



Praxis & Saber

ISSN: 2216-0159

praxis.saber@uptc.edu.co

Universidad Pedagógica y Tecnológica
de Colombia
Colombia

Escobar Neira, Fernando
CULTURAS DEL ESPACIO Y PROCESOS ARTÍSTICOS COLECTIVOS -
PARTICIPATIVOS. CASOS RECIENTES EN MÉXICO D.F., BOGOTÁ D.C. Y MEDELLÍN
Praxis & Saber, vol. 3, núm. 6, julio-diciembre, 2012, pp. 17-42
Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia
Boyacá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=477248390002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto



Fernando Escobar Neira

Candidato a Doctor en Estudios Urbanos por la Universidad Autónoma Metropolitana, México DF

Línea de Estudios Urbanos del posgrado de la División en Ciencias y Artes para el Diseño, Universidad Autónoma Metropolitana, sede Azcapotzalco.

escobarneira.fernando@gmail.com

Artículo de Investigación Científica y Tecnológica

Fecha de recepción: 12 de mayo de 2012

Fecha de aprobación: 6 de octubre de 2012



Revista de Investigación y Pedagogía
Maestría en Educación. Uptc

CULTURAS DEL ESPACIO Y PROCESOS ARTÍSTICOS COLECTIVOS - PARTICIPATIVOS. CASOS RECIENTES EN MÉXICO D.F., BOGOTÁ D.C. Y MEDELLÍN

Resumen

El presente artículo aborda distintos aspectos relacionados con la espacialización de algunos casos de prácticas artísticas colectivas y participativas en lugares específicos de tres ciudades latinoamericanas: México D.F., Bogotá D.C. y Medellín. El texto problematiza la presencia de distintos idearios y representaciones sociales de lo artístico en sus dimensiones local y global, que establecen significados de lo artístico, de lo político y lo social, que pugnan al asociarse a ciertas prácticas artísticas contemporáneas, sus agentes e instituciones. Para esto, propone una entrada que se aparta un poco de la teoría e historia del arte, situándose en un ir y venir constante entre los supuestos de las prácticas artísticas y las ciencias sociales.

Palabras clave: prácticas artísticas, la ciudad latinoamericana, culturas populares, arte y transformación social, arte y política, praxis & saber.

CULTURES OF SPACE AND COLLECTIVE AND PARTICIPATIVE ARTISTIC PROCESSES. RECENT CASES IN MEXICO CITY, BOGOTA AND MEDELLIN

Abstract

This article covers different aspects related to the spacialization of some cases of collective and participative artistic practices in specific places of three Latin American cities: Mexico City, Bogota and Medellin. Therefore, the article questions the presence of different social ideologies and representations concerning the artistic field in its local and global dimensions, which establish meanings for the artistic, the political and social matters and, at the same time, fight among themselves when associating with certain contemporary artistic practices and its agents and institutions. In order to do so, it is proposed a focus that, to a certain extent, is separated from art theory and history, placing itself in a constant to and fro movement between the assumptions of artistic practices and social sciences.

Key words: artistic practices, Latin American city, popular cultures, art and social transformation, art and politics, praxis & knowledge.

CULTURES DE L'ESPACE ET PROCESSUS ARTISTIQUES COLLECTIFS – PARTICIPATIFS. CAS RECENTS A MEXICO D.F., BOGOTA D.C. ET MEDELLÍN

Résumé

Cet article aborde divers aspects se référant à la spatialisation de certains cas de pratiques artistiques collectives et participatives dans des lieux spécifiques de trois villes d'Amérique latine: Mexico D.F., Bogota D.C. et Medellín. Le texte problématise la présence de distinctes idéologies et représentations sociales de l'artistique dans ses dimensions locales et globales, qui établissent des significations de l'artistique, du politique et du social, qui luttent lors

de leur association à certaines pratiques artistiques contemporaines, leurs agents et institutions. Pour cela, il propose un accès qui s'éloigne un peu de la théorie et de l'histoire de l'art, en se situant dans un va et vient constant entre les hypothèses des pratiques artistiques et les sciences sociales.

Mots clés: pratiques artistiques, la ville d'Amérique latine, cultures populaires, art et transformation sociale, art et politique, praxis & savoir.

CULTURAS DO ESPAÇO E PROCESSOS ARTÍSTICOS
COLETIVOS - PARTICIPATIVOS. CASOS RECENTES NO
MÉXICO D.F., BOGOTÁ D.C. E MEDELLÍN

Resumo

O presente artigo aborda distintos aspectos relacionados à espacialização de alguns casos de práticas artísticas coletivas e participativas em lugares específicos de três cidades latino-americanas: México D.F., Bogotá D.C. y Medellín. O texto problematiza a presença de distintos ideários e representações sociais do artístico nas suas dimensões local e global, que estabelecem significados do artístico, do político e o social, que lutam ao se associar a algumas práticas artísticas contemporâneas, os seus agentes e instituições. Para isso, propõe uma entrada que se afasta um pouco da teoria e história da arte, tendo como produto um ir e vir constante entre os supostos das práticas artísticas e as ciências sociais.

Palavras chave: práticas artísticas, a cidade latino-americana, culturas populares, arte e transformação social, arte e política, praxis & saber.

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

Alain Touraine

“(…) tal vez nuestra tarea más urgente sea volver a aprender a viajar, en todo caso, a las regiones más cercanas a nosotros, a fin de aprender nuevamente a ver”.

Marc Augé

“Posicionalidad, localización y memoria son, entonces, los centros del debate político e intelectual del final del siglo XX”.

Hugo Achugar

Introducción

Los sucesos más sorprendentes de las últimas dos décadas demostraron lo que diversos autores y artistas inscritos en prácticas artísticas de avanzada, los estudios culturales, los estudios visuales, ciertas teorías del arte contemporáneo, la sociología y la geografía anunciaron con el nombre de “giro cultural”, cuando nadie alcanzaba a imaginar aún que la cultura llegaría a establecerse como un cuarto poder, junto al político, al financiero y al militar (Montiel, 2010). Fue difícil en ese entonces, que se aceptaran una serie de espacios transdisciplinarios para repensar “lo social” desde la esfera de lo cultural, atendiendo las evidencias según las cuales, lo social como lo conocíamos se habría disuelto (Touraine, 2005).

Es en la ciudad en donde tienen lugar con mayor frecuencia nuevas experiencias del espacio público relacionadas con el acceso y circulación de numerosos dispositivos tecnológicos, y las defensas más visibles por el alcance de derechos culturales por parte de distintas comunidades. También es en la ciudad en donde se establecen y reproducen nuevas experiencias y conductas surgidas de las tecnologías de la comunicación y la información. Las preferencias sexuales, la música que escuchan o el vestuario que usan, asignan a cada habitante de la ciudad una determinada ubicación sociocultural, que se suma a la que se les puede asignar por

su condición de clase, etnia, edad, filiación política. Del mismo modo, también es posible distinguir a los ciudadanos por los dispositivos con los que marcan y usan el espacio de la calle.

