poner en evidencia la realidad. Esta película es reconocida como un hito en el entendimiento en la ciudad, tanto para profesionales relacionados con las ciencias sociales como para arquitectos y urbanistas que desde los noventa comenzaron a acercarse a estos territorios.

Años posteriores, en 1998, Víctor Gaviria hace la producción de una nueva película llamada *La Vendedora de Rosas*, la cual mantiene el criterio de trabajar con actores naturales y teniendo como escenario la calle y la ciudad. En esta ocasión, la historia se centra en la vida de una joven que recorre la ciudad vendiendo rosas para sobrevivir en medio de la informalidad y la violencia que se estaba viviendo. Actualmente, esta película ha sido adaptada a una serie de televisión, lo cual demuestra que la narrativa, los imaginarios y las representaciones construidas con la mirada del cineasta son aún vigentes y válidos para entender el drama que se vive por la pobreza, la inequidad, la segregación, la violencia y la informalidad.

“Sin poesía no hay pintura”. Sin pintura no hay paisaje.

Para que exista paisaje debe haber un observador y un punto de vista, lo cual implica un distanciamiento con esa naturaleza que se observa. En el caso de Medellín y de los barrios informales de las laderas, la mirada de un artista plástico que creció en la ladera noroccidental y que se formó en la Universidad Nacional, aporta una forma de ver un lugar desde el conocimiento profundo de una realidad pero con la capacidad de distanciarse para encontrar valores y proponer una nueva relación. Podría decirse que uno de los principales aportes del artista Fredy Serna en sus paisajes urbanos ha sido cambiar el punto de vista desde donde se han construido los relatos visuales de Medellín. Así, su trabajo es una inédita apropiación espacial que logra un giro no sólo estético sino político de la mirada (Giraldo, 2012). El artista desde la ladera occidental de la ciudad comenzó a pintar lo que estaba enfrente de su casa, es decir, la ladera nororiental. Como él mismo lo manifiesta, el pinta “el espejo” que le devuelve en imágenes la historia de sus padres, de sus vecinos, que poblaron este lado del río.” (Salazar) Su mirada se ha enfocado a resaltar la geografía, la vegetación en medio de miles de casas autoconstruidas, la variedad de colores que el ladrillo da en los diferentes momentos del día y en diferentes condiciones meteorológicas, finalmente, como señala el escritor y ex alcalde de la ciudad, Alonso Salazar, a dibujar la vida en donde ha abundado la muerte. Tomando distancia de la realidad violenta que se desarrollaba en su barrio, logra incorporar valores de belleza a territorios invisibles para el resto de la ciudad. Es decir, con el arte como mediador logra configurar un paisaje.



Ilustración 29 (sup. izq.) *Horizonte nocturno*. 1995. Acrílico sobre lienzo. 150 x 250 cms.

Ilustración 30 (sup. der.) *Alejamiento III*. 1995. Acrílico sobre lienzo. 120 x 120 cms.

Ilustración 31 (medio izq.) *Bermejo*. 1995. Acrílico sobre lienzo. 150 x 300 cms.

Ilustración 32 (medio der.) *Cuadros cuadrados*. 1995. Acrílico sobre lienzo. 200 x 200 cms.

Ilustración 33 (inf. izq.) *En la parte alta abajo*. 1993. Acrílico sobre lienzo. 200 x 200 cms.

Ilustración 34 (inf. der.) *Pajarito*. 2005. Acrílico sobre lienzo. 130 x 160cms.

Fuente: Fondo Editorial Universidad EAFIT. Libro exposición: Fredy Serna. Retrospectiva. Octubre 2012.

Helí Ramírez refiriéndose a la obra de Fredy Serna escribió un poema que da cuenta de la estrecha relación que se generó entre poesía y pintura para la representación de un territorio, de un barrio, de una fracción marginal de la ciudad.

*...La pintura de Fredy es puro sentimiento en esas
calles calientes o frías que cuelgan de la
montaña como móviles de infinita tristeza
o ardidadas de furia,
calles que suben, bajan, atraviesan la ladera
y en cada momento que arman un chispero que
acaba en llanto o risa desde el río falda arriba,
desde la montaña al río falda abajo...³⁰*

Es la representación de la mezcla entre sentimiento y territorio, entre condición física y social, entre lo alto de la montaña y lo bajo cercano al río. Un territorio dinámico y cargado de sentimientos e historias que entretienen la euforia y la tristeza. Rostros que sin verlos, se ven reflejados en cada ladrillo, en cada ventana, en cada luz de la noche. Es evidente, la relación profunda que cada uno de los artistas tiene con el lugar, a pesar que se distancian de ella para aportar valores no tan visibles, surgen sus propuestas desde la vivencia propia.

Ana María Cano, quien fue la directora de la Revista La Hoja desde el año 1992, desde donde se hizo una búsqueda por mirar la ciudad con otros ojos, se refiere a Fredy Serna desde la forma como mira su realidad: Él ha reconocido allí un reino constante en el que pese a la muerte que ronda y al miedo que espanta, resultó apto desde niño para construir su propia fortaleza: el arte, la belleza, la poesía, la vida que brota contra todo pronóstico dentro de las estrecheces, abandonos, estigmas y exclusiones (Cano, 2012)

La mirada del pintor

La mirada se construye a partir de los valores culturales que adquiere cada persona en su vida. Un primer escenario es el entorno familiar. Para el caso del artista Fredy Serna sus padres, como en otras miles de familias, llegaron a habitar el valle desde pequeños pueblos rurales de la región y se ubicaron en los incipientes barrios autoconstruidos de la ladera noroccidental de la ciudad. El artista recuerda que su padre cuando iba al centro de la ciudad le decía que iba “para Medellín”. Es decir, Medellín era otra ciudad de la cual no hacían parte. Había una distancia mental y física entre

³⁰ Ramírez, Helí. *Viendo la pintura de Fredy*. Dic. 2001. Fragmento poema.

ellos y la ciudad donde vivían. No se sentían incluidos, de hecho Fredy, descubre “Medellín” casi a los 15 años.³¹

La verdadera pertenencia se logra en el entorno del barrio. Lugar donde se han construido procesos de apoyo comunitario, donde se sienten afines unos con otros, donde se construyen las memorias e imaginarios. En este marco, Fredy reconoce la Tienda de su padre como el lugar de mayor significado para él. Fue allí donde conoció las historias de su entorno, pues por las tiendas suelen pasar los acontecimientos cotidianos del barrio. Desde allí, Fredy reconoce que fue testigo de la degradación de una cantidad de jóvenes que se involucraron en la droga o a la delincuencia. Él es un testigo directo de todo lo que pasó en Medellín en la década del 80 y 90. Reconoce que en su barrio es de los pocos jóvenes que sobrevivieron de esa época. Se autodenomina a manera de chiste “Un chico que si nació pa’ semilla”³², es decir, un joven que fue capaz y con ayuda de su familia de tener otra alternativa de vida diferente a la violencia. Esta sensibilidad por su barrio, luego se ve reflejado en sus obras pictóricas. Va a convertirse en una manera de mostrar una parte de la ciudad que podía pasar desapercibida tanto para sus propios habitantes como para el resto de la ciudad. Algo como la experiencia de Cezanne con el Monte Saint-Victoria.

Con ayuda de sus padres tuvo la posibilidad de estudiar Artes Plásticas en la universidad pública de la ciudad. Allí, reconoce que tuvo la posibilidad de comenzar a valorar la ciudad ya que el entorno académico estaba en contacto con otros artistas, arquitectos y urbanistas que le permitieron mirar y valorarla desde otras perspectivas. También a darse cuenta que lo que se veía y contaba de su barrio estaba ajeno a una sensibilidad por el lugar. Se compromete desde el arte a producir una mirada propia para aportar a la mirada colectiva.

Francisco Monsalve (2014) plantea que la formación académica le permitió a Fredy huir de la mirada estereotipada de estos sectores. Además, reconoce que en un proceso doble de mirarse primero el artista hacia adentro y luego hacia su lugar de origen y espacio vital, logra una nueva percepción de la ciudad. Es así, como su sensibilidad con el contexto y una mirada formada logra configurar un nuevo paisaje para la ciudad. En el acto de pintar la otra ladera como un espejo, se descubría a sí mismo y a su entorno.

La terraza de la casa para Fredy, es su lugar de experimentación. Es desde allí donde observa la ciudad, el paso del tiempo, los cambios de clima, las horas del día. El director y fotógrafo Luigi

³¹ Documental LA TIENDA (Fredy Serna) □ Director: Luigi Baquero

³² Palabras de Fredy Serna en un Conversatorio realizado en la Universidad EAFIT de Medellín en 2012, junto con Víctor Gaviria, Alonso Salazar y Helí Ramírez.

Baquero desarrolló un video corto del lapso de tiempo³³ desde este lugar. Precisamente, tratando de mostrar cual es el escenario que Fredy observa. Su jardín en la terraza lo acerca a la noción de naturaleza que comparte con su madre llegada del campo. Un espacio para cultivar y para apreciar el crecimiento y los momentos del día. Tal como las terrazas que mostraba Víctor Gaviria, esta se llena de arte y es desde donde se construye una mirada colectiva.

El escenario: Horizonte y montaña. El paisaje de Medellín en la pintura

Hablar de horizonte en el ámbito del arte antioqueño, refiere a un elemento constante en la construcción de la mirada paisajista de la ciudad y la región. La noción de horizonte ha sido una de las obsesiones de los artistas que se han planteado la relación entre naturaleza y sociedad, anticipándose o visibilizando la transformación del territorio, en diferentes momentos del siglo XX.

En un entorno natural caracterizado por montañas, horizonte implica referirse a su aspecto físico como límite o frontera, aquella línea que divide el cielo y la tierra según la RAE pero que encuentra su condición irregular y no lineal en el contexto del Valle de Aburrá; o desde la connotación temporal que se refiere al futuro, perspectivas y posibilidades, en la cual las montañas implican un reto para cualquier sociedad que basa su actividad agrícola, de intercambio o urbana en la necesidad de superar constantemente los cambios de pendiente y las alturas.

Una serie de obras artísticas durante el siglo XX, presentan esta doble condición del horizonte. Las obras posicionan en territorios concretos de la geografía regional y en relación con los gestores de las principales transformaciones, como los campesinos que se han tenido que desplazar por las montañas para encontrar un lugar donde vivir y trabajar, un horizonte donde forjar un futuro.

La primera obra de la serie es del artista Francisco Antonio Cano del año 1913, por pedido del gobierno de Antioquia para conmemorar los 100 años del departamento. El artista que había vuelto de Europa de su formación artística, pinta la obra *Horizontes*, donde aparece una pareja de campesinos con un bebé en brazos. Sentados en un descanso en el camino, el hombre señala con la mano izquierda el horizonte donde podrán asentarse para su nueva vida (Mejía, 2014). Las montañas son el marco de esta perspectiva que muestra la realidad, todavía reciente, de miles de campesinos que durante el siglo han debido desplazarse de sus lugares rurales, tanto por las crisis agrarias como por la violencia desatada en el campo.

Como una reinterpretación del Horizonte de Cano, en el año 1997, el artista Carlos Uribe, presenta una obra que parte de la obra de Cano pero donde amplía la perspectiva y presenta unos campos

³³ Video disponible en internet: <https://www.youtube.com/watch?v=697vxmzRcDE>

cultivados sobrevolados por una avioneta que los fumiga. En este caso, se refiere al auge del narcotráfico y la lucha por acabar con los cultivos ilícitos que además, generó el desplazamiento de muchos campesinos a la ciudad. Un paisaje que ha marcado varias décadas en Colombia. En los años noventa, el horizonte oscuro y el no-futuro de la sociedad estuvo marcado por la violencia desatada por los carteles de la mafia que marcó la vida de personas tanto de clase alta, como las clases bajas, así como a los campesinos.



Ilustración 35. *Horizontes*. Francisco A. Cano. 1913.



Ilustración 36. *Horizontes*. Carlos Uribe. 1997



Ilustración 37. *Horizontes*, 1995. Acrílico sobre lienzo. 120x300cms. Colección Suramericana de Seguros. Medellín.

