

Desbordes

Revista de investigaciones. Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades, UNAD
Volumen 10 Número 2, JUL - DIC 2019 ISSN 2027-5579 / E-ISSN 2539 - 4150

Arte, Virtualidad y Territorio



DESBORDES - Revista de Investigaciones
Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades

UNAD

ISSN: 2027-5579

E-ISSN: 2539-4150

VOLUMEN 10 • No. 2 • JULIO - DICIEMBRE • 2019

JAIME ALBERTO LEAL AFANADOR, EdD.
Rector

CONSTANZA ABADÍA GARCÍA, Mag.
Vicerrectora Académica y de Investigaciones

VIVIANA VARGAS GALINDO
Decana Escuela de Ciencias Sociales,
Artes y Humanidades – ECSAH.

CANJE Y SUSCRIPCIONES

Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades
Universidad Nacional Abierta y a Distancia -UNAD
Calle 14 Sur No. 14-23, 4o.piso, Bogotá, D.C. Colombia
PBX: 34437700 extensión 1532
E-mail: revista.desbordes@unad.edu.co



DERECHOS RESERVADOS

Desbordes autoriza la reproducción parcial o total de los artículos siempre y cuando se cite la fuente: autor, título del artículo, nombre de la revista y número. En caso de requerir copia de algún artículo, solicítelo a los correos electrónicos: revista.desbordes@unad.edu.co



Desbordes

Arte, virtualidad y territorio

RESPONSABLES DE LA EDICIÓN DEL VOLUMEN 10 No. 2 - 2019

Editor General:
CARLOS ARTURO ROMERO HUERTAS
Docente Universidad Nacional Abierta y a Distancia – UNAD.

Editor Invitado:
RAÚL ALEJANDRO MARTÍNEZ
Líder Nacional del Programa de Artes Visuales - UNAD

Portada:
Fotografía realizada por Viviana Aguillón sobre la obra “Rituales para un nido” de Raúl Alejandro Martínez.

Diseño Editorial:
RAÚL ALEJANDRO MARTÍNEZ RICARDO
HERNÁNDEZ FORERO

Corrección de estilo:
JACQUELINE TORRES RUIZ

Diagramación e impresión:
ARMATOSTE SOLUCIONES GRÁFICAS S.A.S.

COMITÉ EDITORIAL

Jacqueline Torres Ruíz, Mg.
Universidad Nacional de Colombia.

Alexander Castro Lozano, PhD (c)
Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Raúl Alejandro Martínez, Mg.
UNAD

Daniela Hernández Contreras, Mtra.
UNAD

COMITÉ CIENTÍFICO

Rebecca Bartel, PhD.
San Diego State University

Tatiana Martínez Santis, Mg.
UNAD

Alfredo Rojas Otálora, PhD.
UNAD

Oriana Villarroel, PhD (c)
Universidad de Córdoba, España

Contenido

Nota Editorial: Arte, virtualidad y territorio	7
Raúl Alejandro Martínez	
Ciudadanías experimentales	11
Ricardo Toledo Castellanos	
Territorios otros/intercambios otros: la plaza de hierbas Samper Mendoza	49
Camila Duque Jamaica	
Miradas: una curaduría desde el museo de arte de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia	67
Jairo Moreno Ospina, Gladys Lenith Rojas García.	
Bogotá: el caso del proyecto “Esta es mi ciudad: crónicas visuales de exhabitantes de calle”	93
Jacqueline Torres Ruiz, Angie Bernal Salazar	
Cuerpo y diversidad: una experiencia de reflexión	109
Naindú Alonso Roa, Enith Franco Arango, Jaime Enrique Torres Rivera	
Red Arte, Virtualidad e Investigación (AVI): una plataforma para investigar acerca de la educación artística desde los escenarios virtuales	121
Moisés Londoño Bernal	
Espacio para el prólogo o en blanco para colorear: multiplicidad de lenguajes en Te quiero mucho, poquito, nada	129
Juan Fernando Jaramillo Montoya	
La curaduría colaborativa como estrategia para la catalogación en línea de arte en espacio público en Colombia	149
Raúl Alejandro Martínez, Uliana Molano Valdés	
Pares evaluadores del Vol. 10	167
Política editorial y normas para autores	168



Fotografía Mujer en el metro.
Ciudad de México.
Viviana Aguillón 2016

Arte, virtualidad y territorio

Raúl Alejandro Martínez Espinosa¹

Editor invitado

Habitar un espacio, afectar un lugar, apropiarse las paredes, intervenir los muros, jugar con los avisos publicitarios, irrumpir con una danza en el transcurrir cotidiano; son algunas de las acciones que tienen lugar en la manera de vivir una gran ciudad o un pequeño pueblo, y que se asumen como algunas de las formas emergentes de expresión artística. En estas prácticas, los artistas amplían la idea de territorio y diluyen las fronteras, muchas veces invisibles, que separan a los ciudadanos en sus mundos y esferas. Desde las primeras “pintas” de denuncia, buena parte de artistas bordean el activismo y realizan un ejercicio de expansión de los espacios tradicionales del arte. Para Rancière (2015 p:72) “La cuestión no consiste en aproximar los espacios del arte al no arte y a los excluidos del arte. La cuestión consiste en utilizar la extraterritorialidad misma de esos espacios para descubrir nuevos disensos, nuevas maneras de luchar contra la distribución consensual de competencias, de espacios y de funciones”.

La noción de territorio se amplió a partir de diferentes comprensiones del mundo. La relación exclusiva con la geografía convencional ha dado paso a formas diversas de construcción social, cultural y política de los espacios. Esta expansión del término involucra no solo aspectos espaciales sino también de orden mental y simbólico, es así que, el cuerpo

1. Publicista de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, Especialista en Periodismo de la Universidad de Los Andes y Magister en Artes Plásticas y Visuales de la Universidad Nacional de Colombia. Líder Nacional del programa de Artes Visuales de la UNAD. Líder grupo de investigación Intersecciones Digitales y Editor de la revista de divulgación Back Projection.

también tiene una presencia en esta nueva dimensión de territorio. El cuerpo, la ciudad y las cosas hacen parte de una noción extendida del territorio en la medida que pueden llegar a agenciar prácticas de resistencia al discurso colonial y hegemónico que pretendió y en alguna medida consiguió, establecer un orden a partir de la cartografía occidental.

Son estas mismas ciudadanías quienes permiten que las tensiones por el espacio público dinamicen las ciudades. En su texto “(No es) su espacio público cotidiano”, Jeffrey Hou (2015), hace una revisión por las luchas y reivindicaciones que se viven en diferentes lugares del mundo y dan lugar a lo que denomina “espacios públicos insurgentes”, lugares de encuentro apropiados de manera diferente a las pretensiones estatales de planeación urbana para la arquitectura de los barrios, las plazas o los parques. En un mismo espacio el asunto de lo público entra en una serie de disputas entre el mercado, los entes de control estatal y las diversas ciudadanías, que propenden por la inclusión en la esfera pública desde disputas territoriales que incluyen también al espacio virtual. No es fortuito que buena parte de las prácticas de artistas “digitales” estén estrechamente ligadas con acciones de resistencia a través de colectivos que promueven el software libre, las estrategias de “Do it” y la cultura hacker ante la homogenización producida por las grandes corporaciones.


En Colombia, la idea de ciudadano fue definitiva para los procesos de emancipación en las revueltas de independencia de hace doscientos años, pero esta idea se concretaba en cierto tipo de personas y a la vez suponía una serie de exclusiones (de raza, género, capacidad económica) que en algunos casos aún prevalecen. En esta relación la configuración de la arquitectura de las ciudades no es inocente. La planeación de la ciudad capitalista contrae una serie de estrategias de exclusión, que revisa Ricardo Toledo en su artículo sobre Ciudadanías experimentales; a partir de un análisis histórico en imágenes de las ciudades de Potosí y París, propone diversos ejercicios de creación en el marco de una propuesta de principios del “estar-en-el-mundo”, una serie de prácticas de resistencia desde el arte. Negociar el espacio y sus significados es una de las alternativas que surge a partir las mediaciones que proponen los artistas y los ciudadanos a las normas establecidas para el control, la uniformidad y la exclusión. Camila Duque aborda el concepto de “territorios otros” a partir de la revisión de “dinámicas de cooperación, diálogo y negociación del espacio” en recorridos por la plaza de hierbas del barrio Samper Mendoza, en Bogotá. En esta misma ciudad Capital, se presenta una investigación acerca de educación intercultural con poblaciones excluidas que fue posible a través de estrategias del arte y que permitió intercambios de saberes, significados, vivencias e historias mediante procesos de enseñanza y aprendizaje, este estudio fue realizado por las profesoras de la Universidad Nacional de Colombia, Jacqueline Torres y Angie Bernal Salazar.

¿Cuál es el impacto de la producción artística en la construcción de identidad desde el ámbito local, regional, nacional y global en la sociedad actual? Es una de las preguntas

2. Para revisar ejercicios de este tipo de se puede consultar la página <http://doit2013.org/12/gallery/> y revisar trabajos como los del colectivo RAQS Media Collective.

que dinamiza uno de los núcleos problémicos del programa de Artes Visuales en la UNAD y encuentra en un artículo como “Miradas” de los profesores de la UPTC Jairo Moreno Ospina y Gladys Lenith Rojas García una importante recopilación y reflexiones acerca de las obras de catorce artistas egresados de la UPTC en la licenciatura de artes plásticas en la región de Boyacá. Se destaca que el ejercicio curatorial de esta exposición tiene dos momentos: uno inicial de carácter académico y luego una reflexión que se amplía con los recorridos de la ciudadanía a la muestra.

Además de las preguntas por el territorio que se abordan en los artículos en mención, otro de los propósitos de este número estriba en diversas reflexiones acerca de la virtualidad como un escenario para expandir las relaciones de colaboración, cooperación y solidaridad entre ciudadanos. En este sentido, la educación en artes se presenta como un escenario para la potencialidad de ampliar no solo la posibilidad de formación, sino también de circulación de expresiones artísticas y culturales de territorios periféricos y alejados de los centros de poder regional y las grandes ciudades. Desde esta perspectiva se incluyen dos artículos de maestros que trabajan en la modalidad virtual y realizan una indagación permanente de las prácticas pedagógicas y los retos educativos que contrae la enseñanza de las artes en esta modalidad. Moisés Londoño, profesor del programa de artes visuales de la UNAD, hace un recuento de la incitaba para crear la red de Arte, Virtualidad e Investigación junto con otras universidades y cuyos ejes de actuación son El sentido de las herramientas virtuales y su pertinencia en los programas de educación en artes, las posibilidades de la Investigación-creación en las modalidades virtual y a distancia y La creación artística colaborativa como lógica de acción de los programas en sus diferencias y modalidades. También se presenta el trabajo de reflexión sobre una búsqueda hacia el autoconocimiento y conciencia del propio cuerpo en escenarios mediados por la virtualidad a través de la estrategia pedagógica Cuerpo y diversidad.

Esta edición de Desbordes, esta acompañada por la publicación del libro “Abrir Mundo: Resistencia, visualidad y producción artística” de Ricardo Toledo Castellanos, en el cual, como se propone en el prólogo, aborda intersticios del pensamiento artístico y la teoría, en donde se plantea una revisión acerca de ideas como acumulación, producción, trabajo o heterogeneidad, desde una expansión de la mirada. Este ejercicio editorial de expandir la reflexión sobre el arte, la virtualidad y el territorio, más allá de esta revista, es producto del dialogo y las preguntas constantes entre docentes, estudiantes y amigos del proyecto educativo que compartimos la convicción de no solo habitar el mundo sino inventar mundos nuevos 

Notas

Ranciére J.(2015) Sobre Políticas Estéticas. Ed. Universidad Autonoma de Barcelona.

Hou J. (2009) (NO ES) Su espacio público cotidiano. Revista Em_rgencia. Fundación Gilberto Alzate Avendaño.



Jenny Gómez distribuyendo la pieza gráfica El Mundo desde el Andén. Fotografías tomadas del video Saberes #5 - El Museo del Andén, producido por el Centro Ático de la Pontificia Universidad Javeriana, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=m5pXBiYb5VQ&t=2s>

Cómo citar: Toledo Castellanos, R. (año). Ciudadanías experimentales. Desbordes, vol. (número), pp. DOI: <https://doi.org/10.22490/25394150.3692>

Toledo Castellanos, R. (). Experimental citizenships. Desbordes, vol. (Number), pp. DOI: <https://doi.org/10.22490/25394150.3692>

Este trabajo se encuentra bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0.
This work is under the Creative Commons Attribution 4.0 license.

Ciudadanías experimentales

Experimental citizenships

Ricardo Toledo Castellanos¹

Maestro en Artes de la Universidad Jorge Tadeo Lozano

Magíster en Filosofía de la Universidad Del Rosario

Profesor-investigador de tiempo completo y coordinador del área de Historia del Arte en el Departamento de Artes Visuales y en la Maestría en Creación Audiovisual, y editor general de la revista Cuadernos de música, Artes Visuales y Artes Escénicas (MAVAE) de la Pontificia Universidad Javeriana

Resumen

El texto de este documento reúne reflexiones desarrolladas en varias investigaciones alrededor de problemáticas ligadas a la necesidad tan humana de abrir espacio para la existencia. Desde mi tesis de maestría hallé en el término heideggeriano Abrir mundo² un nombre para ese asunto. Englobadas en la noción de Ciudadanías Experimentales, presento una serie de propuestas de resistencia al modelo de ciudad en tanto estructura de jerarquía y marginación que sirve prioritariamente a la acumulación de riqueza. Se desarrollan aquí reflexiones y prácticas desde proyectos de investigación y creación artística que contribuyeron a poner en evidencia vacíos y contradicciones de instancias de gobierno y de mercado cuando pretenden la captura de prácticas vitales no ceñidas a sus valores e intereses.

Introduzco la problemática del desplazamiento espacial de los pobres en la ciudad capitalista a partir de observaciones históricas en imágenes de las ciudades de Potosí y París. A continuación, desarrollo ciertos principios del estar-en-el-mundo a partir del proyecto de investigación-creación La ciudad como matriz de territorios³, alrededor de la vivienda informal autoconstruida y el proyecto de creación Museo del Andén⁴, donde expongo cómo los miembros del grupo de trabajo aprovechamos procedimientos artísticos como estrategias de mediación y activación de relaciones de intercambio derivadas de la economía informal en espacios públicos. Al cierre, el acercamiento a la obra Atlas del centro de Bogotá (2019), del grupo de artistas Colectivo Circular me permite consolidar la noción de 'ciudadanías experimentales' al reunir rasgos de su proceso de producción, dialogante y nómada.

Abstract

This work brings together some reflections developed in various investigations about the problems linked to the very human need to open space for existence. On my master's thesis I have found in the Heideggerian term Open world a name for that matter. Included in the notion of Experimental Citizenships, I present a series of proposals for resistance to the city model as a hierarchy and marginalization structure that primarily serves the accumulation of wealth. Reflections and practices are developed here from research projects and artistic creation that contributed to highlighting gaps and contradictions of government and market instances when they seek to capture vital practices that are not limited to their values and interests.

I introduce the problem of spatial displacement of the poor people in the capitalist cities from historical observations in images of the cities of Potosí and Paris. Next, I develop certain principles of being-in-the-world from the research-creation project The city as a matrix of territories, around self-built informal housing and the creation project Sidewalk Museum, where I expose how members of the working group we take advantage of artistic procedures as mediation strategies and activation of exchange relations derived from the informal economy in public spaces. At the end, the approach to the work Atlas of the center of Bogotá (2019), by the group of artists Circular Collective allows me to consolidate the notion of 'experimental citizenships' by bringing together features of its production process, dialogical and nomadic.

1 rtoledo@javeriana.edu.co

2 Recientemente publicado por el Sello Editorial UNAD.

3 La ciudad como matriz de territorios, proyecto de investigación-creación desarrollado entre junio de 2011 y junio de 2012 por Mauricio Durán, Juan David Cárdenas, Juan Carlos Arias, Claudia Salamanca y Ricardo Toledo Castellanos, del grupo de investigación Pedagogía, Tecnología y Sociedad en las Artes Visuales, adscrito al Departamento de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá.

4 El Museo del Andén es un proyecto de creación desarrollado entre febrero de 2017 y junio de 2018 por Sonia Barbosa Ortiz, Nicolás Leyva Townsend y Ricardo Toledo Castellanos (colaboraron en su inicio los estudiantes Gabriel Henao, Sara Casadiego y Juan Pablo Figueroa), del grupo de investigación Pedagogía, Tecnología y Sociedad en las Artes Visuales, adscrito al Departamento de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá.

Palabras clave:

Autopoiesis, informalidad, autoconstrucción, control, ciudad, resistencia, arte.

Keywords:

Autopoiesis, informality, self-construction, control, city, resistance, art.

La ciudad⁵

La estructura de poder que instauró la ciudad moderna ha requerido, con voraz apetito, sujetos docilizados que alimenten con su esfuerzo los sistemas que la hacen existir. Las políticas que han administrado las ciudades capitalistas y modernas se fundamentan en la normalización de las existencias, para captar y absorber la mayor cantidad de sus fuerzas vitales. Como lo ha hecho patente Michel De Certeau (2007, pág. 211), desde su consolidación colonial la lógica de la producción capitalista “engendra su espacio discursivo y práctico, a partir de puntos de concentración” (escuelas, fábricas y especialmente ciudades) y paralelamente rechaza la existencia de los lugares que no crea.

Karl Marx (2000, pág. 243) planteó que el asesinato y esclavización de población indígena en las minas de oro y plata en América, la conquista y el saqueo de las Indias Orientales y la transformación de África en una reserva de caza comercial de pieles negras fundaron los procedimientos propios de la producción capitalista. El sociólogo Aníbal Quijano (2007) define la colonialidad como un elemento constitutivo específico del patrón mundial del poder capitalista, que se fundó en la clasificación racial-étnica, operante “en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas, de la existencia cotidiana y a escala social”, y comenzó su alcance mundial a partir de América (pág. 93). Esta visión se estableció como trasfondo espaciotemporal de la dominación y prácticas complementarias como el despojo territorial, la explotación (de esclavos, siervos, labradores, peones, obreros) y la invisibilización de sujetos subalternizados como mujeres, ancianos, niños, o relaciones no normalizadas por las normas culturales patriarcales y eurocentradas.

A partir de dos imágenes de ciudades, me referiré en seguida a dos momentos de la relación Ciudad-domino, que nos permitirán rastrear formas y principios que perviven en una ciudad como Bogotá.

- La ciudad de Potosí, ubicada en la falda del Cerro Rico en Bolivia marca un paradigma del avance de la acumulación y la explotación capitalista en sus albores en la época de la Colonia. En el siglo XVII las minas allí ubicadas

5 Varios argumentos y reflexiones de este aparte están basados en artículos desarrollados por el autor en el proyecto de investigación “La Ciudad como Matriz de Territorios” de la línea de investigación “Artes Visuales y Sociedad” del grupo de investigación “Pedagogía, Tecnología y Sociedad en las Artes Visuales”, del Departamento de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.

llegaron a generar la más alta producción de plata del mundo, impulsando el auge económico del Virreinato del Perú. Potosí llegó a tener más habitantes que ciudades como Madrid, Londres o París. A finales del siglo XVI el aumento en la demanda de imágenes en talleres de Potosí, Quito y Cusco permitió implantar el imaginario religioso católico con ciertas conexiones simbólicas con divinidades autóctonas y permitió también reclutar mano de obra sumisa en las capillas.

El borramiento social y político de sujetos colonizados como mineros y sirvientes indígenas fue constitutivo de la cotidianidad y la normalidad en la ciudad colonial. La pintura *Descripción del Cerro Rico e Imperial Villa de Potosí*, obra del pintor colonial Gaspar Miguel de Berrío (Figura 01), muestra detalladamente la conformación espacial de la ciudad, con una ubicación determinada para los indígenas (cerca de las minas y lejos de los centros sociales y ceremoniales), los blancos (dependiendo de su alcurnia y poder económico más cerca o lejos de la plaza), los mercados y las viviendas de unos y otros (Figura 02), las rutas de la ciudad y los accesos a las faldas del Cerro Rico.



Figura 01. Gaspar Miguel de Berrío. Descripción del Cerro Rico e Imperial Villa de Potosí, 1758 182 x 262 cm. Museo colonial Charcas, Universidad Francisco Xavier de Chuquisaca.

En la pintura de Berrío se hace patente la asignación espacial de los pobladores indígenas ausentes de la vida social de la ciudad en lugares eminentemente funcionales, o bien dirigiéndose a las minas, o bien confinados como sirvientes al interior de las casas. Según Santiago Castro-Gómez (2010), las políticas del territorio implementadas por el Imperio español, con el fin de convertir a las colonias “y sus pobladores en una cualidad objetiva, mensurable y, por ello mismo, controlable” (pág. 230) estriaron el espacio “mediante una estricta reglamentación de todos sus flujos” (pág. 248). Los mapas hicieron énfasis en las actividades económicas de la población y el potencial comercial de los recursos naturales (2010, pág. 236), desde la visión imperialista que localizó los centros de producción en las colonias y los lugares de recepción en Europa. La crítica marxista a las formas de expansión y explotación coloniales que consolidaron modernidad y capitalismo contribuyó a poner a la vista el orden clasificatorio de la colonialidad y su operatividad social.

El plano de París de 1853, por Firmin Gillot (Figura 03), indicaba tanto las calles inauguradas como las que estaban en construcción en plena gestión del barón Haussmann (prefecto de París entre 1853 y 1870). En el grabado se visibiliza la redistribución espacial de funciones y derechos que definió la ciudad con la modernidad. En el plan de modernización que trazó Haussmann, se manifestó el ordenamiento jerarquizado de los flujos y ubicaciones de los sujetos en la nueva concepción de ciudad.



Figura 02. Gaspar Miguel de Berrío. Descripción del Cerro Rico e Imperial Villa de Potosí, detalle.

El 'Plan de París' se justificó como la solución a las problemáticas de hacinamiento y desaseo en los sobrepoblados barrios antiguos de estructuras medievales. Mejoras tales como la construcción de alcantarillados y acueductos, la iluminación de gas en las calles, la creación y remodelación de parques se dieron en paralelo -y complemento- a la expulsión de los habitantes y la expropiación de sus propiedades y terrenos de aquellos barrios antiguos considerados indeseables. Las expropiaciones se justificaron principalmente para demoler antiguas edificaciones, abriendo así espacio a grandes plazas, con monumentos o edificios de referencia, con intersecciones de vías, y conexiones de acceso a estaciones de tren. Tecnología moderna como los ferrocarriles y el alumbrado exterior con lámparas de gas otorgaron a la burguesía en auge el placer estético y sensación de comodidad en espacios exteriores.

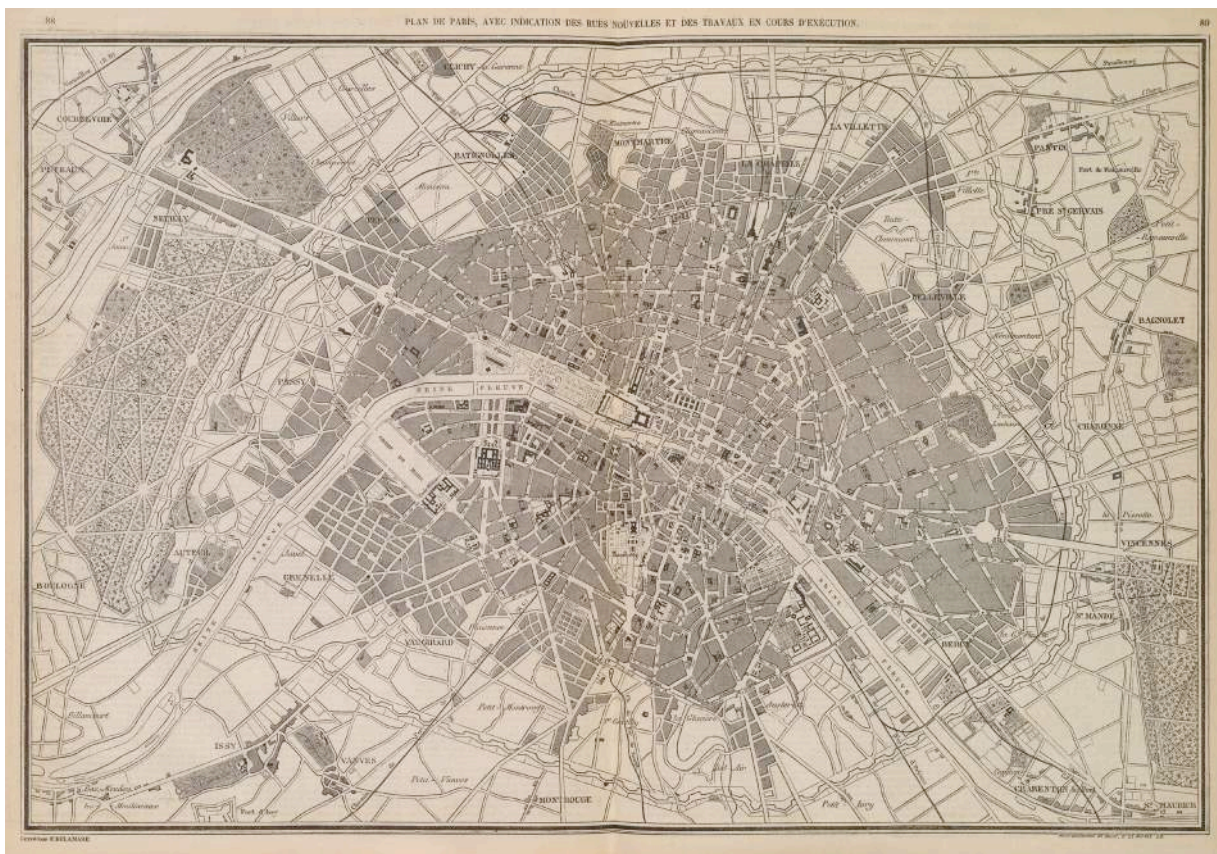


Figura 03. Firmin Gillot (1820-1872), Grabado de F. Delamare: Plan de Paris, con indicación de las calles nuevas y de los trabajos en ejecución, 1853 49.6 x 34.0 cm. Brown University Library.

Los desplazamientos y derribos abrieron paso también a grandes boulevares bordeados por bloques de viviendas de gran uniformidad y calles con numerosos árboles, conectados a estaciones de ferrocarril para facilitar la rápida circulación de personas y mercancías. Con la renovación, se crearon nuevos espacios en los que la burguesía hizo ostentación de su nueva riqueza, creando una economía floreciente.

Para Walter Benjamin (2005) el gusto de Haussmann por las perspectivas abiertas a través de calles rectas.

Corresponde a la tendencia, una y otra vez observable en el siglo XIX, de ennoblecer las necesidades técnicas mediante una planificación artística. Los centros del dominio mundano y espiritual de la burguesía encontrarían su apoteosis en el marco de las grandes vías públicas (Benjamin, 2005, pág. 47)

Es así que el nuevo diseño contribuyó a cimentar la mutua interdependencia entre el imperialismo (napoleónico) y el capitalismo financiero. Las expropiaciones despertaron una fuerte ola de especulación alrededor del valor de los terrenos (Benjamin, 2005, págs. 59-60), ahora ennoblecidos y estetizados por grandilocuentes construcciones modernas, requirieron también la expulsión de los pobres hacia las periferias, lejos de los centros de gobierno y concentración económica, conectados con la ciudad central por calles estrechas y laberínticas. Es así como en 1860 el prefecto Haussmann ordenó la demolición de la antigua muralla de los Fermiers Généraux para crear 20 nuevos distritos.

Pero hay más. Tras el emblema de “embellecimiento estratégico” (Benjamin, 2005, pág. 60), los bulevares respondieron al pedido de Napoleón III, de administrar y diseñar la ciudad de tal modo que nunca volvieran a ocurrir sublevaciones de obreros ni les fuera posible a éstos bloquear las calles con las barricadas que les dieron capacidad de presión frente al poder. Estas modificaciones radicales abrieron los flujos de la ciudad con grandes avenidas por las que las tropas se movían con mucha agilidad, anticipando y controlando posibles sublevaciones como las pasadas insurrecciones populares de 1832 y 1848. Las anchas y largas calles en perspectiva facilitaban los movimientos de tropas y les permitirían disparar cañonazos sobre las muchedumbres amotinadas. La estrategia era elocuente: entorpecer, borrar o desactivar políticamente a los obreros mediante el alejamiento de los lugares estratégicos. El desgaste espacial será tal que las masas rebeldes sufrirían dispersiones y su energía beligerante se iría desgastando en el tortuoso camino hacia los centros de poder.

Subjetividad y política son capturadas gracias a la enajenación por medio de vectores de localización diferencial de seres, servicios y derechos en espacios asignados de la ciudad. Según el geógrafo Henri Lefebvre (1976) la acumulación de capital sobrevive gracias a su capacidad de ocupación y producción de espacio. Para reducir a los trabajadores a meros instrumentos de producción, el dominio requiere la organización y subordinación de diversos flujos vitales (deseo, imaginación, lenguaje) a las reglas institucionales del poder. No obstante, esto implica que la constante producción y reproducción de pautas de exclusión y control de la ciudad despierta a su vez reacciones existenciales en forma de maneras experimentales de habitarla.

En América Latina las luchas por el sustento, ligadas a la apertura de espacialidades para la existencia, contienen dos aspectos fundamentales: la resistencia a la exclusión

económica y política y la gestión autónoma del presente y futuro. Está en juego la existencia de zonas autónomas de la producción como la aplicación de conocimientos tradicionales sobre la tierra, el clima y el alimento, los procesos artesanales y domésticos de salvaguarda y selección de semillas, el uso de técnicas ancestrales de relación con la tierra y variadas formas de autogestión del destino propio como la autoconstrucción. Para el ensayista político Raúl Zibechi (2008, pág. 20), el control de los pobres urbanos es el principal objetivo que se han trazado gobiernos, organismos financieros globales y fuerzas armadas. La especulación constitutiva de la economía de mercado actual absorbe toda expresión de valor, cantidad o medida de bienes, territorios y seres, en beneficio del cálculo de ganancia contra inversión, al interior del código único del valor monetario.

Los movimientos de resistencia territorial no solo están enfrentando la expropiación de un valor, sino enfrentando la cadena completa de producción de capital en la que el trabajador desterritorializado no es otra cosa que un insumo que se vende como fuerza de trabajo en un flujo descodificado de capital que la compra (Deleuze & Guattari, 1985). Por eso afirma Harnecker (2003) que la lucha por la tierra es también “una lucha constante contra el capital, la expropiación y la explotación” (págs. 179-180). Raúl Zibechi afirma que con la defensa de territorios (ancestrales, barrios de invasión, ocupaciones de latifundios) hacen emergencia nuevas prácticas y teorías sobre el cambio social (tanto los movimientos indígenas como los movimientos de comunidades de periferias urbanas de América Latina). Las demandas territoriales explícitas formuladas en la década de 1990 por los movimientos indígenas dieron inicio a nuevas formas de resistencia a los modos de acumulación por desposesión, que en la actual fase neoliberal del capitalismo “avanza desterritorializando campesinos y pueblos indios, pero también sectores populares urbanos que se ven avasallados por la misma lógica que se le aplica al colono: abren nuevos territorios para sobrevivir, de los que luego son expulsados por el capital para especular” (Zibechi, 2008, pág. 243).

Lo que entra en cuestión en las luchas territoriales en curso es el predominio de la hegemonía eurocéntrica del capitalismo que desterritorializa los pueblos y las culturas para territorializarse, anulando progresivamente los diversos modos culturales, imponiendo una única posibilidad de percepción de la realidad (Quijano, 2007, pág. 123). De ahí que las luchas actuales por el territorio están tejidas con la resistencia a la especulación monetaria que ha venido minando cada vez más aspectos de la vida para incorporarlos al cálculo monetario. El capitalismo de sobreproducción y consumo intensivo requiere hacer de la sociedad una red de producción de objetos, afectos y espacialidades, operativas y funcionales, para sus fines, por ende al ganar un territorio se va ganando la posibilidad de existencia de los demás, y con ella la devolución “del control de las instancias básicas de su existencia social: trabajo, sexo, subjetividad, autoridad” (Quijano, 2007, pág. 125).

Sobre los logros subjetivos de las ocupaciones de terrenos baldíos de latifundios, por comunidades organizadas en el movimiento de *Los sin tierra* de Brasil, la investigadora

brasileña Martha Harnecker resalta que ocupar un latifundio es una acción vivencial rica que forma al Sin tierra, produciendo cambios profundos en la forma de ver el mundo, que le impulsan a impugnar las circunstancias que constriñen su búsqueda de una buena vida. El logro de un territorio propio implica un gran cambio vital que conlleva romper con una tradición de obediencia y servilismo y vencer los sentimientos de miedo y conformismo (Harnecker, 2003, pág. 179). Estas y otras producciones existenciales activas, creativas y resistentes conforman lo que comprenderemos como 'Ciudadanías experimentales'. Las pautas para habitar la ciudad, que éstas inauguran, se originan en la intimidad y se hacen políticamente concretas como entusiasmo y capacidad de lucha que produce o ensancha los márgenes emocionales, éticos y técnicos del existir. La apropiación y creación de territorios suele darse de acuerdo con prácticas espaciotemporales extrañas al aparato estatal/corporativo que innovan técnicas para superar el control.

La autoconstrucción produce aperturas en medio del control para configurar subjetividades resistentes a las voces hegemónicas de la política y la economía. Por su lado, las casas y barrios autoconstruidos parecen anunciarnos la esperanza de mundos otros por venir. Por eso mismo los voceros de las luchas territoriales insisten en la importancia de la recuperación y salvaguarda de rasgos culturales autónomos como condición para la continuidad de las comunidades, en el seno de proyectos estatales que sean capaces de promover la convivencia plural y democrática.

Las fronteras de Bogotá y municipios absorbidos por su crecimiento, como Soacha, confrontan permanentemente dos maneras de pensar la ciudad periférica: una compuesta por los conjuntos de casas de interés social construidas por el Estado, con técnicas modernas y basadas en la acumulación vertical y detrás, arrinconada por esta, la otra, compuesta por los barrios fundados por procesos de invasión y edificados por procesos de autoconstrucción (Figuras 04 y 05). De variadas formas la comparabilidad resalta el carácter higienizado y homogéneo que reserva la arquitectura estatal para los pobres urbanos, frente al desorden que era la construcción orgánica y sin planificación de casas armadas paulatinamente y pobladas por las huellas de sus procesos en sus fachadas.

La fotografía del barrio Molinos 2 (Figura 06) expone esta confrontación que se da en Bogotá y América Latina. Delante se yergue el sector de construcción estatal de vivienda de interés social y al fondo los barrios informales con sus casas de autoconstrucción que está siendo rodeada y desplazada por las fuerzas de normalización arquitectónica, económica y política de los pobres. También presenciemos la confrontación estética entre el orden y planificación que derivan en la homogeneidad y toda esta irregularidad desordenada de esas casas, hechas sin la planificación del Estado, singulares, orgánicas y expresivas, al parecer condenadas a la normalización arquitectónica, económica, política y ética.



Figuras 04 y 05. Construcciones corporativas en confrontación espacial con grandes zonas de autoconstrucción que resisten a la desaparición, Soacha 2012. Fotografías tomadas por el autor.



Figura 06. Edificaciones de vivienda social y barrios autoconstruidos al fondo, Bogotá, urbanización Molinos 2, sector de Santa Librada dic 2012. Fotografía tomada por el autor.

Ninguna lucha territorial ha planteado independencia completa sino autonomía. La autonomía es posible en el seno de un territorio, a través del desarrollo de proyectos fundados en expectativas y fuerzas expresivas de las mismas comunidades, y es promovida en experiencias y relatos que expresen la singularidad (narraciones míticas, memorias de procedencia, historias familiares).

La casa⁶

En América Latina la lucha por un lugar propio donde producir las condiciones de apertura para la existencia, ha sido correlato de la configuración de subjetividades resistentes a la cooptación de las fuerzas vitales para fines externos al vivir. La relación entre el constructor-habitante y su hogar, tiene su raíz en una clave ontológica de la existencia humana que definió el filósofo Martin Heidegger: la existencia humana está íntimamente ligada a la posibilidad de habitar el mundo.

La extensión de la modernidad capitalista se fundamenta en este orden representativo que comprende a la naturaleza como un depósito de recursos a la espera de ser contabilizados, clasificados y extraídos, y a las masas humanas como una fuente 'natural' de mano de obra abundante y lista para su utilización ventajosa (esclavizada o disponible en el mercado laboral a bajo precio). Esto se ha hecho viable gracias a la enajenación de la territorialidad y la subjetividad de amplios sectores de la población, que se hace concreta por medio de vectores de localización diferencial de seres, servicios, derechos y formas en espacios asignados de los territorios, las imágenes y las construcciones.

El paro campesino del 2013, desestimado por el en ese entonces presidente de Colombia Juan Manuel Santos (se hizo famosa su sentencia "El tal paro, no existe"), fue abordado por medio del borramiento mediático de las acciones y por el descrédito de sus motivaciones. Respuestas desmesuradas e ilegales de miembros de las fuerzas de policía y Escuadrón móvil antidisturbios (ESMAD) que llegaban hasta las casas de los campesinos a atacarlas, fueron denunciadas por medio de videos tomados por las mismas personas agredidas o por testigos indignados.

Un video que nos sirve de ejemplo registró a un grupo de cuatro policías rodeando a un hombre y buscando algo entre un montón arrumado en la terraza de una casa, a veces agrediéndolo y golpeándolo, mientras otros rodeaban la casa, ante los gritos de los testigos situados, a cierta distancia, al frente (Figuras 07 y 07a). Resulta patente gracias a la circulación en redes de internet, que un número abundante de policías atacaron los hogares o allanaron los domicilios de campesinos y habitantes de barrios populares, fuera de las calles y carreteras donde ocurrieron las protestas. Es también evidente la condición de que las casas y las personas agredidas pertenecen a los sectores que en Colombia son llamados "estratos sociales bajos". Se trata de actuaciones ilegales por parte de los agentes de la fuerza pública, contra derechos fundamentales de los ciudadanos como la inviolabilidad del domicilio⁷, pero eso no es todo.

Los casos de familias hostigadas en sus hogares por policías revelan la crisis de legitimidad del ejercicio del poder económico, político y militar, que atraviesa el mundo

6 Varios argumentos y reflexiones de este aparte están basados en el artículo 'Autoconstrucción y autopoiesis: las casas expresivas', desarrollado dentro del proyecto de investigación "La Ciudad como Matriz de Territorios" de la línea de investigación "Artes Visuales y Sociedad" del grupo de investigación "Pedagogía, Tecnología y Sociedad en las Artes Visuales", del Departamento de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.

7 En el artículo 28 del capítulo de Derechos Fundamentales de la constitución política de Colombia se sugiere esta relación: "Toda persona es libre. Nadie puede ser molestado en su persona o familia, ni reducido a prisión o arresto, ni detenido, ni su domicilio registrado, sino en virtud de mantenimiento escrito



Figuras 07 y 07a. Agosto de 2013, Tibasosa (Boyacá). Fotogramas de video tomado por testigos mientras uno de los agentes de la policía que agreden a un hombre en la terraza de su casa les apunta su arma. Tomado de: https://www.youtube.com/watch?v=qQck0tI_mJK

entero y ha llegado a niveles de inhumanidad tan profundos en Colombia y América Latina. Uno de los pilares de dicha crisis tiene que ver con la criminalización de los pobres y el ejercicio de violencia que contribuye a sedimentar su disciplinamiento y presencia servil en el sistema social.

Las protestas campesinas impugnaban -entre otras cosas- la obligatoriedad de usar semillas genéticamente modificadas patentadas por empresas multinacionales que han presionado al gobierno para que prohíba la resiembra luego de la cosecha (acusándolos de ‘pirateo’ de semillas) y haga obligatoria la adquisición de abonos y plaguicidas a precios fijados por las empresas productoras.

Hay una relación expresiva profunda entre constructor-habitante y su casa-hogar que es constitutiva de la existencia humana. Atacar las casas de los pobres que han mostrado actitud deliberante conlleva la intención de sometimiento de sus voluntades resistentes y su autoestima social, desde la región íntima en el ánimo familiar. Construir la casa viene precedido por el sueño de fundar un hogar, una morada, un sitio estable que emane el calor acogedor que nos permita habitar en el mundo, y se va concretando con la conversión de materiales en zonas de la existencia. Es así como en la construcción de un hogar la materia, el cemento y la arena, la madera, el metal, cada ladrillo o teja devienen expresivos, y cada muro, cada viga, cada ventana se cargan de historias y anhelos o constatan sueños cumplidos. Este carácter expresivo permite establecer paralelos entre la edificación de un hogar y la creación de una obra de arte, en tanto

de autoridad judicial competente, con las formalidades legales y por motivo previamente definido en la ley...”

En el artículo 32 del capítulo De los derechos, las garantías y los deberes: “El delincuente sorprendido en flagrancia [...] Si los agentes de la autoridad lo persiguen y se refugiare en un propio domicilio, podrán penetrar el él, para el acto de la aprehensión...”

ésta conlleva la determinación de sus bordes, la construcción de su territorio y sus soluciones técnicas, para producirse como extensión finita capaz de sostenerse de manera consistente.

Este aspecto “vivo” de la casa manifiesta una importante fuerza materna contenida en los espacios autoconstruidos, de ahí tal vez su aptitud para ir creciendo conforme a la existencia y llegada a su desarrollo final; no le queda más destino que su sentido patrimonial, es decir, ser semilla para el crecimiento de las existencias que siguen, los hijos. Es un hecho notorio que las historias ligadas a las casas son guardadas y narradas por las mujeres, y, por el contrario, sus esposos, hijos o hermanos guardan cautela y se mantienen vigilantes de la información aportada por ellas⁸. Desde el punto de vista materno, prima el valor de uso y simbólico de la casa (armada de relatos y sostenida por historias), pero desde un punto de vista patriarcal, la casa es un valor de cambio, una inversión. Así, la casa autoconstruida, vista como expansión de flujos maternos, funda una cosmovisión (...) en la que las relaciones (y no las cosas) juegan un papel central, que incluye otra forma de conocer, de vivir, de sentir. La fuerza motriz principal de este mundo otro nace de los afectos: el amor, la amistad, la fraternidad. (Zibechi, 2008, p. 127).

Ese mundo posible abierto por la autogestión, cambiante conforme a valores y ritmos de la existencia, desplaza y rodea a su manera el mundo reticulado por los vectores del valor de cambio, lo enfrenta con una lógica de “expansión, dilatación, difusión, contagio, disipación, irradiación, resonancia” (Zibechi, 2008, p. 129). Por su lado, las casas y barrios autoconstruidos parecen anunciarnos la esperanza de mundos otros por venir. La casa autoconstruida por etapas es el índice más elocuente del ensanchamiento y estructuración autopoietica de la subjetividad, y manifiesta la existencia activa y resistente en muchos síntomas de los cuales resaltaremos algunos a continuación.

1. Ancladas a la tierra por bases firmes, las casas expresan con su presencia misma las acciones de *resistencia* de sus moradores. La casa de autoconstrucción, resistente en su anclaje al espacio y en su modo de prevalecer, expresa con sus materiales y formas la apertura de mundos posibles para la existencia (Figuras 08 y 09), y resiste también al flujo de privilegios y acumulación con que el capitalismo cierra espacios a quienes no pueden pagarlos. Inscrita también en el tiempo, la casa está abierta al futuro, y tiene en sus bordes anclajes para agregarle partes y espacios cuando las cosas estén mejor; como obra de la existencia también expresa la esperanza que imagina posibles ‘mundos otros’ en los que el ritmo de la realidad y el de los sueños vayan más cercanos.
2. En relación complementaria, un síntoma recurrente en variadas fases del proceso de autoconstrucción de los hogares de América Latina es la reserva de excedentes

⁸ Ver: Toledo Castellanos, Ricardo. “Resistencia y esperanza, fuerzas que fundan un hogar”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 8 (2), 17-48, 2013. (P. 40) . Ver también: Muñoz, Sonia. 1994. *Barrio e identidad. Comunicación cotidiana entre las mujeres de un barrio popular*. México D.F.: Trillas.



Figura 08. Casas de autoconstrucción, Soacha, 2012 /
 Figura 09. Casas de autoconstrucción, Fontibón, 2014.
 Fotografías tomadas por el autor.



