

Mecanismo de gestión y producción en el arte público y su incidencia en la identidad barrial

Estudio de caso Bienal de Venecia de Bogotá

Autor:

Palencia, Fredy Leonardo

Tutor:

Mancuso, Hugo

2015

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Magister de la Universidad de Buenos Aires en Gestión Cultural.

Posgrado

**MECANISMOS DE GESTIÓN Y PRODUCCIÓN EN EL ARTE PÚBLICO Y SU
INCIDENCIA EN LA IDENTIDAD BARRIAL: ESTUDIO DE CASO BIENAL DE
VENECIA DE BOGOTÁ**



Tesis para optar al título de Master en Gestión Cultural

DIRECTOR: PROFESOR DR. HUGO MANCUSO

MAESTRANDO:

FREDY LEONARDO PALENCIA PUERTO

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MAESTRÍA EN GESTIÓN CULTURAL

2015

Tabla de Contenido

Introducción	1
I. CAPITULO 1: Arte Público y Sus Dilemas Epistemológicos	7
1.1 El contexto: El Barrio, Espacio Público - Espacio Político, arte público - ¿arte político?	12
II. CAPITULO 2: El arte público entre la economía y el desarrollo	33
2.1. ¿Valor Artístico o Valor de Cambio?	33
2.2. Convocatoria: ¿inicio de inclusión o excusa de Intereses particulares?.	39
2.3. Cultura y Economía: El arte in situ y los dilemas encontrados	40
2.4. La bienal y su histórico respaldo	53
III. CAPITULO 3: 3. La identidad barrial en las Prácticas artísticas en la Bienal de Venecia de Bogotá	55
3.1. El barrio y su historia: Una Aproximación a los Procesos Identitarios	55
3.2. Identidad Barrial	59
3.3. Cultura, arte y globalización/ Identidad.	66
Conclusiones	79
Anexos	88
El barrio	88
Póster de convocatoria e invitación a la Bienal de Venecia de Bogotá	89
Los proyectos artísticos	94
Bibliografía	96

INTRODUCCIÓN

La presente tesis se dirige a abordar dilemas del arte público y sus modelos de gestión y producción. Son diversos los proyectos que recurren al arte público y sus particulares modos de operar, y para realizar un estudio preciso de las mencionadas problemáticas anclaremos la observación en la Bienal de Venecia de Bogotá (BVB), la cual durante dieciocho años ha evidenciado un proceso de consolidación relevante en las artes plásticas de Colombia y ha logrado llevar sus términos a espacios urbanos de otros países. De esta forma, mediante el seguimiento de una metodología y la aproximación a conceptos y parámetros que rodean la problemática anunciada se efectuará una aproximación desde tres problemáticas clave: 1. El arte público y sus dilemas epistemológicos, 2. El arte público entre la economía y el desarrollo, y 3. El arte público y su incidencia en los procesos identitarios en el barrio.

Para hacer un análisis sustancial de la BVB, es necesario abordar el concepto de arte público partiendo del paradigma de la contemporaneidad y la retórica que éste establece con el espacio, el posicionamiento crítico y el compromiso que tiene con el contexto barrial, a su vez, definir los procesos de gestión y construcción de las propuestas, reconociendo intereses políticos, económicos, sociológicos e individuales por parte de gestores, artistas y demás actores del proceso. Esto finalmente llevará a precisar la vinculación de las prácticas del arte con la idea de participación y cómo éstas intervienen en procesos identitarios. Las investigaciones, categorizaciones y planteamientos revisados sobre la conceptualización del articulado “arte público” son variadas, de la misma forma que apartados, memorias de congresos, festivales y bienales donde se llevan a cabo dichas manifestaciones.

Se ha escrito variedad de textos sobre las propiedades retóricas del espacio público y sus diversas formas de analizar las interacciones humanas entorno a las propuestas que pueden plantear en éste; en Latinoamérica se presenta diversidad de proyectos que “apuestan” a las propuestas *in situ*, desde proyectos que surgen del conflicto y la opresión que generan los nuevos espacios urbanos, o aquellos que apuntan a la revitalización de un espacio extinto, hasta propuestas que se inscriben en esta categoría, tomando las características estéticas y

formales con fines publicitarios o de propaganda. La Bienal de Venecia de Bogotá, en palabras de su propio gestor, invitan a artistas de diferentes partes del país a conocer e inspirarse en los habitantes, en las calles y en la realidad del barrio y, de ahí, articular la experiencia a los propios procesos creativos del artista participante, esta bienal ya es un espacio que goza de legitimidad en el panorama cultural del país.

Desde esta última apreciación surgen inquietudes de orden conceptual e instrumental en torno a las prácticas que se dan en la bienal de Venecia de Bogotá y en otros espacios donde este llamado arte público parece tener propósitos de adicionales de otras índoles, alejados de su concepción, o bien, priman desde una mirada crítica intereses ajenos a una revitalización del espacio. Son pocos los investigadores y proyectos que analizan los modelos de gestión y producción de las propuestas en arte público, desde una mirada cultura-desarrollo, y los ejemplos que desde una mirada crítica arrojan resultados de esta índole.

Los conceptos “arte” y “espacio público” tienen en común la apertura, ya que son dos territorios donde se producen intercambios de información, materiales e incluso de energías; el espacio público se caracteriza por ser “problemático”, que a partir de una exploración de su utilización discursiva, el trabajo de Andrés Di Masso Tarditti (2007) en su artículo “*Usos retóricos del espacio público: la organización discursiva de un espacio en conflicto*”, argumenta cómo éste puede ser entendido como un recurso retórico para la acción social localizada.

Es necesario construir una reflexión epistemológica del concepto de arte público y de esta forma brindar una mirada crítica de los usos prácticos que se hacen de esta expresión, localizando algunos dilemas que van desde lo estrictamente instrumental hasta los usos económicos que se han dado en las propuestas que se insertan en dicha noción mediante un pequeño recorrido histórico. Dentro de los autores que aportan a dicha reflexión, Alberto Saldarriaga brinda un planteamiento del arte público concebido desde las experiencias locales en la ciudad de Bogotá a través de un breve y definido recorrido histórico, lo que permitirá abrir paso a otros dilemas conceptuales necesarios de abordar en esta tesis.

La idea de un *arte público* adquiere hoy una nueva dimensión ligada inevitablemente a un factor ideológico, que supone la comprensión de la ciudad como un entramado complejo, Desde este punto de vista, y apoyándonos en la tesis del filósofo alemán Jürgen Habermas (1989), el concepto de espacio público se puede definir como: *una esfera social específica, y, de manera ideal, como un lugar de debate donde todos los ciudadanos pueden desarrollar y ejercer su voluntad política*¹. El espacio público hace parte de la retórica democrática, un lugar común para ejercer derechos y deberes que derivan de ella, *el espacio público se define por contraposición al espacio privado basado en la propiedad en base a la libertad, la igualdad, la participación, y el activismo como forma reconocida de participación*.²

Asimismo, para iniciar el análisis de las dinámicas de producción y gestión en los proyectos que se enmarcan en la categoría de “arte público” es necesario desarrollar dos nociones bajo este contexto: cultura y desarrollo. Compartiendo el objetivo de esta tesis de presentar un panorama complejo de las también complejas relaciones entre cultura y economía en la práctica artística-cultural que ofrece la BVB en la ciudad, los conceptos de cultura revisados y debatidos por autores como Rubens Bayardo y Paul Tolila, quienes además de esto brindan recorridos por algunos hitos donde estos dos términos se han articulado y han generado, como resultado, fenómenos comunes que pueden analizarse y compararse con lo que ocurre en torno a este tipo de manifestaciones.

*Por otro lado, El concepto de identidad cultural encierra un sentido de pertenencia a un grupo social con el cual se comparten rasgos culturales, como costumbres, valores y creencias.*³ En los proyectos con características participativas en un contexto como el barrio, los mecanismos de producción coinciden en varios factores, uno de ellos es que la gran mayoría de obras presentadas es de carácter efímero, obras pensadas para un lugar o tiempo determinados, que los materiales para la construcción visual deben pertenecer al lugar, (en lo posible tratando de no traer elementos externos desde materiales hasta conceptos plasmados en las obras), otra característica, y que ahora se asocia con la

¹ Habermas Jürgen, “*The Public Sphere*” en Steven Seidman (ed.), *Jürgen Habermas on Society and Politics*. Beacon Press, pp. 231 – 236. 1989

² *Ibidem*

³ 6. Molano Olga Lucia, *La identidad cultural, uno de los detonantes del desarrollo territorial* Abril 2006. URL: <http://www.google.com.ar/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&sqi=2&ved=0CB8QFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.ri.misp.org%2Fgetdoc.php%3Fdocid%3D3746&ei=K3xzUKqUBYa-8ASHroD4BQ&usq=AFQjCNFh47Sx8UKfdRNcESomFdtj4cbfJg&sig2=lvGClwUNBUbXEHEfgjIKQw>

identidad, es el término desarrollado desde la perspectiva Paul Gilroy (1998) en su texto *“los estudios culturales británicos y las trampas de la identidad”*, donde menciona tres conceptos fundamentales sobre la identidad, el tercer concepto desarrolla la identidad a partir de la solidaridad, en el cual el sujeto toma como base lo individual para provocar una acción social, convirtiéndose en una identidad colectiva o comunal.

En los últimos treinta años el arte público parece haber encontrado en sus condiciones la demarcación perfecta para realizar uno de los viejos sueños del arte moderno: prescindir de las instituciones artísticas e ir directamente al receptor. Evitando museos y galerías parece que la obra de arte puede ahorrarse la negociación con una densa red de compromisos políticos y económicos. Sin embargo aun existen dilemas epistemológicos que llevan a generar confusión en sus diversos procesos de gestión y producción.

La discusión sobre actuar dentro o fuera del marco institucional ha sido una constante en el arte colombiano desde mediados de la década de los años noventa, y la fuerza de los proyectos de auto-gestión y de curaduría realizada por artistas, ya no en oposición sino como prácticas paralelas a las institucionales, han hecho que muchas de ellas hayan tenido que replantear su papel para recuperar su pertinencia en un medio que se hace cada vez más horizontal. Ejemplos como el de la Bienal de Venecia de Bogotá pretenden indagar formas de aproximación entre el arte y el barrio por medio de estrategias pedagógicas sin perder su norte de interés: el contexto de la comunidad. La BVB no escapa al modelo que cuenta con un marco institucional contando con el apoyo de entes legitimadores como la Alcaldía Mayor de Bogotá y su Secretaría de Cultura.

Volviendo al sentido epistemológico del concepto “arte público”, pareciera que el orden de trabajo y organización de la BVB es radicalmente opuesto a la concepción más recurrente de éste, donde todo proyecto de arte público se genera al margen de las organizaciones oficiales en su práctica y organización. Ese sentido recurrente que se menciona no pretende reproducir las condiciones con las que las instituciones invisten a sus objetos en un espacio exterior a ellas, sino de erosionar el principio mismo de autonomía artística hasta debilitarlo seriamente, para confrontarlo con la experiencia cotidiana del hombre

común y con horizontes significantes que no han sido pre-modelados (o por lo menos no en un grado importante) por dichas instituciones.

La BVB, al ser una “industria cultural” con alto grado de legitimación, aceptación e incluso comercialización (dado que su director ha sido invitado a reproducir dichas experiencias en países como México e Inglaterra), brinda reconocimiento y difusión a los artistas que participan de su eventualidad: desde la apertura de su convocatoria, hasta su desarrollo y difusión de resultados. Varios artistas del país desean ser partícipes de la muestra, dado que ésta es una vitrina que ha permitido a artistas jóvenes y emergentes posicionar su trabajo en el marco de la “aceptación” por parte de críticos, galeristas y demás entes que concentran su atención en esta importante muestra. La revisión que aquí se pretende realizar nos permitirá indagar hasta qué punto la unidad identitaria, la movilización de conceptos, las prácticas de lo comunitario y los compromisos pedagógicos frente a la intersección que permite a los habitantes y a las propuestas encontrarse y dialogar, son el verdadero foco de “necesidades” a las cuales apuntan los modelos de gestión y producción de la BVB y seguro de otras propuestas que centran sus intereses en el “In situ”.

Para dicha investigación se definirán las pautas a analizar de la Bienal de Venecia de Bogotá: Antecedentes históricos tanto del barrio como de la bienal, características de su población, cruces de la cultura barrial con factores propios de la era global, y cómo estos han afectado de manera significativa las lecturas que puedan darse del arte, asimismo se recopilarán las experiencias comunitarias que se llevan a cabo por medio de memorias, en video y otros soportes. Textos que compilan experiencias significativas como “Arte y localidad: modelos para desarmar” de la Universidad Nacional de Colombia, ofrecen una mirada que entrelaza la experiencia local y la mediación global, se da una evidencia legible donde la experiencia de la BVB se plantea como una nueva vía operativa dentro del ámbito de las artes plásticas en Colombia y, así mismo, se propone a dar una “radiografía” de otras experiencias similares en el país.

Así mismo, se realizarán aproximaciones conceptuales a cada uno de los ítems que se tratan, escogiendo autores y lecturas que articulen las nociones establecidas; para

contrastar dicha información es necesario realizar visitas periódicas al barrio y realizar entrevistas con no más de 20 preguntas a organizadores, colaboradores, artistas y agentes participativos en los procesos creativos de la Bienal. Se organizarán y pondrán en márgenes comparativos los resultados obtenidos. Mediante este trabajo de campo se identificarán el impacto, las experiencias a nivel comunitario, la legitimidad de los proyectos dentro y fuera de los contextos en que se realizan y las necesidades que se observan en los emplazamientos donde se efectúan en relación con sus planteamientos.

Se establecerán los resultados de los siguientes dilemas: Modelos de gestión, impacto comunitario, forma de producción de las obras, legitimidad y continuidad; contrastando los mismos con las lecturas y cruces que se establezcan con textos especializados de revistas científicas y textos de los autores seleccionados, y de esta forma encontrar conceptos que se asocien entre sí para ser trabajados y definidos. Con postura crítica se reflexionará frente a la teoría compilada y los resultados obtenidos y se volcarán estos a manera de informe escrito.

1. Arte Público y Sus Dilemas Epistemológicos

“La Humanidad se encuentra probablemente en la crisis más grave que tal vez haya conocido en toda su historia. El problema de la supervivencia sobrepasa el problema de la salud del hombre y concierne a la seguridad de todo el planeta. Se trata de un peligro planetario. A mi juicio, el arte ha llegado a un término, toca a su fin y ahora comienza un periodo en que asoma la necesidad de un arte social”⁴.

Joseph Beuys

En las últimas décadas la relación entre arte y espacio público ha presentado en diferentes escenarios urbanos del mundo aceleradas e importantes tensiones y cambios que, si bien logran diferenciar esta época de posguerra con las precedentes, dejan en manos de las instituciones, los artistas y la ciudadanía en general, algunas estrategias de marcaje del espacio urbano comunes: la presencia casi constante de las prácticas artísticas en procesos de gentrificación, la reproducción local de valores estéticos de diseño global y, en relación con los dos puntos anteriores, una suerte de suspensión de lo político en los espacios públicos producidos por los grandes proyectos de renovación urbana. Para llegar a este punto es necesario conocer conceptos y categorías que presenta el concepto “arte público”, de ahí se estudiarán algunos dilemas epistemológicos que giran en torno a dicho patrón.

Félix Duque en su libro “*Arte Público y Espacio Político*”⁵ brinda en sus primeras páginas una visión global tomando la epistemología del término, y encontrando ciertas categorías entre lo “público” y lo “privado”, en un primer momento brinda esta corta pero clara definición:

El arte público, estaría estableciendo una clásica “differentia specifica” respecto al género “arte”. Por ejemplo: el arte en general se divide en público y, pongamos, privado; o, por caso, arte público es el del espacio urbano (y el del campo

⁴ Extracto de una entrevista a Joseph Beuys realizada por Peter Holffreter, Susanne Ebert, Manfred König y Eberhard Schweigert. Düsseldorf, 1973. extraída de: <http://ultracerca.blogspot.com/2010/02/cada-hombre-es-un-artista.html>.

⁵ DUQUE, Félix. *Arte Público y espacio Político*, Ediciones Akal, S.A. 2001.

*colindante), mientras que el otro "arte", es el del museo, de la galería o del coleccionista privado*⁶ (Duque, 2001: p. 7).

Félix Duque además señala de forma clara que como consecuencia de esa convicción en el modo de producción de la obra en democracia, no es sino hasta los albores de la sociedad moderna cuando los individuos comienzan a ser conscientes de la existencia de un arte público desde la práctica de lo social, es decir, como “praxis simbólica” posible de ser analizada desde la pragmática lingüística, o incluso desde la semiótica. El contexto sobre el cual el autor escribe este libro se establece en la primera parte de la década de los años sesenta en donde se disponía la discusión entre “arte público y espacio” bajo algunos postulados filosóficos de Heidegger, donde el autor comienza su preguntar meditativo restringiendo su dilucidación del juego recíproco entre arte y espacio a las "artes figurativas" "(Cbildende Kunst) y, dentro de ellas, a la "escultura" (Plastik). Con sus señalamientos, Duque fundamenta y señala que es hasta ahora, en ésta nuestra época, cuando se producen avances significativos de un arte que apunta fuertemente y en forma auto-reflexiva (metalingüística) al consumo estético y sensorial del ciudadano y una autoconsciencia (en el sentido de Hegel) de su valor y misión en la significación del espacio de la ciudad. Duque afirma que, aunque una obra-mensaje coexista con un público-receptor, esto no implica que necesariamente exista un arte público en un sentido pleno e integral, caracterizando así a lo público con valores relativos a un poder hacer.

Para dar mayor alcance al engranaje arte público, se brindarán miradas de diferentes autores:

Autor	Concepto de arte público
Roberto Guevara (1978)	Arte para una nueva escala es decisión, no un estilo determinado. Es consecuencia inevitable del hacer conciencia de los fines del artista en la sociedad donde vive, para la cual crea, aporta respuestas, abre caminos, El arte que sale de las paredes y los claustros busca en definitiva un contacto más directo con la vida y los hombres. [...] Su propósito se torna de continuo imperativo vital y sus manifestaciones se hacen cada vez más abarcantes. El artista de gabinete está dando paso al artista social, consciente de su papel visionario y explorador de nuevos alcances para el destino humano.

⁶ *Ibíd.*, p. 7

<p>Blas Galindo (fecha no determinada)</p>	<p>La acepción más extendida de arte público es aquella que implica la imposición de obras que sus destinatarios no han solicitado, ni se reflejan en ellas, y que tampoco satisfacen sus necesidades estéticas; pero que en cambio han de costear por la vía de presupuestos controlados por el sector cultural, y han de padecer irremediamente.</p>
<p>Siah Armajani (1986)</p>	<p>El arte público no trata acerca de uno mismo, sino de los demás. No trata de los gustos personales, sino de las necesidades de los demás. No trata acerca de la angustia del artista, sino de la felicidad y bienestar de los demás. No trata del mito del artista, sino de su sentido cívico. No pretende hacer que la gente se sienta empequeñecida e insignificante, sino de glorificarla. No trata acerca del vacío existente entre la cultura y el público, sino que busca que el arte sea público y que el artista sea de nuevo un ciudadano.</p> <p>No estamos interesados en el mito creado en torno a los artistas y por los artistas. Lo que nos importa es la misión, el programa y la obra misma. Por medio de las acciones concretas, en situaciones concretas, el arte público ha adquirido un cierto carácter. Una de las creencias fundamentales que compartimos es que el arte público es no-monumental. Es bajo, común y cercano a la gente.</p>
<p>Javier Maderuelo (1994)</p>	<p>[...] una plaza, un edificio público, un jardín o un monumento son elementos del vocabulario estético de la ciudad, pero también son signos de la ideología dominante que aparecen cargados de connotaciones y valores. El compromiso del “arte público” con la ciudad está no tanto en seguir generando este tipo de signos ideológicos como el de pretender ser un reflejo de la actividad social de la ciudad.</p> <p>Su significado no hay que buscarlo en su capacidad paradigmática sino en la forma en la que la obra convierte el espacio urbano en lugar y le sirve, dotándole de carácter. La obra de “arte público” debe conferir al contexto un significado estético y también social, y, además, debe ser comunicativa y funcional. En una palabra, debe contener esas características de las que carecen aquellas obras que son ubicadas arbitrariamente en los espacios públicos.</p>

De aquí que es importante categorizar ese arte público del cual se establecerán conceptos y miradas, teniendo en cuenta diferentes factores como el contexto, los paradigmas, la mirada estética, la intención y otros factores que implícitamente se irán contemplando.

La tradición del arte urbano, del arte en el espacio público ha tenido en el mundo occidental, dos propósitos principales, uno de ellos es el de “conmemorar” algo importante, usualmente propio del poder mediante una obra artísticamente concebida; el otro es el de “embellecer” la ciudad mediante la colocación de obras de arte en espacios significativos: plazas, parques, esquinas, ejes, etcétera⁷ (Saldarriaga, 1997: p. 48).

⁷ SALDARRIAGA Alberto, Arte Público y Cultura Ciudadana, en, Arte para Bogotá, Editorial Universidad Nacional, 1997.

Dentro de esta categoría, por un lado se encuentra el monumento, que durante siglos ha incidido en la cultura pública, la cual responde a esa “historia oficial”, en donde se celebran y conmemoran aquellos hechos y símbolos reconocidos por un estado: un partido político, la iglesia, las clases sociales dominantes, entre otros. Por otro lado se encuentra el llamado “arte libre”, que no conmemora nada en particular, éste responde a temas mitológicos, y a símbolos culturalmente vigentes con un tratamiento estético particular. Ya sea el monumento o el llamado arte libre, responden a valores de la cultura oficial, y desde luego lo que no se encuentre allí está fuera de la cultura oficial, de la legitimidad pública, de lo cotidiano. Estas formas de algún modo cumplen con los criterios propios de la “cultura ciudadana estandarizada”.

En Colombia, de la misma forma que en el resto de Occidente, se han seguido los patrones y por qué no pensar en los paradigmas del arte público en diferentes momentos históricos (desde el repertorio completo de símbolos y próceres patrios, símbolos de la mitología, en el caso particular de Colombia figuras tradicionales de la cultura precolombina, faunos, musas y otras figuras tanto de la cultura greco-romana hasta de la tradición academicista). Desde mediados del siglo XX las formas responden a la geometría abstracta: *“todo ello responde a los formatos establecidos y presume de antemano que su significado es aceptado y entendido por la comunidad ciudadana”*⁸ (Saldarriaga, 1997: p. 49). Desde los puntos de vista citados se puede entender que por un lado está la estética oficial con sus símbolos, próceres, conmemoraciones de la clase política, y figuras de corte tradicional, y por el otro lado están aquellas formas que son interpretadas y analizadas por sectores intelectuales o “cultos” que reconocen los lineamientos de aquello que “es arte y no lo es”.

*La concepción tradicional de arte público es “pasiva” en cuanto el artista simplemente se limita a disponer obras en la ciudad y el ciudadano a admirarlas o a rechazarlas, según sea su entendimiento y apreciación de lo que le pongan por delante*⁹

De esta forma se asume que las estructuras culturales están dispuestas para ese tipo de intervenciones y que las prácticas que se llevan a cabo en unos lugares son igualmente

⁸ Ibídem, P. 49.

⁹ Ibídem, P. 49.

validas en otros. La óptica del pluralismo cultural valora positivamente la diversidad sociocultural y toma como punto de partida el hecho de que ningún grupo tiene por qué perder su cultura o identidad propia. En el modelo pluralista de sociedad la diversidad existente no desaparece sino que se mantiene, se recrea, de ahí que la posible diversificación de las expresiones culturales y de la participación ciudadana abre una alternativa a ese oficialismo.

Llevado al terreno del arte público este punto responde a una participación activa, pero casual:

“La irrupción de la obra en el espacio público apela de manera insistente al transeúnte transformado en espectador casual. Esto determina la necesidad de optimizar sus aspectos comunicativos, ya que de éstos depende el grado de participación que se obtendrá de esta audiencia eventual”¹⁰.

Bajo esta premisa, se busca que la pasividad del espectador no haga parte del juego dentro de este “paradigma” de cultura ciudadana, en donde valores como la confianza y la seguridad juegan un papel importante en la construcción de una ciudad “cultura”. En este contexto de participación cabe citar a Jacques Rancière cuando en su obra “El Espectador Emancipado¹¹” contempla al espectador no como simple observador, sino como participante del acto mismo: *“Hace falta un teatro sin espectadores, en el que los concurrentes aprendan en lugar de quedar seducidos por las imágenes, en el que se conviertan en participantes activos en lugar de ser voyeurs pasivos”¹².* (Rancière, 2010: p. 11).

En este marco de posibilidades, el arte público además de responder a prácticas contemporáneas, abre la posibilidad de pensar el trabajo artístico como parte de una pedagogía ciudadana y asumir o retomar el papel de la obra artística en la construcción de significado de ciudad, sin embargo para brindar un concepto en donde se pueda debatir epistemológicamente el concepto de “arte público” es necesario poner diferentes

¹⁰ ALONSO, Rodrigo, *La ciudad-escenario: Itinerarios de la performance pública y la intervención urbana*, [en línea], Fecha de consulta 4 de abril de 2014, Disponible en: http://www.roalonso.net/es/arte_cont/cdad_escenario.php

¹¹ RANCIÈRE Jacques, *El espectador emancipado*, Ellago Ediciones 2010.

¹² *Ibidem*, p. 11.

valoraciones de conceptos que están inmersos a dicho engranaje, y desde luego entender la relación de estos al contexto de trabajo que se pretende analizar. La Bienal de Venecia de Bogotá (BVB) se desarrolla en un contexto muy particular, rico en experiencias, diversidad de miradas y desde luego en historia, así que lo primero que se tiene que lograr es un análisis del contexto de trabajo. El uso de conceptos tales como ‘espacio público’ o ‘arte contemporáneo’, teorizados en el contexto occidental y posteriormente globalizados, tendrán que ser manejados con cuidado en el contexto de una ciudad como Bogotá, y un barrio como Venecia.

También existen nociones que, aunque no específicas del ámbito del arte público, se pueden aplicar íntegramente y que se van a desarrollar en los siguientes párrafos.

1.1. El contexto: El Barrio, Espacio Público - Espacio Político, arte público - ¿arte político?

Desde su fundación, Bogotá ha sido una ciudad que se ha desarrollado con asentamientos humanos diversos y heterogéneos, resultado de las múltiples mezclas de razas y constantes migraciones de todas las regiones del país. En la década de los años cincuenta la migración masiva de campesinos a la ciudad debido a la violencia en los campos, ha generado desde esa década los llamados “cinturones de miseria” con asentamiento en las vertientes de los ríos, quebradas y humedales, y para la época, prácticamente todas las invasiones estaban sobre el agua.

El Barrio Venecia se origina en esta realidad, inicialmente fue llamado “La Laguna”, sus terrenos hacían parte de una hacienda que perteneció al hermano de un importante líder militar de la década de los años cincuenta; en 1958 una urbanizadora edifica el terreno y se establecen habitantes principalmente del Departamento de Cundinamarca. El nombre anterior del barrio fue cambiado por los vecinos a "Venecia", por estar cerca a los humedales del Río Tunjuelo, por haberse inundado en una ocasión anterior y en la que un periódico tituló: *“Como en Venezia” y también en honor al Papa Juan XXIII quien había sido patriarca de esa ciudad, como lo explicaron los residentes en una carta dirigida al*

Vaticano”¹³. El barrio adquirió importancia en el casco urbano dado que se establecieron importantes fábricas como “COLMOTORES” (que aún fabrica autos de la compañía Chevrolet) y luego la visita del papa Pablo VI en 1968 trajo consigo la extensión de avenidas hacia el barrio y la construcción de rutas más accesibles. Venecia es un barrio plano, en donde hace parte del diario vivir la carencia de algunos servicios públicos, hay serios problemas de movilidad y congestiones masivas, lo que lo hace uno de los barrios más contaminados de la ciudad, y también uno de los más inseguros.