El cuadro *Horizontes* del artista Fredy Serna en el año 1995, enmarca el paisaje de los barrios informales que crecen ante sus ojos. Él vive en la ladera opuesta y encuentra desde la ventana de su

estudio, una ciudad que crece sobre la ladera de manera informal, casi como un espejo de su propio barrio. Allí desde la obra artística, orienta la mirada de la sociedad a un nuevo horizonte, a un nuevo reto que asumir, el de acercarse a los barrios con las mayores carencias en la ciudad. Esta obra invita a valorar la forma como estos barrios han sido construidos por el esfuerzo de muchas familias y que deberían ser visibilizados. Los artistas en su época estuvieron enfocados en el arte abstracto, Fredy eligió desde lo figurativo acercar la mirada de los diferentes. Esta obra hace parte de la Colección Suramericana de Seguros, y es muy significativo que el público o quienes lo adquirieron fue el grupo empresarial de la ciudad, uno de los más fuertes en el país. Además, ha sido un grupo como se mencionó en el capítulo anterior que se ha involucrado en los procesos de la ciudad aportando al desarrollo (Restrepo, 2009). Allí, la mirada construida por el artista llega a ser apreciada por un grupo influyente en la transformación de la ciudad que luego se alinea con un grupo ciudadano que llega a la Alcaldía en el 2004 para enfocarse precisamente en estos barrios que fueron marginados durante tantos años como se planteó anteriormente con los PUI. En este caso, la noción de horizonte se traslada a los barrios informales de la ladera nororiental, casi como un llamado de atención a mirar lo que se deslumbra detrás de la niebla, a visibilizar y a actuar sobre una ciudad marginada y olvidada por los tomadores de decisiones. Esta obra recibió un Premio en el Salón Rabinovich que le dio gran visibilidad en ámbitos muy diferentes a su barrio o grupo cercano.

En un análisis de su obra hasta la actualidad, se identifica un movimiento en la línea de horizonte. Fredy ha empezado a mirar más arriba de la montaña, quizás como una manera de llamar la atención sobre los bordes y resaltar los procesos de transformación que se han llevado a cabo en los últimos años. En sus actuales cuadros comienza a aparecer el Metrocable construido en 2004, el Parque Biblioteca de Santo Domingo construido en 2007. Además, él reconoce que ahora mira más los cielos, trata con sus nuevos enfoques de sobrepasar la montaña y darle cabida a un cielo cambiante y rico en tonos, texturas, colores. Se podría pensar que su tarea por visibilizar los barrios ha sido lograda y busca nuevos horizontes a los cuales llenar de valores.



Ilustración 38. *Calle abajo*. 2010. Acrílico sobre lienzo. 100 x 161.8cms. Propiedad del artista. Medellín.

El paisaje en los muros de la ciudad, procesos de acción y mediación.

El quehacer artístico de Serna transcurre entre su estudio en el barrio Castilla, en la ladera noroccidental y las obras que realiza en algunos barrios de la ciudad. Es decir, pasa de su quehacer individual al trabajo colectivo, tomando el arte como medio y como su compromiso con el entorno. “Yo era un pintor alejado, pero cuando empiezo a trabajar con otras personas, el compromiso se hace con la comunidad y es un compromiso desde ahí, desde el arte. La responsabilidad de uno está en lo que hace con la pintura”. Esto plantea en una entrevista a Beatriz Mesa (2002) para el periódico El Colombiano.

Una de las maneras de acercar el arte a la gente es ubicándose en los lugares que más frecuenta o recorre y además, como se presentó al inicio en colaboración con otros artistas y habitantes. En este caso, los muros que hacen parte de los itinerarios cotidianos en el barrio o en la ciudad, se convirtieron en los lienzos para Fredy Serna. Adoptó la técnica del mosaico para expresar el paisaje desde la unión de múltiples, coloridas y pequeñas piezas de cerámica reciclada. Esta técnica artística resalta su idea de la ciudad como mosaico, como la sumatoria de diversas expresiones y acciones. Así como en sus pinturas sus pinceladas son cortas y fuertes, las piezas del mosaico buscan resaltar la individualidad en la imagen general del paisaje. En la representación del paisaje de los barrios autoconstruidos en la ladera, reconoce un todo compuesto por el esfuerzo de miles de familias que han defendido su lugar y lo embellecen en la medida que sus ingresos se los permita.

Además, reconoce que el hacer un mural no puede ser un acto invasivo, debe surgir desde el habitar y conocer el lugar, desde una cercanía con el lugar para potenciarlo con el arte. Esto evidencia un claro respeto por el contexto, en constante diálogo.

Retomando el concepto de horizontes desarrollado en su pintura de 1995, Serna desarrolla una serie de murales denominado *Horizonte Norte*. Lo realiza en su barrio de manera colaborativa con amigos y jóvenes artistas en los cuales además de cerámicas, usan otra serie de materiales de desecho para impregnar de nuevos significados las esquinas en las calles. Reconoce que en estos procesos de co-creación cada artista aporta su perspectiva y pasa a ser un trabajo colectivo donde el arte permite el diálogo.

La especial relación que Fredy tiene con *La Tienda* de su padre se vuelve motivo para desarrollar una serie de obras, como una pintura, un mural y un periódico-mural. Es la única obra que muestra la intimidad de un espacio interior, ya que el resto se enfocan en miradas más amplias del paisaje y el barrio. En esta ocasión, hace un traslado del lienzo a una pared del barrio con la clara intención de poner en el espacio público un lugar que para cada barrio es de gran significado. Alexis, artista amigo de Serna, reconoce la tienda como el lugar de encuentro, donde se encuentran todos, los niños, los vecinos. En 2011, retoma la idea de la tienda y en el marco del Salón de Arte Contemporáneo propone un mural que se construye a partir de un periódico. Cada pieza del mural es una hoja del periódico que se puede armar en las fachadas de las tiendas. Con esta idea pretendía que 500 personas pudieran hacer su propio mural y poner en valor este espacio de los barrios.

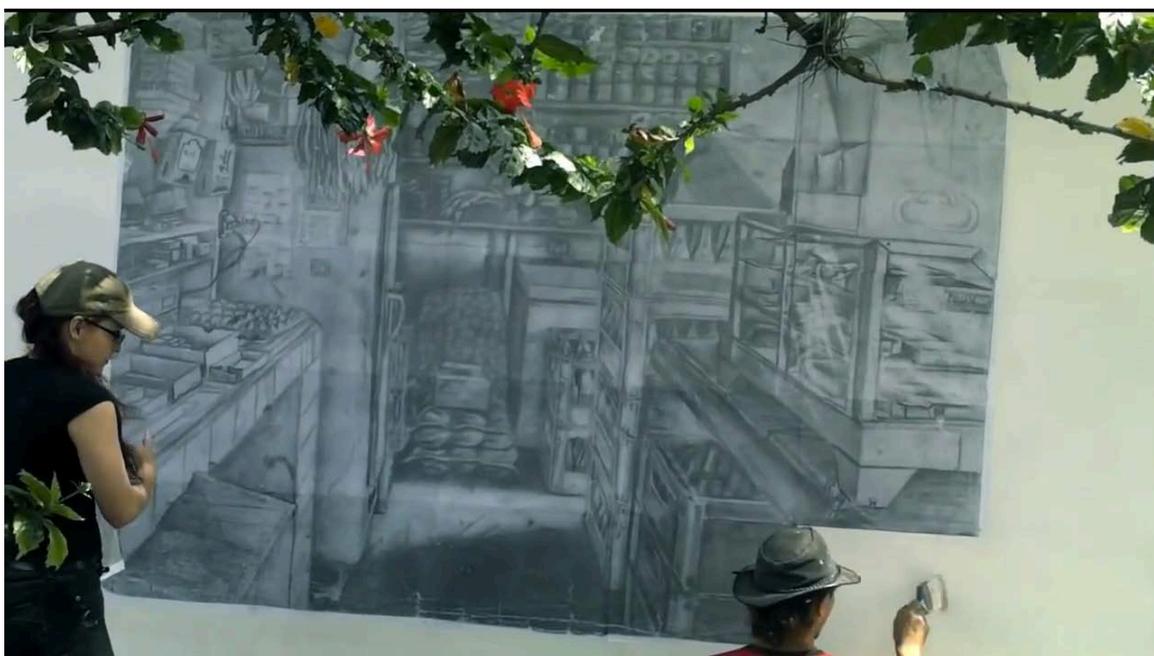


Ilustración 39. *La Tienda-Periódico-Mural*. 2011. Imagen extraída del video donde se presenta el proceso de montaje del mural. En: www.youtube.com/watch?v=JpmPWOrlPK0

Más adelante, en 2003 en su búsqueda constante por visibilizar los barrios en las laderas, aprovecha las terrazas que el nuevo metro de la ciudad construyó³⁴. Con su *mural Luz del Salvador*, busca la táctica de mimesis para llamar la atención y hacer que la gente se esfuerce en dirigir la mirada sobre un lugar que pasa desapercibido y más aún, por las velocidades que supone el transporte público. Es una invitación a hacer una pausa y observar. El mural está ubicado en una pared medianera del centro de la ciudad que se interpone entre la terraza del metro y la montaña, con el barrio el Salvador en el centro oriente de la ciudad. La capacidad adquirida en la pintura donde reconoce las diversas tonalidades de las construcciones, de la vegetación juega un papel fundamental para lograr el efecto de anteposición de un plano. Su obra es el paisaje en la ciudad. Es una acción de doble vía, en la cual el mismo paisaje urbano es el escenario y el soporte.

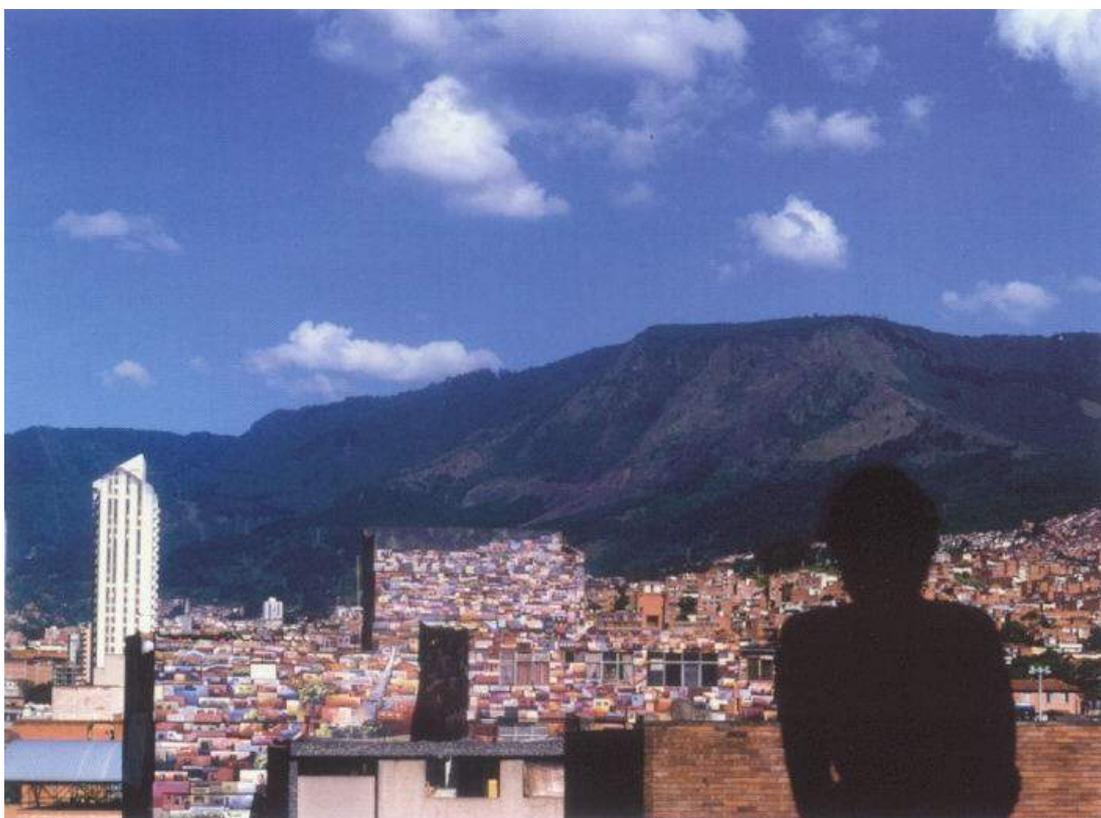


Ilustración 40. *Mural luz del Salvador*, 2003. Fuente: Libro XXXIX Salón Nacional de Artistas. Ministerio de Cultura. 2004.