Figuras 10, 11 y 12. Índices de Esperanza en casas de
 sectores Bosa, Soacha, Santa Librada y Usme (Bogotá).
 Fotografías tomadas por el autor.

de varillas de metal en los remates superiores de las columnas de concreto (Figuras 10, 11 y 12), claramente dejados como anclajes para futuras ampliaciones, cuando los ahorros, algún golpe de suerte, la mejora de las condiciones del trabajo u otra buena noticia permitan que la realidad alcance a los sueños. Estas varillas, que apuntan hacia el cielo como antenas de futuro, podrían llamarse, más que ninguna otra imagen de nuestras ciudades, *esperanza*.

3. Por encima de juicios estetizantes que ven en las casas populares el estadio naif de la técnica o simple mal gusto, la casa autoconstruida por etapas es una *casa expresiva*. La presencia de huellas de las distintas etapas de la construcción en paredes, ventanas y puertas, capas de pintura o estilos y técnicas en boga en el momento es síntoma de aquellas contingencias históricas en tensión con las reacciones existenciales que las superaron. Para la investigadora Sonia Muñoz (1994, págs. 89-91), en los barrios populares autoconstruidos, los “procesos permanentes



Figura 13. Muros con huellas de distintas etapas en casas de autoconstrucción, barrio El Refugio, Fontibón, 2015. Fotografía tomada por el autor.

de refuncionalización de espacios y objetos” van relacionados con condiciones estructurales de los terrenos (contingencias geológicas, clima o disponibilidad de servicios), condiciones económicas de las familias (muchas veces abocando a la construcción de locales o habitaciones para alquilar) o condiciones de la relación familiar misma (parientes que llegan, regreso de hijos, nacimientos).

En las paredes que la van delimitando quedan grabadas marcas de las luchas por la prevalencia: cicatrices de grietas, cambios de diseño, materiales y técnicas disponibles en el momento de ejecución de cada tramo, y otras marcas derivadas de la historia de vida (Figura 13), cada una de sus etapas está estrechamente vinculada a los momentos de la vida en que era un sueño y en que fue posible. Convertido en territorio de la existencia, el hogar hace expresivos sus materiales, procesos y formas.

4. El último rasgo sintomático resaltado es la presencia de *volados* de la fachada al paso de un piso al siguiente, que invaden gradualmente el espacio exterior de la calle (Figuras 14, 15, 16 y 17). En América Latina se ha consolidado una forma típica de edificación que se va ensanchando un poco hacia la calle del primer piso al segundo, un poco menos del segundo al tercer piso, o a la terraza -cuando no lo hay- y mantiene de ahí en adelante más o menos el mismo aumento cuando hay más pisos.

Las medidas estimadas de esta ley de crecimiento comienzan en el volado del paso de la primera a la segunda planta, oscilando entre 80 cm y 110 cm, siguen en el volado



Figura 14. Casa de autoconstrucción en el sector de La Capilla, Bogotá, 2016. / Figura 15. Casas de autoconstrucción en el sector La Esperanza, Tunja, 2016. / Figura 16. Casa de autoconstrucción en el sector de Cerros Orientales, Bogotá, 2014. / Figura 17. Casas de autoconstrucción en el sector Plaza Norte, Tunja, 2015. Fotografías tomadas por el autor.



Figura 18. Casa de autoconstrucción, Bosa, 2014 / Figura 19. Autopista sur, Soacha, 2012. / Figura 20. Casa de autoconstrucción en el barrio El codito, Bogotá, 2016. Fotografías tomadas por el autor.

de la segunda a la tercera (cuando la hay), oscilando entre 30 cm y 50 cm y cuando hay más pisos, se estabilizan en esta medida o dejan de crecer (Figuras 18, 19 y 20). El crecimiento secuencial va conformando una especie de estilo colectivo que se va sumando de casa en casa, convertido en pauta constructiva de cuadras y barrios completos (Figuras 21 y 22).



Figura 21. Casas de autoconstrucción, Soacha, 2016. / Figura 22. Barrio Las Lomas, visto desde el barrio 20 de Julio, 2012, Bogotá. Fotografías tomadas por el autor.

Interpretaciones simplistas de este síntoma ven oportunismo que toma espacio público para fines privados. Sin embargo, los postulados desarrollados aquí indican que el proceso constructivo de la casa, cuando es expresiva, sigue el movimiento inicial de expansión proyectada a formas ideales, que va de la fuerza íntima del yo a la imagen del cuerpo, y luego a la apertura concreta del estar en el mundo. Ya que nace y se expande expresando la existencia, la casa de autoconstrucción nunca pierde su carácter de proyecto ni su ley de crecimiento.

Como un artista contempla su obra durante el proceso, para agregarle o suprimirle elementos, cada uno de nosotros contempla su vida para incorporar aspectos constitutivos que, en el caso de los autoconstructores, se expresan en cada momento del avance de sus casas. Las alternativas que se abren proponen formas de salir de las cooptaciones serviles y la desactivación política, resistiendo a la mutación acelerada de los afectos, los gustos, las sensaciones mediante la conservación del ritmo propio. Estas formas de ser, experimentales y expresivas, llaman con todas sus fuerzas la postulación de nuevas culturas y políticas que liberen las existencias. Estas políticas tendrían que partir de principios que no sustenten la utilidad de la vida en fines externos al vivir y tengan vocación para acompañar la construcción de aquellos espacios del mundo con aptitud para proteger y expresar el ensanchamiento de la potencia del vivir de sus habitantes.

Si una casa sigue conservando su carácter de territorio proyectivo, cobra consistencia sin tener que erradicar las huellas de sus estados anteriores, proyectándose como centro a partir del cual salir a la búsqueda de sentido de todo otro espacio del mundo, es decir, toda casa donde se logre consolidar el sentimiento de protección y de donde brote la posibilidad de ensanchamiento de las fuerzas vitales mediante estructuras consistentes pero negociables, se convierte para su morador en el centro del universo entero.

El Andén⁹

El *Museo del Andén* es un proyecto de creación que ha propuesto aprovechar diversas pautas de la creación artística como estrategias de mediación y activación de relaciones de intercambio cotidianas, derivadas de la venta informal en el sector aledaño a la Pontificia Universidad Javeriana. Con el propósito de construir y comunicar una memoria a pie de calle que contribuya a traer a presencia su faceta humana, haciendo patentes las singularidades, rostros, nombres, historias de vida y saberes acumulados de los vendedores informales el proyecto los asumió como patrimonio inmaterial urbano.

Como lo propuso Emmanuel Lévinas, *el otro* no es solo un “dato” estático, sino que se impone frente al yo con su alteridad, con una irreductibilidad infinita que

⁹ Esta parte contiene varios aportes de Sonia Barbosa Ortiz y Nicolás Leyva Townsend, coinvestigadores del proyecto de creación e investigación Museo del Andén.

sin embargo aparece en su singularidad como un rostro. En el comercio, esto se evidencia en las maneras en que la mercancía absorbe la voluntad productiva del trabajador, reduciéndolo a un mero intercambio monetario, pero la presencia que el rostro despierta en nosotros sería la resistencia, en tanto se abre el camino para el reconocimiento y la responsabilidad. Para Lévinas (1987) la presencia del otro abre en nosotros la responsabilidad sobre él, “nosotros llamamos rostro al modo en el cuál se presenta el otro, que supera la idea del otro en mí” (pág. 208), “sin ni siquiera tener que tomar responsabilidades en relación con él; su responsabilidad me incumbe. Es una responsabilidad que va más allá de lo que yo hago” (Lévinas, 2000, pág. 80). Esta capacidad de reconocerse en el otro y de esta forma identificarse dentro de una comunidad, es un elemento constituyente de la vida.

Por otra parte, Jacques Derrida plantea que el sentimiento de hospitalidad conduce a una aporía, entre lo condicional (las leyes) y lo incondicional (el sentido de lo justo): la hospitalidad de lo justo, que acepta la incondicionalidad irreductible del otro, disloca y pervierte las leyes de la hospitalidad jurídica, ofrecidas por convención en el respeto. La actuación de fuerzas del Estado para favorecer los privilegios construidos por intereses privados pone en juego, de manera urgente, el problema de la hospitalidad, ya que el sentimiento de solidaridad se basa en la conciencia de la situación del otro, (distinto a nosotros) cuya interioridad es tal vez el problema más complejo y al tiempo más inherente al ser humano. Los “otros” no tienen que pensar como nosotros para ser acogidos por nuestro deber de responsabilidad. Al respecto anota Derrida (2000):

...La invención política, la decisión y la responsabilidad políticas consisten en encontrar la mejor legislación o la menos mala. Ese es el acontecimiento que queda por inventar cada vez [...] en una situación concreta, determinada (pág. 6).

Cuando ejercitamos la hospitalidad en situaciones concretas somos una verdadera comunidad que, en el reconocimiento de su carácter histórico, conoce que la *pervertibilidad* de sus leyes implica su *perfectibilidad*. “Recíprocamente, las leyes condicionales dejarían de ser leyes de la hospitalidad si no estuviesen guiadas, inspiradas, aspiradas, incluso requeridas, por la ley de la hospitalidad incondicional” (2000, pág. 83), que construye pilares afectivos de la democracia.

Si bien un presupuesto de la democracia es que su producto más valioso es la incondicionalidad (igualdad ante la ley, igualdad ante los derechos) en la participación, en una democracia sustentada por el mercado, el consenso frente al uso del espacio termina condicionado a la protección de los intereses adquiridos en el mismo mercado. Se suele asumir acríticamente que la preservación del espacio público es parte de la protección de la democracia, no obstante, la disputa entre el derecho al trabajo y el derecho al espacio público se carga de valores ideológicos que obedecen a las

leyes del mercado, esto sugiere poner en cuestión si el uso del espacio público es un problema político o un aspecto de la lucha de clases.

La desindustrialización en la que el país ha venido sumiéndose desde los inicios de la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad, ha implicado que exista un importante margen de desempleo, sobre todo urbano. Las generaciones que llegaron del campo a la ciudad buscando trabajo o desplazados por la violencia, sumadas a la falta de educación y por ello al acceso a trabajos calificados, o la incapacidad del Estado de suplir la demanda de empleo, hace que la informalidad en todos sus frentes no solo cobre sentido, sino que sea una alternativa viable para la subsistencia. La ironía es que el Estado reconoce esta forma de trabajo, junto con sus problemáticas, y por lo tanto no la incluye en los índices de desempleo; pero al mismo tiempo la persigue bajo la figura de “invasión del espacio público”.

La Constitución de 1991 consagra que en el marco de lo público las decisiones deben ser participativas y compartidas, y su resultado pretendería buscar el mejoramiento del hábitat, sus usos y la calidad de vida de los involucrados bajo la realidad inmediata; con sus ventajas y desventajas, acuerdos y desencuentros. Es decir, una ciudad concertada en la producción y apropiación del espacio público por medio de un pacto social. En concreto, para los vendedores informales la situación es compleja porque están cobijados por la Constitución en su figura del ‘derecho al trabajo’ (Artículo 25), en directa sincronía con la Ley 388 de 1997 que de forma ambigua y amplia dictamina que se debe defender el espacio público y su finalidad para el uso común.

A pesar de que el encuentro entre el derecho al trabajo y el derecho al espacio público en una ciudad como Bogotá siempre ha estado poblado de tensiones, la entrada en vigor del *Nuevo código nacional de policía y convivencia* (Ley 1801 de 2016) en 2017 exacerbó los vacíos y contradicciones de las nociones de ciudad y las normas asociadas a éstas, suscitando una recrudecida persecución policial a los vendedores ambulantes. Los contenidos del numeral 4 y los parágrafos 2 (numeral 4) y 3 del artículo 140 de dicho código, que establecen la prohibición de ocupar el espacio público en violación de las normas vigentes y establecen multas, decomiso o destrucción de las mercancías y utensilios en caso de reincidencias (Congreso de la República de Colombia, 2016, pág. 127), han sido especialmente problemáticos pues se han prestado a excesos por parte de los agentes de policía y a la vez fueron objeto de una demanda de inexecutable ante la Corte Constitucional. Estos hechos dieron pie a la sentencia C-211/17, en la cual se plantea

...que la preservación del espacio público no es incompatible con la protección que, a la luz de la Constitución, cabe brindar a las personas que, amparadas en el principio de buena fe, se han dedicado a actividades informales en zonas consideradas como espacio público y frente a las

cuales, al momento de aplicar las medidas correctivas, se tendrán en cuenta los principios de proporcionalidad y razonabilidad, en los términos de la jurisprudencia constitucional. (2017)

La sentencia de la Corte declaró la “exequibilidad condicionada” a dichos contenidos del código, dictaminando que cuando los vendedores informales

...estén en condiciones de vulnerabilidad y se encuentren amparados por el principio de confianza legítima, no serán afectados con las medidas de multa, decomiso o destrucción del bien, hasta tanto las autoridades competentes hayan ofrecido programas de reubicación o alternativas de trabajo formal. (2017)

Los vendedores y otros actores implicados en el intercambio informal han experimentado un cambio drástico en su modo de vivir y trabajar desde que la calle 42 fue declarada “espacio recuperado” por las autoridades. Sumado a esto, la ampliación de estas restricciones a la carrera 7 y calle 45 han forzado a varias personas a rebuscarse estrategias de ingreso económico. Esto sugiere una serie de preguntas: ¿Quién hace parte de la comunidad local?, ¿ésta se constituye únicamente dentro de los límites de la propiedad o vínculos formales?, ¿cuáles son esos límites?, ¿quiénes hacen parte del intercambio informal?, ¿qué pautas y relaciones se establecen en los intercambios informales?

Si bien los esfuerzos distritales y de algunos propietarios locales insisten en la salvaguarda del espacio público para el uso autorizado, está pasando que la ciudad deriva en un conjunto de servicios para el disfrute y aprovechamiento de quienes los compran (alquiler, concesión, impuestos), y se pierde de vista la noción de derecho a la ciudad, dirigido a que el disfrute y acceso se otorgue a quien los necesita

La alta transitabilidad de los espacios circundantes a la Universidad Javeriana los hace aptos para establecimientos comerciales como fotocopiadoras, restaurantes, cafés etc. y también ventas informales de diversos artículos como accesorios, comidas, llamadas telefónicas, que resuelven necesidades de la comunidad, dando lugar a un espacio social dinámico. En el tránsito repetido y rutinario, como el que se produce en los alrededores de un campus universitario, es muy posible reconocer rostros, intercambiar unas palabras con las personas que han concebido en la calle otras formas de sobrevivir y que posiblemente tienen otros saberes y formas de entender la civilidad. Las calles circundantes de la Universidad Javeriana han logrado evadir el carácter anónimo de la avenida de ciudad, para construir una identidad ligada a la escenificación de la vida pública.

El desarrollo de la problemática sugiere también la incorporación de nociones de carácter político-contextual, relacionadas con la administración de lo público en la

ciudad de Bogotá. En el texto *'El espacio público como ideología'*, Manuel Delgado (2011) plantea que el espacio público no es una categoría universal, sino una categoría política. El problema, señala el autor, radica en que, en las ciudades occidentales neoliberales, el concepto de espacio público se decantó por materialización de lugar en donde las diferencias (sociales, económicas, raciales, étnicas, etc.) se ven superadas y todas las personas son iguales y libres: el espacio público, por lo tanto, sería la encarnación por excelencia de la democracia. No obstante, esto es una ilusión que esconde los intereses de las clases dominantes y sus mecanismos de explotación, que desconocen voluntariamente las fuerzas actuantes en los espacios bajo una simulación de neutralidad. Detrás del espacio público se esconde una ideología burguesa, ciudadanista, desde la cual al final los criterios de acción son morales y habilitan la capacidad de juzgar determinadas prácticas sobre el espacio como inapropiadas o, incluso, subversivas. Delgado concluye que el espacio público como ideología es el sometimiento del territorio a los intereses de unas minorías hegemónicas.

En el marco de las luchas sociales, el patrimonio cultural funciona como un dispositivo por medio del cual los grupos subalternos adquieren derechos y poder de negociación frente al Estado (Vignolo, 2013), en tanto legitima su causa, pone en valor sus argumentos y permite hacer visibles las problemáticas. Ahora, el patrimonio cultural es una construcción social, por lo tanto, es relativo y flexible, con múltiples agentes de validación, siendo los museos una de las formas más eficientes de activación (Prats, 1997). Así, el reto actual es canalizar la vida ordinaria, que es la esencia misma de la cultura, hacia la patrimonialización (algo que ya ha venido haciéndose con las plazas de mercado y otros valores locales).

Así, corrientes teóricas y prácticas, como la nueva museología y la museología social, han visto la necesidad de que los museos y el patrimonio cultural sean mecanismos protagónicos de la reformulación de las sociedades de las que forman parte. Estas corrientes plantean que las instituciones culturales siguen siendo agentes y dispositivos, pero pueden cambiar los fines a los que sirven, deviniendo en origen de empoderamiento y lucha, antes que en catalizadores de los intereses de las hegemonías. Ejemplos puntuales en temática e impacto pueden ser el Museo de los Desplazados con epicentro en Madrid, el Maré Museu en Río de Janeiro, el Museo de los Quilombos y las Favelas Urbanas (Muquifu) en Belo Horizonte, el Museo de Siloé en Cali o el Schwules Museum (Museo Gay de Berlín).

Los museos, las caras más oficiales del patrimonio cultural, son, por lo tanto, escenarios de tensión y de debate entre la permanencia y el cambio, la identidad y la diferencia, entre el poder y sus resistencias (Chagas, 2008). Es decir que la activación patrimonial, fuera o dentro del museo, tiene consecuencias reales en los grupos o comunidades, haciendo que el Estado mida cuidadosamente en qué momento otorga esas distinciones y reconocimientos, y que los movimientos sociales se muestren

vehementes en su lucha por la inclusión patrimonial. El patrimonio puede ser construido por un poder político informal, “alternativo, la oposición, y, curiosamente, con más intensidad (aunque no solo) cuando esta oposición no puede luchar abiertamente en la arena política del Estado, en las instituciones, y se mueve en situaciones de clandestinidad” (Prats, 1997, pág. 34). En el concreto caso colombiano, la Constitución colombiana de 1991 define la cultura como fundamento nacional, bajo las nociones de multiculturalidad y pluriétnia, haciendo de las prácticas culturales un derecho. El manual del 2010, que acompañó el Decreto, ayuda a identificar el patrimonio a salvaguardar (Min Cultura, 2010): “todo aquello que alcance a ocurrírse nos como parte de eso que entendemos como “nuestra identidad”” (Ministerio de Cultura, 2010, pág. 13) puede ser patrimonializado, producciones humanas y relaciones sociales, p. ej. tradiciones, usos sociales, prácticas, organizaciones sociales, etc.

Desde el proyecto de investigación-creación *Museo del Andén*, el problema de las ventas informales a pie de calle se ha planteado no solo como una cuestión del ‘derecho al trabajo’ versus el ‘derecho al espacio público’, sino para reconocer a los actores sociales de la disputa más allá de la normativa, permitiendo señalar incongruencias y vacíos y a la vez proponer un espacio de diálogo en busca de soluciones transitorias, intermedias, concertadas. Para esto, la iniciativa ha buscado maneras desde el arte en que se pueda poner en práctica el principio de Lévinas de la *presencia del otro*. Esa *presencia-acontecimiento* puede ser detonada por medio de acciones artísticas que impliquen proximidad y responsabilidad sobre ese otro, o así nos gusta creerlo. La aproximación es de carácter ético, en la que el otro nos afecta y nos importa, Lévinas propone que no es un problema de conocimiento sino, más bien, un problema de reconocimiento.

Las acciones desarrolladas por el proyecto responden a problemáticas que afectan el trascurso vital de este grupo de vendedores y proveedores de servicios del sector circundante de la Pontificia Universidad Javeriana. En el marco de las acciones del Museo del Andén el reconocimiento a los vendedores (Fernando Rodríguez, Ferney Daza, Francisco Javier Daza, Gabriela Salazar, Guillermo León Ramírez, Gloria Sastoque, Jacqueline Sastoque, Jenny Gómez, y Óscar Gómez) implicaba sus nombres, rostros y memorias vitales lo que nos direccionó a que toda acción debía encaminarse al acercamiento a los vendedores y el reconocimiento de su presencia.

El museo no pretendió abogar o solucionar la situación, se planteó como un acompañamiento a esta parte de la comunidad universitaria desde lo simbólico. Nunca infringiendo normas institucionales, sin dejar de mostrarnos críticos con aquellas que no parecieran ser del todo consecuentes con la realidad inmediata. Nuestro proyecto partió de preguntarnos si es posible asumir el intercambio informal (desde lo económico hasta lo simbólico y afectivo), y sus producciones derivadas, como patrimonio cultural inmaterial. La hipótesis establecida es que es viable bajo la figura de un museo (agente de activación) que opte por estrategias artísticas como mecanismo de mediación entre

dicho intercambio y el patrimonio. El aporte del *Museo del Andén* no fue práctico en el sentido jurídico o económico; sabíamos que el cambio depende de procesos éticos y políticos propios de los actores, así como de las relaciones que estos tejen entre sí, con otros gremios y con la institucionalidad.

El *Museo del Andén* no pretendió resolver, de manera asistencialista, las problemáticas, sino contribuir mediante la expresión artística a la visibilización -presencia- de sus afanes vitales, sus luchas y sus aportes a la construcción de comunidad de la calle que habitan. En la historia reciente se puede identificar en diferentes momentos el papel del arte como herramienta impicante y visibilizadora de otras vidas y situaciones que, en el transcurso de los días, nos pasan desapercibidas. En estos procesos de creación se plantean una serie de tensiones entre una creación individual y colectiva, entre el artista como genio individual o como catalizador de su contexto.

Es claro que el arte se concreta al ser percibido, experimentado por un espectador que será el que termine de dar forma a la intención del artista, citando a Duchamp (1957) “el acto creativo no lo realiza solo el artista; el espectador pone a la obra en contacto con el mundo exterior descifrando e interpretando su cualificación interna y así añade su contribución”. En la historia reciente se pueden identificar momentos en que esto ha sido más claro para artistas y teóricos del arte, no ubicando al espectador al término de la obra si no en el proceso de creación mismo, como en el Neoconcretismo brasileño de los años sesenta, en un contexto social convulsionado por diferentes guerras y dictaduras, artistas como Lygia Clark y Helio Oiticica produjeron piezas relacionales que adquirirían sentido al ser experimentadas por el público, en muchas ocasiones fuera de los circuitos institucionales y por medio de prácticas tradicionales de algunas comunidades, creando espacios de relación que diferían de las realidades políticas promovidas por el poder.

Toni Negri (2000) define el arte como la síntesis de la expresión colectiva de la producción, resultado de una actividad que se construye en la abstracción del mundo (pág. 47). El arte busca el acontecimiento para construir una nueva realidad que renueve el ser de quienes se implican (2000, pág. 14) en una multitud diversa, conflictiva y singular. A partir de estos contextos históricos muchas manifestaciones artísticas han seguido circulando entre lo político y el activismo, resignificando constantemente las nociones de artista, obra y arte.

Consecuentemente con las nociones articuladoras del proyecto *-presencia y hospitalidad-* el proceso de acercamiento y profundización a la problemática se desarrolló desde la investigación-acción, que forma parte de la investigación cualitativa. Nos interesó su carácter de esfuerzo hermenéutico emprendido por personas, grupos o comunidades que llevan a cabo una actividad colectiva en bien de todos, consistente en una práctica reflexiva social en la que interactúan la teoría y la práctica con miras a

establecer cambios apropiados en la situación estudiada y en la que no hay distinción entre lo que se investiga, quién investiga y el proceso de investigación (Restrepo-Gómez, 2005, pág. 159).

Es así como las prácticas de presencia se han hecho concretas con el desarrollo de eventos de visibilización de las crónicas vitales -en la calle y en espacios de la universidad-, codiseñados, consultados y concertados entre el grupo de creadores-investigadores del proyecto y vendedores ambulantes, proveedores de servicios y otras personas que acompañan o interpelan el paso de los alrededores de la Universidad (Figuras 23 y 24).



Figuras 23 y 24. Reuniones de vendedores informales con estudiantes, profesores y directivos, en la Facultad de Artes de la Universidad Javeriana, febrero y marzo de 2017. Fotografías archivo Museo del Andén.

Desde el comienzo hemos mantenido conversaciones de niveles que van desde el cotidiano hasta el informativo hace cerca de tres años con Fernando Rodríguez, vendedor ambulante; Guillermo León Ramírez, proveedor de servicio de compañía a los usuarios de taxis y ex indigente y su esposa Doña Gabriela Salazar, propietaria de una chasa de venta (Figura 25).



Figura 25. Guillermo León Ramírez y Gabriela Salazar, 2017. Fotografía archivo Museo del Andén.

Las inserciones artísticas al espacio han acudido a técnicas y procedimientos de lenguajes mixtos de las artes visuales, conjugando video-documentos cortos, fotografías, piezas gráficas, instalaciones en espacio público y performance. Se ha buscado aprovechar el poder expresivo y la conciencia de formalización espacio temporal de estas formas de expresión para suscitar la conciencia de presencia entre agentes diversos de los espacios a intervenir.

Distribuir pines y banderines con el logotipo del Museo del Andén fue una de las primeras acciones desarrolladas por el equipo de trabajo. Con ellos se buscó que todos los integrantes y simpatizantes del proyecto, al usarlos voluntariamente, pudieran visibilizar su afinidad con la propuesta como mecanismo de mutuo reconocimiento.

Los pines y banderines se configuraron como dispositivos de cohesión y solidaridad, que permitieron, además, que los integrantes detonaran conversaciones explicativas con desconocidos y curiosos con las que se fuera propagando la filosofía del museo (Figuras 26, 27 y 28). El pin se distribuyó entre quienes manifestaron por diversos modos sentirse activamente involucrados y los banderines sirvieron para identificar los puestos de ventas asociados al proyecto.



Figura 26. Pin distribuido entre la comunidad. / Figura 27. Jaquelin Sastoque con el pin del Museo del Andén en su chaza. Fotografías archivo del Museo del Andén. / Figura 28. Fernando Rodríguez con el pin del Museo del Andén. Fotograma tomado del video Saberes #5 - El Museo del Andén, producido por el Centro Ático de la Pontificia Universidad Javeriana, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=m5pXBiYb5VQ&t=2s>

Si bien la Alcaldía de Bogotá justifica la persecución a los informales en que pueden ser delincuentes o al menos producen focos de inseguridad, buscamos que la comunidad circundante de la universidad obtuviera sus propias conclusiones a partir del trato directo con ellos (presencia). Una de las acciones consistió en realizar y alojar en el sitio web del museo (www.museodelanden.com) videos de alrededor de un minuto de duración con testimonios y aspectos de su humanidad, de viva voz, con cada uno de los miembros del Museo del Andén dedicado a la informalidad, buscando abrir rasgos

de sus singularidades (sus risas, anhelos, afanes, proyectos, gustos) a los visitantes de la página y a quienes los reconocieran.

En el marco de la exposición *Habitar & Resistir* (Figura 29), para el *Museo del Andén* se planeó una acción participativa que titulamos *Viceversa*, realizada el 14 de agosto de 2017, en la que los interesados pudieron hacer una compra a los miembros del museo ubicados en la calle, pero desde la misma galería, que dista unos 300 metros del vendedor más cercano.



Figura 29. Presentación de la acción *Viceversa*, exposición *Habitar & Resistir*, agosto de 2017. Fotografía archivo Museo del Andén.

Se propuso que quien lo deseara comprara productos del andén desde el espacio expositivo, por medio de un enlace solidario de personas, quienes pasaron la orden, el producto y el dinero por medio del “voz a voz y el mano a mano”, hasta efectuar la venta. Para ello se hizo una cadena humana, conformada por convocatoria abierta, que llevaba el dinero junto con el pedido de mano en mano y traía de regreso lo solicitado junto con el cambio.



Figuras 30, 31, 32, 33, 34, 35 y 36. Fotogramas del registro en video de la acción *Viceversa*, 14 de agosto de 2017, Universidad Javeriana, Bogotá. Video producido por Mónica Torregrosa, disponible en: <https://museodelanden.com/portfolio/viceversa/>.

Esa acción permitió reunir a unas 70 personas quienes hicieron difuso el lugar de la compra porque nadie tuvo en su mano el dinero y los productos al mismo tiempo, y porque el vendedor y el comprador nunca se vieron (Figuras 30-36). La acción se convirtió en una especie de ‘teléfono roto’, altamente significativo en la medida en que involucró a estudiantes de distintas carreras, profesores, personal de servicios y padres de familia, en la pregunta por los afanes, planes de vida y lugares en la ciudad para los vendedores informales. Esto implicó, por ejemplo, que en la galería del edificio de la Facultad de Artes se entendiera que al final de esa cadena hay unas personas que, como lo explicitaba el panel expositivo de la exhibición, hacen parte de su comunidad inmediata; y así se entabló un contacto con ellos, que aun a tan larga distancia, estuvieron unidos por personas que de manera libre quisieron reconocerlos.

La acción *Presencia*, realizada entre el 18 de septiembre y el 20 de octubre, consistió en un juego, parecido a un ‘álbum de monas’, que comenzó con la distribución entre la comunidad universitaria de un mapa de las ubicaciones cotidianas de cada uno de los puestos de venta en los alrededores de la universidad (Figura 37), con los nombres y los retratos dibujados de cada uno de los vendedores miembros del museo, con la instrucción de que los buscaran para saber algo de sus vidas y pedirles que pusieran un sello en un espacio asignado para esto en el mapa.



Figura 37. Mapa para ser llenado por los jugadores, junto a los premios / Figura 38. Mapa lleno y con el sello del Museo del Andén / Figura 39. El pintor y profesor Nicolás Uribe, al recibir los premios luego de cumplir con las visitas. Acción Presencia, 18 de septiembre al 20 de octubre de 2017. Fotografías archivo del Museo del Andén.

Se invitó a los jugadores a que, completados todos los sellos, se acercaran a la Facultad de Artes, donde les fue puesto un sello del *Museo del Andén* (Figura 38) y les fue entregado un premio consistente en una golosina tradicional colombiana y disponible en prácticamente todas las ventas callejeras (llamada Chocorrano), una libreta de apuntes con la imagen del museo en su portada, un pin para apuntar en su ropa o en su maleta y una calcomanía con el logo del museo, planteando a los jugadores que a partir ahora se convertían en “miembros honorarios del *Museo del Andén*” (Figura 39).

Recogiendo la experiencia de diálogo constante, que nos permitió reconocer saberes, posturas y rasgos singulares, buscamos lanzar a la circulación un testimonio durable del reconocimiento de sus presencias en el espacio. La acción final, llamada *El mundo desde el Andén*, contemplaba la entrega de una pieza gráfica plegable que consistió en un mapa anotado con historias y observaciones del territorio desde los puntos de vista de los vendedores informales miembros del museo (Figura 40). El conjunto ofrecía a la comunidad ampliada (Vendedores y otros agentes de la informalidad, transeúntes, pacientes del hospital, directivos y funcionarios, estudiantes y padres, profesores de la universidad Javeriana) una ‘radiografía’ experiencial realizada por el *Museo del Andén* a propósito de su territorio ‘natural’ (Figuras 41, 42 y 43).

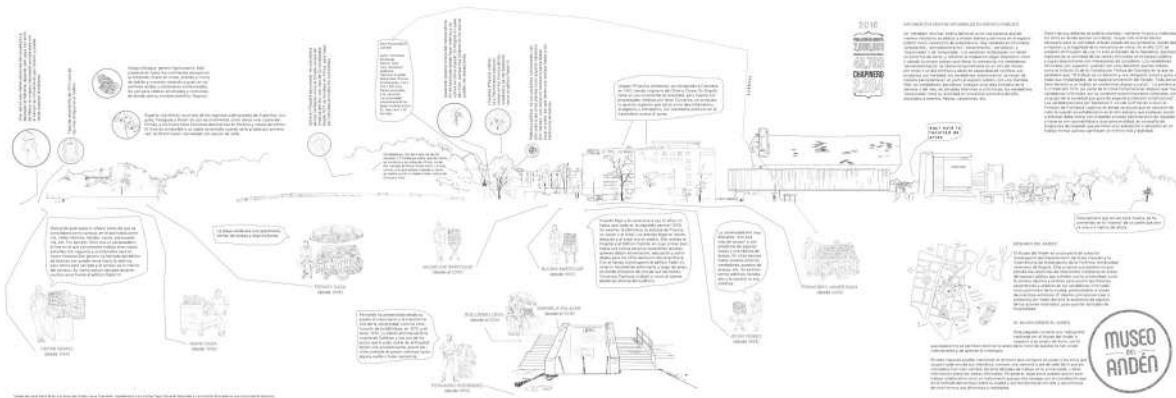
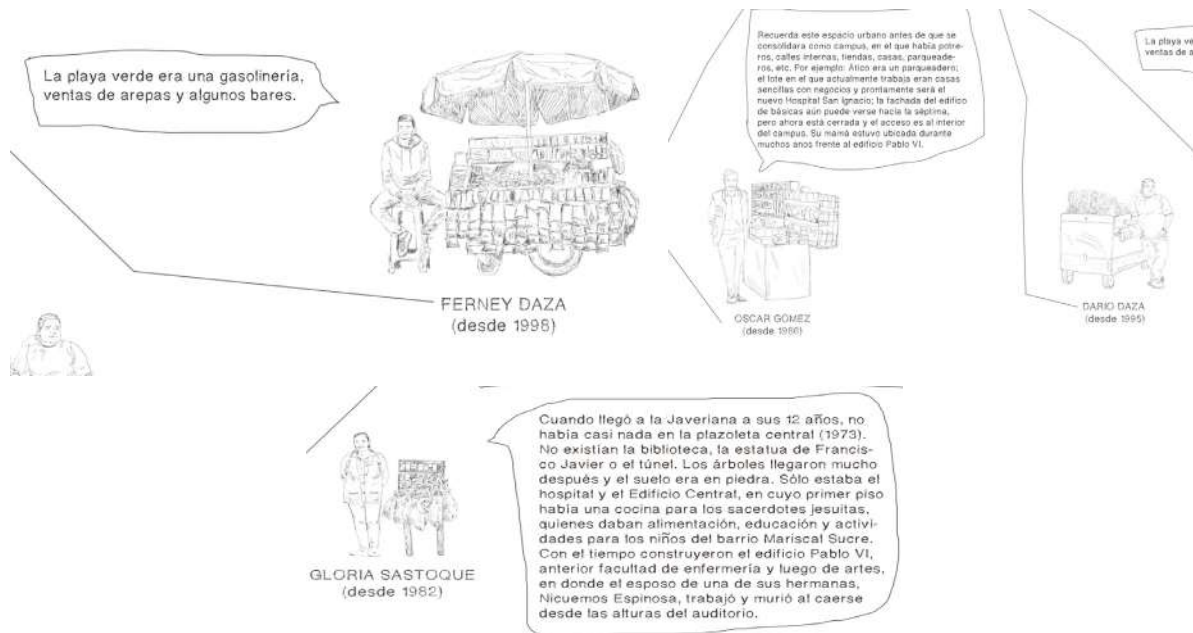


Figura 40. Pieza gráfica *El mundo desde el Andén*, diseñada con la colaboración de Juana Bravo.



Figuras 41, 42 y 43. Detalles de la pieza gráfica *El mundo desde el Andén*, diseñada con la colaboración de Juana Bravo.



Figuras 44 y 45. Jenny Gómez / Jaqueline Sastoque, distribuyendo la pieza gráfica El Mundo desde el Andén. Fotogramas tomados del video Saberes #5 - El Museo del Andén, producido por el Centro Ático de la Pontificia Universidad Javeriana, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=m5pXBiYb5VQ&t=2s>

La única manera de obtener el mapa era solicitándolo directamente a uno de los vendedores miembros del Museo del Andén (Figuras 44 y 45), por esto las instrucciones constituían parte de la acción (Figuras 46 y 47).

EL MUNDO DESDE EL ANDÉN

La obra "El mundo desde el andén" consiste en un plegable que contiene una radiografía realizada por el Museo del Andén a propósito de su propio territorio con lo que esperamos la comunidad universitaria se permita recorrer la acción, de la mano de quienes la han vivido intensamente, la investigan y la experimentan.

Instrucciones para obtener el:

1. Diríjase a uno de los vendedores informales que se encuentran entre las calles 39 y 45 y en el túnel Calidoso, que tengan en su chaza el logo o la bandera del Museo del Andén que los identifiquen como miembros del museo.
2. Hable con ellos sobre cualquier asunto.
3. Por último pida el mapa de "El mundo desde el andén" y se lo proporcionarán.

MIEMBROS

Dario Diaz - profesor
Fernando Rodríguez - vendedor
Fanny Diaz - vendedor
Gabriela Salazar - vendedora
Clara Sastoque - vendedora
Guillermo León Ramírez - vendedor
Jacqueline Diaz - vendedora
Jenny Gómez - vendedora
Juan Pablo Figueroa - estudiante
Diego Layán - profesor
Oscar Gómez - vendedor
Ricardo Sando - profesor
Sara Casadiego - estudiante
Sonia Barbosa - profesora

PROYECTO

El museo del andén es un proyecto de acción investigativa del departamento de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Propone una plataforma que entrelaza los saberes de intercambio cotidiano en el nivel del espacio público que convoca con la universidad, como la carrera superior y el túnel, para asumir las historias, experiencias y visiones de los habitantes informales como patrimonio de la ciudad, promoviendo a través de prácticas artísticas. El objetivo principal es traer a presencia por medio del arte, la existencia de algunas de las acciones significativas, para visibilizar actividades de hospitalidad.

MUSEO DEL ANDÉN
www.museoandén.com

UNIVERSIDAD JAVERIANA | Santander | FUNDACIÓN

Instrucciones para obtener el

1. Diríjase a uno de los vendedores informales que se encuentran entre las calles 39 y 45 y en el túnel Calidoso, que tengan en su chaza el logo o la bandera del Museo del Andén que los identifiquen como miembros del museo
2. Hable con ellos sobre cualquier asunto
3. Por último pida el mapa de "El mundo desde el andén" y se lo proporcionarán

MUSEO DEL ANDÉN
www.museoandén.com

Figuras 46 y 47. Panel informativo con la invitación y las instrucciones de participación en la acción El mundo desde el andén (las instrucciones eran: 1. Diríjase a uno de los vendedores informales que se encuentran entre las calles 39 y 45 y en el túnel Calidoso, que tengan en su chaza el logo o la bandera del Museo del Andén que los identifiquen como miembros del museo; 2. Hable con ellos sobre cualquier asunto; 3. Por último pida el mapa de "El mundo desde el andén" y se lo proporcionarán.

Con la pieza gráfica invitamos a la comunidad universitaria se permitiera recorrer la acera, de la mano de quienes la han vivido intensamente, la investigan y la experimentan, para recoger la experiencia de diálogo constante, que a nosotros mismos nos permitió reconocer saberes, posturas y rasgos singulares. Con esta última pieza buscamos lanzar a la circulación un testimonio más durable del reconocimiento de sus presencias en el espacio.

La experiencia compartida de acercamientos, negociaciones, angustias compartidas ante las persecuciones, las necesidades domésticas, las tensiones entre diversos componentes de sus experiencias vitales, nos permitieron reconocer un grupo de aspectos de su presencia, que vale la pena listar:

- La venta informal es un beneficio para aquellas personas que no pueden cumplir con un horario fijo debido a algunos inconvenientes de la vida. En el caso de Jacqueline (madre cabeza de familia) porque su único hijo tiene una discapacidad cognitiva y debe estar en constantes terapias y citas médicas que no podría cumplir. En el caso de Gloria, porque su mamá estuvo enferma mucho tiempo con movilidad limitada. Agradecen este oficio porque les ha permitido dar educación a sus hijos, en algunos casos como el de Fernando poder pagar la universidad de ellos. Otros agradecen haber construido una casa para su familia. En el caso de Doña Gabriela dice que a su edad nadie le da empleo y esta forma de trabajo le permite vivir honrada y tranquilamente. Para Guillermo ha significado el reencuentro con la familia y la superación de la indigencia.
- Cuando el proyecto se activó ya existía una red de solidaridad con los vendedores, manifiesta en todo el apoyo que algunos profesores les proporcionaron a Guillermo y Gabriela para que compraran su chaza, y en la solidaridad que demostraron los otros vendedores al enseñarle a Gabriela qué vender en ese sitio. Así, el *museo* ayudó a afianzar o evidenciar esa solidaridad ya existente. Este factor lo comprendimos en las charlas informativas con representantes de instituciones como el Museo Nacional de Colombia, miembros del Ministerio de Cultura de Colombia y funcionarios de la Universidad Javeriana.
- El conocimiento de la venta de productos es complejo y parte de la experiencia propia o legada. El consumo de los productos puede variar en cuestión de metros, como lo señalan Jacqueline y Jenny, quienes estando a unos 10 metros la una de la otra, ya notan pautas diferenciales. Así, vender arriba o abajo del túnel tiene implicaciones, como que del costado de la Javeriana las personas salen y buscan comida, mientras que abajo la gente está de paso y su consumo es más de servicios o cosas pequeñas para llevar (mentas, cigarrillos, minutos, etc.). El conocimiento experiencial del lugar no es algo que pueda ser obviado o desdeñado.

- La hospitalidad, que en un comienzo se pensó se daría en dirección de la Universidad hacia los vendedores, resultó ser algo que ya estaba activo en la otra dirección. En muchas ocasiones los vendedores se convierten en apoyo para los estudiantes, en ocasiones prestan dinero para transporte, les cuidan sus pertenencias o los acompañan mientras llega su transporte, en estos casos los estudiantes se sienten cuidados por ellos. Jaqueline tiene su cuaderno en el que consigna a quiénes les fía cuando acuden a ella, dice que sus clientes no le fallan y que esa es su estrategia para mantenerlos fieles.

La calle

La familiaridad con la que el ciudadano habita su ciudad le impide apreciar el permanente contrapunto entre dos tensiones subyacentes, por un lado la sedimentación de formas de control a las que está supeditada su vida, y por el otro lado, la velocidad con que estas mutan y se agazapan para capturar nuevas instancias de su ser. Lo característico de la ciudad consiste en su variación continua, no obstante, los sistemas que la han producido basan su poder en la sedimentación y permanencia -estasis- en lugares fijos, desde los cuales promover la ampliación del dominio y control de territorios y pobladores.

El geógrafo Henri Lefebvre (1976) ha demostrado en su investigación modos en que la acumulación de capital sobrevive gracias a su capacidad de ocupación y producción de espacio. Tal como se consolidó en la historia europea, las clases en el poder se han servido del espacio como un instrumento de dominación que dispersa a los obreros de los espacios de decisión y a la vez los localiza en lugares funcionales. Para reducir a los trabajadores a meros instrumentos de producción, el dominio requiere la organización y subordinación de diversos flujos vitales (deseo, imaginación, lenguaje) a las reglas institucionales del poder. Bogotá, ciudad grande, ruidosa y abrumadora, extiende permanentemente sus límites absorbiendo espacialidades externas (periferias rurales) e internas (barrios, comunas y hogares), y contenidos de la subjetividad de sus habitantes (identidades, deseos, representaciones).

El proyecto *Atlas del centro de Bogotá* (Figura 48), realizó una investigación compuesta por recorridos y conversaciones mantenidas con un grupo de personas que basan la búsqueda de su sustento en tránsitos a lo largo del centro de Bogotá, y los artistas miembros del Colectivo Circular.