*“A ese espacio público como categoría política que organiza la vida social y la configura políticamente le urge verse ratificado como lugar, sitio, comarca, zona”*¹⁴. La BVB se lleva a cabo en la localidad de Tunjuelito: (*“En Colombia, las localidades son las divisiones administrativas con homogeneidad relativa desde el punto de vista geográfico, cultural, social y económico de los distritos especiales”, Ley 768 de 2002*)¹⁵. En el “Diccionario de Sinónimos Castellanos” de Roque Barcia, editado por Sopena en Buenos Aires en 1939, se encuentra que la palabra lugar viene del latín *locus, loci*, y que *locus* se deriva de *luere, alquiler*. Lugar es alquiler. *“Localidad es gobierno municipal o provincia”*¹⁶ Localizar es situar, precisar, fijar. Para el P. Claval, la región es:

*La expresión en el espacio de las relaciones que los hombres establecen, de los grupos a los que éstas dan lugar y de las solidaridades que resultan de ellas, y de las que los protagonistas tienen una conciencia más o menos clara. La vida de relaciones se inscribe en diversas escalas, de manera que la organización del espacio se inscribe en diversos niveles: hay pequeñas regiones, las que nacen de ritmos y complementariedades de la vida cotidiana, y otras más amplias, que unen a aquéllos que están ligados por relaciones e diverso tipo, menos frecuentes en lo referido a los particulares, pero con frecuencia igualmente importantes*¹⁷ (Claval, 1993: p. 227).

Según Carlos Rincón, la noción de “localidad” se puede especificar desde dos marcos conceptuales los cuales se pondrán en juego con el barrio Venecia:

¹³ Varios, [http://es.wikipedia.org/wiki/Venecia_\(Bogot%C3%A1\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Venecia_(Bogot%C3%A1))

¹⁴ DELGADO, Manuel, *“Lo Común y lo Colectivo”*, Universitat de Barcelona 2013

¹⁵ CORTEZ, Suárez Elizabeth, “Proyecto de Acuerdo Distrital”, Secretaría de Gobierno Distrital, Alcaldía Mayor de Bogotá, 2013.

¹⁶ ANCÍZAR, Manuel *“Arte y Localidad: Modelos Para Desarmar”* Editorial Universidad Nacional, 2006, P. 15

¹⁷ Claval, P. *La Région Nouvelle à la Fin du XX Siècle* en *La Géographie au Temps de la Chute des Murs* Paris, L’Harmattan, 1993 p. 27.

*Primero: Lo local, el lugar, dependen no solo de que un paisaje urbano o rural se mantengan sino sobre todo de los recuerdos sociales de pertenencia. De que haya hombres, mujeres jóvenes que pertenecen a él y que en costumbres, ritos e imágenes fijen una continuidad enraizada, que ellos saben transmitir y comunicar*¹⁸ (Rincón, 2006: p. 21).

El papel que juega la memoria, y los procesos generacionales locales, son fundamentales en la construcción de este punto. Aquí desaparecen las líneas topográficas trazadas de forma oficial, la orientación objetiva y la capacidad de recuerdo. La localidad de Tunjuelito, como se afirmaba en párrafos anteriores, está constituida por una población heterogénea, muchos de sus habitantes han trasladado sus imaginarios regionales a este punto céntrico del país y de la ciudad.

*Sin embargo allí en donde esa función topográfica llamada localidad (o lo local) desaparecen, es decir la continuidad vivida y la voluntad social asociada con ella son borradas... Segundo: “Localidad” puede verse en términos de diferencia y, por esa vía de contextos. De aquellos contextos locales y de los espacios de acción en red en que, por ejemplo los artistas de Colombia realizan su trabajo*¹⁹ (Rincón, 2006: p. 21).

Los discursos culturales, las condiciones políticas, económicas y sociales cumplen un papel importante en la constitución no sólo de infraestructuras, sino de procesos identitarios que permiten ser “materia de trabajo” para los participantes de la BVB. Este tipo de relaciones entre los grupos y el lugar se complementan si se realiza una revisión del concepto de espacio público. El geógrafo urbanista y político español Jordi Borja encuentra en los espacios públicos focos de intercambio donde en primera estancia se reconocen y expresan valores como la tolerancia, el reconocimiento del otro y desde luego la diversidad. Concibe a la vez que en estos procesos de “intercambio” y en los usos del espacio público dada su polivalencia, su centralidad y su calidad “*generan ciertamente usos diversos que entran en conflicto, (de tiempo y espacios, de respeto o no del*

¹⁸ ANCÍZAR, Manuel “Arte y Localidad: Modelos Para Desarmar” Editorial Universidad Nacional, 2006, P. 21.

¹⁹ *Ibíd*em,

*mobiliario público, de pautas culturales distintas, etc.*²⁰)” (Borja, p. 24, 2003). Estos usos en alguna medida generan procesos de civismo y cumplen un rol de “escuela formativa”.

Bajo esta premisa los factores de riesgo, conflicto, alianzas, negociación y desde luego legitimidad, generan una conquista del espacio público, definida por el autor como “*conquista democrática*”²¹. En facticidad y Validez, Habermas lleva a cabo una investigación sobre la relación entre hechos sociales, normatividad y política democrática. Así, el espacio público se presenta como el lugar de surgimiento de la opinión pública, que puede ser manipulada y deformada, pero que constituye el eje de la cohesión social, de la construcción y legitimación (o deslegitimación) política. En uno de sus primeros escritos, Habermas delimita el concepto: “*Por espacio público entendemos un ámbito de nuestra vida social, en el que se puede construir algo así como opinión pública*”²². En este fragmento el autor resalta el carácter que posee cualquier grupo de diálogo en la constitución de “lo público” y este espacio es eminentemente político, ya que se teje la trama de los asuntos humanos. Así, la política es un espacio de relaciones humanas, se sitúa fuera del hombre, en el espacio del entre y se establece sólo como relación.

*Aunque la situación de desconcierto que ha generado se puede extender a todos los campos de la vida social del país, es en el ámbito de lo urbano donde con mayor fortaleza se ha experimentado el impacto de la irrupción del Espacio Público (EP) como temática que cada día aumenta la cantidad y la intensidad de su participación en la reflexión, discusión y definiciones tanto de los elementos que componen la cotidianidad del devenir de la ciudad como, y muy especialmente, de los caminos que se les pretende trazar a nuestros centros urbanos hacia el futuro*²³. (Viviescas, 2006).

El espacio público por lo tanto, se encuentra en un ámbito de y para el libre acuerdo entre seres autónomos y emancipados que viven en tanto se encuadran en él. Sobrepasando la definición de espacio público como espacio social o colectivo, esta definición “*no se limita a ejecutar una voluntad descriptiva, sino que vehicula una fuerte connotación política. Como concepto político, espacio público quiere decir esfera de coexistencia*

²⁰ BORJA, Jordi, “La Ciudad Conquistada”. Alianza, Madrid. 2003, p. 24.

²¹ *Ibidem*.

²² HABERMAS, Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública. Barcelona: G. Gili, 1981.

²³ VIVIESCAS, Fernando. “Espacio Público Imaginación y Planeación Urbana”, extraído de: barriotaller.org.co/publicaciones/publico1.rtf, consultado el 6 de agosto de 2014.

pacífica y armoniosa de lo heterogéneo de la sociedad”²⁴ (Delgado, Malet, 2006: p. 58).

El concepto “esfera pública” es concebido por Jürgen Habermas, y lo define:

Por “esfera pública” entendemos, primero que todo, un dominio de nuestra vida social en el que algo así como la opinión pública puede conformarse. En Principio, el acceso a la esfera pública está abierto a todos los ciudadanos. Una porción de ella se constituye en cada conversación en que personas privadas se reúnen en público”²⁵ (Habermas, 1989: p. 231).

Ésta es entonces, el lenguaje político, una construcción en la que cada ser humano se ve reconocido como tal en relación y como la relación con otros, con lo que éste se “invierte” a partir de pactos reflexivos en permanente reactualización. A palabras de Alejandro Sahui, éste se concibe como un “*espacio de encuentro entre personas libres e iguales que razonan y argumentan en un proceso discursivo abierto dirigido al mutuo entendimiento y a su auto comprensión normativa*”²⁶. (Sahui, 2000: p. 20). Ese espacio es naturalmente el fundamento sobre el cual se soporta la posibilidad de una racionalización democrática de la política.

No obstante en países como Colombia, que se encuentra dentro de los llamados “países emergentes”, la sociedad urbana en los últimos años ha evolucionado hacia la devaluación de lo público, lo cual no solo ha recaído sobre aquello que ocurre en las ciudades y sus sistemas organizativos, sino también en el mismo espacio físico. “*En la sociedad capitalista en la que estamos inmersos lo público es sinónimo de baja calidad, a excepción de los países europeos con una larga tradición de fuerte inversión en los bienes y servicios estatales como son los países nórdicos o los países bajos*”²⁷. El pensamiento que asocia lo público a lo vulgar está fuertemente enraizado en gran parte de la sociedad actual, en muchos casos está fundamentado por la mala gestión del gasto público y los innumerables casos de corrupción del cuerpo político. A diferencia de “*la valoración de lo propio como aquello a proteger de los ataques del exterior resulta una actitud generalizada en los*

²⁴ DELGADO, Manuel, MALET, Daniel, “*El Espacio Público Como Ideología*”. Universitat de Barcelona Institut Català d’Antropologia: p. 58.

²⁵ HABERMAS Jürgen “*The Public Sphere*” en Steven Seidman (ed.), Jürgen Habermas on Society and Politics. A reader. Boston: Beacon Press, 1989, p. 231.

²⁶ SAHUI, Alejandro. 2000. “*Razón y espacio Público*”. Ardent, Habermas y Rawls, Ediciones Coyoacán, México DF, 2000 p. 20.

²⁷ URDA PEÑA Lucila, *El espacio público como marco de expresión artística*. Asociación Aragonesa de Críticos de Arte/13 Revista Número 20, Estudios de Arte, Investigación, 2012. Extraído de: http://oa.upm.es/16353/1/INVE_MEM_2012_133392.pdf, consultado 10 de abril de 2014.

ciudadanos del primer mundo”²⁸ (Peña, 2012), en las grandes ciudades de los países en vía de desarrollo, entre ellas Bogotá, la tendencia a concebir el espacio público como “tierra de todos y tierra de nadie”, es un fenómeno que se generaliza gradualmente y más aún en los barrios de las características de Venecia, en donde el continuo fluido demográfico, y la llegada de grupos humanos de diferentes poblaciones del país intensifican este “desapego” a las formas que caracterizan al barrio.

*El continuo flujo migratorio en todas direcciones provoca el desapego de los ciudadanos que vienen de otros mundos y a los que los problemas de adaptación les alejan de la búsqueda de una nueva identidad o un nuevo papel que desempeñar en la sociedad en la que se insertan. Del mismo modo la “amenaza” de los que vienen impulsa a muchos ciudadanos a refugiarse en sus espacios privados evitando propiciar ningún intercambio con todo aquello que venga de fuera*²⁹ (Peña, 2000).

Este no es un fenómeno nuevo si revisamos la historia del barrio Venecia, de hecho coincide también con la evolución física de las grandes ciudades de los países emergentes: *“La falta de apego por lo público y como consecuencia por el espacio público de nuestras ciudades tiene sus raíces en la pérdida de memoria colectiva progresiva que se ha ido produciendo a lo largo de los siglos XX y XXI*³⁰” (Peña, 2000), por ello no es gratuito considerar lo público como un concepto estrechamente vinculado a la memoria colectiva desde la mirada de quienes entienden el barrio como un lugar de “estudio humano”. En el caso de los artistas, todos los rincones de ese llamado “espacio público” son irremplazables y determinantes para servir de materia viva, soporte, museo o lugar de resguardo de aquellas expresiones concretas en soportes reales del arte espontáneo o programado que refleja el sentir de una sociedad.

El espacio público deviene pues en una dimensión básica para el desarrollo de la democracia, para incentivar la solidaridad y permitir los juegos, los flujos, las fuerzas o los eventos que llevan a la vida plena, digna y solidaria. Es cierto que la congestión, el estrés y la pobreza pueden llevar a la violencia y los conflictos, pero eso es ya algo inevitable en la vida urbana, frente a lo cual, por el contrario, un espacio público bien dispuesto puede recanalizar estas fuerzas negativas y permitir una mayor tranquilidad y libertad.

²⁸ *Ibíd.*

²⁹ *Ibíd.*

³⁰ *Ibíd.*

Para Jürgen Habermas, el espacio público para ser definido como tal debe ofrecer las siguientes características:

- La “inclusividad”, es decir, que este espacio es accesible para todos sin distinción.
- Carácter igualitario. No sólo tiene acceso a él cualquier persona, sino que además, en su interior, nadie tiene prioridad sobre alguien, se comparte por todos los participantes desde una posición igualitaria.
- La tercera se refiere a la apertura, en el sentido de que cualquier asunto, sin restricción, puede ser lanzado a discusión entre todos los participantes del espacio público.

El barrio en concordancia con estas propiedades del espacio público es un lugar de sucesos “extra-artísticos” continuos, alejado del hecho estético intencional, sería el lugar perfecto de subversión frente a todos aquellos mensajes de la sociedad de consumo y de orden que establecen los paradigmas de lo que es y no es arte, *“los espacios deben aparecer ante nosotros como escenas trágicas, cómicas y satíricas de nuestro ordinario y extraordinario vivir cotidiano”*³¹ (Peña, 2000). Bajo ese orden de ideas, la Bienal de Venecia de Bogotá, nace, se reconfigura, se metamorfosea desde su episteme (la Biennale di Venezia) hasta intentar dar una novedad y respuesta a las mismas prácticas de arte de dominación. Sin embargo, el arte público en este contexto barrial tiene que negociar para sí mismo un lugar en un entorno donde hay una creciente competencia espacial por parte de comerciantes, habitantes y quienes ven en el barrio algo más que un espacio residencial con características particulares.

El arte público se ha caracterizado por poseer una gran fuerza política, esto es básico, pues al ser y estar destinada a un espacio público, se convierte en una práctica política.

Sin hacer reducciones epistemológicas de los significados posibles que presenta el espacio público hoy, se puede decir que no es una producción homogénea ni constante, que no es el resultado de una interacción entre usuarios del espacio urbano y los objetos construidos en él, que tiene un talante utópico e inacabado como la democracia misma. *“la posibilitación de la integración del espacio público y el arte favorece la reparación de una*

³¹ *Ibíd.*

estructura sólida capaz de generar una memoria colectiva que cree vínculos entre ciudadano y ciudad”³² (Peña, 2000).

Básicamente hay que recordar que las propuestas que se disponen a manera de sorpresa, en el espacio público, están cargadas de conceptos que irrumpen con la convencionalidad de quienes se ven intervenidos con ellas, y desde luego se escapan de los parámetros establecidos en la “caja blanca”, dada la configuración entre obra, entorno y espectador. *“Cuando estas condiciones no se cumplen, las obras apenas pueden liberarse de las determinaciones discursivas del circuito artístico. Es por esto que frecuentemente, incluso en los espacios más alternativos, muchas de ellas no logran franquear el marco institucional*”³³ (Alonso, 2000).

En el marco de la contemporaneidad, la obra en el espacio público ha cumplido y aún cumple un papel importante en la generación de nuevos paradigmas estéticos, y Nicolás Bourriaud en su obra “estética relacional” brinda una aproximación a estos paradigmas desde trabajos realizados en la década de los años noventa, que no se alejan en lo absoluto de los parámetros que establecen los trabajos realizados en la BVB dada su apertura y disposición en el espacio público:

*Dicho de otra manera, no se puede considerar a la obra contemporánea como un espacio por recorrer (donde el "visitante" es un coleccionista)... La obra se presenta ahora como una duración por experimentar, como una apertura posible hacia un intercambio ilimitado. La ciudad permitió y generalizó la experiencia de la proximidad: es el símbolo tangible y el marco histórico del estado de sociedad, ese "estado de encuentro que se le impone a los hombres*³⁴ (Bourriaud, 2008: p. 14).

Javier Mañero Rodicio en su artículo “Arte Público Entre la Combinatoria Relacional y el Arte como Pasión Inapropiada” formula cuando el arte no es político, y afirma:

El arte no es político cuando actúa linealmente respecto a los efectos buscados, cuando se empeña en anular toda distancia entre realidad y estética, porque entonces la capacidad de desconexión, de ruptura y disenso de la estética se anula, se disuelve en los efectos ya

³² *Ibidem.*

³³ ALONSO, Rodrigo, “La ciudad-escenario: Itinerarios de la performance pública y la intervención urbana”, [en línea], Disponible en: http://www.roalonso.net/es/arte_cont/cdad_escenario.php Fecha de consulta 4 de abril de 2014.

³⁴ BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*, Adriana Hidalgo Editora, 2008, p. 14.

*previstos y nada aporta al comentario político más allá de lo periodístico o lo moralizante*³⁵. (Mañero, 2012).

Cuando se dan de forma directa estas relaciones con un fin, se está haciendo referencia directa a la capacidad de algunas expresiones de convertirse en acciones y transformar la realidad o el entorno. Si estas condiciones se cumplen, el sentido o el espíritu mismo de la obra aluden directamente al concepto de “performatividad”. “*“Realizativo” es un neologismo derivado de “realizar”. Lo mismo ocurre, en el original inglés, con “performative”, derivado del verbo “to perform”*”³⁶ (Austin, p. 5. 1998). Austin señaló que verbos como “jurar”, “declarar”, “apostar”, “legar”, “bautizar”, etc., producían oraciones que, de por sí, eran ya una acción. En su libro “*cómo hacer las cosas con palabras*” el autor reúne ejemplos prácticos y cotidianos de situaciones donde se da esta forma de producir realidades.

Roland Barthes, en su artículo “La muerte del autor” se apropia la noción de performatividad de Austin para reflexionar acerca de la escritura:

...es que escribir ya no puede seguir designando una operación de registro, de constatación, de “pintura” (como decían los Clásicos) sino que más bien es lo que los lingüistas, siguiendo la filosofía oxfordiana, llaman performativo, forma verbal extraña (que se da exclusivamente en primera persona y en presente) en el que la enunciación no tiene más contenido (más enunciado) que el acto por el cual ella misma se profiere”³⁷ (Barthes1994: p. 68).

De esta forma se puede deducir que escribir es una forma de hacer, de abrir paso a distintas realidades. Sin embargo es que quien lleva a cabo esta acción no es el Autor, sino el lector o espectador quien, en el recorrido de la lectura, brinda sentido, construye y encarna en su presente aquello que se ha escrito. Al leer, el texto se hace realidad como experiencia de quien lo lee. De esta manera, al señalar la muerte del Autor y el nacimiento del lector, Barthes revela una característica más de lo performativo: lo que las palabras hacen es

³⁵ MAÑERO Rodicio, Javier. “*Arte público entre la combinatoria relacional y el arte como pasión inapropiada*”, Universidad Complutense de Madrid, [en línea], Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/viewFile/39071/40071>. Consultado el 6 de abril de 2014.

³⁶ AUSTIN, J. L. 1998. “*Cómo hacer cosas con las palabras*”. Paidós, Barcelona, p. 5.

³⁷ BARTHES, R. 1994. “*La muerte del Autor*”, en *El susurro del lenguaje*, Paidós Comunicación, Barcelona.

producir una subjetividad, es decir, una forma concreta de ser consciente y de entender el mundo.

Así, los dispositivos dispuestos en el espacio público son únicos, en cuanto que resulta imposible repetir o reproducir de manera idéntica las acciones o lecturas que se realizan de estos, también es de tener en cuenta que dichos dispositivos *“fueron concebidos para tener la capacidad de responder al lugar concreto en el que se exponen”*³⁸

Algunos de los trabajos presentados en la BVB hacen énfasis en los aspectos estéticos de la obra, no obstante la “gran condición” en dicha convocatoria es que ésta se adecue a los lenguajes o códigos populares, destacando cierta intención comunicativa característica en la propuesta original sin descuidar su productividad estética y su conflicto con el entorno.

*Los planteos diseñados verdaderamente para el espacio público dependen de un equilibrio muy sutil y precario entre los postulados estéticos y el recurso a lenguajes de significación social, lo que los enfrenta a un alto nivel de riesgo y exposición”*³⁹.

No obstante vale la pena cuestionar las propuestas presentadas en la BVB dado el verdadero impacto de éstas y la memoria que se supone resguarda el barrio de dicha propuesta curatorial. ¿Son los planteamientos de la curaduría que se da en el proceso de selección? ¿Es la falta de interacción con el barrio por parte de los artistas? ¿Son las condiciones propias del arte público, y de “exponerse” ante el espectador- transeúnte?

*Desprovistos de la red de contención institucional, oscilan entre la productividad estética y el fracaso semántico más absoluto, señalando el carácter fundante del contexto concreto en la configuración de su interpretación y de su sentido final”*⁴⁰

De acuerdo con lo anterior, las prácticas artísticas actuales vinculadas con ese espacio involucran dimensiones tan complejas y específicas como la cultural, la política y la ciudadana, pues exceden sin duda las valoraciones estrictamente formales o estéticas que intentan muchas veces someterlas a las características físicas de un enclave urbano o reducirlas a un simple complemento del paisaje.

³⁸ Entrevista realizada a Fernando Escobar, participante de la Bienal de Venecia del Bogotá en el año 2001.

³⁹ ALONSO, Rodrigo, “La ciudad-escenario: Itinerarios de la performance pública y la intervención urbana”, [en línea], Disponible en: http://www.roalonso.net/es/arte_cont/cdad_escenario.php. Fecha de consulta 4 de abril de 2014.

⁴⁰ *Ibíd.*

De las prácticas artísticas hay que recordar también que no son sólo un saber académico – profesional y especializado en su lenguaje, son además imaginación social por su relación histórica con movilizaciones y organizaciones sociales– y, por lo tanto, son al mismo tiempo posibilidad de transformación cultural y botín político de los agentes que detentan el poder.

Afirmar que en tiempos recientes las prácticas artísticas han potenciado la transformación y multiplicación de las estrategias empleadas por los ciudadanos para dialogar con el Estado y con el establecimiento cultural, quiere decir que no son simples derivaciones del orden social, sino que son constitutivas de ese orden. Un buen ejemplo de esta transformación se refleja en cómo diversas comunidades han logrado instalar en las agendas de instituciones públicas y privadas sus exigencias y necesidades, movilizándolo y captando, de paso, recursos financieros, culturales, pedagógicos y sociales. *“El arte de vanguardia no busca reflejar el cambio social (un cambio ya dinamizado por la transformación política de la sociedad) sino anticiparlo y prefigurarlos, usando la transgresión estética como detonante anti-institucional”*⁴¹. (Richard, 2009-2013).

Para hacer una revisión más precisa entre las prácticas artísticas y la dialéctica que puede establecerse con los habitantes de Venecia, es necesario comprender la función estética que puede poseer un espacio como el barrio, y las dinámicas que se generan a partir las propuestas que se instauran en el espacio público.

“Matracas” (Nombre que recibe el colectivo de artistas y gestores que fundó la Bienal de Venecia de Bogotá) se inspira en el barrio, y resulta ser el lugar que encuentra oportuno desde la gestión cultural. Si se tiene en cuenta la cita de Ian Mukarovsky donde *“Cualquier objeto o cualquier suceso (ya sea un proceso natural o una actividad humana) pueden llegar a ser portadores de la función estética”*⁴². (Mukarovsky, 2011: p. 5) y alternamente se contempla la postura de sus creadores, la Bienal se “inspira” en los eventos habituales del barrio, con el ánimo de promover la creación y la discusión de elementos críticos, para poder apreciar, experimentar y evaluar proyectos estéticos y su relación con la comunidad.

⁴¹ RICHARD Nelly, *“Lo político en el arte: arte, política e instituciones”* ARCIS UNIVERSITY en <http://hemi.nyu.edu/hemi/es/emisferica-62/richard>, 2009-2013 Consultado el 3 de agosto de 2014.

⁴² MUKAROVSKY Jan. *Función, norma y valor estéticos como hechos sociales*. Editorial Cuadernos de Plata. p. 5. 2011.

Bajo esta dinámica los espacios que hacen parte del barrio y los elementos dispuestos en ellos son el “insumo” de construcción de las obras, esos mismos elementos que François Jost atribuye a la banalidad, a lo cotidiano, a lo infraordinario. Apoyado por las observaciones de Perec y De Certeau, los define como “*modos de exploración de la realidad cuyo fin es, en definitiva, instaurar una nueva relación del hombre con el mundo y hasta de pensar la realidad*”⁴³ (Jost 2002: p. 79).

Uno de los objetivos primarios de la Bienal de Venecia de Bogotá según sus creadores, es desplazar la producción y circulación del arte de los espacios habituales desde la comunidad de un barrio popular del sur de Bogotá y hacia ella, alejados del centro histórico y de los espacios oficiales en donde se “exhibe” el arte. Parte de su estrategia es realizar una exposición con obras in situ de artistas jóvenes, emergentes y profesionales, quienes de manera simultánea llevan a cabo talleres y conferencias para la comunidad, sobre su obra o sobre alguna temática paradigmática en la estética contemporánea. “*La función estética ocupa un lugar importante en la vida del individuo y de toda sociedad*”⁴⁴. (Mukarovsky, 2011: p. 5).

Sus organizadores señalan de forma explícita en los textos compilatorios, que la bienal busca estrategias en donde las relaciones entre los artistas participantes de la Bienal y los habitantes del barrio se operen con otro tipo de dinámicas, donde a este supuesto “espectador” se le proponga, y de alguna forma “obligue” en palabras de Jacques Rancière (Ranciere, 2010: pp. 11-12) “*a intercambiar la posición del espectador pasivo por la de investigador o experimentador científico que observa*”⁴⁵, y que además haga parte activa de la misma, proponiéndosele de manera singular, “un dilema ejemplar, semejante a los que se plantean a los hombres involucrados en las decisiones de la acción. Se les obligará así a agudizar su propio sentido de evaluación de razones, de su discusión y de la elección que acaba zanjando”.

Existen diversas investigaciones, categorizaciones y planteamientos sobre la conceptualización del articulado “arte público”, de la misma forma que apartados, memorias de congresos, festivales y bienales donde se llevan a cabo dichas manifestaciones. También se ha escrito variedad de textos sobre las propiedades retóricas

⁴³ JOST, Francois. 2013. El Culto a lo Banal. De Duchamp a los *reality shows*. Editorial Librería, Buenos Aires. p. 79.

⁴⁴ *Ibidem*. p. 5.

⁴⁵ RANCIÈRE. El espectador emancipado. Ellago Editores. p. 12. España, 2010.

del espacio público y sus diversas formas de analizar las interacciones humanas entorno a las propuestas que pueden plantear en éste.

En Latinoamérica se presenta diversidad de proyectos que “apuestan” a las propuestas in situ, desde algunos que surgen del conflicto y la opresión que generan los nuevos espacios urbanos o aquellos que apuntan a la revitalización de un espacio extinto, hasta propuestas que se inscriben en esta categoría, tomando las características estéticas y formales de éste con fines publicitarios o de propaganda. La Bienal de Venecia de Bogotá, en palabras de su propio gestor, se invita a artistas de diferentes partes del país a conocer e inspirarse en los habitantes, en las calles y en la realidad del barrio y de ahí articular la experiencia a los propios procesos creativos del artista participante, esta bienal ya es un espacio que goza de legitimidad en el panorama cultural del país.

Los conceptos “arte” y “espacio público” tienen en común la apertura, ya que son dos territorios donde se producen intercambios de información, materiales e incluso de energías; el espacio público se caracteriza por ser “problemático”, que a partir de una exploración de su utilización discursiva, el trabajo de Andrés Di Masso Tarditti (2007) en su artículo “Usos retóricos del espacio público: la organización discursiva de un espacio en conflicto” argumenta como éste puede ser entendido como un recurso retórico para la acción social localizada.