Si al principio los murales se ubicaron en las afueras del Metro, esta misma institución lo invitó a hacer unas intervenciones artísticas dentro de las nuevas estaciones de Metrocable en el costado centro occidental de la ciudad. Así como el metro recorre la zona plana y cercana al río de la ciudad, los metrocables que son sistemas de góndolas, han buscado conectar los barrios más altos

³⁴ El Metro de la ciudad de Medellín y el área metropolitana está construido en casi todo su trayecto en superficie pero cuando entra al centro se eleva, permitiendo unas visuales amplias sobre todo el valle. Aunque esta pesada infraestructura afecta los bajos en el espacio público, se reconoce un valor en la posibilidad de divisar el contexto urbano y geográfico.

en las laderas. Esta condición, les da una posición privilegiada por las visuales que tiene sobre el resto del valle. Este segundo Metrocable que se construye en la ciudad en 2008, tiene la característica que conecta un barrio nuevo de expansión en la parte alta de la ladera, por tanto, el nivel de pertenencia de quienes fueron a vivir allí es incipiente. Por tanto, el mural *Amanecer en la Aurora* (2008) que Serna desarrolla en la Estación la Aurora, adquiere un valor adicional ya que busca incorporar el paisaje en clave de identidad. Pone en diálogo un territorio nuevo con los valores del paisaje de la ciudad, como por ejemplo, la sucesión de planos, el colorido de las viviendas y la vegetación.

Actualmente, el artista está desarrollando una serie de murales en el corredor del nuevo tranvía de la ciudad, que conecta los barrios de la zona centro oriental de la ciudad con el sistema metro. En esta ocasión, son los muros en torno al corredor, los que se llenan de historias, colores, personajes del barrio. De nuevo, como un trabajo colaborativo con otros artistas, se construyen las ideas. Este tranvía junto con los metrocables, hacen parte de una política pública de generación de un sistema de transporte público intermodal e interconectado.

Tal como el artista lo manifiesta en uno de los libros sobre la transformación de Medellín, reconoce que como persona, artista y habitante del barrio popular Castilla, incorpora los veinte años de transformación de la ciudad. Resalta que su trabajo ha contribuido a la memoria y representación del paisaje. (Alcaldía de Medellín, 2009). Ese mismo reconocimiento se ha dado tanto en galerías de arte tradicionales locales y nacionales, como por parte de instituciones públicas y privadas, que han comprendido el valor del arte en los procesos de transformación de la ciudad.

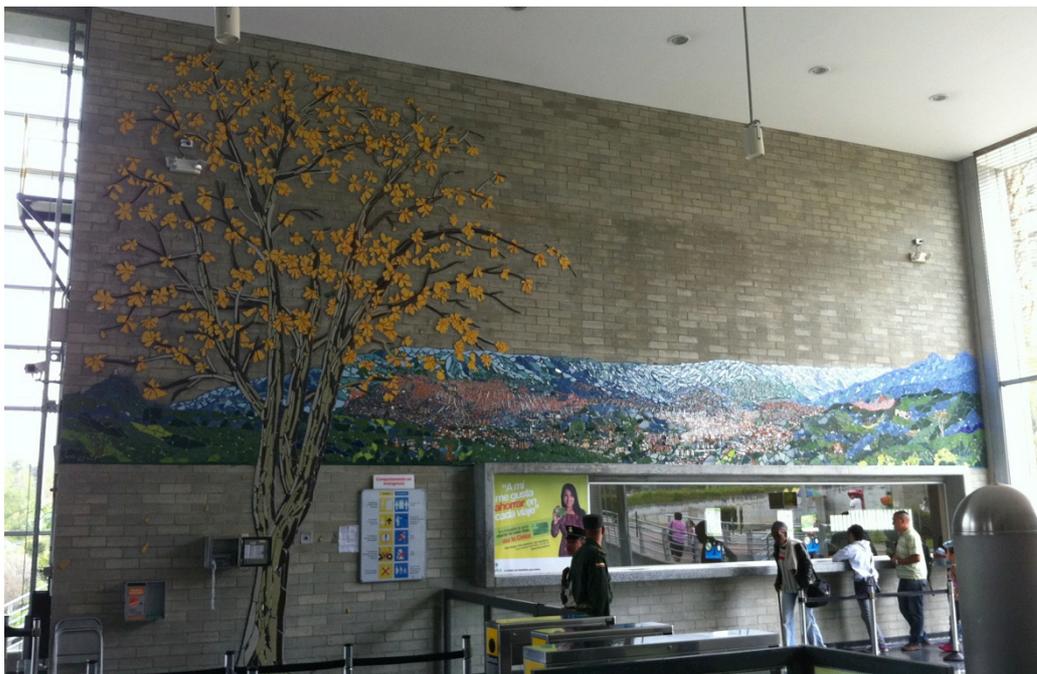


Ilustración 41. *Mural Amanecer en la Aurora*. Estación La Aurora, Metrocable. Medellín. Foto: propia

Del teatro a la ciudad. Espec-actores y co-creadores de procesos

Para comprender el papel del arte en la transformación y configuración del paisaje de los barrios informales de Medellín, y en especial de la ladera nororiental, es fundamental acercarse a aquellos artistas y organizaciones locales que desde el barrio han construido procesos de memoria, identidad, apropiación y convivencia. Es así como interesa indagar en el papel del teatro como medio para la incidencia social en los barrios informales para la transformación. Para esto, se toma como caso de estudio una organización y un grupo de artistas del Barrio Santa Cruz, en la comuna Nororiental, llamado la Corporación Cultural Nuestra Gente.

Uno de los artistas más emblemáticos en Medellín, ha sido Jorge Blandón, director y fundador de la Corporación Cultural Nuestra Gente. Este espacio nació en 1987 por la necesidad de unir esfuerzos de jóvenes de la zona nororiental de Medellín para mostrar lo positivo de nuestros barrios y así lograr que el arte y la cultura sean cercanos a sus habitantes, tal como lo describen en su folleto de presentación. Tiene como sede la Casa Amarilla en el barrio Santa Cruz, ubicado en la comuna 2. La principal área de trabajo de la corporación son la música, el teatro y los títeres; tercera edad, recreación y la comunicación comunitaria.



Ilustración 42. Casa Amarilla. Fuente: Centro de documentación Corporación Nuestra Gente

Desde las primeras acciones del grupo, siendo sus fundadores parte de la historia del barrio, comenzaron a establecer unos principios que hasta hoy se identifican: la necesidad de visibilizar, la profunda escucha como manera de crear diálogo, el trabajo colectivo, la co-creación de espacios para personas de todas las edades y ámbitos sociales, el enfrentamiento a la adversidad con las armas del arte y la cultura, estableciendo nuevos símbolos y tomando el pasado como suelo fértil para la colaboración y la transformación social.

Su quehacer artístico, tal como lo explican en la Sistematización del proyecto “Artistas que construyen ciudadanía 2009-2012”, se caracteriza por tener un enfoque popular y comunitario, es decir que responden a unas necesidades y a unas realidades de las comunidades. Cuando se refieren al aspecto popular plantean la importancia de tener lo cotidiano como base, es decir, lo que acontece en el barrio, en la calle con la búsqueda de rescatar la memoria, potenciar la identidad y adaptarse a las técnicas artísticas características de las personas y el territorio. En este sentido, toman el arte como un instrumento, como un mediador para potenciar los conocimientos y valores propios de la comunidad para transformarlos. Es allí donde el barrio, el territorio, toma gran relevancia para la configuración del paisaje desde el arte, ya que hacen visible lo que puede pasar desapercibido para los propios habitantes o para los visitantes.

En cuanto a lo comunitario, reconocen en este mismo documento, como desde los procesos de formación artística se posibilita el encuentro de los vecinos, el trabajo mancomunado, la resignificación del espacio público y de lo público, y contribuyen al restablecimientos del tejido social. Para ellos, la formación trasciende de lo artístico para fortalecer los procesos de formación como ciudadanos, capaces de ser parte activa de los procesos comunitarios, de la defensa del territorio, dando cuenta de sus realidades y sueños. No solo se enfoca a una formación en las técnicas teatrales y artísticas, sino que además, se involucran con procesos de la ciudad, y no solo del barrio.³⁵

En el contexto histórico de la formación de Jorge Blandón, en artes escénicas en la Universidad de Antioquia, reconoce³⁶ como un referente clave el “Teatro del Oprimido” que es una serie de prácticas teatrales para actores y no actores desarrollado por el brasileño Augusto Boal a partir de experiencias en diferentes lugares del mundo, por ejemplo, con presos y celadores de cárceles en Sao Paulo, con indígenas de Perú y actores profesionales de Londres. También reconoce la influencia de la obra de Paulo Freire sobre la Pedagogía del Oprimido y del teatro de Bertolt Brecht. En la obra, Boal (2001), intenta demostrar como este tipo de teatro crea un espacio de libertad donde la gente puede dar rienda suelta a sus recuerdos, emociones, imaginación, pensar en el pasado, en el presente, e inventar su futuro en lugar de sentarse a esperarlo de brazos cruzados. Esto se convirtió en una manera clave e inspiradora de la forma de trabajo por parte de Jorge Blandón y su grupo de Teatro. La lectura de un contexto social en la década de los 80, donde primaba el miedo, la desconfianza del otro, la violencia, pasó de ser un problema a convertirse en una oportunidad por medio de esta tendencia teatral para enfrentarse desde el arte para construir y transformar.

³⁵ Entrevista con Érica Muriel. Coordinadora Plan de desarrollo local de la Corporación Cultural Nuestra Gente. 2015.

³⁶ Entrevista con el artista y gestor cultural Jorge Blandón. Director Corporación Cultural Nuestra Gente. 2015

Uno de los principios del Teatro del Oprimido es reconocer que todos los seres humanos son actores, porque actúan, y espectadores, porque observan. Somos todos *espect-actores* (Boal). En este sentido, las obras de la Corporación Cultural Nuestra Gente se crean con habitantes del barrio y de todas las edades, aquellos que tienen dentro de su memoria y emociones todo el dolor y la angustia de haber vivido en un contexto del miedo y de ser en el presente, los protagonistas de la transformación. A su vez, son quienes reconocen y viven el barrio, la calle, la esquina, los lugares significativos de su entorno. Lo esencial para los *espec-actores* es ser conscientes del lenguaje, del diálogo, de la escucha y del cuerpo en el espacio, la dimensión humana es la base del teatro. Y esta base, se convierte a su vez en los procesos comunitarios que lideran. Estos principios han permitido crear relaciones y vínculos en muchos niveles de la sociedad, de trascender el hacer en el barrio para lograr ser visibilizados y escuchados por una parte de la sociedad que se empeñó en invisibilizarlos por décadas.

En este contexto, la Corporación y los artistas, específicamente los profesionales de las artes escénicas, asumen un papel de facilitadores que tiene la labor de posibilitar encuentros, intercambios y aprendizajes entre los integrantes de los colectivos artísticos (Boal). Se podría entender como mediadores que deben tener no solo un interés por la obra artística sino que deben cumplir una labor social con sensibilidad para comprender y escuchar el entorno. Un orientador que desde lo individual potencie las capacidades y los sueños, y que desde lo colectivo permita construir nuevos valores y significados basados en la estética. Este papel de mediador, trasciende las labores en el teatro, y los principios pasan a liderar también procesos de planificación del territorio, de activación del espacio público y de articulación con otros actores que impactan en el barrio, como con el Estado en la creación de políticas públicas. El teatro invita al trabajo colectivo, no a la individualidad. Invita a pensar en comunidad con sus fortalezas y sueños.

Se puede evidenciar como las metodologías aprendidas en los procesos de formación artística de teatro se trasladan a los procesos de planificación local y transformación del barrio. Érica, coordinadora en Nuestra Gente, quien hizo parte de los procesos de formación artística e hizo parte de uno de los grupo de jóvenes de la Corporación, ahora es responsable del Plan de Desarrollo Local y plantea como lo aprendido en el marco del teatro lo ha aplicado a los procesos de planificación y reconoce el valor del arte en su crecimiento. “El arte nos permitió como jóvenes, como mujeres, como seres humanos hacer una crítica a la sociedad, tener un nivel de propuesta y un nivel de reflexión en nuestro territorio. Poder hacer denuncias en el arte sin ser señalados.”