El entramado de productos, prácticas, lugares, discursos y agendas políticas presentes en el consumo cotidiano de productos populares como la música, el vestuario o la comida, más que afirmar el señalamiento hecho muchos años atrás por Raymond Williams, en el sentido de que la cultura es ordinaria, reitera que la cultura es un espacio de construcción colectiva, heterogéneo y en pugna permanente, en la que *“los diálogos, conflictos y negociaciones culturales ocurren en topografías locales donde se enfrentan y negocian de manera compleja lo hegemónico y lo subalterno, lo nacional y lo extranjero, lo canónico y lo popular”* (Rodríguez, 2007, s/p).

Las topografías *locales* a las que alude Rodríguez serían el resultado de una situación de rasgos espaciales, sociales y culturales específicos en articulación problemática con los flujos desterritorializados y ubicuos propios de la globalización. Desde los estudios sociales, Touraine enfatiza que “lo cultural” es hoy el lugar por excelencia en las contiendas sociales, y en donde se dirimen o afirman diferencias económicas, políticas y sociales (Touraine, 2005, p. 14).

A manera de ejemplo cabe comentar el caso colombiano de transformación de las llamadas músicas “locales”, “populares”, o “tradicionales”, el cual no ha estado exento de polémica. A propósito, Ana María Ochoa (2003b, pp. 11-13) escribe que

[...] el término “músicas locales” lo empleo para nombrar músicas que en algún momento histórico estuvieron claramente asociadas a un territorio y a un grupo cultural o grupos culturales específicos —aun cuando la territorialización no haya sido necesariamente contenida en sus fronteras, y en las cuales esa territorialización original sigue jugando un papel en la definición genérica—.

Así, los elementos que se reconocen, participan en la producción, circulación y apropiación de las músicas locales, han replanteado las relaciones entre el lugar de origen, el sujeto que las produce, el sujeto que las consume y la trama de significados implicados en su circulación (Ochoa, 2003b, pp. 11-13). Tales cambios resultan de la transformación del modo de producción musical, de los nuevos circuitos de consumo que han aparecido a través de sitios web como *youtube* o *myspace*, y

por supuesto, de las políticas culturales implementadas simultáneamente alrededor de las músicas locales —como práctica e industria—.

Si se comparan los costos actuales con los registrados hace veinte años en la producción y grabación musical, se observa una significativa reducción por cuenta de la “democratización” en el acceso y uso de nuevas tecnologías, lo que a su vez ha alentado un intercambio mucho más intenso, efectivo y masivo de tecnologías, productos e información, reproduciendo saberes sociales a una velocidad y escala jamás vistas.

Por otro lado, la llamada piratería de software ha permitido el uso de sofisticados programas para composición y edición musical. Si a lo anterior se suma la aparición de software gratuito para edición de audio asociado a iniciativas globales de copy left que apuntan a una participación masiva en la esfera pública del mayor número de ciudadanos, las opciones reales que existen para hacer música se multiplican casi al infinito, comparadas a las que tuvieron en sus manos los ciudadanos de hace apenas quince años. Esta caracterización tan general del fenómeno de las músicas locales en Colombia, similar al de otros países y regiones, bien se podría aplicar a otras prácticas dentro del campo cultural.

Para precisar más este punto puede ser útil detallar la definición de ‘campo cultural’, empleando para ello una descripción de ‘campo’ coincidente con lo planteado por Bourdieu que sintetizan Szurmuk y McKee Irgwin: La idea de campo permite estudiar ya no sólo las dinámicas de la cultura como bien de la élite, sino las dinámicas de las diferentes culturas que disputan la hegemonía. “[...] *Por ello, un campo es siempre un espacio de lucha por la dominación que genera estrategias de conservación, resistencia, subversión. La dominación, de acuerdo al habitus y al capital, no tiene una sola dirección y los actores tienen diferentes posiciones de acuerdo a la estructura que se analice*” (2009, p. 46).

Es precisamente desde un sector del campo cultural colombiano, —el artístico— en el que muchos historiadores del arte, investigadores y artistas, han afirmado que en Colombia no ha existido una raigambre ni una continuidad de procesos, producciones o proyectos colectivos artísticos. Los referentes obligados por lo general son dos: el colectivo El Sindicato, asentado en Barranquilla, y el Taller 4 Rojo, que también trabajó durante los años setenta pero en Bogotá. Después de ese momento, habrían sido muy pocas las apariciones de colectivos artísticos en las narraciones habituales de la historia del arte de corte modernista en el país.

Sin embargo, en años posteriores las frecuentes irrupciones de tácticas artísticas colectivas de producción, circulación y gestión obligaron a la revisión de los supuestos con los que se vinculaban ciertas prácticas artísticas a acciones colectivas, llegando a reconocer que han tenido lugar en escenarios de la lucha social contemporánea, es decir, fuera del campo del arte.

Por ejemplo, a las iniciativas colectivas estrictamente artísticas que comenzaron su trabajo desde los años ochenta y durante los primeros años de los noventa como Ku, Gilles Charalambos y Roberto Sarmiento, Grupo Recuerdos Inolvidables, Las Matracas, La Pequeña Familia, Colectivo Cambalache y Sueños Regionales, en Bogotá; el Taller de Sueños, el Grupo Universidad de Antioquia, Utopía, Grafito y Urbe en Medellín; Wilson Díaz y Juan Mejía y Helena Producciones, en Cali; durante la última década se han sumado a estas experiencias un número muy amplio de iniciativas de carácter colectivo, participativo y colaborativo que han dinamizado y ampliado el campo del arte en Colombia, no sólo a través de eventos institucionales como los Salones Regionales de Artistas, el Salón Nacional de Artistas en sus últimas versiones, Salones de Arte Joven, e infinidad de curadurías y exposiciones temáticas, sino que se han articulado a movimientos antiglobalización, activismos a favor de los derechos de las víctimas del conflicto armado colombiano, minorías étnicas, de género y etarias, procesos comunitarios, entre otros.

Es importante señalar que, en efecto, no son propuestas que presenten algún tipo de homogeneidad o de rasgos comunes fáciles de distinguir, todo lo contrario, difieren en las *tácticas* que emplean para insertarse y articularse a circuitos no artísticos; en las *estrategias* implementadas para vincularse efectivamente con la institucionalidad del campo del arte local y al mismo tiempo, resistir y desviar la corrección política que le es propia; en las *representaciones* de lo artístico de las que se sirven para intervenir o para apropiarse recursos; y en el *ideario* que movilizan en términos políticos, sociales y artísticos.

La reciente eclosión de numerosos y diversos procesos colectivos artísticos articulados a acciones sociales colectivas no es un fenómeno exclusivo de Colombia o de América Latina, por el contrario, ha surgido en distintos intersticios del sistema económico global, sobre todo en sus márgenes, que no se ubican espacialmente en el llamado Tercer Mundo como se pudiera creer, sino en los lugares en donde persiste la desigualdad, —que pueden ser lugares de capital situados en los países centrales—.