Las historias fueron publicadas en librillos junto a mapas de sus itinerancias diarias (realizados por ellos mismos) y dibujos realizados por los artistas, de sus cuerpos ataviados y equipados en pleno ejercicio de su trabajo, trayendo a expresión sus presencias simultáneas como trabajadores y como existentes en lucha por un lugar en el mundo (Figuras 49, 50 y 51). Los procesos puestos en operación durante este proyecto lograron definir y movilizar tres modalidades del pensar y actuar nómada:



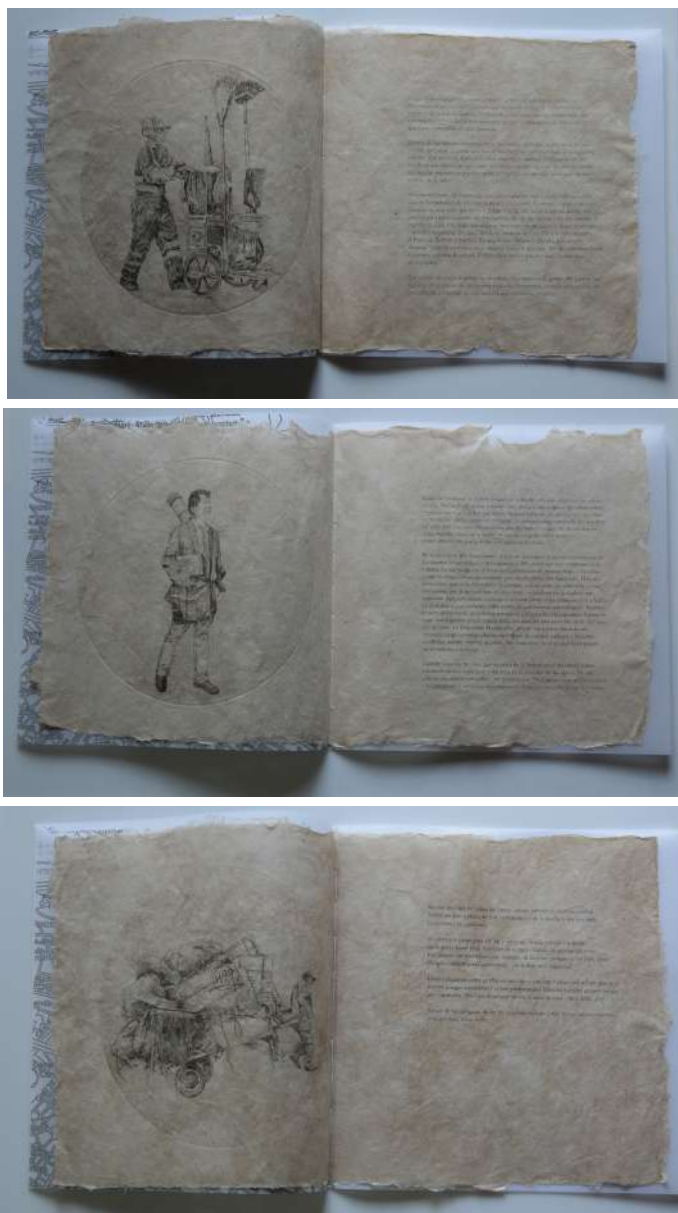
Figura 48. Colectivo Circular: Atlas del centro de Bogotá, 2019. Fotografías cortesía de Vanessa Nieto y Colectivo Circular (Vanessa Nieto, Natalia Mejía, César Faustino y David Guarnizo)

1. En la expresión. La puesta en evidencia de la problematicidad, por medio de técnicas de observación, memoria y registro -derivadas del dibujo- de habitantes que en medio de un sistema de marcas y clasificaciones productivas abren márgenes de maniobra existencial. El proyecto nos trae a la vista crónicas existenciales de habitantes transitorios del centro de Bogotá. En medio de una fase especulativa de la economía de mercado, que promueve la desterritorialización absoluta de bienes, territorios y seres en el código único del valor monetario y el cálculo de ganancia contra inversión, la labor diaria de quienes cargan sus herramientas y materiales, esperando a desplegarlas en los momentos oportunos y replegarlas cuando aparezcan señales de amenaza, produce aperturas que renuevan el mundo.

Son cuerpos ampliados que sugieren la actualización del mito de Atlas, el titán condenado a cargar el mundo, en tanto productores de mundos posibles que en cada una de sus maniobras fundan centros relativos que renuevan la ciudad.

2. En la producción. Siguiendo la pregunta clave del geógrafo crítico Henri Lefebvre, si es posible arrebatarles a las clases dominantes el instrumento del espacio, el proyecto se construyó como un ámbito colectivo en el que los estilos y capacidades singulares de cuatro artistas hacen contrapunto entre sí y con el sistema de trabajo de taller. El dibujo dejó de ser aquí instrumento para reflejar estilos y devino manifestación de la esperanza colectiva y expresión eficiente al servicio del otro, denunciando los constreñimientos espaciales cuando sirven a fines de dominio llano.

3. En la activación. La propuesta de espacialización artística propone el desplazamiento de los lugares de la enunciación y la construcción de significado, mediante una máquina de pliegue y despliegue espacial, que amplía y radicaliza la tecnología del libro (Figuras 52 y 53). Como lo propuso Michel De Certeau (2007), el acto de caminar produce una triple función 'enunciativa': es un proceso de *apropiación* del



Figuras 49, 50 y 51. Colectivo Circular: Atlas del centro de Bogotá, 2019. Fotografías cortesía de Vanessa Nieto y Colectivo Circular (Vanessa Nieto, Natalia Mejía, César Faustino y David Guarnizo).

sistema topográfico por parte del peatón (del mismo modo que el locutor se apropia y asume la lengua); es una realización espacial del lugar (del mismo modo que el acto al hablar es una realización sonora de la lengua); en fin, implica *relaciones* entre posiciones diferenciadas...” (pp. 109-110)

El *Atlas del centro de Bogotá* ha buscado su público, los artistas propusieron aperturas también en las formas de edición y contacto con el público. La resolución material compendia los relatos, derivados de la interlocución con los protagonistas de las historias

y las imágenes, en librillos que a su vez reposan en cajones de un dispositivo que al desplegarse se convierte en mesa, silla y sala de lectura. Cada vez que se presenta, emerge una espacialidad nueva en la que el contexto, el transeúnte, el caminante completan la enunciación o proponen nuevas desde las sugerencias del dispositivo.



Figuras 52 y 53. Colectivo Circular: Atlas del centro de Bogotá, 2019. Fotografías cortesía de Vanessa Nieto y Colectivo Circular (Vanessa Nieto, Natalia Mejía, César Faustino y David Guarnizo).

La permanente producción y reproducción de formas de control de la ciudad despierta a la vez las reacciones existenciales en la forma de maneras experimentales de habitarla, desde la exterioridad como ilegalidad, mendicidad, o indigencia, o desde la interioridad, como informalidad, resiliencia, resistencia o subversión. Tanto para quienes anhelan o cuidan algo de propiedad, como para quienes viven en condiciones de indigencia, la apropiación y creación de territorios suele darse de acuerdo con prácticas espaciotemporales sutiles –o extrañas al poder– que innovan técnicas de apertura y fundación de hábitats. Todas estas formas, y otras extrañas, aún invisibles o altamente sutiles, sugieren que la estasis del poder activa formas de vida nómadas que son su contrapartida.

A modo de cierre

La formalidad no es solo una manera de contratación, sino una forma de vida, en tanto que exige una condición de normalización de hábitos, necesidades, expectativas, etc., que impiden que las personas que aun estando en capacidad de trabajar se incorporen a esa tipología de fuerza laboral. La formalidad no contempla formas de vida no formales. Como investigación sobre el espacio, la autoconstrucción progresiva y la economía informal producen subjetividades y ciudadanías experimentales que ponen en crisis las prescripciones de identidades fijas y los vectores de localización

funcionales para las existencias. Más que mostrar estilo u ostentar gusto, en las casas cuyo diseño ha partido de la urgencia inicial y su crecimiento se ha dado con la marcha del proceso construcción-ampliación, se hacen perceptibles señales expresivas de los devenires y giros de la existencia.

Durante décadas las administraciones de Bogotá han estado debatiéndose ante dos posibles proyectos de ciudad, o la ciudad es un derecho que se abre a quien la necesita o la ciudad es un servicio que ofrece su disfrute a quien lo compra (alquileres, arriendos, impuestos).



Figuras 54, 55 y 56. Fotogramas de video de denuncia, plaza de la Mariposa, San Victorino, Bogotá, mayo 6 de 2019. Policías retiran del espacio a vendedor de chicharrones y agreden a otros ciudadanos. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=gYEyn-zgstU>


El vendedor informal de chicharrones a quien un grupo de policías -en el afán de vaciamiento estetizante promovido en la alcaldía de Enrique Peñalosa- arrestó con violencia excesiva mientras se aferraba a su carro de trabajo (que fue decomisado también), mientras otro policía violentaba y golpeaba a ciudadanos que les reclamaban la arbitrariedad (Figuras 54, 55 y 56), es una imagen potente de tantos habitantes marginalizados de la ciudad, a quienes la desesperación arrebató el sentido y la orientación de su estar en el mundo.

En el fondo, todas estas reflexiones han rondado una pregunta fundamental:

¿Para qué sirve la vida?

Cuando mi hija estaba en el preescolar, su maestra le pidió una tarea en la que dijera lo que pensaba de la vaca. Ella llevó un conjunto de apreciaciones propias como “la vaca tiene cuernos, es grande, hace ‘mu’, come pasto” (nosotros ya vivíamos hacía un tiempo en el campo). Al preguntarle luego qué comentarios recibió de su tarea nos respondió que no había estado bien, porque las respuestas que se esperaban (y dieron los niños felicitados) eran del tipo “la vaca es importante porque produce leche, nos alimentamos de su carne, de su piel podemos fabricar zapatos, etc.” Dicho esto, hay que anotar que estamos ante dos alternativas de sentido existencial: ¿debemos cuidar a las abejas porque polinizan los cultivos o porque su potencia vital contiene el seguir vivas?

¿Cuál es la función de vivir?

Lo que está en cuestión en la gran cantidad de emergencias que están buscando, inventando, produciendo rutas de escape, es la liberación de fuerzas existenciales que logren afirmar desde su propia potencia la existencia completa, de allí donde el poder las ha capturado al servicio de la acumulación. Asumir en serio estas emergencias y las conclusiones que nos han sugerido nos permite afirmar con radicalidad que la función de vivir no es otra que el vivir mismo, no hay utilidad ulterior y no debe haberla .

Bibliografía y otras fuentes

- Benjamin, Walter. 2005. *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.
- Bolívar, Teodolinda y Erazo Espinoza, Jaime. 2012. Prólogo. En *Dimensiones del hábitat popular latinoamericano*, por Teodolinda Bolívar y Jaime Erazo Espinoza. Quito: FLACSO, sede Ecuador/ CLACSO/Instituto de la ciudad, municipio del distrito metropolitano de Quito.
- Castro-Gómez, Santiago. 2010. *La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. 2 ed. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Instituto de estudios sociales y culturales Pensar.
- Certeau, Michel de. 2007. *La invención de lo cotidiano 1 Artes de hacer*. Vol. 1 Artes de hacer. 2 vols. México: Universidad Iberoamericana Instituto tecnológico y de estudios superiores de occidente.
- Chagas, Mario. 2008. «Museos, educación y movimientos sociales: solo la antropofagia nos une.» Museos, educación y juventud (Ministerio de Cultura) 14-18.
- Congreso de la República de Colombia. 2016. *Nuevo código de policía y convivencia*. Ley 1801 de 2016. Bogotá.
- Corte constitucional de Colombia. 2017. Sentencia C-211/17. 5 de abril.*
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. 1985. *El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*. 2. Traducido por francisco Monge. Barcelona: Paidós.
- Delgado, Manuel. 2011. *El espacio público como ideología*. Madrid: Catarata.

- Derrida, Jacques, y Anne Dufourmantelle. 2000. *La Hospitalidad*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- García Canclini, Nestor. 1999. *Los usos sociales del Patrimonio Cultural*. En: E. Aguilar Criado (Ed.) *Patrimonio etnológico : nuevas perspectivas de estudio* (pp.16-33) España: Junta de Andalucía, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.
- Harnecker, Martha. 2003. «*Sin tierra, construyendo movimiento social.*» En Bravagente. *La lucha de los Sin tierra en Brasil*, de Bernardo Mancano Fernandes y João Pedro Stedile, traducido por Esther Pérez, 167-279. Bogotá: Ediciones desde abajo.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. 2004. *El patrimonio inmaterial como producción metacultural*. En: MUSEUM Internacional #221-222, (pp 52-67). Argentina: UNESCO.
- Lacan, Jacques. 1984. «*El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica.*» En *Escritos 1*, de Jacques Lacan, 86-93. Madrid: Siglo XXI.
- Lefebvre, Henri. 1976. *Espacio y política*. Barcelona: Península.
- Lévinas, Emmanuel. 1987. *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- . 2000. *Ética e infinito*. Madrid: A.Machado Libros, S.A.
- Marx, Karl. 2000. *El Capital*. Libro 1, tomo III. Madrid: Akal.
- Ministerio de Cultura. 2010. *PATRIMONIO CULTURAL PARA TODOS: Una guía de fácil comprensión*. Bogotá: Min Cultura República de Colombia.
- Muñoz, Sonia. 1994. *Barrio e identidad. Comunicación cotidiana entre las mujeres de un barrio popular*. México D.F.: Trillas.
- Negri, Toni. 2000. *Arte y Multitudo. Ocho cartas*. Madrid: Trotta.
- Prats, Lorenç. 1997. *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Ariel.
- Quijano, Aníbal. 2007. «*Colonialidad del poder y clasificación social.*» En *El giro decolonial*, de Santiago Castro- Gómez y Ramón Grosfoguel, 93-126. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Restrepo-Gómez, Bernardo. 2005. «*Una Variante Pedagógica de la Investigación-Acción Educativa.*» OEI-Revista Iberoamericana de Educación [Documento en Línea] Disponible: <http://www.rieoei.org/deloslectores/370Restrepo.PDF>.
- Toledo Castellanos, Ricardo. 2013. «*Resistencia y esperanza, fuerzas que fundan un hogar*». Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, 8 (2), 17-48.
- Toledo Castellanos, Ricardo. 2017. «*Autoconstrucción y auto-poiesis: las casas expresivas*». Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas 12 (2): 59-97. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae12-2.aace>
- Vignolo, Paolo. 2013. «*¿Quién gobierna la ciudad de los muertos? Políticas de la memoria y desarrollo urbano en Bogotá.*» En: *Memoria y sociedad*. Vol.17, No.35 (pp.125-142).
- Zibechi, Raúl. 2008. *América Latina: Periferias urbanas, territorios en resistencia*. Bogotá: Ediciones desde abajo.



Plaza de mercado El Restrepo. Fotografía de Viviana Aguilón García. Año 2019.

Cómo citar: Duque Jamaica, C. (año). Territorios otros/ intercambios otros: la plaza de hierbas Samper Mendoza. Desbordes, vol. (número), pp. DOI: <https://doi.org/10.22490/25394150.3670>

Duque Jamaica, C. (year). Territories / Other Exchanges: Samper Mendoza Herb Square. Desbordes, vol. (Number), pp. DOI: <https://doi.org/10.22490/25394150.3670>

Este trabajo se encuentra bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0.
This work is under the Creative Commons Attribution 4.0 license.

Territorios otros/intercambios otros: la plaza de hierbas Samper Mendoza¹

Other territories / other exchanges:
The Herb Market Samper Mendoza

Camila Duque Jamaica²

Maestra en Artes Visuales, Pontificia Universidad Javeriana (puj), Bogotá.
Estudiante de Maestría en Artes Plásticas, Electrónicas y del Tiempo,
Universidad de los Andes.
Asistente docente, Universidad de los Andes.
Coordinadora editorial, Revista Cuadernos MAVAE, puj.

Resumen

Este artículo analiza las relaciones comunitarias que se tejen en la plaza de hierbas del barrio Samper Mendoza, en la ciudad de Bogotá. Estas dinámicas de cooperación, diálogo y negociación del espacio la constituyen como un territorio otro. La comprensión de este concepto se desarrolla a través de la revisión de fuentes primarias, que señalan la ubicación de la plaza de mercado en Bogotá desde sus inicios, para continuar con la creación de este espacio de comercialización de hierbas dulces, amargas y aromáticas en la capital de Colombia. A partir de esto, se propone un recorrido visual por el espacio, con base en ejercicios estructurados en dinámicas de recorrido que permiten identificar los vestigios capaces de mostrar las relaciones de un territorio que se construye más allá de los intercambios económicos y productivos. Lo anterior, sugiere la existencia de un territorio de intercambios otros.

Palabras clave:

Intercambios, plaza de hierbas Samper Mendoza, plaza de mercado, territorio.

Keywords:

Exchanges, farmers markets, plaza de hierbas Samper Mendoza, territories.

Abstract

This article reviews the community relations that are woven in the herb market of the Samper Mendoza neighborhood, in Bogotá. These dynamics of cooperation, dialogue and negotiation of space produce an Other Territory (territorios otros). Part of the understanding of this is given through the review of primary sources that indicated the origin of farmers markets in Bogotá, to continue with the creation of this space for trade of sweet, bitter and aromatic herbs in the capital of Colombia. At the end, a visual landscape of it is proposed based on structured exercises in walking dynamics that allows to identify the vestiges-marks in the territory that could shows the relations of a territory that was built beyond the economic exchanges and productive, suggesting the existence of Other Exchanges territory (intercambios otros).

¹ Artículo de investigación derivado de la tesis Territorios otros/intercambios otros: la plaza de hierbas Samper Mendoza para optar por el título de maestría visual de la Pontificia Universidad Javeriana (puj), de Bogotá. Agradezco a Ricardo Benjamín Toledo Castellanos, asesor del trabajo de investigación.

² Correo electrónico: camiladuquejamaica@gmail.com

La deriva permitía navegar por el interior de este océano y dirigir la mirada no al azar, sino hacia aquellas zonas que más parecían presentarse como lugares otros capaces de poner en crisis la sociedad del espectáculo.

Careri, 2002, p. 188

Contextualización

La plaza de hierbas Samper Mendoza es un mercado especializado en la comercialización de hierbas aromáticas, medicinales, gastronómicas y esotéricas. Esta funciona en horarios muy diferentes a los de otras plazas de mercado, debido a que se pone en marcha durante la noche. Los productores, comerciantes y distribuidores de hierbas llegan los lunes y jueves entre las cuatro de la tarde y las ocho de la noche a desplegar sus productos que durante la oscuridad y el frío se mantienen frescos. Entre las siete de la noche y las cinco de la mañana empieza la venta que se extiende, en menor medida, hasta la media mañana de los días martes y viernes.

Esta plaza está ubicada en el barrio Samper Mendoza sobre el límite geográfico que bordea la carrera 27, a unas pocas cuadras de una de las plazas de mercado más concurridas de Bogotá, Paloquemao. Pertenece a la localidad de Los Mártires, la número 14, en el centro-sur de la ciudad. Este barrio emergió en los años veinte del siglo XX. Allí se construyeron casas amplias para ser ocupadas por familias numerosas. Actualmente, se pueden encontrar edificaciones de estilo republicano, la mayoría en tonos pastel, y casas de fachadas modernas, en uno o dos colores con tonalidades fuertes, con algunas rosetas de yeso en la parte superior que funcionan como decoración. Comúnmente los sótanos de estas viviendas modernas eran utilizados como locales de pequeños negocios que funcionaban en la vida residencial del barrio. Hoy en día, estas casas se han convertido en residencias, bodegas o pequeñas empresas —en su mayoría metalúrgicas— o de comercio de pescado o maderas.

Debido a su cercanía a la empresa de ferrocarriles, sobre la primera mitad del siglo XX, la mayoría de familias que habitaban el barrio tenían alguna conexión laboral con la transportadora. Por esta razón, el Samper Mendoza se conformó como un barrio popular, no solo familiar, sino además obrero. A medida que pasó el tiempo, el sector empezó a sufrir detrimentos, debido a que diferentes agentes comerciales, no solo el de ferrocarriles, se apropiaron de lotes construidos, que por estar ubicados en un punto geográficamente estratégico (cerca del eje económico de la calle 26), parecían prometer grandes beneficios. Con el surgimiento de residencias e inquilinatos, la vida familiar que el barrio albergaba empezó a desaparecer. Hoy los vestigios son evidentes, la vida gira entorno a dinámicas comerciales y las pocas familias que habitan el lugar se ubican en residencias de paso.

A modo de introducción: revisión histórica de la plaza de hierbas en Bogotá

Las plazas de mercado, en general, ocupan un lugar de intercambio y de encuentro muy importantes, debido a que logran ser un punto de convergencia social —aunque con distinción y separación de roles—. Las plazas fueron y son, aún hoy, espacios exclusivos para el canje de mercancías, casi siempre ubicadas en el espacio público y utilizadas como punto de acopio de varios gremios comerciantes.



Mercado en la Plaza de Bolívar en 1850
Fotografía Luis García Hevia.

Figura 1. Fotografía mercado en la plaza de Bolívar en 1850. Fuente: Luis García Hevia en Vargas (2006).

Una revisión histórica de la ubicación de la plaza de las hierbas en Bogotá muestra que el primer mercado público de Santafé, en 1539, estuvo ubicado en uno de los lugares de fundación de la ciudad, lo que actualmente llamamos parque Santander (Vargas, 1990). Seguido a esto, el mercado estuvo en continua itinerancia, según Pablo Páramo y Mónica Cuervo (2006), pues para 1846 la plaza mayor que albergaba el mercado público se modificó de diferentes maneras (figura 1). Por un lado, recibió la estatua en bronce de Simón Bolívar y, por otro lado, se inició la construcción de un gran edificio de nombre Galerías de Arrubla (figura 2), que se situó al costado occidental. Este último, —en una imitación parisina— albergó cafés y almacenes de lujo, que por supuesto estuvieron frecuentados por gente de la alta sociedad capitalina: “Estas obras alentaron los esfuerzos de las autoridades y ciudadanos para erradicar el nauseabundo mercado público, pero la saludable iniciativa solo se vino a cristalizar en 1864” (p. 113).

Con la enunciación, “el nauseabundo mercado público” se entiende la noción con la que se percibía el espacio. La manifestación de venta por parte del gremio campesino no dialogaba con las reestructuraciones de la nueva ciudad moderna, y para este momento el argumento de higienización que implantaría nuevas formas de ciudad, empezaba

a tomar riendas (figura 3). El mercado público de los viernes en la plaza Mayor terminó siendo reubicado en 1894 a doscientos metros de distancia, en el nuevo edificio del mercado de techo. En este mismo momento, el señor Arrubla —mismo constructor de Galerías Arrubla— acordó la construcción de la plaza de La Concepción, con el fin de alejar el mercado público de su negocio.



Figura 2. Litografía coloreada mercado frente a las Galerías Arrubla. Fuente: Theronf (1872) en Vargas (2006).

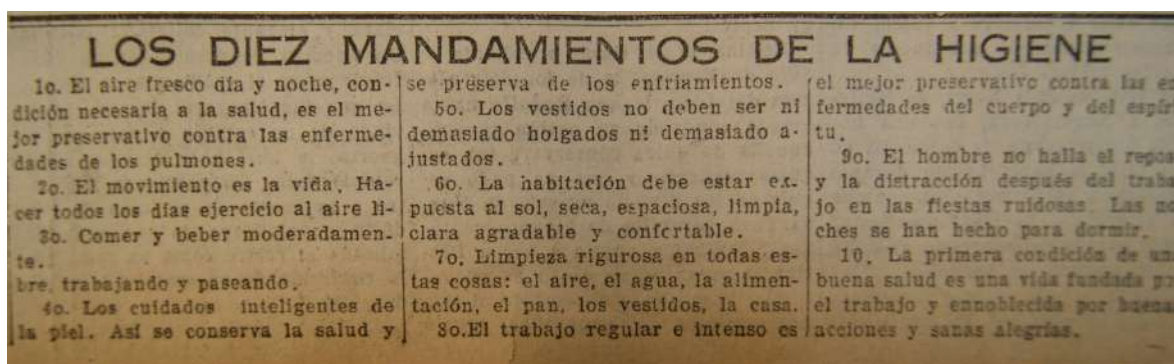


Figura 3. "Los diez mandamientos de la higiene". Fuente: El Tiempo (1927, 1.º de enero).

De esa manera, el mercado situado en el espacio público, lugar que requería de higiene y organización y cuyo aspecto era desagradable para el extranjero, terminó siendo un gran problema por resolver. En consecuencia, a finales del siglo XIX, los mercados públicos fueron desalojados a La Concepción o desplazados a las afueras de la ciudad; así las numerosas plazas coloniales que los alojaban se convirtieron en jardines o parques que empezaron a ser vistos como lugares de ocio y de contemplación de la naturaleza (Cendales, 2009):

Es de anotar que ambos acontecimientos deben mirarse en el contexto de la era Liberal en la que el desarrollo económico y estético son ejes de construcción de la ciudad, como banderas de las miradas foráneas que comienzan a estabilizarse en nuestro país. (Páramo y Cuervo, 2006, p. 125)

Bogotá, en ánimos de modernización, no concibió las dinámicas para habitar la ciudad que le eran propias, por lo tanto, la planeación de la nueva ciudad se abanderó destruyendo espacios bajo excusas de desarrollo económico. Entrado el siglo XX, en la década de 1920, la itinerancia se convirtió en el método más viable para los mercados campesinos e indígenas de quedar fuera del espectro de las políticas que pretendían su desaparición. Allí, quienes distribuían las yerbas y hacían intercambios entre las producciones de los diferentes pisos térmicos fueron controlados y enfrentados al modelo salubrista promovido por empresas internacionales como la Rockefeller (Vargas, 2006).

En la década de 1930, las plazas de mercado empezaron a ser reubicadas en espacios fijos de la ciudad, pero esta vez, como lugares controlados por el Gobierno. Aun así, el mercado de hierbas, lugar que era altamente frecuentado, sufrió las consecuencias del desalojo de la plaza España y, posteriormente, el de la plaza de San Victorino. Con esto, se dio la itinerancia dentro de la zona céntrica de Bogotá en la primera mitad del siglo XX y, como era de esperarse, se ubicó reiteradamente en lugares de mayor afluencia de transporte. Así, algunos mercados se situaron cerca de las vías del ferrocarril.

En 1960 la empresa de ferrocarriles decidió construir la plaza de Paloquemao. En un principio, esta fue promovida como la gallina de los huevos de oro para comerciantes. Sin embargo, la construcción tuvo serios problemas y solo se entregó en 1967; de tal modo, terminó convirtiéndose en una bodega durante muchos años. Paloquemao no fue muy bien recibida por los comerciantes, tomó algunos años para que la plaza se llenara en su totalidad y solo hasta 1972 se hizo su exitoso relanzamiento, ese año Corabastos fue abierto al público.

Paralelamente, entre las décadas de los 1950 y 1980, los supermercados empezaron a surgir en los barrios de Bogotá. Los grandes distribuidores alimenticios como Paloquemao, Corabastos y los nuevos supermercados (Ley, Tia, Yep, Olímpica) (figura 4) generaron una tensión en los pequeños productores; la competencia y el deterioro de las “pequeñas” plazas de mercado empezó a ser evidente.

En un intento por reubicar a los comerciantes de alimentos que se encontraban dispersos fuera de Paloquemao, ocurrieron enfrentamientos dentro del gremio y algunos vendedores de hierbas fueron mal recibidos, por esta razón retornaron a las vías del ferrocarril que, ubicadas sobre la calle 22 y la carrera 27, se encontraban en desuso.



Figura 4. Fotografía supermercados Ley. Fuente: Revista Proa (1958, marzo).

Aparentemente, la plaza de hierbas Samper Mendoza fue creada alrededor de la década de 1960. Son muchos los mitos alrededor del predio que alberga al mercado. Uno de los más conocidos es la donación de estos terrenos por parte de la familia Samper a los campesinos que para ese momento tenían un mercado de víveres, venta de fruta, papa y fritanga. Los relatos de quienes trabajan allí, de los más viejos o de los que han heredado su puesto de venta de sus familiares, cuentan la historia de cómo la plaza que parecía estar en quiebra, debido a que no podía competir con las otras plazas que triplicaban su tamaño, renació gracias a la comercialización exclusiva de hierbas:

*Fueron apenas tres familias las que se quedaron intentando revivir el comercio de la plaza que ni siquiera clientes diarios tenía. La gente venía de vez en cuando y solo en búsqueda de las hierbas que la familia X traía.
(Rodolfo)*

Para esta época, la plaza resurgió con un solo tipo de producto: las hierbas aromáticas, medicinales, esotéricas y gastronómicas, dejando de lado la venta de frutas y verduras. El público que convoca, hace de esta, hoy en día, una de las plazas más rentables de Bogotá (El Espectador, 2016). A diferencia de otras plazas, esta es conocida por ser nocturna debido a que hay jornadas totalmente activas dos noches y dos mañanas a la semana; sumado a que quienes comercializan suelen ser los mismos cultivadores, personajes que realizan uno o dos viajes semanales desde sus hogares en Tolima, Boyacá, Huila, Cundinamarca, entre otros, hasta el centro de Bogotá para converger en este: un territorio otro.

Territorios otros/intercambios otros

La expansión de consorcios comerciales en Bogotá contribuyó al desarrollo de la ciudad moderna. En este proceso se homogeneizaron prácticas que parecían no encajar con las nuevas construcciones, por ejemplo, la desaparición de boticas y la proliferación de droguerías. En esta misma vía, se desvanecieron prácticas que cayeron en desuso y/o que no encontraron un lugar donde aferrarse. De este modo, prevaleció el rendimiento económico de grandes productores sobre la producción mediana o pequeña a nivel local, los centros comerciales y los supermercados que rindieron cuentas al capitalismo congeniaron con la idea de modernización nacional a finales de la primera mitad del siglo XX, lo que permitió puntos de comercio con mayor poder en la ciudad.

Tal como lo enuncia Aníbal Quijano (2007), “el poder es un espacio y una malla de relaciones sociales de explotación/dominación/conflicto”. Aquí, el poder no dialoga, se impone; el poder expresa la máxima autoridad, con lo cual logra que los sujetos se adapten a la voluntad económica dominante, o a la de sus aliados económicos y políticos. Este proceso que puede estar influenciado por corrientes ideológicas de supremacía en las que se producen estereotipos, “una concepción de humanidad según la cual la población del mundo se diferencia en inferiores y superiores, irracionales y racionales, primitivos y civilizados, tradicionales y modernos” (p. 95), idea decimonónica de la que se apropia actualmente el capitalismo.

Así, en el despliegue de las funciones que ejerce el poder mediante la asignación de una serie de pautas que configuran espacios y estructuran identidades sociales, se señalan y catalogan los diferentes grupos que habitan cada territorio —para notarlas como diferentes de quién las mira—. Así, por ejemplo, todo aquello que se señale con la etiqueta de primitivo y tradicional, se traduce instantáneamente como obsoleto, irracional y precario.

En resumen, la ciudad homogénea que imitó al “primer mundo” con aparentes planos preconstruidos del paisaje, ignoró por completo la importancia de la experiencia cultural, social, política —y, cómo no, estética— de las prácticas cotidianas que se habían gestado en espacios ciudadanos locales.

el amplio entrelazamiento de transformaciones coloca finalmente fuera del mercado, como residuos sin valor, desdeñables, no negociables, los intercambios que no se reducen a su propia norma (como el trueque, la hospitalidad, el intercambio de servicios no remunerados, etcétera). (De Certeau, 1999a, p. 139)

Lugares que, como bien enuncia De Certeau, funcionan con estructuras de mercado que van más allá del mero intercambio económico. Estructuras que tejen relaciones

detrás de la economía. En un artículo de prensa, publicado en una revista de entretenimiento en el 2014 (figura 5), se configuraba la ciudad de Bogotá como un destino turístico de alto atractivo cultural. Entre líneas, se alardeaba de las 11 plazas de mercado íconos en la ciudad que para ese año hacían parte del Sistema Distrital de Plazas de Mercado, promovido por el Instituto para la Economía Social (IPES). Este sistema pretendía “recuperar, adecuar y mejorar el funcionamiento de las plazas públicas de mercado en Bogotá” (IPES, 2016). Se inició un proceso de modificación de su infraestructura y la sistematización de sus acciones, algunas de las adecuaciones que sucedieron en varias plazas de mercado fueron añadir vitrinas, envoltorios a los productos y uniformes a sus trabajadores, la más notoria sin duda fue la transformación de la plaza de la Perseverancia, ubicada en el centro de la ciudad (El Tiempo, 2018). Las políticas de modificación exigieron a las plazas de mercado parámetros bajo los cuales se rigen los grandes supermercados; buscaron la higiene necesaria para que un nuevo público extranjero se sintiera a gusto, a través de la modificación del espacio y los cuerpos que lo habitan. Muchas acciones, imágenes, gastronomías (relaciones de cambio) añadieron una nueva manera de ver lo que significaba el mercado campesino, lo cual borró las dinámicas, particularidades y diversidades que el territorio aloja.

En definitiva, el poder en la construcción del territorio trabaja de la mano de políticas de urbanización que en concurridas ocasiones se niegan a extender su mirada en un amplio rango, y niega así una gran parte de la comunidad del espectro visual. Como consecuencia de esto terminan emergiendo el desplazamiento, la anulación de espacios y la constitución forzada de nuevos territorios. En esa grieta sucedieron casos afortunados, gracias al paso precipitado del tercer al primer mundo —aún en proceso—, algunos espacios lograron resistir en comunidad y huir del plan reticulado que pretenden las nuevas políticas de urbanización. Dentro de esta última, nacen aquellos territorios que Raúl Zibechi (2008) denomina territorios otros:

Diferentes a los de la ciudad tradicional de las clases medias y altas. Esa diferencia se registra tanto por el modo de construcción con base al trabajo colectivo como por la forma de ocupación y distribución del espacio urbano y se sostiene en relaciones sociales solidarias, recíprocas e igualitarias. En los nuevos espacios autoconstruidos nacen formas de poder popular, explícitas o implícitas, que abarcan toda una gama de relaciones sociales: desde el control directo sobre el espacio (quiénes y cómo lo habitan) hasta la regulación de las relaciones entre las personas. En estos espacios, la lógica estatal aparece subordinada a la lógica comunitaria-popular. (p. 77)

Si bien Zibechi utiliza este término para entender la conformación de periferias urbanas como territorios en resistencia, los territorios otros permiten ver a la plaza de hierbas Samper Mendoza como territorio en una noción ampliada. Más allá de construirse en

tres dimensiones y bajo sistemas reticulados de intercambio económico, la plaza de hierbas Samper Mendoza se conformó como un espacio político-cultural que funciona como una superficie de encuentro de diversas prácticas y saberes. Las dinámicas y la construcción física refieren un lugar único, un lugar que es producido por las relaciones de quienes habitan el espacio. Se entiende a quienes habitan, no son solo como quienes cultivan, cosechan y producen la venta de hierbas, sino también a aquellos que llegan allí a adquirirlas y, por supuesto, a quienes están detrás del manejo administrativo del lugar por medio de la figura del IPES.

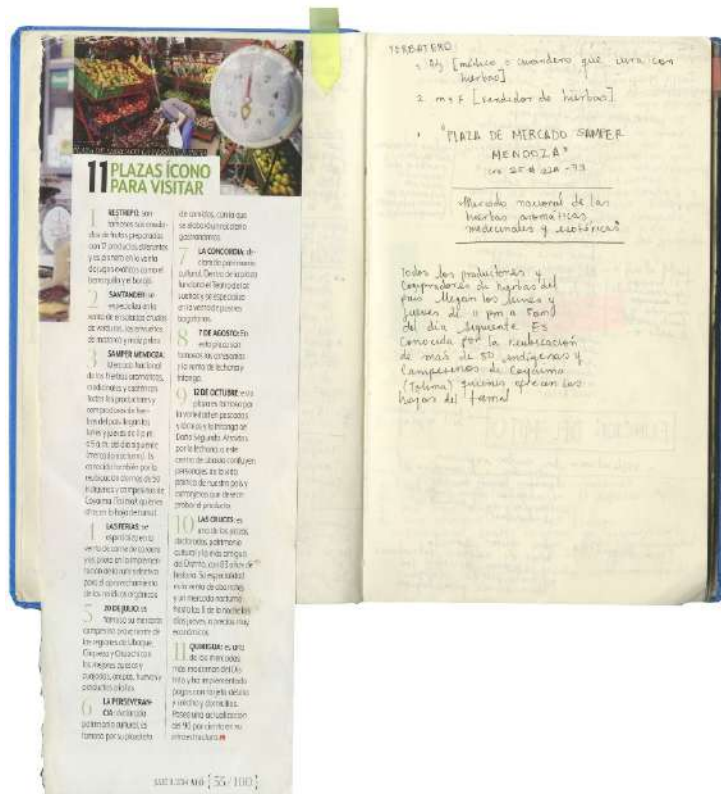


Figura 5. “11 plazas ícono para visitar”. Fuente: Revista Aló (2014, 11 de julio).

Cuando Zibechi, en la última parte de la cita, enuncia a la lógica estatal subordinada a la lógica comunitaria popular, la noción de territorio que se desprende de la primera es: “una porción de tierra. Terreno que pertenece a alguien en específico y que tiene fronteras geográficas, administrativas y políticas” (Zibechi 2008).

Pero con mayor detenimiento, se puede entrever a qué tipo de territorio está respondiendo a la lógica comunitaria-popular, un territorio que no puede ser limitado únicamente a una porción de tierra que ocupa un plano horizontal. Por el contrario, este territorio es multidimensional pues órbita en diferentes planos, algunos perceptibles a primera vista, conformados por partículas físicas y otros que se desdibujan detrás de

la superficie terrestre en magnitudes intangibles. Son prioritarias en este territorio las relaciones sociales que se asientan y articulan en el espacio, así como sus códigos y estructuras que se despliegan en una esfera que es estable solo en el espacio al que pertenece.

Así, aquel territorio encuentra su modo esencial en la existencia de las relaciones que se entablan en el lugar, conexión que es perceptible en los actos que de una u otra manera dejan algún tipo de vestigio que marca el espacio físico. Se pueden contemplar desde las acciones de reciprocidad verbal generadas por el intercambio económico, el pequeño espacio que se forma en la ubicación geográfica de cada puesto, la cofradía que implica el acuerdo de precios, hasta los códigos lingüísticos que generan un modo de comunicación propio del lugar.

Entonces, las líneas, los códigos de comunicación, las velocidades, los ritmos, las edificaciones, que se trazan de manera perceptible en cada vínculo/relación que sucede dentro del territorio, se convierten en compuestos que funcionan de forma armónica, con una lógica propia y solo en el lugar en el que fueron originados. Es como si generaran un acto de anclaje con el entorno. De hecho, funcionan como agenciamientos, noción enunciada por Deleuze y Guattari (2002) para denominar a la multiplicidad, para entender que el encanto y la importancia radican en la red que teje un todo. Aquí, lo múltiple es lo significativo.

Una de las características de este territorio otro es que, a través de modos de comunicación, el universo de la producción y el universo del consumo hacen una entrada triunfal en la que se unen a través del diálogo. Se trata de una relación intrínseca que funciona de manera contraria a la que sucede en un supermercado comúnmente, una distancia que es muda entre sujeto y sujeto. En el supermercado, el producto está visible y a la mano del consumidor, lo que le permite evadir cualquier relación con un sujeto intermediario. En la plaza, por el contrario, podríamos entender cómo, por ejemplo, las relaciones para establecer precios, el regateo y la seducción que hace el vendedor para ofrecer la siempre bienvenida ñapa, se encuentran mediadas por el intercambio verbal, en el que se genera un diálogo obligatorio que une a dos sujetos. Por la palabra se generan acuerdos, conocimientos y regateos en el momento del intercambio económico, aspectos que terminan debilitando los parámetros de medidas específicas e inamovibles promovidas en otros ámbitos por el intercambio capitalista que, en últimas, lo que produce son distanciamientos.

En este punto, es claro que descifrar un espacio que ha sido cimentado bajo la luz de un territorio otro requiere entender su producción en forma de red, en su totalidad. El desciframiento inicia con la ilusoria descripción espacial, de manera tal que usa los sentidos como aparentes verdades que logran entender minuciosamente el ordenamiento del espacio. Sin embargo, luego con mayor atención, sobre los elementos temporales, relacionales e históricos, se dislocan las redes y los vínculos del lugar.

Quien dice “energía” debe añadir al punto que la energía se despliega en un espacio. Quien dice “espacio” ha de manifestar inmediatamente qué y cómo lo ocupa: el despliegue de la energía alrededor de “puntos” y en un marco temporal. Quien habla, por fin, de “tiempo”, debe enseguida referir lo que se mueve o cambia en él. (Lefebvre, 2013, p. 73) (resaltado mío)

Esta terna, energía-espacio-tiempo, es la constitución base de la producción del espacio: un espacio se construye y deconstruye con los actos y vínculos de quienes lo ocupan. Los actos originados en un lapso de tiempo permiten su transformación y constatación a partir de vestigios. Actos que se mueven conforme a lo que lo rodea, su contexto. En últimas, esta productora del espacio supuso un estímulo de reflexión y conmoción que se activó al recorrer el espacio continuamente, interactuar a través de las dinámicas de compra y venta, y dialogar, acciones que posibilitaron la comunicación con quienes habitan la plaza de hierbas del Samper Mendoza. El recorrido en sí se convirtió en un ejercicio que buscaba cercanía con la plaza:

La relación con el gran autoservicio Carrefour es de tipo económico. Vista la distancia (hay que ir en coche) y las condiciones materiales de su acceso (enormes estacionamientos que hay que atravesar, calcinantes en verano, helados en invierno), ir a Carrefour no puede ser sinónimo de ir de paseo. (De Certeau, 1999b, p. 107)

A partir del diálogo, fue posible participar de un acto económico directo con quien cosecha, produce y/o distribuye las hierbas. Un intercambio de manera directa, valiéndose de lo verbal, de una interacción de intercambio de saberes, que generó vínculos y señaló las relaciones que solo son propias de las dinámicas de la plaza. Dicen ellos “Un caminante traza, pasea, deambula (se pierde, sin interesarle si lo está). Se detiene, observa, circula. Va en dirección contraria, encuentra una lógica propia de cada lugar”.

Diálogos entre colores y arrumes, vestigios que señalan

El color como ritmo y red, la construcción de arrumes como límite y paisaje y los códigos de comunicación como acuerdos en la oralidad fueron tres aspectos con los que trabajé. Aspectos que además dejan una marca, un vestigio en el espacio, y señalan la plaza de hierbas Samper Mendoza como un territorio otro.

El color aparece como el primer vestigio que señala, de alguna manera, un tiempo transcurrido. ¿Vemos el tiempo?, vivimos el tiempo a través de lo que se transforma en el espacio. La plaza que está en horario laboral mientras Bogotá duerme, el momento en que el amanecer aparece, el pequeño descanso que sucede antes de iniciar la venta

cuando los vendedores duermen encima de sus arrumes, el ritmo de las cantidades vendidas que marca el manejo de hierbas, son manifestaciones de tiempo.

Al mirar los vestigios que el tiempo dejó al pasar, percibí una gama de color que parece pertenecer a cada momento que transcurre en la plaza. El color, que cambia su tonalidad a medida que salta entre pigmentos, se va transformando en tanto aparece el amanecer, en tanto desaparece la mercancía. Este instante fugaz marca un compás entre las hierbas calentanas, las del páramo, las de cultivo, las dulces y las silvestres.

Las personas que llegan allí a comercializar las hierbas, viajan desde sus lugares de origen —principalmente Tolima, Cundinamarca y Boyacá; aunque se comercializan hierbas hasta del Amazonas—. Pequeños y grandes camiones llegan entre las seis de la tarde y las nueve de la noche, los días lunes y jueves, con una gran carga de hierbas que se organiza aproximadamente hasta la medianoche en cada puesto de venta. Entradas las tres de la mañana los clientes más frecuentes llegan y la venta se pone en auge.

El color permite evidenciar los momentos activos y pasivos del lugar y la transformación de la materia a partir del producto que se comercializa. El color también consigna otros planos del terreno físico y la fugacidad con que se transforma el espacio. Los recorridos y las observaciones me permitieron evidenciar las transformaciones como marcas de matiz que persiguen el ritmo de los cambios, marcas que parecen acumularse o desvanecerse para hacer surgir o desaparecer el lugar, marcas que juegan a delimitar una frontera que se desborda de los muros que la contiene, marcas territoriales que juegan a ser estructuras lábiles que se forman y rebosan fácilmente de los límites planteados, marcas que irrumpen una frontera y fijan densidades (figura 6).

La construcción de arrumes como límite y paisaje es evidente desde que se cruzan las puertas de la plaza de hierbas Samper Mendoza. Este espacio se constituyó con muros de hierbas que delimitaron los espacios de venta de cada comerciante; el producto arrumado no requiere de armatostes sofisticados para venderse, por el contrario, su ubicación se estructura en una especie de horizontal baja que caracteriza al lugar. La disposición de las hierbas allí no requiere de dispositivos de venta verticales ni de vitrinas, estas yacen en el mismo suelo.

Arrumar: amontonar y poner unas cosas sobre otras en un orden específico

Los arrumes tienen su origen horas antes de llegar a la plaza, cuando en los acopios (lugares en la carretera donde se organiza una gran cantidad de hierbas) se reúnen los atados conformados por aproximadamente diez a doce manojos que se cierran y juntan, formando así bultos de aproximadamente ocho arrobas cada uno. Al llegar, los

atados se distribuyen en los puestos que se conforman espacialmente en un área no menor a medio metro cuadrado, así la suma de atados organizados unos encima de otros, forman el arrume. Un manojo es la forma de aglomeración que llega a distribuirse a los pequeños comerciantes, pequeño montón de aproximadamente dos mil pesos (dependiendo la hierba) que hace decrecer el arrume. En este proceso, el pico más alto de la geografía desaparece y el terreno empieza a ser llano.