Algunas herramientas propias del proceso creativo del teatro han aportado al ejercicio de planificación del territorio en el cual la Corporación ha hecho parte. Por ejemplo, el trabajo de

campo es una metodología clave para la construcción de la temática elegida y de los personajes. Esta lectura del contexto y la problemática, se hace basados en la sensibilidad sensorial en la cual el ver, oler, escuchar, sentir, se vuelven los mecanismos para acercarse y construir. Sentidos que durante la formación artística son estimulados con una serie de ejercicios teatrales.

También el juego de roles, herramienta utilizada para simular o imitar un papel en un contexto determinado, ayuda a salirse del rol de sí mismo para ponerse en el papel del otro. Los actores se confrontan con personajes ajenos a sus propias vivencias, lo cual brinda una sensibilidad hacia el otro para entender por qué actúa de determinada manera y comprender las decisiones que toma. Esto puede estar acompañado de la capacidad de improvisación que implica actuar sin una planeación previa, estar muy atento a lo que ocurre y tener la capacidad de dar una respuesta espontánea a lo que se vive y escucha en un instante.

Por otro lado, la formación artística también involucra aspectos de la gestión que se toman en cuenta al escalar procesos barriales. Por ejemplo, cada grupo de teatro de jóvenes al interior de la Corporación tiene cierta autonomía para la definición de los temas que quieren desarrollar en acompañamiento con los facilitadores, esto conlleva a un trabajo en equipo constante, a la búsqueda de consensos entre los integrantes, al diálogo de saberes, a la escucha del otro y al trabajo con la comunidad. Nombran representantes que hacen parte de las reuniones generales de la Corporación junto a otros grupos, espacio en el cual deben aprender a formular y defender propuestas. Además, cuentan con unos recursos básicos sobre los cuales adquieren la responsabilidad de manejarlos bien y de auto gestionarse recursos si el fin que persigue lo requiere. Todo esto forma a los jóvenes en capacidades fundamentales para aplicar como ciudadanos éticos en otros contextos donde desde el arte se aprende haciendo, para la transformación y aporte al contexto en el que viven.

Como uno de los resultados de la formación artística y ciudadana que ha creado la Corporación durante varios años, es la amplia y diversa red de jóvenes formados en estos procesos que hoy se desenvuelven en diferentes espacios y continúan con la transformación desde otros ámbitos. Unos se han quedado en el barrio trabajando con la Corporación. Por ejemplo, del grupo base solo dos han llegado de afuera, de resto todos han hecho parte de los procesos de formación artística en Nuestra Gente, resalta Érica. Un segundo grupo que reconocen en la red, son aquellos que se han llevado la semilla del arte y se han ido a otros territorios y en otros barrios han creado organizaciones o grupos artísticos para acompañar procesos de transformación. Por último, hay un tercer grupo que sea han ido a trabajar a organizaciones públicas desde donde hacen un aporte basado en la sensibilidad ya adquirida. Es una red que se ha ido fortaleciendo y retroalimentando constantemente a la Corporación, como una red de “puntos de cultura”. A su vez, esta red hace

constantes intercambios con otras organizaciones latinoamericanas, lo que les permite actuar de manera local pero con una mirada global. También, les permite reconocer nuevos referentes y tener acceso a experiencias y conocimientos para la construcción de sus propios proyectos de vida en relación al arte y al territorio.

La formación que propone Nuestra Gente, es diferente a la que propone la Escuela de Teatro de la Universidad de Antioquia, ya que esta última no cuenta con un enfoque comunitario ni colectivo. Por tanto, las metodologías aplicadas en el Barrio Santa Cruz se esfuerzan por contextualizarse y responder a las necesidades de quienes habitan este territorio. La labor de estos artistas en comprender el poder transformador del arte y en la valoración profunda de las comunidades heterogéneas en sus orígenes pero que comparten ya una historia de barrio.

Estudiar el caso de la Corporación Cultural Nuestra Gente, permite comprender la diversidad de entrelazamientos y puentes posibles que se pueden tejer entre los diferentes actores de la sociedad con el territorio, teniendo como medio la valoración profunda del barrio, las inteligencias locales, la búsqueda de mejor calidad de vida y la capacidad de conectar saberes con el arte. Algunas estrategias lideradas por este grupo dan cuenta de las dinámicas, convergencias e interacciones para la transformación de los barrios informales y la configuración del paisaje.

El teatro en la calle

La Corporación Cultural Nuestra Gente nace en la calle, se alimenta de la calle y le devuelve la alegría y vida que por años perdió en medio de la violencia. Todos hacen de la calle, un escenario, la música del arte entra por puerta y ventanas, el miedo está agazapado, acorralado casi, la sonrisa aparece para iniciar su imposición. Y como siempre, La Fiesta a La Vida, Canchimalo juega con todos, nos regala su alegría de niños. (López, 1997)

El espacio público de los barrios informales en el caso de Medellín, ha sido el territorio de disputa de los grupos armados, el lugar del dominio y poder para intimidar a quien no actuara de acuerdo a su parecer. La disputa por la esquina más estratégica del barrio, los enfrentamientos en los límites marcados por las quebradas, han sido los valores del conflicto que durante años se depositaron en el espacio público. En este contexto, en 1990³⁷, surge Barrio Comparsa, una suma de grupos, como una estrategia que desde el arte busca incidir en ese territorio de disputa con una acción colectiva y festiva, un acto de valentía en medio de los mayores índices de homicidios que ha vivido la ciudad. Explican, “hacemos del juego público y la comparsa callejera una posibilidad de

³⁷ En el año 1991 se registraron 6.349 homicidios, una de las cifras más altas que ha tenido la ciudad en su historia; los grupos armados ejercían un papel dominante en estos barrios marginales y la presencia del Estado y de la fuerza pública era muy escasa. (Sistematización Modelo de transformación urbana)

socialización y superación personal de los jóvenes de los barrios populares, somos una alternativa para la paz” (Aricapa, 1998)

Si el espacio público es para todos, es allí donde el escenario teatral se traslada a la calle para que ocurran procesos de diálogo y enfrentamiento silencioso. Además, salir a la calle a reconocer lugares cotidianos y verlos con otra mirada, con la mirada que el teatro en la calle puede generar. El recorrer las calles empinadas, cruzar los puentes sobre las quebradas que en ocasiones son límites invisibles, llevar música, ser invitados por personajes festivos, son la manera de participar de la construcción del espacio público, de poner en diálogo la geografía con la gente y los grupos sociales divididos. Un espacio público que en los procesos de autoconstrucción no es una prioridad, ya que por lo general, cada familia invierte su tiempo y recursos principalmente en construir su vivienda y el espacio público queda como segunda prioridad. Es una manera creativa de generar conciencia sobre asuntos de interés barrial.

El cronista Ricardo Aricapa (1996) describe la Comparsa así: Su llegada era una fiesta. Cuando irrumpía en la calle con empinados zanqueros, sus coloridos disfraces y su bulla de chirimías, de inmediato los niños y la comunidad toda se sumaban al desfile. Sus recorridos incluían las quebradas y lugares donde algún problema ecológico o comunitario que solucionar; problema que exponían en canciones, corso, rondas creadas por ellos mismos.

En otras ciudades latinoamericanas, se pueden identificar acciones parecidas como las murgas en Uruguay y Argentina, o los carnavales en Brasil, cargadas de expresiones sociales y en directa relación con el barrio. En los barrios informales de Medellín, se convirtieron en unos mecanismos de resistencia a la violencia, en un motivo de encuentro en el espacio público, en una manera de reconocer y valorar el territorio. También en una forma de mostrarle a la otra ciudad formal que no todo lo que ocurría allí era violento, por el contrario una parte de esta sociedad estaba buscando maneras de llamar la atención de quienes querían homogenizarlos en medio de la guerra.

Fue tanto el efecto que produjo en los barrios, que se unieron otros grupos de diferentes partes de la ciudad. Fue una manera de articular iniciativas que estaban trabajando solas y compartir experiencias. Era una manera de actuar y de movilizarse ante la situación que se estaba viviendo, basado en los recursos que se tenían. No se esperó a que la ayuda llegara de afuera, por el contrario desde el corazón de los barrios se ideó una manera creativa para salir del encierro e invitar a la comunidad a ayudar en su construcción. Esta iniciativa luego fue apoyada por la Consejería Presidencial para Medellín, la cual brindó recursos para fortalecer la iniciativa y potenciarla más.

Esta estrategia ha seguido durante toda la labor de la Corporación, incluyendo además, Festivales de Teatro y carpas literarias en las calles para fortalecer los vínculos con la comunidad y llevarle a la gente el arte a sus esquinas.



Ilustración 43. Artículos periódicos El Colombiano y El Mundo entre 1997 – 1998 como reconocimiento a los 10 años de labores. Fuente: Centro de documentación Corporación Cultural Nuestra Gente.

El arte en la escuela

Las primeras acciones encaminadas a poner el arte y la cultura como vehículo para incidir y reconstruir el tejido social del conjunto del barrio, fueron orientadas a las Escuelas, las cuales durante años estuvieron ajenas a la problemática social del entorno. Fue allí, donde con programas de música, obras de teatro, títeres se buscó generar sentimientos de identidad y de pertenencia a los habitantes del barrio. Marcaban el gran poder que pueden cumplir las escuelas en la construcción de ciudadanía, de memoria, de convivencia. Este papel no fue asumido de manera decidida por las escuelas y los docentes por cuestiones relacionadas con el contexto violento donde se ubicaban y además, porque muchos profesores no eran del barrio sino que venían de afuera. Por esta razón, una de las primeras acciones de Jorge y su grupo fue la de acercarse al lugar donde estaban los niños y jóvenes para llenar un vacío que la educación ni el Estado no estaba cumpliendo y era fundamental para actuar en medio del conflicto.

El teatro en la casa

El teatro necesitaba una sede. Después de varios años de ocupar espacios temporales del barrio, con el apoyo de la Consejería Presidencial para Medellín en el año 1991, logran tener una sede propia en una de las calles principales del Barrio Santa Cruz.

Cada casa cuenta una historia, unas aventuras y vivencias en ella. Para el grupo, una manera de enlazarse a la historia del barrio fue eligiendo como sede un lugar donde se creó un imaginario asociado a la aventura y la vergüenza, a lo festivo y a lo clandestino, el lugar que todos los hombres

sabían dónde quedaba pero nunca reconocían haber entrado. Fue una casa donde años atrás funcionaba unos de los prostíbulos más populares del barrio y que los artistas convirtieron en una Casa AMAR-i-lla como lo explican ellos y como es reconocida en el barrio porque está pintada de amarillo y es visible desde muchos puntos. La casa es una suma de historias, así como cada habitante cuenta su historia, la casa cuenta las historias de los habitantes. Es una casa viva y abierta que también es *espec-actor*. Tiene una presencia activa en los procesos, se retroalimenta, se adapta, se acerca, se aleja, se deja permear por lo que el contexto le muestra. Es allí donde se desarrollan muchas de las actividades, donde se reconoce la cocina como el centro de la casa pero además, el principal espacio de intercambio junto con el escenario principal. Cuenta además con un centro de documentación que alberga una amplia colección de producciones comunitarias. Tiene espacios para los procesos de comunicación comunitaria y para reuniones. Cada espacio está habitado por una acción concreta asociada al arte y a la diversidad que caracteriza a la comunidad.