Las condiciones de emergencia de las acciones colectivas y de sus articulaciones con prácticas artísticas contemporáneas son muchas, diversas y específicas en cada caso, en cada ciudad. Tales especificidades son imposibles de enumerar y describir en este espacio. Lo que tal vez sí es posible, es precisar algunas causas probables del surgimiento de nuevas prácticas artísticas mediante la ubicación de algunos procesos iniciados —y culminados— durante los últimos años. Por ejemplo en Bogotá, es fundamental la aparición de un alto número de facultades, departamentos y carreras en artes que, obviamente, han ampliado el número de actores expertos e instituciones que participan del campo cultural del país y que la hacen un caso particular en todo el país.

Hay que agregar que tales espacios de formación superior han querido atender las distintas dimensiones implicadas en la producción artística, como la formación, la gestión, la asociada a los discursos del arte y la relativa a la creación de objetos de arte propiamente dichos, con mayor o menor éxito, y al igual que las prácticas artísticas de avanzada y de movilización social, responden a distintos idearios y representaciones sociales de lo artístico en sus dimensiones local y global de manera simultánea. Quiere decir esto que el sentido de “lo artístico” y también el significado de lo político y lo social asociado a la idea de arte que movilizan, siempre están en pugna.

La aparición de nuevos espacios de formación formal y no formal se ha concentrado, como ya se dijo, en Bogotá. La mayor concentración y accionar de prácticas artísticas articuladas de acciones colectivas se presenta en los dos grandes centros urbanos del país: Bogotá y Medellín. Esto último tampoco es gratuito, pues ambas ciudades cuentan con un mercado del arte en ascenso y un sistema de cultura en funcionamiento, con políticas e instancias definidas que tienen injerencia en el diseño y puesta en marcha de distintas líneas de acción del campo cultural y artístico y en el programa de estímulos que, sin ser ideales, han sido garantía para ciertos procesos e iniciativas en manos de artistas y comunidades. A pesar de lo descrito, los recursos públicos son insuficientes y no cubren las necesidades de un sector que se ha ampliado y que ha diversificado su producción, por lo que las organizaciones civiles y la empresa privada han encontrado distintos espacios y recursos para sus intereses.

Con respecto a México D.F. —que representa otro contexto— no se trata de plantear aquí un juego de espejos entre dos ciudades colombianas y la capital mexicana, pues simplemente no comparten categorías para un análisis posible. Por ejemplo, no responden a un mismo modelo de

gestión, planeación y producción del territorio. Es decir, no comparten una misma estructura en términos de gobernabilidad, ni de gobernanza, ni de organización de la sociedad civil, ni tienen el mismo horizonte en términos de políticas culturales. Aunque las tres ciudades estén inmersas en el cambiante proceso de globalización, sus caracterizaciones sociopolíticas y situaciones culturales específicas son tan distintas que se deben entender como “centros de poder autónomos” en sus respectivos países, como sucede en general con las grandes metrópolis latinoamericanas.

Al respecto Patricio Navia y Marc Zimmerman (2004, pp. 17-19), afirman, teniendo en cuenta la consolidación de la importancia política y económica, y el protagonismo cultural en ascenso de las grandes ciudades de América Latina, que éstas se están convirtiendo en centros autónomos de poder, algunas veces a pesar de los respectivos Estados Nacionales en los que se inscriben. Entre las razones que exponen una de las más importantes es la emergencia y fortalecimiento de identidades urbanas expresadas en formas diversas: movimientos sociales animados por la exigencia de reivindicaciones étnicas, de género, laborales, o en general, ciudadanas; y la producción y oferta cultural y artística en distintos medios de expresión y circulación, que cada vez más se apoyan en nuevas tecnologías de la información y la comunicación. En esa medida, esta condición de “centros autónomos de poder” es lo que en últimas vincula a las tres ciudades sobre las que se presentarán algunos estudios.

De otra parte, lo descrito en líneas anteriores explica otra posible causa de la reciente eclosión de proyectos colectivos y colaborativos a los que se ha hecho referencia, pues, en medio de los intersticios y las desigualdades sociales, económicas, políticas y culturales entre artistas, público, gestores y demás productores culturales, un número creciente de artistas se ha venido organizando de modos diversos para reactivar la capacidad cultural instalada en sus respectivas ciudades, o han venido implementando tácticas de intervención en sus entornos, haciendo evidentes las condiciones de posibilidad de los escenarios que participan del campo del arte nacional, —campo que ha estallado y cuyos actores presentan perfiles complejos e inespecíficos—.

Aquí, entonces, una posible tercera motivación: la innegable influencia de los procesos de globalización y mundialización que han permitido que una creciente y diferenciada cantidad de ciudadanos y ciudadanas puedan tener un relativo acceso y apropiación de espacios públicos de diversa índole, nuevas tecnologías de la comunicación y la información, y también,

que los recursos ahora en sus manos, hayan animado y radicalizado los conflictos culturales dentro de los cuales, en efecto, se cuentan los que involucran y coproducen las prácticas artísticas.

Un ejemplo conveniente: Las culturas populares

En la actualidad, se hace necesario situar en un contexto sociohistórico preciso cualquier pregunta por “lo popular”, para que posibilite plataformas de análisis acordes con la dinámica del campo cultural, y así, dar cuenta de la complejidad de dicho campo y de sus prácticas. Los motivos son claros: “lo popular” en América Latina articula un asunto que se ha abordado numerosas veces, sin agotarse todavía, desde distintas ópticas y con una iteración sorprendente durante los últimos cuarenta años, lo que indica su relevancia dentro de las dinámicas culturales de hoy. Una segunda razón es que en la actualidad se cuenta con un amplio repertorio de herramientas conceptuales, teóricas y metodológicas que permiten enriquecer y conflictuar las posiciones sobre “lo popular” articulándolo al campo general de la cultura y a dinámicas sociales concretas, superando así, visiones disciplinares que toleran sólo un marco de referencia para abordar una categoría tan dúctil.

Lo popular habla simultáneamente de lo que se desliza de la vida social y se introduce al “arte” a través de cualquiera de sus fisuras, de los territorios en donde se diluyen y reconstruyen los símbolos y significados de la dominación cultural, de la cual la “Institución Arte” hace parte¹. Solo así, tal vez, se puede explicar cómo la concepción y uso de *lo popular* responde a supuestos distintos, a valores disímiles, a representaciones conflictivas y, sobre todo, a usos políticos imposibles de ubicar y cualificar en una misma plataforma a pesar de estar cobijados por un marco común y homogéneo provisto por la alta cultura, —definida a partir de su diferenciación tajante de la cultura popular—. Tal marco común supone una relación de subordinación de la producción popular a la producción artística, como si lo popular fuera simplemente una producción que subyace a la artística y que necesita ser reinventada a partir de la representación “oficial” y “experta” que ofrece el arte.

1 La “Institución Arte” como la plantea James Clifford la componen museos, galerías, órganos estatales de gestión, promoción y patrocinio de las artes, universidades, eventos internacionales de circulación artística, discursos y sus respectivos actores.

Entonces, es evidente que buena parte de la producción artística establecida en los países periféricos, acoge y repite estrategias de ordenamiento, disciplinamiento y reproducción social de valores y supuestos culturales globales, y que esas diferencias entre las prácticas artísticas establecidas frente a *otras* formas culturales (populares) toman forma de conflicto irresoluble justamente por las representaciones del *otro* y de *lo otro* a las que acuden, en su intento por beneficiarse política y socialmente del control de los distintos significados que están en juego. Esta dinámica es similar en el resto de esferas de la vida social.