El método y la forma en que se despliega un producto que se pretende comercializar hablan de un gremio y un lugar en específico. Al llegar a la plaza, los arrumes se tornan en elementos de un paisaje y se anclan a un territorio como creadores de topografía. Recorrerlos lleva a que aquellos picos y llanos construyan el comienzo y el límite de una ruta, propongan una cartografía que se transforma a medida que pasan las horas. Así, el lugar se transforma continuamente a través del tiempo. El límite del puesto de venta marca en el suelo la ruta por la cual circular, casi como calles en las cuales los coteros y las carretillas transitan con grandes montañas de hierbas que impregnan el lugar. Los arrumes formados por la acumulación de capas físicamente construyen un territorio con puntos elevados y puntos bajos que, al igual que los mapas orográficos y la formación de curvas de nivel —utilizadas en geografía—, permiten entender la compleja formación de relieves en el territorio, a partir de la forma prominente y la densidad del lugar.

Particularmente, en la formación de rutas queda implícito un acuerdo que pauta los límites de cada puesto de venta. Esta comunicación se da no solo entre los comerciantes vecinos, sino también entre esos otros que lo hacen posible; aquí el actor no es solo quien está ejecutando la venta de hierbas, por ejemplo, también están los coteros, quienes entran y salen asiduamente repartiendo la mercancía a otros camiones, a otros puestos, a los vendedores ambulantes que van a surtirse, incluso a las otras plazas de mercado, etc.

De la misma forma que el arrume construye el lugar, pienso que quienes están detrás de aquellas montañas también han constituido y demarcado su propio espacio; han realizado construcciones de vida. En el centro de la plaza no hay locales comerciales como tal, con muros y puertas, que puedan ser personalizados, como sí lo están los locales laterales que cuelgan en sus puertas sábilas, en sus paredes cuadros de Jesucristo, rosarios, camándulas y algunas fotos familiares; los puestos centrales ubican su mercancía en el suelo, en el centro del territorio y en medio de los arrumes se encuentran los puestos de descanso de quienes comercian. La mayoría de sillas que protagonizan el puesto de venta son traídas desde sus propios hogares, pueden aparecer grandes mecedoras, otras pequeñas de madera y cuero, otras simplemente Rimax (figura 8).

Los precios en la plaza son similares, sino iguales. Esta media de venta señala unas relaciones implícitas de supervivencia del gremio. Con la camaradería en la que los negocios se cuidan entre sí, con los diferentes servicios que se distribuyen a lo largo de los puestos de venta casi como estaciones que necesitan de sus vecinos, lugares como la plaza de hierbas Samper Mendoza subsisten y se construyen.

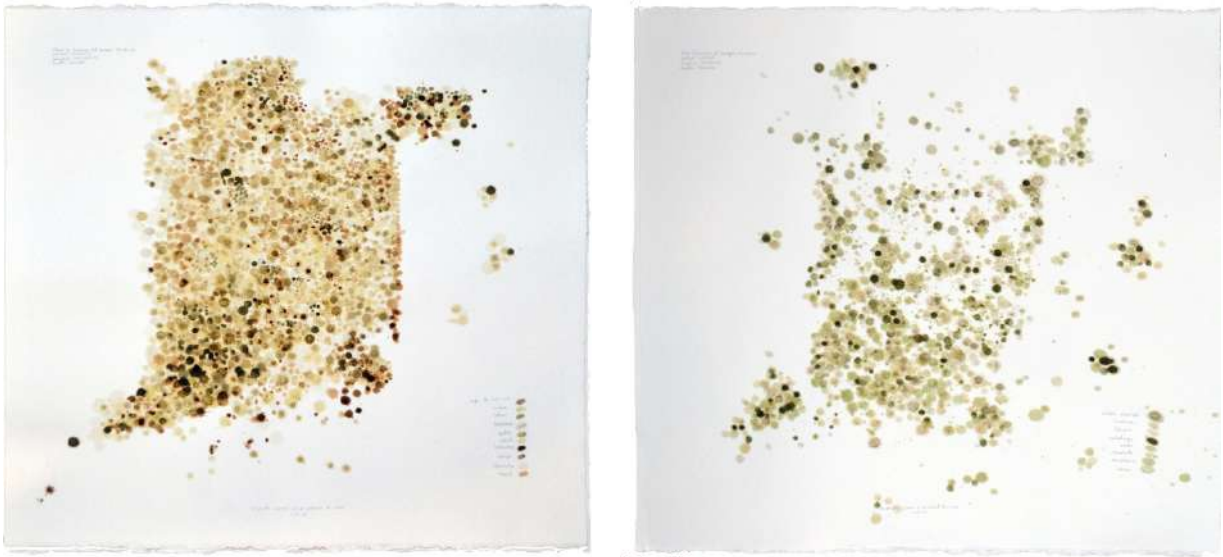


Figura 6. Cartografías de color producidas con pigmentos de hierbas comercializadas en la plaza. Fuente: Propia (2019)

Son estos lugares los que empiezan a formarse como cardúmenes. Las acciones de supervivencia que utilizan los cardúmenes radican, por ejemplo, en nadar para que la cohesión de cuerpos unifique la fuerza, entonces, la presa pequeña e indefensa ya no se enfrenta como unidad a su depredador, sino que se enfrenta como una red de puntos de fuerza, que en suma puede vencer al depredador más audaz. Así mismo, los



Figura 7. Instalación de pequeños ladrillos de hierbas secas que reflejan relieves en los muros. Al fondo instalación sonora. Fuente: Fuente: Propia (2019)

sonidos específicos entre peces pertenecientes al cardumen, se convierten en códigos de alerta y de peligro. La plaza agencia un lenguaje con entonación propia, los chiflidos usados por los coteros para recorrer el lugar con las carrozas cargadas, sin ocasionar choques o accidentes, se convierten en modos de comunicación —que como ya hablaba en algunos párrafos anteriores— solo encuentran lógica dentro del territorio.

En suma, lenguaje y comunicación son otras de las materializaciones de las relaciones que se pueden encontrar. Los criterios de medidas dentro de la plaza se medían a partir de la palabra, así por ejemplo, los sentidos de los términos: ñapa, manajo y atado han sido y serán incomprensibles fuera del lugar. De ñapa sabemos que es una pequeña cantidad (depende de la generosidad de quien vende) que, a modo de regalo, se añade a la compra; a veces se pide, a veces llega sin pedirla y es más fácil de obtener si es usted un cliente habitual. Sabemos que la palabra manajo nace a partir del radio alcanzado por la medida de la palma de una mano. De la palabra atado, sabemos que significa menos que un bulto, más que un manajo, mucho menos que una arroba, mucho más que la ñapa. Un atado se compone por aproximadamente 10 manajos, y su existencia radica en la facilidad que encuentran los transportadores de hierbas en la distribución de estas al llegar a la capital.

Todo esto es el resultado de una serie de acuerdos que nacen en la oralidad, nacen del diálogo que se entabla en este tipo de espacios. ¿Cómo haces para negociar en Éxito, en Jumbo, o en Olímpica, que a cambio de los 300 gramos de tomillo te encimen 30 gramos de ñapa y te rebajen 200 pesos por los 2000 pesos del manajo de limonaria? ¿Es esto posible? No lo creo, en tanto no haya diálogo como intermediario de compra. La vida sucede en el territorio a partir de la unidad que está confinada en el lenguaje. El diálogo al que se puede aspirar en una gran superficie de mercado corporativo, en el instante en que el sujeto se enfrenta al producto, es al de su mente teniendo una conversación en voz baja a modo de monólogo con la etiqueta de un producto. Por supuesto no dejo por fuera los otros diálogos que los supermercados generan con los trabajadores, aquellos que están en las cajas registrando una venta y preguntando sus puntos, aquellos que le indican la ubicación de lo que necesita, o aquellos que mantienen el lugar aseado; son personas que permiten una relación con el lugar de venta. Sin embargo, el diálogo generado en ese caso no es indispensable, como sí lo es en la plaza de hierbas Samper Mendoza.

Los diálogos y los intercambios verbales que se produjeron fueron los principales factores que me permitieron habitar el territorio. La cercanía que implica entablar una conversación —que por corta que sea inicia con un saludo, propone una inquietud o necesidad y se responde con la posible solución cargada de conocimiento— logra proximidad con quien cosecha, produce y/o distribuye las hierbas. A partir de la oralidad, entendí que el poder que ha generado la relación comunitaria en la construcción del lugar ha permitido conformar un espacio político en el que convergen prácticas y



Figura 8. Fotografía puesta de venta de la plaza de hierbas Samper Mendoza. Fuente: Propia (2020)

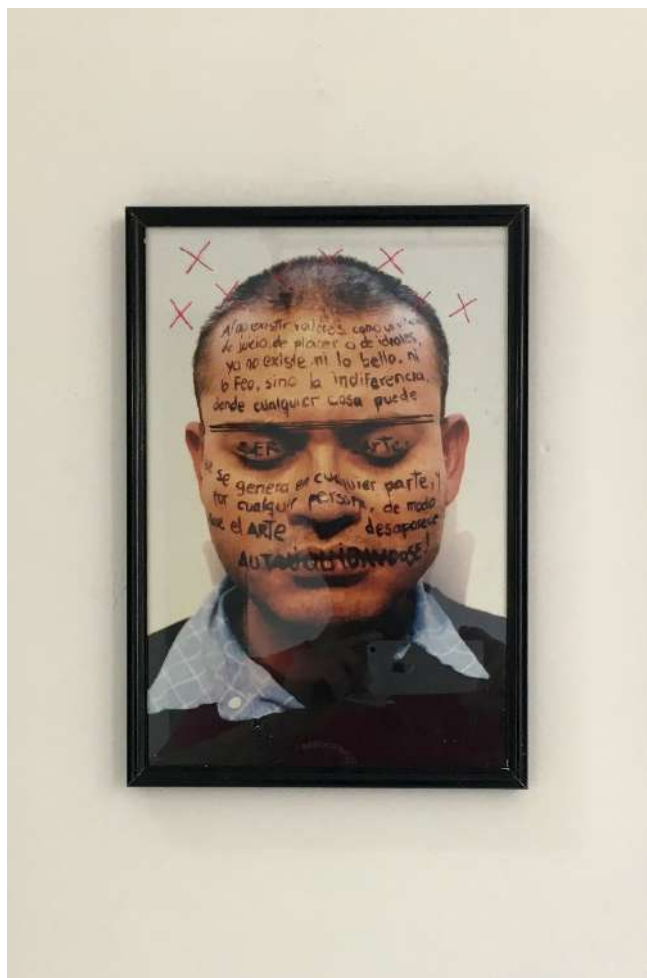
saberes que solo son posibles a partir de las relaciones de quienes habitan el espacio.

La intención fue leer un espacio específico de la ciudad de Bogotá: La Plaza de hierbas Samper Mendoza como un territorio otro. Terminan acá ejercicios

Referencias

- Careri, F. (2002). *Walkscapes*. Barcelona: Gustavo Gili SL.
- Cendales, C. (2009). *Los parques de Bogotá: 1886-1938*. Revista de Santander, (4), 92-104.
- De Certeau, M. (1999a). *Recorridos y mapas*. En *La invención de lo cotidiano 1: habitar, cocinar*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- De Certeau, M. (1999b). *El fin de la semana, sábado-domingo*. En *La invención de lo cotidiano 2: artes de hacer*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Del ritornelo*. En *Mil Mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- El Espectador (2016). *El nuevo intento por salvar las plazas de mercado*. Recuperado de: <http://www.elespectador.com/noticias/bogota/el-nuevo-intento-salvar-plazas-de-mercado-articulo-631137>
- El Tiempo. (2018). *Bogotá le apuesta a la renovación de las plazas de mercado*. Recuperado de: <https://www.eltiempo.com/bogota/renovacion-de-las-plazas-de-mercado-de-bogota-167584>

- Equipo de Caracterización Sociocultural Plaza Samper Mendoza (2013). *Caracterización sociocultural plaza Samper Mendoza y su mercado itinerante de yerbas*. Informe final. Bogotá: IPES.
- Instituto para la Economía Social (IPES). *Sistema distrital de plazas de mercado*. Recuperado de: <http://www.ipes.gov.co/index.php/plazas-de-mercados> (Acceso el 8 de septiembre de 2016).
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del Espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- Paloquemao. Nuestra historia en: <http://www.plazadepaloquemao.com/qui%C3%A9nes-somos/nuestra-historia/> (Acceso 5 de agosto de 2016).
- Páramo, P. y Cuervo, M. (2006). *Caracterización espacial de las plazas en el siglo XIX y rutinas y acontecimientos en las plazas de la ciudad*. En Historia social situada en el espacio público de Bogotá desde su fundación hasta el siglo XIX (pp. 109-154). Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Quijano, A. (2007). *Colonialidad del poder y clasificación social*. En S. Castro-Gómez y R. Grosfoguel, El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre.
- Vargas, J. (1990). *La Santafé colonial a vuelo de pájaro*. En La sociedad de Santafé colonial (pp. 1-8). Bogotá: Cinep.
- Vargas, J. (2006). *Historia de Bogotá, Siglo XX*. V. 3. Bogotá: Villegas Editores.
- Zibechi, R. (2008). *América Latina: periferias urbanas y territorios de resistencia*. Bogotá: Ediciones Desde Abajo.



Detalle de "Cuerpos, cuentos y remiendos"
Fuente: Ángela Reyes

Cómo citar: Moreno-Ospina, J y Rojas-García, G.L. (año). Miradas: una curaduría desde el museo de arte de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Desbordes, vol.(número), pp. DOI: <https://doi.org/10.22490/25394150.3674>

Moreno-Ospina, J y Rojas-García, G.L. (year). Gazes (Miradas): a curatorship from the art museum of the Pedagogical and Technological University of Colombia (UPTC). Desbordes, vol.(número), pp. DOI: <https://doi.org/10.22490/25394150.3674>

Este trabajo se encuentra bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0.
This work is under the Creative Commons Attribution 4.0 license.

Miradas: una curaduría desde el museo de arte de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia

Gazes (Miradas): a curatorship from the art museum of the Pedagogical and Technological University of Colombia (UPTC)

Jairo Moreno Ospina¹

Licenciado en Artes Plásticas.
Magíster en Patrimonio Cultural de la UPTC.
Coordinador del Grupo de Investigación Creación y Pedagogía.
Docente de la Licenciatura en Artes Plásticas de la UPTC.
Coordinador del Museo de Arte de la UPTC.

Gladys Lenith Rojas García²

Licenciada en Artes Plásticas.
Integrante del Grupo de investigación Creación y Pedagogía.
Pasante del Museo de Arte de la UPTC.

Resumen

“Miradas” es el nombre de una exposición de arte que convocó a catorce creadores graduados de la Licenciatura en Artes Plásticas de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (UPTC), con sede en Tunja, Boyacá. Este espacio permitió encontrar diferentes técnicas, procesos y reflexiones plásticas con las que es posible detectar tendencias del arte actual de la región. La puesta tiene dos momentos para el público: uno dentro del ámbito académico de la universidad; y otro, en la sala de exposiciones del centro de la ciudad. La mediación con los visitantes condujo a consolidar la propuesta curatorial desde las lecturas que se efectuaban en los recorridos, las cuales se convirtieron en puntos de encuentro donde se identifican líneas de tensión y de relación entre los trabajos mostrados.

Palabras clave:

arte actual, patrimonio cultural, curaduría de arte; exposiciones de arte.

Keywords:

current art, art exhibitions, Boyacá - art curatorship.

¹ Jairomorenoospina@gmail.com

² Naniroja0824@gmail.com

Abstract

Miradas (Gazes) is the name of an art exhibition that convened fourteen creators graduated from the Plastic Arts Degree of the Pedagogical and Technological University of Colombia, based in Tunja, Boyacá. The invitation was made taking into account that they had a permanent presence in the territorial cultural field. Finding different techniques, processes and plastic reflections that allow to detect trends that have been developing in the current art of the region. The exhibition takes two moments of public presentation, one within the academic scope of the institution and another at an exhibition hall in downtown that had access to a diversity of people. The visitors led mediation to consolidate the curatorial proposal from the readings made on the tours, which became meeting points where lines of tension and relationship between the works shown are identified.

Introducción

Para conocer el panorama sobre lo que está sucediendo en el arte actual de una región, una de las opciones es conocer lo que están produciendo los artistas que la habitan y que tienen una presencia permanente en el ambiente artístico. En esta oportunidad hicimos un rastreo de los licenciados en Artes Plásticas de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (UPTC) que cumplían con estas características. Adicionalmente, queríamos saber el posicionamiento de nuestros graduados en el campo. Al ser licenciados, buena parte de ellos se dedican a la docencia y desde allí desempeñan un rol importante en la difusión de su conocimiento, labor imprescindible dentro del arte, pero al mismo tiempo absorbente; difícilmente esta profesión deja tiempos para una búsqueda personal de la expresión plástica. Las anteriores razones llevaron a convocar un grupo de catorce licenciados, para quienes la creación artística es una necesidad vital y seguramente, en algunos casos, sin ella perdería sentido su existencia.

Realizar el estado del arte³ implicó recorrer el paisaje del altiplano cundiboyacense, madrugadas y viajes en medio de la niebla, de nubes que aún estaban a ras del piso, de focos de luz que débilmente se percibían entre la bruma, el silencio era roto de cuando en cuando por los camiones que avanzan lentamente y con gran esfuerzo. Líneas mentales se fueron formando, construyendo una cartografía que se iría armando con visitas, conversaciones, reconocimientos. Esto lo afirma Ivo Mesquita el curador brasileño, para quién

la cartografía se construye al mismo tiempo que el territorio. Es decir, ella relata, describe una experiencia de la mirada que descubre y registra simultáneamente, proporcionando, al final del viaje, una lectura que es, en sí, el espacio de comprensión y superación del territorio. (Mesquita, 1993, p. 22)

En este sentido, la cartografía es una posibilidad y cada uno puede ir haciendo la propia. Precisamente, este es un ejercicio conjunto de mostrar y también de juntar, de provocar líneas de recorridos en la producción regional.

Trazos de miradas

Las nubes se dignaban levantarse y detrás de ellas se ascendía a Monguít, era todavía temprano, los niños iban a sus escuelas cuando llegamos al taller de Juan Carlos Morales, oriundo de la población. Su estudio de no muy grandes dimensiones estaba abarrotado de cuadros pintados, muchos en proceso, otros terminados, algunos en

³ El estado del arte es una expresión dentro de la investigación formal que permite tener un acercamiento a las investigaciones que se han realizado y que son cercanas al objeto de estudio. Tomamos esta misma expresión para referirnos literalmente al estado actual de la producción artística.

espera porque no ha llegado el momento de ser concluidos. Morales desde el inicio de sus estudios ha trabajado la figuración juiciosamente, su dominio técnico de la pintura deja ver su dedicación, con un especial gusto por la iconografía religiosa, que puede llegar a mezclar sin pudor con lo popular. También tiene una mirada cuidadosa de lo que pasa en su entorno lo que lo lleva a proponer series en las que los juegos y la cotidianidad campesina son el foco de su atención. La conversación con Morales fluyó pausadamente, se sentía la claridad que ha logrado expresar en sus pinturas; así se escogieron los trabajos principales para la exhibición.



Foto 1. Sin título
Fuente: Juan Carlos Morales

Ángela Reyes, actualmente habita en Duitama, en su apartamento adelanta buena parte de su producción. Sus inquietudes se encuentran especialmente en la fotografía, desde la cual se enfoca en una relación vivencial que afecta su existencia y la selección de sus personajes, que no pueden ser anónimos. Es una mujer apasionada, cuando habla de su trabajo habla de su vida, sus sentimientos se expresan rotundamente. Entonces, la fotografía no es suficiente, tiene que intervenirla y, para ello, hace uso de otra de sus pasiones, el textil, la costura y el remiendo, con lo que intenta pegar lo que está roto y aunque se pegue, quedara la sutura, la cicatriz imborrable.



Foto 2. "Cuerpos, cuentos y remiendos"
Fuente. Ángela Reyes

casa campesina por su tamaño y los sonidos que la acompañan. También es la casa habitada por un artista, las paredes llenas de pinturas propias y de sus amigos. En su estudio ha construido muebles que le permiten disponer de su producción de una manera ordenada, y espacios para desarrollar su pasión por la pintura, la cerámica y la escultura. El trabajo de Avella es crítico, imposible no serlo en este país donde la politiquería está inmersa, pero también es íntimo en sus trazos cuando sus hijos son objeto de sus pinturas. Foto 3.

Seis de los artistas viven en Tunja. Wilman Zabala, quien siempre está experimentando, encontrando los materiales que permitan expresar sus preocupaciones ligadas de cierta manera al patrimonio, ese que es reconocido por los habitantes de la ciudad, y que no coincide necesariamente con el establecido institucionalmente. La lenta desaparición de casas viejas y las ruinas, atraen su mirada y busca formas de llamar la atención sobre este fenómeno recurrente en esta ciudad de tradición colonial. El oficio de Zabala es sutil, delicado, de manufactura cuidadosa, su taller se funde con su lugar de habitación, en las mesas se encuentran sus trabajos en proceso, en experimentación.

Por su parte, Manuel Barón tiene una trayectoria importante, sus trabajos desde la pintura o la fotografía siempre están acompañados de sugerentes títulos, los cuales



Foto 3. "El desayuno"
Fuente: Neil Avella

invitan a la sonrisa, pero también vislumbran a una posición política o resaltan frases y nombres de nuestra cotidianidad, una ironía propia del ser boyacense, que expresa la profundidad particular del sentido con que se asume la vida.

La inquietud audiovisual de Ricardo Saavedra lo ha llevado a crear un festival internacional de cortometrajes, un buen tiempo dedicado tanto al estudio como a la producción desde esta línea de expresión, la fotografía y el audiovisual, sin olvidar el dibujo y la pintura. Saavedra deja conocer inquietudes sobre el espacio íntimo, de secretos difusos.

El trabajo pictórico de Dilsa Jiménez ha trascendido fronteras, sus trabajos tienen gran reconocimiento. Un tratamiento del color impecable y la inclusión de textos y personajes casi imperceptibles hacen pensar en la relación de Jiménez con los entornos rurales a los que tanta atención presta. Ella necesita de amplios espacios en su estudio, con mucha luz, pues su desempeño pictórico exige que su cuerpo esté en libertad de movimiento.

Fernando Salamanca logra en sus pinturas una amalgama de elementos que les hace atemporales, con una combinación entre imágenes religiosas, fisonomías de sus estudiantes, y además nuevas temáticas que afectan los territorios. En un espacio

espacial en su casa va trabajando sus obras, en los momentos en que deja el ser docente de una institución rural.

Jaime Sierra trabaja en su lugar de habitación, recolecta, materiales que va encontrando y que acomoda experimentando con el juego de texturas y colores para concretar sus ideas. Una mesa, un caballete y una cama para descansar son los elementos necesarios para desplegar su mirada sobre la cotidianidad que se refleja en sus obras, no solo visualmente, sino en su construcción. En este sentido la conjunción de elementos encontrados, le dan más fuerza a sus expresiones.

Carlos Bonilla crea sus obras a partir de la conversación y el mejor lugar para hacerlo es la cocina; así su trabajo tiene que ver con ideas que se puedan tener sobre algo, por ejemplo, lo que se degusta provoca una reacción del paladar que enriquece la charla. Su trabajo trasciende lo visual para colonizar artísticamente los otros sentidos y así ampliar la comprensión. También puede ser muy sutil como todo buen dibujante y proponer objetos muy frágiles que impactan con contundencia, es decir, de eso que está próximo a desaparecer y se convierte en sagrado.

Erika Patarroyo ha encontrado en la fotografía un medio de expresión de su hacer artístico, tiene una maravillosa tendencia nómada, viaja frecuentemente, ha establecido amistades en otros lugares del mundo, ha estudiado y practicado constantemente la fotografía, y en ese viajar ha enriquecido su mirada, y la ha vuelto más precisa.



Foto 4. "Paz"
Fuente: Carlos Bonilla

Sonia Barbosa recorre el territorio, atenta a los cambios que suceden en él, es una relación que tiene que ver con su forma de vivir en esos lugares fronterizos entre lo rural y lo urbano. Esto le ha llevado a buscar los pigmentos que se acomodan a su expresión. En su casa en La Calera tiene un lugar para desarrollar su trabajo, con inmensos ventanales que dejan ver el paisaje rural; en este espacio oleos, acrílicos, acuarelas y otros utensilios forman líneas de acomodación, rotas por el hacer y vueltas a construir.

Cesar Casas es de una familia de artesanos, continúa cerca a su familia y comunidad de ceramistas en Ráquira. Allí en medio de la producción de artesanía reflexiona sobre este oficio, mientras mantiene sus propuestas en la tradición artesanal con una mirada crítica de la cotidianidad del oficio.

Adrián Paipilla ha estado desempeñándose como gestor cultural en Aguazul (Casanare), por lo tanto, buena parte de su producción la realiza en la casa de la cultura municipal. Allí en estudios amplios le permiten, además, compartir sus inquietudes con la juventud de la población. El dibujo es una dimensión importante de expresión, que se desarrolla en un rincón en su casa donde sus proyectos van tomando forma, por lo general relacionados con la cotidianidad que habita.

Los espacios de trabajo son vitales para la producción artística. Tal vez por esto es recurrente que se desarrollen en los lugares que se habitan, para Marc Augé (2017) el



Foto 5. "Retratos psicológicos"
Fuente: Adrián Paipilla

lugar es un espacio fuertemente simbolizado, este es un espacio en el que es posible leer en parte la identidad de los que lo ocupan, las relaciones que los entretienen y la historia que comparten. En ellos se dan, como en ningún otro, los tiempos suficientes para que las ideas se decanten. Son escenarios de relaciones íntimas con seres y con objetos, a veces constituidos como obras artísticas, elaboradas en la cotidianidad, lo que las hace más profundas.

Mediación de las miradas

Así se fue construyendo “Miradas”, una exposición que ahora será objeto de otras miradas y recorridos, a partir de un extenso viaje por el territorio que se concreta ahora como un mapa, el cual es el instrumento para abordar la exposición. Ahora los acercamientos y distanciamientos no son métricos, sino de expresiones. En un primer momento, “Miradas” se instaló en la galería “El cuarto” que hace parte del Museo de Arte de la UPTC, con sede en el edificio de Artes, una de las construcciones actuales. La galería responde de cierta manera al cubo blanco, en que se disponen los trabajos. Foto 6.

La disposición del espacio en la galería se realizó insinuando el recorrido de aproximación y conversaciones con los artistas y los acercamientos técnicos en la resolución de sus propuestas. En el momento formal de la inauguración, uno de los trabajos de Carlos Bonilla logró responder al concepto de cáterin que se refiere a la alimentación colectiva, además de cumplir con esta función común en la apertura de exposiciones. Así, se logró su objetivo como experiencia artística de generar conversación a partir de lo que se está consumiendo. El título del trabajo “Economía naranja”, en el que todos los productos ofrecidos tenían como base la naranja, sirvió para hablar sobre la polémica política que propone el gobierno actual⁴. El trabajo por su concepción se presentó en la apertura de la muestra y continuó haciendo parte integral de la exposición mediante la documentación fotográfica de este acto. Foto 7.

En el desarrollo de la exposición y con la mediación que se propuso, se planteó un acercamiento con los visitantes sobre lo que se pretendía con la muestra. De esa manera, en las visitas se tuvieron en cuenta las reacciones frente a las obras, estableciendo unos puntos de encuentro que agrupan obras y que quizá, (aunque no sean iguales), si tienen un hilo conductor ya sea en sus formas o en sus procesos, que permite ponerse al lado una de la otra para generar una lectura fluida, pedagógica y taxonómica de la exposición.

Wilman Zabala y Jaime Sierra con sus obras “City of paper” y “Cohabitante 17”, respectivamente, tienen algunos puntos de contacto, en el sentido que ambos artistas

4 Política propuesta por el gobierno de Iván Duque Márquez, presidente de la república de 2018 a 2022.



Foto 6. Galería “El cuarto”
Fuente: elaboración propia



Foto 7. “Economía Naranja”
Fuente: Carlos Bonilla

coinciden en un insumo clave: realizar recorridos en la ciudad. Zabala observa los constantes cambios urbanos que a su vez modifican estéticamente la ciudad y se enfoca en las ruinas, los vestigios y los restos que quedan al paso de estas transformaciones. Por su parte, Sierra en sus recorridos se detiene en las personas que habitan los espacios marginados, la estética simbólica y urbana en zonas deprimidas; observa, se permea, registra, recolecta y luego retrata a los habitantes de la calle, les da el papel protagonista en sus obras haciéndolos visibles. Estas dos obras generan reflexiones acerca del habitar en un entorno urbano que física y socialmente sufre constantes cambios.

Ángela Reyes teje en su obra “Cuerpos, cuentos y remiendos” una serie de seis retratos, tres en formato mediano y tres en formato pequeño. Ellos surgen a partir de las experiencias de su propia vida, borda los recuerdos para mostrarnos que la vida es un entrar y salir del quirógrafa en un sentido poético y metafórico desde el que se



Foto 8. City of paper
Fuente: Wilman Zabala



Foto 9. "Cohabitante 17"
Fuente: Jaime Sierra

supone una sutura permanente. Las fotografías intervenidas de Reyes se potencializan conceptualmente con las aplicaciones finales de materiales que envuelven, tejen, cosen, amarran la imagen-retrato, Foto 10.

Carlos Bonilla expuso dos obras, una llamada "Paz", realizada con semillas de diente de león (planta medicinal, principalmente, muy popular por la capacidad que tiene de surgir en lugares poco probables). Bonilla ubica estas semillas sobre un tambor de bordado formando la palabra "paz", una obra que generó debates por la fragilidad de la obra, un suave soplo la haría desaparecer. Precisamente, el significado, el contexto y los problemas sociales vinculados a este término tan escuchado en los últimos años en Colombia le dan sentido. Su otra obra "Economía naranja", con



Foto 10. "Cuerpos, cuentos y remiendos"
Fuente. Angela Reyes

componentes explícitamente críticos, irónicos y reflexivos, le da un vuelco al discurso político y lo lleva al plano gastronómico, al poner en el centro la interacción del público con productos derivados de la naranja para vender, trukear y compartir; sin dejar a un lado, por supuesto, la crítica directa a este sistema económico que amenaza con hacer graves daños dentro del ámbito cultural y artístico. En esta parte del recorrido es inevitable que las personas que escuchan la explicación y ven la obra de Bonilla discutan acerca del tema; con esto, se rompe la barrera de que la obra es solo para observar y se empieza a tener conciencia de que somos seres políticos inmersos en situaciones que inevitablemente tocan a todos los habitantes del país, es una acción artística interdisciplinar que por ende involucra otros sectores educativos, económicos y sociales. Aquí la política, de alguna manera, se entrelaza con la obra artística de Bonilla y con otra de carácter más formal en cuanto a la técnica, la del artista Neil Avella, dos de sus pinturas: "Estudien vagos, mamertos" y "Primera dama". En el primer cuadro de pintura se observa un tosco retrato de la senadora María Fernanda Cabal pronunciando su polémica frase a un grupo de estudiantes que marchaban en la Plaza de Bolívar, la cual no solo desencadenó una serie de "memes"⁵ en las redes sociales, sino la indignación ciudadana, ya antes despertada por otras apariciones públicas de la misma senadora en las que se refería a las manifestaciones populares de forma denigrante. En la segunda pintura se ve a la primera dama sentada con una postura erguida, resguardada del inclemente clima con la ayuda de una mujer policía que le

sostiene una sombrilla y evita que se moje, aunque ella (la policía) se tiene su espalda notablemente mojada. Está es una imagen que evidencia el manejo de poder retrogrado dispuesto en el Gobierno colombiano. Por supuesto, estas dos pinturas ponen el dedo en la llaga para muchos visitantes, lo que desata discusiones y polémicas alrededor de los problemas sociales de nuestro país. Un tercer cuadro de Avella contrasta con los dos ya mencionados, “El desayuno”, un cuadro tranquilo, con una paleta suave y con unas pinceladas delicadas que evocan un plano más íntimo del artista.



Foto 11. Título
Fuente: Neil Avella

Cesar Casas, uno de los artistas más jóvenes de la sala, le apuesta a la cerámica que es uno de los materiales más tradicionales y emblemáticos en su municipio. Casas logra asociar la ancestralidad de la cerámica con el lenguaje actual que representa las piezas de lego. En sus obras además de crear un autorretrato, muestra algunas herramientas que dan cuenta de oficios de campesinos y de artesanos, con lo que propone la cerámica como un material vigente con el cual se pueden generar diferentes apreciaciones sobre la identidad boyacense, que se ha ido sumergiendo en una multiculturalidad debido a los sucesos sociales. De esa manera, Casas sigue esta idea en torno a lo etnográfico, como metodología aprovechada desde las artes para el estudio de los pueblos y sus culturas.

Ahora bien, el manejo de la técnica, la limpieza y la composición en las pinturas de Juan Carlos Morales llevan a que sea un deleite observar estas obras hiperrealistas. Como se mencionaba anteriormente, de alguna manera tienen puntos de encuentro con la obra de Casas en el sentido de que Morales rescata las tradiciones alrededor de los juegos

⁵ Este concepto está vinculado a una broma que se comparte en internet. Se trata de un vídeo o una fotografía, un dibujo, una imagen o una animación que suele distorsionar la realidad con una intención burlona.

populares, aún vigentes en su pueblo y que poco a poco se han dejado de practicar, y los representa en una composición visual que resalta dichos pasatiempos que están presentes en algunas costumbres culturales en diferentes sectores de nuestro país.

Sonia Barbosa y Adrián Paipilla suponen en este caso una forma diferente de asociar las obras debido a que, si bien ambas son ilustraciones, Barbosa observa la vida presente en lugares micro para detonar reflexiones sobre lo pequeño, a partir de



Foto 12. Sin título
Fuente: Cesar Casas

composiciones que exploran lo vegetal y lo animal. Paipilla, por su lado, invierte esa lógica e ilustra su mundo interior, teniendo como insumos sus propias experiencias para traducirlas a nivel plástico. Barbosa realiza su trabajo con acuarelas, dentro de este los mundos a nivel “micro” son los protagonistas de sus cuatro ilustraciones, dos de ellas llamadas “Micro delia 1” y “Micro delia 2”, que representan una simbiosis de color y detalles en miniatura con los que develan un mundo que pasamos por alto a diario y en el que reside un espectáculo natural. Los otros dos “Lo que sale de la tierra” y “Lo que se deja en la tierra” muestran la madre tierra como dadora de vida y, así mismo, como el lugar en el que los seres completan su ciclo al morir y vuelven a ella para fundirse en una sola materia. Mientras tanto, Paipilla toma como materia prima su propio ser, traduce sus experiencias, gustos, lugares frecuentados, procesos mentales y filosóficos en once ilustraciones con técnica mixta que permiten al espectador entrar en el mundo íntimo del artista, que para esta exposición se titula “Retratos psicológicos”. Junto con cuatro obras más, de formatos más grandes, utiliza



Foto 13. Sin título
Fuente: Juan Carlos Morales

un lenguaje irónico en el título que les da a sus obras y en la dimensión visual, que logran fundirse para así ser más contundente en su mensaje. Fotos 14 y 15.

En este *arcoíris* de miradas encontramos también lo abstracto, como una manera de traducir el mundo de forma plástica, Dilsa Jiménez y Ricardo Saavedra son los artistas que plantean su obra desde este foco. Saavedra, docente del área audiovisual de la escuela de artes de la UPTC, propone una video instalación titulado “Fin” que pretende intervenir en el espectador a nivel auditivo y visual al generar diferentes sensaciones que surgen en las subjetividades de los visitantes. Ahora bien, la potencia en cuanto a composición visual, manejo del color y capacidad de generar diferentes sensaciones en los visitantes, hace que observar la obra de Jiménez sea una experiencia enriquecedora por la particularidad en sus obras: pequeñas aplicaciones de carácter figurativo a modo de relatos. Jiménez, de primera mano, mencionó a Thomas S. Eliot, poeta, dramaturgo y crítico inglés, como uno de los tantos referentes en su obra, quien también planteaba sus trabajos desde la abstracción. Sus cuadros encantaron a los visitantes, y es interesante observar que los significados que sugieren las obras de esta pintora cambian notoriamente según la persona que los observa. Podría tratarse de la magia del arte abstracto.

Érica Patarroyo interpreta sus percepciones a través de la fotografía, es especialista en el tema y propone nuevos lenguajes; potencializa los conceptos de lo icónico, los



Foto 14. Serie
Fuente: Sonia Barbosa



Foto 15. Serie
Fuente: Adrián Paipilla



Foto 16. "Serie"
Fuente: Dilsa Jiménez



Foto 17. "Fin"
Fuente: Ricardo Saavedra

patrones de moda y los influyentes comerciales. Sus cinco obras dejan ver la gran fuerza visual que expresa a nivel plástico y la notoria influencia de la composición renacentista, con el claro oscuro que hace de sus obras objetos llenos de energía y claridad conceptual. Patarroyo logró embelesar al público con sus cuadros fotográficos, los visitantes agrados manifestaron su deseo de ver estas mismas composiciones fotográficas en formatos más grandes. (Foto 18)



Foto 18. Sin título
Fuente: Erika Patarroyo

Fernando Salamanca centra su esfuerzo pictórico en develar el clamor de nuestra tierra al ser inescrupulosamente explotada para extraer petróleo y carbón, una problemática que amenaza constantemente con destruir varios sectores naturales de nuestro país. Además, sugiere una metáfora para acercar dicha problemática a la razón humana y compara la tierra con el cuerpo humano, en un sentido de fragilidad y vulnerabilidad en el que ambos planos comparados sostienen puntos de encuentro. Los tres rostros retratados en óleo titulados “Fragmento”, “Inocencia” y “Frágil” representan clamor, temor, deterioro y, a su vez, reclaman la necesidad de entender que al dañar la tierra mediante la explotación terminaremos acabando con nuestro hogar; por ende, acabando con nuestra propia existencia, Foto 19.

Manuel Barón, profesional que expresa sus inquietudes desde las artes plásticas, se vale de la técnica que mejor se adecue al mensaje que quiere dar. En esta oportunidad



Foto 19. Serie
Fuente: Fernando Salamanca

lo hizo desde la pintura con una obra llamada “El azulejo”, la cual hace parte de una serie de cuadros trabajados con un referente particular, la plaza de mercado de Tunja. Este cuadro retrata un camión en su parte trasera en la que se resalta la carrocería y las carpas, que según la investigación que realizó el artista en su momento son elaboradas por manos colombianas y en muchos casos tunjanas. Este es un oficio popular que se impregna de una tradición campesina que muestra a Boyacá como uno de los departamentos agrícolas del país; sumado a esto está la forma como bautizan a los camiones que pasan a ser pertenencias muy queridas de las personas que se dedican al transporte de alimentos, Foto 20.

Para el cierre de esta primera parte, se llevó a cabo un conversatorio realizado en el auditorio del edificio de Artes Plásticas de la UPTC, el cual contó con la presencia de algunos expositores. El objetivo central era reflexionar en torno a los espacios museográficos, la obra de arte y el impacto en la sociedad, los procesos profesionales y artísticos después de la academia, así como compartir con el público asistente para oír sus opiniones y responder algunos cuestionamientos.



Foto 20. "El azulejo"
Fuente: Manuel Barón

Este tipo de prácticas reflexivas en torno a las actividades realizadas desde la galería "El cuarto" con la exposición "Miradas" cumplen la función de acercar los expositores al público por medio de la conversación, para entender los procesos detrás de las obras expuestas y conocer sus posibilidades.

El Museo de Arte de la UPTC ha establecido como una de sus prioridades proponer la itinerancia de sus exposiciones para que sean conocidas por un mayor número de personas, enriqueciendo la política institucional de extensión; así, algunas muestras

han sido llevadas a otros espacios expositivos. Por este motivo, la exposición “Miradas” estuvo dispuesta también en la sala Rafael Tavera de la Secretaría de Cultura y Patrimonio del departamento de Boyacá, donde las visitas son constantes.

El objetivo principal fue dar al visitante una experiencia significativa, por lo tanto, se ofreció información de fondo acerca del artista-creador, el proceso, la descripción formal y conceptual y la relación de la obra en el contexto social inmediato.



Foto 21. Secretaria de Cultura y Patrimonio de Boyacá – Acceso
Fuente: Sala Rafael Tavera

Un mediador dentro de un espacio expositivo brindó al espectador un recorrido con un sentido más claro en cuanto a la información técnica y formal de las obras expuestas. El diálogo continuo que se dio durante el recorrido supone, en alguna medida, ese efecto que se pretende que los objetos artísticos tengan dentro de las salas de exposición. Hacer que las personas hablen, interactúen, debatan, se persuadan, se sientan a gusto, es decir, que se genere alguna sensación en los visitantes, Foto 22.

Además de los aspectos resaltados acerca del acompañamiento y la completa información que se compartió durante la exposición “Miradas”, la importancia de esta se encuentra en el estímulo cultural que representa la interacción entre el estudiantado



Foto 22. Sala Rafael Tavera, Secretaria de Cultura y Patrimonio de Boyacá – Vista general de la exposición
Fuente: elaboración propia

y la comunidad tunjana con los profesionales de la escuela de Licenciatura en Artes Plásticas de la UPTC. Esta es también una oportunidad para los artistas que se han especializado en diferentes técnicas artísticas para mostrar sus obras, evidenciar su quehacer en la vida artística y hacer entender los procesos detrás de cada proyecto. Observar el trabajo de los profesionales que se formaron en nuestra academia pública supone un encuentro con los procesos artísticos actuales de la región.

En ese sentido, es importante tener en cuenta la responsabilidad de los entes culturales de hacer evidente ese constante flujo de información para generar una mejor apropiación en los procesos individuales proyectados a sectores sociales mayoritarios en los que se escribe la historia y en los cuales desde las artes plásticas hay mucho que aportar.

La segunda parte de la exposición “Miradas” se adelantó desde la indagación, en cuanto se empezó el recorrido guiado con una pregunta que se resolvería durante la visita: ¿cuál es el papel del artista dentro de la sociedad?, en otras palabras, ¿para qué sirve pintar, esculpir, dibujar, hacer vídeo, etc.?, con esta pregunta se desataba una serie de interrogantes menores que al solucionarlos iban respondiendo nuestra pregunta mayor.


Los visitantes, cada uno con un punto de vista diferente, iban descubriendo la importancia de las manifestaciones artísticas en una sociedad, esa necesidad del ser humano de traducir por medio de un lenguaje sensible los hechos sociales desde sí o desde los objetos visuales potentes que hablan por sí solos, de poder observar en salas de exposición, cuentan como un ente de protesta o aprobación frente a diversos direccionamientos sociales que conducen el rumbo de la colectividad. Y así parezcan en teoría opuestas, todas las manifestaciones artísticas son necesarias para el desarrollo de la humanidad en cuanto a que aluden a la sensibilidad como una cualidad inherente al ser humano que pide hacer del mundo un lugar con capacidad de albergar a todos desde cada una de sus diferencias.



Foto 23. Sala Rafael Tavera, Secretaria de Cultura y Patrimonio de Boyacá
Fuente: elaboración propia

Adicional a esto, la itinerancia de estas exposiciones permite llegar a un número más grande de personas, diferenciar el público que visita cada lugar. Por ejemplo, en la sala de la galería “El cuarto” de la UPTC el público es más joven, por lo general, son estudiantes de la universidad o de universidades y colegios vecinos, exceptuando

las visitas especiales que comprenden los programas de extensión de colegios de otras ciudades. En la sala Rafael Tavera el tipo de espectador cambia sustancialmente, encontramos un público adulto y adulto mayor: familias, adultos con niños, personas vinculadas de alguna manera con el arte fotógrafos, diseñadores, artistas, curadores, artesanos entre otros. Este contraste se debe a dos cosas que se pudieron identificar, en primera medida la sala de la galería “El cuartO” es un espacio nuevo y que día a día se da a conocer cada vez más, asunto que difiere con respecto a la sala Rafael Tavera, situada en una casa de corte colonial, en el centro histórico de la ciudad de Tunja, espacio tradicional como sala de exposiciones hace ya muchos años y por ende bastante conocido por la población. Como segunda instancia esta la ubicación central junto con otras atracciones conocidas de Tunja, como lo son las iglesias de estética barroca y su popular plaza de Bolívar que complementan la experiencia de los visitantes.