La idea de un arte público adquiere hoy una nueva dimensión ligada inevitablemente a un factor ideológico, que supone la comprensión de la ciudad como un entramado complejo, Desde este punto de vista, y apoyándonos en la tesis del filósofo alemán Jürgen Habermas (1989), el concepto de espacio público se puede definir como una esfera social específica, y, de manera ideal, como un lugar de debate donde todos los ciudadanos pueden desarrollar y ejercer su voluntad política⁴⁶. El espacio público hace parte de la retórica democrática, un lugar común para ejercer derechos y deberes que derivan de ella, el espacio público se define por contraposición al espacio privado basado en la propiedad con

⁴⁶ Lo que Habermas llama “esfera pública burguesa” representaría idealmente un lugar inclusivo de debate y formación de opiniones que está por encima de todo tipo de intereses privados, económicos, políticos e incluso de control del estado. Habermas sitúa el advenimiento de esta esfera pública en coincidencia con el desarrollo del capitalismo en la Europa Occidental y describe su apogeo en el espacio político burgués alcanzado en el s. XVIII. En posición contraria a este modelo, nos encontraríamos históricamente situados en un momento de dominación por los medios de comunicación de masas bajo un estado benefactor que promueve el espectáculo y la formación de un público pasivo y consumista, que debería ser combatido con la vigilancia, el compromiso y la intervención. Ver, Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, trans. Thomas Burger and Frederick Lawrence, Cambridge, Massachusetts, Polity, 1989.

base en la libertad, la igualdad, la participación y el activismo como forma reconocida de participación.

La BVB como institución dentro de sus objetivos hace explícito intervenir con acciones de orden estético y acciones espontáneas con el fin de “re-descubrir” ese espacio público que los transeúntes ven cotidiano y ordinario para mejorar su uso y poder contemplar la idea de “transformar una realidad”.

Dentro de las intervenciones artísticas que se realizan en la BVB se pueden clasificar: Elementos que producen una activación o acción dinámica dentro del espacio, elementos naturales o artificiales que ocupan el espacio, inserción de elementos urbanos que generan entornos íntimos dentro del espacio público, alteración del espacio a través de imagen, sonido y nuevos medios, tratamiento de elementos residuales como intersticios y medianeras, acciones artísticas de reivindicación y arte urbano.

Dependiendo del tipo de intervenciones que se ejecutan, las consecuencias “han sido diferentes” según registros de las memorias de cada una de las versiones de la BVB. Si las dinámicas del arte público permiten vislumbrar un panorama en donde se reconstruye un tejido social, y aquellos lugares carentes de apertura suelen transformarse en lugares “amables” e incluso en lugares de encuentro para la ciudadanía, la Bienal no ha dejado vestigios que causen impacto alguno desde dicha perspectiva, a pesar de que han transcurrido 19 años después de su primera edición.

Jaime Cuenca (2012) en su publicación *¿Es Público el Arte Público?* Hace una reflexión epistemológica del concepto de arte público y de esta forma brinda una mirada crítica de los usos prácticos que se hacen de esta expresión, este texto localiza algunos dilemas que van desde lo estrictamente instrumental hasta los usos económicos que se han dado en las propuestas que se insertan en dicha noción mediante un pequeño recorrido histórico.

Asimismo, para iniciar el análisis de las dinámicas de producción y gestión en los proyectos que se enmarcan en la categoría de “arte Público” es necesario desarrollar dos nociones bajo este contexto: cultura y desarrollo, revisadas y debatidas por autores como Rubens Bayardo y Paul Tolila, quienes además de esto brindan recorridos por algunos hitos donde estos dos términos se han articulado y han generado como resultado

fenómenos comunes que pueden analizarse y compararse con lo que ocurre en torno a este tipo de manifestaciones, esto se analizará en el segundo capítulo.

El compilado de experiencias “Arte y Localidad: Modelos para Desarmar”, publicado por la Universidad Nacional de Colombia, reúne diferentes experiencias relacionadas con “la localidad”, con las prácticas estéticas contemporáneas que hacen uso de los espacios públicos de la ciudad de Bogotá en localidades con características particulares. En esta publicación la BVB tiene un espacio importante en donde Franklin Aguirre, presidente de la bienal, relata de forma muy sintética las experiencias de cada una de sus versiones, el prólogo realizado por Gustavo Zalamea hace énfasis en la “zona crítica” del arte, que define como *“arte vinculado a la situación social y política, arte vulnerable, para nada espectacular, alejado de modelos autoritarios”*⁴⁷ (Zalamea, 2007: p. 14), de la misma forma Zalamea en el prólogo recurre a una cita de la obra “Modernidad y Posmodernidad en el arte” de Fermín Fevre, donde se enfatiza de forma lapidaria “la función social y comunicativa” de las propuestas que a seguir en el texto se describen: *“Son prácticas artísticas que proponen nuevas vías operativas y procuran una recuperación de la comunicabilidad. Sus planteamientos son problemáticos pero seductores y, cosa fundamental, el humor las ha permeado y penetrado profundamente”*⁴⁸.

Sin embargo, más adelante se plantean dilemas de discusión en torno a la génesis de los conceptos establecidos frente a los modelos de gestión, producción y a los mismos intereses que se dan a nivel político y estético. Para comprender cualquier tipo de fenómeno que se desprende de la BVB es fundamental conocer algunos antecedentes que dieron paso a lo que se llegaría a conocer como “arte Público” en Colombia, y cómo los modelos anteriores a este sufren un giro paradigmático no sólo en las esferas del arte, sino además en el mercado y sus públicos.

Era muy palpable el inconformismo de muchos artistas y productores independientes a mediados de la década de los años noventa en Colombia, contexto en el que nace la Bienal de Venecia de Bogotá. El país, y por consiguiente el arte, pasaban por una crisis en donde por un lado, las galerías entraban en “default” financiero, dada la caída de los más

⁴⁷ ZALAMEA, Gustavo. Arte y localidad. Modelos para desarmar. Editorial Universidad Nacional de Colombia. p. 14, 2007.

⁴⁸ *Ibíd.*

importantes carteles de la mafia de ese momento (La década de los años ochenta fue el decenio en que el mercado era manejado en su mayoría por estos grupos al margen de la ley), *“la circunstancia histórica en la década de los ochenta afecta notablemente la producción artística, el boom del narcotráfico trae grandes flujos de dinero a Colombia e impacta en el mercado de la pintura”*⁴⁹. Muchos artistas legitimados en el país cayeron en este “falso comercio”, en donde el exceso de demanda los llevaría a seguir estilos que respondían a tal mercado. En palabras de la directora de la galería Jenny Vilá en Cali: *“el arte se empezó a asociar a una especie de palacete neoclásico”*⁵⁰, Beatriz González, pintora colombiana da un detalle particular de esta circunstancia: *“los narcos pedían pinturas, a los narcos no les interesaban las instalaciones u otras cosas... muchos artistas accedieron a este comercio, lo cual es muy dramático en la década del ochenta”*⁵¹; En esta década los “grandes nombres” del arte colombiano tienen su apogeo a nivel comercial, y las galerías como los lugares de difusión legitimados se cerraban a este modelo: “el arte como inversión monetaria”. En palabras del director de Galería Santa fe este era *“un mercado mentiroso, no era un mercado verdadero”*⁵²

Por otro lado en la década de los años noventa, ante tal crisis, el hermetismo de los pocos espacios que perduraron dada la caída, promovían modelos tradicionales de “nombres” ya incorporados en el “Star System” del arte. En el año 1997, en el apogeo de dicha circunstancia, Alberto Saldarriaga afirmaría en la publicación “Arte para Bogotá” editada por la Universidad Nacional:

*El arte se encuentra actualmente en una situación paradójica. El agotamiento de las expresiones artísticas tradicionales es evidente, sobre todo en el mercado comercial, donde el valor de las obras se homologa al de cualquier objeto de consumo. Las expresiones “contestatarias” que abundan en los salones y eventos artísticos intentan evadir ese mercado, y repinten, en la mayoría de los casos unas convenciones ya establecidas e igualmente agotadas, que recuerdan vagamente las expresiones de las vanguardias artísticas de comienzo de siglo.*⁵³

⁴⁹ Plástica, Arte Contemporáneo en Colombia (Documentales), capítulo 2, “El arte no es Como lo Pintan”, Ministerio de Cultura de Colombia, 2003.

⁵⁰ *Ibidem.*

⁵¹ *Ibidem.*

⁵² *Ibidem.*

⁵³ Varios Autores, *Arte para Bogotá*, Editorial Universidad Nacional, 1997.

En este panorama es cuando el concepto de arte público se “retoma” en las universidades y esferas independientes con una dimensión crítica, poniéndose como un emblema de resistencia a las circunstancias citadas:

*Las redes internacionales de arte, representadas por las galerías y los museos, por las ferias, escuelas de arte y revistas, disponen y deciden acerca de lo que es y no es válido como arte, bien sea para venderse en el mercado, o para incluirse en las muestras artísticas periódicas. En esas redes también se decide parcialmente el significado del arte, al menos el de aquel que se establece como oficial.*⁵⁴

De ahí que no ha sido tarea fácil aun incorporar muchos de los paradigmas que circundan al arte público en occidente y que establecen hegemonía frente a la equivalencia que pueda darse en el barrio, dado que los modos de pensar lo público pueden ser evidenciados, alterados y fracturados por el arte y por obras que se rigen bajo sus parámetros. En este sentido, también es importante atender a las acciones que las obras ofrecen y generan en relación y confrontación con los polos mencionados, así como a las diversas dinámicas que caracterizan los modos en que las obras o prácticas confrontan o fracturan ciertas ideas de lo público, y con ello, del espacio público como espacio nada neutral.

*“El arte es un asunto urbano por excelencia, además de vía para configurar expresiones culturales colectivas”.*⁵⁵ (Saldarriaga: 1997, p. 47) A través de la historia, en Occidente se han puesto en valor las formas tanto para el “arte de salón” como para el arte público, bajo los paradigmas que se brinden de allí se trabajará gran parte de las expresiones estéticas de cada época, y estar inmerso o fuera de estos modelos compete a quien desee participar de los procesos de construcción en cualquier panorama estético.

Si en algo ha habido acuerdos entre los académicos que han revisado histórica y operacionalmente el arte público, es en reconocer que bajo esta premisa ha sido identificada una serie de proposiciones que desde la década de los años sesenta vienen manifestando su inconformidad con la baja eficacia de “las cuatro paredes blancas” para la

⁵⁴ *Ibídem.*

⁵⁵ *Ibídem.*

proyección de nuevos dilemas estéticos, junto a un interés primario por involucrar en el hecho artístico, a un público que no es precisamente aquel que frecuenta los espacios de exhibición donde se legitima y/o comercializa el arte. *“Esta nueva categoría no es un estilo y se desarrolla independientemente de las formas, los materiales y las escalas”*.⁵⁶ (Maderuelo: 1990 p. 174).

Para Alberto Saldarriaga, el arte público como aquel que se desarrolla e instala en el espacio urbano *“se escapa parcialmente de estas condiciones”*.⁵⁷ (Saldarriaga: 1997, p. 47), ya que su papel y significado se opone a las normas establecidas en el arte de salón.

Para Rosalyn Deutsche, los vínculos entre arte y ciudad han establecido cuatro tipos de relaciones primordiales: *“(1) la ciudad como tema del arte, (2) el arte público o arte para la ciudad, (3) la ciudad como obra artística y (4) la ciudad como influencia sobre la experiencia perceptual o emocional de los artistas que se “refleja” posteriormente en la obra”*.⁵⁸ (Deutsche: 1991, p. 29). Sin embargo para la autora, esta categorización presenta dilemas, dada la particularidad de las ciudades y del arte; sobre todo si estas son pensadas como autónomas y definidas. Tanto el concepto de ciudad como el concepto de arte son construcciones que cambian y se redefinen, y es complejo desde este punto de vista pensar en una coherencia entre las mismas.

Por otra parte, esta clasificación establece una marcada separación entre los términos en juego. La ciudad aparece como ajena y externa al artista; éste puede incorporarla a su obra o verse influido por ella, pero no se contempla la posibilidad de que la ciudad sea una parte constitutiva de su trabajo, una voz incorporada a su diálogo con el espectador.

“Aceptar una relación fluida e integrada entre el arte y la ciudad conlleva una serie de riesgos teóricos y prácticos que muy pocos están dispuestos a afrontar. La convalidación de este tipo de relación nos llevaría a constatar, por ejemplo, la ambigüedad de las fronteras entre la obra artística y su contexto, entre el arte y el no-arte, o a aceptar su confrontación con un espectador no preparado, que

⁵⁶ MADERUELO, José: *El espacio raptado, Interferencias entre Arquitectura y Escultura*, ed. Biblioteca Mondadori, Barcelona, 1990.

⁵⁷ SALDARRIAGA Alberto, *Arte Público y Cultura Ciudadana*, en, *Arte para Bogotá*, Editorial Universidad Nacional, 1997.

⁵⁸ DEUTSCHE, Rosalyn: *“Alternative Space”* en Wallis, Brian (ed.): *If You Lived Here...* Dia Art Foundation/Bay Press, Seattle, 1991.

podría decodificar de manera “errónea” o “aberrante” su sentido o, lo que es aún peor, no llegar siquiera a detectarlo”⁵⁹.

Otro dilema y uno de los más discutidos en los estudios sobre arte en el espacio público tienen que ver con el énfasis que se hace en los aspectos comunicativos de la obra y su adaptación en los lenguajes o códigos populares, según Rodrigo Alonso, muchas obras *“apenas pueden librarse de las determinaciones discursivas del circuito artístico. Es por esto que frecuentemente, incluso en los aspectos más alternativos, muchas de ellas no logran franquear el marco institucional”*.⁶⁰

Hoy en Venecia una clara y preocupante observación que se establece a partir de entrevistas y diálogos con los habitantes, es el débil impacto que las bienales han dejado a la población del barrio, no hay vestigio alguno que determine o delimite una frecuencia analizada desde los públicos, no se habla de una bienal de contadas versiones, se habla de una bienal que por su tradición ya avanza y se desarrolla con fondos públicos, y de la cual se deberían obtener resultados concretos.

Hay que recordar que la legitimidad que la bienal posee actualmente en los circuitos artísticos dada su antigüedad y la ruptura que presentó en su momento es tal, que sus organizadores tienen carta blanca en los espacios de exhibición oficial de la ciudad y del país, varios de ellos son curadores en espacios que responden al “cubo blanco” (espacio con el cual se peleaba en un primer momento). Con tales criterios son también elegidas muchas de las propuestas que se pueden observar en catálogos y memorias de la BVB.

“Trasplantadas fuera del circuito artístico son tan herméticas como dentro de este, con lo cual su confrontación con el entorno social carece de todo sentido, y su relación con el habitante urbano se establece en los términos de una indiferencia total”.⁶¹

⁵⁹ ALONSO, Rodrigo, La ciudad-escenario: Itinerarios de la performance pública y la intervención urbana, [en línea], Fecha de consulta 4 de abril de 2014, Disponible en: http://www.roalonso.net/es/arte_cont/cdad_escenario.php

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*.

El impacto que la Bienal ha causado, en términos “estéticos”, “paradigmáticos” y a nivel gestión en el panorama artístico colombiano, ha llamado progresivamente la atención de los círculos artísticos tradicionales que por años han manejado las “esferas” y los grupos selectos del arte en el país.

*“El movimiento que ha provocado la Bienal de Venecia de Bogotá ha hecho que críticos y artistas importantes como Eduardo Serrano, María Eugenia Niño y Gustavo Zalamea, se integren como jurados en el evento. En la tercera edición el artista ganador fue premiado con su asistencia a la Bienal de Venecia de Italia, esto hizo que muchos artistas jóvenes y reconocidos como Nadín Ospina, Martha Combariza (1955), José Valvuela (1960) y Jaime Iregui (1956), entre otros, comenzaran a interesarse por participar en el evento”*⁶² (Guerrero: 2008, p. 127).

Los nombres citados en el anterior párrafo, pertenecen a figuras que por años han fijado su atención en establecerse dentro del “Star System” del arte en país desde hace décadas, por lo tanto son escasas y por qué no indicar nulas las participaciones en eventos con las dimensiones particulares de la BVB, así que la curaduría, el montaje y aspectos muy relevantes en varias ediciones han sido desde estas esferas oficiales muy aceptados, y la mirada del habitante del barrio ha pasado a un plano poco relevante a nivel de impacto y muy importante a nivel de imagen mediática.

“la negación del marco institucional interpretativo determina la necesidad de construir un entorno de meta comunicación que califique la intervención o la acción en vistas a evitar su completa asimilación en el contexto con la consiguiente pérdida de su eficacia conceptual, estética o reflexiva. Estos aspectos metacomunicativos son difíciles de generar, lo que muchas veces pone en peligro el destino y los objetivos de estas intervenciones”.⁶³

Si bien, *“es verdad que el círculo de personas que entran en contacto directo con el arte es bastante limitado, ya sea por relativa rareza de la disposición estética (o por*

⁶² Eddiguer Guerrero. “Salones de arte en Bogotá” en: Revista Estética N° 009. Universidad de los Andes de Venezuela. p.127, 2008.

⁶³ ALONSO, Rodrigo. La ciudad-escenario: Itinerarios de la performance pública y la intervención urbana, [en línea], Fecha de consulta 4 de abril de 2014, Disponible en: http://www.roalonso.net/es/arte_cont/cdad_escenario.php

*su limitación en cada caso singular a determinadas áreas del arte), ya sea por las barreras de la estratificación social (limitadas posibilidades de acceso a las obras artísticas y a la educación estética para algunos estratos sociales”.*⁶⁴ (Mukarovsky: 2011, p. 35).

Y la Bienal es un espacio que ha irrumpido y cambiado los modelos establecidos en la ciudad, ha cobrado una importancia y un reconocimiento no sólo nacional, sino internacional, en donde las últimas relatorías del evento parecen concentrarse más en la “legitimidad” del evento que en el mismo hecho social.

Desde esta última apreciación surgen inquietudes de orden conceptual e instrumental en torno a las prácticas que se dan en la BVB y en otros espacios donde este llamado arte público parece tener propósitos adicionales de otra índole alejados de su concepción, o bien priman desde una mirada crítica intereses ajenos a una revitalización del espacio y de otros aspectos ya citados. Son pocos los investigadores y proyectos que analizan los modelos de gestión y producción de las propuestas en arte público, desde una mirada cultura-desarrollo, y los ejemplos que desde una mirada crítica arrojan resultados de esta índole.

Una conclusión importante desde el plano teórico es que el arte público es una herramienta para tener en cuenta en todos los procesos de reconciliación social, ya que puede ayudar a sanar las relaciones entre las comunidades afectadas y las instituciones estatales. No obstante se debe realizar un análisis desde su praxis y el orden que se establece en su interior apelando a factores que están estrechamente ligados a intereses económicos, políticos y legitimadores.

⁶⁴ MUKAROVSKY, Jan. Función, norma y valor estéticos como hechos sociales. Editorial Cuadernos de Plata, p. 35, 2011.

2. El arte público entre la economía y el desarrollo.

“La posibilidad de un arte relacional - un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado- da cuenta de un cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno” .

Nicolás Bourriaud

2.1. ¿Valor Artístico o Valor de Cambio?

La BVB propone en un inicio cuestionar la tensión entre arte y economía: circuitos de capital cultural-social-artístico y circuitos de capital económico en distintas condiciones de producción, pero todos bajo los ejes del mismo sistema económico. Su forma “In Situ” permitiría abrir una serie de conversaciones, encuentros y reuniones en torno a los proyectos, poniendo en discusión el carácter que propone al convertirse en un evento internacional que deja en segundo plano la preocupación por encontrar vínculos con el barrio y sus habitantes, y que difícilmente ha establecido relaciones constantes de intercambio entre la réplica que se llevó a cabo en el Reino Unido y la versión original de la BVB. ¿Intereses particulares? ¿Busca de legitimidad?

Si nos detenemos a pensar en las propuestas de arte público que no tienen nada que ver con su entorno y que se alejan de ese inconsciente colectivo que las rodea podríamos aseverar que para la gran mayoría del público que las aprecia son ajenas a su experiencia, no les encuentra uso, por ende no son ni de su dominio y menos de su propiedad, convirtiéndose en un montón de lata o resina que carece de sentido, quedando en el mero goce estético que sólo puede producir comentarios vacíos tales como que bonito o que horrible.⁶⁵ (Pertuz, 2010).

Es considerable en este punto mirar hacia la BVB y determinar si esa relación entre el público y la obra se da de manera efectiva, y si sus habitantes, transeúntes y quienes encuentran en el barrio un espacio de convivencia o un lugar de casual tránsito logran

⁶⁵ Pertuz Fernando, “Arte y Espacio Público” Esfera pública, en: <http://esferapublica.org/nfblog/?p=10966>, 2010, Consultado 5 de julio de 2014.

decodificar las propuestas que los artistas ofrecen cada dos años en este evento, o si se está frente a un número de trabajos que aún siguen respondiendo a “un arte para artistas” o un “arte para la élite con una mirada filantrópica” que se encuentra más inmerso en otro tipo de intereses.

La gran discusión en torno a las prácticas que se llevan a cabo en la BVB es el acercamiento de éstas al público barrial como se ha expuesto en renglones anteriores, dado que a nivel formal estas prácticas parecen ser consecuentes con los modelos globales, los cuales “descuidan” de alguna forma el contexto del barrio y no sólo sus necesidades, sino además la forma y lo que estos entienden por arte. No se trata aquí de pretender cambiar un modelo completo de la concepción del “arte in situ”, sino más bien de amoldar sus formas a las percepciones propias del barrio por medio de actividades que integren a sus habitantes, no únicamente a nivel de “espectadores activos” sino además de participación en las actividades artísticas, con una convocatoria donde no sean sólo artistas legitimados quienes hacen parte de los círculos ya conocidos, sino que gran parte de los artistas sean los mismos habitantes quienes hagan parte del proyecto curatorial como agentes de participación y colaboración en las versiones de la Bienal.

*Sin embargo, aunque sea diversa en su destinación (el uso, por tanto), la obra de arte se mantiene en un puesto delicado: su destino es la belleza y la satisfacción de la subjetividad y, por eso, es un elemento de conformación de lo imaginario. Pero ella puede ser crítica, a despecho de que se desarrolle por medio de la industria cultural.*⁶⁶ (Bolognesi, 1998).

La configuración entre espacio público y arte compone un tema contemporáneo, en donde dilemas como la socialización de la cultura, la búsqueda de interacción activa con el público, la lectura estética y la construcción de nuevos códigos adquieren un sentido cuando todas estas especificidades se hacen útiles a la comunidad. No obstante existen valores que se escapan de los sentidos citados anteriormente, y que finalmente derivan otro tipo de intereses ajenos a las intenciones primarias que se dan con la configuración de espacio público y arte.

⁶⁶ BOLOGNESI, Mário Fernando, “La Cultura y la Mercancía”. Twentieth World Congress of Philosophy Boston, Massachusetts U.S.A., 10-15 August 1998, extraído de: <https://www.bu.edu/wcp/Papers/Aest/AestBolo.htm>. Consultado el 22 de septiembre de 2014.

*El arte político no sería, pues, el que habla abiertamente de política ni el que en función de sus contenidos explícitos está patrocinado por el estado o, por el contrario, censurado por él. Tampoco lo es el que desde la asepsia de la institución arte hace sus declaraciones: su significado será político pero no actúa políticamente como puede hacerlo el arte.*⁶⁷

En sus primeras ediciones la BVB era un proyecto autogestionado, (“*Etimológicamente autogestión significa gestión por uno mismo*”).⁶⁸ Procede de los términos: Auto: uno mismo. Gestión: hacer, crear, originar, gestar, impulsar; es decir, ejecutar una acción *per se* (por uno mismo, por sí mismo, sin ayuda de agentes externos). En sus primeras versiones el apoyo dependía de agentes económicos del barrio como empresas locales, tiendas, supermercados e incluso el apoyo logístico se daba gracias al apoyo de la junta de acción comunal del barrio y de los habitantes mismos que se ofrecían voluntariamente a trabajar en pro de la realización de la bienal. Las cosas irían cambiando radicalmente, y el apoyo con el que se contaba anteriormente dejó de tener la misma relevancia al hacerse conocido el poster promocional de la BVB en su versión del año 2010, en donde el abierto patrocinio de la alcaldía local de Tunjuelito (Bogotá está dividida en 20 Localidades, cada una con alcaldía menor o local propia, Tunjuelito es la Localidad Número 6), como de la Alcaldía Mayor de Bogotá bajo el mandato de Samuel Moreno Rojas y su campaña “Bogotá Positiva” primaban sobre las primeras intenciones ya conocidas de la bienal.

*Deben apresurarse a satisfacer a los verdaderamente poderosos, para que su esfera en la sociedad de masas -cuyo particular carácter de mercancía tiene ya demasiada relación con el liberalismo acogedor y con los intelectuales judíos- no corra peligro.*⁶⁹ (Horkheimer, Adorno: 1998).

Este apoyo de orden económico y logístico repercutió significativamente en todo el proyecto, y no es de menos al pasar este por un filtro gubernamental. Miecke Bal cree que el límite donde el arte es capaz de situar lo político está justo donde Wittgenstein cierra su

⁶⁷ MAÑERO Rodicio, Javier. “Arte público entre la combinatoria relacional y el arte como pasión inapropiada”, Universidad Complutense de Madrid, [en línea], Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/viewFile/39071/40071>. Consultado el 6 de abril de 2014.

⁶⁸ Varios, *La Gran Enciclopedia de Economía*, en: <http://www.economia48.com/spa/d/autogestion/autogestion.htm>, consultado el 7 de abril de 2014.

⁶⁹ HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor. *Dialéctica del iluminismo*, Sudamericana, Buenos Aires, 1988. Publicado en: http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/adorno_horkheimer.pdf.

Tractatus logico-philosophicus.⁷⁰: “de lo que no se puede hablar, hay que callar”.⁷¹ La temática de la versión 2010 de la BVB no tuvo el impacto crítico y mordaz de las primeras versiones, y al estar ésta con una alianza pactada con la alcaldía, se le dio un despliegue mediático en algunos canales independientes y culturales de la televisión colombiana, pero su impacto a nivel barrial fue bajo, dado que las actividades de esta no fueron más allá de puertas adentro del salón comunal, su “eficacia estética”, como Rancière la llama se dio en niveles inferiores a lo esperado en un evento que abiertamente se categoriza dentro de los parámetros del arte público “*Un arte crítico es una arte que sabe que su efecto político pasa por la distancia estética. Sabe que ese efecto no puede ser garantizado, que conlleva siempre una parte indecidible*”.⁷² (Rancière: 2010, pp. 53-84).

*“Teniendo en cuenta que del arte se han mitificados sus valores creativos, que cada vez más se ha convertido en un asunto de negocios, promoción, consumo y enriquecimiento, hemos de redefinir el valor social del arte. Al mismo tiempo, también el concepto del espacio público se ha convertido en un auténtico mito; es el mito central de la democratización de las ciudades”. Arte y espacio público ¿industria, creatividad o crítica?*⁷³ (Montaner: 2008).

Nicolás Bourriaud, cuya teoría relacional ilustra las relaciones e intenciones de esta estética en donde uno de los grandes dilemas es cómo decodificar estas producciones aparentemente inasibles, ya sean procesales o comportamentales en todos los casos “explotadas”, para los estándares tradicionales y en donde se toma como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, manifiesta con nociones extraídas de Marx su idea de “arte como intersticio social”:

(...) para nosotros, más allá de su carácter comercial o de su valor semántico, la obra de arte representa un intersticio social. Este término, "intersticio", fue usado por Karl Marx para definir comunidades de intercambio que escapaban al cuadro

⁷⁰ Esta obra de Wittgenstein es un registro de notas y de correspondencia escritas entre 194 y 1916 mientras prestaba servicio como soldado en la primera guerra mundial en las trincheras. La correspondencia la mantenía específicamente con Bertrand Russell, George Edward Moore y Keynes, mientras servía como soldado en las trincheras y después como prisionero de guerra en Italia durante la Primera Guerra Mundial, el texto evolucionó como una continuación y una reacción a las concepciones de Russell y Frege sobre la lógica y el lenguaje

⁷¹ WITTGENSTEIN Ludwig, “*Tractatus Logico-Philosophicus*”. Edición Electrónica de www.philosophia.cl/Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

⁷² RANC, Jacques. “*Las paradojas del arte político*”. El espectador emancipado. Buenos Aires: Manantial, 2010, pp. 53-84.