Aun así, y a pesar del avance innegable de procesos de globalización que han ahondado todavía más las desigualdades en los países latinoamericanos, Fals Borda advierte con especial énfasis en el caso colombiano:

[...] la lucha de los pueblos por la defensa y el reconocimiento cultural es otro síntoma elocuente de la ocupación del espacio frente a procesos globalizantes de destrucción, así como en la ciudad como en el campo. Aquí en cada territorio o bioespacio se busca afirmar una identidad colectiva y una definición alterna y superior de la calidad de vida. [...] Para hacer frente a los embates de la globalización y defender los espacios populares, sobresalen los esfuerzos por reivindicar los valores que provienen de la mezcla racial y cultural, [...] en conclusión, los elementos afectivos de la “glocalización” representan una fuerza antihegemónica que neutraliza la razón instrumental de los procesos tecnorregionales de la globalización transmitido por expertos, medios comunicativos y agencias internacionales (2000, pp. 25-27).

Estas cuestiones han aparecido insistentemente en los trabajos de numerosos investigadores que coinciden al afirmar que todos esos problemas no son exclusivos de Medellín, Lima, Quito o Bogotá, sino que estructuralmente son similares a los de casi todas las ciudades de América Latina aunque existan, como es obvio, grandes diferencias entre cada uno de los casos y su respectivo proceso.

En la perspectiva de la que se ocupa este escrito, Bozzano (2009), Ciccolella (1999), Janoshka (2002), entre otros, han expuesto en sus trabajos la importancia central que empiezan a tener en los estudios sobre las ciudades latinoamericanas actuales, el tipo de relaciones que generan entre sí los agentes que participan en su planeación, las políticas públicas con las que se cuenta en cada lugar, las tendencias globales en planeación urbana, la participación de organismos multilaterales en dicha planeación,

las redes globales de acompañamiento de las que se sirven los gobiernos y las organizaciones sociales al abordar temas de planeación urbana, las formas locales de organización social —que tienden cada vez más hacia el ámbito de lo cultural— y, sobre todo, las causas específicas del crecimiento y transformación de la ciudad que se estudia.

La evidencia de lo anterior se refleja en Medellín, ejemplo actual de una tendencia de planeación de las ciudades que han denominado “urbanismo social” y que le hace un relevo al “modelo Barcelona” que se había venido imponiendo en las últimas décadas: De acuerdo a recientes datos de la Secretaría de Cultura Ciudadana de la Alcaldía de Medellín, esta ciudad es la que presenta la mayor inversión en cultura con un promedio de 19,48 dólares por habitante, que contrasta con los 2,2 dólares por habitante de México D.F. y los 8,7 de Bogotá.

Esta información más allá de calificarla como positiva o negativa, abre preguntas sobre temas diversos que en apariencia no tendrían relación con “lo cultural”, como la organización social, la territorialidad urbana y sus actores, la metropolización, la gobernanza y la gobernabilidad, los procesos identitarios urbanos, la transformación del espacio público, la construcción de una memoria colectiva, las nuevas formas de lucha social, entre otros temas presentes en la cuestión urbana contemporánea latinoamericana.

Arte y cultura: Relaciones al borde

Para inscribir con algo más de claridad las inquietudes expuestas hasta este momento y centrarlas en el campo del arte en relación con el gran campo cultural, Keith Moxey ofrece una entrada histórica adecuada:

La historia del arte se ha apoyado en una definición de arte inestable en un doble sentido. El concepto de arte ha sido minado por la política de conquista y colonización, por un lado, y por el fracaso del historicismo por el otro. Como demostró Hans Belting, la “Historia” del arte occidental se edifica sobre unos conceptos de la historia elaborados por primera vez a finales del siglo XVIII, que luego fueron aplicados a épocas anteriores. [...] De hecho, reconocer la fragilidad de los límites que separan el arte del no arte, y la urgencia política de hacer frente a las apasionadas batallas que transcurren en la frontera entre las dos categorías, tiende a sugerir que la Historia del arte no perderá nada por dialogar con aquellas disciplinas que se dedican al estudio de algo más que ciertos objetos visuales presuntamente estéticos (2005, pp. 28-29).

Como se pudo inferir de la reflexión presentada en el apartado anterior, son muchas y muy variadas las contradicciones y los eventos implicados en las culturas populares y sus productos en relación con la Institución Arte, sobre todo en un *entorno modernizado y capitalista* como el actual (García-Canclini, 2002, pp. 30-35). Las nociones posibles sobre esas culturas populares oscilan entre consideraciones que las sitúan cerca al “origen” de las sociedades y que, por ende, son su nicho de “la” identidad, y expresiones contemporáneas de órdenes excluidos de la modernidad urbana enclavadas en presupuestos de arraigo rural, que afirman clichés de atraso y precariedad, de uso corriente y aceptado en amplias franjas de la población.

Bajo estos supuestos, es evidente la relación funcional de subordinación entre las culturas populares y la alta cultura representada por el arte. En tal relación, las expresiones de la cultura popular no serían expresiones de un conocimiento experto como sí se supone que serían las del arte —contemporáneo—. De otro lado, lo popular es banalizado, aplanado y romantizado, para articularlo de este modo sin resistencia a otras esferas de la vida social. Es más, a pesar de que en distintos escenarios académicos y de la administración pública se le confiere valor e importancia estratégica, lo popular es hoy un fenómeno cultural *global-popular*, pues tal y como advierte Renato Ortiz (2004, pp. 30-35), se han homogeneizado sus alcances y sus orígenes para su consumo, y por tanto sus valores y estrategias.

En medio de este conflicto, algunas prácticas artísticas han encontrado nuevos circuitos y posibilidades inéditas en su filiación, representación y usufructuación de lo popular, manteniendo la frontera entre alta y baja cultura, dándole continuidad a la exclusión y a las hegemonías culturales, que dan significado a las desigualdades que persisten en las ciudades latinoamericanas. Sin embargo, para otras prácticas artísticas denominadas *de avanzada*, —porque propenden por la transformación de la realidad social—, sirve un señalamiento de Gerald Raunig (2007, pp. 245-255), quien siguiendo a Etienne Balibar, recuerda que las fronteras no deben ser entendidas como un instrumento de exclusión —a pesar de haber sido probado a lo largo de la historia—, sino que pueden asumirse como un punto de partida para la ampliación de la democracia, pues sin duda, abren nuevos espacios de participación y acción.

Concluyendo este punto valga insistir en que lo más conveniente sería pensar lo popular como algo *en constante fuga*, tal y como lo planteara García-Canclini (2002).

La condición latinoamericana de la(s) cultura(s)

Ya se ha sugerido que la cultura no es una cualidad abstracta asociada a cierta condición de clase social o etnia. Por el contrario, es un entramado de relaciones entre actores sociales que tiene lugar en espacios concretos. En el asunto que le compete a esta propuesta, la cultura se asume simultáneamente como un medio para la negociación de conflictos sociales, el lugar mismo de tales conflictos y un mecanismo de poder que es disputado permanentemente por grupos sociales hegemónicos y subalternos, en tanto espacio-herramienta de intervención y transformación de la realidad, y por tanto, de las relaciones entre actores sociales. Esta definición provisional alude a algunos de los referentes teóricos, pero lo más importante es que ofrece un punto de apalancamiento que relaciona las prácticas culturales y el proceso de organización de una comunidad con el lugar de su propia cultura.