De esta manera, se van estableciendo relaciones entrañables con un territorio que se conoce, que marca las formas y maneras de existir, es decir, las formas de habitar, de construir (Heidegger, 2015). La relación con el territorio se modifica y el sentido de lo que significa se convierte en lo que marca el lugar. También el paisaje es construido, es decir, es resultado de una práctica ejercida sobre el mundo físico, que va desde el simple toque hasta la configuración integral. La mirada que se le da al paisaje depende de quien lo mira; una mirada que se relaciona directamente con la relación existencial que se tenga con él, de una mirada superficial casi indiferente, a una mirada profunda, conocedora, indagadora, cuidadosa, que recorre intersticios, recovecos. Una mirada así es lanzada de diferentes formas que dependen de lo que se quiere indagar; a cada manera le corresponderá un conocimiento, una comprensión, que confirma que no se puede abarcar todo, siempre quedará algo oculto, no mirado, no oído, no olido, no tocado, no dicho. A partir de ahí, se abre la posibilidad de conocer y reconocer otras miradas 

Referencias

- Augé, M. (2017). *Los no lugares*. Barcelona: Gedisa.
- Heidegger, M. (2015). *Construir, habitar, pensar*. Madrid: La oficina.
- Mesquita, I. (1993). *Cartographies*. En *Cartographies*: José Bedia ... [et. al.] (pp. 13-61). Winnipeg: Winnipeg Art Gallery.



Avenida Carrera Séptima - Marcha por la paz
- Viviana Aguillón García. Año 2017

Cómo citar: Torres-Ruiz, J. y Bernal Salazar, A. (año). Aproximaciones al reconocimiento de las personas habitantes de calle en Bogotá: el caso del proyecto “Esta es mi ciudad: crónicas visuales de exhabitantes de calle”. *Desbordes*, vol.(número), pp. DOI: <https://doi.org/10.22490/25394150.3675>

Torres-Ruiz, J. y Bernal Salazar, A. (year). Approaches to the recognition of homeless in Bogotá: the case of the Project “Esta es mi ciudad: crónicas visuales de exhabitantes de calle”. *Desbordes*, vol.(num), pp. DOI: <https://doi.org/10.22490/25394150.3675>

Este trabajo se encuentra bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0.
This work is under the Creative Commons Attribution 4.0 license.

Bogotá: el caso del proyecto “Esta es mi ciudad: crónicas visuales de exhabitantes de calle”

Approaches to the recognition of homeless in
Bogotá: the case of the Project “Esta es mi ciudad:
crónicas visuales de exhabitantes de calle”

Jacqueline Torres Ruiz¹

*Socióloga y magíster en Sociología, Universidad Nacional de Colombia.
Coordinadora semillero de investigación Mesa Académica Ciudadanías en Cuestión (Macec), Universidad
Nacional de Colombia.
Coordinadora de revistas científicas, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia.*

Angie Bernal Salazar²

*Filósofa, Universidad Nacional de Colombia.
Productora Ejecutiva para Cine, Escuela Nacional de Cine.
Integrante del Colectivo audiovisual Katapulta.
Productora audiovisual y gestora cultural.*

Resumen

Este artículo analiza el proyecto “Esta es mi ciudad: crónicas visuales de exhabitantes de calle”, desarrollado por el colectivo Audiovisual Katapulta Producciones, ganador de la beca Laboratorios habitar mis historias del Instituto Distrital de las Artes (Idartes) en el 2018. Este proyecto se toma como referente para poner en debate el reconocimiento de la ciudadanía de las personas habitantes de calle que, desde este punto de vista, requiere una perspectiva compleja que aborde su componente social, cultural y artístico. La propuesta conceptual incluye cuatro categorías: habitante de la calle como diferente, desigual y desconectada; reconocimiento, ciudadanía, y educación intercultural. Las conclusiones muestran que la educación intercultural con poblaciones históricamente excluidas se hace posible a través del arte, y que proyectos de arte audiovisual como el estudiado permiten intercambios de saberes, significados, vivencias e historias mediante procesos de enseñanza y aprendizaje entre los diversos actores involucrados.

Palabras clave:

Artes audiovisuales, Bogotá, habilidad de calle, ciudadanía.

Keywords:

Audiovisual arts, Bogotá, homeless, citizenship.

Abstract

This article analyzes the project “Esta es mi ciudad: crónicas visuales de exhabitantes de calle”, developed by the audiovisual collective Katapulta Producciones, winner of the Laboratorios habitar mis historias scholarship from the District Institute of Arts (Idartes) in 2018. We take the project as a reference to debate the recognition of citizenship of homeless, which, from this point of view, requires a complex perspective social, cultural and artistic. The conceptual proposal includes four categories: street dweller as different, uneven and disconnected; recognition, citizenship, and intercultural education. The conclusions show that intercultural education with historically excluded populations is made possible through art, and that audiovisual art projects allow exchanges of knowledge, meanings, experiences and stories through teaching and learning processes among the various actors involved.

¹ jtorresru@unal.edu.co

² philiangelus@gmail.com

Introducción

Aproximarse a la población habitante de calle implica desde cualquier punto de vista externo —ya sea académico, político, social o cultural— una perspectiva multidimensional y comprensiva, en el sentido weberiano, es decir, que interprete las causas, los efectos y el devenir de este fenómeno sociológico e histórico presente en Bogotá y en muchas ciudades del mundo, incluso en países desarrollados, que toma formas singulares según las dinámicas internas de cada espacio y, precisamente, según los discursos y las prácticas que construyen e intervienen desde *afuera*. Desde este punto de vista, se plantean varias aristas para comprender la habitabilidad de calle y cuestionar las múltiples tensiones que se construyen en torno a este fenómeno.

Una de las aristas de análisis de la habitabilidad de calle es su presencia global con múltiples manifestaciones particulares en lo local, las cuales incluyen características, factores causales y de permanencia asociados, procesos singulares de transformación, además de prácticas y relaciones del grupo con sus pares, el espacio público, las personas habitantes de la ciudad y los actores de la política pública. En este punto, es necesario precisar que no se trata de un grupo urbano de reciente aparición, al contrario, se encuentra en diferentes contextos históricos, con implicaciones tanto en la forma en que se define como sujeto como en la manera en se construyen los significados del espacio urbano a partir de su presencia. En esta misma línea, se puede identificar una gran variedad de factores causales o precipitadores y de permanencia, los cuales, de manera general, se pueden clasificar en estructurales (pobreza, desempleo, desplazamiento forzado, violencia, entre otros), familiares (violencia intrafamiliar, abuso sexual, separaciones o pérdidas, entre otros), individuales (pérdidas afectivas, hecho traumático laboral o emocional, consumo de sustancia psicoactivas, SPA) y psicológicos (por ejemplo, depresión); pero que también pueden incluir la decisión de permanencia como postura de renuncia o resistencia al estilo de vida considerado socialmente como “normal”.

En el caso particular de Bogotá, las personas que han vivido en la calle a lo largo de la historia capitalina han adoptado distintos rostros y han tenido que o han decidido salir al *afuera* material —la calle, la intemperie, la carencia de satisfacción de servicios públicos y necesidades básicas— y simbólico —*fuera de* los límites morales, culturales y legales socialmente establecidos— por diversos factores. Una breve reseña acerca de los rostros que ha tomado este grupo urbano permite ubicar personas viviendo en las calles desde el siglo XVII, principalmente madres solteras, viudas y niños huérfanos, concentrados en su mayoría en el centro de la Santa Fe colonial (Cámara de Comercio de Bogotá, 1997). Más adelante, en el siglo XVIII, los conflictos de carácter étnico mostraron su impacto con el aumento de la migración a la ciudad de mestizos, indígenas y población afrodescendiente. De igual manera, se incrementó la población infanto-juvenil dedicada a la mendicidad, al “pillaje” (robo de objetos menores) o a

realizar oficios mal remunerados en las fábricas existentes. Ambos grupos confluyeron en las calles de la ciudad, configurándose “en algo así como la piedra en el zapato de la ciudad” (Morris y Garzón, 2010, p. 23). Durante el siglo XIX la creciente población de niños, la mayoría varones, llevó a constituir la denominación de “chinos de la calle”³ —niños desamparados, que no seguían normas higiénicas ni estéticas, andaban sucios e incluso descalzos y se dedicaban a la venta de periódicos— (Hering, 2018; Cordovés Moure, 1881 citado en Castro, Mellizo y Morales, 2005). Así mismo, se hallan registros que hablan de “vagos”, “mendigos” y “prostitutas”⁴, así como de menores de calle desprotegidos. Durante los primeros años del siglo XX, la población de “chinos de calle” se incrementó como resultado de la pobreza, la violencia y, de ahí, se dio un aumento del número de viudas y huérfanos que dejó la Guerra de los Mil Días (1899-1902). Aunque invisibilizada, la población adulta en calle, también aumentó. En la primera mitad de ese siglo, las personas habitantes de la calle mantuvieron las condiciones de desaseo o despreocupación por las normas de higiene, características de esa población, lo que consolidó una identidad de resistencia frente a la normalidad de la ciudad (CCB, 1997; Robledo y Rodríguez, 2008; Garzón, López de Mesa y Garzón, 2017). En los últimos años, especialmente desde los años ochenta del siglo XX, las personas que viven en la calle se han vinculado directamente con el consumo de sustancias psicoactivas, específicamente el bazuco (base sucia de cocaína) como uno de los principales factores precipitadores y de permanencia. En cuanto a las características de sexo, edad, raza u origen socioeconómico, se revela otra de las aristas de la diversidad de la que se ha hablado; la población habitante de calle en la ciudad incluye individuos solos y grupos, mujeres y hombres heterosexuales y homosexuales, población infanto-juvenil, adultos y ancianos de varios grupos étnicos. En ese mismo sentido, no define un origen socioeconómico específico, ya que en este grupo urbano se encuentran personas de todos los estratos sociales. De otro lado, su estilo de vida, actividad económica, adicciones a SPA, lugar de permanencia según espacio (calle, hogar de paso “patios”, ONGs) o localidad de la ciudad, confirman la alta heterogeneidad dentro de las personas habitantes de la calle.

Si bien esta breve reseña puede dar un panorama acerca de la dinámica particular de la habitabilidad de calle en Bogotá, también permite identificar las tensiones que giran en torno al fenómeno urbano. Algunas de estas, representadas en códigos binarios, son: *afuera/adentro* de la lógica de la calle, estructura/individuo, problema social/problema cultural, homogeneidad/diversidad, hegemonía/disidencia, ciudadano/no ciudadano, orden/desorden, seguridad/inseguridad. En esa misma línea de argumentación, la revisión de los discursos académicos y políticos que han definido y rotulado a las

3 “En el caso de los niños, la Policía los desconocía como ciudadanos al desprotegerlos. Así las cosas, los cuerpos concertados de los niños se transformaban en eslabones de la producción como promesa de propiedad para los hacendados o colonizadores de tierras” (Hering, 2018, p. 209).

4 Desde estos años, se observa el fenómeno de la mujer en calle, manifestado en la prostitución y, en menor medida, en la condición de habitabilidad permanente en la calle.

personas que se ubican en ese “afuera” los sitúa como un *saber/poder* que concibe a los sujetos de investigación desde un punto de vista personal, conceptual (teórico) y político, y que desde esa definición establece formas “correctas” de intervención. Al hablar de “vagos”, “menesterosos”, “mendigos”, “chinos de la calle”, “gamines”, “desechables”, etc.; mediante sustantivos, adjetivos y acciones se sienta una posición que *califica* directamente la situación y la conducta del grupo urbano, y la juzga como *fuera de* los parámetros socialmente establecidos. Precisamente, la vagancia, la suciedad y el delito, ejes principales de la trasgresión, se conciben como totalmente opuestos a las doctrinas de progreso, trabajo, higiene y seguridad fuertemente arraigados como principios de acción en el país. En Bogotá, la connotación negativa consolidada desde algunos discursos y prácticas públicos⁵, asigna características singulares a las personas habitantes de la calle, especialmente la de sujeto-peligroso y productor y reproductor de los miedos de las personas habitantes “normales” de la ciudad. De esa forma, el miedo ha sido uno de los ejes de los discursos y las prácticas de seguridad (oficial y privada) para definir, marcar simbólicamente e intervenir la cotidianidad de la habitabilidad de calle.

A partir de la identificación de la diversidad que entraña la calle —las vivencias, los significados, las relaciones, los saberes, las historias— este artículo toma la postura de intentar, al menos en parte, deconstruir la relación *adentro de/afuera de*, para identificar las aproximaciones desde el *afuera de* la lógica de la calle al reconocimiento de esta. Como ejemplo para este artículo, se toman los discursos y las prácticas de política pública en Bogotá que han tenido la responsabilidad de comprender y atender las situaciones de riesgo que rodean el hecho de vivir en las calles capitalinas. Las administraciones de Bogotá contempladas en el periodo de estudio son las de Garzón, Moreno-López y Petro (2004-2015)⁶, las cuales manifiestan aproximaciones al reconocimiento, a partir de enfoques políticos particulares, por tanto, es importante evidenciar las formas en que dichas administraciones conciben el reconocimiento de la persona habitante de calle. Con esto, es posible plantear las particularidades del reconocimiento y las posibilidades de la educación intercultural desde el caso del proyecto “Habitar mis historias”.

En ese orden de ideas, se plantea la necesidad de aproximarse a las personas habitantes de la calle mediante una perspectiva compleja que aborda su componente social y cultural o artístico. La articulación conceptual desde la sociología, la antropología, incluso, los estudios de género incluye cuatro categorías: *habitante de la calle como*

5 En este contexto se entiende *discurso público* como un discurso difundido abierta y masivamente que influye en gran medida en la orientación moral y cultural de la opinión pública.

6 Se aclara que la habitabilidad de calle ingresó formalmente a la agenda política de Bogotá en 1995, en la administración de Antanas Mockus, no obstante, el 2004 se identifica como el momento de desarrollo de los discursos de derechos sociales y culturales, los enfoques diferencial, poblacional y territorial y la institucionalización de las políticas especializadas en poblaciones social y culturalmente diversas.

diferente, desigual y desconectado; reconocimiento, a partir de la definición como derecho bivalente (social y cultural) que aporta la noción de justicia de Nancy Fraser; *ciudadanía*, que cuestiona el problema acerca del tipo de reconocimiento sociopolítico que se puede contemplar para unos individuos/grupo urbano que tienen la condición bivalente de desigualdad y diferencia y que, además, deambulan entre la legalidad y la ilegalidad; y *educación intercultural* como una vía de reconocimiento de saberes y aprendizaje desde una perspectiva dialógica.

La estructura general de esta propuesta incluye la postura conceptual sobre el reconocimiento de la habitabilidad de calle; la revisión del estado de los discursos y las prácticas dirigidos a las personas habitantes de calle en las administraciones 2004-2015; la exposición del caso del proyecto *Esta es mi ciudad* en el marco de la beca *Laboratorios habitar mis historias* del Instituto Distrital de las Artes (Idartes), y unas reflexiones finales.

Aproximaciones a la conceptualización de la habitabilidad de calle

La apuesta por rastrear aproximaciones al reconocimiento de las personas habitantes de la calle desde los discursos y las prácticas políticos en Bogotá rebasa un objetivo de investigación puramente empírico, con las limitaciones o los riesgos que esto pueda tener. Se trata de plantear una alternativa conceptual para comprender el fenómeno desde las organizaciones y movimientos de la sociedad civil, la academia, las políticas públicas y la vida cotidiana de los habitantes de esta ciudad y, con esta posición, leer las formas en que se ha constituido la habitabilidad de calle y establecer qué tanto se acercan los discursos y las prácticas políticos a una comprensión alterna.

En la línea de los estudios culturales de las ciencias sociales se parte de una concepción de la cultura como un conjunto de significados que se producen, circulan, se consumen dentro de un mundo globalizado en el que diversas identidades se encuentra en contacto: “La cultura abarca el *conjunto de procesos sociales de producción, circulación y consumo de la significación en la vida social*” (García-Canclini, 2004, p. 34) (cursivas del original). De igual manera, define lo cultural como:

[...] el conjunto de procesos a través de los cuales dos o más grupos representan e intuyen imaginariamente lo social, conciben y gestionan las relaciones con otros, o sea las diferencias, ordenan su dispersión y su inconmensurabilidad mediante una dispersión que fluctúa entre el orden que hace posible el funcionamiento de la sociedad, las zonas de disputa (local y global) y los actores que la abren a lo posible. (2004, p. 40)

A partir de lo anterior, se tienen tres elementos que permiten analizar el panorama contemporáneo. Primero, las nuevas formas identitarias sobrepasan los vínculos étnicos y religiosos, y colocan la *diferencia* como eje central en la aproximación a la noción de “nosotros” y “ellos”, a partir de modas, gustos, condiciones sociales, *espacios compartidos*, y una larga lista de posibilidades de cohesión. En estos términos el problema contemporáneo, según García-Canclini (2004) evidencia que las identidades han dejado de ser piel y se han convertido en camisa (p. 36). Segundo, el constante flujo de producción, circulación y consumo de significados en un mundo globalizado y mediatizado conduce a una lucha permanente por la reivindicación de la particularidad identitaria y por el reconocimiento/negación del otro diferente. Con esto, como tercer elemento, se hace evidente un cambio en la cuestión social como objeto de estudio de las ciencias sociales. Este giro cultural o, en términos de Touraine (2005), cambio de paradigma, sitúa la mirada justamente en la multiplicación de las identidades y en el reconocimiento de estas. Este último pasa a ser una necesidad y un derecho *fundamental* de los seres humanos en las denominadas sociedades posindustriales. De ese modo, la aproximación a los procesos de construcción social de los significados plantea no solo una nueva forma de pensarse la sociedad desde el punto de vista académico, sino que se convierte en un problema político por el reconocimiento.

Con base en el concepto de cultura y en los elementos mencionados, se profundiza en la propuesta de García-Canclini (2004), quien logra poner en perspectiva varias aristas de análisis sobre la complejidad de la habitabilidad de calle. Es claro que no se trata de un “trastorno individual” o una patología de individuos anómicos, la habitabilidad de calle se concreta en el contexto capitalino en su complejidad desde la condición de desigualdad social, de diferencia cultural y desconexión. Estos componentes reúnen la diversidad interna de los factores estructurales, familiares e individuales que llevan a una persona a salir a la calle, a permanecer en esta y que configuran el fenómeno colectivo. La desigualdad en un contexto como el colombiano no es difícil de encontrar, está presente en la insatisfacción de las necesidades básicas, en la falta de garantías para ejercer derechos de primera y segunda generación, y en las múltiples jerarquías y relaciones desiguales de poder construidas en diversos ámbitos de la vida social. Para las personas habitantes de la calle, la situación resulta más compleja al encontrarse en una múltiple dimensión del *afuera*: a) afuera de la lógica de consumo, con nulo poder adquisitivo y sin ningún bien material que pueda respaldar su existencia; b) afuera del límite de la norma social, moral, cultural y jurídica; c) afuera o en el lugar más bajo dentro de las jerarquías de la calle.

La diferencia, que podría resultar difícil de entender, remite a la identidad grupal a partir de la experiencia común en y con el espacio. Esa construcción singular de la ciudad se expresa en la apropiación e identificación con el espacio público —en oposición a las lógicas de la ciudadanía “normal” ligadas con espacios privados—, que lleva a la consolidación de una memoria histórica común, un lenguaje compartido, una significación

y distribución de la ciudad asociadas a estrategias particulares de supervivencia. Pero según García-Canclini (2004) y Fraser (1997) la identidad del *yo* y la identidad grupal se constituyen principalmente en la relación con el *otro* que, por un lado, puede ser un par, ese que comparte una misma representación de lo social y que, por otro lado, puede ser un *otro* que está al otro lado o se opone a esa configuración del “nosotros”, es decir, los ciudadanos “normales”. De esa manera, la construcción de la identidad en la relación con el otro conduce al problema de la desconexión, a partir del abismo que ha separado y ha configurado unos “normales” y unos “anormales”. Estos últimos en condición de desventaja para entrar en el juego interdiscursivo de las relaciones sociales, culturales y políticas de la ciudad.

Así las cosas, la situación de desigualdad social, la diferencia y la desconexión están atravesadas por la relación con otros que, aunque son diferentes entre sí, se definen desde la homogeneidad de los “normales”, a partir del uso y significado del espacio privado, especialmente. Con esto, se llega a la importancia de la mirada del otro diferente para la afirmación del *yo* individual y colectivo y, así, a la relevancia del reconocimiento simbólico y material para un grupo que claramente constituye una *colectividad bivalente*, en términos fraserianos, es decir, un grupo afectado por la injusticia social asociada a la distribución de la riqueza y por la injusticia cultural derivada de la discriminación y la exclusión. Si bien el *reconocimiento* puede entenderse como una necesidad moral del ser humano que, justamente, contribuye al autoaprecio y al autorreconocimiento de cualidades y capacidades, también es cierto que un grupo como las personas habitantes de la calle tienen una urgencia de reconocimiento jurídico o en términos de derechos de primera y segunda generación, esto es, de reconocimiento de la ciudadanía.

Dadas las transformaciones en las reivindicaciones contemporáneas que oscilan entre las demandas de derechos socioeconómicos y las de derechos culturales, el concepto y el ejercicio de la *ciudadanía* requieren ajustes en su planteamiento en la línea de García-Canclini y Fraser. Desde ese punto de vista, se propone una aproximación cultural de reconocimiento del lugar simbólico y material de individuos y colectividades en la producción, circulación y consumo de significados que lleve a una doble garantía de derechos desde la redistribución, el reconocimiento de la particularidad y el derecho a la participación efectiva en las relaciones sociales, económicas y culturales y políticas. En esa misma línea de argumentación, Hopenhayn (2001) sostiene que la *ciudadanía globalizada* contemporánea está inmersa en el proceso de intercambio de bienes simbólicos y de desarrollo de la tecnología y los medios de comunicación, por tanto, se concreta la necesidad de generar espacios particulares para dar la voz a las identidades históricamente excluidas. Esta priorización de la participación dentro de los procesos globales de comunicación o de lo que se podría denominar una red interdiscursiva ampliada no resta importancia a la necesidad de garantía de derechos socioeconómicos.

Como ya se dijo, asistimos a cambios en el ejercicio de la ciudadanía donde esta no solo se define por la titularidad de derechos sino también por mecanismos de pertenencia, por la capacidad de interlocución en el diálogo público y, cada vez más, por las prácticas de consumo simbólico (de información, conocimiento y comunicación). (Hopenhayn, 2001, p. 124)

De esa manera, la ciudadanía sugerida en estos términos remite al concepto de *interculturalidad*, propuesto por García-Canclini y por otros sociólogos contemporáneos como Touraine (2005). Este concepto define un modelo que parte de las relaciones de negociación, conflicto y préstamos recíprocos con otros *diferentes* con los que justamente se deben establecer acuerdos para el reconocimiento/visibilización/reivindicación de derechos. En ese sentido, la construcción del proyecto de vida personal/identitario está directamente vinculado con la capacidad de reconocimiento y negociación con grupos diversos que en el escenario actual no se limitan a grupos políticos o socioeconómicos, sino a diversas comunidades que se constituyen desde múltiples reivindicaciones. Esta postura de la ciudadanía intercultural señala que “debemos apuntar a un concepto de igualdad compleja pasado por el filtro de la nueva sensibilidad democrática, del multiculturalismo y del derecho a la diferencia, sin que ello avale condiciones de producción y reproducción de la exclusión socioeconómica” (p. 122).

En coherencia con lo anterior, dentro de escenarios de construcción de formas de ciudadanía intercultural se hace necesario desarrollar procesos de *educación intercultural*. Este proceso se basa en la construcción de conocimientos entre perspectivas individuales y colectivas diferentes, en una relación continua de enseñanza aprendizaje. Con esto, se deconstruye la relación vertical *maestro/alumno* y se apunta al diálogo y el intercambio entre iguales con conocimientos y saberes diversos. A propósito de esto, Dumrauf y Menegaz, 2013 (citados en (2016) advierten que “los conocimientos científicos son un saber más que pueden entretorse con las necesidades locales para registrar, revalorar (a veces resignificar) y fortalecer los saberes comunitarios” (p. 140).

Así las cosas, los procesos de enseñanza-aprendizaje y no de formación —en los que unos individuos o grupos expertos forman a otros que no poseen saberes— contemplan el respeto y aceptación de la diferencia, la igualdad de derechos universales en medio de la particularidad identitaria, y la importancia de la comunicación y el diálogo para la construcción de acuerdos. Sales y García (1997) agregan:

Un método de enseñanza y aprendizaje que se basa en un conjunto de valores y creencias democráticas y, que busca fomentar el pluralismo cultural dentro de las sociedades culturalmente diversas en un mundo interdependiente. Un modelo educativo que propicia el enriquecimiento cultural de los ciudadanos, partiendo del reconocimiento y respeto a la

diversidad, a través del intercambio y el diálogo, en la participación activa y crítica para el desarrollo de una sociedad democrática basada en la igualdad, la tolerancia y la solidaridad. (p. 46)

Esta es mi ciudad: crónicas visuales de habitantes de calle

Esta es mi ciudad es un laboratorio de creación audiovisual dirigido a población habitante de calle en Bogotá, que se propone revelar una mirada inédita sobre espacios públicos en la ciudad, a partir de la creación de crónicas visuales en las que los habitantes de calle muestren los lugares con los que guardan una conexión emocional por la belleza del espacio o por una anécdota significativa para ellos.

El laboratorio consiste en talleres de formación en realización audiovisual que contemplan todos los procesos relacionados con este arte (escritura, fotografía, sonido, actuación y dirección), en el marco de los cuales los participantes grabarán sus propias crónicas visuales y las proyectarán a otros bogotanos. **Esta es mi ciudad** se propone empoderar a los habitantes de calle como sujetos de derechos de creación artística que reconocen sus habilidades y comparten su experiencia de ciudad con otros ciudadanos.

El colectivo Audiovisual Katapulta Producciones surgió en el año 2010 trabajando en el campo de la producción fotográfica y audiovisual, el equipo cuenta con experiencia en medios alternativos y comunitarios en las localidades de San Cristóbal, Kennedy y Ciudad Bolívar. Organizados desde la autogestión y con el reto de promover espacios innovadores en cada intervención visual, Katapulta tiene el objetivo de visibilizar contenidos positivos y perspectivas alternativas de la sociedad, haciendo uso del lenguaje audiovisual para reconstruir redes sociales por medio de la imagen y resistiendo desde la comunicación para la promoción de nuestros derechos.

Justificación y pertinencia de la propuesta respecto a la población habitante de calle

Vivimos en una ciudad marcada por la desigualdad y la indiferencia, esta última impide reconocer a los habitantes de calle como seres humanos sujetos de derechos, lo que implica una anulación voluntaria de su existencia. Su presencia es además tabú y crea fronteras invisibles que dividen aún más la ciudad. Es por esto que su experiencia de vivir en Bogotá resulta radicalmente diferente a la de los demás integrantes de la sociedad. **Esta es mi ciudad** quiere descubrir la experiencia de Bogotá de los habitantes de calle, ponerse sus lentes para observarla, buscando particularmente

esos espacios públicos que para ellos representan la belleza de la ciudad, en medio de su complejidad. Es un experimento de reconocimiento de otros patrimonios en Bogotá, que permita descubrir el amor por la ciudad que se puede despertar en la experiencia de deambular por ella y tal vez revele espacios desconocidos.

El proceso de formación audiovisual se propone como un medio para que los habitantes de calle reconozcan sus habilidades como creadores partiendo de sus experiencias personales en la ciudad y las miren desde una perspectiva artística que pueden compartir con todas las personas. Las crónicas visuales resultantes de este proceso, creadas por ellos, se proponen como documentos sociales con un potencial empático, capaz de generar vínculos entre la ciudad de los habitantes de calle y la de cada espectador.

Metodología

El laboratorio de creación audiovisual **Esta es mi ciudad** propone realizar durante tres meses talleres con una duración de 64 horas, divididos en dos fases: fase a) talleres de formación y realización de las crónicas visuales y fase b) cineclubismo. Debido al carácter flotante de la población, proponemos realizar la primera fase con un grupo y la segunda con otro, es decir, un grupo grabaría las crónicas y otro se encargaría de realizar las proyecciones públicas a manera de cine-foro.

Talleres de formación y creación

1. Narración sensible. Este taller consiste en una sensibilización literaria enfocada en el reconocimiento de los participantes como sujetos poseedores de historias por contar. Mediante lecturas cortas en voz alta de crónicas que introduzcan el tema del andar en la ciudad como un viajero, se irá a las narraciones personales basadas en la descripción oral de los espacios significativos para cada uno, también se hará uso de expresiones como el dibujo, el collage y la escritura para recrear cada espacio y la relación con este. Cada participante realizará su propia crónica, de manera que se espera contar con diez crónicas al finalizar los talleres.
2. Desarrollo audiovisual. En este taller se pretende transmitir conocimientos básicos de manejo de cámara y sonido para grabaciones, haciendo énfasis en la realización recursiva que le da más importancia a la historia que a los recursos técnicos. Con estas herramientas se abordarán las historias creadas en el taller de Narración sensible para planear su grabación, proponiendo interpretaciones audiovisuales con los participantes de las expresiones narrativas creadas. En el taller se escogerán tres de las diez crónicas realizadas en el taller de Narración sensible, que serán las que finalmente se realizarán en video en el siguiente taller.

3. Cine callejero. En este taller se grabarán las tres historias planeadas en el taller de Desarrollo audiovisual, haciendo uso de recursos creativos para recrear los espacios ante la cámara.

Desarrollo de la propuesta

Esta es mi ciudad se desarrolló durante julio y septiembre del 2018 con un grupo de 12 usuarios del Centro de Atención Transitorio (CAT), hombres, mujeres y una mujer transgénero, que se encontraban desarrollando un proceso de “resocialización”, que dura de siete a nueve meses, durante el que permanecen internados en el Centro y reciben diversas ofertas psicosociales, educativas, culturales y laborales. El laboratorio de creación audiovisual se propuso como un espacio de encuentro de máximo diez personas, por eso, mediante los profesionales del CAT, un grupo de usuarios que se encontraban en momento 1, es decir, que estaban hace un mes aproximadamente en el proceso, se inscribieron siguiendo el interés de “hacer una película”. El encuentro con la dinámica del hogar fue bastante sorprendente, se percibía un trato digno y respetuoso, en un entorno agradable. Para el proceso del laboratorio fue fundamental que las personas que participaran estuvieran presentes por voluntad propia, por eso las inscripciones, que se recibieron con mucha emoción, resultaron un punto de partida importante, nos permitieron notar el ánimo y el interés de las personas. En algunas conversaciones con los participantes, ya avanzados los talleres, ellos manifestaban que el espacio del laboratorio audiovisual era valioso para ellos porque no los “terapiaban” ni los trataban con órdenes. El espacio de creación colectiva que se consolidó pasaba por comprender que la autoridad estaría sostenida en el respeto mutuo y en la conciencia constante de que se estaba presente voluntariamente.

Las crónicas visuales resultantes fueron *Pandora*, *Regreso a casa* y *Habitando la calle*. Las dos primeras se narran con un estilo documental y la tercera tiene el formato de un magazín para televisión. *Pandora* y *Regreso a casa* fueron elegidas para ser narradas, luego de una búsqueda con todo el grupo durante los talleres de narración sensible, porque son experiencias en las que el grupo manifestaba encontrarse, a manera de relatos en común. *Pandora* es la historia de un hombre que se encuentra un botiquín durante su jornada de reciclaje y decide usarlo para curar a otros habitantes de calle que estén heridos y necesiten atención. *Regreso a casa* muestra la vivencia de volver a la casa familiar luego de habitar muchos años la calle y enfrentarse a los retos de confianza que implica reencontrarse con un entorno familiar enfrentando la tentación constante del consumo de drogas. *Habitando la calle* es un magazín de televisión que parte de considerar de qué se sienten orgullosos quienes participaron en su creación, y muestra vivencias y habilidades de varios participantes, a manera de secciones, que desarrollan durante su estancia en el CAT.

Cuando iniciamos el laboratorio pensamos que los audiovisuales resultantes serían puntos de encuentro empático para personas que no habitan la calle, por eso, las proyecciones estarían enfocadas en espacios públicos en los que se encontrara población no habitante de calle. Sin embargo, durante los procesos de creación y ante la pregunta en dónde queremos mostrar este trabajo, los participantes expresaron que sería valioso mostrarlo a personas que estuvieran iniciando procesos de resocialización o que estuvieran habitando la calle, para que se animaran a ingresar a uno de estos centros. Por esta razón, las piezas se proyectaron en El Camino y en Bacatá, dos hogares de paso, donde la recepción ha sido diversa. En El Camino, donde las personas ya han egresado de estos procesos, los videos fueron recibidos con emoción, muchos reconocían a las personas que participaron y tenían anécdotas sobre ellos. En Bacatá, un hogar de paso en el que no hay proceso, la recepción fue complicada, los asistentes manifestaban que el contenido quería defender a la Alcaldía y a la institución, y que lo que a ellos les interesaría es denunciar que en los hogares los maltratan. Les parecía banal realizar creación artística cuando lo importante es que les ofrezcan trabajo. Sin embargo, había opiniones contradictorias, encontradas, otros afirmaban que no tenían trabajo porque se “fumaban” el primer sueldo, o porque nunca cumplieron con los horarios que les pidieron. Esta recepción también nos confrontó con el hecho de que ante la imagen de un exhabitante de calle, los habitantes de calle no sienten empatía, sino que dada la exposición, prevalece la burla, la deslegitimación como un par que está desarrollando habilidades diferentes. Es como si ellos mismos les quitaran el valor de haber hecho un audiovisual, de haber desempeñado un rol diferente, de ser creadores y no encasillarlos exclusivamente en ser habitantes de calle, “ratas”, “carramanes”, como se escuchaba durante las proyecciones.

Resulta paradójico para el proceso del laboratorio de creación que aunque buscaba ofrecer la autonomía para narrar las historias que los participantes consideraran valiosas, como parte del proceso de empoderamiento como creadores, las percepciones de otros habitantes de calle ante los audiovisuales resultantes pasen por considerar que el contenido fue manipulado institucionalmente. Consideramos que las historias contadas dan cuenta de un momento particular en los procesos de resocialización que estaban viviendo los participantes y que, de alguna manera, fortalecían los objetivos personales que tenían en el proceso. Hablar de la ciudad, del goce estético que ellos podrían vivir gracias a su habitabilidad en calle, resultó una tarea condicionada por el motivo creativo más básico, que es hablar de uno mismo, como persona que sueña, que desea.

Por eso, si bien las proyecciones no fueron recibidas de la manera que esperábamos por la población para la que fueron realizadas, el proceso de creación sí resultó un espacio valioso, en el que fue posible entablar una relación creativa con los participantes, a partir de reconocer las sensibilidades diversas de todos los involucrados. Tal vez en el arte, desde la exploración, sea posible analizar y deconstruir esas divisiones sociales que no permiten que consideremos la humanidad que nos conecta.

Reflexiones finales

En la capital del país, las personas habitantes de calle ingresaron formalmente a la agenda del Gobierno distrital en 1995 en un contexto de tensiones mezcladas con esperanzas de transformación de las violencias estructurales y cotidianas, a partir de la reforma constitucional. Un factor fundamental para el ingreso del tema en la política pública distrital fue la incidencia de la apuesta académica y política del programa Nueva Vida de la Corporación SOS Aldea de Niños-Colombia y Extramuros-Ciudad y Cultura, que propuso una mirada hermenéutica a partir del concepto de cultura de calle. Este reconocía la multicausalidad de la habitabilidad de calle y tomaba distancia de las aproximaciones que la constituían como una desviación individual, como una consecuencia unívoca de factores estructurales y, con la suma de todas, como un riesgo para la seguridad y la salubridad públicas. Según las premisas de los representantes de la organización, no se pueden buscar caminos únicos para el reconocimiento, sino que la diversidad de la calle, y su bivalencia, en términos de Fraser (1997), puede llevar a múltiples formas de reconocimiento y de atención. La calle es diversa y tal como es debe ser la comprensión y la atención —no intervención porque parece decir que se pretende cambiar, lo que se interviene son las condiciones de degradación y violencia—. Según Ruiz (1998):

Se trata entonces de legitimar la calle, no las condiciones en las que se vive en la calle (tampoco las condiciones en las que se vive en un barrio popular). Legitimar la calle también como una opción válida para vivir la vida urbana, en la que el estilo sedentario no tiene que ser el único. Se trata de poder vivir con dignidad y justicia, sea la vida nómada, sea la vida sedentaria. (p. 60)

El ejemplo del programa Nueva Vida muestra la incidencia del intercambio dialógico entre distintos puntos de vista para la comprensión y atención de un fenómeno social complejo como lo es la habitabilidad de calle. Al contrario, el panorama de la acción política para habitantes de la calle en el Distrito muestra constantes tensiones y contradicciones: por un lado, avances conceptuales y en las formas de nombrar a los habitantes de calle (“desechables”-“indigentes”-“habitantes de calle”⁷-“ciudadanos habitantes de calle”) y en la formulación de programas, modelos de atención y, recientemente, la política pública. Por otro lado, esas políticas públicas se conciben sin aproximaciones conceptuales y prácticas al adentro de la calle, por tanto, dan continuidad a conceptos hegemónicos de orden y limpieza de cuerpos y espacios diferentes, aún en las orientaciones de derechos que abanderaron las administraciones progresistas y de izquierda (2004-2015). Así,

7 *Habitante de la calle* es una categoría propuesta en 1993 por el programa Nueva Vida, con el fin de modificar las definiciones despectivas de estas personas, las cuales determinan una lectura de exclusión y prácticas discriminatorias (Herrera y Zárate, 1995).


hablar de la calle sin tener en perspectiva la identidad de calle sigue llevando a ver la salida de esta y la abstinencia como únicas soluciones.

En medio de esas tensiones y contradicciones dentro de la política pública, la apertura a otras voces abre posibilidades para el reconocimiento simbólico y material del otro diferente. El proyecto “Esta es mi ciudad” que, desde las artes audiovisuales, plantea el intercambio de saberes, significados, vivencias e historias a través de procesos de enseñanza y aprendizaje entre los diversos actores involucrados, constituye una aproximación al reconocimiento del ser humano como derecho intrínseco, dado que, en sí mismo, no establece condicionamientos para hacer parte, expresar, enseñar o aprender. En términos conceptuales, este enfoque comprensivo de la realidad de calle ubica a las personas que viven en esta como seres humanos *iguales*, con una estructura de sentido y una forma de vivir la ciudad *diferente*, y dan la posibilidad de conexión y comunicación con los demás habitantes de la ciudad y con la política pública distrital.

En coherencia con esa forma de reconocimiento, los objetivos, la justificación y el diseño metodológico del proyecto enfatizan en el empoderamiento de la población habitante de calle y la visibilización de esa otra cara que muchos ciudadanos no conocen, la que está más allá de los rostros “peligrosos” que deambulan por las calles. Justamente, uno de los objetivos implícitos de este proyecto es lograr que las personas que no habitan en las calle se identificaran con vivencias, rutinas, emociones y relaciones cotidianas, que llevan a ver a ese otro “anormal” como un igual, un ser humano. El desarrollo de los talleres dentro de uno de los hogares de paso del distrito revela un ejercicio atípico en estos espacios concentrados en establecer estrictas normas para desaprender los comportamientos de la calle. En ese sentido, los talleres plantean, precisamente, un ejercicio de educación intercultural atravesado por la relación enseñanza-aprendizaje, por el intercambio de saberes y experiencias y la exploración de talentos singulares adquiridos antes o durante la vida en la calle. Este proceso de intercambio y diálogo también se expresa en el hecho de que la propuesta inicial desde los conocimientos académicos y artísticos se transformó según los aportes de los participantes y las contingencias particulares del espacio. Finalmente, tanto en el planteamiento como en el desarrollo, “Esta es mi ciudad” apunta a sensibilizar, socializar y generar empatía con otros públicos, a considerar esos significados que se tejen desde la diversidad de la población que vive o ha vivido en las calles bogotanas.

En otra cara del análisis, este proyecto tiene lugar dentro de un entramado de relaciones y, de ahí, limitaciones institucionales de la política pública y del gobierno de turno. Sobre este último aspecto, la administración de Enrique Peñalosa tiene una clara línea de priorización de los ejes del desarrollo urbanístico y, en la misma línea, en relación con la habitabilidad de calle apunta a la renovación de espacios a costa del desplazamiento y la expulsión de habitantes de calle, comerciantes y otras poblaciones, específicamente, en el caso de El Bronx. Una de las limitaciones más importantes para la realización de

la educación intercultural es que el proceso se haya desarrollado únicamente en un hogar de paso y no en el espacio público, lo cual hubiera permitido hallar esa diversidad de voces, significaciones y posturas que están en las calles. No obstante, se tiene en cuenta todas las dificultades operativas para el desarrollo de los talleres y los procesos de producción con una población itinerante y permeada por temporalidades diferentes.

A partir de lo anterior, si bien “Esta es mi ciudad” constituye una aproximación al reconocimiento mediante estrategias artísticas y desde posturas diferentes a la institucional, también es cierto que se trata del reconocimiento de una parte de lo que está en el *afuera*, la voz de las personas que decidieron regresar a la “normalidad” y que desde este punto establecen el límite entre ser habitante de calle y ser exhabitante de calle, incluso con juicios valorativos. Con esto, se percibe un claro avance hacia el reconocimiento mediante el involucramiento de las miradas y las propuestas de otros actores —como es el caso del colectivo Katapulta—, sin embargo, también es cierto que desde las políticas distritales para habitantes de calle sigue haciendo falta entrar en diálogo con esa multiplicidad que constituye la calle para seguir encontrando diversas posibilidades de comprensión y atención 

Referencias

- Cámara de Comercio de Bogotá. (1997). *Habitantes de la calle: un estudio sobre la calle de El Cartucho en Santa Fe de Bogotá*. Bogotá: Cámara de Comercio de Bogotá.
- Castro, S. L., Mellizo, W. H. y Morales, M. Y. (2005). *Habitantes de la calle en Bogotá: representaciones Sociales sobre espacio público y ciudadanía*. Bogotá: Facultad de Educación-Centro de Formación de Promotores Juveniles (CENFOR), Fundación Universitaria Luís Amigó.
- Fraser, N. (1997). *Iustitia Interrupta: Reflexiones críticas desde la posición “postsocialista”*. Bogotá: Siglo del Hombre.
- García-Canclini, N. (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa.
- Garzón, C. A., López de Mesa, A. y Garzón, G. (2017). *La vida desde las calles*. Bogotá: Cooperativa Social Coopetin.
- Hering, M. S. (2018). *1892: un año insignificante. Orden policial y desorden social en la Bogotá de fin de siglo*. Bogotá: Planeta-Universidad Nacional de Colombia.
- Hopenhayn, M. (2001). Viejas y nuevas formas de la ciudadanía. *Revista de la Cepal* (73), 117-128.
- Morris, I. y Garzón, G. (2010). *El Cartucho. Del barrios Santa Inés al callejón de la muerte*. Bogotá: Secretaría Distrital de Integración Social.
- Robledo, A. M. y Rodríguez, P. (2008). *Emergencia del sujeto excluido: aproximación genealógica a la no-ciudad en Bogotá*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Sales, A. y García, R. (1997). *Programas de educación intercultural*. Bilbao: Desclée De Brouwer.
- Touraine, A. (2005). *Un nuevo paradigma para comprender el mundo de hoy*. Barcelona: Paidós.
- Villalta, M. A. (2016). Educación intercultural en Latinoamérica: Análisis de las investigaciones de campo en la región. *Psicoperspectivas*, 15(1), 130-143. <https://dx.doi.org/10.5027/psicoperspectivas-Vol15-Issue1-fulltext-605>



Tránsito. Ciudad de México. Viviana Aguillón 2016

Cómo citar: Alonso Roa, N., Franco Arango, E. y Torres Rivera, J. E. (2019). Cuerpo y diversidad: una experiencia de reflexión. *Desbordes*, vol. (número), pp. DOI: <https://doi.org/10.22490/25394150.3676>

Alonso Roa, N., Franco Arango, E. & Torres Rivera, J. E. (2019). Body and diversity: an experience of reflection. *Desbordes*, vol. (number), pp. DOI: <https://doi.org/10.22490/25394150.3676>

Este trabajo se encuentra bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0.
This work is under the Creative Commons Attribution 4.0 license.

Cuerpo y diversidad: una experiencia de reflexión

Body and diversity: an experience of reflection

Naindu Alonso Roa¹

*Licenciada en Educación Física de la Universidad Pedagógica Nacional
Especialización en Pedagogía para el Desarrollo del Aprendizaje Autónomo de la Universidad Nacional
Abierta y a Distancia
Magíster en Educación del Instituto Pedagógico Latinoamericano y Caribeño de Cuba
Doctoranda en Educación de la Universidad de la Salle
Directora curso de Danza de la UNAD*

Enith Franco Arango²

*Psicóloga de la Pontificia Universidad Javeriana.
Magíster en Salud Sexual y Salud Reproductiva de la Universidad el Bosque.
Directora del curso Sexualidad y Discapacidad de la Universidad Nacional Abierta y a Distancia (unad).*

Jaime Enrique Torres Rivera³

*Comunicador Social y Periodista de la Fundación Universitaria los Libertadores
Magíster Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia
Director curso de Teatro de la unad.*

Resumen

La estrategia pedagógica Cuerpo y diversidad se concibió como un espacio de exploración de la alteridad y la otredad, que permite un viaje a través del cuerpo, a partir de diversas reflexiones y desde distintos ámbitos temáticos, movilizándolo hacia el autoconocimiento y conciencia del propio cuerpo. Esta búsqueda se enmarca en una pluralidad de temas y participantes que ha favorecido la articulación con otros grupos y estrategias de la Universidad Nacional Abierta y a Distancia (UNAD). Esta experiencia ha permitido desarrollar y fortalecer habilidades vitales para la identificación de las funcionalidades diversas de la gran variedad de cuerpos que existen y de las formas de percibirlos.