⁷³ MONTANER Joseph Maria, “*Arte y espacio público ¿industria, creatividad o crítica?*”. Fundación Creanta, Sitges, Barcelona, 2008, tomado de: http://www.kreanta.org/ambito/ponencias/montaner/arte_y_espacio_publico1.pdf, consultado el 20 de agosto de 2014.

*económico capitalista por no responder a la ley de la ganancia: trueque, ventas a pérdida, producciones autárquicas, etc.*⁷⁴ (Bourriau: 2008, p. 15).

Bourriaud también establece unas normas o pautas claves del capitalismo según las nociones de Marx:

*Estas formas de intercambio nacen del "encuentro" entre la acumulación del capital (el empleador) y la fuerza de trabajo disponible (el empleado-obrero), bajo la forma de un contrato. No representan el intercambio en abstracto, sino una forma histórica de producción (el capitalismo): el tiempo de trabajo es un tiempo "comprable" bajo la forma de un sueldo más que un "tiempo intercambiable" en el sentido pleno. La obra que forma un "mundo relacional", un intersticio social, actualiza el situacionismo y lo reconcilia, en lo posible, con el mundo del arte*⁷⁵. (Bourriaud: 2008, p. 107).

Regresando a la noción de intersticio contemplada dentro de esta estética relacional, completamente ligada a una idea de arte público, la define:

*El intersticio es un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema, integrado de manera más o menos armoniosa y abierta en el sistema global. Este es justamente el carácter de la exposición de arte contemporáneo en el campo del comercio de las representaciones: crear espacios libres, duraciones cuyo ritmo se contraponen al que impone la vida cotidiana, favorecer un intercambio humano diferente al de las "zonas de comunicación" impuestas".*⁷⁶ (Bourriaud: 2008. p. 16).

La Bienal ha invitado a la localidad artistas como Nadín Ospina, Martha Combariza (1955), José Valvuela (1960) y Jaime Iregui (1956), a que se acerquen de forma pedagógica por medio de talleres y visitas guiadas a la comunidad, y brinden una proximidad a los habitantes del barrio a los lenguajes estéticos contemporáneos, no

⁷⁴ BOURRIAUD, Nicolás. *Estética Relacional*, Adriana Hidalgo Editora, 2008, p. 15

⁷⁵ *Ibidem*, p. 107.

⁷⁶ *Ibidem*, P. 16,

obstante la discusión se abre cuando se observa la “bipolaridad” que se genera con la determinación que toman los organizadores junto al Consejo Local de Cultura, donde se proponen una lista de posibles participantes en las ediciones . “*El conflicto de clases deja su señal en las obras culturales: eso puede restituir el aspecto crítico del arte, aún en su forma masificada*”.⁷⁷

Según Franklin Aguirre, columna vertebral en la gestión de la BVB, se realizó un “experimento” que consistía en marcar un singular contraste:

*Permitir y mantener el contraste entre los artistas locales y los artistas participantes de la convocatoria. Ambos hicieron referencia a la comunidad de manera diversa, mediante el acercamiento documental, enunciando posiciones y lecturas personales o a veces colectivas frente al contexto del barrio Venecia.*⁷⁸ (Zalamea: 2007, p. 108).

Con esta afirmación se evidencia como los procesos se manejan de forma fraccionada, y se discrimina de alguna manera el trabajo de artistas y productores locales, donde el grupo selecto de “legítimos” son puestos a un lado, y productores y artistas locales” son puestos en otro.

*La función estética puede convertirse en un factor de diferenciación social cuando un acto o una cosa poseen función estética en determinado medio social mientras que en otro no la poseen, o cuando en un medio social poseen una función estética más débil que en otro.*⁷⁹ (Mukarovsky: 2011, p. 28).

Lo ideal planteado por organizadores y gestores de la BVB es que los proyectos que se “activen” en este espacio hagan parte de las propuestas de una generación de artistas emergentes, que tiene como objetivo generar opciones diferentes a los ‘cubos blancos’, que cuentan con un público limitado y un mercado, que orienta los puntos de vista hacia lo nacional y las narrativas de los museos internacionales, por lo que se encuentra otro

⁷⁷ BOLOGNESI, Mário Fernando, “La Cultura y la Mercancía” Twentieth World Congress of Philosophy Boston, Massachusetts U.S.A., 10-15 August 1998, extraído de: <https://www.bu.edu/wcp/Papers/Aest/AestBolo.htm>. Consultado el 22 de septiembre de 2014.

⁷⁸ ZALAMEA Gustavo. Arte y localidad. Modelos para desarmar. Editorial Universidad Nacional de Colombia, p.108, 2007.

⁷⁹ MUKAROVSKY, Jan. “Función, norma y valor estéticos como hechos sociales”. Editorial Cuadernos de Plata, p. 28, 2011.

importante dilema: ¿invitados, jurados y demás figuras de ese arte “hegemónico” que papel desempeñan en la realización de dicho evento?

Para comprender los procesos que la bienal ha tenido desde su primera edición analizaremos cómo se han realizado las convocatorias, las dinámicas que cambian bimestralmente y la “evolución de la misma”.

2.2. Convocatoria: ¿inicio de inclusión o excusa de intereses particulares?

En las dos primeras Bienales, *“la participación se hacía mediante invitación personal, desde la tercera edición de la Bienal de Venecia de Bogotá, la participación se llevó a cabo mediante convocatoria abierta, que se distribuye en algunos medios impresos, electrónicos, y por correo directo, usando las bases de datos de academias, universidades, centros culturales y comunicativos”*.⁸⁰ (Zalamea: 2007. p. 2007).

Si se analiza la estrategia empleada por los organizadores en las dos primeras ediciones de la BVB, la comunidad misma se encuentra “excluida” desde la participación con proyectos realizados por los mismos agentes del contexto, donde el barrio al ser el epicentro y ese “estado de encuentro” entre las actividades de sus habitantes y la experiencia estética, tendría que ser el lugar de convocatoria, el lugar donde todo se gesta, desde la gran mayoría de actividades artísticas y pedagógicas, hasta una apertura y un cierre: *“El ámbito de lo estético evoluciona como un todo y además está en relación permanente también con aquellos sectores de la realidad que en el momento dado no son en absoluto portadores de la función estética”*.⁸¹ (Mukarovsky: 2011, p. 25).

Vale recordar que la Bienal de Venecia de Bogotá como se afirmaba en párrafos anteriores busca hacer extensiva su actividad a otras localidades, y llevar la esfera artística emergente de la ciudad o por lo menos aquella que busca espacios alternativos, espacios que se oponen en principios a aquellos que “oficializan”, legitiman y clasifican bajo reglas

⁸⁰ ZALAMEA, Gustavo. *“Arte y localidad. Modelos para desarmar”*. Editorial Universidad Nacional de Colombia, p. 108, 2007.

⁸¹ MUKAROVSKY Jan. *“Función, norma y valor estéticos como hechos sociales”*. Editorial Cuadernos de Plata, p. 25, 2011.

tradicionales y agotadas que es arte y que no lo es, sin embargo la dinámica de la convocatoria, las aperturas, el evento mismo y los cierres muestran situaciones que no responden al modelo inicial planteado. En uno de los debates que se generó a pocos días de un cierre de convocatoria y apertura de la versión del año 2006 en una de las revistas digitales más importantes de arte contemporáneo en Colombia llamada “Esfera Pública”, John Arias narra de forma anecdótica y desconforme su experiencia con el lugar físico la apertura y el cierre de la Bienal: *“Me confunde un evento que propone descentralizar, pero que hace su apertura y en la Biblioteca Nacional, lo que solo termina por dar una bonita invitación”*.⁸² Todo esto sin contar que el jurado de aquella versión y de las siguientes versiones ha sido conformado por figuras como Eduardo Serrano, María Eugenia Niño y Gustavo Zalamea, realizar las convocatorias en lugares legitimados con jurados y otros participantes de “talla” nacional e internacional cierra de alguna forma el circuito para convertir la bienal en otro evento más donde el factor de intencionalidad y servicio “social” termina por convertirse en el “cliché”, en el “gancho” y por qué no explicitarlo en una “fachada” de incuestionable compromiso, que desde luego refuerza el evento y termina por robar miradas de los más supersticiosos.

Para comprender a fondo los factores que intervienen en los procesos que se llevan a cabo en actividades y organizaciones de esta índole, y en particular en los actos creativos cuyo propósito es favorecer la imaginación, agregar valor no sólo económico sino además simbólico a los espacios y entender el arte como ese “lugar de encuentro” es necesario revisar las nociones de cultura y desarrollo, ya que estos juegan un papel imprescindible en la definición de formas, contenidos, intenciones y desde luego resultados.

2.3. Cultura y Economía: El arte in situ y los dilemas encontrados

Una de las definiciones más empleadas y mencionadas a en las diferentes entidades, corporaciones, organizaciones, sectores y grupos que trabajan en materia de cultura, es la perspectiva que se definió en la Conferencia Mundial Sobre Políticas Culturales en México en el año 1982:

⁸² ARIAS John, “Sobre la Bienal de Venecia de Bogotá”: publicado por [esferapública] en 2006/11/20. tema en torno a la academia, exposiciones dossier: exposiciones. Disponible en: <http://esferapublica.org/nfblog/sobre-la-bienal-de-venecia-de-bogota/>. Consultado el día 17 de abril de 2014.

*La cultura puede considerarse actualmente como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias.*⁸³

Según Rubens Bayardo

*Se comprende que desde esa perspectiva no resulte aceptable la universalización del principio de maximización, que hace del ser humano un homo economicus siempre a la búsqueda del mayor beneficio posible, en lo material, en los afectos, en el prestigio, etc. Descartando la variabilidad y la particularidad de los comportamientos efectivamente existentes”.*⁸⁴

Desde lo legislativo:

Los dos instrumentos, que hacen parte del sistema de las Naciones Unidas, y del sistema de la Organización de Estados Americanos, respectivamente, establecen que los Estados Partes, entre los que se encuentra Colombia, reconocen el derecho de toda persona a “participar en la vida cultural”, dichos instrumentos internacionales agrupan en tres derechos, dentro de los que se encuentra el derecho de la cultura:

1. Participación en la vida cultural: Se puede decir desde la diversidad, dando a todas las comunidades y a todos los individuos, la posibilidad de expresarse y aportar en la construcción de una memoria colectiva, así como la de participar en la dimensión económica de la cultura, en cualquiera de los eslabones de la cadena productiva de sus bienes y servicios.

⁸³ DECLARACIÓN DE MÉXICO SOBRE LAS POLÍTICAS CULTURALES. Conferencia mundial sobre las políticas culturales México D.F., 26 de julio - 6 de agosto de 1982.

⁸⁴ BAYARDO Rubens: “seminario Internacional de Economía y Cultura: Políticas Culturales, Economía y gestión en el Mercosur” Universidad de Palermo, 2007.

Por otro lado la constitución colombiana establece que las actividades en donde la cultura está implícita serán financiadas y, además, los participantes de dichas convocatorias tienen derecho a la recepción de estímulos:

*“La búsqueda del conocimiento y la expresión artística son libres. Los planes de desarrollo económico y social incluirán el fomento a las ciencias y, en general, a la cultura. El Estado creará incentivos para personas e instituciones que desarrollen y fomenten la ciencia y la tecnología y las demás manifestaciones culturales y ofrecerá estímulos especiales a personas e instituciones que ejerzan estas actividades”.*⁸⁵

El derecho número 6, cooperación cultural, se refiere a la posibilidad que debe tener toda persona de participar en la construcción cultural de su comunidad.

Un primer dilema encontrado refiere al acceso a los habitantes del barrio y a su participación y aporte en las actividades de la BVB, ya que dentro de la misma se negocian aspectos como la construcción de una identidad barrial, y si en realidad los agentes locales están haciendo parte activa de dichos procesos. Un diagnóstico inicial visto en actas de participación y catálogos indica que en la BVB, la participación de nombres reconocidos y legitimados del arte a nivel nacional e internacional no ha sido gratuita, si se analiza desde el factor “reconocimiento”, y también desde las nociones que más se ponen en cuestión por el uso que dan las alcaldías distritales, las alcaldías locales, los organizadores, y los participantes: “Economía - Cultura”.

Según Yudice (2002) *“El papel de la cultura se ha expandido de una manera inusitada al ámbito político y económico al tiempo que las nociones convencionales de cultura han sido considerablemente vaciadas”*.⁸⁶ El concepto de cultura como recurso, invalida las tradicionales distinciones entre la llamada “alta cultura” y la definición antropológica de cultura. Así, la alta cultura se convierte en recurso para el desarrollo urbano en los museos contemporáneos, mientras que los ritos, tradiciones y prácticas cotidianas como en este caso el arte público, son utilizados como recursos por el turismo y las industrias.

⁸⁵ Constitución Política de Colombia 1991, Reglamentado por la Ley 397 de 1997.

⁸⁶ YÚDICE George, “El recurso de la cultura” disponible en:

<http://www.columbia.edu/cu/spanish/courses/spanish3330/9cultural/yudicecultura.pdf>. Consultado el 15 de diciembre de 2013.

Entonces, la relación de economía y cultura requiere una clara definición de “desarrollo”, dado que la cultura dentro del sector productivo ocupa un papel relevante con relación a otros sectores de la economía: *“la cultura conforma un sector económico con una dinámica propia, que no sólo se encuentra aislado, sino que interactúa positivamente con otros sectores productivos”*.⁸⁷ Bayardo en su ponencia pone en cuestión los usos que se dan a la noción de desarrollo y señala la definición de desarrollo que también se dio en el marco de la conferencia mundial de políticas culturales de 1982:

“un proceso complejo, global y multidimensional que trasciende el simple crecimiento económico para incorporar todas las dimensiones de la vida y todas las energías de la comunidad, cuyos miembros están llamados a contribuir y esperar compartir los beneficios” (UNESCO: 1997).

Bayardo mide la importancia que este enfoque brinda a las instancias colectivas por encima de las individuales, y afirma que este concepto concede relevancia fundamental a la dimensión comunitaria. *“esta visión de desarrollo torna problemática la adopción del análisis metodológicamente individualista propio de la microeconomía”*.⁸⁸

En esa ampliación se puede orientar dicho dilema a las llamadas industrias culturales, en donde se puede remplazar la noción de “Economía cultural” por *“industria cultural”*⁸⁹, la noción de industria cultural de Adorno & Horkheimer anuncia el consumo como determinante en la producción de los bienes culturales. La cultura, en este siglo, es dominada por la forma industrial de producción, así se hace énfasis en el producto final más que en los procesos que allí se puedan dar, dado al mercado y al consumo. A su vez, Adorno y Horkheimer, proponen el término industria cultural para hacer referencia a una “parte” del capitalismo tardío que consiste en la fabricación de productos en serie (mercantilización del arte) dando favoritismo a la desdiferenciación de los productos, es decir, que los mismos se transforman en mercancías para un mercado (un público) determinado, segmentado y con unos efectos ya predecibles. Por lo tanto: El proceso

⁸⁷ BAYARDO Rubens: “seminario Internacional de Economía y Cultura: Políticas Culturales, Economía y gestión en el Mercosur” Universidad de Palermo, 2007.

⁸⁸ *Ibíd.*

⁸⁹ “Industria Cultural” es un término acuñado por la Teoría crítica por Adorno & Horkheimer para expresar la instrumentalización de la cultura que, despojada de su valor de uso, deviene mercancía.

industrial de la cultura quiere la naturalización de la cosificación. Los negocios y el lucro son principios de la industria cultural.

*Cuanto más sólidas se tornan las posiciones de la industria cultural, tanto más brutalmente puede obrar con las necesidades del consumidor, producirlas, guiarlas, disciplinarlas, y suprimir incluso la diversión. Para el progreso cultural no existe aquí ningún límite*⁹⁰ (Adorno y Horkheimer, 1985: p. 58).

Se podría deducir de aquí que una industria cultural que se desarrolla como una sociedad de mercado convierte al hombre en un mero consumidor.

*La participación en tal industria de millones de personas impondría métodos de reproducción que a su vez conducen inevitablemente a que, en innumerables lugares, necesidades iguales sean satisfechas por productos standard.*⁹¹ (Adorno y Horkheimer, 1985: p. 77).

Dicha producción standard no se aleja de los patrones que establece el diseño de la BVB, ya que en el 2006 tras ser el Reino Unido país invitado, se establecieron redes de intercambio, y la BVB fue invitada a Liverpool a transcribir el ejercicio en Kensington, “*un área de esta ciudad, con características similares al Barrio Venecia en Bogotá*”.⁹²

“*La mercancía no es una mera cosa: no es aquello que aparenta ser. La adherencia de valores externos hace de ella la portadora de "sutileza metafísica y mañas teológicas"*.”⁹³ (Marx, 1983: p. 70) frente a este detalle en donde se “mercantilizan” los valores propios de una bienal destinada a un contexto muy delimitado y con fines claros, podemos confrontar el valor de la misma con el de mercancía. Esta característica afirmada por Marx no es propia del valor de uso, en el destino que se le da a los productos que satisfacen las necesidades de los hombres, esta característica es propia la mercancía misma, en el momento en el que esta producción humana es dada a la sociedad como mercancía, en valor de cambio.

⁹⁰ ADORNO Y HORKHEIMER, “*dialéctica del iluminismo*”. Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1985: p. 57.

⁹¹ *Ibidem*, p. 77.

⁹² AGUIRRE Franklin, “*La Bienal De Venecia De Bogotá – BVB*”, En. <http://revistaplus.blogspot.com/2009/12/la-bienal-de-venecia-de-bogota-bvb.html>.

⁹³ MARX, K. “*El Capital. Crítica de la Economía Política Vol.1*”, Ed Akal. Madrid 1983.

*El fetiche de la mercancía es la transformación del producto social en una cosa metafísica. La mercancía es resultado de las relaciones objetivas de producción y, en la economía capitalista, alcanza el estatuto de mediación entre los productores: ella refracta la relación social de los hombres como una relación de objetos, o mejor, como una relación objetiva entre cosas. La forma mercancía es la síntesis de la relación social que nace con el trabajo.*⁹⁴ (Marx, 1983: p. 71).

Por otro lado está el proceso de “cosificación”⁹⁵ como la producción de bienes materiales. El trabajo y los productos culturales son mercancías y ellas son síntesis de relaciones sociales. Puede decirse que el acto de mirar una obra de arte es el momento final de un proceso reificado.

La estandarización cultural por su lado responde fundamentalmente a la adopción de costumbres ya existentes, las cuales son aceptadas, y de esta manera se crea un ideal y este se legitima en la sociedad dejando en un segundo orden las características individuales y culturales propias del lugar, así, las tendencias comienzan basándose en las ya creadas. Éste, en sí, es un fenómeno puramente globalizante.

*“Por su parte, la globalización del mercado del arte parece que, en primera instancia, disminuye la libertad para expresar la subjetividad y los principios del artista, al ver éste su creatividad supeditada a la comercialización”.*⁹⁶ (Cabañes. Salanova: 2010). ¿La reproductibilidad del modelo de alguna forma no responde a valores e intereses de orden económico?

La estandarización del modelo Bienal del Barrio Venecia, o de arte público, responde a uniformes funcionales de los que se pretenden resultados óptimos, sin tener en cuenta que los factores antropológicos, socioculturales, económicos y contextuales no pueden generar las mismas respuestas, y por el contrario generan diferentes preguntas, caso citado su análoga en Liverpool. Dicha estrategia lleva a cuestionar el impacto visto desde la función social e identitaria al trasladar la BVB a un contexto que a palabras de sus organizadores

⁹⁴ *Ibidem*, p. 71.

⁹⁵ El concepto de cosificación es aplicado con radicalidad por Adorno y Horkheimer en el análisis de la cultura industrial. El valor de cambio obscurece el valor de uso. (Adorno & Horkheimer, 1985: p. 148.) La cultura es mercancía.

⁹⁶ CABAÑES MARTÍNEZ Eurídice, SALANOVA BURGUEIRA. Marisol “ *Arte versus Globalización: Revisión Filosófica de los recursos del Arte Contemporáneo frente al proceso de Globalización*”, Publicado en Eikasía: Revista de Filosofía, año V, 31 (marzo 2010)

guarda una analogía, pero en donde los intereses detrás de dichos intercambios responden a factores como la legitimación, la expansión y valores de orden económico.

*Por el momento la técnica de la industria cultural ha llegado sólo a la igualación y a la producción en serie, sacrificando aquello por lo cual la lógica de la obra se distinguía de la del sistema social. Pero ello no es causa de una ley de desarrollo de la técnica en cuanto tal, sino de su función en la economía actual.*⁹⁷ (Adorno y Horkheimer, 1985: p. 41).

En qué punto el arte público o modelo in situ ha llegado a convertirse en un modelo reproducible, con características estandarizadas y replicadas sin un ejercicio de re adaptación o de categorización frente a otros contextos, en donde lo importante podría pensarse es la vinculación de dicha experiencia a un currículum y a un interés con carácter de legitimidad, donde ese primer momento social y de profundo compromiso con la comunidad queda en un segundo plano.

Ya Walter Benjamin en 1936 con su artículo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” apuntó hacia que la función artística podría llegar a ser accesoria, según el camino que estaba tomando, a medida que aparecían más métodos de reproducción técnica y las posibilidades de exhibición de la obra de arte crecían y variaban.

*El momento la técnica de la industria cultural ha llegado sólo a la igualación y a la producción en serie, sacrificando aquello por lo cual la lógica de la obra se distinguía de la del sistema social. Pero ello no es causa de una ley de desarrollo de la técnica en cuanto tal, sino de su función en la economía actual. La necesidad que podría acaso escapar al control central es reprimida ya por el control de la conciencia individual.*⁹⁸ (Adorno y Horkheimer, 1985: p. 41).

Los cambios culturales han acompañado los episodios que devienen del intercambio comercial generando ciertos dilemas. La aceleración económica acompañada de los últimos avances tecnológicos y la rapidez en la transmisión en los medios de comunicación han abierto rutas a los grandes mercados, consiguiendo así la expansión y aceleración del intercambio comercial entre diferentes naciones.

⁹⁷ ADORNO Y HORKHEIMER, “dialéctica del iluminismo” Ed Sudamericana, Buenos Aires, 1985: p. 41.

⁹⁸ *Ibíd*em

La aceleración económica ha sido criticada desde diversos puntos de vista, demostrando una creciente preocupación por la cuestión de en qué medida afecta a la cultura. De este modo, tal y como afirma Thrift,

*La acelerada internacionalización de los procesos económicos; el uso de nuevas tecnologías de información y nuevas formas de producción con transferencia no sólo tecnológica sino también cultural, han hecho de la cultura un producto y un factor de producción”.*⁹⁹ (Thrift: 1995).

En este contexto global, La Bienal de Venecia de Bogotá nace, se reconfigura, se metamorfosea desde su episteme, desde la emergencia de repolitizar el arte, de intentar dar una novedad y respuesta a las mismas prácticas de arte de dominación. Sin embargo, esta Bienal no llega a ser lo mismo de esa vanguardia donde la demolición de la institucionalidad, no exceda sus límites llegándose a ser una lánguida noción pequeña burguesa del arte, donde sus objetivos intervienen en una voluntad política habiéndose una misma historia repetida. Entonces, ¿En qué consiste esa aparente metamorfosis de la Bienal?, ¿Tiene sentido seguir hablando de arte público cuando todo arte es político, y por ende, la categoría de lo estético tanto de la Biennale y la Bienal se seguirán centrando en el debate del arte contemporáneo?

Sin intentar, por el momento, responder a estas cuestiones, se puede de manera preliminar, dar una visión general de este tipo de propuestas tanto en el ámbito institucional como en el mercado. Hasta cierto punto el arte político, pretendidamente contra hegemónico, se ha transformado, y esto sí que parece constituir una novedad, en un género artístico y cultural privilegiado. En tal situación, resulta inevitable preguntarse por la efectividad real de muchas de estas iniciativas una vez han sido fagocitadas, en el mejor de los casos, o colaboran consciente o inconscientemente, con los aparatos de dominación-explotación que, en principio, parecen tener la intención de combatir. ¿No existe, por lo tanto, una contradicción inherente en gran parte del arte político que, finalmente, incluso estando motivadas por las mejores intenciones, acaban formando parte, y colaborando inevitablemente, de un sistema de dominación, cuyas cotas de tolerancia social se sitúan en la actualidad en un rango difícilmente soportable? Contestar a esta pregunta resulta muy complejo debido a que lo que se ha venido a denominar arte político o social, en nuestro

⁹⁹ THRIFT, N.: "A Hyperactive World" en Geographies of global change. Oxford UK & Cambridge USA, Blackwell, 1995.

tiempo, es una categoría lábil, en tanto que reúne distintas estrategias y tácticas artísticas que difieren entre sí, en no pocas ocasiones, de forma radical, en lo que se refiere a su producción, distribución y recepción. En cualquier caso.

Si bien el fenómeno global recayendo sobre la cultura posee un carácter similar al de cualquier mercado, es importante resaltar la hegemonía que según Bourdieu impone la cultura dominante, en donde la distinción entre las clases está provista por la posición que ocupan sus miembros en la estructura productiva, asimismo la forma en que se distribuyen los bienes materiales simbólicos está intrínsecamente vinculada a la circulación y acceso a los bienes antes mencionados.

*“Si la tendencia social objetiva de la época se encarna en las intenciones subjetivas de los dirigentes supremos, éstos pertenecen por su origen a los sectores más poderosos de la industria. Los monopolios culturales son, en relación con ellos, débiles y dependientes”.*¹⁰⁰ (Adorno y Horkheimer, 1985: p. 41).

*La mercancía ya no necesita del disfraz de valor personal o social para someternos a sí: se ha convertido en su propia excusa, en su propia ideología. El capital ha penetrado incluso en el interior del signo hasta el punto de que la resistencia al código a través del código es estructuralmente imposible. Peor aún, dicha resistencia puede incluso colaborar en la acción del capital.*¹⁰¹ (Foster: 2003).

Para Hall Foster, está presente en este dilema otra posición al respecto en la intersección de lo cultural y lo económico la cual es más radical pero más débil, donde plantea en el sistema presente en donde la resistencia es totalmente en vano, ya que no sólo está “comodificado” lo cultural (una “industria”, según el diagnóstico de la escuela de Frankfurt), en donde lo económico ha tomado el lugar más relevante de producción simbólica. Con este análisis del dilema, el autor confirma que la burguesía no necesita en estos tiempos de la cultura tradicional para consolidar su ideología o conservar su poder.

Es puesto de forma explícita por el creador de la BVB que la propuesta de la Bienal, aporta a un contexto socioeconómico, productivo y político propio del barrio. Su recodificación

¹⁰⁰ ADORNO Y HORKHEIMER, “dialéctica del iluminismo” Ed Sudamericana, Buenos Aires, 1985: p. 41.

¹⁰¹ FOSTER Hall, Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo HAL FOSTER. Publicado en Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa, Ediciones Universidad de Salamanca. 2003.

epistemológica y metodológica de la Biennale di Venezia, constituye una de las “facultades” del lenguaje. La Biennale y la Bienal, construyen una estructura del arte, pero sólo la segunda pretende un arte urbano o, del arte público. Si bien, se podrían diferenciar esencialmente, el hecho de trasladar al barrio y descentraliza al artista como “ser creador”, por personas del común que expresan la cotidianidad del barrio, generando propuestas visuales y audiovisuales desde su subjetividad que dan espacios paralelos al entorno. Pone en la esfera de la discusión la percepción postmoderna de los componentes que dan forma a la expresión artística “objeto de culto estético”, pasando de su valor de uso a un valor simbólico, cuyas categorías están asociadas al sujeto y a la subjetividad; cada una de ellas crea, produce, reproduce y materializa construcciones artísticas con un significado propio, cuyo contenido es político, sociológico, cultural o psicológico, que se conduce bajo un estatus interactivo, legitimando la construcción tanto de una identidad colectiva como una identidad del sujeto. De igual manera, así como el sujeto construye y define su identidad de acuerdo a su valor simbólico en relación a la construcción artística, el espacio público a su vez se reconstruye.