Autores como Ana María Ochoa Gautier (2003), George Yúdice (2007), Eduardo Nivón (2006) y Jesús Martín-Barbero (2002), entre otros, especifican en sus trabajos algunos tipos de relaciones posibles entre sociedad y Estado que han tenido lugar en los últimos tiempos en América Latina, evidenciando las distintas formas del ejercicio del poder en sus democracias y la complejización extrema de tal ejercicio. Las cuestiones que involucran las prácticas artísticas y las políticas culturales, el papel de los medios masivos y de la tecnología en los procesos sociales contemporáneos, hoy son temas comunes a distintas investigaciones e intervenciones críticas en espacios sociales. En la actualidad se puede observar el rápido cambio de la significación de lo cultural, de lo artístico, de su representación académica y su reconocimiento como un objeto de estudio importante, motivos que han obligado la emergencia de nuevos campos disciplinares, a la vez que los movimientos sociales han encontrado otras estrategias de intervención y de consecución de recursos para su accionar.

Desde hace unos treinta años las transformaciones de las prácticas culturales y sus significados han venido animando intensos debates académicos y fuertes pugnas por la representación política de la diferencia y la identidad. No hay que pasar por alto que estas cuestiones han sido abordadas insistentemente por artistas latinoamericanos desde tiempo atrás. De igual forma, en los espacios de la vida cotidiana distintos grupos y movimientos sociales han encontrado lugar para sus respectivas agendas políticas movilizadas vía arte y cultura.

En este orden de ideas, precisar un concepto de cultura y ampliar las implicaciones de su definición en cualquier investigación, proyecto de gestión o intervención relacionadas con el arte, significa atender las características específicas de las relaciones que se establecen entre grupos sociales e individuos con respecto a sus instituciones, condiciones materiales y las representaciones que de sí han establecido históricamente. La indagación en las *prácticas artísticas y culturales* que coproduce un determinado campo cultural permite abordar distintas expresiones sociales que animadas por reivindicaciones diversas, pueden converger en artefactos culturales transformadores de la ciudad. Esta transformación metropolitana es importante comprenderla en un sentido muy amplio que involucra el empoderamiento de sujetos en emergencia de distintas escalas y temporalidades, la consecución de derechos culturales, los procesos identitarios y la apropiación colectiva de espacios de la ciudad.

Este proceso de transformación es evidente al revisar las prácticas y políticas culturales que han tenido lugar en Bogotá y Medellín en los últimos quince años, en donde han concurrido dinámicas y flujos de escala global, nacional y local. Por ejemplo, las incuestionables transformaciones lideradas por los más recientes gobiernos de estas ciudades que han alterado radicalmente su forma y paisaje urbanos han sido posibles gracias a la participación de la ciudadanía en los procesos reales de transformación social y cultural, a una priorización de lo público como efecto de distintos discursos de amplia circulación social, al acompañamiento y evaluación permanente de organismos internacionales y, sobre todo, a su traducción en políticas públicas —aunque tal proceso no siempre haya tenido efectos positivos—.

Hoy los ciudadanos reconocen y valoran estas grandes intervenciones urbanas que han construido o renovado conjuntos de viviendas, parques, paseos peatonales, vías vehiculares y plazas. Del mismo modo, valoran y reconocen las actuaciones de grupos minoritarios como los grupos de *hip hoppers*, *punkeros* y *metaleros* que suenan en esas ciudades, o las agrupaciones culturales cuyos miembros identificados con alguna etnia, por ejemplo, participan activamente en fiestas y carnavales barriales. Todo lo anterior señala la importancia de las prácticas culturales en la transformación socio-espacial de las ciudades, específicamente en sus micro-espacios, es decir, en algunas de sus cuadras, colonias y delegaciones en el caso de México D.F., o barrios y comunas en el caso de Medellín.

Las consecuencias de esta transformación van desde el fortalecimiento de la gobernanza democrática, el avance en el ejercicio real de la ciudadanía

y el afianzamiento de las identidades a través de la representación de la diferencia cultural, hasta la estetización de la política. No hay sólo efectos negativos, ni sólo efectos positivos.

En el caso colombiano, los asuntos asociados a la relación Estado y cultura y la compleja red de relaciones que surgen de allí se han multiplicado, más aún cuando se estableció un discurso que pretende emplear la cultura como herramienta para la consecución de la paz (Ochoa, 2003). Como se ha observado en los veinte años posteriores a la gran reforma constitucional de 1991, ha sido más problemático que otra cosa, referirse en esos términos a “la paz”, pues sugiere que la violencia es algo sobrenatural que por mala suerte se estableció en el país, ocultando las condiciones estructurales que indican que la violencia actual es resultado de un proceso histórico de acumulación de desigualdades sociales y excesos contra desposeídos, indígenas, mujeres y afrocolombianos, entre otros.

El caso mexicano es distinto, pues la transformación social vía cultura fue algo que el Estado se tomó muy en serio después de la revolución de comienzos del siglo XX para materializar la configuración del Estado-Nación, y establecer unas condiciones económicas y políticas para la intervención a través de la cultura, que poco tendría que ver con las condiciones colombianas de emergencia de lo cultural hoy. Pero esto no es lo particular del caso mexicano. Lo que llama la atención es lo que afirma Lucina Jiménez en la presentación que hace del libro *La política cultural. Temas, problemas y oportunidades* de Eduardo Nivón: A pesar de que México es un país con una larga tradición en el campo de las políticas públicas de la cultura, no contamos con una amplia bibliografía sobre el tema, y menos aún con una que fomente nuevas perspectivas. “[...] *El de las políticas culturales es un campo emergente también en México donde se viven desde hace al menos dos décadas, procesos prolongados de transición al recomponerse los vínculos entre Estado, Mercado y Sociedad Civil [...]*” (2006, pp. 13-14).

En Colombia, con la intención de garantizar el desarrollo sociocultural general y la redistribución de los recursos y servicios culturales entre toda la población, el Estado colombiano estableció el Sistema Nacional de Cultura, que es un entramado de instancias, conductos regulares y procedimientos encaminados al desarrollo y fortalecimiento de las instituciones culturales existentes y a la generación de organizaciones sociales que garanticen la participación de la población en la planeación, evaluación, seguimiento, puesta en marcha y ajustes de las políticas

culturales del país. La Constitución Política de 1991 reconstruyó el deber ser del Estado desde la cultura y, por decirlo de algún modo, le dio juego a la sociedad civil organizada alrededor de la cultura.