Abstract

The pedagogical strategy Body and Diversity was conceived as a space for exploring alterity and otherness, which allows a journey through the body, from various reflections and from different thematic areas, mobilizing the participant towards the self- and awareness of one's own body. In this way, it is proposed the recognition of my body and yours, of these bodies in so much experience of perception, with meaning and from the senses. This search is part of a plurality of topics and participants, which has favored the articulation, on the one hand, with other groups and strategies of the National Open and Distance University (UNAD) and on the other, with external spaces, fostering reflection and strengthening the searches raised. This experience has allowed to develop and strengthen vital skills for the identification of the diverse functionalities of the wide variety of bodies that exist and the ways to perceive them.

Palabras clave:

Cuerpo, diversidad, autorreconocimiento, cine.

Keywords:

Body, diversity, senses, self-knowledge, movies.

¹ meleidy.alonso@unad.edu.co

² enith.franco@unad.edu.co

³ jaime.torres@unad.edu.co

La memoria de los talleres es una de esas películas que se nos repite en el alma, desde las reflexiones, hasta la profundidad de cada palabra de quienes hemos transitado este espacio de construcción, de reaprender, de repensarnos, de armarnos desde otra perspectiva, desde los otros.

Asistente a Cinexclusión
Quien piensa el cuerpo, piensa el mundo.
(Le Bretón, 2010)



Técnica: Carboncillo sobre cartón
Título de la obra: Añoranza, Año: 2000
Dimensión: 1 m por 0,75 cms
LUZ MARIA ROBLEDO BOTERO

Figura 1. Añoranza
Fuente: Luz María Robledo Bótero, 2000.

La palabra “cuerpo” está viva y muerta al mismo tiempo.
Por eso al pronunciarla se traba una batalla extrema por sobrevivir.
Describe la infinidad de posibilidades de la presencia y la existencia,
eludiendo clasificaciones engorrosas.
Aun cuando algunos cuerpos insisten en creer que poseen un cuerpo ideal,
cada cuerpo es ejemplo de la imperfección y la belleza.
Toda palabra “cuerpo” obliga a una sensación y una percepción del cuerpo.
Se trata, quizá, de la única palabra cuyo sonido remite a la voz que se exhala en su decir.
En las guerras, todas sucias, es lo primero que desaparece.
Solo la palabra “memoria” permite su reaparición.
Y su encuentro. Y el volver a respirar.
(Carlos Skliar, 2011)

Inicios del camino

Un grupo de docentes, entre los que se encuentran directores de los cursos de Teatro y Sexualidad y Discapacidad, Jaime Torres Rivera, Enith Franco Arango, respectivamente, y la docente Naindu Alonso Roa, planteó la estrategia pedagógica Cuerpo y diversidad. Esta propuesta tiene el objetivo de formar y transformar imaginarios desde el arte y la reflexión. Así mismo, busca sintonizarse con algunos de los propósitos y proyectos de la Unidad Académica de Sociohumanística de la Escuela de Ciencias Sociales Artes y Humanidades (ecsah-unad), y propiciar espacios de diálogo en un marco académico para todos los miembros de la comunidad universitaria en torno a la discapacidad, la diversidad, los derechos humanos y la atención interdisciplinar. Esta estrategia se desarrolla mediante talleres prácticos como herramienta pedagógica y abre posibilidades de reflexión en torno al enfoque de educación inclusiva.

El marco de referencia de esta propuesta se basa, entre otros, en el Acuerdo 19 de 31 agosto de 2016 “Política de accesibilidad a los aspirantes, estudiantes y egresados con discapacidad de la unad”, que plantea la realización de actividades periódicas, dirigidas a toda la comunidad universitaria, en las que se incluyen talleres, conversatorios y cineforos. Dichas actividades han sido diseñadas, gestionadas, orientadas y evaluadas durante los últimos cuatro años por el grupo que lidera la estrategia.

Miradas a los cuerpos

¿Hay acaso alguna cosa que se pueda sin el cuerpo?, ¿dejando a un lado el cuerpo?, ¿excluyendo el cuerpo? ¿desconociendo al cuerpo?

La actitud, la tristeza, la ira, la felicidad, el abandono, la memoria, el amor, el tabú, el lamento, la desnudez, la educación, la política, todo es cuerpo, no hay nada que no sea parte de la naturaleza del cuerpo. Siguiendo a Perls (2013, p. 30), se puede decir que “somos un cuerpo. No tenemos, apenas, un cuerpo”, es más, todo, absolutamente todo, habita y se dispersa en el cuerpo (Skliar, 2011, p. 77):

Pese a ser cuerpo [...] el cuerpo perfecto no existe. Sin embargo, hay una sospecha constante acerca de si el otro puede ser “tan humano” como lo somos, en apariencia, nosotros mismos. La discapacidad, por ejemplo, pone en tela de juicio la existencia de un cuerpo único y “normal”, de una lengua, de un aprendizaje, de un comportamiento único y “normal”. Por lo tanto, todo lo que no se considera cuerpo “normal” es opuesto, alejado, desigual, diverso.

A propósito de lo anterior, Nancy y Alvaro (2007) afirman: “Diferentes, los cuerpos son todos algo deformes. Un cuerpo perfectamente formado es un cuerpo molesto, indiscreto en el mundo de los cuerpos, inaceptable. Es un diseño, no un cuerpo” (p.16).

Así, se abre paso al interrogante: ¿cómo se enlaza el cuerpo con la diversidad en el espacio pedagógico? Cuerpo y diversidad, como camino de indagación, propone al participante un encuentro personal, en el que se adentre en su memoria corporal y se permita una reflexión constructiva y transformadora en su contexto actual. Así, el cuerpo se revela como territorio de construcción del individuo en sus dimensiones individuales y sociales, lo que sugiere una mirada desde la experiencia en el mundo de ahora:

El cuerpo es un vector de comprensión de la relación del hombre con el mundo. A través de él, el sujeto se apropia de la sustancia de su existencia, según su condición social y cultural, su edad, su sexo, su persona, y la reformula al dirigirse a otros. (Le Breton, 2010. p. 18)

El cuerpo establece así relaciones con otros, y dinamiza las maneras en que se habita el mundo.

En ese sentido, el cuerpo no es ajeno a lo que acontece en su entorno; por el contrario, se sumerge en este, en una permanente búsqueda de sí mismo, pero desde de lo diverso. Es justo allí, en esa comprensión del otro, donde el cuerpo entiende su propia existencia. Ese otro, es de seguro un cuerpo latente que existe, que no es igual, que cambia, que se transforma, que se redescubre, que se resignifica.

De la perspectiva del cuerpo diverso, el participante asume el reto de redescubrirse como parte de una provocación que deviene del contexto que habita, en sus dimensiones culturales, sociales, políticas, económicas, de género, etc. Entonces, se hace relevante y necesaria la reflexión en el escenario global actual, inmerso en cambios pragmáticos; un mundo que, a pesar de los avances y los miles de años de existencia, no se conoce del todo, ni los cuerpos que le habitan, y que le cuesta aceptar que existen otras formas de ser cuerpo. Un universo ególatra que aspira a controlarlo todo, por ejemplo, con las nuevas tecnologías de la comunicación y de la información, que necesariamente determinan la manera como se vive, la experiencia de existir, independientemente del lugar que el cuerpo asuma.

Así las cosas, Cuerpo y diversidad propone la indagación del cuerpo personal, como una necesidad urgente del sujeto, de la universidad, de la sociedad, del país, en un diálogo con el contexto, manifestado en las redes sociales, los medios masivos de comunicación y el entorno, en general. Las reflexiones sugeridas cuestionan los “modos” ideales del cuerpo y las maneras de “vivir el cuerpo”, las cuales enajenan, en muchos casos, la existencia diversa y la presencia del otro como un ser posible, que

transgrede el supuesto deber ser del cuerpo físico, mental y espiritual. En síntesis, este tejido de posibilidades permite dialogar, interpelar, empoderar y autorreconocer el ser en su multidimensionalidad y divinidad.

Explorando los cuerpos

Como se indicó, Cuerpo y diversidad plantea un espacio de reconocimiento del cuerpo propio y del otro, en tanto experiencia de percepción con sentido y desde los sentidos. Precisamente, se define a partir de reflexiones, ideas y emociones en torno a diferentes preguntas: ¿Cómo se es cuerpo?, ¿qué es cuerpo?, ¿para qué sirve mi cuerpo?, ¿cómo es mi cuerpo?, ¿cómo interactuar desde el cuerpo?, ¿cómo reconocer los cuerpos?, ¿cómo cuido mi cuerpo? Estos interrogantes, por supuesto, no tienen la pretensión de llegar a unas certezas inamovibles. Sin embargo, sí se conciben desde el objetivo de construir abanicos de posibilidades, siempre vitales y significativas para la sociedad y, en particular, para los participantes. En palabras de Le Breton (2010):

Percibir es moverse en medio de la coherencia del mundo. Toda percepción se encuentra llena de sentido, proporciona sin cesar una orientación. Una profusión sensorial de cada instante orienta la relación con el mundo y la hace comprensible y comunicable. Lo sensible es la condición de aparición del mundo, pero no es nunca un duplicado de este, sino más bien un camino de sentido construido en él. (p. 38)

Percibir implica activar los sentidos, despertar los sentidos, mirar, escuchar, tocar, oler, saborear, son en sí acciones de las que comúnmente y a diario se habla, pero que el cuerpo ha dejado de experimentar por circunstancias de su realidad actual. El cuerpo inmerso se concibe en un contexto de movimiento, de cambios rápidos, de atención dispersa, de distractores. Se trata de un cuerpo hacia el afuera, que ha olvidado degustar el mundo, apreciar la naturaleza, percibir los colores, olfatear el aroma de las flores, tocar y descubrir la piel del otro, escuchar la melodía que produce la lluvia. Es un cuerpo que está aquí, pero al tiempo está ausente, un cuerpo dormido, ensimismado; un cuerpo que no se reconoce a sí mismo y no reconoce al otro. A partir de la reflexión sobre las tensiones y contradicciones que permean el cuerpo contemporáneo, Cuerpo y diversidad le propone al participante reencontrarse con sus sentidos, redescubrir su contexto, reconocer que el cuerpo del otro existe, aprender del cuerpo, en la percepción del aquí y el ahora.

En este sentido, se puede decir que quienes cultivan su saber, necesariamente se implican en el cuidado de su cuerpo y su salud, el cuidado de sí está entendido también como una forma de respeto y cuidado por los demás y por el mundo en el que se habita.

El camino recorrido

El proceso de desarrollo de la estrategia pedagógica Cuerpo y diversidad ha implicado la escucha e indagación de las inquietudes que surgieron en el interior de los cursos virtuales de Sexualidad y discapacidad y Teatro, de la ecsah-unad. Uno de los cuestionamientos indaga sobre la experiencia de ser cuerpo y sus implicaciones en los contextos actuales, particularmente, el cuerpo de los estudiantes y de los docentes de la Universidad, a través de la mediación virtual, como punto de partida. El cuerpo propio y el cuerpo del otro, reunidos en un contexto que los dinamiza y les procura experiencias diversas, el cuerpo en sus múltiples manifestaciones, completo, incompleto, transformado, alterado, desconocido, pero al final cuerpo vivo, aquí y ahora.

Así, se dio inicio a una exploración general, a través de un encuentro que permitiera reconocerse y evidenciarse en tanto cuerpo presente, pero distinto. Las preguntas ¿qué es el cuerpo para mí?, ¿cómo lo hábito?, ¿de qué manera lo relaciono con otros cuerpos?, ¿cómo entiendo el cuerpo del otro?, motivaron un ejercicio práctico y vivencial que ha abierto una mirada exhaustiva, despojada de la prevención y motivada por la búsqueda del despertar de los sentidos:

La experiencia sensitiva y perceptiva del mundo surge como una relación recíproca entre el sujeto y su entorno humano y ecológico. En el origen de toda existencia humana, el otro es condición de sentido. La educación, la iniciación, la identifica con los más cercanos, los juegos de palabras que designan los sabores, los colores, los sonidos, etc., modelan la sensibilidad e instauran una aptitud para comunicar sus experiencias a los que le rodean, logrando ser relativamente comprendidos por los miembros de la comunidad. (Le Breton, 2010. p. 41)

Entonces, entender el cuerpo, vivir el cuerpo, implica accionar los sentidos, despertarlos, en una sociedad que parece adormecerse en medio del océano de aislamiento, soledad y ausencia en la que se halla la existencia del individuo. Este estado se encuentra íntimamente relacionado con el entorno actual, cargado de tecnología, ruido, cambios ecológicos y del medio ambiente, inmovilidad y quietud.

El recorrido del proyecto Cuerpo y diversidad ha vinculado otros elementos que han enriquecido el quehacer de esta estrategia educativa. Por ejemplo, como parte de la entrega final de una estudiante de Medellín apareció Cinexclusión, una forma de aportar desde la educación —la alternativa más importante y esperanzadora— a la transformación de problemáticas sociales. Esta propuesta considera la utilización sistemática y metódica de la riqueza visual del cine como una herramienta pedagógica para la obtención, ampliación y fortalecimiento de saberes relacionados con la discapacidad, la diversidad y el ejercicio de la ciudadanía en igualdad de condiciones,

bajo el enfoque incluyente de los derechos humanos. Cinexclusión contempla tres momentos del dialogo: el primero apunta a identificar lo sucedido, indagando desde la subjetividad del participante, trabajando las ideas previas al contenido de la película, y posteriormente dando respuesta a preguntas encaminadas a trabajar las diferentes dimensiones humanas evocadas: sentimientos, pensamientos y acciones; el segundo muestra múltiples miradas a las problemáticas comunes e individuales de la sociedad actual en diversos contextos, en especial desde la inclusión; y el tercero busca movilizar elementos disciplinares para generar un análisis.

La primera película proyectada fue Freaks o la parada de los monstruos, del director Tod Browning. El lugar de transmisión fue la Sede Nacional: José Celestino Mutis, desde el Centro de Educación Abierto y Distancia (cead) de Medellín. En el marco de esta actividad, se realizó un For sobre sexualidad en discapacidad intelectual contó con la participación de la Dra. Aurora Ortega, pionera en el tema sexualidad y discapacidad en Colombia, autora del libro Hablemos de amores, actividad realizada con el apoyo de la Vicerrectoría de Servicios a Aspirantes, Estudiantes y Egresados (visae) y la participación activa del cead Medellín⁴, como anfitrión, así como otros cead del país. En este evento se evidenció el interés por la inclusión de estos temas en la agenda de actividades de los centros.

Por Cinexclusión han pasado temas diversos como los planteados por las películas Gabrielle y Girl, o tan reflexivos como el cortometraje El circo de las mariposas. Esta diversidad en temas y participantes han permitido la articulación con otros grupos y estrategias de la unidad e instituciones externas, entre estos, Alex Di Lorenzo⁵ del Taller Corporeidad y Género de Cosquin (Córdoba, Argentina). Otras alianzas destacadas son, por ejemplo, la que se realizó con la Alcaldía Local de Bosa, la ong Lidera el Cambio y la ong Fusión Fantasía, que invitaron al grupo gestor de Cuerpo y diversidad para la realización de un taller en su localidad. También es importante destacar la segunda jornada académica del curso Sexualidad y Género del Programa de Psicología de la ECSAH, en la cual se replantearon concepciones acerca del cuerpo.

¿Qué aprendizaje ha dejado este espacio a la comunidad y al país?

Quien piensa el cuerpo, piensa el mundo.
(Le Bretón, 2010)

La memoria de los talleres es una de esas películas que se nos repite en el alma, desde las reflexiones, hasta la profundidad de cada palabra de quienes hemos transitado

⁴ CIPAS "Psicocinéficos, la psicología a través del cine" el cual opera desde marzo del 2016.

⁵ Miembro de Asociación Argentina Sexólogos y Educadores Sexuales (aases).

este espacio de construcción, de reaprender, de repensarnos, de armarnos desde otra perspectiva, desde los otros.

Asistente a Cinexclusión

Estos encuentros siempre tienen la posibilidad de que, al finalizar, en algo somos más completos que cuando lo iniciamos. Somos más diversos, más empáticos, más personas.

El principal aprendizaje de Cuerpo y diversidad es una comunidad encaminada hacia la conciencia y el empoderamiento del ser, desde el reconocimiento del cuerpo, como posibilidad vital del habitar el mundo. Se trata de contribuir en la formación de personas que en el día a día contribuyan en los diferentes espacios en los que se desarrollan, que fomenten el respeto y los valores humanos en las interacciones en lo diverso y la construcción de identidades propias y de país.

Desde este punto de vista, el desarrollo de habilidades para transformar el autoconcepto, la estimulación de una autoestima alta y el empoderamiento del ser desde el cuerpo, son componentes indispensables en la formación de las nuevas ciudadanía, pues en la medida que las personas se sientan satisfechas con lo que son y logren proyectar lo que quieren llegar a ser, es posible que todos recobremos la esperanza.

En este mismo sentido, será posible construir sociedad y país desde la perspectiva colectiva, en la medida en que el pensamiento y accionar del propio cuerpo, esté orientado y sensibilizado hacia el logro de objetivos, la resolución de dificultades y una proyección hacia el futuro, que movilice hacia el fortalecimiento de una ética ciudadana.

Un camino en construcción

Algunas de las ideas que emergen de esta experiencia redundan en que el cuerpo es, en sí mismo, un territorio que devela un sentir y lo proyecta al otro. Ese otro es con quién se construye lo colectivo, el país que se habita y el lugar en el que se da la dinámica diaria de la vida. Así, se vinculan el planteamiento de Bohm citado en Dossey (1982), quien afirma que el cuerpo con su dinamismo esencial refleja el holomovimiento:

La armonía entre las partes del cuerpo es la armonía entre las diversas partes del Universo, momentáneamente localizado en la forma de un cuerpo físico, somos una manifestación explicada de la armonía implicada. Hay momentos en que todos experimentamos la vida como una armonía de movimientos, son momentos trascendentales, experiencias “cumbre” en que podemos olvidarnos, no solo de la objetividad del propio ser, sino incluso de la objetividad del mismo mundo, al quedar unificados con la misma experiencia. En

esos momentos, percibimos el tiempo y el espacio de un modo distinto al ordinario [...] son momentos de conciencia implicada. (p. 281)

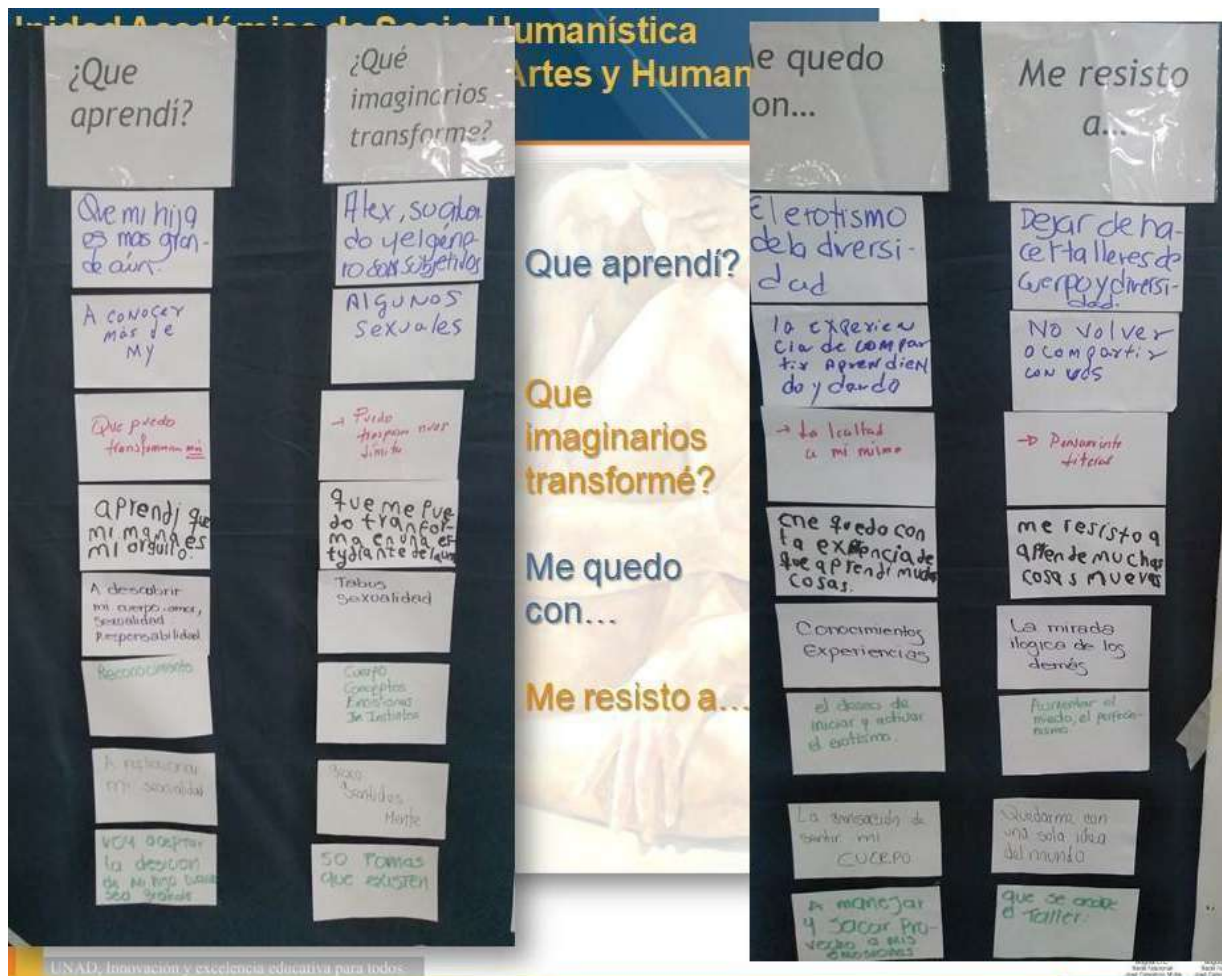


Figura 2. Autoevaluación
Fuente: Autores: Taller Cuerpo y Diversidad. Sesión mayo de 2019

Comprender este pensamiento permite ampliar la percepción de la experiencia vital, encarnada en el inseparable vínculo con los otros y lo otro. Una posible interpretación puede fluir desde los relatos corporales, los que no solamente aparecen como cualidades externas, sino también como sensaciones y sentimientos, como parte de nuestro cuerpo vivido. Entonces, se puede decir que nuestro cuerpo vivido desempeña un papel decisivo en la forma que establezco un vínculo con el otro, con lo otro. El cuerpo nos hace singulares y también permite que nos reconozcamos como organismos semejantes, con posibilidad para acceder a la vida social y colectiva (Alonso, 2018).

Cuerpo y diversidad en el hacer

A través de una metodología experiencial holística, se ha construido Cuerpo y diversidad como un espacio que va desde la construcción de la subjetividad del ser, la vivencia sensorial, hasta la conceptualización creativa de las posibilidades de habitar los cuerpos en su singularidad y en su dimensión colectiva. Esto último conduce a la transformación de imaginarios y preconceptos.

Así mismo, este espacio ha llevado a plantear una amplia gama de posibilidades de reconocimiento de sí y del otro, a partir de las artes, que siempre son protagonistas. Estas constituyen puentes hacia la exploración del interior y alternativas de expresión. Es así como el cine, la danza, la plástica, el teatro, la música son nuestras fieles compañeras.

De esta manera, Cuerpo y diversidad emprende a lo largo de cada sesión un camino de exploración, en que el participante es invitado, a través de su ser lúdico y creativo, a reencontrarse en su propio cuerpo, a descubrir que existen otras formas de ser cuerpo. Se inicia con un trabajo de sensibilización que posibilite un escenario en el que se dé el acontecimiento del cuerpo. Posteriormente se adentra en la mirada de la temática planteada, mediante una búsqueda personal, de tal manera que el participante se reconozca en tanto cuerpo individual y colectivo.

Estrategias como, el juego en el espacio, los procesos creativos de construcción a través del dibujo, la escritura del texto, las narrativas desde su propia voz, la apreciación estética desde el cine, la reflexión sobre planteamientos y concepciones actuales, dan pie a la estrategia del conversatorio, a través del cual se exponen y analizan puntos de vista.

Así las cosas, las artes son un detonante en la comprensión, asimilación, afirmación, e incluso, negación de muchos preceptos y concepciones propias del participante, quien asume una postura de apertura, reconocimiento, descubrimiento personal y transformación, en tanto cuerpo diverso, pero, al final, cuerpo único, aquí y ahora.


Entonces, la concepción y apreciación del cuerpo adquieren una mirada renovadora que amplía su marco de referencia y favorece el reconocimiento de sí mismo y del otro, como personas diversas, iguales y, a la vez, distintas en tanto expresión del cuerpo. Este es un reencuentro pertinente y necesario en el contexto social actual de la universidad, la ciudad, el país y, en general, la sociedad. El cuerpo mío, tuyo y del otro, cuerpos vivos, presentes, distintos, cambiantes, andantes, cuerpos semejantes, pero no iguales, cuerpos que nos diferencian del otro, lo particular y lo general, todos estos se convocan en una reflexión sobre el reconocimiento y el respeto.

En este sentido, Cuerpo y diversidad se ha proyectado a un nivel no solo local, sino nacional e internacional. Con participaciones en encuentros tan importantes como el

de psicología desde la ciudad de Cali. También, ha contado con la participación directa de conferencistas internacionales, como Alex Di Lorenzo de Córdoba (Argentina), en un ejercicio valioso que ha alimentado y enriquecido ese camino de indagación por el cuerpo.

Lo que hay a la vista

Estamos en el camino de lo siempre posible y de la resignificación de Cuerpo y diversidad como concepto y como estrategia pedagógica a nivel interno e institucional. También como posibilidad de avanzar en nuestras reflexiones y aprendizajes hacia el mundo más cercano como la comunidad universitaria y otras instituciones.

Cuerpo y diversidad es un ejercicio dinámico y de reflexión del cuerpo que involucra al estudiante Unadista, al docente, al funcionario, pero también a cualquier participante externo, local, nacional o internacional, que se sienta motivado y convocado al diálogo sobre el cuerpo y la diversidad, como parte fundamental de un ejercicio urgente que requiere la sociedad y en el que la académica tiene una tarea fundamental 

Referencias

- Alonso, N. (2018). *Apreciaciones sensoriales*. Tesis de Doctorado. Universidad de la Salle de Costa Rica.
- Dossey, L. (1982). *Tiempo, espacio y medicina*. Brazil. Kairós.
- Le Breton, D. (2010). *Cuerpo sensible*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Nancy, J. L., y Alvaro, D. (2007). *58 indicios sobre el cuerpo: extensión del alma*. Buenos Aires: La cebra.
- Ortegón, A. (2007). *Hablemos de amores*. Medellín: Alcaldía de Medellín.
- Perls, F. (2013). *El enfoque Gestalt y testigos de terapia*. Santiago de Chile: Cuatro vientos.
- Skliar, C. (2011). *Lo dicho, lo escrito, lo ignorado: ensayos mínimos entre educación, filosofía y literatura*. Buenos Aires: Miño y Dávila.



Registro exposición Experiencias Interconectadas - Hall de Exposiciones Sede Nacional UNAD - Viviana Aguillón 2019

Cómo citar: Londoño, M. (año). Red Arte, Virtualidad e Investigación (AVI): una plataforma para investigar acerca de la educación artística desde los escenarios virtuales. Desbordes, vol.(número), pp. DOI: <https://doi.org/10.22490/25394150.3677>

Londoño, M. (year). Art Network, Virtuality and research (AVI, by its initials in Spanish): a platform to investigate about art education from virtual scenarios. Desbordes, vol.(número), pp. DOI: <https://doi.org/10.22490/25394150.3677>

Este trabajo se encuentra bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0.
This work is under the Creative Commons Attribution 4.0 license.

Red Arte, Virtualidad e Investigación (AVI): una plataforma para investigar acerca de la educación artística desde los escenarios virtuales

Art Network, Virtuality and research (AVI, by its initials in Spanish): a platform to investigate about art education from virtual scenarios

Origen de la Red Arte, Virtualidad e Investigación (AVI)

Moisés Londoño Bernal¹

Artista plástico, Universidad Nacional de Colombia.
Magister en Educación Artística, Universidad Nacional de Colombia.
Miembro fundador de la Red AVI.

Docente de los programas de Artes visuales de la Universidad Nacional Abierta y a Distancia (UNAD) y
Licenciatura en educación comunitaria de la Universidad Pedagógica Nacional.

Resumen

El presente artículo de reflexión plantea uno de las perspectivas posibles acerca del recorrido de creación, consolidación y proyección de la Red AVI (Arte, Virtualidad e Investigación). Esta constituye una red de esfuerzos mancomunados entre docentes, coordinadores de programas virtuales o a distancia en arte, con el apoyo de entidades del campo de la producción y circulación artística. Sin dejar de lado los formatos y las maneras de encuentro que sus miembros consideran propios del campo artístico, la Red AVI se ha articulado a las cambiantes formas de producción y legitimación que plantean las entidades de investigación y producción académica a nivel superior. Lo anterior, lleva a preguntarse constantemente por el concepto de educación artística o formación en artes en el ambiente universitario, y cómo aparecen en ella, momentos de creación y circulación artística, de investigación-creación² y trabajo con diferentes sectores de la sociedad. En este caso, se enfatiza en las potencias y particularidades de las modalidades universitarias de distancia y virtualidad, lo que evidencia la complejidad y riqueza de la investigación y producción en este campo.

Abstract

This article of reflection raises one of the possible courses in the path of creation, consolidation and projection of the AVI network (Art, Virtuality and Research). Which, appears as a network of joint efforts between teachers and coordinators of virtual or distance art programs, with the support of entities in the field of production and artistic circulation. Trying on its way, not neglecting the formats and manners of meeting that its members consider characteristic of the artistic field, but still articulating the changing forms of production and legitimization posed by academic research and production entities at a higher level. Which means constantly wondering about the concept of artistic education or arts training in the university environment, and how they appear in it, moments of creation and artistic circulation, of Research-creation and work with different sectors of society. Especially, with the powers and particularities of the university modalities of distance and virtuality. Thus evidencing the complexity and richness of research and production in this field

¹ moises.londono@unad.edu.co

² Término que se encuentra en constante debate, lejos de definirlo preferimos presentarlo como pregunta. Se plantea como un campo de acción, que permite diálogos entre formas de conocer y accionar la realidad, y que propone lo que Borgdorff (2010) llamó la investigación en artes. Este tipo de investigación apunta a un conocimiento acumulable mediante la conservación de las especificidades epistemológicas y de producción del campo artístico

Palabras clave:

Arte y virtualidad, educación artística, investigación en artes, investigación-creación.

Keywords:

Art and virtuality, arts education, arts research, research-creation.

Origen de la Red Arte, Virtualidad e Investigación (AVI)

A mediados de 2018, se organizó en Bogotá el Primer Encuentro Nacional de Docentes y Tutores en Educación Artística Virtual y a Distancia, en el cual se expusieron varias particularidades en torno a las definiciones de roles y modalidades que son actualmente pensadas o desarrolladas en educación artística.

El hecho de pensar que la formación en artes es posible a través de medios virtuales o no presenciales establece unas apuestas sobre lo que entendemos actualmente por arte o acción artística, sobre los medios para producir arte y su capacidad para transmitir conocimientos y experiencias que contribuyan a la formación de un maestro o un licenciado desde estas modalidades.

Durante este Primer Encuentro se realizaron mesas de trabajo por áreas artísticas (danza, teatro, música y artes plásticas y visuales), además de una mesa general en la que se abordaron temáticas de investigación y currículo. Las memorias dan cuenta de la integración de los programas de Licenciatura en Educación Artística de la Corporación Universitaria Minuto de Dios, la Licenciatura en Artes Plásticas de la Universidad Santo Tomás y el Programa de Artes Visuales de la Universidad Nacional Abierta y a Distancia (UNAD). Los cuales fundaron y conformaron inicialmente la Red AVI.

El acto de nombrar no es gratuito o inocuo (Camnitzer, 2018), implica siempre posturas políticas y un marco sobre cómo entendemos lo que hacemos, y las posibilidades de acción que ello nos da. En este sentido, términos como docente o tutor, educación artística o formación en artes, ponencia o presentación, exposición o muestra, investigación o creación, definen en los campos de acción puntuales. Sin embargo, estos son susceptibles de ser pensados, cambiados o redefinidos, sobre todo cuando dichas denominaciones o actualizaciones se hacen de maneras colectivas o como apuestas conscientes de trabajo.

Así, que en este Primer Encuentro se reconoció la distancia entre términos y acuerdos, además de la poca oferta de programas universitarios en el campo artístico en las modalidades virtuales y a distancia, lo cual permitió sugerir preguntas y generar rutas de trabajo o definición conjuntas. De esa manera, se halló un intersticio entre las lógicas cambiantes del arte y las transformaciones de la educación superior, para

trabajar en una red, definirla y apostarle a formatos o preguntas específicas en términos de investigación y educación. A pesar que los programas eran distintos en sus fines, títulos, modalidades —uno 100% virtual y los otros con distancia tradicional— e incluso en el modo de nombrar a sus docentes y procesos, todos contaban con preguntas epistemológicas, metodológicas e investigativas similares. Precisamente, esos puntos en común permitieron definir inicialmente tres ejes principales de trabajo e indagación:

- El sentido de las herramientas virtuales y su pertinencia en los programas de educación en artes.
- Las posibilidades de la investigación-creación en las modalidades virtual y a distancia.
- La creación artística colaborativa como lógica de acción de los programas en sus diferencias y modalidades.

Las tensiones entre educación artística y formación en artes juegan aquí un papel fundamental. Se habla de áreas e incluso modalidades distintas entre programas, pero el foco de investigación en conjunto se desplaza de estas especificidades (incluso de lenguajes o formas artísticas particulares) hacia el concepto de experiencia artística, como una pregunta común. Así queda claro que para la Red la experiencia, entendida en el sentido de autores como John Dewey (2008) o Jorge Larrosa (2006), es el centro de la práctica arte, con ello, uno de los términos centrales para la formación de artistas y licenciados. Ese centro define cómo los estudiantes se enfrentan a sus propias experiencias estéticas cotidianas, ya sea dentro o fuera de la virtualidad, y cómo hablan de ellas o las transforman en creación y reflexión artística dentro del marco de los entornos virtuales.

El interrogante sobre lo que significa educar a maestros y licenciados en artes centrados en su experiencia implica no solo experimentar con o ampliar las herramientas de los campus virtuales y sus metodologías, también genera la necesidad de reconocer otras formas de investigación y características puntuales de las modalidades.

La investigación-creación y la investigación basada en las artes (Hernández, 2008), como método para recuperar dichas experiencias, sostenerlas o circularlas desde lo sensible, se configuran como ejes fundamentales de la Red. Este enfoque requiere de las acciones de la Red, no solo esfuerzos epistemológicos y diversos tipos de resultados de investigación —estos han obtenido reconocimientos para cada una de las respectivas universidades ante instancias de legitimidad institucional como Colciencias (actualmente Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación—, sino la búsqueda y formulación de otros medios de circulación, formatos y eventos posibles, para sus particulares preguntas sobre educación e investigación.

Consolidación y rutas en red

Bajo esta lógica, la Red finalizó el 2018 con la articulación a la coordinación de Mediática, evento organizado inicialmente por el Programa de Artes Visuales de la UNAD, el cual se fortaleció gracias a la acción de las universidades miembros de la Red. De esa manera, se generó una agenda que buscó diversificar las posibilidades de trabajo en la investigación en creación y educación artística, al incluir formatos de exposición de artistas, talleres, un seminario internacional que desarrolló un recuento histórico sobre la educación artística en la virtualidad, y un encuentro de semilleros en investigación-creación (MUNAD, 2018).

A comienzos del 2019, la Red AVI participó junto con la Universidad Santo Tomás en la organización del Segundo Encuentro de Docentes y Tutores en Educación Artística Virtual y a Distancia. Esta nueva versión evolucionó del encuentro anterior, para incluir algunas prácticas de egresados y estudiantes en los diferentes centros tutoriales o sedes que tienen los programas de la Red. Además, hubo espacios para debatir en torno a algunos temas que se habían tocado en eventos anteriores.

Tras estos dos eventos, podría decirse que el problema de la experiencia artística en la virtualidad aterrizó en vivencias y procesos más puntuales. Por ejemplo, la participación y creación definieron herramientas y tipos de investigación en un marco histórico, a partir de algunas intervenciones en el Seminario Internacional Virtual: arte, educación y virtualidad de Mediática. Esta última temática contó con la colaboración de Andrea Giráldez, quien es una de las pioneras en la realización de programas de educación artística virtual de la Organización de Estados Iberoamericanos (OEI), con quien vale resaltar las distintas articulaciones que se han logrado desde 2007 con diferentes países y proyectos latinoamericanos de educación y arte comunitario.

Este tipo de transformaciones muestran la posibilidad de que las personas puedan pensar los medios de interacción dentro de sus propias formas de creación, y no solo como reemplazo al encuentro sincrónico. Este espacio también permitió reconocer experiencias recientes como el Taller Multinacional y sus programas asociados. Por otro lado, se identificaron debilidades por resolver como la continuidad de relaciones unidireccionales y quizá falta de nuevas herramientas técnicas que aporten a una participación más propositiva de los estudiantes. De esa manera, se hace evidente que los avances de las tecnologías de la información y la comunicación no implican siempre mayor participación o experiencias más propositivas en este tipo de educación.

Por otro lado, el Segundo Encuentro de Docentes dirigió el tema de la experiencia y la investigación hacia el asunto del territorio como condición diferenciadora y determinante en los procesos de educación y producción artística, pues las poblaciones, sus intereses y formas de relación con las realidades que los rodean, condicionan también al artista o docente.

Esa dimensión se reconoció como fundamental a la hora de pensar un currículo o didáctica, con mayor razón, en el caso de los programas que actualmente conforman la Red, con un alcance nacional en regiones muy distintas del país, pero con mallas que deben homogeneizar o garantizar aspectos de calidad u homologación en todo el país.

Finalmente, es importante destacar algunos conceptos en relación al fortalecimiento de la creación propia y colectiva como centro de los programas, que se sostuvieron en ambos eventos. La idea de taller como espacio personal de creación y experimentación artística, por ejemplo, fue uno de los asuntos de la enseñanza y práctica artística que permitió cuestionar algunas ideas sobre el lugar de la experiencia artística y su circulación. Así mismo, se bifurcaron ideas hacia lo museal, la originalidad y la figura de creador o espectador en las prácticas artísticas contemporáneas.

Ampliación y nuevas relaciones

Con base en los resultados y aprendizajes de los dos primeros encuentros, se han definido algunos ejes más específicos de estudio relacionados con asuntos epistemológicos y metodológicos de la creación y educación artística, entre estos, la interacción, la importancia del territorio y sus particularidades y la lógica de los espacios de creación y circulación.

La red AVI dirige sus proyectos hacia una agenda programática de eventos y muestras a mediano y largo plazo (Londoño, Uribe, Martínez y Rincón, 2018), la cual mantiene diversos formatos de formación, investigación y reflexión desde lenguajes y estrategias creativas.

Para 2020, se prepara una nueva versión de Mediática con exposiciones, socialización de experiencias y talleres, enfocados en el concepto de territorio. En la búsqueda de nuevos formatos y formas de pensar —por ejemplo, la relación entre la homogenización o diversificación del conocimiento según las particularidades de los territorios—, la Red AVI trabaja en el concepto de partituras de creación. Este proyecto ha sido desarrollado, principalmente, por Carolina Uribe (docente y miembro de la Red), mediante textos con instrucciones o acciones como el Grapefruit (Pomelo en la edición al español) de Yoko Ono (1964), a partir del cual se configura la idea de partitura.

Precisamente, una partitura da espacio a la ambigüedad y particularidad de quien la acciona, lo que permite rescatar la experiencia estética y su posible difusión desde la distancia, y plantear puentes directos entre creación, circulación y experiencia artística. Además, se configuran nuevas formas de publicación y exposición que evidencian la singularidad de la experiencia con una obra y el proceso de investigación-creación desde la partitura.

Finalmente, es importante mencionar otro de los proyectos centrales de la Red AVI, relacionada con la formulación de una política pública para las artes en Bogotá, a cargo del Consejo Distrital de Arte, Cultura y Patrimonio. En este proyecto, la Red se unió como relatora y como parte del equipo que acompaña al Programa de Artes Visuales de la UNAD, cuyo director es miembro del Consejo, en la revisión del portafolio de estímulos artísticos en Bogotá. En este último caso, los objetivos son reformular las estrategias de apoyo público a los agentes de este campo, y replantear el reconocimiento que se ha dado a las artes en la agenda política de la ciudad,

A manera de conclusión

Este conjunto de procesos muestra que la Red AVI sigue consolidándose como una apuesta en dos dimensiones: la primera, los procesos en red, y segunda, la educación, la investigación-creación y la creación artística centrada en los entornos virtuales de aprendizaje o encuentro. Se sostienen preguntas acerca de la experiencia artística y estética en ámbitos como las interacciones y herramientas de trabajo, los territorios en que ocurren o tienen eco dichas interacciones y los formatos de creación e investigación-creación. Bajo estos objetivos y premisas, la Red sigue trabajando en una agenda en la que invita a diversos sectores con injerencia en procesos de producción y educación artística a explorar formatos propios, a través de la creación de puentes entre instituciones y regiones, en los ámbitos académicos con impacto amplio y en todo tipo de comunidades en las que pueda

Referencias

- Borgdorff, H. (2010). *El debate sobre la investigación en artes*. Cairon: Revista de Ciencias de la Danza, (13), 25-46.
- Camnitzer, L. (2018). *Falto de palabra [Exposición en conjunto con el colectivo Maski]*. Bogotá: NC-Arte
- Dewey, J. (2008 [1934]). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Hernández, F. (2008). *La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación*. *Educatio Siglo XXI*, (26), 85-118.
- Larrosa, J. (2006). *Sobre la experiencia I*. *Revista Educación y Pedagogía*, (18). Recuperado de <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/revistaeyp/article/view/19065/16286>
- Londoño, M., Uribe, C., Martínez, R. A. y Rincón, J. A. (2018). (2018). *Documento maestro red AVI, Documento de trabajo*. Bogotá: Universidad Santo Tomás. Recuperado de <https://repository.usta.edu.co/bitstream/handle/11634/17095/Rinconjulieth2018.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Museo Universitario de Artes Digitales (Munad) (2018). *Arte, educación y virtualidad [Seminario internacional virtual]*. Bogotá: Mediática. Recuperado de <http://munad.unad.edu.co/mediatica2018/>
- Ono, Y. (1964). *Pomelo*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor. Recuperado de: https://monoskop.org/images/8/83/Ono_Yoko_Pomelo_Un_libro_de_instrucciones_de_Yoko_Ono.pdf



Cómo citar: Jaramillo Montoya, J.F. (año). Espacio para el prólogo o en blanco para colorear: multiplicidad de lenguajes en Te quiero mucho, poquito, nada. Desbordes, vol. (número), pp. DOI: <https://doi.org/10.22490/25394150.3691>

Jaramillo Montoya, J.F. (). Space for prologue or blank for coloring: multiplicity of languages in I love you a lot, a little, nothing. Desbordes, vol. (Number), pp. DOI: <https://doi.org/10.22490/25394150.3691>

Este trabajo se encuentra bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0.
This work is under the Creative Commons Attribution 4.0 license.