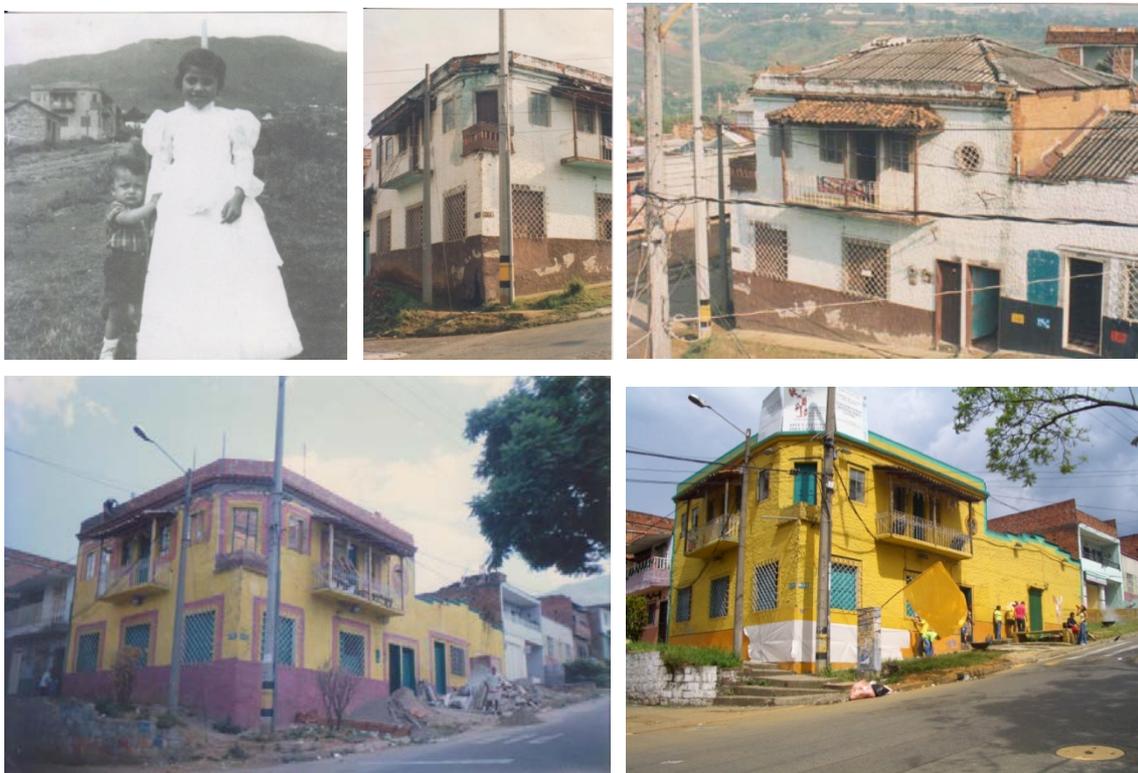


Ilustración 44. Fotografías históricas de la Casa Amarilla, sede de la Corporación Cultural Nuestra Gente. Fuente: Centro de documentación Nuestra Gente

La actividad y vitalidad de este lugar sirve para reflexionar sobre los espacios que muchas veces construye el Estado sin la articulación profunda con las comunidades y terminan siendo “elefantes blancos”, espacios vacíos con una necesidad de llenar con actividades poco consecuentes al contexto, o invirtiendo grandes presupuestos para mantenerlos pues la gente no logra apropiarse de ellos, ya que no fueron construidos con ellos. Identificar estos liderazgos, estas iniciativas debía ser

parte fundamental de la lectura de un territorio, no como parte de un inventario sino como actores activos de las decisiones que se toman. Así como el teatro, donde todos tengan voz y construyan obras de arte de manera colaborativa.

El escenario es el barrio

La obra teatral “*Cuando llegamos, éramos otros*” de esta Corporación Cultural presentada en el año 2014, en el marco del Foro Urbano Mundial que se desarrolló en la ciudad, da cuenta de la experiencia y estrecha relación que este grupo ha logrado durante los 25 años de co-creación con cada una de las personas del barrio. La Casa Amarilla es un símbolo del barrio como espacio de paz, convivencia, acción, mediación, de oportunidad para muchos jóvenes, niños y personas mayores. En la obra el escenario es la calle, los actores son los mismos habitantes, las graderías son los balcones de las casas vecinas, las historias son del barrio, el futuro imaginado es colectivo. El arte y el teatro son el medio y el fin para la co-creación, para darle voz a todos y compartir las narrativas propias. Todos estos elementos construyen la obra de teatro. Obra en la cual, se presenta el proceso de construcción de estos barrios autoconstruidos y los conflictos que se generaron entre los propios habitantes, con otros barrios vecinos y con la ciudad que los margina. Presenta la relación con una naturaleza de montaña y el vínculo de las mujeres con el agua de las quebradas ya que ésta sirvió antes de que hubiera servicios domiciliarios para lavar y a la vez, como punto de encuentro y convivencia. Pone de manifiesto, en el mismo título de la obra, el paso del tiempo y los cambios que este ha conllevado aludiendo a un cambio en ellos mismos y por ende en el barrio. Se configura el paisaje del barrio a partir del teatro. Leer el territorio y sus dinámicas por medio del arte, permiten generar relaciones subjetivas que complementan otras visiones. Como lo define Boal, El teatro es eso: ¡el arte de vernos a nosotros mismos, el arte de vernos viéndonos!

El arte en los Proyectos urbanos integrales – PUI

La relación con los procesos de transformación liderados por la Alcaldía, con los proyectos Urbanos Integrales durante el 2004 y 2007, y la Corporación Cultural Nuestra Gente, ponen de manifiesto una dinámica en la cual el arte media entre los procesos definidos desde la institucionalidad pública con la comunidad. De nuevo, actúan como facilitadores en la dinámica de transformación del barrio, proponiendo escenarios de diálogo, de escucha, de enriquecimiento mutuo y generando estrategias donde el arte es el canal para darle forma y visibilidad a la memoria y la identidad.

En este caso, todas las herramientas del desarrollo se articularon para proponer una transformación integral donde tanto técnicos, como líderes culturales y habitantes trabajaran de la mano en el mismo propósito. La estrategia de mejoramiento del espacio público vinculó no solo la construcción de paseos urbanos, parques lineales con adecuado amoblamiento, espacio peatonal,

arborización, sino que estuvo atado a programas que desde el arte y la cultura permitieran la generación de identidad y memoria con quienes por años ya estaban trabajando en el territorio. Es el caso del trabajo realizado entre la Corporación Cultural y la EDU- empresa encargada del diseño y ejecución del PUI.

El álbum familiar fue una estrategia de memoria que logró poner en el espacio público las imágenes y fotografías guardadas en los álbumes familiares para mostrar la evolución y vivencias personales donde se mostrara el barrio y en especial, la calle 107. Desde la intimidad de cada hogar se construye la memoria de la calle, acercándose desde la sensibilidad del arte y el acompañamiento de los facilitadores. Esta calle fue una de las primeras demarcadas por los urbanizadores piratas y años después, en el marco del PUI, fue motivo de una transformación del espacio público como Paseo que permitió fortalecer la centralidad del barrio. Con esta estrategia se cuenta la historia de la calle desde los acontecimientos especiales de las familias poniendo en relación y ayudando a la articulación del proyecto urbano con la memoria de la gente, visibilizando los procesos de participación en medio de la configuración del barrio y en la calle.

La galería urbana, fue parte de las estrategias de activación del espacio público y fue un mecanismo para crear enlaces con las comunidades. Se desarrollaron una serie de murales públicos a lo largo de una de las calles significativas del barrio Popular en la comuna 1. La estrategia fue un trabajo colaborativo entre artistas y las personas del barrio, donde se buscó valorar los símbolos, las ideas, los elementos de la memoria e identidad que estuvieran guardados en los recuerdos. Con ayuda de los artistas, se identificaron personajes, historias, lugares de la memoria colectiva y se sacaron al espacio público donde todos lo pudieran observar. En este caso, el papel de los artistas surge de un diálogo con las familias para mediar por medio de la pintura, entre los símbolos y la ciudad. En esta estrategia también participó el artista plástico Fredy Serna. La imagen a continuación muestra como ese diálogo continúa.



Ilustración 45. Mural Comuna Nororiental. 2006. Imagen extraída del video: Lienzo de Esperanza – Documentales. *I'm From Medellín City*.

El paisaje en la Casa Amarilla

En esta ocasión, el artista Fredy Serna sale de su estudio y se adentra en sus cuadros. Esos cuadros que durante años han mostrado aquello que veía desde su ventana, el barrio Santa Cruz donde se ubica la Casa Amarilla. El artista, pasa a mediar la construcción de un mural en las paredes de la casa con la comunidad del barrio y la gente que hace parte de la Corporación. El artista explica como en este mural debían estar representadas las obras de teatro, las comparsas, los festivales de teatro joven comunitario, dentro de la ciudad y el paisaje, y resaltando las montañas como un zócalo, todo como parte integral³⁸. Explica el zócalo como el símil a las montañas que rodean la ciudad, ya que es quebrado, no es una línea recta. La técnica está basada en el mosaico a partir de desechos de cerámicas de colores donados por una empresa que se vincula al proyecto y donde la comunidad con el apoyo de un grupo de estudiantes de artes plásticas desarrollan el mural. Cada pieza considerada desecho comienza a transformarse en pequeños fragmentos de la ciudad y de los barrios en las laderas. Serna resume, la ciudad como mosaico. Esta obra colectiva recoge las narrativas de la casa y la plasma para quien se acerque a la casa y se adentre al barrio, no olvide la dimensión de ciudad que tienen sus acciones. El efecto de la actividad artística trasciende los límites de la casa y es capaz de albergar las dinámicas de una ciudad heterogénea pero que comparte una naturaleza y una cultura. La suma de miradas artísticas confluye para la configuración del paisaje y llenarlo de valores. Es el zócalo la base de la acción de la casa, es decir, basa su acción en el paisaje, en la ciudad, en lo cotidiano.

³⁸ Video Cosas por Decir: Fredy Serna en Nuestra Gente (2007). <https://www.youtube.com/watch?v=Rem280Jvfyo>.



Ilustración 46. Mural en Casa Amarilla. Foto: urbam-EAFIT

El arte en la planificación del territorio

Pero la capacidad transformadora individual y colectiva no se queda solo en las obras de teatro o en el barrio, este grupo entabla una relación con el territorio como ningún otro grupo en la ciudad. En el año 2007, deciden sobrepasar los límites de la acción transformadora del arte a la planificación colectiva del territorio, así como se explicaba anteriormente, la formación artística para la formación ciudadana. La capacidad de escucha y confianza en el otro construida a partir de las artes escénicas, se convierten en las herramientas claves para la construcción de un Plan de desarrollo local³⁹ donde la cultura sienta las bases para el desarrollo. La Corporación es plenamente consciente que el fortalecimiento de relaciones personales e interpersonales promueve la integración territorial, entendida como esa capacidad de articularse a los procesos y proyectos que se desarrollan en sus territorios, tanto los provenientes desde la institucionalidad pública o privada, como los que se construyen en el intercambio con otras organizaciones sociales y comunitarias que tiene asiento en sus localidades. (López, 1997)

Si se toma en cuenta que estos territorios no fueron planificados bajo los parámetros formales de la planificación como se ha mencionado en capítulos anteriores, sino que fueron procesos liderados por los propios habitantes, esta manera de planificación adquiere gran relevancia. Son los mismos habitantes quienes desde el origen del barrio han tomado las decisiones para la ocupación y la

³⁹ Es un proceso de Planeación Local del desarrollo iniciado en el año 2007 en el marco del programa de Planeación Local y Presupuesto Participativo impulsado en Medellín desde el año 2004.

convivencia, por esto la planificación local retoma estas capacidades. Es importante reconocer como las herramientas mencionadas desde el teatro pasan a ser los medios para poner en diálogo comunidades diversas. La experiencia de la Corporación se retoma, se adapta, se mejora, se contextualiza, ya no para una obra de teatro sino para la construcción de un plan de desarrollo, explica Érica Muriel.

Por ejemplo en el Plan de Desarrollo Local, se tuvieron en cuenta a todos los grupos de la sociedad como los niños y los jóvenes. Se encontraron que los niños tienen la capacidad de pensar en todas las personas, no tienen la carga que tiene el adulto, adulto mayor, no tienen que resolver los problemas de los adultos y pueden pensar en los otros. En sus abuelos, en sus amigos, hasta en sus mascotas. Por ejemplo, explica Érica se pensaron un hotel para perros. Para esto, se trabajó con metodologías basadas en la literatura y la pintura.

Dentro de las diferentes dimensiones del Plan, se resalta la dimensión ambiental y la dimensión físico espacial, en las cuales es posible indagar en la noción de paisaje y de la naturaleza que se ha querido construir desde los procesos participativos y las herramientas para la planificación local. Por un lado, reconocen en la dimensión ambiental, la importancia de la riqueza ecológica del territorio como espacios para el disfrute y bienestar comunitario. Por esto, se plantea preservar las quebradas y las áreas verdes con las que aun cuenta el barrio. Esto teniendo en cuenta, que es una de las comunas con el menor índice es espacio público por habitante de la ciudad, 0.50m^2 por habitante. La ciudad tiene un promedio de 4m^2 de espacio público por habitante.