La recepción de las obras de arte sucede bajo diversos acentos entre los cuales hay dos que destacan por su polaridad. Uno de esos acentos reside en el valor cultural, el otro en el valor exhibitivo de la obra artística.¹⁰² (Benjamin: 2003).

Sin embargo los valores citados por Benjamin se disipan al evaluar el impacto de la bienal en los habitantes del barrio por su poca proximidad y la lectura ajena de éstos, dado lo difuso que puede ser descifrar tales códigos puestos en algunas obras, sumando a esto la tarea a nivel pedagógico por parte de los organizadores, la cual carece de una respuesta contundente y una cobertura como sería esperada.

La BVB interviene de forma performática, inmediata, efímera.

Los estudios del performance se desarrollan a partir de la necesidad de abrir campos de estudio que respondan a una realidad cada vez más compleja: permiten el abordaje de nuevos fenómenos socio-culturales, el análisis de nuevas identidades, su modo de actuar y de representarse en distintos contextos, entre otras cosas. El

¹⁰² BENJAMIN Walter “La Obra de arte en la Época de su Reproductibilidad Técnica” Editora Itaca, México. 2003.

*performance además permite estudiar desde nuevos ángulos los fenómenos socioculturales derivados de la globalización.*¹⁰³

No obstante la dinámica de la BVB al contemplar su carácter performático como un modelo uniforme, “una plantilla” comercializable revierte su propio modelo inicial para caer en lo que en una primera instancia crítico y subvirtió. Como se contemplaba anteriormente, el arte público desde su esencia básica se concibe en el espacio público y está dirigido al público, sin embargo el juego de roles entre productor, artista, gestor, patrocinadores y estado han puesto en otro valor este concepto si lo analizamos desde los resultados con sus espectadores no pasivos.

*“Una posibilidad de escapar a la condena de la mercantilización, es la fugacidad; parece que únicamente lo efímero puede quedar fuera de ese entramado de relaciones comerciales, de la producción en masa”.*¹⁰⁴ Ésta, de alguna forma, es la gran particularidad que permite detonar al arte público o a las propuestas in situ desde una concepción contemporánea, no obstante cuando el gran modelo de propuesta es comercializado, suele jugar un rol similar al del arte de los mercados, estableciendo otros intereses.

*La cultura, en este siglo, se insiere en el universo económico como actividad de explotación y expansión del capital, pero participa también del nivel simbólico como uno de los mecanismos de sedimentación del imaginario dominante. Los vehículos de difusión de la información y de la cultura de masas son los medios preferidos de ejercicio de la hegemonía”.*¹⁰⁵

La búsqueda de la BVB y del arte público en la contemporaneidad desde su génesis ha sido la de subvertir el sistema económico y las hegemonías, y esta intensión primaria se diluye en el momento en que modelos de gestión y producción del arte público se enfocan en perseguir intereses de legitimidad, reconocimiento mediático, e incluso persiguen la institucionalización de estos principios y así crean una nueva esfera impenetrable para los sectores primarios en los que se pensó desde el inicio.

¹⁰³ CABAÑES MARTÍNEZ. Eurídice, SALANOVA BURGUERA. Marisol “Arte versus Globalización: Revisión Filosófica de los recursos del Arte Contemporáneo frente al proceso de Globalización”, Publicado en Eikasía: Revista de Filosofía, año V, 31 (marzo 2010).

¹⁰⁴ *Ibíd.*

¹⁰⁵ BOLOGNESI, Mário Fernando, “La Cultura y la Mercancía” Twentieth World Congress of Philosophy Boston, Massachusetts U.S.A., 10-15 August 1998, extraído de: <https://www.bu.edu/wcp/Papers/Aest/AestBolo.htm>. Consultado el 22 de septiembre de 2014

El rol del espectador en dichas dinámicas es muy relevante, dado que éste es quien contempla la reflexión como producto pedagógico y estético, y de alguna forma establece normas opuesta a las que las esferas oficiales de ese arte impenetrable y cero decodificado establecen.

*De este modo, para una crítica de la globalización que no pueda ser integrada en su proceso, sólo nos quedan actos fugaces, efímeros que capten la realidad de un momento, y después desaparezcan, dejando la crítica y la reflexión en manos de los espectadores, o más bien, participantes de la obra.*¹⁰⁶

Las dinámicas que se establecen en la mercantilización de las propuestas in situ como la BVB son muy diferentes a las del cubo blanco, dado que los intereses que priman allí son diferentes. En el cubo blanco galeristas y sólo determinados grupos sociales accedían a esta esfera por motivos socioeconómicos particulares, en este caso específico, la BVB como una de las pioneras en Latinoamérica con características tan exclusivas in situ, contemplan otra economía más poderosa, aquí se está frente a la economía del prestigio, de los subsidios, de la financiación pública, del reconocimiento, de la búsqueda de legitimidad.

*“El capitalismo utiliza la cultura para amalgamar el todo social”.*¹⁰⁷ (Bolognesi: 2014), pero no necesariamente tiene que detener el dominio total del acto creativo, aunque sea el capitalismo quien hace el manejo de los medios de producción del arte dominante.

“Según Marx, el mejor arte desempeña la función cognoscitiva de penetrar a través de las nubes ideológicas que oscurecen las realidades sociales. Además, al materializar gráficamente esta relativa libertad frente al mero reflejo de las circunstancias externas, las creaciones estéticas podían desarrollar el deseo de una libertad mayor frente a una sociedad deshumanizada y alienante. Todo arte tiene capacidad para crear una necesidad de disfrute y educación estéticos que la sociedad capitalista no puede satisfacer. Aunque cada vez cae en mayor medida bajo

¹⁰⁶ CABAÑES MARTÍNEZ Eurídice, SALANOVA BURGUERA Marisol “Arte versus Globalización: Revisión Filosófica de los recursos del Arte Contemporáneo frente al proceso de Globalización”, Publicado en Eikasia: Revista de Filosofía, año V, 31 (marzo 2010)

¹⁰⁷ BOLOGNESI, Mário Fernando, “La Cultura y la Mercancía” Twentieth World Congress of Philosophy Boston, Massachusetts U.S.A., 10-15 August 1998, extraído de: <https://www.bu.edu/wcp/Papers/Aest/AestBolo.htm>. Consultado el 22 de septiembre de 2014.

la influencia del mercado, el arte se produce y consume en relativa autonomía y no es idéntico al trabajo fabril ni a una mercancía pura."¹⁰⁸ (Lunn, 1986: p. 27).

A pesar de estar dentro del ámbito de las mercancías, los objetos culturales siempre estarán también destinados a la sensibilidad, la intuición y la imaginación, más allá de otro tipo de necesidades.

*“El trabajo artístico no es sólo demostración de destreza técnica, que tendría como finalidad el valor de cambio en el mercado: él produce también la belleza. La producción cultural no es siempre utilitaria y no es solamente reflejo del mundo objetivo. La creación artística es ejercicio de la capacidad humana de encontrar las formas sensibles de su tiempo. El acto de cultura es representación originaria de la relación de producción, mas, sin embargo, trasciende la reproducción: él tiene potencia de utopía cuando imagina y crea la posibilidad de otras relaciones. El trabajo en el arte y la cultura mantiene una cierta distancia del trabajo enajenado de la industria. La creación artística apunta para el futuro, en un proceso de negación, y manifiesta la voluntad y la libertad en una cotidianeidad de desilusión”.*¹⁰⁹

No se podría reducir toda producción cultural a mercancía en la era global, donde el modelo económico establece una hegemonía. *“La producción para el mercado es dominante. Pero, a su lado, otras formas de cultura están vivas, desde las artesanales hasta las patronales, sin fines lucrativos, y todavía las acciones culturales de los gobiernos”.*¹¹⁰

En casos particulares como el “arte in situ” y evaluando aún su génesis. Sus prácticas deben ser la otra cara de la industria de la cultura. Los productos generados son diversos, sin la pretensión masiva del caso industrial.

¹⁰⁸ LUNN, E. Marxismo y modernismo. Un estudio histórico de Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

¹⁰⁹ BOLOGNESI, Mário Fernando, “La Cultura y la Mercancía” Twentieth World Congress of Philosophy Boston, Massachusetts U.S.A., 10-15 August 1998, extraído de: <https://www.bu.edu/wcp/Papers/Aest/AestBolo.htm>. Consultado el 22 de septiembre de 2014.

¹¹⁰ *Ibidem*.

2.4. La bienal y su histórico respaldo

La gestión de los espacios en algunas de estas versiones ha sido siempre una de las dificultades mayores, incluso ha sido necesario, para los organizadores, alquilar los espacios comunitarios que anteriormente eran facilitados en forma gratuita, para la exhibición de los proyectos. Sin embargo la pequeña y gran empresa privada respaldaron el evento, llegando a ganar reputación en las esferas del arte nacionales, lo que ha traído como beneficio ayuda de la Alcaldía de Bogotá y la Secretaría de Cultura y Turismo. A continuación se detallan las empresas que han respaldado económica y expansivamente de cada versión:

1997: ICDT (Instituto de Cultura y Turismo), y el comercio local.

1999: Instituto Italiano di Cultura (organismo dependiente de la embajada de Italia), gracias a esto se le pudo dar en este año la ganador un tiquete de ida y vuelta a Venecia – Italia.

2001: Gracias su Inclusión en el proyecto “Nexo” del convenio Andrés Bello, la bienal fue invitada a un evento académico en el marco del Salón Pirelli de Arte Joven en Caracas en el año **2000**. En esa oportunidad la Bienal invita a Venezuela como huésped de honor a la cuarta edición de la bienal. Aquí también se contó con el apoyo de la Alcaldía de Bogotá, y de la Galería del Instituto Italiano di Cultura como espacio alterno para la realización de la BVB.

2003: la BVB es invitada a un evento académico enmarcado en la Feria de Arte Contemporáneo ARCO, Madrid 2002, y desde ese espacio se propuso a España como país invitado, y también se pidió apoyo económico a la Embajada de este país. Este año la Alcaldía Mayor de Bogotá, la Cámara de Comercio y otros privados brindarían apoyo económico.

2006: Este año el país invitado fue el Reino Unido, de esta experiencia los organizadores de la BVB serían invitados a replicar experiencias similares en un barrio de Liverpool. Para la bienal vendría un apoyo importante de Red de Bibliotecas Nacionales, quienes

prestaron sus espacios para los ejercicios conceptuales de los artistas británicos. De la misma forma ya se contó con el apoyo Financiero de la Embajada del Reino Unido, la Cámara de Comercio de Bogotá y la Alcaldía Mayor de Bogotá.

2009: Para este año la organización de la bienal propone el “Museo Efímero”, que propone una “revisión arquitectónica” de la ciudad y el orden entre el caos, haciendo apología a los procesos infraestructurales de la ciudad. La Alcaldía de Bogotá y la Cámara de Comercio de Bogotá brinda apoyo financiero al proyecto.

2010: “La Bienal de Venecia: Una bella quinceañera” sería el espacio en donde se celebrarían los 15 años de la bienal, el apoyo financiero sería otorgado por La Alcaldía de la Localidad de Tunjuelito, la Alcaldía Mayor de Bogotá, la Cámara de Comercio de Bogotá y cuatro empresas privadas.

Obtener datos precisos de los presupuestos es un trabajo en donde las cifras obtenidas no son precisas, sin embargo para las tres últimas versiones de la bienal se estiman sumas entre los 15 millones y 40 millones de pesos colombianos, (corresponden a entre 7.500 dólares y 20.000 dólares) entregados por públicos, sin contar privados.

Es necesario conocer detalladamente estos datos no sólo para hacer una cuantía de los recursos, la logística y desde luego el apoyo de instituciones legitimadoras para analizar en el próximo capítulo el impacto desde los procesos identitarios que se construyen y/o fortalecen desde la BVB.

3. La identidad barrial en las Prácticas artísticas en la Bienal de Venecia de Bogotá

Los dilemas identitarios de los barrios emergentes en la ciudad de Bogotá son temas no resueltos, dada la situación cambiante de los mismos; por ejemplo, su carácter efímero en donde se contemplan los diferentes fenómenos sociales y políticos por los que se ha visto atravesado el país, y que han incidido en las identidades colectivas del barrio, de ahí las consecuencias que esto ha traído para la irrupción de nuevos actores urbanos.

Ahora, los interrogantes que se pueden generar en torno a las prácticas que se llevan a cabo en la BVB son discutibles, contando con varios factores que intervienen desde el primer contacto con los elementos dispuestos en ella y la “performatividad” que estos pueden llegar a generar en el entorno. *“No puede haber significado sin un sujeto que interprete la realidad y sin que ese sujeto posea disposiciones biológicas y psicológicas para procesar la información cultural”*.¹¹¹ De ahí que sea necesario abordar los dilemas que se presentan en torno a los tópicos identidad, cultura, arte y globalización.

Primero se tomara el Barrio Venecia como referencia empírica: se esbozara primero la trayectoria de conformación de los barrios populares en Bogotá, para luego abordar el barrio Venecia como espacio de producción de identidades comunes y diferenciadas, y finalmente plantear algunas reflexiones sobre el potencial emancipador del arte público, y analizar si éste ha incidido y en qué grado en los procesos identitarios del barrio.

3.1. El barrio y su historia: Una Aproximación a los Procesos Identitarios

En Bogotá, la población ha vivido un acelerado crecimiento desde hace 96 años: de 143.994 habitantes en 1918 pasó a 330.312 en 1938 y a 715.250 en 1951. Dicho incremento poblacional estuvo asociado primordialmente a la migración, más que al crecimiento vegetativo; en 1922 sólo uno de cada tres habitantes de la capital había nacido en ella. Para 1964, la cantidad total de inmigrantes llegó a los 850.433. Se inició así un proceso de “colonización urbana” simultáneo al que otros campesinos desplazados

¹¹¹ RODRÍGUEZ, Salazar. Tania. *“Cultura y Cognición: Entre la Sociedad y la Naturaleza”* Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Sociales, Revista Mexicana de Sociología N° 68, P. 400, 2006.

llevaban a cabo en lejanas zonas de frontera agrícola como Arauca, Caquetá y Putumayo. Miles de campesinos arriban a la ciudad, extendiendo la mancha urbana hacia las montañas de suroriente y nororiente, así como a las zonas bajas del suroccidente y el noroccidente.¹¹²

Los nuevos habitantes tuvieron que emplearse en servicios y oficios varios, en la construcción o en pequeñas empresas manufactureras y comerciales; otros, tuvieron que inventarse infinidad de estrategias para sobrevivir, en la llamada economía informal. De este modo, los espacios públicos de los barrios populares como Venecia, surgidos desde la década de los años cincuenta y no los espacios laborales, se fueron convirtiendo en el principal escenario de la lucha cotidiana de millones de pobladores por obtener unas condiciones de vida digna y el reconocimiento de su ciudadanía social.

Así, la conquista de una identidad social y cultural en la ciudad por parte de los emigrantes se fue dando en torno a sus intereses compartidos como constructores y usuarios del espacio urbano: la experiencia de lucha común por conseguir una vivienda y un hábitat, por dotarlos de servicios básicos, así como por construir un espacio simbólico propio, se convirtieron en factores decisivos en la formación de una manera de ser propia como pobladores populares urbanos.

El barrio y sus vecinos fueron adquiriendo importancia en la medida en que se estableció la fábrica COLMOTORES y se brinda esa “identidad” veneciana por parte del papa. *“En el año de 1968, siendo alcalde de Bogotá el Dr. Virgilio Barco Vargas se informó a la comunidad del barrio Venecia que había sido escogido como el barrio al cual visitaría su Santidad Pablo VI con motivo de la celebración del Congreso Eucarístico Latinoamericano. Quedó establecido posteriormente que fue una comisión del clero junto*

¹¹² Cuando el carácter o la magnitud de los problemas sobrepasaba la capacidad de los mecanismos tradicionales de solidaridad, generaron formas asociativas más estables como las Juntas de Mejoras y los Comités de Barrio, que centralizaban el trabajo comunitario y la relación con las instituciones externas. *Hacia el año de 1965 y con el fin de organizar los esfuerzos en procura de mejorar las condiciones de vida de los habitantes se creó la Junta de Acción Comunal del barrio Venecia, con personería jurídica Minjusticia 1881 del 5 de junio de 1967*”¹¹². Otro acto decisivo en la formación identitaria del barrio sería además de su forma de urbanización (dada no sólo por constructoras de la época sino además por la mano de obra de sus mismos habitantes) sería el establecimiento de la fábrica COLMOTORES, *“y luego con la visita del papa Pablo VI (en 1968). Con este pontífice, se cambió el nombre del barrio en honor a Venecia. Dicha visita permitió que la Avenida 68 fuera construida hasta llegar al barrio. El barrio fue legalizado por el decreto 648 del 11 de octubre de 1960”*.

*con el alcalde de la ciudad quienes escogieron al barrio”.*¹¹³ En aquel entonces se eligió el barrio ya que constituía una clara "representación de la clase trabajadora latinoamericana" (palabras del Monseñor Aníbal Muñoz Duque) *para ese entonces ésta sería la primera visita de un Papa a tierras latinoamericanas, por lo cual el suceso en sí mismo fue extraordinario y ampliamente divulgado en los medios de comunicación a nivel nacional y por su puesto internacional.*¹¹⁴

El impacto de esta visita fue tal, que de inmediato la comunidad enterada del suceso, tomo medias de organización a nivel barrial: *“Se organizó y creó un comité de mejoramiento que se encargó de mejorar la fachada de las casas, realizar la arborización del sector, y en general arreglo en las vías, limpieza de la zona, entre otros. Para lo cual contó con la colaboración del Gobierno Distrital”.*¹¹⁵

En el panorama del acuerdo frente nacionalista¹¹⁶, el gobierno buscó controlar estas formas organizativas, al crear las Juntas de Acción Comunal (JAC).¹¹⁷ Entre las funciones de las JAC está, además, planificar el desarrollo integral y sostenible de la comunidad, mantener informados a sus vecinos sobre las gestiones del Estado, promover el desarrollo cultural, recreativo y deportivo de su sector, y actuar con base en los principios de democracia, autonomía, prevalencia del interés común y la buena fe. En Bogotá tuvieron especial impulso, convirtiéndose a lo largo de las dos décadas siguientes, en la única forma asociativa barrial reconocida por las autoridades y en el único vínculo de los pobladores con el Estado para la consecución de sus demandas. Para comenzar, en la década de los años ochenta existían más de mil JAC (Juntas de Acción Comunal) con más de medio millón de afiliados.

Aunque las JAC jugaron un papel protagónico en la fase inicial de los barrios como aglutinadoras de los esfuerzos colectivos y mediadoras de la consecución de los servicios

¹¹³ SUÁREZ, Cristian, *“Barrio Venecia Historia y patrimonio”*. Bogotá, 2010. Extraído de: <http://barriovenecia.blogspot.com/>, Consultado el 22 de junio de 2015.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ El Frente Nacional fue una coalición política concretada en 1958 entre el Partido Liberal y el Partido Conservador de la República de Colombia. A manera de respuesta frente a la llegada de la dictadura militar en 1953.

¹¹⁷ Las Juntas de Acción Comunal, JAC, son organizaciones civiles sin ánimo de lucro integradas por los vecinos de un sector, quienes se dedican a sumar esfuerzos y recursos para solucionar las necesidades de la comunidad y promover la participación ciudadana.

Están amparadas en el artículo 38 de la Constitución Política de Colombia, que garantiza el derecho de libre asociación para el desarrollo de actividades que las personas realizan en sociedad, y en el artículo 103 de la Carta, según el cual el Estado favorecerá la organización, promoción y capacitación de las asociaciones profesionales, cívicas, sindicales, comunitarias, juveniles, benéficas o de utilidad común no gubernamentales, con el propósito de constituir mecanismos democráticos en diferentes instancias.

básicos, se convirtieron en pieza clave la relación clientelista con los partidos políticos tradicionales y con el Estado. Sus dirigentes locales, en su afán de mantener las ventajas de su posición, se fueron convirtiendo en “pragmáticos” consecutores de ayudas (auxilios, donaciones, partidas) más que en promotores de la organización barrial. En la medida en que el barrio consolida su infraestructura física, la JAC pierde peso y los afiliados tienden a desentenderse de su funcionamiento. Además se sumaban otros factores:

*“El narcotráfico ocasionó un desarraigo social, económico y cultural, era evidente que las instituciones gubernamentales tenían una precaria presencia del Estado en muchas zonas de la geografía nacional, lo que contribuía a formar un círculo vicioso muy dañino de atraso, dinero fácil, ausencia del Estado, presencia de la guerrilla y violencia múltiple”.*¹¹⁸

*Pese a todo esto fue la Junta de Acción Comunal por intermedio del Concejo de Junta de Teléfonos de la E.T.B. y su presidenta: María Eugenia Rojas, miembro activa de la ANAPO, que se consiguió para el barrio la instalación de más de 1500 líneas telefónicas que llegaron a reemplazar lo que hasta entonces había sido un servicio tan deficiente como lo es hoy en día los servicios de agua y alcantarillado para muchos barrios de Bogotá.*¹¹⁹

Para fines de la década de los años noventa, uno de cada cinco habitantes de los colombianos vive en la capital; Bogotá, supera los seis millones y medio de habitantes, de los cuales, más del 65% vive en barrios construidos por sus pobladores; el éxodo campesino hacia Bogotá continúa, ahora impulsado por la nueva ola de violencia; miles de desplazados llegan silenciosamente a la urbe, al igual que sus antecesores de la década de los años cincuenta, en busca de refugio y de progreso, recreando las estrategias para producir su hábitat.

Con la anterior reseña se puede deslumbrar de alguna forma como el barrio, más que una fracción o división administrativa o física de las ciudad, es una formación histórica y cultural que las construye; más que un espacio de residencia, consumo y reproducción de

¹¹⁸ SEPÚLVEDA Franco, Álvaro, “Las Juntas de Acción Comunal, Origen y Desarrollo Histórico” Disponible en: [file:///C:/Users/Biblioteca%20CII63/Downloads/61%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Biblioteca%20CII63/Downloads/61%20(1).pdf). Santiago de Cali, 2010.

¹¹⁹ SUÁREZ, Cristian. “Barrio Venecia Historia y patrimonio”. Bogotá, 2010. Extraído de: <http://barriovenecia.blogspot.com/>. Consultado el 22 de junio de 2015.

fuerza de trabajo, son un escenario de sociabilidad y de experiencias asociativas y de lucha de gran significación para comprender a los sectores populares ciudadanos. Los barrios populares son una síntesis de la forma específica como sus habitantes, al construir su hábitat, se apropian, decantan, recrean y contribuyen a construir, estructura, cultura y políticas urbanas.

Sin embargo, este panorama histórico no nos permite inferir mucho sobre las identidades que se tejen y se destejen en el ámbito barrial de Venecia. No podemos aún afirmar si los barrios constituyen una unidad identitaria total, una “comunidad”¹²⁰ (Ramos. 1995) o un lugar donde se constituyen diferentes y múltiples identidades. Para no caer en preceptos “nostálgicos” es necesario abordar conceptos y nociones desde los cuales se abordara el dilema del arte público y su incidencia en la identidad barrial en Venecia.

3.2. Identidad Barrial

Varios factores influyen en la definición de una identidad barrial en el barrio Venecia, dada la diversidad de factores que intervienen en la configuración del espacio y sus habitantes, ya sea por factores como la violencia en el país, los encuentros con culturas de diferentes regiones del país, e incluso el ocasional carácter efímero de su población.

*“la intensificación de los flujos migratorios y financieros, la banalización de la expatriación, la densificación de las redes de transporte y la explosión del turismo de masas dibujan nuevas culturas transnacionales, que desencadenan violentos repliegues identitarios étnicos o nacionales”.*¹²¹

Para hablar de la identidad Barrial es necesario inferir los conceptos que tejen esta construcción, cuya discusión es generada dentro de la antropología y sociología urbana en torno a sujetos e identidades sociales, así como por algunos protagonistas de algunos debates contemporáneos dentro de las ciencias sociales. Y a su vez, delimitar el concepto de “Barrio” para engranar algunas nociones de “Identidad” se hace imprescindible para analizar el impacto de las diversas versiones de la BVB y contemplar cómo estas

¹²⁰ RAMOS María Luisa. De las protestas a las propuestas. Identidad, acción y relevancia política del movimiento vecinal en Venezuela. Nueva Sociedad, Caracas 1995.

¹²¹ BOURRIAUD. Nicolás, “Radicante”, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2009, p. 17.

interfieren, ocupan, “performan” y subvierten los procesos que se desarrollan dentro de un espacio socio-comunitario, (las calles del barrio, el salón comunal, los comedores ambulantes) en donde los sujetos que allí participan, se forman y transforman en un juego que genera nuevos rasgos de identidad.

Por un lado, “El barrio se ha constituido como un elemento estratégico para las políticas urbanas”¹²², según Tapia, “*en Latinoamérica han surgido diversas políticas centradas en la escala barrial, especialmente en relación a objetivos de revitalización de las áreas más empobrecidas de la ciudad*”.¹²³ Y así en un primer momento advierte dos dificultades que surgen: la escala de barrio: su enorme ambigüedad conceptual y el problema de su delimitación.

“El barrio ha sido considerado como el bloque básico a partir del cual mantener la cohesión social (supuestamente en “crisis”); la existencia de una evidente saturación de pobreza y desigualdad en zonas de las grandes ciudades”.¹²⁴

La autora señala una cita de Kearns y Parkinson (2001), que brinda una razón más política, donde afirma que en el actual contexto que los gobiernos y los entes encargados de diseñar políticas públicas se ven incapacitados en controlar los efectos del capitalismo global, “*por lo cual el barrio se transforma en la escala más accesible y posible de intervenir*”.¹²⁵ Finalmente, el enfoque en el barrio ofrecería una atractiva (¿y barata?) alternativa para responder a la exclusión social y la regeneración urbana a través del fortalecimiento del capital social. Tapia también señala que el barrio como lugar “*no se caracteriza por el hecho de tener una identidad propia, inmóvil, fija y característica, ni tampoco es aquello que está “dentro” de unos bordes o delimitaciones*”.¹²⁶

Y así como la fluctuante Venecia, Tapia considera el barrio como un lugar de relaciones sociales en un momento dado, punto de intersección como lugar se puede comprender como un punto de intersección donde se establecen relaciones sociales que se extienden a una mayor escala que las que se presentan en un determinado momento. Entonces, el

¹²² TAPIA, Verónica “El Concepto de Barrio y el Problema de su delimitación/ Aportes De Una Aproximación Cualitativa Y Etnográfica” 2013 Disponible en: <http://www.bifurcaciones.cl/2013/03/el-concepto-de-barrio-y-el-problema-de-su-delimitacion/> Consultado el 30 de junio de 2013.

¹²³ Ibídem.

¹²⁴ Ibídem.

¹²⁵ Ibídem.

¹²⁶ Ibídem.

barrio se abre en relación tiempo/espacio, constituyéndose y modificándose en relación con el presente, el pasado y el futuro teniendo también en cuenta la proyección que se da en esa intersección de relaciones sociales. Definir o brindar nociones de identidad ajustadas a dichos parámetros tendrán pues que responder a una serie de cambios no sólo espaciales sino además culturales e imaginarios, teniendo en cuenta la situación política y económica que además de envolver al barrio, se presenta de manera global.