Espacio para el prólogo o en blanco para colorear: multiplicidad de lenguajes en *Te quiero mucho, poquito, nada*

Space for prologue or blank for coloring: multiplicity of languages in *I love you a lot, a little, nothing*

Juan Fernando Jaramillo Montoya¹

Maestrando en Literatura, Profesional en Estudios Literarios
Docente Universidad Pontificia Bolivariana

Resumen

La novela del autor antioqueño Félix Ángel *Te quiero mucho, poquito, nada* (1975) es construida a partir de múltiples textualidades y juegos formales. Esa experimentación del lenguaje, visto como una relación taxonómica entre la palabra (en todas sus manifestaciones y posibilidades) y la imagen, y como un desarrollo semántico que responde a la evolución del personaje, es el centro de la narración, construyendo una obra multitextual que concatena múltiples visiones de mundo, permitiéndole al narrador explorar herramientas lingüísticas que las textualidades brindan: el encuentro entre lo referencial y lo icónico. *Te quiero mucho, poquito, nada* se convierte en una visión potente del narrador y de Pipe, el personaje principal. Las técnicas empleadas por Ángel enfrentan al análisis a un narrador rico en discurso y a un personaje complejo y plural, por lo que la novela representa, en sí misma, fuente de experimentación.

Abstract:

I love you a lot, a little, nothing (1975), novel by Colombian author Félix Ángel, is built from multiple textualities and formal strategies. That experimentation of language, seen as a taxonomic relationship between word (in all its manifestations and possibilities) and image, and as a semantic development that responds to the evolution of the character, is the center of the narrative, building a multitextual work that concatenates multiple visions of the world, allowing the narrator to explore linguistic tools that textualities provide: the encounter between the referential and the iconic dimensions. *I love you a lot, little, nothing* becomes a powerful vision of the narrator and Pipe, the main character. The techniques employed by Ángel confront the analysis of a narrator rich in discourse and a complex and plural character, so the novel represents a source of experimentation.

Palabras clave

Te quiero mucho, poquito, nada; literatura colombiana, multitextualidad, palabra-imagen, literatura homoerótica.

Key words:

I love you a lot, a little, nothing; colombian literature, multitextuality, word-image, homoerotic literature.

¹ juanfer.jaramillo@upb.edu.co

Espacio para el prólogo o en blanco para colorear: multiplicidad de lenguajes en *Te quiero mucho, poquito, nada*²

“El peor castigo que puede caerle a un ser sobre la tierra puede ser por ejemplo, la lepra [...], la pobreza, la locura, cometer accidentalmente un asesinato e ir a la cárcel, casar mal una hija o la muerte de los padres. Cualquier familia bien de Medellín podía soportar invariablemente uno de estos males [...]. El peor castigo que podía caerle a un medellinense respetable, era, por encima de todo, que un hijo suyo resultara marica”

(Ángel, 1975, pág. 55)

Cuando a las estanterías de Medellín llegó, en 1975, la historia de Felipe Vallejo, un mediomonstruo medioniñobello, la “respetable ciudadanía” y su “distinguida clientela” obligaron a los librereros a regresar las copias de *Te quiero mucho, poquito, nada*³ a su autor, Félix Ángel, un artista plástico de 25 años que, al regresar de su primer viaje a Estados Unidos, decidió escribir una novela homoerótica, urbana e irreverente, construida a partir de múltiples textualidades y juegos formales. Esa experimentación del lenguaje es el centro de la narración, pues construye una obra multitextual que concatena múltiples visiones de mundo, no como elementos aislados o “adicionales”, sino como un todo que cobra vida en el diálogo textual.

La definición tradicional de texto remite al ejercicio escritural de la palabra, y si bien sí acoge esta modalidad, puede ser expandida a una visión de un ejercicio que retoma múltiples medios (en términos de las teorías de la comunicación), soportes, todos con las mismas implicaciones en términos de lectura e interpretación:

Todos los medios [...] son tan penetrantes en sus consecuencias personales, políticas, económicas, estéticas, psicológicas, morales, éticas y sociales, que no dejan parte alguna de nuestra persona intacta, inalterada, sin modificar. El medio es el mensaje.

Ninguna comprensión de un cambio social y cultural es posible cuando no se conoce la manera en que los medios funcionan como ambientes.

Todos los medios son prolongaciones de alguna facultad humana, psíquica o física. (McLuhan y Fiore, 1997, p. 26)

² El presente texto es un aparte del trabajo de grado para optar al título de Magister en Literatura.

³ En adelante *Te quiero mucho*.

Las dimensiones interpretativas de la obra, entonces, estarán ligadas a su “medio”, pues será el vehículo de transmisión de su significado para el lector. Esas son las formas del lenguaje: la palabra, la imagen, el sonido, el video; así, el problema no podrá limitarse a los términos “mensaje” y “medio”, pues reduciría la obra de arte a un mero ejercicio comunicativo, restringiéndolo de sus posibilidades simbólicas. Por eso el concepto de lenguaje amplía el espectro. La capacidad discursiva del texto se apoya en sus lenguajes. Parafraseando a McLuhan y Fiore, el lenguaje es el sentido.

El todo que se construye en la novela de Ángel corresponde a una relación ecológica de los lenguajes que dan vida al sentido total. Si se tiene en cuenta que la posibilidad interpretativa corresponde a “toda unidad o toda síntesis significativa, sea verbal o visual; para nosotros, una fotografía será un habla de la misma manera que un artículo de periódico” (Barthes, 1999, p. 109), será posible analizar el poder simbólico de la narración de la novela, pues el concepto de texto o el de textualidad excede sus propios límites:

Es posible, por eso, pensar en la imagen como texto en la medida que la semiótica visual pasa de las visiones estructurales clásicas (vinculadas con la semiología estrictamente saussuriana), a visiones textualistas vinculadas con una explicación del signo como la elaborada por Hjelmslev. En este ámbito el signo pierde la rigidez estructural, y las nociones de significante y significado dan paso a los conceptos de plano de la expresión y plano del contenido (Hjelmslev, 1972) [...] que al entrar en relación generan la función signica, es decir, la significación. (Lizarazo Arias, 2004, p. 64)

Cuando en medio de la narración aparece una pintura, un poema, un dibujo, una frase suelta, se evidencia una muda formal, como si las textualidades se agotaran por sí solas, pero recobraran sus habilidades semánticas una vez se encuentran con otras. La reflexión se instaura, así, en la relación que se entabla en un texto que integra múltiples lenguajes, en este caso imagen-palabra como textualidades que construyen una unidad superior. ¿Cómo podemos entender el papel que cumplen las imágenes en una novela, así como la relevancia que cobran las palabras en la misma? Los planteamientos de Barthes (1999) permiten comprender el desarrollo e intercambio de significados, en el plano semántico, y la construcción de una unidad en el relato, en el nivel narrativo:

Sería útil recordar que la semiología postula una relación entre dos términos, un significante y un significado. Esta relación se apoya en objetos de orden diferente; por eso decimos que no se trata de una igualdad sino de una equivalencia. Mientras el lenguaje común me dice simplemente que el significante expresa el significado, en cualquier sistema semiológico no nos

encontramos con dos, sino con tres términos diferentes. Lo que se capta no es un término por separado, uno y luego el otro, sino la correlación que los une: tenemos entonces el significante, el significado y el signo, que constituye el total asociativo de los dos primeros términos, (p. 110)

Se hace relevante, entonces, la multiplicidad y la fragmentariedad de la obra, pues son las encargadas de recrear y darle paso a la dimensión simbólica. La posibilidad de significar no se agota en las formas precisas del lenguaje, sino que se enlaza en su combinación, misma que entrega al lector la visión de lo referido. Si Ángel usase la palabra piedra se produciría una relación significado-significante diferente a si pintase una piedra; pero si usase ambas, el código mutaría:

El signo, entonces, en su relación con las cosas, las saca de su opacidad y las “trae”, las saca de su silencio: las “refiere” en sí mismo, por lo que es, sin más; el signo, podría decirse, establece una referencia básica, sin ella el lenguaje perdería su dimensión “traedora”, o sea metafórica, en el sentido de que “referir” es precisamente eso, un “traer de nuevo”, de un plano —el de la cosa—, a otro —el de la palabra—: referir es, por lo tanto, desplazar, de un allí, de la cosa, a un aquí, de la palabra. (Jitrik, 2013, p. 31)

Esa característica del signo que refiere Jitrik es ampliable al concepto de texto como se ha tratado, pues las textualidades “refieren”, traen de nuevo, y no solo las palabras. Allí reside el poder del lenguaje, en la reconstrucción de una visión de mundo, pues, siguiendo a Jesús Camarero (2017), “el lenguaje permite una mediación entre el texto y el mundo [...] y así se constituye en otro mundo, incluso a partir o a pesar del mundo” (p. 112), por lo que cada forma textual que Ángel usa significa una dimensión nueva que, como se ha afirmado, no se agota en sí misma, sino que se encuentra con otras. Hay, así, gracias a la multiplicidad, varios ejercicios de “referenciación”, varios “traer de nuevo” que expanden las posibilidades sígnicas, pues, como afirma Camarero, la textualidad tiene la habilidad de nombrar lo ausente e “institucionaliza la escritura [entendida aquí no solo como la palabra] como remedio o pharmakon frente al olvido y el tiempo y como sistema de construcción del saber” (Camarero, 2017, p. 38).

Esas visiones de mundo son las herramientas del texto y, al mismo tiempo, la invitación a que entre el lector. Gracias a las posibilidades hermenéuticas que Ángel principia en *Te quiero mucho*, se hace fundamental reflexionar en torno a los modos en que los lenguajes se encuentran. Cuando el filósofo mexicano Diego Lizarazo Arias (2004) repasa las relaciones entre el estatuto de imagen, por “ser un elemento central de la cultura” (p.63), y la palabra, establece cuatro puntos discursivos en los que se confluyen sus principios:

- a. Ambas son sistemas semánticos y simbólicos que vehiculizan la capacidad sígnica de la cultura.
- b. Sus capacidades referenciales (en el caso de la palabra) e icónicas (las imágenes) son intercambiables, es decir, las imágenes pueden adquirir capacidades referenciales y abstractas, así como la palabra convertirse en un principio icónico o plástico⁴.
- c. La palabra tiene la capacidad de “explicar” o señalar en la imagen rasgos interpretativos.
- d. El sentido de ambos se articula, no es excluyente. (p. 63)

Esta visión, cercana incluso a la idea de la écfrasis, permite crear una base teórica donde se instauran las conexiones de la multiplicidad de lenguaje. Pero ¿cómo se establecen esas relaciones? No son solo características; hace falta profundizar en las formas en que se encuentran, categorizando tipologías y funciones. Para ello, el artista visual colombiano José Rosero (2010) plantea cinco formas de relaciones dialógicas entre las imágenes y las palabras [referidas como ‘texto’ por el autor]:

- a. La primera es la relación de vasallaje, que se da cuando la ilustración “cumple un papel puramente decorativo y elemental al servicio del texto escrito”, representando “sin profundidad lo que sucede en la narración, haciendo sólo un señalamiento literal” (p. 7). Los vasallajes son la forma tradicional de la ilustración en libros infantiles, donde las historias son encarnadas por imágenes: Alicia en el País de las Maravillas, Peter Pan y El Principito convierten a las formas del lenguaje pictórico en vasallos de la narración.

Este fenómeno responde a lo planteado por Luz Aurora Pimentel (2003), pues afirma que una écfrasis inversa corresponde “a la representación visual de un momento narrativo” (p. 208), es decir, las intenciones semióticas de la traducción de lenguajes (pictórico a escritural y viceversa) quedan supeditadas al devenir narrativo tradicional.

Cuando en *Charlie and the chocolate factory* (2011) se hace el juego a dos manos para la creación del texto final, el ilustrador Joseph Schindelman crea imágenes que se encuentran avasalladas a la narración del autor; los personajes son retratados, así como la acción que se describe:

CATAPLÚN hizo el ascensor, atravesando el techo de la casa sobre la cama de los ancianos. Una lluvia de polvo y tejas rotas y trozos de madera

4 El valor referencial de las imágenes aparece, por ejemplo, en las fotografías de identificación personal; el abstracto, en los esquemas y diagramas. La palabra iconiza “cuando la poesía o la descripción permiten evocar imágenes” o plastifican “en tanto las grafías lingüísticas son en sí mismas imágenes” (Lizarazo Ariasm 2004, p. 63).

*y cucarachas y arañas y ladrillo y cemento cayó sobre los tres viejos que yacían sobre la cama*⁵. (Dahl, 2011, p. 165-166)

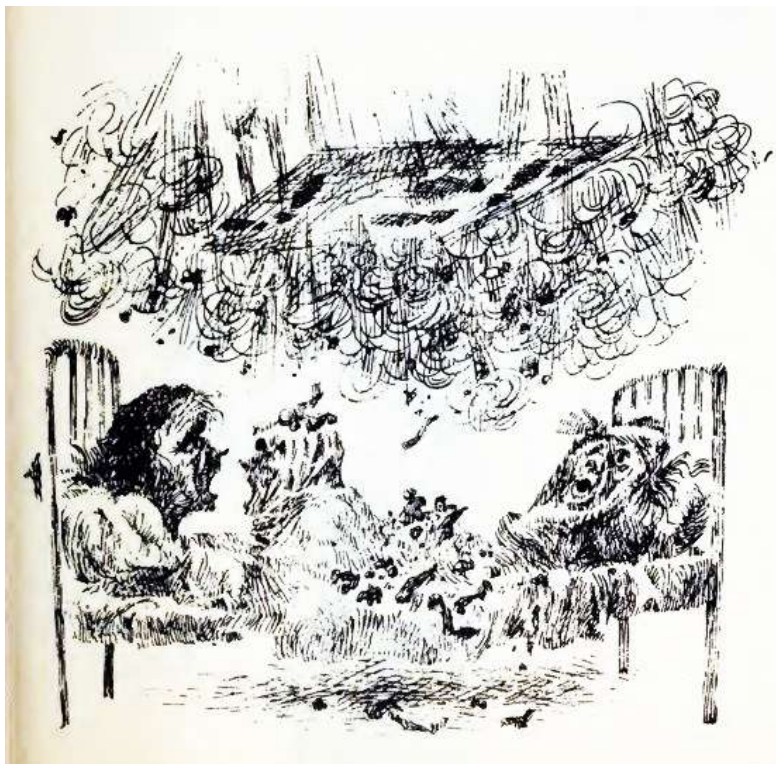


Figura 1. (p. 165)

- b. La segunda relación de Rosero es la de clarificación, donde la trama se ve enriquecida por la construcción pictórica, “haciendo también señalamientos que la narración no trae en sí” (p. 9) y retomando elementos desde las evocaciones directas o indirectas. En esta modalidad de relación juega un papel fundamental la imaginación del ilustrador (y no es que en la anterior no fuese relevante) pues se generan nuevas conexiones mentales a partir de la interpretación.

Gracias a la clarificación se dinamizan las relaciones semánticas entre la palabra y la imagen, pues, según Rosero, el lector estará en el papel de leer los códigos y guiños que el ilustrador incluyó en las imágenes.

Un modo de ejemplificar la relación de clarificación es analizar los textos pictóricos y escriturales presentes en *Crímenes ejemplares* (2001), del español Max Aub y publicado por Media Vaca. Uno de los microrrelatos del libro reza: “Mató a su hermanita la noche de Reyes para que todos los juguetes fuesen para ella” (p. 72), y es seguido por una ilustración de Marisol Misenta [Figura 2], que integra elementos clave para la construcción de la narración: hay dos zapatos en el tejado

⁵ Traducción personal del texto original: “CRASH went the elevator, right down through the roof of the house into the old people’s bedroom. Showers of dust and broken tiles and bits of wood and cockroaches and spiders and bricks and cement went raining down on the three old ones who were lying in bed [...]”

junto a la niña, mientras que, dentro de la casa, están los juguetes y el cadáver de la hermanita; en el cielo se ve una estrella, referencia a la estrella de Belén, símbolo de la noche de Reyes. No hay vasallaje, sino que la creación hipertextual expande los límites del texto escrito inicial y recurre a elementos que, originalmente, no hacían parte del relato pero que siguen guardando relación semántica con él.

c. La tercera relación es la de simbiosis, donde las ilustraciones “juega[n] el papel



Figura 2. (p. 73)

de ser también la narración, así el texto escrito complementa lo que la imagen no presenta o viceversa” (Rosero, 2010, p. 12). En la simbiosis imagen-palabra se da un encuentro entre los diferentes lenguajes y si especificidad, integrando lo que se ve y lo que se lee.

La novela de Brian Selznick, *Maravillas* (2012), está narrada a partir de dos lenguajes, de dos textualidades que hacen simbiosis para darle vida al todo de la obra. La línea temporal se encuentra fraccionada en dos momentos históricos, 1927 y 1977, y cada una de las épocas posee un tratamiento distinto. Se narra la historia de Ben, un niño que por accidente quedó sordo, por medio de palabras y la de Rose, sorda de nacimiento, por medio de ilustraciones [Figura 3]; ambas historias, aparentemente independientes, se concatenan a lo largo de la novela. Así, Selznick logra darle vida a una obra multitextual que, gracias a la relación simbiótica, se complementa desde las potencialidades de cada lenguaje.

d. La ficción es la cuarta clase relacional propuesta. En ella se categorizan todos

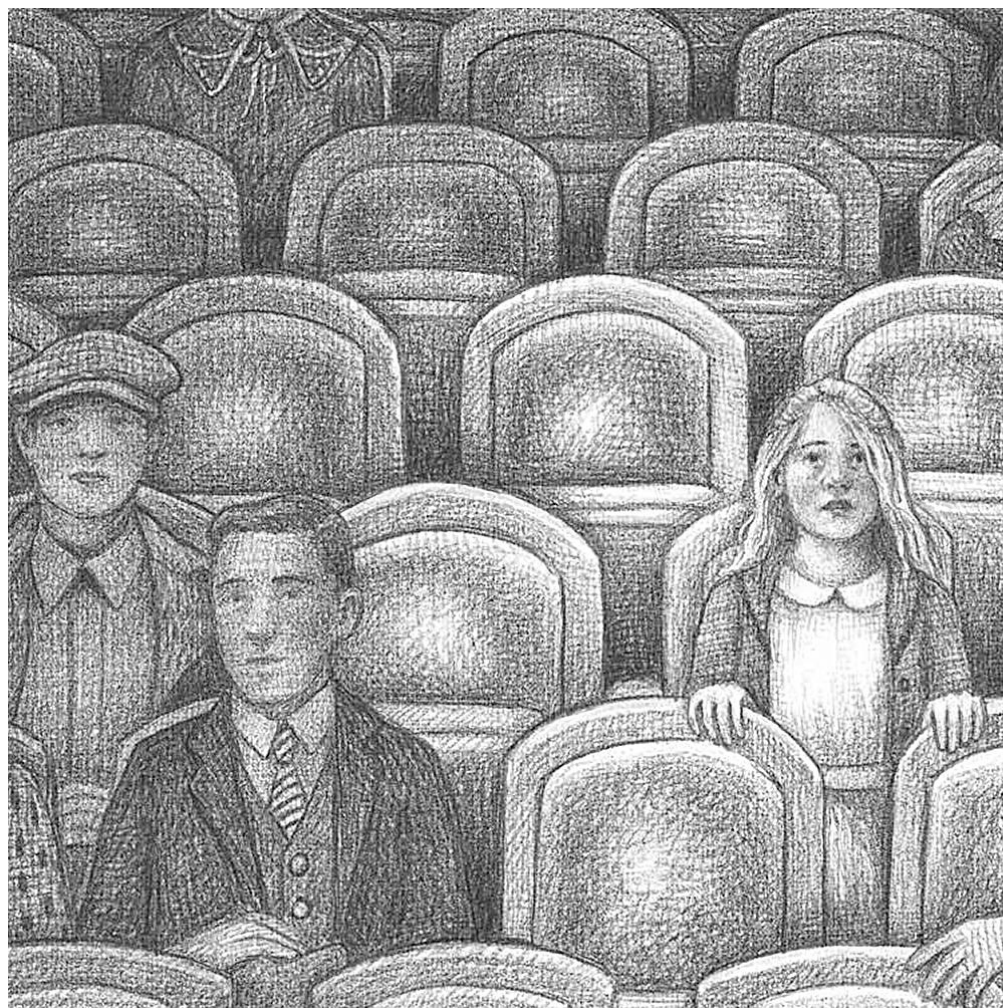


Figura 3. (p. 110-111)

los casos que no podían ser ubicadas en las anteriores (Rosero, 2010, p. 14), pues pueden integrar todas las modalidades expuestas. Como en los textos borgianos, en esta modalidad se entremezclan las formas de la ficción y la realidad, permitiendo “la creación de artefactos muy interesantes que ayudan a transformar la narrativa del libro convencional y empujan la lectura a nuevos niveles de comprensión” (p. 16).

Como ejemplo de esta categoría, Rosero refiere *La tortuga gigante de Galápagos*, texto de Rébecca Drautremmer, donde se crea un universo ficcional que va desde el “autor” hasta los paratextos de la obra (guardas del libro, créditos y mapas anexados), que terminas convertidos en parte integral [figura 4].



Figura 4. (Drautremmer ctd. en Rosero, 2010, p. 15)

e. La última categoría es la taxonómica, encargada de definir

[...] al tipo de libros donde la imagen y el texto están armados de manera que hacen una clasificación de un concepto, un cuento o un personaje, con el fin de construir el relato visual y escrito por medio de la unión de partes que esta descomposición presenta, de manera que el libro se compone de los fragmentos que forman el total. (p. 17)

Cuando se da esta categoría, las imágenes logran un nivel autónomo pero que se vincula con el todo que es la obra, incluso cuando no están “relacionadas entre sí en un nivel narrativo, técnico o estético” (p. 17). Le permite al lenguaje visual “la búsqueda de un total abstracto que es deconstruido en el libro, convirtiéndolo en un artefacto que busca el juego y transforma al lector en un espectador activo” (p. 18).

La novela de Ángel no desarrolla una relación de vasallaje entre la imagen y la palabra, puesto que no se limita a la representación de los acontecimientos; de hecho, cuando las imágenes aparecen, no se encuentran relacionadas directamente con la narración. Igualmente, la clarificación y la simbiosis restringirían las posibilidades de la imagen en la obra, puesto que no se trata ni de un acercamiento semántico a la historia ni un mero método narrativo. Si estuviésemos frente a una relación ficcional, las imágenes integrarían los discursos ficcionales, instaurándose como herramientas meramente discursivas.

La obra, al fin, se instaura en la relación taxonómica imagen-palabra, donde, pese a que no guardan una relación representacional, la conceptualización se logra solidificar gracias a la fragmentación generada entre las ilustraciones de Ángel y su narración. De esta manera se resalta la independencia de los lenguajes, entes semánticamente autónomos, que se integran en un todo superior y que sobrepasan las posibilidades representacionales de la palabra e icónicas de la imagen.

Esta integración de lenguajes, además, se solidifica a lo largo de la obra. Para la introducción a la novela, el narrador no recurre a prosopografías o descripciones del tiempo-espacio, sino que, a partir de la unión imagen-palabra introduce a Pipe Vallejo; las cuatro páginas que constituyen el inicio de la novela [figura 5] refieren (siguiendo los términos de Jitrik) a Pipe, “un niño que quiso ser feliz y no lo fue” (Ángel, 1975, p. 9). Una sensación cercana al vasallaje aparece, incluso de clarificación, pero la narración de la palabra inicia independiente, alejándose de estas modalidades de relación e instaurando al texto en las relaciones taxonómicas: “La ciudad nació como cualquier ciudad latina. Una capilla, una plaza, un marco de edificios cívicos y administrativos” (p. 21). Pipe aparece como parte de un grupo de niños. No hay ninguna alusión a los elementos de la imagen. Se independizan los lenguajes, apuntan a un todo más grande que sus capacidades aisladas, Figura 5⁶

6 Transcripción: “Hubo una vez un niño que quiso ser feliz y no lo fue..... / ...Algunos lo recuerdan así..... /Esta es la historia de, / Pipe Vallejo, medio monstruo medio niño bello, oveja blanca y crespa con lobo por pellejo, eres un caso Pipe Vallejo, más hombre que cacorro, más niña que niño bello, por no decirte que llora, Medellín se ríe ahora, Pipe Vallejo, qué cosa eres bello con pellejo, eres lobo con Vallejo, eres un hombrecito-niña-niño-cacorro, eres un caso Pipe Vallejo, monstruoentero niño mediobello, Pipe Vallejo”.

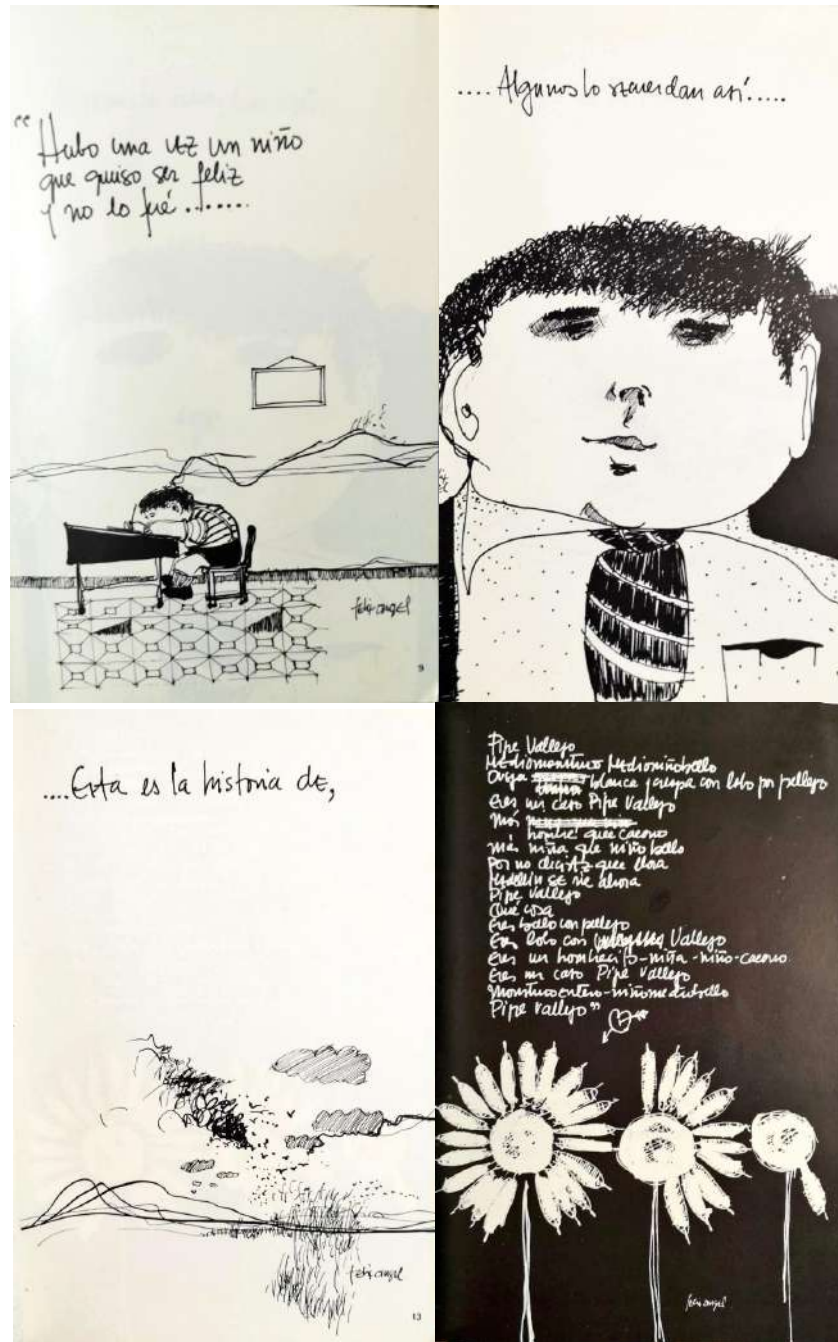


Figura 5 (p. 9 -15)

La ilustración de la página 13, un paisaje sin figuras humanas, solo una sugerencia de montañas y nubes, demuestra que las posibilidades de la imagen van más allá de las limitaciones de la palabra: no necesita a Pipe o alguna referencia literal para construir su propio sentido. Y en la 15, las flores deshojadas podrán referir a la sensación general de la novela: el juego infantil de “me quiere, no me quiere”, apuntando al “te quiero mucho, poquito, nada” que, además, da título a la novela:

No llores Pipe. Yo también te quiero. ¿Me quieres José? ¿Ricardo Daza? ¿Sergio? ¿Germán? ¿La Tata Sandoval? ¿El peludo de la moto roja? ¿El profesor de gimnasia en sexto? ¿Federico? ¿Ignacio y Rafael? ¿Papá, mamá y mis nueve hermanos? ¿Mis cincuenta y siete primos? ¿Mis veintisiete tíos y tías? ¿Martín, Rubén, Cristóbal...? ¿De veras muchachos? Todos me quisieron, mucho, poquito, nada. (p. 153)

La flor, sin ser una representación literal, apunta al abandono, a la duda que ataca al personaje a lo largo de la novela. Pipe duda, la flor se deshoja. Se evidencia ese “total abstracto que es deconstruido en el libro” (Rosero, 2010, p.18).

Las siguientes ilustraciones presentadas en la novela [figura 6] siguen la misma línea estética de las introductorias. Las figuras, infantilizadas, con trazos como de niño, son referencias a escenas cotidianas de los primeros años: un caballo de madera, caminar al colegio, la primera comunión, jugar al fútbol. Se corresponden la técnica y el contenido, pero, más importante, se concatena con el momento de la vida de Pipe que se narra en el texto escritural, no porque esté atado a él, sino porque narran, independientemente, el mismo texto. Mientras las palabras refieren el crecimiento de Pipe, el primer paso de una novela de formación, las imágenes explotan los conceptos y desarrolla su propia textualidad.

El mundo que se construye en la primera parte de la novela responde a eso: las ilustraciones añidadas, casi garabateadas, y los sucesos de formación. El narrador (entendido desde ahora como la “voz” que presenta tanto la palabra como la imagen) explora el reconocimiento primigenio del mundo, del espacio, de la familia, de las posibilidades del cuerpo (jugar, caminar, escribir... el descubrimiento de la homosexualidad).

Pipe, claro, crece. Se gradúa del colegio y llega a la adolescencia, deja atrás la infancia y las vivencias de niño para dar paso a una visión de mundo transformada. El episodio en el que el narrador refiere la violación/no-violación marca el punto de quiebre, Figura 6:

En una manga del municipio de El Retiro, el seis de Enero de mil novecientos sesenta y siete a los dieciséis años, día de los Reyes Magos, violaron a Felipe Vallejo. Por lo menos eso pensó él pero no fue así porque nadie se deja violar si no quiere. [...] Cuando Ernesto le ofreció su pañuelo ya se había abotonado los pantalones y afortunadamente la oscuridad le impedía contemplar la expresión de ese rostro que quería olvidar. (p. 63)



Figura 6 (p. 25, 31, 37, 51)

Una vez se fragmenta la vida de Pipe, se fragmenta también la novela. Conoce el cuerpo masculino, descubre “la directriz que comenzó a acercarlo a la periferia del mundo a que estaba destinado a pertenecer” (p. 61) y el rumbo del personaje se transforma: Felipe Vallejo De Cardona, homosexual.



Figura 7 (p. 65-73)

El narrador también muta la imagen. Ya no están los niños, las escenas infantiles y los trazos ingenuos. Ahora, para cerrar la primera parte de la novela, el narrador entrega dos representaciones pictóricas que fracturan lo que el lector encontraba hasta ahora [figura 7]. La primera es un hombre, vellos en el pecho, cigarrillo en la boca y el humo negro que se eleva tras de él. La técnica recuerda a la usada en las primeras ilustraciones, pero la presencia del negro y la oscuridad a espaldas del hombre, los rasgos físicos y la postura nos aseguran que ya no nos encontramos frente al mismo concepto. Ha mutado, como si la violación hubiera creado una nueva visión de mundo. El narrador, la obra, el todo ha cambiado: el lenguaje se ha renovado, Figura 8.



Figura 8 (p. 77, 83, 93, 101)

La segunda parte de la novela explora el despertar sexual de Pipe. Su homosexualidad es ahora centro de la narración. El niño ha quedado atrás y el narrador cambia drásticamente la técnica [figura 8], el lenguaje. Ahora la relación taxonómica responde a una búsqueda por la lista de nombres, de amores de Pipe. Tantos hombres que la imagen evoca y reconstruye se refieren gracias a unos trazos más bruscos, una suerte de evolución de las ilustraciones primeras. La narración en palabras va de la Tata Sandoval a Sergio y a Germán, presenta, a su vez, un redescubrimiento del cuerpo, sus posibilidades y placeres. Las palabras remiten a la crudeza del cuerpo y la sexualidad (“me preguntó muy frentero si yo mamaba [...] sus piernas repitieron un espasmo tres veces, se derramó y casi me ahoga” (p. 103)), el encuentro con la juventud desbocada.

Gracias a un viaje a Estados Unidos, Pipe se encuentra frente a frente con una idea cercana al amor (lo que implica una reconciliación definitiva y aparente con la dimensión

sexual) en Ricardo Daza. Lo pierde. Finalmente, la tercera parte de la novela presenta a un Pipe derrotado, agotado por el fracaso, por los viajes. Y el lenguaje toma el giro definitivo. Las ilustraciones desaparecen para dar paso a una colección de collages homoeróticos [figura 9], una exploración definitiva de la homosexualidad que Pipe ha aprehendido; desapareció todo rasgo de infancia y se encuentra materializado un texto que moldea los lenguajes para jugar con una nueva visión de mundo.

No importa que el erotismo no se explore tan profundamente como en la segunda parte, ahora la experiencia hace parte del personaje. El Pipe de la primera parte de *Te quiero mucho* no podría haber sido explorado con el lenguaje de la tercera, así como el Pipe que cierra la novela se vería impedido por las primeras formas del lenguaje. Esa textualidad ha mutado con la narración, el discurso y la trama son una unidad, el total conceptual referido. No podría entenderse el devenir de la obra de Ángel sin esa mutación, presente también en los juegos textuales intermedios que buscan involucrar al lector, ahora desde la palabra.



Figura 9 (p. 157, 163, 173, 181)

A lo largo de la novela, el narrador utiliza herramientas que no hacen parte explícita de la fábula pero que, igual que las imágenes, se relaciona taxonómicamente con el todo de la novela. Son páginas que constan solo de una frase, una suerte de invitación a que sea el lector quien llene los vacíos. Después de la dedicatoria de la novela, y antes de la primera parte, se encuentra la página que reza: “espacio para el prólogo” (p. 5). Siguiendo los planteamientos genettianos, “clasificamos como elementos paratextuales todos aquellos con una naturaleza heterogénea, bien sea en títulos, subtítulos, dedicatorias, prólogos, introducciones [...]” (Sánchez, 2014, p. 246). La textualidad presente en la novela no es en sí misma un elemento de prólogo, sino la invocación de uno, casi un guiño; pero sí es, en cambio, parte del lenguaje que crea el discurso.

De esta manera, descartando que se trate de un mero elemento paratextual, incluso cuando se trata de una elección autoral (p. 247) pues sobrepasa la condición de unidad periférica, es posible ubicarlo como parte fundamental de ese todo textual que se construye. Igual a como ocurre con las imágenes. Y no se trata solo del espacio para el prólogo: poemas⁷, invitaciones al lector y hasta la partida de nacimiento de Pipe Vallejo componen esa dimensión en la novela. No son herramientas satelitales supeditadas a la narración (ni de la palabra ni de la imagen), sino que se unen a esa visión del narrador.

Es la última parte la que logra el mayor nivel de fragmentación. Por medio de los cinco collages, ocho páginas con frases (“abrir paréntesis” (Ángel, p. 145), “cuál mano escoges” (p. 151), “imagina un paisaje” (p. 155), “piensa un número” (p. 161), “...haga silencio por favor... que haga silencio psssssssssssssst! Haga muchas cosas, haga una pausa, sonría” (p. 167), “en verano dos onzas de tequila, jugo de naranja, jarabe, servir en vaso alto con hielo” (p. 171), “cuántos años tienes” (p. 177), “espacio en blanco para colorear” (p. 183)) y una estructura con múltiples temporalidades y espacios, se integran todos los lenguajes del narrador en un todo complejo, respondiendo a las intenciones múltiples de la obra, uniendo el erotismo de la juventud y los juegos ingenuos de la infancia.

La visión homoerótica, urbana e irreverente de *Te quiero mucho* es, pues, construida a partir de múltiples textualidades y juegos formales. Esa experimentación del lenguaje, visto como una relación taxonómica entre la palabra (en todas sus manifestaciones y posibilidades) y la imagen, y como un desarrollo semántico que responde a la evolución del personaje, es el centro de la narración, pues construye una obra multitextual que concatena múltiples visiones de mundo, permitiéndole al narrador explorar esas herramientas lingüísticas que las textualidades brindan: el encuentro de las narraciones, de las formas y las descripciones.

7 Algunos poemas publicados originalmente en *Te quiero mucho* fueron reeditados en la antología de Ángel Todos ellos en 2011. Confrontar: “Azul niño” y “Mejor allí”.

Te quiero mucho responde a principios representacionales e icónicos, convirtiéndose en una visión potente del narrador y de Pipe; el lector no asiste a una mera novela de formación, sino que se mueve entre el desarrollo de una Bildungsroman (desde la palabra) y una Künstlerroman (desde la imagen). Las técnicas empleadas por Ángel enfrentan al análisis a un narrador rico en discurso y a un personaje complejo y plural, por lo que la novela representa, en sí misma, fuente de experimentación y, siguiendo a Camarero (2017, p. 112), de una reconstrucción de esa mediación entre el texto y el mundo.

Referencias

- Ángel, F. (1975). *Te quiero mucho, poquito, nada*. Medellín: s.e.
- Ángel, F. (2011). *Todos ellos*. Medellín: Tragaluz Editores.
- Aub, M. (2001). *Crímenes ejemplares*. Valencia: Media Vaca.
- Barthes, R. (1999). *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI.
- Camarero, J. (2017). *Narratividad y hermenéutica literaria*. Barcelona: Anthropos.
- Dahl, R. (2012). *Charlie and the Chocolate Factory*. New York: Penguin Classics.
- González Requena, J. (2008). "Apólogo de la bicicleta". La Puerta FBA (3). Universidad Nacional de La Plata: La Plata.
- Jitrik, N. et.al. (2013). *De la imagen y la literatura: una comprensión estética*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- Lizarazo Arias, D. (2004). *Íconos, figuraciones, sueños: hermenéutica de las imágenes*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- McLuhan, M. y Fiore, Q. (1997). *El medio es el mensaje: un inventario de efectos*. Barcelona: Paidós.
- Pimentel, L. (2003). "Écfrasis y lecturas iconotextuales". *Poligrafías: revista de teoría literaria y literatura comparada* (4), 205-218.
- Rosero, J. (2010). "Las cinco relaciones dialógicas entre el texto y la imagen dentro del álbum ilustrado". *Ilustradores Colombianos*. En: <http://ilustradorescolombianos.com/documentos/index.html>
- Sánchez Ortega, J. (2014). "La modalidad paratextual. Teorías y aplicaciones narratológicas en la confección del libro de bolsillo". *Revista de Filología* (32). Pág. 245-264.
- Selznick, B. (2012). *Maravillas*. Madrid: SM Editores.



“Calle de La Candelaria”, Bogotá, Viviana Aguillón García.

Cómo citar: Martínez, R.A. & Molano-Valdés, U. (año). La curaduría colaborativa como estrategia para la catalogación en línea de arte en espacio público en Colombia. *Desbordes*, vol.(número), pp. doi: <https://doi.org/10.22490/25394150.3726>

Martínez, R.A. & Molano-Valdés, U. (año). Collaborative curatorship as a strategy for the online cataloging of art in a public space, in Colombia. *Desbordes*, vol.(número), pp. doi: <https://doi.org/10.22490/25394150.3726>

Este trabajo se encuentra bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0.
This work is under the Creative Commons Attribution 4.0 license.

La curaduría colaborativa como estrategia para la catalogación en línea de arte en espacio público en Colombia

Collaborative curatorship as a strategy for the online cataloging of art in a public space, in Colombia

Raúl Alejandro Martínez¹

Publicista de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, Especialista en Periodismo de la Universidad de los Andes y Magíster en Artes Plásticas y Visuales de la Universidad Nacional de Colombia. Líder nacional del Programa de Artes Visuales, UNAD

Uliana Molano Valdés²

Lic. En Lingüística y Literatura de la U. Distrital Francisco José de Caldas, Antropóloga y Maestra en Museología y Gestión de Patrimonio de la U. Nacional de Colombia. Docente del Programa de Artes Visuales, UNAD

Resumen

Este artículo es producto del desarrollo del proyecto de investigación “Diseño y realización de una estrategia curatorial a través de un sistema de trabajo informático en línea (wiki) para visibilizar y promover la circulación de la producción de obra de arte de las diferentes regiones de Colombia a través de la plataforma del Museo Universitario de Artes Digitales, MUNAD”. La propuesta pretende la realización de un ejercicio de curaduría colaborativa que permita la documentación, selección, organización y divulgación de obras de arte en el espacio público en Colombia.

El proyecto propone un ejercicio de selección a través del uso de un sistema de wiki que integra diferentes obras de arte en espacio público de artistas de las distintas regiones de Colombia. Por medio de esta estrategia se propone consolidar una base de datos para identificar categorías de las diferentes prácticas artísticas, investigaciones y tendencias en el ámbito de la producción de obra en Colombia, que se ubica y emplaza en el espacio público. Este proyecto ha permitido relacionar a los estudiantes de primer semestre del programa de Artes Visuales de la UNAD con un proceso de investigación formativa en relación con la identificación de la producción de los artistas en las diferentes regiones del país.

Abstract

This paper is the product of the development of the research project “Design and elaboration of a curatorial strategy through an online computer based system (wiki) to make visible and promote the circulation of artwork’s production in the different regions of Colombia through the MUNAD platform”. The proposal aims to carry out a collaborative curatorial exercise that allows the documentation, selection, organization and dissemination of works of art in the public space in Colombia.

The project proposes a selection exercise based on the use of a WIKI system that integrates different works of art in public space by artists from the different regions of Colombia. Through this strategy, it is proposed to consolidate a database to identify categories of the different artistic practices, investigations and trends in the field of artwork production in Colombia located in the public space. This project has allowed the first semester students of the UNAD Visual Arts program to be related to a formative research process in relation to the identification of the artists’ production in the different regions of the country.

1 raul.martinez@unad.edu.co ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-1601-0361>

2 uliana.molano@unad.edu.co ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-5087-0026>

Palabras clave:

Curaduría colaborativa, arte público, arte en espacio público.

Keywords:

Collaborative curatorship, public art, art in public space.

El espacio público es un escenario en permanente construcción en donde diferentes actores sociales, los ciudadanos, el Estado y el mercado se presentan en constante tensión para significar ese territorio que, en teoría, nos pertenece a todos. Muchos artistas siempre han procurado presentar sus obras para la mirada del colectivo no solo a pequeños grupos. Estas expresiones, desde las pinturas rupestres hasta los murales en los edificios en el centro de Bogotá, plantean la necesidad de la expresión como una condición inherente a lo humano. En ese sentido, el arte se configura como un actor decisivo en la vida pública que más allá de una función de ornato hace parte de los elementos que fundamentan la memoria histórica colectiva y la constante reconfiguración del espacio.

Para comenzar el ejercicio que aquí se expone fue necesario situar nociones problemáticas y cambiantes como espacio público, arte público, arte urbano y arte en espacio público. En este sentido se propuso una revisión de términos para operar bajo abordajes flexibles que permitieran desarrollar las acciones de catalogación. Clasificar obras ubicadas en el espacio público requiere plantear un marco para identificar esta noción, Fernando Escobar (2012: 137) propone un tema de discusión sobre la ciudad en Latinoamérica y particularmente en Medellín cuando afirma: *“Las Ciudades son lugares concretos en donde tiene lugar con mayor frecuencia e intensidad las nuevas experiencias del espacio público relacionadas con el acceso y circulación de numerosos dispositivos tecnológicos y las defensas más visibles por el alcance de los derechos culturales por parte de distintas comunidades, organizaciones e individuos”* (Escobar, 2012: 137).

En este sentido, se comprende que las ciudades son lugares en donde la cotidianidad convive con la historia y evidencia enfrentamientos históricos, pero también coyunturales entre diferentes actores sociales e individuos, lo que hace comprender que hay múltiples formas de apropiación de estos escenarios. Así, el espacio público también es un espacio conflictivo, entre la propuesta de configuración y planeación de la memoria desde los estamentos oficial y las vivencias, muchas veces, antagónicas, subversivas y diversas de los sectores excluidos o marginados. Como lo afirma Jeffrey Hou (2012) cuando define el espacio público insurgente como aquel que permite la participación y las acciones de los individuos y grupos en la renovación de las ciudades como un espacio de intercambios y debates cívicos. Mediante la expresión

y la continua lucha, la presencia y la construcción del espacio público insurgente sirve como barómetro del bienestar democrático y de la inclusión en nuestra sociedad actual (Hou, 2012: 44).