Por otro lado, la dimensión físico espacial se ocupa de pensar, estudiar y transformar los aspectos estructurales y materiales que hacen parte de la vida cotidiana de una población determinada. En esta dimensión reconocen el impacto de procesos culturales como el de la Casa Amarilla que pueda ser replicado en el resto de la comuna por medio de lo que denominaron las Manzanas Culturales.

También en el marco del reconocimiento de la naturaleza y valoración del espacio público, y a una escala más cercana, realizaron un proyecto denominado “Común Jardín”. El cual buscó revitalizar los antejardines de las casas por medio del liderazgo de la Corporación. Esta estrategia fue replicada en otras calles por iniciativas de otros grupos, comprobando que es posible por medio del arte, generar acciones para la mejora del ambiente desde la sensibilidad paisajista que se motiva. Además, retoma el conocimiento local de muchas familias que conservan desde sus orígenes campesinos.

De nuevo surge este compromiso social con el cual los artistas de las vanguardias del siglo XX luego de la post-guerra tratan de involucrarse en los procesos directamente con la gente,

desprendiéndose de los paradigmas académicos y experimentando en procesos sociales por medio del arte. Poniendo al arte como medio y como fin, a partir de construcciones colectivas y con el principal objetivo de crear espacios para expresar, procesar y transformar sentimientos de dolor, opresión y exclusión en arte. La capacidad transformadora del arte en la individualidad de las personas y a su vez de los espacios que han cargado con valores del miedo, como el espacio público, las esquinas, las calles laberínticas. El teatro es una forma de conocimiento y debe ser también un medio de transformar la sociedad. (Boal, 2001)

El paisaje en los medios. La construcción cultural de la mirada.

Lo que ocurría en los barrios, con estos artistas que se han presentado anteriormente, no encontraban visibilidad en los medios de comunicación tradicionales, ya que estaban concentrados en mostrar las atrocidades de la guerra en la ciudad. Por esto, es necesario evidenciar como un medio de comunicación independiente en Medellín asumió un rol importante en la visibilización del proceso de transformación de la ciudad, y como el paisaje fue una postura decidida para generar cambios en cómo se miraba la ciudad, su realidad social y física. El medio de comunicación como un espacio y canal donde convergen las iniciativas locales para la construcción de miradas colectivas con capacidades transformadoras.

El periódico La Hoja de Medellín, fue un medio de comunicación independiente que surgió en el año 1992 bajo el liderazgo de dos periodistas: Ana María Cano y Héctor Rincón, en medio del momento donde se registraba la mayor tasa de homicidios que ha tenido la ciudad. Surge con el principal objetivo y con la explícita misión de “mirar la ciudad con otros ojos”, de proponer un espacio diferente sin intereses políticos, ni económicos. Un espacio para compartir las manifestaciones sociales, artísticas, culturales y urbanas, que en medio de la guerra estaban promoviendo una resistencia civil. Un espacio donde se pudieran focalizar en las singularidades de la ciudad, en aquello que es único, como por ejemplo el paisaje, la topografía, las personas. Y en un grupo muy activo de artistas e intelectuales, que lideraban organizaciones sociales.⁴⁰

Este periódico surge como una reacción, como un acto de resistencia a lo que estaba viviendo la ciudad. Surge como un aporte nuevo a la mirada que se estaba construyendo de Medellín en los periódicos locales, nacionales e internacionales, los cuales estuvieron concentrados en transmitir la violencia, los efectos del narcoterrorismo, los espacios del miedo. Los dos fundadores del periódico tuvieron la oportunidad de conocer de cerca los principales periódicos del país. Trabajaron en el periódico El Mundo que en sus inicios surgió como un periódico independiente pero que finalmente se vendió al Partido Liberal. Trabajaron también en la Revista Semana y en el periódico El Tiempo, los dos con cobertura nacional. El manejo que estos medios le dieron a la situación de

⁴⁰ Entrevista con Ana María Cano. Directora de la Revista La Hoja. 2015

Medellín fue rechazada por la sociedad que quería salir del conflicto y proponía otras maneras de actuar. Estos medios perpetuaron el miedo, horrorizaron al país, estigmatizaron sectores pobres de la sociedad y se concentraron en una parte de la historia, la de los capos.

La propuesta de La Hoja fue una apuesta decidida por restablecer el espíritu de una sociedad desmoralizada por medio de las singularidades y valores de la cultura y el arte, poniendo en alto y visibilizando los esfuerzos individuales y colectivos. Ellos sabían que había una ciudad latente que estaba completamente desmoralizada, avergonzada, deprimida. Lo único que querían era hablarle persona a persona. Era como si le estuviéramos escribiendo una carta a cada persona que estaba haciendo la resistencia civil de vivir aquí a pesar de todo, acentúan Ana María. Fueron muy directos en buscar cuales eran los personajes que no estaban saliendo en los medios, cuáles eran los espacios que son salían en los medios porque no están signados por el terror, cuáles eran las historias que debían ser conocidas por todos.



Ilustración 47. Selección de artículos de la Revista La Hoja

Desde el origen del periódico, el paisaje fue uno de los ejes conductores para las producciones periodísticas y gráficas del periódico. Se convirtió en una ventana que permitió visibilizar procesos artísticos relacionados con la ciudad, complementario a lo que ocurría en las salas de exposición. Por ejemplo, se ve reflejado en la serie de “carteles”⁴¹ sobre árboles, montañas, quebradas y pájaros de la ciudad que a partir de fotos, artículos, reseñas y afiches coleccionables se valoraban. También en unas secciones fijas sobre lo urbano, la naturaleza, el arte en las cuales se expresaba la visión de arquitectos, urbanistas, artistas y académicos. Los fundadores reconocieron que los

⁴¹ “Una manera – la manera de LA HOJA- de aglutinar en Carteles aquellas virtudes naturales que nos distinguen, Y que, de pronto, nos pasan desapercibidas. Primero fueron los pájaros, que cantan. Después publicamos los árboles que crecen. El tercero de la serie fue el de las quebradas, que corren. Y ahora las montañas, que permanecen”. Extraído del Periódico La Hoja.

medios tradicionales no tenían en cuenta la naturaleza y el paisaje. Al contrario, se concentraron en fortalecer la idea de la guerra asociada a los jóvenes de los barrios informales de las laderas, promoviendo una constante segregación en la ciudad y estigmatización. La Hoja se dedicó a encontrar señales de vida, en medio de la violencia (Rincón, 2008).

La directora atribuye parte de esta sensibilidad paisajística a su ámbito familiar. Su bisabuelo fue un protagonista de la transformación de Medellín a principios del siglo XX. Ricardo Olano⁴² fue un político cívico reconocido por liderar el paso de Medellín de “villa a ciudad” planificando las iniciales expansiones de la ciudad a partir de la construcción de parques como el Bosque de la Independencia, hoy Jardín Botánico, y barrios con alto valor paisajístico por el manejo de la topografía y la arborización como fue el Barrio Prado. Así mismo, estableció la Sociedad de Mejoras Públicas que durante décadas promovió en la ciudad la mejora del espacio público y la calidad de vida. Ana María recuerda una frase que se repetía mucho en su familia: “contra el delito lo que habría que oponer es la belleza”. El compromiso cívico que desde Ricardo Olano se transmitió a la ciudad permaneció también en la familia y trascendió estableciéndose como uno de los principios del periódico La Hoja. Olano, explica Ana María, entendía el civismo como una manera de habitar el mundo. No solo lo veía como ser capaz de ser educado sino el ser capaz de ver la ciudad. Ese “ver” la ciudad desde la belleza, desde el paisaje, desde sus protagonistas, desde los lugares significativos, desde las historias cotidianas fue lo que se constituyó como misión de la Hoja “mirar con otros ojos”.

También le atribuye esta sensibilidad a su relación con el mundo artístico local en sus inicios en el periodismo, como ella misma lo plantea se descubrió como periodista a través del arte. Su primer trabajo en 1979, fue en los inicios del periódico El Mundo cuando tuvo a cargo la investigación periodística de dos tareas, las artes plásticas y el teatro. Ella hizo un rastreo sobre lo que había pasado en el teatro hasta ese momento en Medellín y lo que había pasado en la historia de las artes plásticas, pasando por Francisco Cano, Pedro Nel Gómez. También conoció de cerca la estrecha relación entre artistas y arquitectos que estaba brotando en las facultades de arquitectura y arte de la ciudad como Luis Fernando Peláez, Hugo Zapata, entre otros. Reconoció estos espacios como entornos palpitantes, provocadores que incidían en la ciudad y transformaban el momento. Para esos momentos se fueron creando muchos grupos que estaban empezando con su obra de arte a incidir en la ciudad.

⁴² Ricardo Olano (1874-1947) fue un comerciante, político y urbanista de la ciudad de Medellín. Además fue presidente de la Sociedad de Mejoras Públicas – SMP fundada en 1899, como una entidad privada de carácter cívico, que propende por el desarrollo físico y cultural de la ciudad. En su gestión se encargó de impulsar campañas de civismo y en general, motivó la educación y participación ciudadana en todo lo relacionado con el desarrollo y cuidado de la ciudad.

Igualmente, para Héctor Rincón el otro fundador del periódico, en su entorno familiar había una sensibilidad hacia el territorio y la naturaleza. Su padre, también periodista, estuvo a cargo en el periódico El Colombiano, de las crónicas rurales. Esto le permitió conocer la realidad de los pueblos de Antioquia y las historias en medio de un territorio agrícola marcado por la geografía y la cultura de los campesinos.

Así como los contenidos del periódico, los eventos que planeaban también buscaban incidir y estar ligados a la construcción de ciudad. Por tanto, elegían activar espacios con alto valor poético que estuvieran en procesos de deterioro u olvido como lo fue el Teatro Metropolitano y el Jardín Botánico. Fue el caso de la fiesta que anualmente realizaba el periódico, y que para Ana María Cano se convirtió en la oportunidad de encontrarse con todos aquellos hacían parte del periódico como los periodistas, los fotógrafos, los protagonistas de las historias y los suscriptores. Cuenta como en la primera fiesta de La Hoja en 1993, la gente llegó como si la sacaran en medio de una guerra, con el miedo en los ojos, era como la contabilidad de unos sobrevivientes. Por tanto para el periódico, los eventos públicos y esta fiesta era la posibilidad de salir del encierro que la ciudad proponía con la violencia, de proponer una alternativa creativa e inteligente de disuadir el miedo y el agobio. Es como convocar la potencia de la gente, lo espiritual plantea Ana María.

Se evidencia por tanto, la búsqueda por trascender el papel del periódico como medio para comunicar y más bien, comenzar a mediar entre diferentes actores de la sociedad y con la ciudad. Durante 15 años, estos espacios permitieron poner cara a cara a quienes estaban liderando procesos y quienes perseguían el mismo objetivo de mirar la ciudad con otros ojos. El reconocimiento de muchos esfuerzos individuales permitió comenzar a hilar iniciativas sociales que de manera autónoma desarrollaban labores en pro de la convivencia. La posibilidad de encontrarse no solo en el periódico sino presencialmente, les permitió el reconocimiento y aprendizaje mutuo. Fue un periódico que se salió de las salas de redacción para conversar directamente en los barrios y con la gente, construyendo vínculos en la sociedad dividida y aportar en la construcción de una mirada sensible y paisajística.

REFLEXIONES FINALES

A lo largo del documento se ha tratado de resaltar cómo el arte se ha involucrado en los procesos de la ciudad desde la perspectiva de la mirada y desde la acción para la configuración del paisaje, tomando como caso de estudio un grupo de artistas de la ciudad de Medellín en el marco de la transformación urbana que ha vivido en los últimos años. Aunque son prácticas en un entorno social, geográfico, económico, urbano particular, lo que se pretendía buscar es como las metodologías de aproximación a la ciudad informal, ya sea desde entidades gubernamentales o no, deberían tomar como base los procesos liderados por artistas para enfrentar un fenómeno global urbano y social con tendencia a seguir creciendo. Si se toman en cuenta las proyecciones de la población mundial, un tercio de la población en 2050 vivirá en condiciones de informal urbana, lo que refleja una crítica situación en la calidad de vida, pero una oportunidad enorme para poner en práctica conceptos y metodologías multidisciplinares articuladas al concepto de paisaje.