En un primer momento, la identidad se atribuye a una unidad distinguible, cualquiera que ésta sea (una montaña, un árbol, un lugar, un individuo o un grupo social). “En la teoría filosófica”, dice D. Heinrich - *“la identidad es un predicado que tiene una función particular; por medio de él una cosa u objeto particular se distingue como tal de las demás de su misma especie”*.¹²⁷ Al hablar del Barrio Venecia o de cualquier grupo de características semejantes a ese “colectivo” encontramos *“un conjunto de semejanzas y diferencias que limita la construcción simbólica de un nosotros frente a un ellos”*¹²⁸. Aquí el concepto de identidad supone el punto de vista subjetivo de los actores sociales acerca de su unidad y de sus fronteras, una elaboración simbólica y práctica de lo que consideran propio y lo que asumen como ajeno.

“La identidad así concebida sería pues, algo que no está totalmente definido, sino en constante cambio. Un proceso en permanente construcción de la cual la parte activa la constituirían las personas que habitan el lugar, puesto que son ellas quienes plantean el destino de la misma y quienes son capaces de modificar el entorno para que se adapte a sus necesidades y deseos”.¹²⁹

Pierre Tap (1979). define la identidad como un *“sistema dinámico de elementos axiológicos y de representaciones por los cuales el actor social, individual o colectivo, orienta sus conductas, organiza sus proyectos, construye su historia, busca las contradicciones y descubre los conflictos, en función de determinaciones diversas ligadas a sus condiciones de vida, a los sistemas de poder en los cuales se haya implicados, y*

¹²⁷ HABERMAS, Jürgen, *“Teoría de la acción comunicativa”*, Vol. II. Madrid, Taurus. 1987. P. 145.

¹²⁸ DE LA PEÑA, G. *“Identidades urbanas al fin del milenio”*. En: TORRES, A. *“Identidades barriales y subjetividades colectivas en Santa Fe de Bogotá”*, Ed. Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, 2012.

¹²⁹ SUÁREZ E, Maribel. *“Interrelación entre la identidad de barrio y la identidad personal. Un estudio a través de la memoria”* Publicado en *“Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía”*, Sociedad de Estudios Vascos, Eusko Ikaskuntza, País Vasco 2003. p. 789.

siempre en relación constante con otros actores sociales sin los cuales no puede definirse ni conocerse". (Tap 1979. Cit. Blanco 1990: 55).¹³⁰

Al concebirse también la identidad como un sistema colectivo, es relevante indagar sobre el concepto "identidades colectivas". Este concepto ha cobrado relevancia en las últimas décadas dentro de las ciencias sociales, ya que está directamente asociado a la irrupción de los nuevos movimientos sociales, a la crisis de los Estados Nacionales, al renacer de luchas étnicas y a los efectos de la globalización.

Entenderemos como identidad colectiva de una agrupación social, *"al cúmulo de representaciones sociales compartidas que funciona como una matriz de significados que define un conjunto de atributos idiosincráticos propios que dan sentido de pertenencia a sus miembros y les permite distinguirse de otras entidades colectivas"*.¹³¹ (GIMENEZ 1997).

Las ciudades, los pueblos, los barrios en que habitan las personas son mucho más que el espacio donde se desarrolla nuestra vida cotidiana, *"tienen una identidad que nosotr@s en cuanto habitantes y sujetos activ@s contribuimos a crear desde nuestra acción y nuestra mirada. Esta contribución es recíproca, nuestra identidad también se configura desde el barrio como espacio de relación, nos dota de una historia común con quienes nos son contemporáneos, y con quienes nos antecedieron"*.¹³²

La identidad barrial posee una complejidad particular, dado que es necesario ver y analizar cada grupo humano que se incorpora al barrio, y como estos influyen en el comportamiento de los demás habitantes, *"Las ciudades, los barrios son productos humanos y a la vez el marco donde se desarrolla la vida de est@s, los cambios que se den en uno influirán en el otro dirigiéndose hacia un destino común"*.¹³³

La memoria, la historia oral de quienes viven en estos lugares es un instrumento indispensable para entender estos procesos, y que no sólo se refiere al pasado, también nos puede hablar del futuro. De esta forma la identidad barrial sería una clave epistemológica

¹³⁰ BLANCO, C. *"La integración de los inmigrantes en Bilbao"*. Bilbao: Ed. Ayuntamiento de Bilbao. Bilbao. p. 55. 1990

¹³¹ GIMENEZ Gilberto. *"Materiales para una teoría de las identidades sociales"*. En Frontera Norte. Vol. 9 # 18. Julio - diciembre Ciudad de México, 1997.

¹³² SUÁREZ E, Maribel *"Interrelación entre la identidad de barrio y la identidad personal. Un estudio a través de la memoria"* Publicado en *"Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía"*, Sociedad de Estudios Vascos, Eusko Ikaskuntza, País Vasco. 2003. p 788.

¹³³ *Ibíd.*

para comprender y transformar la ciudad, puesto que *“es la apropiación -y producción- de la ciudad por parte de grupos sociales específicos, lo que produce el sentido del barrio y la identidad”*.¹³⁴ (LEE. 1994).

“La identidad consistiría en la representación imaginaria, propuesta a la comunidad, de un proyecto consistente con sus necesidades y deseos. No se encontraría, pues, al buscar una realidad oculta, permanente en su historia y su cultura, sino al asumir ciertos valores consistentes con su realidad. La identidad no sería un dato, sino una propuesta, que tendría por función responder a las necesidades colectivas y señalar un curso a la acción coherente con ellas”.¹³⁵

Pensar la relación barrio Venecia – identidad, nos lleva a pensar en dos niveles de observación: 1. Considerar el barrio como referente de identidad, en el punto en que sus residentes al construirlo, habitarlo y defenderlo como territorio, forjan un sentido de pertenencia “global” con el mismo, que lo hace diferente a otros colectivos sociales de la ciudad, 2. Concebir el barrio como ese lugar en donde se construyen diferentes identidades colectivas, que articulan la fragmentación, multitemporalidad y los conflictos sujetos a la vida urbana contemporánea.

Si se revisa el primer nivel, antropólogos como Levi Strauss y Godelier confirman la estrecha relación entre configuración espacial, organización social y construcción cultural. Cuando un grupo se ajusta a un territorio, además de reivindicar el control de los recursos que allí se localizan, también se apropia de las potencias invisibles que lo componen. Esto se hace evidente en barrios de la naturaleza de Venecia, donde la construcción del mismo ha sido llevada a cabo por sus propios pobladores (infraestructuras de servicios para vivir dignamente, establecimientos comerciales, redes de servicios públicos), vale mencionar este antecedente, ya que este ha sido el más decisivo en la configuración de la identidad colectiva del barrio.

“Estos migrantes anónimos, muchas veces sin conocerse entre sí, en su calidad de destechados y pobres, van compartiendo experiencias de vida y de lucha comunes como ‘colonos urbanos’; las cuales van moldeando una nueva identidad socioterritorial como

¹³⁴ LEE José Luis y VALDEZ Celso. “La ciudad y sus barrios”. UAM Xochimilco. México DF 1994, p. 27.

¹³⁵ I. VILLORO; “Sobre la identidad de los pueblos”, en “*América Latina, historia y destino: homenaje a Leopoldo Zea*”, México, unam, 1992, tomo ii, p. 98

“clase popular” y como pobladores barriales”.¹³⁶ (VILLASANTE. 1994); *“al pasar a ocupar los sitios y construir su casa propia y una infraestructura común, estos grupos populares disgregados, se autoreconocen ahora mutuamente en el acto y proyecto común de asentamiento en la ciudad, pasando a constituirse como clase poblacional*”.¹³⁷ (ILLANES. 1993).

Paul Gilroy en su texto “Los estudios culturales británicos y las trampas de la identidad” menciona tres conceptos fundamentales sobre la identidad, la primera, la relación del sujeto y la subjetividad, basándose en la construcción del individuo y su criterio; en la cual la identidad es entendida como subjetiva.

En el segundo, aborda la identidad como igualdad, donde el sujeto se refleja en el otro y cómo los demás también se reflejan en él, sin embargo, cabe distinguir este concepto de igualdad, de la identidad subjetiva porque su pensamiento se ha acercado a las identidades colectivas.

En el tercero, desarrolla la identidad a partir de la solidaridad, en el cual el sujeto toma como base lo individual para provocar una acción social, convirtiéndose en una identidad colectiva o comunal. Es en éste último concepto, donde se ubica la reflexión sobre las identidades culturales que promueve la BVB, la cual, altera los estereotipos estéticos con los que se constituye la Bienal de Venecia en Italia; puesto que estas dos muestras, disciernen en el contenido y la forma de llevar a cabo su realización.

Estos tres conceptos fundamentales formulados por Gilroy abren el concepto de “identidad” y permiten un abordaje desde el “colectivo”, desde “los grupos estén organizados o no”. Estos no pueden considerarse como simples agregados de individuos (en cuyo caso la identidad colectiva sería también un simple agregado de identidades individuales), pero tampoco como entidades abusivamente personificadas que trasciendan a los individuos que los constituyen (lo que implicaría la hipostatización de la identidad colectiva).

¹³⁶ VILLASANTE Tomas R. (coordinador). “Las ciudades hablan. Identidades y movimientos sociales en las metrópolis latinoamericanas”. Nueva Sociedad. Caracas. 1994.

¹³⁷ ILLANES. María Angélica. “La Cuestión de la Identidad y la Historiografía Social Popular”. En : Mario Garcés (Coordinador): Historias Locales y Democratización. Eco, Santiago 1993

*“Los hitos de las propuestas de futuro, son elementos claves para percibir a interrelación que existe entre la persona y el barrio. Los hitos de la memoria son aquellas experiencias, decisiones o sucesos que al recordarlos se constituyen en una referencia significativa”.*¹³⁸ (Del Valle, T., 1995: p. 185).

La globalización (tópico que se trabajará de forma detallada más adelante) homogeniza y construye realidades que se extienden desde lugares de la economía y los intereses de ciertos sectores minoritarios, sin embargo, Tapia le brinda un sentido particular al carácter del barrio donde se contrapone al espacio global:

*“Existe una narrativa dominante que ha reforzado la idea de una contraposición entre el lugar (asociándose a lo local) y el espacio (asociándose a lo global), donde el lugar-local es más significativo que el espacio-global. En este sentido, el barrio sería aquello real, territorialmente emplazado, cotidiano y vivido, en contraposición a un espacio global que está “en algún lado”, “afuera”, omnipresente y abstracto”.*¹³⁹ Pero Massey contempla la cotidianidad del espacio global y hace inmersa la realidad de dicho espacio dentro del lugar: *“Pero el espacio global es tan real y cotidiano como el lugar: es la suma de relaciones, conexiones, personificaciones y prácticas, pero que son completamente cotidianas y emplazadas, al mismo tiempo que en conjunto van alrededor del mundo”.*¹⁴⁰

Según Gilberto Giménez, la identidad se constituye a partir de materiales culturales, y no todos los significados pueden llamarse culturales, sino sólo aquellos que son compartidos y relativamente duraderos, ya sea a nivel individual, ya sea a nivel histórico, es decir, en términos generacionales (Strauss y Quin, 1997: p. 89 ss.). Bajo esta premisa, el espacio global como “orden” homogeneizador compartido interviene de manera incisiva en la construcción de identidades. Ahora para evaluar la incidencia que la BVB tiene sobre la identidad barrial mediante el uso de códigos y dilemas culturales es necesario abordar la *“cultura como identidad y la identidad como cultura”*.¹⁴¹, lo cual permitirá además precisar como los actores sociales se ven involucrados en dichas acciones y si las

¹³⁸ DEL VALLE, T. *“Metodología para la elaboración de la autobiografía”*. En: Invisibilidad y presencia. Seminario internacional: Género y trayectoria profesional del profesorado universitario. Universidad Complutense, Madrid. 1995.

¹³⁹ TAPIA, Verónica. *“El Concepto de Barrio y el Problema de su Delimitación/Aportes de una Aproximación Cualitativa y Etnográfica”*, Bifurcaciones, Revista de estudios Culturales Urbanos, Facultad de Ciencias Sociales y Económicas Universidad Católica del Maule. Talca, Chile, 2013. En: <http://www.bifurcaciones.cl/2013/03/el-concepto-de-barrio-y-el-problema-de-su-delimitacion/> Consultado el 10 de mayo de 2014.

¹⁴⁰ Massey, D. *Space, place and gender*. Cambridge: Polity Press, 1994.

¹⁴¹ GIMÉNEZ Gilberto *“La Cultura Como Identidad y La Identidad Como Cultura”* Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM. 2012. En: <https://estudioscultura.wordpress.com/2012/03/13/gilberto-gimenez-la-cultura-como-identidad-y-la-identidad-como-cultura/> Consultado el 14 de septiembre de 2013

dinámicas del arte público tal cual han sido abordadas por artistas, productores, gestores y demás componentes en la organización de la misma “cumplen con sus cometidos” y verdaderos objetivos, o por el contrario sus intereses son fijados a otros propósitos.

Giménez afirma que *“En efecto, nuestra identidad sólo puede consistir en la apropiación distintiva de ciertos repertorios culturales que se encuentran en nuestro entorno social, en nuestro grupo o en nuestra sociedad”*.¹⁴² Considerando así una primera función de la identidad, que consiste en *“marcar fronteras entre un nosotros y los otros”* cerrando el camino y lo que resulta más claro, todavía si se considera que la primera función de la identidad es marcar fronteras entre un nosotros y los “otros”, y no se ve de qué otra manera podríamos diferenciarnos de los demás si no es a través de una constelación de rasgos culturales distintivos.

3.3. Cultura, arte y globalización/ Identidad.

“El arte actual más valioso pone en cuestión precisamente la voluntad de preservar los rasgos de una memoria colectiva perfilada desde el poder. Ahora bien, esto no quiere decir, ni mucho menos, que el arte de dimensión pública deba renunciar a su capacidad de ofrecer una experiencia de comunidad, de promover un imaginario colectivo, en el que los miembros de distintos grupos puedan reconocerse”.¹⁴³

“Signos de identidad: arte y conflicto en el espacio público” Soler Eduardo Pérez
Barcelona, 2004.

Al referirse a un barrio popular, es pertinente tomar el concepto “cultura popular” cuestionado por Néstor García Canclini: *“¿Qué es la cultura popular: creación espontánea del pueblo, su memoria convertida en mercancía o espectáculo exótico de un atraso que la industria va reduciendo a curiosidad para el turista?”*.¹⁴⁴, con este interrogante de Canclini, además de abrir la posibilidad de cuestionar la apropiación de un espacio como el barrio Venecia y hacer del mismo un pretexto para legitimar procesos y acciones desde un lugar común, también se abre la posibilidad de evaluar y poner en contraste las intenciones

¹⁴² Ibídem

¹⁴³ PEREZ Soler Eduardo *“Signos de identidad: arte y conflicto en el espacio público”* Barcelona, 2004 En: http://tonigiro.net/wp-content/uploads/downloads/2012/04/35_doc-Signos-de-identidad-arte-y-conflicto-en-el-espacio-p%C3%BAblico.pdf Consultado el 14 de Septiembre de 2013.

¹⁴⁴ GARCÍA, Canclini, Néstor. *“Las culturas populares en el capitalismo”*. P. 15. Editorial Nueva Imagen, México. 1990.

iniciales brindadas por los creadores de la BVB frente a los resultados mismos. Si se buscara a propósito un pretexto o un orden que va de la mano a los procesos de las urbes y su economía, la mercantilización de la cultura como elemento diferenciador en el nuevo posicionamiento de las ciudades resultaría relevante, y a su vez, tocaría otro tópico referente a la búsqueda de patrimonialización a través de su inclusión en ese repertorio susceptible de ser incorporado al turismo global. Según Yudice (2002) *“El papel de la cultura se ha expandido de una manera inusitada al ámbito político y económico al tiempo que las nociones convencionales de cultura han sido considerablemente vaciadas”*.¹⁴⁵

El concepto de cultura como recurso, invalida las tradicionales distinciones entre la llamada “alta cultura” y la definición antropológica de cultura. Así, la alta cultura se convierte en recurso para el desarrollo urbano en los museos contemporáneos, mientras que los ritos, tradiciones y prácticas cotidianas son utilizados como recursos por el turismo y las industrias. Francisco R. Pastoriza afirma sobre la cultura en la actualidad: *“La nueva cultura ha traído consigo desorientación, incertidumbre, desconcierto. La confusión ha venido a sustituir a la certeza dogmática que proporcionaban la religión y las grandes ideologías de la Historia, mientras el poder de los intelectuales ha sido desplazado por el poder de los medios”*.¹⁴⁶

Bogotá en su condición de capital de un país en vía de desarrollo se ha visto invadida por los nuevos espacios, “ventanas a mundos inventadas” y a realidades fragmentadas que se han convertido en parte fundamental de su cultura. Esta “ventana” más allá de ser simplemente un dispositivo, viene tomando un carácter más específico dentro de la sociedad. En tiempos de globalización se han generado fenómenos culturales inéditos como la “glocalidad” y los llamados “mundos imaginarios” que llevan a generar dilemas en torno a las nociones de identidad, pero es aquí en donde se *“configuran fenómenos identitarios contemporáneos”*.¹⁴⁷

Fernando Zalamea toma estos dilemas y los dispone en dos teorías: la razón transversal (Wolfgang Iser) y en la “Transmodernidad”.

¹⁴⁵ YUDICE, George. El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global. P. 23. Editorial, Gedisa, Barcelona. 2002.

¹⁴⁶ PASTORIZA Francisco R. *“El Arte y la Cultura en la Era de la Globalización: La cultura-mundo es la expresión-tipo de la producción cultural contemporánea*. Periodismo Global: La Otra Mirada. 2011. En: <http://periodismoglobal.com/2011/02/28/el-arte-y-la-cultura-en-la-era-de-la-globalizacion/> Consultado el 22 de septiembre de 2013.

¹⁴⁷ RODRIGUEZ Nicholls Mariángela *“Translocalidad, globalización y la cuestión de la identidad”*, En: *“Identidad, Cultura y Política: Perspectivas Conceptuales, Miradas Empíricas”*. Editorial Univalle, Ciudad de México, 2010.

*“La autorreflexividad de la dialéctica se dispara en cada estrato fronterizo, en cada transferencia de información... la ruptura, la localidad, la diferenciación, la conjunción de las contradicciones, la muerte, el “todo vale”, la imposibilidad de universales-énfasis posmodernos- se contraponen a la revisión, los enlaces local/global, la concepción pendular diferencial/integral, el pegamiento de las coherencias relativas, los renacimientos, el “mucho puede valer”, la construcción de universales relativos-énfasis transmodernos-”.*¹⁴⁸

También Pastoriza define un panorama de la cultura y las artes en tiempos de globalización:

*“La nueva cultura ha desvanecido más que ninguna otra los límites entre la alta cultura y la cultura comercial, las fronteras que separaban el cultivo del espíritu de la banalidad con la que hoy se rellena el ocio de los ciudadanos. Una cultura en la que lo comercial es reconocido como cultural, mientras que manifestaciones auténticamente culturales como el arte y la literatura se han insertado en el comercio y sólo obedecen a las reglas de la economía”.*¹⁴⁹

La noción del arte contemporáneo también toma un carácter global, se “homogeniza” y presenta “cánones” pre-establecidos que determinan formas, estructuras curatoriales, e incluso figuras que mantienen dicho sistema. *“es fundamental un espacio imaginario, creativo y abierto a nuevas prácticas culturales que impugnan o convalidan el poder”.*¹⁵⁰ De algún modo dichas formas son las que determinan lo que Rodríguez Nicholls denomina *“identidad/diferencia”*. Bourriaud afirma que no existen actualmente las identidades culturales puras, delimitadas claramente por la pertenencia a un espacio, ya que en su lugar vemos *“identidades radicantes”.*¹⁵¹, los individuos unidos por la naturaleza del pensamiento nómada que establecen una relación entre sus raíces culturales y las

¹⁴⁸ ZALAMEA Gustavo. *“Haces Matemáticos: Enlaces Entre lo Local y lo Global, Umbrales Entre Modernidad y Transmodernidad”* en: *“Arte y localidad. Modelos para desarmar”*. Editorial Universidad Nacional de Colombia, p.260, 2007.

¹⁴⁹ PASTORIZA Francisco R. *“El Arte y la Cultura en la Era de la Globalización: La cultura-mundo es la expresión-tipo de la producción cultural contemporánea*. Periodismo Global: La Otra Mirada. 2011. En: <http://periodismoglobal.com/2011/02/28/el-arte-y-la-cultura-en-la-era-de-la-globalizacion/> Consultado el 22 de septiembre de 2013.

¹⁵⁰ RODRÍGUEZ Nicholls. Mariángela. *“Translocalidad, globalización y la cuestión de la identidad”*, En: *“Identidad, Cultura y Política: Perspectivas Conceptuales, Miradas Empíricas”*. Editorial Univalle, Ciudad de México, 2010.

¹⁵¹ BOURRIAUD, Nicolás, *“Radicante”*, p. 22. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires 2009.

experiencias adquiridas en el intercambio con el entorno dinámico y el “Otro”. En el arte esto se refleja en la necesidad imperante del diálogo entre valores culturales de origen del artista y el discurso establecido por el arte contemporáneo, heredero de la tradición occidental. Esta evidente hibridación cruzada en el campo cultural se hace posible únicamente en el caso de que la identidad cultural consiga una consistencia líquida, fluida, utilizando la terminología ofrecida por el sociólogo polaco Zigmunt Bauman (2002). Bourriaud propone el concepto “radicante” con el fin de describir su visión de la identidad del individuo contemporáneo que vive en un mundo que cambia velozmente con consiguiente necesidad de la adaptación rápida.

Bourriaud descubre una relación directa entre los mecanismos de la transformación de la identidad y los procedimientos de la creación dentro del mundo de arte anunciando el reinado de lo precario en la estética. En definitiva, el autor nos muestra su interpretación del camino que tomó el arte en las últimas décadas en el marco del mundo en proceso de la globalización. La Bienal, como el arte y la cultura a nivel mundial se han visto atravesadas por esa “*etapa de capitalismo integral*” que más adelante conoceríamos como globalización, lo cual de manera significativa viene dictaminando reglas y estándares en las formas de creación y apreciación del arte, en donde “lo comercial es reconocido como cultural, mientras que manifestaciones auténticamente culturales como el arte y la literatura se han insertado en el comercio y sólo obedecen a las reglas de la economía”

Esta etapa del “*capitalismo integral que, veinte años más tarde, tomará el nombre de globalización*”,¹⁵² era relativamente reciente para 1995, fecha en que inició el proyecto de la BVB, y poco se hablaba de ello, “*La I Bienal de Venecia Surgió en un momento particular del arte bogotano, donde los discursos oficiales y los espacios para el arte contemporáneo se veían desgastados, reiterativos, “sobrepolarizados” y algo ajenos*”.¹⁵³ Sin embargo, la premisa inicial de luchar contra un “arte de elite y encadenado a un “Star Sistem” de viejos nombres del arte colombiano, tomaría formas de un fenómeno que no afectaba solamente el orden local, sino además global, y del cual se asumirían las reglas que éste impone.

¹⁵² Ibídem, p. 9

¹⁵³ AGUIRRE, Franklin, “La Bienal de Venecia de Bogotá: Breve Reseña Cronológica de una Gestión Independiente” en “*Arte y Localidad, Modelos Para Desarmar*”. Editorial Universidad Nacional de Colombia, p. 114, 2007.

¿Están los habitantes de la BVB frente a una propuesta curatorial de “arte contemporáneo”, devorado por el marketing y convertido en un engranaje más de la producción industrial y comercial tal cual lo asume Francisco R. Pastoriza? ¿O dichas propuestas apuntan a hacer visibles ciertos dilemas identitarios y a su vez acercar al habitante del barrio a la propuesta curatorial y hacerlo parte de la misma?

Sin lugar a dudas después de los argumentos planteados, las dinámicas del arte público restituyen la función social del arte, los dilemas no son menores si asumimos que el arte puede generar cambios, o por lo menos este contribuye a generar nuevas alternativas y dinámicas en la estructura esencial del tejido social. Si bien uno de los principales problemas que aquí se tratan de esclarecer, es el supuesto rompimiento de barreras que limitan la participación de la comunidad en la bienal y que de alguna forma hacen de ésta un conjunto de proyectos curatoriales de limitada legibilidad, en donde los problemas de forma están aislados de los intereses a quien se dirige su discurso: aquellos quienes viven el día a día el barrio y distinguen códigos y configuración de sus espacios.

Vale recordar que otra de las claras intenciones planteadas por los gestores de la bienal es potenciar en los habitantes del barrio aptitudes de interacción y apreciación para generar de forma implícita un sentido de pertenencia e identidad barrial que permita recuperar la memoria cultural y a la vez proyectar los espacios socioculturales en cada zona. En la publicación de 2007 “Arte y Localidad, Modelos para Desarmar”, Aguirre define la visión de la BVB:

“Se trabajará con miras al fortalecimiento de los proyectos culturales locales que ya están en proceso y se procurarán las condiciones para implementar una serie de centros culturales, con el objeto de hacer habitual la dinámica de participación en estos espacios de los artistas locales y las nuevas audiencias, articulándolos con sus actividades cotidianas. Esto, con el fin de acercarnos a sus intereses de entretenimiento o información, o simplemente para plantear vínculos con la comunidad desde varias perspectivas” (...) *“Se pretende que en los próximos años la Bienal de Venecia se convierta en el espacio predilecto para que se formen tanto*

*artistas como gestores culturales, quienes tendrán a su cargo la promoción y difusión del evento en un futuro, ojalá no muy lejano”.*¹⁵⁴

En intenciones se hacen planteos que en la práctica se diluyen en nociones propias del fenómeno globalizador, una de ellas, la famosa “hibridación Cultural”, *“noción típicamente posmoderna, fue en realidad una máquina de disolver cualquier singularidad verdadera bajo la máscara de una ideología “multiculturalista”; máquina de borrar el origen de los elementos “típicos” y “auténticos” que ella injerta en el tronco de la tecnoesfera occidental”.*¹⁵⁵

Sobre estas formas híbridas que se hacen tangibles en la BVB, en donde la estructura y la organización, recurre a estándares propios de festivales y prácticas curatoriales posmodernas, se hace necesario reflexionar en torno a la “posmodernidad” y a la “globalización cultural” para poder llegar a discutir sobre los procesos identitarios que surgen a partir del arte y la identidad barrial.

Los artistas y curadores de la bienal disponen en el espacio obras con “códigos cerrados”, en donde el espectador del barrio no se encuentra reflejado, y menos siente que las problemáticas de su entorno estén allí implícitas. Aguirre afirma que se opera de forma pedagógica con los habitantes del barrio en torno a temas propios de lectura en los recorridos de la muestra contemporánea, sin embargo estos esfuerzos por formar espectadores del proyecto museístico en el barrio no parecen suficientes frente al fuerte flujo de imágenes e información que comparten los habitantes del barrio, y en donde algunas de éstas no están alejadas del fenómeno global, pero que de alguna forma se adhieren a modelos de vida y estándares que siguen aún alejados de lo que Bourriaud llamaría “códigos del arte internacional”: *Y una nueva generación de artistas maneja con destreza los códigos del arte contemporáneo internacional. Este movimiento de uniformización corre parejo con el achicamiento imaginario del planeta, acompañado por los perfeccionamientos de su representación.*¹⁵⁶

Características propias de la globalización como *“la banalización del nomadismo profesional, una circulación sin precedente de bienes y servicios, la constitución de*

¹⁵⁴ Ibídem.

¹⁵⁵ BOURRIAUD, Nicolas, *“Radicante”*, p.11, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires. 2009.