El caso paradigmático de esta apuesta y de la importante tarea de establecimiento de políticas culturales públicas es Bogotá D.C. En el documento *Políticas Culturales Distritales 2004-2016* (Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2005, p. 23), la Alcaldía Mayor de Bogotá pone de relieve las transformaciones del paisaje urbano de la capital del país desde la segunda mitad de la década de los noventa:

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

En el caso de Medellín, tareas asimilables a las que realiza en la actualidad la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte en Bogotá están a cargo de la Secretaría de Cultura Ciudadana. Para cumplir objetivos tales como la ejecución de las políticas de cultura ciudadana, la formulación y ejecución del Plan de Desarrollo Cultural de la ciudad, se le ha conferido por parte del gobierno local un papel central a la educación ciudadana, pues se supone que fortalece la convivencia en la ciudad y establece algunas de las estrategias para articular las acciones y participaciones de distintas instituciones que logren integrar productivamente lo público con lo privado. En Bogotá y Medellín las políticas de cultura han superado el ámbito de lo artístico, no sólo por haber logrado traducir las necesidades más variadas de cada ciudad, sino por su articulación a políticas culturales y de gestión de organismos multilaterales como la UNESCO, y por haber conseguido el acompañamiento de otras entidades públicas y privadas que trabajan sobre el arte y la cultura en otras ciudades y países.

Sobre el Distrito Federal se puede decir que al igual que Bogotá y Medellín está cobijado por el Plan de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), marco desde el cual en la actualidad, el gobierno está concluyendo un proceso de fortalecimiento y construcción de políticas culturales, con el fin

de introducir en las políticas de la ciudad, políticas públicas, específicamente culturales, tendientes a la construcción de ciudadanía y al fortalecimiento de la participación. Este 'Proyecto de Fortalecimiento y Construcción de Políticas Culturales equitativas y diversas en el Distrito Federal', significa el reconocimiento por parte del Estado de la importancia de la participación de la ciudadanía en asuntos culturales públicos, para constituir plataformas permanentes desde las cuales dialogar con los gobiernos de la ciudad e incidir así en la planeación de la ciudad.

Este proyecto también implica el fortalecimiento de la gobernabilidad democrática de cara a los profundos cambios producidos para todo el país por su entrada al ALCA y la apertura económica que, entre otras cosas, ha complejizado la problemática del narcotráfico, el desempleo juvenil y la violencia contra mujeres, entre muchos otros fenómenos.

El principal resultado de esta iniciativa quizá es la constitución de la *Fundación Cultural de la Ciudad de México*, dentro del 'Programa de Cultura 2008' de la Secretaría de Cultura durante el actual gobierno de la ciudad, cuyo objetivo es democratizar el acceso a las manifestaciones artísticas e intelectuales para todos los habitantes del Distrito Federal. En otras palabras, y relacionado con algunos aspectos ya presentados, se trata de vincular al mayor número de actores sociales —asociaciones civiles, ciudadanos, actores del gobierno y empresarios— en la construcción de una plataforma común para la puesta en marcha de políticas culturales realmente participativas.

Como conclusión de este apartado, se puede afirmar que las rápidas transformaciones recientes animadas desde una escala supranacional, que han obligado a transformaciones nacionales y locales, desde cierta óptica han redundado en el aumento del número y tipo de agentes culturales que asociados o no a organizaciones de base social, pertenecientes o no a instituciones educativas, miembros o no de iniciativas privadas de gestión cultural, entran en diálogo permanente con funcionarios públicos e investigadores adscritos a instituciones académicas públicas y privadas. Es obvio que tales contactos no son necesariamente fluidos o positivos. Por el contrario, suelen ser conflictivos en la medida en que cada vez son más las esferas sociales que reclaman políticas culturales como plataforma básica para legitimar la lucha por sus derechos y también para redefinir "*las fronteras de su campo de acción cotidiano*" (Ochoa, 2003, p. 21). A todo esto hay que agregarle la agudización de los distintos conflictos con expresiones armadas que afectan a una franja importante de la población

de ambos países y las inevitables preguntas sobre la relación entre cultura y violencia que han suscitado.

En medio de este paisaje, las fracturas y condiciones de posibilidad de agentes, instituciones y sociedad en general, hacen que se tengan que reordenar constantemente las dimensiones de creación, circulación, formación, apropiación e investigación de las prácticas artísticas. Un efecto inmediato de esta circunstancia es la multiplicación de los significados y alcances del uso del término-herramienta-lugar “cultura”, lo que hace que constantemente estalle su sentido. Esta realidad es la explicación más elemental para la necesidad y existencia de políticas culturales como ejes articuladores de planes, prácticas, instituciones y agentes de los campos culturales de Bogotá D.C., Medellín y México D.F.

Algunos proyectos colectivos y participativos desde el arte y la cultura

Los países de América Latina presentan procesos sociopolíticos diferenciados entre sí aunque se puede aceptar la hipótesis de que comparten problemas similares: pobreza, desigualdad, debilidad institucional, baja gobernabilidad, corrupción, dependencia económica y subordinación política a los países centrales, entre otros. Bajo estos supuestos, Eduardo Nivón identifica una tendencia en el subcontinente registrada durante los últimos veinte años: el proceso de democratización y de búsqueda de otras estrategias de convivencia e inclusión social por parte de las distintas naciones (2006, p. 45).

A pesar de la urgencia de la puesta en marcha de estas renovadas estrategias de convivencia e inclusión social, muchas de las estrategias empleadas por las comunidades urbanas para lograr su inclusión y reconocimiento social tienden a escenificar y exagerar sus propios rasgos culturales, como la identidad. En esta dirección, George Yúdice señala que “hay que *ponerse las plumas*, por así decir, para ser reconocidos y representados en las instituciones garantizadoras de ciudadanía” (Ochoa, 2003, p. 12). Las evidencias le han dado la razón a Yúdice, aunque las consecuencias y nuevas problemáticas surgidas al asumir tal exageración identitaria son evidentes y de largo aliento. Un ejemplo es la homogeneización de grandes franjas de población joven que por vivir en determinado sector de Medellín, por vestirse de cierta manera, son tachados de delincuentes en potencia, vagos, o sujetos peligrosos por parte de muchos habitantes, autoridades cívicas y de policía de la ciudad. La salida que se ofrece a

la exclusión social, obliga a transitar a los ciudadanos por vías estrechas en las que fácilmente pueden deslizarse, tropezarse, o sencillamente, salir despedidos de ellas.

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

Con las advertencias y precisiones hechas, se escogieron algunos casos de prácticas culturales y artísticas que han coadyuvado a la producción de lo público, de *espacios públicos* a lo largo de los últimos años. Se ponen de relieve porque en tales prácticas se puede detectar cierta incidencia en la transformación social y en el cambio espacial de espacios concretos de las ciudades en cuestión, en la medida en que han favorecido la definición de espacios para disfrute colectivo, el fortalecimiento de valores identitarios y la inclusión de sectores sociales en condiciones de adversidad. Para esto se trabajará sobre tres aspectos centrales que articulan cada caso: la cultura, los espacios públicos y la política cultural.