Se ha hecho una crítica a la manera tradicional del urbanismo, la arquitectura y los gobiernos de abordar el fenómeno de la informalidad y en general, la ciudad. Los fenómenos urbanos a los que hoy se enfrentan los profesionales, no pueden seguir siendo el territorio de un solo campo disciplinar, por el contrario, requiere una activa y clara participación de profesionales de las ciencias ambientales, ciencias sociales y del arte como se ha resaltado en esta tesis. A su vez, requiere del firme involucramiento de actores locales que tienen la experiencia del territorio, no como actores pasivos. Las miradas pre-establecidas con las que llegan los profesionales y funcionarios al territorio, no permiten una lectura acorde a la realidad de las personas. Se hace necesario entablar diálogos horizontales entre técnicos, habitantes y políticos para la búsqueda de soluciones integrales.

Como se ha tratado de demostrar, el arte puede jugar un papel activo para desarrollar procesos de transformación de la ciudad, especialmente en aquellos territorios donde la desigualdad, el conflicto, la informalidad y la fragilidad institucional han marginado la población de las dinámicas urbanas. Esta aproximación puede ser útil para tener en cuenta en el abordaje de otros contextos similares en Latinoamérica y otros países en vías de desarrollo, que hoy sufren las mismas problemáticas.

La sensibilidad del artista hace evidente un respeto por las prácticas locales, por el contexto, no con una actitud invasiva sino desde una perspectiva cercana para la construcción de puentes de confianza y de imaginarios. Por eso, es tan importante el involucramiento que logra un artista a partir de los lenguajes sensibles del arte para el entendimiento y valoración de un paisaje. Se pone en primer lugar al ser humano y sus sentimientos por un lugar determinado, antes que percepciones

externas, ajenas y preestablecidas con las que muchas veces los técnicos se acercan al territorio o que la sociedad ha construido.

En algunas experiencias, han comenzado a surgir acciones artísticas que desde una buena intención de embellecer las fachadas de las viviendas autoconstruidas o lugares abandonados, se deja de lado el proceso de mediación con la gente. Es decir, el arte tal como lo vimos podría estar dado como medio y como fin, con y para la gente. No basta con hacer un gran mural en un barrio informal si no se logra un involucramiento y aporte a la gente que habita en el lugar. Más allá de la imagen final, que quizás algún día se borre, interesa es activar procesos de reconciliación, de confianza, de participación, de liderazgo, de memoria, de identidad para que eso revierta en las dinámicas de transformación urbana y social.

Por tanto, considero que todos los procesos de ciudad deberían tener el involucramiento claro y activo de artistas que aporten miradas sensibles ante el territorio y la relación con la naturaleza para configurar el paisaje. Muchas veces, la frialdad de los planes tradicionales impuestos desde la institucionalidad no logra llegar y conectarse con las necesidades y experiencia de las comunidades, aquellas que han tenido que forjarse su propia vivienda y espacio en la ciudad. Valorar estos procesos, hacerlos visibles y aportar en su configuración es la labor que cualquier profesional que se acerque al territorio, el paisaje y la ciudad debería hacer.

El paisaje tal como lo plantean los autores es una construcción cultural, es la incorporación de nuevas maneras de mirar y relacionarnos con la naturaleza, lo cual requiere tiempo para ser apropiado por la sociedad. Pero la mirada hoy, está influenciada por un acelerado proceso de cambio. Las nuevas tecnologías, como lo que posibilita internet y todas las plataformas de interacción virtual, están constantemente permitiendo el acceso a información en tiempo real de los procesos de transformación urbana. Los aspectos invisibilizados de la sociedad y la ciudad, encuentran en las nuevas tecnologías espacio para hacerse notar. La historia es contada por los propios habitantes, no necesariamente por externos o periodistas, no se necesita ya un medio masivo para divulgar. Por tanto, la visibilización de las transformaciones urbanas se está dando de manera más acelerada que antes y con un alcance mayor. Además, el paso de la visibilización a la acción ha comenzado a influir en cambios en la política pública y en la generación de nuevos mecanismos de negociación y concertación de los cambios.

En la lógica de la ciudad como red como se planteaba al inicio, donde los procesos locales tienen un impacto global, es importante reconocer el papel de las nuevas tecnologías en la construcción de nuevos escenarios para la visibilización y la mediación. Se puede considerar como una oportunidad para generar procesos de sensibilización ante la ciudad y la naturaleza. Hoy la fotografía, los

medios audiovisuales junto a las plataformas de divulgación en internet hacen que los cambios en la ciudad se muestren constantemente. Y es de anotar que el foco en general, es la ciudad y el espacio público donde adquiere una relevancia mayor ya que primero se construye un proceso de consenso en las redes virtuales y luego la acción se da en el espacio público. La ciudad se llena de nuevos valores y significados por los procesos sociales que se masifican por la facilidad que permiten las redes sociales. Protestas como el caso de Occupy Wall Street en Nueva York, los indignados en España en la Puerta del sol de Madrid y la Plaza Cataluña en Barcelona, son ejemplos de cómo la ciudad adquiere nuevos valores y se incorpora a la mirada colectiva.

Además de reconocer el papel de las nuevas tecnologías, es necesario hacer mención de los medios de comunicación audiovisual con un enfoque comunitario, en la visibilización de procesos de transformación y configuración del paisaje. En esta tesis, no se abordó pero se reconoce la importancia por ejemplo, del programa de televisión *Arriba mi barrio* que surgió en 1991 con el apoyo de la Consejería Presidencial para Medellín, para brindar un canal y una voz a manifestaciones positivas que se estaban dando en los barrios, y en especial a las manifestaciones artísticas. Este programa que se transmitió por el canal regional, fue la oportunidad de dar a conocer al resto de la ciudad dividida por la violencia, acciones concretas que se estaban dando por el esfuerzo comunitario. Más que un programa de televisión fue un puente que permitió conectar realidades de una misma ciudad. Aquellos periodistas que hicieron parte de este programa, luego pasaron a trabajar a organizaciones no gubernamentales, como la Corporación Región para el estudio y búsqueda de soluciones de los problemas. Luego, algunos de ellos han tenido la oportunidad de participar desde el gobierno en la construcción de políticas públicas para la ciudad aportando la comunicación pública y la participación ciudadana como ejes de la transformación. Es decir, la sensibilidad, el respeto por los barrios, la escucha, pasaron a ser parte de la dinámica de transformación de Medellín. Ante una realidad tan fragmentada, diferentes manifestaciones artísticas que se gestaban en los barrios y para los barrios, tuvieron espacio para ser divulgados en medio de las noticias violentas que continuamente se transmitían por los medios tradicionales nacionales e internacionales.

Cabe resaltar que en esta tesis no se abordó la música como otra representación artística del paisaje, no porque no haya aportado a la transformación y configuración de los barrios informales, sino porque en si misma representa un amplio tema. Actualmente en la ciudad de Medellín hay una gran proliferación de grupos artísticos jóvenes en diferentes barrios de la ciudad, especialmente en los barrios más afectados por los procesos de violencia y segregación en la ciudad. Tal es el caso de raperos que desde barrios como San Javier, en la comuna 13 con el grupo C15 o en el Barrio Aranjuez en la comuna 4 con el grupo Crew Peligrosos, además de la producción de música, han desarrollado programas sociales para sus barrios basados en el Hip Hop. En el caso de este género

musical urbano, los jóvenes encuentran diferentes maneras de expresarse ya que incluye el baile con el *breakdance*, la pintura con el *grafitti*, la escritura de las letras y la composición musical con el *DJ*. Es decir, diferentes mecanismos que permiten contar las vivencias y problemas de sus barrios, construir memoria e identidad.

Estos grupos, han generado estrategias de convivencia y formación para niños y jóvenes de su entorno aportando alternativas de vida desde la música y el arte. Estas agrupaciones se han convertido en voceros de su barrio, de sus experiencias en estos territorios, ante la ciudad y el país. Son de alto reconocimiento por el impacto positivo de sus acciones, lo que les ha permitido recibir apoyos tanto de gobiernos locales como internacionales. La representación del barrio en sus canciones, aportan a la construcción de la mirada y percepción de estos barrios desconocidos para gran parte de la sociedad. Son artistas pero principalmente líderes y gestores de la cultura para la transformación de sus barrios y condiciones de vida. Estos grupos reconocen la influencia de artistas como Jorge Blandón, Helí Ramírez, Fredy Serna, surgidos en la década del noventa, ya que han asumido desde el arte un compromiso social con su entorno.

Por tanto, si se ampliara el espectro temporal se podrían encontrar una gran cantidad de artistas en Medellín que le están apostando a procesos de transformación social y urbana, dentro de las cuales se puedan explorar nuevas metodologías de trabajo colaborativo con diversas entidades públicas y/o privadas. Así mismo, si se ampliara el espacio territorial a Latinoamérica se podrían identificar acciones y procesos que bajo la perspectiva del arte están co-creando alternativas de transformación por ejemplo, en Perú, en Brasil, en Ecuador, entre otros. Esto con el objetivo de poner en valor prácticas donde convergen técnicos, políticos, ciudadanos y artistas para la transformación urbana y la configuración el paisaje.

Más que concluir y cerrar el tema planteado en esta tesis, se pretende dejar unas ideas que surgieron a lo largo del desarrollo de este trabajo y que podrían considerarse como líneas abiertas de investigación para próximas disertaciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aliata, Francisco y Silvestri, Graciela (2001). *El paisaje como cifra de armonía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Aliata, Francisco (2009). Seminario en la Maestría Paisaje, Medioambiente y Ciudad, La Plata.

Andenne, Paul, (2006) *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. CENDEAC Centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo. Murcia.

Ángel, Félix (2007). *Nosotros vosotros ellos*. Memoria del arte en Medellín durante los años 70, 118 pag.

Alcaldía de Medellín (2008). *Del miedo a la esperanza*. Medellín: Taller de Edición/Graphics.

————— (2004). “Medellín: compromiso de toda la ciudadanía: Plan de Desarrollo de Medellín 2004-2007”. Medellín: Alcaldía de Medellín.

————— (2007). “Proyecto Urbano Integral en la zona Nororiental de Medellín. Un modelo de transformación de ciudad”. Medellín: Alcaldía de Medellín.

————— (2009). *Medellín, transformación de una ciudad*. Medellín: Gerard Martín y Diego Corrales.

————— (2012). *Medellín, Modelo de transformación urbana. Proyecto Urbano Integral Nororiental y Consolidación habitacional en la quebrada Juan Bobo*.

Alcaldía de Medellín - Departamento Administrativo de Planeación, Corporación Cultural Nuestra Gente y Corporación Con-vivamos. *Plan de Desarrollo Local Comuna 2 Santa Cruz “Un mapa abierto a las propuesta de vida de la gente 2007-2019”* Medellín.

Aricapa, Ricardo (1998). *Barrio Comparsa: un canto a la calle y a la vida*. En: Medellín es así. Crónicas y reportajes. Editorial Universidad de Antioquia. Medellín.

Bidinost, Marcelo (2000). *La construcción del paisaje urbano de la boca del Riachuelo. Del paisaje pintoresco al paisaje escenográfico. El modelo*. En:

Botero, Fernando (1996). *Medellín 1890-1950: historia urbana y juego de intereses*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Botero Gómez, Fabio (1998). *Cien años de la vida de Medellín: 1890-1990* Editorial Universidad de Antioquia. 623 páginas. Colección Memoria de ciudad/Ciencias Social.

Borsdorf, Axel. (2003). *Cómo modelar el desarrollo y la dinámica de la ciudad latinoamericana*. *EURE* (Santiago), 29(86), 37-49. Recuperado de http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0250-71612003008600002&lng=es&tlng=es. 10.4067/S0250-71612003008600002.

Boal, Augusto (2001). *Teatro del Oprimido. Juegos para actores y no actores*. Alba editorial. Barcelona.

Busquets i Grau, J. (1999). *La urbanización marginal*. España: Ediciones UPC.