¹⁵⁶ Ibídem, p. 18.

entidades políticas transnacionales: ¿Esta situación inédita no podría dar lugar a una nueva manera de concebir lo que es una identidad cultural?”.¹⁵⁷

“la intensificación de los flujos migratorios y financieros, la banalización de la expatriación, la densificación de las redes de transporte y la explosión del turismo de masas, dibujan nuevas culturas transnacionales, que desencadenan violentos repliegues identitarios étnicos o nacionales.”¹⁵⁸

El acercamiento a todas las fronteras que ha traído consigo la globalización y su particular forma de agilizar los flujos de información, ofrece e incorpora una estandarización en los modelos de vida, y el arte no escapa a ser objeto de “achatamiento” a nivel formal y conceptual. Incluso la misma terminología viene a señalar características y situaciones. Como sintetiza el profesor Ovidi Carbonell, al describir *“La estandarización de la terminología especializada en el arte contemporáneo”*.¹⁵⁹ El discurso artístico y de la crítica de arte *“presenta los mismos problemas de sistematización que podemos encontrar, en mayor o menor grado, en cualquier otra área de especialidad: inexactitud terminológica, impropiedad léxica, sinonimia, etc... La traducción al castellano refleja tales problemas a la vez que añade la cuestión sociolingüística de la aceptación de extranjerismos”*.¹⁶⁰

Si ya la familiaridad con dichos códigos y conceptos es ajena a los imaginarios de la comunidad y de alguna forma a la manera en que se contempla la organización y el progreso del barrio, la negociación del espacio público y los intereses políticos que allí trasgreden toda forma de diálogo superan a las formas que pueden plantearse por agentes que le oponen resistencia a ese estado. En las primeras ediciones el acercamiento de los artistas invitados y de los artistas del barrio a la comunidad se hacía de forma más directa, tomando como referentes los diferentes lenguajes a nivel visual y los imaginarios de vendedores, transeúntes y habitantes, elevando el valor de la diversidad sobre el exotismo o el folclore mediático que a simple vista se pudiese contemplar, dejando en los habitantes premisas e ideas a resolver.

¹⁵⁷ *Ibíd.*, pp. 21-22.

¹⁵⁸ *Ibíd.*, p. 17.

¹⁵⁹ FURIÓ, María José, *“La traducción de crítica de arte contemporáneo, código secreto”*. En, *“El Trujamán, Revista diaria de Traducción”*. Centro Virtual Cervantes. 2015. En http://cvc.cervantes.es/trujaman/antiores/abril_15/08042015.htm. Consultado en 20 de junio de 2015.

¹⁶⁰ *Ibíd.*

Cuando las ediciones de la bienal se hicieron más mediáticas, y el ojo de críticos y figuras del arte internacional manifestaron su interés en ésta, la substancia de la misma se dirigía más a esos grupos políticos, desplazando esa ruptura inicial planteada por sus organizadores. En este camino la experiencia estética no asumía la premisa de inicio, dado que la lectura de las obras e incluso los mecanismos de gestión, producción y organización, ya no correspondían a esas primeras lógicas y dinámicas de lo social. *“La escena posmoderna vuelve a representar incesantemente el hiato entre el colono y el colonizado, entre el amo y el esclavo, inmóvil en esa frontera que constituye su objeto de estudio y que preserva tal cual es”*.¹⁶¹

Si el espectador no está familiarizado con dicha materia, es fácil creer que incluso ciertos textos de presentación de las últimas versiones de la BVB están escritos en “código secreto”, cuya clave la gran mayoría ignora. En dichos textos una cantidad importante de palabras “cultas” aparece modificada mediante el uso de sufijos o prefijos, en otra palabra que parece arcaica o extranjera. Dicho conjunto de frases invita a creer que el arte contemporáneo está más cerca del esoterismo y del misticismo que de cualquier filosofía del arte accesible a un lector instruido medio. Para la lectura que proponen las obras el material brindado por la BVB se hace necesario contar con un “lector modelo”. El lector modelo de un texto *“dispone de tiempo y está dotado de habilidad asociativa y de una enciclopedia cuyos límites son borrosos, no se trata de cualquier tipo de lector”*.¹⁶² (Eco, 1981). *“El lector modelo es el operador capaz de realizar al mismo tiempo la mayor cantidad posible de lecturas cruzadas”*.¹⁶³ (Eco, 1981).

La propuesta que se hace del lector modelo, es el de un *“lector capaz de realizar distintas lecturas y que no se detiene en la primer lectura que hace del texto”*.¹⁶⁴ Al contrario, es un lector que se construye con el paso de los textos, *se involucra* con la obra-mensaje, refuerza su idea de la narrativa que le propone la *intentio operis*. De este modo, la obra-lector se suscribe en un *proceso dialógico*.

Para concebir la configuración de *este operador de lecturas cruzadas* (en el caso de las obras dispuestas como sistemas cruzados) aparecen los medios o bases del lector modelo:

¹⁶¹ BOURRIAUD, Nicolás, *“Radicante”*, p. 13, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires 2009.

¹⁶² ECO, Umberto *“Lector in fabula.”* p. 80. Sudamericana. Buenos Aires, 2013

¹⁶³ *Ibíd.*

¹⁶⁴ *Ibíd.*

Elección de una “*lengua*” (en nuestro caso de códigos de lectura), elección de un *contexto* (un entorno comunicacional y discursivo), elección de una *enciclopedia* (un campo semántico único o múltiple), elección de un *patrimonio* léxico, visual y estilístico (en nuestro caso, de referentes objetuales y culturales).

Recurrir a tácticas de lectura que le permitan al lector de dichas obras hacer inferencias, se hace a través de cruzamientos de lecturas, y de esta forma el mismo va involucrándose en la trama visual, sin embargo los códigos de lectura de las mismas son vacíos, dado que organizadores, gestores y miembros activos de la misma no brindan los insumos suficientes para establecer dicho encuentro. Una de las condiciones planteadas a los artistas que logran hacer parte de la agenda de la BVB es acercarse a un sector específico del barrio para interpretar su realidad local y devolverle a ese espacio esas impresiones como expresiones plásticas: (En términos teóricos e informativos, la naturaleza de la bienal apunta evidentemente al debate en torno a la “*intercambialidad de los límites público-privado*”.¹⁶⁵), podría proponerse un intercambio que garantice la existencia y difusión de un registro auténtico de los conocimientos populares creados y acumulados por las generaciones pasadas en el barrio, respetando la iconografía propia del mismo y los códigos con los que se manejan sus habitantes. Esta meta permitirá no sólo una aproximación a contenidos propios que se produzcan por los habitantes del barrio, sino además avances importantes en la preservación de los conocimientos acumulados y el patrimonio cultural para las futuras generaciones; para ello se hace indispensable la intervención de los canales de comunicación e información del barrio, siempre haciendo énfasis en la participación e interacción del arte con la comunidad y siempre tomando como inspiración la realidad social económica y cultural del barrio.

Si bien, hablar de identidad barrial es una tarea compleja en torno a un contexto como el de Venecia - Bogotá, dado que dichos dilemas atraviesan de forma significativa los imaginarios de sus habitantes, las construcciones identitarias que surgen de diferentes factores ya citados como la migración, el desplazamiento forzoso, el establecimiento de multinacionales, la propia historia del barrio e incluso la instalación de moteles y albergues

¹⁶⁵ MONLEÓN Mau, “*Arte Público/Espacio Público*” 2000, en: https://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup_investigacio/textos/docs/mau_monleon_artepublio_espaciopublico.PDF. Consultado el 15 de abril de 2015.

transitorios, hacen del barrio un lugar con características particulares que flotan en medio del fenómeno global. :“(…) *ante todo, la homogenización del planeta so pretexto de la globalización económica*”.¹⁶⁶

Las alternativas prácticas de dicho fenómeno deben estar ligadas al proceso de articulación de historias colectivas y percepciones particulares que genera un patrimonio público, otras de las posibilidades, y que en algunas ocasiones ha empleado la misma BVB, son: la recuperación de la memoria histórica, la celebración de fiestas y aniversarios, la definición de nombres para parques y calles, entre otras... constituyen un patrimonio que es necesario fortalecer.

“En realidad, la creación pública ha de encomendarse la tarea de estructurar un espacio, por efímero que éste pueda ser, con el que los miembros de una colectividad puedan sentirse identificados, pero en el que ellos puedan intervenir también de una manera crítica o reflexiva. La obra de arte público, para resultar eficaz, habrá de cobrar la forma de un escenario de relaciones comunicativas que los espectadores podrán reelaborar críticamente”.¹⁶⁷

En un segundo momento, la propuesta curatorial pretende recobrar la dimensión política del espacio público, donde de alguna forma los efectos insubstanciales de la industria cultural han sometido los espacios de la ciudad. Para lograr dicho cometido es importante retomar códigos, emblemas y formas propias del barrio con los cuales los habitantes tengan conexión:

“Y esta tarea sólo será posible mediante una creación artística con la que el espectador pueda sentirse identificado, pero que, al mismo tiempo, ofrezca suficientes elementos críticos como para llevarlo a asumir una actitud activa y reflexiva frente a la realidad con la que se encuentra confrontado. (...) “Idealmente, la función del arte público en la actualidad debe orientarse a generar un espacio de encuentro de subjetividades, ya sean éstas concurrentes o antagónicas”.¹⁶⁸

La Bienal de Venecia de Bogotá continúa con su labor de creación de espacios urbanos comunes que facilitan la reelaboración de imaginarios locales, no obstante la naturaleza del barrio (demográfica, ideológica e incluso efímera si se habla de sus habitantes) no permite que muchos procesos sigan una línea continua frente a una evolución y constante

¹⁶⁶ BOURRIAUD, Nicolás, *“Radicante”*, p. 14, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires 2009.

¹⁶⁷ PÉREZ Soler Eduardo, “Signos de identidad: arte y conflicto en el espacio público” Barcelona, 2004, en: http://tonigiro.net/wp-content/uploads/downloads/2012/04/35_doc-Signos-de-identidad-arte-y-conflicto-en-el-espacio-p%C3%BAblico.pdf, Consultado el 12 de noviembre de 2014.

¹⁶⁸ Ibidem

participación de la misma, ya que en dos años (periodo que transcurre entre una bienal y la otra).

“los habitantes ven la bienal como algo suyo, algo habitual pese a lo lejano de cada una de las ediciones”.¹⁶⁹

El testimonio de su creador, Franklin Aguirre, contrasta de manera significativa con las apreciaciones que los habitantes del barrio tienen de la bienal, Franklin afirma que existe una apropiación de los estándares con los cuales se manejan muchos circuitos de galerías a nivel internacional, teniendo en cuenta que la “lectura de contenidos”, en lo que respecta al arte contemporáneo, se hace difusa para muchas personas. Frente a esta situación se dispone de un departamento de mediación o departamento de pedagogía.

“El arte contemporáneo es muy complejo y mucho más para una persona o para ciertas comunidades que nunca han tenido una relación directa con él”, afirma Aguirre, por lo cual decide buscar en la segunda edición de la bienal, un “catalizador” que acerque el arte de forma más “amable” a las comunidades del barrio y de esta forma apela a manifestaciones como la comparsa, por su efectividad, dado su carácter de convocatoria y participación; en este proceso, se agremian ciertos sectores de la comunidad y se invitan a participar del mismo. Una alternativa viable frente a la recepción de lo artístico es introducirse en las formas más cercanas al contexto: tales como la fiesta, el carnaval, la comparsa... y que estos lenguajes, en palabras de Escobar Neira, estén favoreciendo significativamente *“al prestigio social, a la corrección política, al capital simbólico y, obviamente, a las disputas por el control social, el beneficio político del espacio público”*.¹⁷⁰ Y que ya no sea más asunto de una disciplina específica sino que se esté *“frente a una estrategia epistémica de dominio”*, (Castro Gómez, 2005: p. 64).

Los artistas participantes de la bienal tienen como condición “no negociable” el conocimiento del barrio, la “apropiación” de sus lugares comunes y desde luego la creación de la obra en el mismo barrio; sin embargo, ¿No tendría mejor aceptación y recibimiento la misma si los habitantes del barrio fueran los principales protagonistas y las figuras principales en la puesta de la bienal, y no artistas que hacen un estudio etnográfico acelerado con el fin de participar en un evento que traerá beneficios personales a su currículum? Si bien la intervención sociocultural en los espacios comunitarios no debe dirigirse hacia el beneficio de actores externos y tampoco debe ser el pinar en el cual se

¹⁶⁹ *Plástica, arte contemporáneo en Colombia* Ministerio de Cultura, 2005. <https://www.youtube.com/watch?v=EVSSjOEAa2I>

¹⁷⁰ ESCOBAR Neira, Fernando, “Paradojas Contemporáneas: Fiesta, Espacio Público y Culturas Populares”, en: “Arte y localidad. Modelos para desarmar”. P. 281. Editorial Universidad Nacional de Colombia, 2007.

encuentra protagonismo en el “Star Sistem” del arte nacional, entonces ¿De qué manera puede retribuírsele a la bienal una función social a mayor alcance? ¿Qué mecanismos podrían emplearse para familiarizar a los habitantes del barrio con las formas del arte desde sus valores formales, técnicos y conceptuales? ¿Cómo se construye territorio desde las artes plásticas?

Para dejar abiertos dichos dilemas se hace necesario recordar que el espacio público *“admite múltiples definiciones, significados y atributos, según la perspectiva desde la cual se los comprenda”*.¹⁷¹ Y es el lugar por excelencia de relación, identificación, de manifestaciones políticas, de intercambio social, de animación urbana y de expresión comunitaria, por lo que *“el espacio público supone dominio público, gratuidad, uso social y colectivo de diversas actividades”*.¹⁷²

Para que la presencia de la BVB no sea ajena a la construcción de sociedad, se debe apuntar a reconstruir formas particulares de cooperación, como manera de disminuir tendencias a la disgregación social y aumentar la eficiencia de la acción colectiva. La concepción y el uso de lo popular que trata de abordar cada versión de la BVB responden a supuestos distintos, valores disímiles, representaciones conflictivas y sobre todo a usos políticos de lo popular, lo cual hace imposible ubicarlos y cualificarlos en una misma plataforma, respondiendo a cánones propios de la alta cultura, definida a partir de su diferenciación radical de la cultura popular; expresado de otra forma, el marco de la BVB supone una relación de subordinación de los rasgos de la cultura popular a la producción artística, como si lo popular fuera simplemente una producción que subyace a lo artístico y que necesita reinventarse a partir de la representación “paradigmática” y “experta” que ofrece el arte.

Las contradicciones y las eventualidades que se hacen palpables en el barrio Venecia y en sus imaginarios representados desde el arte in situ ¿Son comprendidas como nicho de “la

¹⁷¹ SEGOVIA, Olga, “Espacio público y ciudadanía: una mirada de género”. En: Ciudades para varones y mujeres. Herramientas para la acción. Ed. Ana Falú. p. 116. 2002.

¹⁷² BORJA, Jordi, “Ciudadanía y Espacio Público” Publicado en Ciutat real, ciutat ideal. Significat i funció a l'espai urbà modern. Barcelona: Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, 1998 (Urbanitats; 7) encontrado en <http://www.publicspace.org/ca/text-biblioteca/spa/a011-ciudadania-y-espacio-publico> Consultado el 12 de febrero de 2015.

identidad” por estar supuestamente más cerca del origen cultural de dicha localidad, dado que parece un lugar olvidado en plena “luz” de desarrollo? pues bien: la propuesta de la bienal no debe dejar como actos secundarios los procesos de gestión participativa que corroboren el sentido de pertenencia de los habitantes, en donde el barrio sea visto ya como foco de la historia familiar y colectiva, y en donde los relatos de apropiación y arraigo sirvan para representarse a sí mismos como actores de un presente.

4. Conclusiones

“Dado que nuestra manera de ver las cosas es literalmente nuestra manera de vivir, el proceso de la comunicación es de hecho el proceso de la comunidad: el compartir significados comunes, y en consecuencia actividades y propósitos comunes; la oferta, la recepción y la comparación de nuevos significados, que conducen a tensiones y logros de crecimiento y cambio”¹⁷³

Raimond Williams, 1961, citado en Hall, 1994.

La presente tesis se escribió a partir de las relaciones que existen entre el arte público y los procesos de identidad barrial, contemplando el arte como posible generador de cambios a nivel socio-cultural, referidos al mejoramiento de la calidad de vida desde la incorporación del mismo en la cotidianidad social. El caso puntual de estudio se enfocó en la Bienal del barrio Venecia en la ciudad de Bogotá (Colombia).

Al realizar un análisis a las dinámicas de gestión y producción de la Bienal de Venecia de Bogotá, fue crucial pensar en las diferentes formas discursivas que ofrece el arte contemporáneo, pero además ponerlas en juego en el contexto barrial y contemplar si éstas son viables o en su momento sólo respondieron a decisiones políticas o a intereses particulares y en especial económicos. No obstante al repasar y definir las formas evolutivas que ha tomado del arte público, se consideró realizar una reflexión en torno a la relación espacio público/espacio político, allí se puntualizó en algunas nociones planteadas por autores como Félix Duque, quien analiza de forma detallada los cambios del espacio desde el momento en que las primeras manifestaciones de intervención del espacio público se hicieron presentes y cómo éstas tenían consigo de alguna manera toda una planificación política tanto en un sentido clásico y moderno. Ahora, el engranaje que compone el concepto arte público está estrechamente vinculado a las expresiones artísticas que se revisten de civismo, sin dejar de lado las intervenciones que transgreden lo cívico en un sentido intencional y conceptual. Este engranaje establece la relación de las propuestas artísticas por parte del público desde una perspectiva que hace posible la vinculación

¹⁷³ HALL, Stuart “Estudios Culturales: Dos Paradigmas”. En Revista “Causas y Azares”, N° 1. Versión digital, extraída de http://www.nombrefalso.com.ar/apuntes/pdf/hall_2.pdf (1994).

mensaje/receptor a través de mediaciones y una accesibilidad que puede llegar a incorporar todos los sentidos. En este proceso está inmersa la sinestesia o cruces entre los procesos perceptivos sensoriales.

El concepto de arte público, por su naturaleza, participa de los valores y significados de los procesos democráticos de cada contexto socio-cultural. Dicho rol de intereses se pone a consideración no sólo el marco de la BVB, sino además en cómo los procesos históricos del mismo han dado como resultado una población de características particulares y con imaginarios propios. Sin embargo, en la propuesta de la BVB se evidencia que el discurso hegemónico en su propuesta de “arte in situ” o arte público, está asociada a las formas y conceptos de una “alta cultura”, la cual se presenta en un papel preponderante y decisivo en el momento de asociar sus prácticas de gestión, hasta sus formas de producción artística.

La necesidad e importancia de un espacio como lo es el espacio público como vehículo para el arte corresponde a una situación en particular: sacar el arte de las galerías y espacios convencionales del arte tal cual se concebía años atrás, de ahí que la BVB se sustenta en dicha circunstancia. Se tomaron en consideración los principios más relevantes que plantean los organizadores de la bienal y la realidad que ésta ofrece, encontrando incoherencias y contrastes confusos que abren dilemas en torno a las formas en que se asumen las prácticas artísticas en el barrio, teniendo en cuenta la diversidad sociocultural que está presente en el mismo. Dichas prácticas suponen un contraste con el espacio público del barrio Venecia, el cual responde a tipologías convencionales de los barrios populares de ciudad de Bogotá, tales como: áreas centrales, nuevos desarrollos urbanos y poblamientos espontáneos. Las intervenciones de arte público se concentran en las áreas centrales: el salón comunal del barrio y sus alrededores han sido en varias versiones el epicentro de la bienal, así como uno de los centros comerciales más importantes del barrio.

Para ello fue necesario contemplar el espacio público como algo dado o “natural en las sociedades actuales”, y a la vez como un lugar de los ciudadanos, en el cual pueden hacer ejercicio político. El espacio público no es producción ni producto, el espacio público es inventado y re inventado por sus mismos habitantes, de ahí que la noción de “localidad” se ajustó a dicha premisa. Carlos Rincón brinda una noción que aclara desde dos marcos conceptuales que se ajustan muy bien a las características de Venecia, el barrio. Estos dos

marcos dejan en claro que lo local no sólo depende de un paisaje, sino además de una serie de emblemas como los recuerdos, las costumbres, las imágenes comunes que hacen diferente de otra a una localidad. El dilema que se analiza es cómo la propuesta “in situ” de los gestores de la BVB logra ajustar el arte contemporáneo a los imaginarios y a las condiciones mismas que el barrio brinda. Una de las dinámicas resaltadas del “arte in situ” es cómo su carácter social genera cambios en la comunidad y aporta elementos dialécticos en el tejido social. Bajo esta premisa, se busca que la pasividad del espectador no haga parte del juego dentro de este “paradigma” de cultura ciudadana, en donde valores como la confianza y la seguridad juegan un papel importante en la construcción de una ciudad “cultura”. En este contexto de participación se citó a Jacques Rancière cuando en su obra “El Espectador Emancipado”¹⁷⁴ contempla al espectador no como simple observador, sino como participante del acto mismo: *“Hace falta un teatro sin espectadores, en el que los concurrentes aprendan en lugar de quedar seducidos por las imágenes, en el que se conviertan en participantes activos en lugar de ser voyeurs pasivos”*.¹⁷⁵ (Rancière, 2010: p. 11). En este marco de posibilidades, se contempla el arte público como facilitador de prácticas pedagógicas para la ciudadanía, en donde se asume o retoma el papel de la obra artística en la construcción de significado de ciudad, contemplando diálogos que pueden establecerse entre el artista y el habitante del barrio. En la BVB los artistas se acercan a la comunidad con un mes de antelación y realizan una serie de talleres, conversatorios, e incluso actividades de tipo más relacional como entrevistas y almuerzos comunitarios. De estos encuentros se generan insumos conceptuales y técnicos para la construcción de las obras que posteriormente harán parte de la bienal, no obstante se presentan dilemas en los dispositivos que se instauran dentro de la bienal, ya que la lectura se hace compleja e incluso nula.

Para brindar un concepto en donde se pueda debatir epistemológicamente el concepto de “arte público”, se hizo necesario partir de los preceptos y cualidades del espacio en el que se garantizan dichos encuentros entre los habitantes y el arte. El espacio público es una de las posibilidades de articulación entre el barrio (o conjunto urbano más o menos homogéneo), la ciudad-aglomeración y la región metropolitana. La relación que puede establecerse entre el espacio público y el arte (el arte como institución, discurso y sujeto

¹⁷⁴ RANCIÈRE. Jacques, El espectador emancipado, Ellago Ediciones 2010

¹⁷⁵ *Ibíd.*, p. 11.

que regula, representa, reproduce y legitima prácticas y productos relacionados con el establecimiento cultural), impone unos significados, unas formas de operatividad, unos circuitos, unas instancias y unos saberes. No obstante el encontrar el punto de estas relaciones se hace complejo ya que por un lado se encuentra la producción cultural ligada a lo popular, que muchas veces está confinada al pasado, y frecuentemente suele ser “banalizada” para articularse con otras esferas de la vida social, y por otro, lado se encuentra la brecha entre la alta y la baja cultura, que imponen los circuitos del arte contemporáneo. En este caso los protagonistas de la esfera cultural legitimada y que en sus prácticas los propósitos están alejados de la integración del barrio y el arte.

Al incorporar y revisar conceptos que son necesarios a la hora de pensar en establecer una propuesta como la BVB, se consideró analizar los aspectos comunicativos de la obra dispuesta en el espacio público ya que de ello depende el mayor grado de participación y comprensión de la misma, ya que se hace vital introducir al espectador en estos procesos de forma activa, en donde su participación es esencial para que la obra sea resuelta y de alguna forma interpretada, y no sea un simple número de objetos dispuestos en el espacio. La teoría expuesta por Rancière sobre el espectador emancipado abre una posibilidad viable de pensar el trabajo artístico como algo que irrumpe sus fronteras generando prácticas pedagógicas para el ciudadano, o bien asumiendo la misma como parte del significado en la construcción de ciudad. No obstante dichas prácticas responden a valores de cambio, los cuales en la mayoría de casos están ajenos a la búsqueda del arte en los espacios públicos.

Modelos globales, necesidad de reconocimiento, posicionamiento político, búsqueda de prestigio, enriquecimiento de currículum, intereses económicos, e incluso el mismo seguimiento de procesos de una bienal a otra, hacen parte de la lista de factores que irrumpe en la búsqueda y las necesidades iniciales de la BVB. Aunque se contemplan “buenas intenciones” en el papel, en las condiciones de los procesos de creación e incluso en la planeación misma y, contemplando el paradigma de la contemporaneidad en donde todo vale: la localidad, la diferenciación, la conjunción de las contradicciones, los enlaces local/global, el modelo aún no es lo suficientemente claro, y los diálogos que se pueden establecer entre el habitante del barrio, y la obra son aún distantes, incluso extraños, a pesar de ser una bienal con 20 años en la agenda cultural bogotana.

Estas particularidades llevaron a analizar la vinculación de las prácticas llevadas a cabo en la bienal y la participación en la misma, y cómo éstas pueden llegar a intervenir en los procesos identitarios. Al analizar los propósitos de inclusión y de formación, se concluyó que la BVB realiza una valiosa tarea dentro de su propósito pedagógico con los artistas convocados al invitarlos a conocer el barrio semanas antes de la construcción de las propuestas en el mismo, sin embargo la discusión aparece cuando se observa que la coherencia de sus principios no se fragua en el momento que los artistas en su mayoría no son habitantes del barrio, ya que la convocatoria “abierta” de la misma no es difundida por los circuitos de comunicación masiva del barrio, sino que se hace mediante plataformas y medios especializados que llegan a las personas que están en el medio.

La BVB como institución, discurso y ente regulador representa, legitima y reproduce una serie de prácticas que se vienen desarrollando en diferentes localidades de la ciudad. El modelo formal de presentación y los mecanismos de convocatoria son homogéneos. Este tipo de prácticas hace visible no sólo el trabajo de artistas emergentes, sino profesionales, ya que los agentes e instituciones que participan de dichos procesos también tienen una vitrina filantrópica en el orden de ideas de la gestión “social” del Distrito.

La necesidad de participación y de “exhibir” el trabajo en estas vitrinas, se observa que los artistas participantes atienden a este llamado con el fin de ser vistos y encontrarse en catálogo con nombres del arte y la gestión que se encuentran en los listados oficiales del arte en Colombia. Son evidentes las consecuencias que se observan en la participación de los habitantes el barrio en la BVB cuando se encuentran con los dispositivos que operan en ella, dado que en algunos casos pueden ser asertivos, pero en una mayoría no lo son. No obstante parece que dichos resultados no afectan a las diferentes instancias de decisión política, de promoción cultural y de fomento a las artes que desde su programa se vislumbran.

Pareciera que el llevar a cabo un evento que promueve la vida cultural en los habitantes del barrio, y la lucha por fijar dinámicas culturales en la localidad, fueran esfuerzos secundarios frente al beneficio del capital simbólico y político no visto desde lo comunitario, sino desde lo individual, ya que las lógicas responden a órdenes económicos y homogeneizadores. Nicolás Bourriaud plantea un breve manifiesto en respuesta a la posmodernidad, y se ajusta a propósitos y fórmulas preestablecidas en los caminos del arte

contemporáneo: *“ser moderno es arriesgarse a aprovechar la ocasión, el Kairos, Es aventurarse: No conformarse con la tradición, con las fórmulas y categorías existentes sino abrir nuevos caminos, volverse piloto de pruebas”*, si esto es traducido al panorama local de esta propuesta “in situ”, la que evidencia contradicciones, y los eventos que se presentaron en torno al desarrollo de la BVB, permiten entender fenómenos inmersos que no se escapan de la realidad global y que afectan de forma directa los valores formales de las propuestas artísticas. La influencia del fenómeno de la globalización en diferentes prácticas artísticas-culturales, ha generado representaciones “uniformizadas”, Nicolás Bourdieu, en “Radicante”, propone: *“En un mundo que se va uniformizando cada vez más, sólo podemos defender la diversidad elevándola al nivel de un valor, más allá de su atracción exótica inmediata y de los reflejos condicionados de conservación, o sea transformándola en categoría de pensamiento”*. P. 20.