En este contexto, las tensiones entre los actores sociales complejizan la memoria histórica, muchas veces narrada desde el Estado a partir de piezas como monumentos, obeliscos, placas que representan los poderes que se configuran como fundamentales para determinados grupos sociales, generalmente, en el centro de los poderes hegemónicos de una gran ciudad o de un pequeño pueblo. Ante este escenario muchos artistas plantean alternativas de expresión, a veces efímeras, con contenidos altamente políticos para dar voz a lo marginal, a las expresiones contrahegemónicas que también constituyen memoria histórica (Fernández Quesada, 2004).

A partir de la reflexión enunciada, para el proyecto se propuso catalogar las obras de arte que se podían identificar en el espacio público. Empero, es necesario ahondar la tipología de obras de arte público, arte urbano y arte en el espacio público. Las definiciones siempre son insuficientes, pero necesarias para delimitar el alcance de aquello que se iba a clasificar. De esta forma, el semiólogo Armando Silva (2015) aborda los alcances del arte público desde un ámbito decididamente político y sitúa su origen en los años sesenta. Plantea una diferencia con el arte en espacio público toda vez que las prácticas de arte público, según él, apelan de manera decidida a la mediación. Para Silva (2015:115) hay una diferencia entre el arte que se exhibe en el espacio público (de carácter elitista y gastado, afirma) y el arte público, este último como aquel que “ha re-semantizado el nombre” e “involucra a vecinos o visitantes del sitio”.

Villada propone una aproximación a la definición de obra de arte público cuando afirma que “Se ubica en el escenario urbano, configurando múltiples entramados simbólicos, en los cuales confluye la percepción del sujeto y la experiencia visual de la misma, dando lugar a la fusión entre el mundo de la representación artística y los hechos de la cotidianidad. Las obras de arte, han establecido en el paisaje urbano, un territorio estético en donde se construyen las interacciones comunicativas, producto de la apropiación del objeto estético y la asunción de significados individuales y acuerdos colectivos” (Londoño Villada, 2015) en este ámbito para el proyecto se plantea asumir la catalogación de obras en el espacio público con la mirada puesta en fases posteriores, donde se pueda comenzar a incluir los registros y las acciones del arte público. No obstante, es necesario indagar más acerca del activo rol que desempeñan las ciudadanías activas y las prácticas disruptivas de arte público. Es así, que se lograron identificar las tensiones que ocurren entre las prácticas de arte público y aquellas que se sitúan en el espacio público, así mismo la permanente tensión por los derechos de uso.

En medio de las tensiones expuestas una diferencia fue necesaria para establecer el lugar que se configura como espacio público y espacio privado, y, una de las escisiones

básicas estriba en el derecho de uso. El espacio público es de todos, permite la circulación, el tránsito libre de los ciudadanos, y es importante señalar que en Colombia, las instituciones gubernamentales deben realizar el mantenimiento del mismo; es así como algunas obras de arte, como el mobiliario de ornato, deben su existencia gracias al reconocimiento de las entidades oficiales para su existencia. Esta operación no siempre logra “domesticar” las prácticas artísticas, tal y como se ha expuesto, existe un número cada vez más activo de artistas que intervienen en lo público y actúan por la autonomía del arte. Además de esta tensión entre libertad, subvención estatal y autonomía de los artistas, se presenta la esfera privada. El espacio privado, por su parte, es de uso restringido, la circulación requiere de permisos. Los límites que en algunas ocasiones están bien definidos (adentro/afuera, espacio abierto/ espacio cerrado), en otras ocasiones difusos. Los espacios públicos pueden convertirse fácilmente en privados (p.e. Plazoleta del Concejo, Atrio de la Iglesia) por cerramientos, vigilantes o barreras tangibles e intangibles; y así mismo, espacios que siendo privados en ocasiones abren sus puertas a la libre circulación (p.e. Cementerio, pared exterior, pasajes). Como lo señala Jeffrey Hou (2012: 35) “en la medida en que las calles, los barrios y los parques se convierten en malls, conjuntos cerrados y lugares de promoción de empresas, el espacio público está sujeto a nuevas formas de propiedad, mercantilización y control”. En estos escenarios, algunas prácticas artísticas trabajan entre esos intersticios con acciones de resistencia.

Uno de los elementos que define una sociedad es su cultura. El patrimonio cultural es una invención y una construcción social (Prats, L. 1998) que identifica a las personas que hacen parte de esa comunidad. Es necesario que la gestión cultural considere la participación social como elemento fundamental en la planificación de proyectos, desde las relaciones colaborativas. (Garrido Arroyo, & Hernández Carretero, 2014: 63) A lo largo de nuestra historia, la mayoría de las instituciones han demostrado su poder mediante el discurso simbólico y narrativo que implica un buen número de expresiones del arte público. La historia de la conformación de las naciones se representa en estatuas y bustos de héroes, que más allá de ser admiradas pretenden fundamentar la memoria histórica. Sin embargo, al entenderse las dinámicas de la historia, ese ir y venir entre memoria y olvido, el espacio público como territorio en disputa se apropia de diferentes discursos temporales. El arte es apropiado de diversas formas por los diferentes grupos sociales y ello está ligado a los procesos identitarios.

El conjunto de procesos socioculturales en que se realiza la apropiación y los usos de los productos culturales del patrimonio es lo que Néstor García Canclini (1999) define como consumo cultural. Analizar los actos de consumo como hechos de la cultura es indispensable, ya que la apropiación de cualquier bien es un acto que afecta simbólicamente, integra y comunica, objetiva los deseos y ritualiza su satisfacción. Sin embargo, esta operación se distingue del resto de prácticas de consumo, en parte, por la independencia de los campos artísticos, que se han liberado del control religioso y político desde la modernidad. Se han formado públicos diferenciados consumidores y

un conjunto de instituciones especializadas en la circulación de las ofertas culturales. Es así que los productos culturales, a pesar de su valoración de uso y de cambio, son medidos principalmente por su valor simbólico.

De esta manera, se puede definir el consumo de bienes culturales como “*el conjunto de procesos de apropiación y usos de productos en los que el valor simbólico prevalece sobre los valores de uso y de cambio, o donde al menos estos últimos se configuran subordinados a la dimensión simbólica*” (García-Canclini. 1999: 42). El consumo de bienes culturales implica una interacción entre los distintos proyectos de modelación social (nación), con los procesos de hibridización cultural, y los estilos de apropiación y uso de los productos. La apropiación social del patrimonio se puede entender entonces como un proceso “*colectivo*” y “*democrático*”, a través del cual se crean “*condiciones materiales y simbólicas para que todas las clases (sociales) puedan compartirlo y encontrarlo significativo.*” (García Canclini, 1999: 22). Se entiende que el consumo no es un acto estático y sin participación del consumidor, por el contrario, ocurren movimientos de asimilación, rechazo, negociación y refuncionalización, en el que los consumidores resignifican los bienes culturales en un diálogo permanente. Cualquier estrategia de registro y documentación debe tener en cuenta que “*el efectivo rescate del patrimonio incluye su apropiación colectiva y democrática, o sea: crear condiciones materiales y simbólicas para que todas las clases puedan compartirlo y encontrarlo significativo*”. De esta manera, “*convertir lo que es significativamente importante para la comunidad en patrimonialmente relevante, constituye una estrategia espontánea y eficaz de preservación*” (García Canclini, 1999a)}

II

Uno de los signos de la era de Internet y el entramado que acontece en las redes sociales es la construcción de narrativas, objetos, proyectos y casi cualquier actividad humana a partir de operaciones colaborativas. La interconexión de múltiples actores ubicados en lugares distantes entre sí, pero interactuando en tiempo real, supone una afectación de las relaciones en todos los ámbitos y niveles. El arte y buena parte de sus circuitos no son ajenos a esta lógica de relaciones. ¿Quiénes determinan cuáles son las obras o los procesos de creación que se deben exponer o conservar? En una época de redes sociales y dispositivos móviles para registrar, seleccionar y clasificar imágenes o acciones, la respuesta no es tan evidente. La figura tradicional de los curadores comienza a modificarse en la esfera de lo público, en donde, como lo señala Fernando Escobar (2012) nuevos dispositivos tecnológicos hacen más visibles las defensas por el alcance de los derechos culturales.

El ejercicio curatorial supone el accionar de un individuo que, de acuerdo con Fowle, “*explora, descubre, documenta y exhibe las ideas del arte. Y se las presenta al mundo con buen gusto y conocimiento, tomando un profundo interés por los artistas, sus obras*

y, por supuesto, analizando las formas de las exposiciones” (Fowle, 2007: 12-14). Esta definición implica una serie de preconcepciones que están en crisis, conceptos como “buen gusto” resultan anacrónicos para abordar la exhibición de obras de arte en la actualidad. Los problemas del arte contemporáneo centran los planteamientos de los artistas en un ámbito más crítico de las relaciones entre el arte y la sociedad. En este sentido se trasciende la exhibición de obras como un espacio que determina el “buen gusto” o aquello que es digno de preservarse, por un espacio que suscita reflexiones, preguntas, y, no necesariamente, placer estético.

Autores como Dewar (2010: 5) amplían el ámbito de actuación del curador. No obstante, siguen caracterizando esta figura desde funciones específicas como:

- *Articular el concepto para la exhibición del arte y conceptualizar la manera en que estas obras se pueden presentar al público;*
- *Organizar e implementar esa presentación, representando al(los) artista(s) y su trabajo;*
- *Funcionar como intermediario entre la institución encargada de la exhibición (galería/museo/institución) y el artista, asegurándose de que se aborden todas las áreas de responsabilidad del proyecto. El conservador debe tener en cuenta un panorama amplio y garantizar una atención cuidadosa a los intereses del artista respetando el mandato, las necesidades y las prioridades de la galería;*
- *Brindar acceso profesional y público a las ideas y el arte del proyecto organizando la exhibición o el proyecto en sí, escribiendo varios tipos de textos (curatorial, didáctico y promocional) y organizando presentaciones públicas asociadas al proyecto.*

Se trate de una bienal, una exposición colectiva o un salón de artistas, los criterios de los curadores son claves para la estructura de la presentación de las obras que van a presentarse. En el arte contemporáneo la figura del curador ha adquirido un papel superlativo para la mediación del artista - obra - circuito de exposición, configurando una profesión necesaria en la generación de exposiciones, más allá de ser un diseñador, museógrafo o gestor de colecciones/ exposiciones, son las personas encargadas de brindar los lineamientos conceptuales, pues además de diagnosticar, prevenir, detectar tendencias e inclinaciones, generan una interpretación semiótica, trabajan con las lecturas entre los artistas, las obras y los espectadores, crea significantes y participación cultural. La solidez del criterio curatorial concibe postulados en pro a la opinión crítica y relaciona las audiencias según sea el público especializado o no.

Desde que eventos como La documenta de Kassel en Alemania, la Bienal de São Paulo en Brasil, el Salón Nacional de Artistas en Colombia o las ferias de arte han crecido en influencia e impacto para el arte global, la figura del curador se ha convertido

en determinante para establecer criterios acerca de qué obras se exponen, cómo se exponen y cuáles artistas o grupos de artistas deben ser representativos de la época. Fowle afirma que la curaduría puede proporcionar una plataforma para realizar las ideas y los intereses de los artistas, debe ser sensible a las situaciones en las que ocurre, y debe abordar temas artísticos, sociales, culturales o políticos de manera creativa (Fowle, 2007: 14-16). En el caso de los circuitos del arte en Colombia replican muchas veces la dinámica mundial de exhibiciones y circulación a través de salones, bienales y ferias de arte. Esta serie de acciones curatoriales responden, en gran medida, a relatos hegemónicos y globales en donde se desconoce la producción emergente y periférica. Como lo afirma Haskote (2015) la periferia es a menudo un teatro mucho más dinámico de desarrollo que el centro.

Es en esta medida que podemos encontrar otro punto de vista alternativo al rol de curador y es el de generador de contenidos significativos, que en palabras de Suazo es “un hacedor de lecturas, un inventor de hermenéuticas que incentiva la complicidad entre los artistas, las obras y sus destinatarios potenciales” (2007: s.p.)

Tal y como lo señala J. Feldman (2012) “*las formas curatoriales del arte contemporáneo vienen adoptando, desde hace algunos años, dos características: por un lado, un predominio de la discursividad y, por otro lado, un movimiento hacia prácticas cada vez más colaborativas*”. El autor comprende la emergencia de múltiples lugares meta-discursivos, donde la relación entre artistas y curadores es puesta a prueba a partir del reconocimiento de que ambas posiciones pueden ser tanto productivas como meta-productivas. En cuanto a la transición a una autoría más colaborativa, se presenta en la actualidad un diálogo más fluido entre artistas y curadores, que permite exponer procesos cooperativos, de intercambio, y coproducción de obras y eventos de carácter artístico. El autor expresa que “*existe también un cierto consenso en que la actividad curatorial (especial pero no únicamente la producción de exposiciones) como forma de colaboración implica además una “urgencia por encontrar un lenguaje común (...) para explorar los procesos de producción artística a través de sistemas de mediaciones temporarios...”* (O’Neil, 2012: 116 citado por J. Feldman 2012: 895). Esto implicaría que la noción de autoría individual ya no alcanza para dar cuenta de las actuales condiciones de producción artísticas, en tanto la cooperación se entiende como una necesidad más que como una opción”.

Para Cuahtemoc Medina, un curador es el...

“organizador de exhibiciones de la galería pública o el agente intelectual/decorativo de la galería privada, y el promotor ya no de la institución estatal, sino del mundo del arte y su mercado. Como nueva profesión, el curador es fruto de la división del trabajo y del mapa epistemológico. A la vez es el amalgamamiento de una serie de funciones anteriormente

diversificadas en un territorio vago, cambiante, móvil y multifuncional. En tanto el universo conceptual del crítico de arte, historiador, museógrafo, artista, comisario de exhibiciones, pseudo-connoisseur, diseñador de exhibiciones, administrador, galerista, publicista, directorio telefónico, guerrillero y activista cultural, cajuelera y pensador nos plantea el campo ordenado de subdivisiones disciplinarias de la modernidad, la ambigüedad y plurifuncionalidad de la noción “curador” nos lanza de lleno en el mélange postmoderno de la confusión disciplinaria” (2001: 7-8)

A las dinámicas de la globalización que propenden por un discurso unificado y global, se ha planteado la inclusión de producciones desde el sur, así como lo expresa Mosquera y Papastergiadis (2015: 24) que se han desplazado de las categorías de folclor estático a producciones artísticas que proponen avances conceptuales que sitúan las reflexiones emergentes (Sur) en el debate contemporáneo y promueven una visión más cosmopolita del mundo. En este sentido, la curaduría es un ejercicio político donde se crean discursos alternativos a las propuestas hegemónicas. Una de estas respuestas es descentralizar el poder del curador para generar narrativas incluyentes, de ahí la necesidad de abordar la co-curaduría como una herramienta para dar voz a las comunidades que comúnmente no son visibilizadas en los ejercicios museográficos

De esta manera, Mosquera y Papastergiadis (2015: 25) proponen una conjunción significativa entre la práctica artística, las estrategias curatoriales y las investigaciones teóricas. Dicha operación permite ampliar la base conceptual de los ejercicios de circulación propuestos desde el sur y que tienen como propósito central “desprovincializar” la producción emergente. En el centro de esta operación los autores citan los ejercicios curatoriales de Cuahtemoc Medina o Lee Weng, cuyos propósitos centrales abordan el asunto de poner en juego o diálogo lo local con lo global. Una ampliación de las fronteras y en algunos casos una fusión entre los dos conceptos para permear las reflexiones globales del arte.

Una vez revisada la figura y los ámbitos del curador en las prácticas artísticas es necesario señalar que el proyecto abordó una intuición sobre el papel activo de los ciudadanos para revisar, analizar y presentar obras que podrían circular en un museo abierto a través de una herramienta colaborativa con permanentes revisiones de las obras catalogadas. Las relaciones colaborativas en los ejercicios curatoriales se pueden plantear desde diferentes escenarios y niveles. Es importante señalar que una de las apuestas para indagar sobre el concepto de “curadurías colaborativas” es que el uso de las Tecnologías de la Información y la Comunicación es fundamental para que el desarrollo de un proceso curatorial sea efectivo, eficaz, y, en última instancia, viable. La intuición anterior sobre la colaboración para catalogar obras no solo contempla la aceleración de los procesos, sino también las posibilidades de selección, clasificación, presentación y circulación que de otra forma tomaría años o sería impensable: muchas

personas en lugares distantes y que no se conocen entre sí agregando información sobre obras en tiempo real y con la posibilidad de revisar, corregir y ajustar casi de manera inmediata. La acción colaborativa es un rasgo de la web semántica y las redes sociales, pero también de buena parte de las estrategias de operación del arte contemporáneo. En un contexto donde las fronteras disciplinares y jerárquicas comienzan a diluirse se planteó la siguiente estructura para el proyecto:

Escenarios de lo colaborativo en la curaduría

Primer escenario: Redes de artistas y colectivos que trabajan determinada propuesta de exhibición desde un eje curatorial adecuado a un contexto (problemática, espacio, territorio, entorno).

Segundo escenario: Modificaciones en la curaduría de una bienal o un espacio establecido de exhibición en donde se realiza una invitación a grupos de artistas para intervenir un espacio, como en alguna ocasión se planteó en una de las bienales de Sao Paulo.

Tercer escenario: La selección que realizan ciudadanos convocados con un propósito curatorial (eje temático, práctica, intenciones de preservación patrimonial) pero que no requiere una “alfabetidad” o formación visual previa. En este escenario se propone hablar de niveles del ejercicio curatorial colaborativo. Dichos niveles comparten una serie de categorías que se propusieron para abordar el ejercicio de la mirada hacia el arte en el espacio público.

Niveles del ejercicio curatorial colaborativo

Nivel de base colaborativa. Comprendería aquellas acciones que realizan de manera libre e intuitiva un número de ciudadanos de un lugar con el fin de proponer una serie de prácticas artísticas en un marco determinado. Es una curaduría de imágenes que comprende a personas con cierta sensibilidad hacia las expresiones artísticas que no necesariamente tenga una cualificación en artes. Aquí se debe puntualizar específicamente como se comprende esto en los dos proyectos (uno de carácter urbano y otro regional o rural).

Este nivel supone la conformación de una serie de obras, acciones, intervenciones o ejercicios desarrollados a partir de la experiencia colaborativa de los ciudadanos. Un modelo análogo supone el trabajo de una wiki o un repositorio de obras.

Nivel de articulación temática. En este nivel intervienen una serie de personas con experiencia en la exhibición o circulación de prácticas artísticas. No necesariamente se requiere la intervención de “curadores” en un sentido estricto del término, pero sí de

investigadores, artistas o de un equipo interdisciplinar capaz de establecer relaciones entre las obras que fueron seleccionadas y plantear una categorización de todo el registro que se encuentra propuesto en el nivel anterior.

Exhibición o circulación. Una vez consolidada la base por articulaciones temáticas, categorías, regiones, es el momento para organizar muestras, exposiciones o estrategias de interacción a través de los dispositivos tecnológicos en plataformas como el MUNAD pero también en espacios “físicos” tales como centros culturales, museos, galerías o espacios expositivos alternativos.

Teórico e histórico. Desde la propuesta de la curaduría colaborativa de base hasta las exposiciones, los historiadores, críticos, artistas e investigadores del arte, cuentan con una robusta base de obras, artistas y categorías para trabajar de manera efectiva en la formulación de trabajos de orden teórico y crítico a través del uso de las plataformas que facilitan el trabajo colaborativo en red.

III

Este proyecto derivó en el desarrollo de una herramienta informática tipo Wiki (visible en <http://munad.unad.edu.co/arte-en-el-espacio-publico/>) que permitió el registro y documentación de obras de arte en espacio público mediante un ejercicio de curaduría colaborativa. A través de esta operación de wiki, en la actualidad, se pueden registrar obras de arte en distintas regiones de Colombia con el propósito de consolidar una base de datos para identificar categorías de las diferentes prácticas artísticas, investigaciones y tendencias en el ámbito de la producción de obra, en especial la que se ubica en espacio público. Para esta etapa de la investigación se propuso una serie de categorías que excluían prácticas de arte urbano como el grafiti, las pintas o las pegatinas; así mismo prácticas de arte vivo tales como el performances o acciones de contexto, todas estas, es importante señalar que serán consideradas para fases posteriores del ejercicio.

Esta iniciativa pretendió relacionar a los estudiantes del programa de artes visuales por medio de un proceso de investigación formativa en relación con la producción de los artistas en las diferentes regiones del país, y de igual manera robustecer y articular procesos de comunicación e investigación con el Museo Universitario de Artes Digitales, MUNAD.

Para la realización de este ejercicio fue necesario establecer categorías de ingreso de la información para así registrar y documentar las obras de arte en espacio público a detalle. Se optó por la utilización inicial de un formulario en línea (Google Docs) en el cual se crearon las siguientes secciones:

1. Identificación y registro

- a. Título y texto de referencia a la actividad.
- b. Datos de la persona que presenta la información (nombres y apellidos, número de identificación, datos de contacto y fecha de la observación)

2. Descripción inicial de la obra, este espacio pretende indicar el contexto de la obra y sus características básicas. Para tal efecto se establecieron las siguientes categorías de arte en espacio público

- a. Nombre de la obra
- b. Denominación
 1. Esculturas
 2. Estatua
 3. Busto
 4. Fuente
 5. Mural
 6. Relieve
 7. Escudo
 8. Serie de estatuas
 9. Obelisco
 10. Otra
- c. Datos de localización: Departamento, municipio, dirección.
- d. Espacio público donde se encuentra
 1. Plazoleta
 2. Parque
 3. Avenida
 4. Pared
 5. Calle
 6. Otra
- e. Datos de autoría: Nombre del artista o colectivo de la obra, año de encargo y/o realización; Entidad o persona que realiza el encargo de la obra
- f. Dimensiones de la obra
- g. Materiales involucrados en el proceso de creación y en la imagen final que constituye la obra
- h. Principales afectaciones de la obra

3. Análisis de la obra

- a. Descripción formal (forma, color, materiales, etc.) de la obra y análisis del significado de esta. (análisis iconográfico)
 - b. Interpretación de la obra ¿Qué quiere decir lo que está representado teniendo en cuenta el contexto histórico y social del artista? (análisis iconológico)
 - c. ¿Qué importancia tiene la obra para el entorno? ¿La comunidad tiene conocimiento y apropiación de la obra? (apropiación social actual)
4. Adicional, se tiene en cuenta el cargue de al menos 5 fotografías y posterior, se contempló espacio para contenido multimedia (vídeo, audio, fotografía, mapa de ubicación)
 5. Para finalizar, el formulario contó con un espacio de autorización para la publicación de la información recolectada.

Para las pruebas del comportamiento de este formulario se realizó prueba piloto con seis (6) estudiantes del semillero de investigación y cursos avanzados del programa. Los dos primeros registros fueron realizados por los estudiantes Daianna Sierra y Oscar Javier Morris Montoya, con el análisis de obras conceptual, simbólica y de apropiación disímiles. Los semilleristas dieron sus comentarios al piloto para correcciones que se aplicaron.



Figura 1. Monumento al zapatero. Barrio El Restrepo, Bogotá D.C. Fotografías Daianna Sierra. Semillerista del proyecto. 2019

“El análisis para este piloto se realizó en el monumento al zapatero que se encuentra ubicado en la ciudad de Bogotá, en el Barrio Restrepo. Carrera 24 H con Calle 20, localizado este en un pequeño parque del sector, reconocida por ser lugar en donde se fabrica calzado y venta de insumos.

Por medio de este análisis se observa falta de conservación por el deterioro que el monumento presenta y el difícil acceso a la información que nos lleva a la fecha de realización o los motivos por los cuales se realizó esta obra, por otro lado, por la forma en que se construye esta, se percibe que su procedencia no es oficial, no hay registro distrital o institucional alguno.

Por último, al registro de esta prueba se adjuntan 5 fotos las cuales resultan muy funcionales para el análisis de la obra puesto que las descripciones muchas veces pueden resultar cortas y al momento de tener el registro gráfico resulta más fácil la comprensión de la observación realizada y su correspondiente investigación”. (Sierra, D. 2019)



Figura 2. El carretillero. Cartagena DT. Fotografía Oscar Morris. Semillerista del proyecto 2019

“Sobre el “Piloto Instrumento de Sistematización de información sobre obra de arte en espacio público” el cuestionario es adecuado, permite un reconocimiento de los elementos de identificación e investigación de la obra. Sin embargo, la sección No 3; correspondiente al análisis de la obra, podría generar confusiones al momento de aplicar los pasos de la metodología Panofsky, en relación con la reformulación del cuestionario en este ítem.

Por lo que se refiere al ejercicio de análisis de la obra artística en el espacio público, no existe un plan de conservación preventiva de esta pieza. La obra presenta un deterioro significativo, principalmente producto de la corrosión por óxido (en otras piezas de la colección inicial faltan algunos elementos) por los altos índices de salitre del entorno. De igual modo, no hay información pertinente al autor ni a la obra, lo que dificulta el ejercicio investigativo sobre esta pieza”. (Morris, O. 2019)

Una vez realizados los ajustes y la validación del instrumento, se procedió al trabajo de registro con los estudiantes de primer semestre. La población fue bastante heterogénea toda vez que proviene de 63 regiones urbanas y rurales de Colombia y cuyas edades fluctúan entre los 16 y 55 años, las condiciones socioculturales se ubican en un alto porcentaje en estratos económicos 2 y 3. El período de desarrollo tuvo en cuenta 3 periodos de matrícula de febrero a agosto de 2019, dentro del curso de introducción a las artes visuales. Este curso pertenece al Núcleo Problémico Pensamiento artístico y transformación de la expresión visual dentro del programa y declara en su syllabus³ que “orienta a los estudiantes en la construcción de sentido necesario para reconocer relaciones vitales entre el artista y su obra, así establecer el vínculo entre la obra de arte y su público”. Durante el periodo académico se explora la búsqueda de sentido de una obra a través del estudio iconográfico e iconológico de las obras, además de un ejercicio vinculado a la dupla investigación-creación que está orientado por el concepto de revival y remake, hasta llegar al punto en donde las artes plásticas se convierten en artes visuales y se transforman en arte vivo, que son las relaciones tejidas con la cotidianidad y las problemáticas sociales de la actualidad. Parte de las actividades desarrolladas por los estudiantes consisten en el análisis de una obra de arte, este momento del curso fue indispensable para el ejercicio que se realizó en el desarrollo de la base de información de la herramienta wiki. A lo largo de la experiencia del curso se han obtenido importantes datos y reflexiones que lastimosamente no son visibilizados luego de terminar el curso, en ello radica la importancia de convertir este ejercicio de clase en una propuesta sistemática con el valor agregado de la divulgación a un público más abierto.

3 Instructivo con las declaraciones básicas de los cursos académicos en la universidad que permite establecer unos contenidos y las actividades de estrategias pedagógicas relacionadas con los propósitos de aprendizaje.

EL COLONO

Arte en El espacio público > Estatua > El Colono

El Colono

Descripción

su figura consiste en un hombre de mediana estatura, el color de la escultura es actualmente de un color verde debido al tiempo de exposición, el material de la figura base es de bronce por lo que la figura tiene una textura y la base de la estatua es de fundición en cemento luminosa, es una obra representativa de la parte agropecuaria de la región, con la forma del hombre campesino, y el trabajo de la tierra es el hecho que encontramos en la mano derecha, como también en la base de la estatua, herramienta significativas.

Interpretación

Su contexto histórico se basa en los hombres y mujeres que dieron su vida en la colonización de la población, en lo social las campesinos son la base fundamental en la sustentabilidad de la ciudad, considerando el tiempo de obra que se vivió en el tiempo en que fue mediana la obra, debido al número de accidentes y desplazamiento forzoso que vivieron la mayoría de las campesinos, sin importar las malas circunstancias que sufrieron siguen en el día de hoy con su duro trabajo.

Importancia

En los últimos años, se encuentra en un estado de abandono por parte de la administración de la ciudad, al igual a perdido su importancia, en la opinión de sus personas que ignoran su significado histórico, en considerarlo un monumento sin valor para la mayoría de la población.

Afectaciones

abandono.




Información de la obra

Artista:	Osvaldo Augusto Vega Caraballo
Denominación:	Estatua
Espacio público:	Plaza
Fecha realización:	2000
Materiales:	bronce y cemento luminoso
País:	Colombia
Departamento:	Norte
Municipio:	Granada
Dirección:	El porvenir carrera 50 calle 23 Avenida el colono

Figura 3. Página arte en espacio público proyecto wiki, Arte en espacio público. Recuperado de <http://munad.unad.edu.co/arte-en-el-espacio-publico/el-colono/>

Como parte de la recolección sistemática de la información por parte de los estudiantes del curso Introducción a las Artes Visuales se utilizó el formulario en línea “Sistematización de información sobre obra de arte en espacio público”. Se realizaron

un total de 440 registros, los cuales depurados (algunos registros no pertenecían a la categoría de arte en espacio público, o estaba repetido, o no se localizaba en Colombia) se redujeron a 84 registros finales.

Paralelo a este proceso se creó la Wiki a partir de plugins desarrollados para Wordpress, que permiten incluirla en el Museo Universitario de Artes Digitales MUNAD, importando la información desde los formularios de Google Forms. La Wiki posibilita también generar artículos desde ella, por ahora restringida a los administradores. En este momento el proyecto tendrá continuidad con estudiantes del curso Conservación y Preservación del Patrimonio Artístico, donde realizarán estudio de riesgos y propondrán trabajos, proyectos de acción preventiva al arte en espacio público. Se espera que, al ser estudiantes con un mayor recorrido en el programa, puedan aportar análisis más robustos para mejorar los datos iniciales. El objetivo de esta Wiki es permitir el registro de obras en espacio público de forma abierta a la ciudadanía, esto se espera para en el término de un año, espacio durante el cual el ejercicio de curaduría colaborativa permitirá un mayor alcance y expansión del reconocimiento de obras en el espacio público en Colombia 

Referencias

- Dewar, B. (2010). *Curatorial Toolkit. A practical guide for curators*. Legacies Now. Vancouver. https://visualarts.net.au/media/uploads/files/Curatorial_Toolkit.pdf
- Escobar, F. (2012). *Algunos apuntes sobre la producción de espacios públicos desde prácticas culturales y artísticas: un caso en el barrio Moravia de Medellín*, En: Revista Em_ergencia (5) Bogotá. https://issuu.com/em_ergencia/docs/em_05web
- Feldman, J. (2014). *Lo curatorial: discurso y colaboración*. En Universidad Nacional de las Artes (Ed.), I Congreso Internacional de las Artes (pp. 885–899). <https://congresointernacionaldeartes.una.edu.ar/files/actas/0313.pdf>
- Fernández Quesada, B. (2004). *Nuevos lugares de intención: intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales Estados Unidos 1965 -1995* [Universitat de Barcelona]. http://www.ub.edu/escult/epolis/bfdez/blanca_fdez01.pdf
- Fowle, K. (2007). *Who Cares? Understanding the Role of the Curator Today*. En Rand, S., y Kouris, H. (Eds.). *Cautionary Tales: Critical Curating* (pp. 10-19). Nueva York: Apexart.
- García-Canclini, N. 1999. *El consumo cultural: una propuesta teórica*. En: *El Consumo cultural en América Latina: Construcción teórica y líneas de investigación*. Guillermo Sunkel (Coordinador). Bogotá: Convenio Andrés Bello. Pp.26 – 49.
- García-Canclini, N. 1999a. *“Los usos sociales del patrimonio cultural”* En: Aguilar Criado, Encarnación. Cuadernos Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía. Pp. 16-33. <http://ciudadespatrimonio.mx/descargables/Los-usos-sociales-del-patrimonio-cultural.pdf>
- Garrido Arroyo, M. del C., & Hernández Carretero, A. M. (2014). *El patrimonio cultural: una propuesta de gestión participativa*. En Tejuelo: Didáctica de La Lengua y La Literatura. Educación, 19, 62–75. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4725192&info=resumen&idioma=ENG>
- Hoskote, R. (2015). *Arte global e historias regionales perdidas*. En Errata, 14. https://issuu.com/revistaerrata/docs/errata_14

- Hou, J. (2012). *(No es) su espacio público cotidiano*. En: Revista Em_ergencia (5) Bogotá. https://issuu.com/em_ergencia/docs/em_05web
- Londoño Villada, C.-M. (2015). *Arte público y ciudad*. En Revista de Ciencias Humanas Universidad Tecnológica de Pereira, 9(31), 1–8. <http://revistas.utp.edu.co/index.php/chumanas/article/view/885/463>
- Medina, C. (2001). *La más indirecta de las acciones: bastardía de orígenes, traición a la patria y oportunismo militante del juego curatorial post-mexicano*. En “La Esmeralda” Museo Carrillo Gil y Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado (Ed.), *Ambulancia del Centro Nacional de las Artes* (pp. 1–20). México, D.F. <https://issuu.com/cuauhtemocmedina/docs/vendepatriasres>
- Morris, O. (2019). *Análisis El Carretillero*, Cartagena.
- Mosquera, G., & Papastergiadis, N. (2015). *La geo-política del arte contemporáneo*. En *Errata*, (14), 18–39. https://issuu.com/revistaerrata/docs/errata_14
- O’Neil, P. (2012). *The culture of curating and the curating of culture(s)*. Massachusetts: MIT Press.
- Prats Canals, L. (1998). *El concepto de patrimonio cultural*. En *Política y Sociedad*, 27, 63–76. <https://doi.org/10.34096/cas.i11.4709>
- Sierra, D. (2019). *Análisis Monumento al Zapatero*, Bogotá.
- Silva, A. (2015). *Atmósferas ciudadanas: grafiti, arte público, nichos estéticos*. Universidad Externado de Colombia. <https://publicaciones.uexternado.edu.co/hc-atmosferas-ciudadanas-grafiti-arte-nichos-esteticos-diseno.html>
- Suazo, F. (2004). *El (sano) oficio de curar*. En *Revista Electrónica Esquife*, (40). <http://www.esquife.cult.cu/revista/40/10.htm>

Pares Evaluadores

Revista Desbordes Vol. 10

Laura Milena Páez
Orquesta Filarmónica de Bogotá

Ricardo Andrés Londoño
Universidad Nacional Abierta y a Distancia – UNAD

Edwin Ismael Carlos
Universidad Nacional Abierta y a Distancia – UNAD

Juan Carlos Portilla
CEO GoodVice CREW

Carlos Jurado
Universidad Nacional Abierta y a Distancia – UNAD

Alejandra Amézquita
Universidad Nacional Abierta y a Distancia – UNAD

Viviana Marcela Aguillón
Universidad Nacional Abierta y a Distancia – UNAD

Ricardo Hernández
Universidad Nacional Abierta y a Distancia – UNAD

Felipe García
Universidad Nacional Abierta y a Distancia – UNAD

Uliana Molano Valdés
Universidad Nacional Abierta y a Distancia – UNAD

Ana Cecilia Escobar
Universidad Nacional Abierta y a Distancia – UNAD

Julieth Rincón
Universidad Santo Tomás

July Hernández
Universidad Nacional Abierta y a Distancia – UNAD

Política editorial y normas para autores

Desbordes es una revista académica colombiana, semestral, que promueve perspectivas inéditas en los campos de las Ciencias Sociales, Artes y Humanidades. Desde su primera edición en enero de 2010, la revista ha estado comprometida con aportar a la divulgación de conocimientos y experiencias, académicas y sociales.

ENFOQUE Y ALCANCE

La Revista Desbordes es una publicación oficial de la Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades de la Universidad Nacional Abierta y a Distancia (UNAD).

El objetivo principal de Desbordes es difundir trabajos académicos y resultados de investigación que evidencien aportes relevantes en los campos social, artístico, cultural y humanístico, desde diferentes perspectivas teóricas y metodológicas. En ese sentido, la publicación está dirigida a académicos (estudiantes, egresados y docentes) de pregrado y posgrado, y grupos sociales, culturales y artísticos diversos en los ámbitos nacional e internacional.

PROCESO DE EVALUACIÓN POR PARES

Los manuscritos pueden enviarse en primera instancia al correo de la revista; sin embargo, es necesario realizar el envío a través de la plataforma de la revista Open Journal Systems (OJS) para que su registro tenga validez y le sea asignado el código DOI. Una vez se haya hecho la recepción del archivo, el autor o autora recibirá la confirmación de recibido y el equipo Los manuscritos pueden enviarse en primera instancia al correo de la revista; sin embargo, es necesario realizar el envío a través de la plataforma de la revista Open Journal Systems (OJS) para que su registro tenga validez y le sea asignado el código DOI. Una vez se haya hecho la recepción del archivo, el autor o autora recibirá la confirmación de recibido y el equipo editorial procederá a revisar el cumplimiento de los criterios establecidos en las directrices de autor.

Todo original se someterá a arbitraje en la modalidad de doble ciego por dos pares externos a la entidad editora. De acuerdo con el dictamen de los pares, los autores recibirán comunicación con un concepto de aprobado, aprobado con recomendaciones sustanciales o menores o rechazado. Luego de la fases de evaluación por pares, los artículos que superen satisfactoriamente este proceso evaluativo serán presentados al Comité Editorial para recibir su aval y conformar el volumen de la convocatoria.

Ningún proceso de evaluación podrá superar 90 días.

FRECUENCIA DE PUBLICACIÓN

Semestral.

POLÍTICA DE ACCESO ABIERTO

Esta revista proporciona un acceso abierto inmediato a su contenido, con base en el principio de que ofrecer al público un acceso libre a las investigaciones, ayuda a un mayor intercambio global de conocimiento. Por lo tanto, se acoge a la Licencia Creative Commons 4.0 Atribuciones Reconocimiento –Compartir Igual (by- sa): terceros utilizar lo publicado siempre que mencionen la autoría del trabajo y a la primera publicación en esta revista, pero no se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas.

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

CONVOCATORIA PERMANENTE

La revista Desbordes recibe continuamente artículos inéditos de investigación, revisión y de reflexión teórica o metodológica, así como entrevistas o reseñas. De esta manera, se invita a los interesados nacionales e internacionales a postular sus contribuciones a través de su sistema OJS y/o del correo electrónico: revista.desbordes@unad.edu.co.

ENVÍOS EN LÍNEA

Revista Desbordes recibe artículos originales e inéditos en español, inglés y portugués, que representen un aporte para un escenario académico abierto a la reflexión de temáticas y perspectivas emergentes en los campos de las ciencias sociales, las artes y las humanidades.

Según la tipología establecida por Publindex (2010), las contribuciones pueden identificarse en las siguientes categorías:

Artículos científicos: corresponde a proyectos inéditos de investigación, cuyo alcance establezca diálogos entre la sociedad y la comunidad científica. Las contribuciones presentadas además de exponer de manera específica los resultados de un proyecto de investigación, deberá evidenciar su apertura a estéticas que impacten en las transformaciones sociales y comunitarias. La estructura utilizada por lo general contiene cuatro apartes: introducción, metodología, resultados y conclusiones.

Artículos de revisión: corresponde a un estudio de sistematización y de síntesis. Las contribuciones presentadas deberán integrar información de un tema específico desde una perspectiva crítica y unitaria, que posibilite abrir nue-

vas preguntas y perspectivas para ulteriores investigaciones empíricas y exploratorias. Este tipo de artículos se caracteriza por tener más de 50 referencias bibliográficas.

Artículos de reflexión: las contribuciones presentan resultados de investigación desde una perspectiva analítica, interpretativa o crítica del autor sobre un tema específico recurriendo a fuentes originales.

Entrevistas: contribuciones inéditas centradas en la información y comentario crítico de distintos acervos documentales y de registros, que sean útiles para el desarrollo de nuevas investigaciones en las áreas de las humanidades y de las ciencias sociales.

Reseñas: contribuciones que presentan y reflexiona sobre los puntos principales de una obra científica publicada en los últimos tres años.

El proceso de envío se realizará a través de la plataforma OJS y al correo de la revista: revista.desbordes@unad.edu.co

Instrucciones de envío:

Los autores deben realizar el registro bajo el rol de “autores”. Posteriormente, deben ir al enlace “nuevo envío” y seguir los cinco pasos establecidos por el sistema. Es necesario diligenciar todos los metadatos del artículo y los autores según orden de aporte a la investigación y al documento, incluir las referencias bibliográficas y anexar el artículo con sus respectivos anexos.

Disposición de los Artículos

Todos los artículos enviados deben tener en cuenta los siguientes criterios:

- Tener una extensión entre 6.000 y 90000 palabras, incluidas notas de pie de página y referencias bibliográficas.
- Todo texto debe enviarse en versión digital en formato Word, tamaño carta, márgenes de 2,5 cm, doble espacio, letra Times New Roman 12 puntos, sin información de los autores o de la investigación de la que se deriva el artículo, con el fin de seguir de manera estricta la evaluación doble ciego. Esta información se debe especificar en un documento anexo que incluya: los datos de la investigación de la que se deriva el artículo (título del proyecto, fuentes de financiación si las hay, duración, tipo de artículo). Así mismo, se debe agregar una breve reseña biográfica de los autores que indique títulos académicos; cargo; afiliación institucional; adscripción a grupos académicos, artísticos o culturales; correo electrónico y ORCID). En el

caso de que sean varios autores, declaración expresa y firmada por cada uno de ellos del orden en que proponen que deben aparecer en la publicación.

- Debe incluirse la traducción al inglés o al español del título del artículo, el resumen y las palabras clave, según corresponda la lengua original.
- Los artículos deben incluir cinco a seis palabras clave, las cuales deberán reflejar el contenido del artículo, rescatando las áreas de conocimiento en las que se inscribe y los principales conceptos.
- Es necesario diferenciar los niveles de titulación del artículo con tipos de letra y estilos de Word.
- El resumen del artículo, con una extensión máxima de 200 palabras, debe incluir: objetivo, metodología y los resultados más importantes (el resumen no debe contener referencias).
- Los autores son los responsables de conseguir los permisos necesarios para la reproducción de imágenes, ilustraciones, figuras y citas extensas que lo requieran.
- Las tablas, ilustraciones, fotografías o figuras deben incluir el título y la fuente. Así mismo, es necesario anexar los archivos originales (por ejemplo: .xls, .jpg o .tiff), enumerados en orden de aparición.
- Las referencias siguen el estilo APA (sexta edición) con la adaptación al español. Únicamente los textos publicados en inglés deben regirse por los criterios de la norma original. Tener en cuenta el siguiente enlace, como guía:

<https://normasapa.com/normas-apa-2019-cuestiones-mas-frecuentes/>

- Las notas a pie de página se deben usar exclusivamente para hacer aclaraciones o advertencias sobre el texto, nunca para agregar referencias. Formato: letra Times New Roman, tamaño 10, espacio sencillo.
- El listado de referencias debe estar en orden alfabético, al final del artículo, en una sección titulada “Referencias”. Únicamente deben incluirse las fuentes citadas o mencionadas en el texto.
- No se aceptarán artículos que no cumplan con criterios mínimos de puntuación, acentuación y ortografía de la lengua en que está escrito. Correcciones estilísticas y de forma serán sugeridas, según sea el caso y se consideren pertinentes.
- Si los contenidos utilizados tienen un número de identificación DOI, este debe incluirse en el listado de referencias.

Disposición de las Reseñas

- Las reseñas se recibirán únicamente a través del correo electrónico: revista.desbordes@unad.edu.co
- Este tipo de contribuciones deben enviarse en formato Word, letra Times New Roman tamaño 12, paginado, tamaño carta y márgenes de 2,5 cm.
- Extensión entre 5 y 8 páginas a espacio doble.
- Los textos deben incluir los datos completos del texto reseñado (autor, título, fecha, ciudad, editorial y páginas totales).
- En un documento anexo se deben indicar los datos completos del autor: títulos académicos, afiliación institucional, grupo de investigación (si aplica) y correo electrónico.
- Las reseñas no solo deben presentar el contenido del libro, texto u obra artística, se espera que incorporen una perspectiva crítica y analítica.

CONCEPTOS DE AROBACIÓN

El concepto se emitirá por carta a los autores en un plazo no superior a los seis meses. El Comité Editorial se encarga de escoger los textos que serán sometidos a evaluación por pares académicos anónimos, modalidad en la que se mantiene el anonimato tanto de evaluadores como de autores/as (double-blind o “doble ciego”). Los pares evaluadores serán seleccionados de acuerdo con su estándar académico, conocimiento y experiencia en el área temática del artículo, y tendrán el compromiso de emitir un concepto académico acerca de la pertinencia de su publicación, antes de veinte días hábiles. La decisión del par evaluador se clasifica según la siguiente escala:

- Aprobado
- Aprobado con cambios menores
- Aprobado con correcciones sustanciales
- Reprobado