Se hará referencia o mención a algunos conceptos, nociones y en general, problemas abordados en trabajos de distintos autores que conceden una importancia central a la cultura como una dimensión capaz de articular prácticas sociales y espacios públicos en las ciudades actuales, tal y como ha sido expuesto hasta el momento. En este sentido, son reconocidos los alcances de las políticas culturales en el marco de los conflictos, acuerdos, la gobernanza democrática y las movilizaciones sociales frente a instituciones públicas y privadas en defensa de sus derechos —no sólo culturales— en microespacios de las ciudades latinoamericanas. El problema central que se examinará tiene que ver con la forma como son entendidos los espacios públicos de un barrio: si se asumen como “algo” que pertenece “naturalmente” a la comunidad, esté organizada o no.

La principal dificultad que entraña asumir de esta manera los espacios públicos, es que pueden quedar excluidas en su estudio las motivaciones y necesidades que llevaron a establecer cierto orden social espacializado que es lo que representa en últimas un espacio público. Con la homogeneización de la categoría “espacio público” también se corre el riesgo de minimizar el conflicto inherente a una organización social y, por lo mismo, en la práctica se puede estar abocados a desvirtuar cualquier acción encaminada a la impugnación de alguna regla impuesta por el grupo hegemónico, como ocurre con mucha frecuencia, o casi por regla general, en las barriadas latinoamericanas. Por eso, para la presentación de los casos de prácticas artísticas y culturales se empleará la categoría “espacios comunes” propuesta por la investigadora argentina Natalia Da Representação, ya que acota la escala, especifica el proceso y sitúa en un lugar mucho más reducido y factible de estudiar, todos los asuntos habitualmente asociados con la categoría más general “espacio público” (Da Representação, 2009).

Las Jornadas de Paz y Dignidad

Esta iniciativa es liderada por Paola Rincón, una artista de la ciudad, que ha logrado vincular las familias indígenas que viven en la Comuna 4, Aranjuez, de Medellín, que llegaron desplazadas a la ciudad por la situación de violencia en los campos en general y en los territorios de ciertos resguardos indígenas en particular. La importancia de esta iniciativa radica en varios puntos. El primero es la paradoja representada por una incipiente organización indígena en un ambiente urbano que hace aún más frágil la sobrevivencia de sus costumbres y tradiciones ancestrales. El segundo, la precaria integración de la comunidad indígena a las dinámicas barriales que se dificulta por la forma de gobierno autónomo que posee en tanto minoría étnica con respecto al gobierno de la ciudad, pues su gobierno, representado por la autoridad indígena, es invisible para la gran mayoría de los habitantes de Medellín. Y el tercero, el rescate y fortalecimiento de tradiciones ancestrales a las que los niños y jóvenes de esta comunidad acceden a través de pequeñas pero sostenidas acciones artístico-culturales en el barrio y la comuna.

Entre 2008 y 2010, Rincón propuso una marcha que partió del Centro de Desarrollo Cultural de Moravia (CDCM) y llegó al Resguardo Indígena Karmata Rua, en Jardín, un municipio ubicado a 138 kilómetros al suroeste de Medellín. Los objetivos de esta jornada eran obtener un lugar dentro del CDCM para la apropiación de espacios culturales dentro de la comuna y el barrio que los beneficiara directamente, y también garantizar un bienestar

integral para la comunidad, expresado en la restitución del vínculo con sus saberes ancestrales y una correspondencia con las autoridades indígenas.

La iniciativa de Rincón y la participación de la comunidad indígena de Moravia y de la Comuna 4, Aranjuez, son un intento por resistir a la subordinación que históricamente se les ha impuesto, o al menos reconfigurar las relaciones de poder que han marcado la convivencia de indígenas y mestizos en el país; por lo que buscan acceder a sus derechos culturales de tal suerte que puedan entablar otras formas de relación con la administración y la sociedad de la ciudad y conseguir acuerdos desde la diferencia y no desde la homogeneidad que supuso en algún momento el gobierno local a los moravitas en lo que a intervenciones urbanas se refiere.

Echando Lápiz

Lo que se denominaba arte contemporáneo hace cincuenta, treinta e incluso menos años, tiene poco y nada que ver con lo que se conoce como arte contemporáneo. Viéndolo positivamente, puede que este hecho afirme la particularidad del arte que a diferencia de otros campos de conocimiento requiere revisar con insistencia su propio código, su carácter epistemológico. De allí que presente un discontinuo, inestable, que termina afirmando la especificidad y diferencia del tipo de conocimiento y experiencia producido desde y por las prácticas artísticas, con respecto del producido por otras áreas del conocimiento.

En Colombia, la historia natural, social y política ha coincidido numerosas veces en tener una común representación a cargo del arte: grandes empresas como la Real Expedición Botánica en el período de la Colonia y la Comisión Corográfica después de la Independencia, o trabajos y proyectos de artistas como Peregrino Rivera Arce, Francisco Antonio Cano, Juan Luis Mesa, Carlos Uribe, Juan Fernando Herrán o Alberto Baraya y *Echando Lápiz* son muestras recientes de ello.

Por otro lado, en medio del tono coloquial del lenguaje al nombrar las relaciones entre el campo y la ciudad que ubica a la segunda como una evolución desarrollista del primero, como su horizonte de sentido, como su futuro, se sitúa *Echando Lápiz* y su apuesta por mapeos, recorridos y desplazamientos cotidianos, viajes a lo cercano, inserción en circuitos urbanos, acción directa en espacios de socialidad, documentaciones y otras formas de visibilidad de *nuevos paisajes* y de *otros objetos* que se comienzan a divisar, pero no como tema, y no de la manera como habitualmente se construyen, objetos limitados, claros y sobre todo,

manipulables, para ser “estudiados” y apropiados por las prácticas artísticas desde los espacios académicos.

Este proyecto se ha interesado por interrogar las estrategias que algunos proyectos artísticos han empleado en sus relaciones dialógicas y conflictivas con comunidades específicas en la actualidad, inquietud que se ha vuelto común durante la última década del arte en Colombia. Frente a esto, el proyecto que coordinan Graciela Duarte y Manuel Santana ha considerado los espacios sociales no-artísticos, en este caso de Bogotá, no como un tema de trabajo sino como el material, el motivo y el lugar mismo para que ocurra eso que se puede seguir denominando como un hecho artístico en tanto afirme la producción del espacio social.

Museo de Mujeres Artistas Mexicanas (MUMA)

Es un proyecto independiente de Lucero González, realizado con fondos de la ‘Sociedad Mexicana Pro Derechos de la Mujer A.C. Semillas’, en México. El contexto no puede ser más conflictivo: un creciente empobrecimiento de las franjas populares de la sociedad, una especial visibilidad de la violencia de género y de crímenes de odio como los de las Mujeres de Juárez, la identificación de violencia intrafamiliar y entre parejas por parte del gobierno de la ciudad, un ideario de talante machista que reproduce representaciones estereotípicas de la mujer, de lo femenino, y en general, de la diversidad sexual, que sin ser muy distinta la situación de la que se vive en otras ciudades latinoamericanas, como ya se dijo, ha estado circulando con insistencia en la esfera pública y ha sido tema y objetivo de diversos trabajos académicos y activistas en los últimos años.

Otro elemento estructurante de este proyecto es la larga tradición del trabajo de feministas y mujeres organizadas en el escenario político y cultural del país, pero que ha sido silenciado o quizá omitido por un fuerte control de toda la estructura social. Aún así, el feminismo debe ser reconocido como un importante motor en las transformaciones trascendentales de los últimos años en México, como lo ha sido en otros escenarios, incluidos aquellos de los países centrales.