- Cano, Ana María (2012) *El horizonte propio*. En: Catálogo exposición Retrospectiva Fredy Serna. Fondo editorial Universidad EAFIT.
- Camargo, Germán. (2008) *Ciudad ecosistema: introducción a la ecología urbana* 2nd. Ed. Bogotá, DAMA, 2008.
- Carrasquilla, Tomás (1995). *Medellín*. Municipio de Medellín, - 132 páginas.
- Castells, Manuel (1978). *La teoría marxista de las crisis económicas y las transformaciones del capitalismo*. 2ª edición. México: siglo XXI.
- Consejería Presidencial para Medellín y su Área Metropolitana (1992). *Foros comunales de Medellín Alternativas de futuro: Materiales de trabajo*. Medellín.
- Consejería Presidencial para Medellín y su Área Metropolitana (1994). *Ponencias y conclusiones del III Seminario de Alternativas de Futuro*. Medellín: Editorial Lealon.
- Consejería Presidencial para Medellín y su Área Metropolitana (1994). *Una mirada a Medellín y al Valle de Aburrá*.
- Corporación Cultural Nuestra Gente (2013). Sistematización del proyecto “artistas que construyen ciudadanía 2009-2012. (No publicado)
- DAP, Departamento Administrativo de Planeación (1986). *Plan de Desarrollo de Medellín 1986*. Medellín, [S.N.]
- Echeverri, Alejandro (2013). *Medellín, re-escibe sus barrios*. En: Ciudades Creativas. Fundación Kreanta.
- Echeverri, Alejandro (2013). Entrevista a Revista PLOT. Florencia Rodríguez y Max Rhom. Argentina.
- Empresa de Desarrollo Urbano (EDU) (s.f.). *Los proyectos urbanos integrales*. Disponible en: http://www.edu.gov.co/index.php?option=com_content&vie
- Estrada, William y Gómez B. Adriana (1992). (Compiladores) *Somos historia*. Comuna Nororiental.
- Fernández Uribe, Carlos Arturo (2007). *Arte en Colombia, 1981-2006*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Fernández Uribe, Carlos Arturo (2006). *Apuntes para una historia del arte contemporáneo en Antioquia*. Medellín: Secretaría de Educación para la Cultura de Antioquia.
- Fernández Uribe, Carlos Arturo (2003). “*El Rabinovich un salón posthistórico*.” In Salón Arturo y Rebeca Rabinovich: historia, 1981- 2003, 13–25. Medellín, Colombia: Museo de Arte Moderno de Medellín.
- Fernández W, Raúl (2015). Vivienda y urbanización latino-americana / globalización. Sesión Maestría en Estudios Urbanos. UNGS.
- Fontanari, Enrico (2009). “Paisaje y Planificación”. Clases de la Maestría Paisaje, Medioambiente y Ciudad, La Plata.

- Fundación Kreanta (2008). *Apreniendo de Colombia*. Barcelona: Fundación Kreanta.
- García Estrada, Rodrigo de J (1999). *Cien años haciendo ciudad*. Sociedad de mejoras públicas de Medellín.
- Giraldo, Beatriz E (2005). “*Medellín. Elementos de una cultura del paisaje, para una teoría expandida del espacio arquitectónico*”. Paisaje Latinoamericano. Córdoba: I+P editorial.
- Giraldo, Sol Astrid (2012). *Fredy Serna. La montaña mágica*. Folleto exposición. Extensión Cultural Universidad EAFIT.
- González Escobar, Luis Fernando (2007). *Medellín, los orígenes y la transición a la modernidad: crecimiento y modelos urbanos 1775-1932*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- González Escobar, Luis Fernando (2010). *Ciudad y Arquitectura en Colombia, 1980-2010*. Medellín: Editorial Universidad Antioquia.
- González Escobar, Luis Fernando (2014). *Pedro Nel Gómez: el maestro: arquitecto-urbanista – paisajista*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Arquitectura.
- Gulersoy, Nuran.Z; Gurler, E. (2012) *Conceptual challenges on urban transformation*, ITU A|Z 2011- Vol. 8 / No. 1.
- Hardoy, Jorge E (1978). *La construcción de las ciudades de América latina a través del tiempo*. Ed. Ciudad
- Harvey, David. (2007). *Urbanismo y desigualdad Social*. Madrid: Siglo XXI.
- Hermelin, M.; A. Echeverri y J. Giraldo (eds.) (2010). *Medellín, Medio Ambiente, Urbanismo y Sociedad*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Hinestrosa T, William (1980). *La Planeación Urbana en Medellín*. Medellín, Alcaldía. Departamento Administrativo de Planeación y Servicios Técnicos.
- Horizontes. Otros paisajes 1950-2001 (2001)*. Editorial: Compañía suramericana de seguros, Medellín – Colombia.
- Hoslt-Laursen, L. Lea Louise (2008) *Shrinking Cities or Urban Transformation*, PhD-tesis. School of Planning and Development, Aalborg University. [http://vbn.aau.dk/en/publications/shrinking-cities-or-urban-transformation\(44014470-0476-11df-9046-000ea68e967b\).html](http://vbn.aau.dk/en/publications/shrinking-cities-or-urban-transformation(44014470-0476-11df-9046-000ea68e967b).html)
- Instituto de Crédito Territorial (1970). *Medidas de mejoramiento sobre tugurios y asentamientos no controlados: políticas de terrenos*. Medellín, Naciones Unidas; Instituto de Crédito Territorial.
- Instituto de Crédito Territorial (1970). *Tugurios: La competencia municipal en el asentamiento habitacional no controlado / XIII congreso de la Organización Interamericana de Cooperación Intermunicipal*.
- Jaramillo López, William; Vidal, Carlos (19??). *Plan de rehabilitación de asentamientos subnormales en Medellín*. Alcaldía de Medellín, imprenta municipal.
- Leyva Botero, Santiago (2010) *El Proceso de construcción de estatalidad local (1998-2009): ¿la clave para entender el cambio de Medellín?* En: Medellín Medio Ambiente Urbanismo Sociedad. Fondo Editorial EAFIT.

- López, Néstor. (1997) *Diez años construyendo artistas para la vida*. Corporación Cultural Nuestra Gente. 1987-1997. Medellín.
- Maderuelo, Javier (dir.) (2006). *Paisaje y pensamiento*. Madrid: Abada Editores.
- Maderuelo, Javier (2005). *El paisaje. Género de un concepto*. Abada editores. Madrid
- Martín, Gerard (2012) “*Medellín, tragedia y resurrección*”. Editorial Planeta.
- “Medellín, transformación de una ciudad: pactos ciudadanos” (2009). Disponible en: <http://www.laboratoriomedellin.com/inicio/component/tema/vertema/21.html>. Consulta: 27 de agosto de 2009.
- Medellín, Departamento Administrativo de Planeación y servicios técnicos (1963). *Estudio de barrios piratas*. Medellín, Departamento Administrativo de Planeación.
- Medellín, Oficina de Planeación (1961). *El problema de los tugurios en la ciudad de Medellín y su posible solución*.
- Mejía Arango, Juan Luis (2014). Horizontes, Francisco Antonio Cano. En: Revista Arcadia. <http://www.revistaarcadia.com/impresia/especial-arcadia-100/articulo/horizontes-francisco-antonio-cano/35014>
- Mendoza de Riaño, Consuelo; Jaramillo J, Sylvia; Aristizabal A, Amiro (1995). *Así es Medellín*. Santa fe de Bogotá: Ediciones Gamma.
- Mesa Mejía, Beatriz (2002) . *Fredy Serna: el pincel de la ciudad*. En: Periódico El Colombiano. http://www.elcolombiano.com/proyectos/grandes_entrevistas/2002/octubre/20/fredy_pintor.htm
- Milani, Raffaele (2007). *El arte del paisaje*, Madrid, Biblioteca Nueva. 250 páginas.
- Montoya, Jairo (1999). *Memorias y percepciones del paisaje urbano*. Postgrado de Estética. Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín con el apoyo de CINDEC. 65 páginas.
- Monsalve, Francisco (2014). *Trans-forma-acción de la comuna. Una paleta, una mirada*. En: Periódico comunitario Tinta Tres. No. 19. Marzo de 2014. Medellín.
- Municipios Asociados del Valle del Aburrá (1970). *Ponencia sobre el problema de los tugurios*. Medellín: Municipios Asociados del Valle del Aburrá.
- Naranjo Giraldo, Gloria (1992). *Medellín en zonas*. Monografías. Corporación Región. Medellín.
- Nogué, Joan (ed.) (2007). *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ONU-Hábitat (2003). *Global Report on Human Settlement. The Challenge of Slums*. Reino Unido: Earthscan.
- ONU-Hábitat (2012). *Estado de las ciudades de America Latina y el Caribe 2012*. Brasil: ONU-Habitat.
- Parramon, Ramon (2007). *Arte, experiencias y territorios en proceso*. Ed. Idensitat. Manresa.
- Plan Metropolitano (1976). *Análisis retrospectivo del desarrollo urbano de Medellín*. Medellín.

Plan Metropolitano (1979). Información básica para el análisis del crecimiento urbano de Medellín. Medellín.

Plan Piloto de Wiener y Sert. 1950

PRIMED, Programa Integral de Mejoramiento de Barrios Subnormales en Medellín (1999). *Sistematización del proceso de planeación participativa: Zona Noroccidental, 1994-1999*. Medellín: Alcaldía.

Puerta Osorio, D. (2011). "Proyectos Urbanos Integrales – PUI". En: Alcaldía de Medellín, Laboratorio Medellín. Catálogo de diez prácticas vivas. Medellín: Mesa Editores.

Ramírez Gómez, Helí (1979). *En la parte alta abajo*. Fondo Editorial Universidad EAFIT. Medellín.

Restrepo Uribe, Jorge (1981). *Medellín: su origen, progreso y desarrollo*. Serigráficas.

Restrepo, Nicanor (2009). *Empresariado antioqueño y sociedad 1940-2004. Transformación e influencia de las élites patronales de Antioquia sobre las políticas económicas y sociales colombianas a partir de 1940*. Tesis doctoral sociología política. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.

Reye, K Ulrich (1969). *El proceso de urbanización en el Valle de Aburrá*. CIE. Facultad de Ciencias económicas, U. de A., Medellín.

Rincón, Héctor (2008). Entrevista radial para Caracol Radio. http://www.caracol.com.co/audio_programas/archivo_de_audio/circula-ultima-edicion-del-periodico-la-hoja-hablan-sus-fundadores-ana-maria-cano-y-hector-rincon/20080501/oir/588644.aspx

Roger, Alain (2007). *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Rojas, José María (1975). *El proceso de ocupación del espacio urbano y la migración a Medellín*. Unidad de investigaciones. INDESCO. Medellín.

Romero, José Luis (2001). *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*. Siglo XXI, Buenos Aires.

Salazar, Alonso (1996). *La génesis de los invisibles: Historias de la segunda fundación de Medellín*. Medellín: Programa de la paz, Compañía de Jesús.

Salazar, Alonso (2002). *No nacimos pa' semilla*. Editorial Planeta. Bogotá.

Salazar, Alonso. (2001) *El pintor de las comunas*. En: La revista de El Espectador. No 74 (Dic. 16, 2001) p. 12-14

Sassen, S. (2005). *The Global City: Introducing a concept*. Brown Journal of World Affairs, Winter/Spring 2005. Vol XI, Issue 2.

Sers, Philippe (2011) *La revolución ética de la cultura moderna y contemporánea, la problemática de la verdad en el arte*, seminario en la Maestría Paisaje, Medioambiente y Ciudad, La Plata.

Silvestri, Graciela (2003). *El color del río. Historia cultural del paisaje del Riachuelo*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes-Prometeo.

Silvestri, Graciela (2010). Seminario en la Maestría Paisaje, Medioambiente y Ciudad, La Plata.

Simmel, Georg (2001(1918). *Filosofía del paisaje*, en: *El individuo y la libertad*, Ediciones Península, Barcelona.

SCHNITTER, Patricia (2003). *Sert y Wiener en Colombia. La vivienda social en la aplicación del urbanismo moderno*. Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1 de agosto de 2003, vol. VII, núm. 146(035). <[http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-146\(035\).htm](http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-146(035).htm)> [ISSN: 1138-9788]

Sola Morales i Rubio, M. (1997). *Las formas de crecimiento urbano*. España: Ediciones UPC.

Torres Tovar, C. A. (comp.) (2009). *Ciudad informal colombiana: barrios contruidos por la gente*. Grupo de Investigación Procesos Urbanos en Hábitat, Vivienda e Informalidad. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes.

Universidad Nacional, Facultad de arquitectura (1979). *Reordenamiento urbano de la Comuna Nororiental*. Centro de Investigaciones. Febrero.

Werthmann, Christian. (2011) *Metrópolis non formal*. Conferencia en Congreso Ambientes Urbanos. Medellín.

PAGINAS WEB:

Fredy Serna: <http://www.colarte.com/colarte/Conspintores.asp?idartista=1386&pest=obras>