La apuesta de esta iniciativa es la reconfiguración de las relaciones de género en particular y del poder en general dentro de la sociedad mexicana, a partir del empleo de tácticas y estrategias propias del campo del arte, —del museo de arte en especial—. De acuerdo a lo que apunta la historiadora del arte Karen Cordero en la página web del MUMA, quien

hace parte del Consejo Consultivo del Museo, la importancia de este proyecto, radica en que

[...] en México, hasta el momento, los recursos para conocer la historia de las incursiones feministas en el arte, en términos de teoría, de acción y de sus consecuencias para la creación e interpretación, han sido escasas y fragmentarias. Asimismo, aunque han existido algunas iniciativas de museos virtuales que incluyen mujeres artistas mexicanas, ninguna se ha caracterizado por una conceptualización integral, que incluye documentación visual y verbal, aunado a herramientas interpretativas como son la exposición y el ensayo teórico. Es en este contexto que MUMA, Museo de Mujeres Artistas Mexicanas, busca proveer a sus usuarios de herramientas visuales, textuales e interactivas para conocer y navegar en este campo histórico y actual, proporcionando acceso a documentación sobre obras, escritos y exposiciones, junto con la posibilidad de presenciar diferentes construcciones museales virtuales de las relaciones posibles entre estos elementos.

Conclusiones

Identificar la cultura con los valores, prácticas y representaciones presentes en toda actividad humana, —como el arte—, implica necesariamente el enfoque desde el cual se define tal cultura, que perfila lo que se puede afirmar sobre su práctica y su política. Según Nivón, la cultura es *“la totalidad de la experiencia aprendida por una comunidad, sus convenciones y valores tanto económicos y productivos como jurídicos, políticos y religiosos; morales, familiares, tecnológicos, científicos y estéticos”* (2006, p. 20). Esta definición recoge la noción de cultura en tanto derecho humano, acordada en la Conferencia de la UNESCO de 1950, y la definición del mismo organismo que ha permanecido más o menos inalterada desde la declaración de México de 1982, que establece la no existencia de un significado totalizador, homogeneizador o estabilizador de un “mejor” sentido de una política cultural.

Se puede convenir entonces que para estudiar problemas relativos a las prácticas artísticas y culturales no se puede observar sólo el papel del Estado en su incidencia en las políticas culturales, porque la vida cotidiana queda fuera. Del mismo modo, no se puede atender sólo a las prácticas artísticas porque quedan fuera otras prácticas igualmente significativas que arrojan registros novedosos sobre las comunidades que las practican. Todo esto ha conducido de forma gradual a lo que Ochoa denomina *“la ciudadanización de la cultura o la culturalización de la ciudadanía”* (2003, p. 14).

En la actualidad, consecuencias de este redimensionamiento del arte y la cultura se advierten en México D.F., Bogotá D.C. y Medellín, ciudades en las que si bien es cierto que han surgido más agentes dentro del campo cultural, también se registra una diversidad y cantidad inédita de ofertas culturales, al tiempo que se ha profundizado la desigualdad social, la marginación socio-espacial y se sigue dificultando el diálogo intercultural. En vista de todas las experiencias acumuladas hasta este momento, tal vez sea imperioso lo que propone el artista Marcelo Expósito para hacerle contrapeso a esta situación: *“Dejar de considerar la actividad artística y cultural como una excepción en el ámbito de las relaciones sociales y de producción, para poder pensar las formas de acción que desde el campo de la producción cultural apuesten por una reorganización crítica del trabajo y de la producción de los bienes comunes”* (2008, p. 21).

Referencias

- Alcaldía Mayor de Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo (2005). *Políticas culturales Distritales 2004-2016*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Bozzano, H. (2009). *Territorios posibles. Procesos, lugares y actores*. Buenos Aires: Lumiere.
- Ciccolella, P. (1999). ‘Globalización y duplicación en la región metropolitana de Buenos Aires. Grandes inversiones y reestructuración socioterritorial en los años noventa’. *Eure. Revista Latinoamericana de Estudios Urbano Regionales*, Vol. XXV, N°. 76, diciembre de 2009, (pp. 5-27). Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Clifford, J. (2001). *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- Da Representação, N. (2009). ‘Los Espacios Comunes como problema. Sociabilidad, gestión y territorio’. Catenazzi, A., Aída Quintar, Cravino, M. C., Da Representação, N. & Novick, A. *El retorno de lo político a la cuestión urbana. Territorialidad y acción pública en el Área Metropolitana de Buenos Aires*. Buenos Aires: Coedición Universidad Nacional General Sarmiento - Prometeo libros.
- Expósito, M. (2008). ‘Introducción’ en Boris Buden (et ál.). *Producción cultural y Prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Fals Borda, O. (2000). *Acción y Espacio. Autonomías en la nueva República*. Bogotá: Tercer Mundo Editores- Universidad Nacional (IEPRI).

- García-Canclini, N. (2002). *Culturas populares en el capitalismo*. México: Editorial Grijalbo.
- Janoschka, M. (2002). 'El Nuevo modelo de la ciudad latinoamericana: fragmentación y privatización', *Eure. Revista Latinoamericana de Estudios Urbano Regionales*, Vol. XXVIII, N° 85, diciembre de 2002, (pp. 11-29). Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Martín-Barbero, J. (2002). *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.
- Montiel, E. (2010). *El poder de la cultura. Recurso estratégico del desarrollo durable y la gobernanza democrática*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- Moxey, K. (2005). 'Estética de la cultura visual en el momento de la globalización'. Brea, J. L. (ed.); *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.
- Navia, P., & Zimmerman, M. (coords.) (2004). *Las ciudades latinoamericanas en el nuevo (des)orden mundial*. México: Siglo XXI.
- Nivón, E. (2006). *La política cultural. Temas, problemas y oportunidades*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo Regional para la Cultura y las Artes de la Zona Centro.
- Ochoa, A. M. (2003a). *Entre los deseos y los deberes. Un ensayo crítico sobre políticas culturales*. Bogotá: ICANH.
- (2003b). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá: Norma.
- Ortiz, R. (2004). *Mundialización y cultura*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Raunig, G. (2007). *Art and Revolution. Transversal activism in the Long Twentieth Century*. Los Angeles: Semiotext(e).
- Rodríguez, V. (2004). 'El retorno de lo local: topografías locales y representación artística en América Latina'. *Asterisco. Streets of deseo / calles del Desire*, N° 7, julio de 2004, s/p. Bogotá: Revista Asterisco.
- Szurmuk, M. & McKee Irwin, R (coords.) (2009). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI, Instituto Mora.
- Touraine, A. (2006). *Un nuevo paradigma. Para comprender el mundo de hoy*. Buenos Aires: Paidós.
- Uribe, C. & Escobar, F. (2009). *Ex-Situ/In-Situ. Moravia, prácticas artísticas en comunidad*. Medellín: Tragaluz Editores.
- Yúdice, G. (2007). *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Barcelona: Gedisa.