El barrio como lugar de relaciones sociales y espacio alternativo para el arte, debe subvertir las reglas dictadas por una cultura global, ya que este espacio naturalmente político permite interactuar con los habitantes y sus rubros económicos, con los habitantes de calle, con los transeúntes, con las personas que hacen uso de los espacios de ocio...

“Para mantenerse a la altura de tal riesgo, también hay que cuestionar la firmeza de las cosas, practicar un relativismo generalizado, un comparatismo crítico despiadado para con las certezas que reciben más adhesión; percibir las estructuras institucionales o ideológicas que nos encuadran como circunstanciales, históricas y, por tanto, reformables sin reparos”.¹⁷⁶

Así, también se concluye que la producción artística del arte in situ, y en este caso la BVB, debe estar orientada a generar espacios de consenso, en donde los procesos de negociación complejos se hagan cada vez más necesarios. La producción de los participantes debe estar focalizada a crear y promover la creación de signos identitarios comunes. Dicha producción como se mencionó no debe ser diseñada sólo por agentes externos convocados, sino por los transeúntes, los empleados de supermercados, los habitantes, los estudiantes y todo aquel que de alguna forma se ve beneficiado por la oferta que brinda el barrio. La inserción del arte en el espacio público es potencialmente una variable de cambio,

¹⁷⁶ BOURRIAUD, Nicolás, “Radicante”, p.16, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires. 2009.

generador de significados alternativos, de ahí que se puedan generar factores identitarios de una intervención artística.

Para llegar a los planteamientos expuestos fue necesario hacer un seguimiento de la conformación de los barrios populares en Bogotá, y así llegar a Venecia, espacio en donde existe un cúmulo de identidades particulares, y en donde los procesos socio-políticos y culturales del país han dejado un legado en este deprimido sector de la ciudad. De la misma forma el planteamiento del barrio como elemento ambiguo desde una mirada conceptual, pero a su vez como espacio estratégico para las políticas urbanas, llevó a fijar cuestionamientos frente a la propuesta que permiten introducir el arte en las dinámicas ya complejas del entre entramado del barrio.

Las transformaciones son una constante en Venecia, su identidad está en permanente construcción, pero no son otros, sino los habitantes del barrio quienes a partir de sus experiencias personales y sus mitografías, están en condiciones de convertirse en estatutos fundacionales de nuevos proyectos sociales. Retomando la acción participativa que generan las propuestas in situ, se observó que algunas de las acciones presentadas en el marco de la BVB “activan” al espectador, y lo llevan a hacer parte de la obra, pero ¿Estos dispositivos no deberían ser generados por los habitantes? ¿Sólo los grandes nombres del arte contemporáneo deben tener cabida en este espacio?, pues bien, el análisis de los antecedentes históricos de la BVB llevan a revelar una transformación en la misma, y desde luego los intereses iniciales de acción participativa y apertura que se proponían al subvertir los sistemas convencionales en aquella primera versión llevan a Fernando Escobar a hacer un breve análisis desde las transformaciones operativas de la BVB:

“Hay que señalar, sin embargo, que la novedad y potencia de la primera versión de esta Bienal decayó sin duda en la segunda y de ahí en adelante se convirtió en un dispositivo de control y colonización de la diferencia (crf. Kwon, 2002), silenciando otras narrativas y posibilidades de producción de pensamiento, pues pasó de un muy buen comentario, estratégico y coyuntural, a ser un chiste soso, pero peligroso y repetitivo, que afirma y reproduce el establecimiento cultural, situación que llega a

su culmen con la participación de la Bienal de Venecia en la IX Bienal de Arte de Bogotá".¹⁷⁷

Uno de los dilemas más evidentes atañe a los participantes externos que se arrogan el derecho de representar los elementos identitarios del barrio cuando se comprende que al interior de las localidades, de los barrios, estos participantes silencian y marginan otras maneras de comprender la cuestión: aquí está en juego la representación política. Actualmente los agentes de la BVB se la juegan a fondo con espacios institucionales, a riesgo de perder credibilidad en el espacio local. Así, la participación por parte de los habitantes del barrio es invisible, aislada y desde luego no concebida en el marco de actividades de la misma, basta con conocer las locaciones en donde se planea el trabajo conjunto de los artistas, los lugares de convocatoria, el acceso limitado a la presentación de propuestas, las aperturas y cierres de la misma, que se convierten en eventos sólo para un grupo que desde luego contrasta con los habitantes mismos del barrio.

Es relevante que los artistas, equipo logístico y demás agentes de participación del barrio Venecia sean los protagonistas de la misma, sin llegar a extremos de excluir artistas invitados, no obstante, también se reitera que no es suficiente plantear que la BVB sólo se nutra de insumos del barrio para la elaboración de las propuestas artísticas, también el equipo humano debe hacer parte activa de la misma. La difusión, la convocatoria, los espacios de trabajo, apertura, cierre y todas las eventualidades de la BVB deben realizarse en los espacios del barrio, porque si la tarea principal es atender a los procesos identitarios, es relevante que estos sucesos queden marcados en la historia del mismo barrio y no sean hechos aislados en emplazamientos ajenos a la realidad sobre la cual se está trabajando. El barrio se abre en relación tiempo/espacio, constituyéndose y modificándose en relación con el presente, el pasado y el futuro, teniendo también en cuenta la proyección que se da en esa intersección de relaciones sociales. Definir o brindar nociones de identidad ajustadas a dichos parámetros tendrán pues que responder a una serie de cambios no sólo espaciales sino además culturales e imaginarios, teniendo en cuenta la situación política y económica que no envuelve únicamente al barrio, sino además que se presenta de manera global.

¹⁷⁷ ESCOBAR, Fernando. "Paradojas contemporáneas: fiesta, espacio público y culturas populares", en: "Arte y Localidad: Modelos para desarmar", Cátedra Manuel Ancízar, Ed. Universidad Nacional, Bogotá, 2006, p. 296.

La situación se agudiza si se analizan los intereses económicos y políticos que giran en torno a diferentes festivales y acciones culturales que se desarrollan en la ciudad. De los procesos de la BVB se puede concluir así que los elementos explorados presentan taxonomías excluyentes cuya concentración en la mayoría de casos llega a ser centralizada, especialmente en las áreas tradicionales del centro del barrio. La población como conjunto de receptores se caracteriza por una participación casi nula por los escasos canales de convocatoria e invitación a la misma, y las obras expuestas son poco reactivas y productivas, ya que se mueven por intereses particulares y construidas bajo paradigmas que no establecen relación alguna con los habitantes del barrio, así, sus obras, uniformes en temáticas y tipologías, dependen en forma significativa de la temática que se impone a los participantes (por ejemplo el caso de “la bienal de Venecia una hermosa quinceañera”).

Lo expuesto hasta este punto permite, por un lado, cuestionar los procesos de gestión y construcción de las propuestas reconociendo intereses políticos, económicos, sociológicos, e individuales por parte de gestores, artistas y demás participantes; por otro lado, la vinculación de las prácticas del arte con la idea de participación y si éstas en realidad intervienen en los procesos identitarios.

No es novedoso entender que se han hecho complejas las relaciones entre los agentes del Estado y los agentes e instancias de la cultura, más aun cuando “*se le pide a la cultura lo que en otras épocas era función del estado*”.¹⁷⁸ Desde la idea en el texto, las propuestas que apuntan al trabajo en el espacio público apuntan a un dialogo renovado, pero más allá de ello, deberían atender a un proyecto de interculturalidad generado por el Estado y los privados, así como por “*la articulación de ese estado con la sociedad civil y los actores políticos, económicos y culturales*”.¹⁷⁹ Sin olvidar que estas articulaciones deben comprenderse como transitorias y en constante movimiento.

¹⁷⁸ OCHOA GAUTIER A. “*Entre los deseos y los derechos. Un ensayo crítico sobre políticas culturales*”. Bogotá: ICANH, 2004

¹⁷⁹ *Ibíd.*

5. Anexos

A continuación se presentan imágenes de proyectos participantes en las diferentes ediciones de la BVB, así como posters de convocatoria y fotografías del barrio.

5.1. El barrio



Imagen 1. Calle del barrio Venecia



Imagen 2. Calle del Barrio Venecia



Imagen 3. Panorámica de una de las avenidas principales del barrio Venecia



Imagen 4. Salón sede comunal del barrio Venecia



Imagen 5. Salón sede comunal del barrio Venecia

5.2. Póster de convocatoria e invitación a la Bienal de Venecia de Bogotá

EL PARQUEADERO Y PERISCOPIO invitan al conversatorio
LABORATORIO DE EGRESADOS 2004 / 2010 ESCUELA DE ARTES PLÁSTICAS/UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

La Bienal de Venecia de Bogotá, una bella quinceañera
 Con Franklin Aguirre, artista y gestor
 Miércoles 31 de julio de 2013
 4:00 p.m. - 6:00 p.m.
 Entrada libre

Museo de Arte del Banco de la República, primer piso, calle 11 No 4-21

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA SEDE BOGOTÁ | EL PARQUEADERO | MUNICIPIO DE BOGOTÁ | FUGA | FUNDACIÓN GILBERTO ALZATE APENDADO | BOGOTÁ HUCZANA

Imagen 4. Póster de convocatoria a la séptima versión de la Bienal de Venecia de Bogotá, en la parte inferior se puede ver la lista de patrocinadores y sponsors, entre ellos el slogan de la alcaldía de turno

15 años
1995 / 2010

La Bienal de Venecia de Bogotá, una bella quinceañera

Ven y celebra con nosotros nuestra fiesta de 15 años junto a 15 bellas quinceañeras del barrio Venecia de Bogotá

México, país invitado de honor

BVB
LA BIENAL DE VENECIA DE BOGOTÁ
FUNDADA EN 1995

CONVOCATORIA 2010
LA BIENAL DE VENECIA DE BOGOTÁ, VERSIÓN 7.0

PROCESO DE INSCRIPCIÓN:

Cada artista, colectivo o voluntario deberá cumplir con las 4 etapas de la inscripción a la edición N°7 de la BVB.

- 1- Ingreso a la base de datos (convocatoria on-line)
- 2- Visita al barrio y asistencia a la charla informativa oficial
- 3- Elección del tipo de participación
- 4- Segunda visita al barrio e inscripción oficial

CORREOS ELECTRÓNICOS OFICIALES | contacto@fundacionvisiva.org con copia a bienalveneciabogota@gmail.com

INAUGURACIÓN OFICIAL: OCTUBRE 23 DE 2010

VISIVA | CAMARA DE COMERCIO DE BOGOTÁ | ALCALDIA LOCAL DE TINAJARUTO | BOG BOGOTÁ BOGOTÁ | Productora | LA CURTIDURIA

Imagen 5 poster conversatorio sobre la séptima versión de la Bienal de Venecia de Bogotá, la alcaldía de turno había cambiado entre 2010 y 2013, por lo que es visible el slogan de la nueva alcaldía de turno.

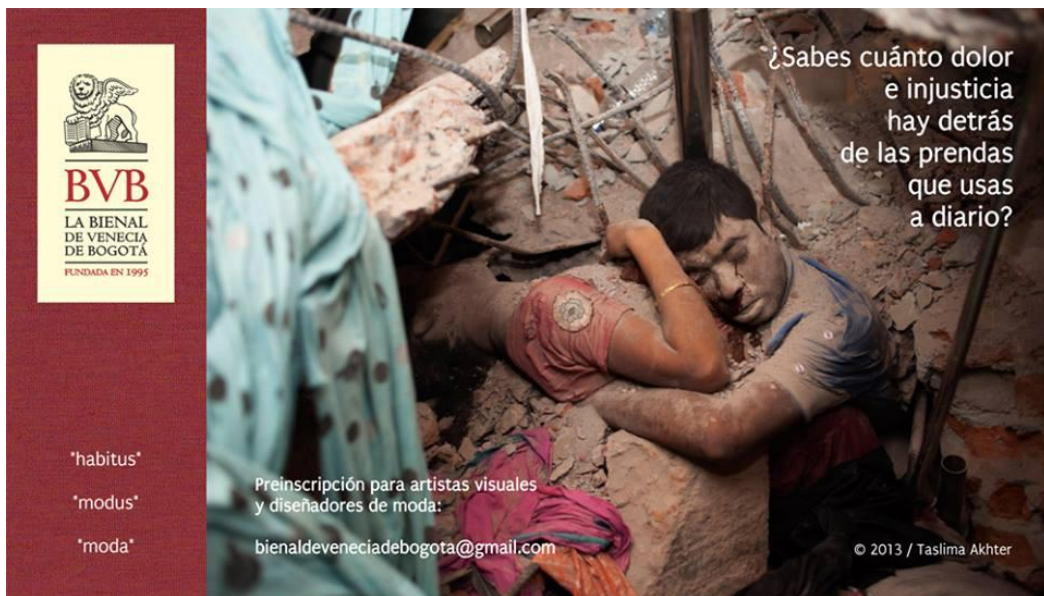


Imagen 8. Poster de convocatoria en redes sociales para la versión 2015

2

piccolo aperto BOGOTÁ
Una extensión de la Bienal de Venecia de Bogotá

2010

SEGUNDO PICCOLO APERTO / BOGOTÁ, 2010

Desde las primeras ediciones de la Bienal de Venecia de Bogotá se reciben con frecuencia propuestas de varios países del mundo, expresando los deseos de participar en el evento, esto no es posible pues la participación en la BVB implica haber recorrido, vivido y activado, tanto el espacio físico como simbólico del barrio.

Es preciso entonces, visitar el barrio Venecia y generar los procesos a partir de las experiencias vividas por el artista con las comunidades del barrio y con el concepto específico que se aborda como punto de partida en cada edición.

Sin embargo, han sido tan interesantes no sólo las propuestas recibidas del exterior sino también algunas que hemos conocido por referencias varias como el proyecto ARENA MEXICO, del reconocido artista mexicano DEMIÁN FLORES, presentado en la galería EMA y en la Biblioteca Pública El Tunal en el año 2005, que decidimos poner en marcha la creación y optimización del PICCOLO APERTO.

Este año, decidimos retomar este formato de exposición, reformulándolo y ampliando su acción al incluir el trabajo de todos los artistas participantes en la Bienal de Venecia de Bogotá, Versión 7.0 y algunos de los integrantes de su equipo de producción y coordinación.

Este espacio alterno de la Bienal de Venecia de Bogotá, permitirá poner en circulación las obras o procesos en las que los colectivos artísticos o cada artista esté trabajando al momento de participar en la BVB.

De manera simultánea, se espera hacia el futuro la conformación de un espacio de visualización para las prácticas artísticas contemporáneas que tienen lugar en Bogotá o que han planteado nuevas dinámicas de su puesta en obra en cada una de sus ciudades de origen.

Alexander Ríos
Andrea García
Andrés Felipe Garzón
Angélica Jimeth Angulo Torres
Bayrol Jiménez (México)
Carlos Alfonso
Carlos Altamirano (México)
Colectivo Ecochuspa
Cristian David Castro Torres
David Enrique Guarnizo
David Ramos Delgado
Diana Angélica Osorio Sanchez
Diana Londoño
Edgar Rolando (México)
Edison Vaca (Chuky) (Ecuador)
Eduard Moreno
Elena Salazar Jaramillo
Elkin Calderón
Esteban Sánchez
Eyder Joe Salazar Tobón
Fabio José Espejo Uribe
Felisa Mujica Roncery
Fernando Cruz
Ivan Fernando Rodríguez Díaz
Jeffrey Esquivel
Jenny Vivian Hincapié Castillo
Jhonny Casillmas
Joan Casas Ayure
Johana Pérez
John Farfán
Jose Diego Sabogal Bejarano
Juan Carlos Guerrero
Juan Pablo Velasco Moreno
Juan Sebastian Ramirez
Luis Carrera-Maul (México)
Luis Fernanda Mahecha Rubio
Manuel Hernández
María Angélica Jaramillo
Maribel Tuta Palacios
Naidú Velandia
Natalia López (La Reina)
Natalia Sorzano
Nicolás Cuestas
Rubén Antorveza
Sebastián Correal
Participaciones especiales
Adriana Ramirez
Andrea Echeverri y Héctor Buitrago
(Aterciopelados)
Eduardo Arias
Pablo Adarme

BVB
LA BIENAL DE VENECIA DE BOGOTÁ
FUNDADA EN 1995

visiva
HOTEL - COLOMBIA - BOGOTÁ

EIB CAMARA

cerro
galería

VIERNES 22 DE OCTUBRE 7:30 PM

CERRO GALERÍA CALLE 80 Nº 12 - 55

Imagen 9. Póster versión BVB año 2010, se puede ver como patrocinador a la "Galería Cerro". Este espacio ubicado en el norte de la ciudad goza de exclusividad y se reserva derecho de admisión.

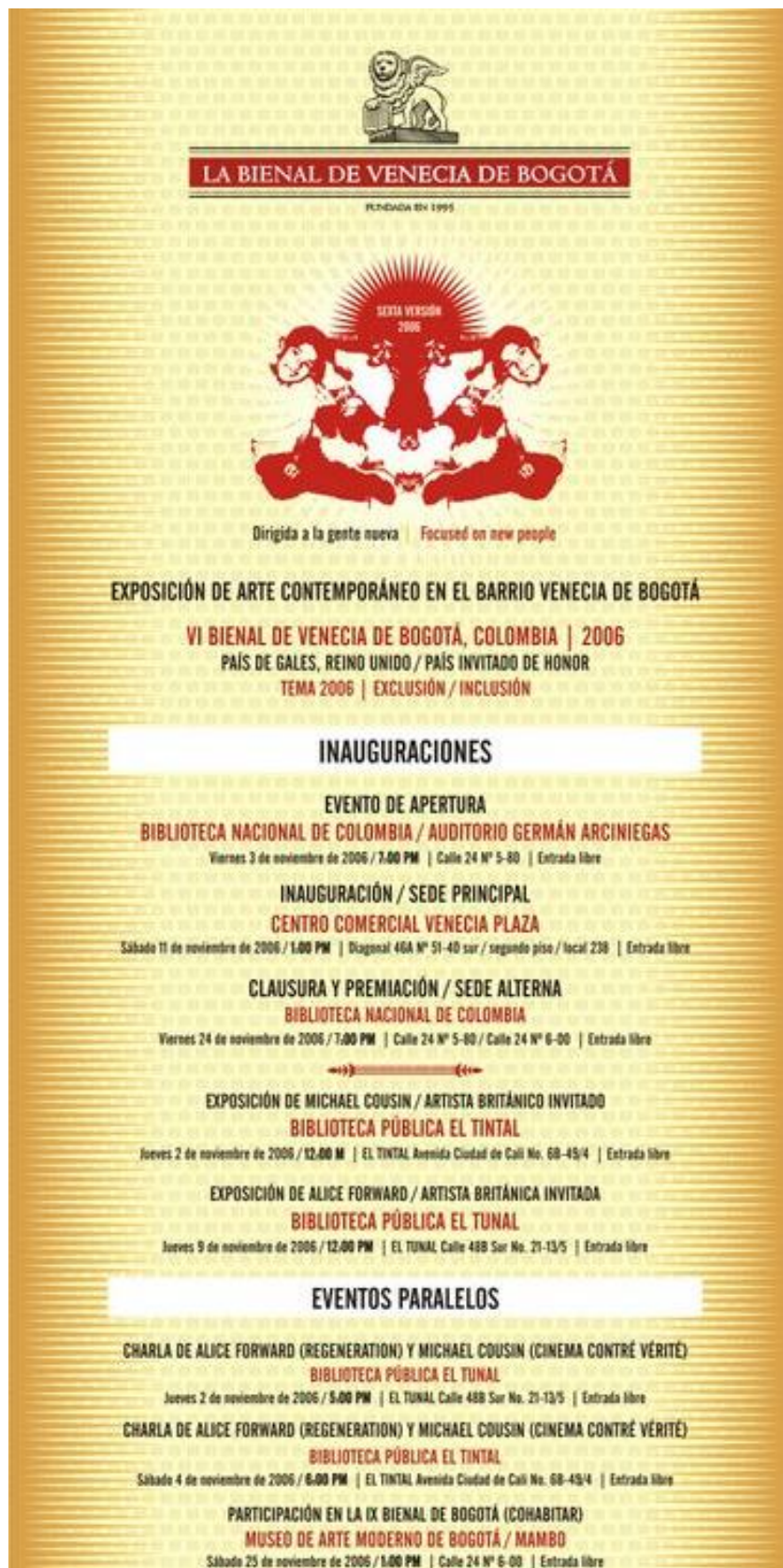


Imagen 10. Póster de invitación a la versión de la BVB año 2006. Se pueden leer en el itinerario eventos en espacios ajenos al barrio Venecia.

5.3 Los proyectos artísticos

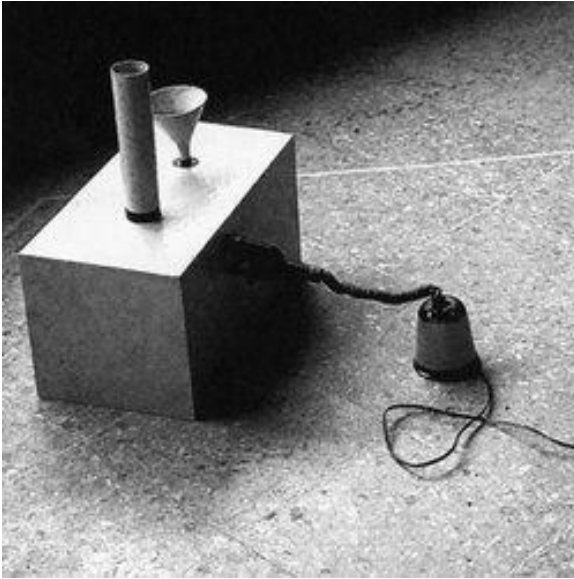


Imagen 11. Obra de Wilson Díaz y Julián Mejía (BVB de 1995) Para la edición de 1995 de la Bienal de Venecia en Italia, Colombia fue representada por el escultor Elias Heim a participar con una pieza escultórica que tuvo un elevado costo de producción, así de esta forma estos artistas en una suerte de “parodia “de dicho suceso, elaboran una réplica de la misma con materiales precarios (embudo, vaso plástico, caja de embolar).



Imagen 12. Obra de Martha Combariza para la BVB del año 1997



Imagen 13. Intervención de Juan Francisco Velasco (BVB 1995)

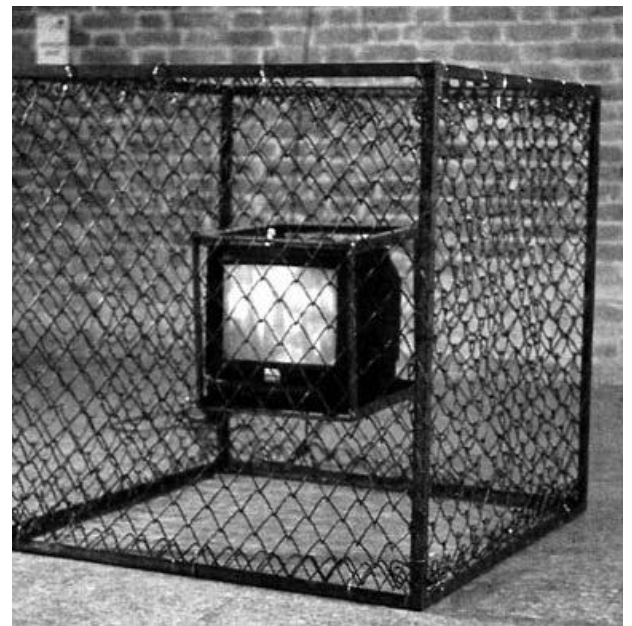


Imagen 14. Colectivo radio cero (BVB de 1995) El televisor encerrado en una jaula transmite una grabación de un arresto llevado a cabo por un grupo de “performers”, en donde una persona es arrestada por llevar un arma de juguete.



Imagen 15. ¿Esto es arte?: El tema de la convocatoria en el año 2001, Arte y Gastronomía: intervención a “perros calientes” o “panchos”



Imagen 16. BVB año 2010, en el salón comunal se celebra “Una bella quinceañera”, evento que resulta hacer una parodia de las celebraciones de 15 años tanto de las “niñas participantes” como de la misma bienal



Imágenes 17 y 18. Intervención fotográfica de espacios comerciales del barrio





Imágenes 18 y 19. Intervención a la sede comunal del barrio por un colectivo de artistas en el marco de la BVB que intentaba proyectar una “arquitectura del futuro”.



Imágenes 20 y 21. En la versión de la BVB el país invitado fue el Reino Unido, la exposición se realizó en uno de los centros comerciales del barrio.

6. Bibliografía

Adorno y Horkheimer. (1985). *Dialéctica del iluminismo*, Buenos Aires: Ed Sudamericana.

Austin, J.L. (1998). *Cómo Hacer Cosas con las Palabras*, Barcelona: Paidós.

Ayala, Alberto (2006). *Memorias para pensar la ciudad*, Cali: Bellas Artes.

Barthes, R. (1994). *La muerte del Autor en el Susurro del Lenguaje*, Barcelona: Paidós Comunicación.

Bayardo, Rubens. (2007). *Seminario Internacional de Economía y Cultura: Políticas Culturales, Economía y gestión en el Mercosur*: Universidad de Palermo.

Bayardo, Rubens, Lacarrieu, Mónica (1999). *La dinámica global/local. Cultura y Comunicación: Nuevos Desafíos*, Buenos Aires: CICCUS.

Benjamin, Walter. (2003). *La Obra de arte en la Época de su Reproductibilidad Técnica*, México: Editora Itaca.

Blanco, C. (1990). *La integración de los inmigrantes en Bilbao*. Bilbao: Ed. Ayuntamiento de Bilbao. Bilbao.

Blanco, Paloma (2001). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca: Universidad de Salamanca.

Borja Jordi. (2003). *La Ciudad Conquistada*. Madrid: Alianza.

Borja, Jordi, MUXÍ Zaida (1998). *Ciudadanía y espacio público*, Barcelona: Diputació de Barcelona, Xarxa de Municipis.

Bourriaud Nicolás. (2006-2008). *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Bourriaud Nicolás. (2009). *Radicante*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Boyer M. Christine (1996). *The City of Collective Memory. Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*. New Haven: First MIT Press paperback edition.

Claval P. (1993). *La Région Nouvelle à la Fin du XX Siècle” en La Géographie au Temps de la Chute des Murs Paris, L’Harmattan*.

Curran, James, Morley, David, Walkerdine, Valerie (1998). *Estudios Culturales y Comunicación: Análisis, Producción y Consumo cultural de las Políticas de Identidad y el Posmodernismo*, Barcelona: Paidós.

Delgado, Manuel. (2011). *El Espacio Público Como Ideología*. Madrid: Catarata.

Delgado, Manuel. (2013). *Lo Común y lo Colectivo*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

Deutsche, Rosalyn. (1991). *Alternative Space en Wallis*, Brian (ed): *If You Lived Here...*,

Dia Art Foundation, Seattle: Bay Press.

Duque, Félix. (2001). *Arte Público y Espacio Político*, Barcelona: Ediciones Akal, S. A.

ECO, Umberto. (2013). *Lector in fabula*. Buenos Aires: Sudamericana.

García Canclini, Néstor. (1990). *Las Culturas Populares en el Capitalismo*. México: Editorial Nueva Imagen.

García Canclini, Néstor. (2005). *Definiciones en Transición* en Mato, D (comp). Cultura, Política y Sociedad, Buenos Aires: CLACSO.

Habermas, Jürgen. (1987). *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Gustavo Gili.

Habermas, Jürgen. (1989). *Jürgen Habermas on Society and Politics*, Boston: Beacon Press.

Habermas, Jürgen. (1987). *Teoría de la acción comunicativa*, Vol. II. Madrid: Taurus.

Jost, Francois. (2013). *El Culto de lo Banal: De Duchamp a los Reality Shows*. Editorial Librería, Buenos Aires.

Lee, José Luis y Valdez, Celso. (1994). *La ciudad y sus barrios*. México DF: UAM Xochimilco.

Lunn, E. (1986). *Marxismo y modernismo. Un estudio histórico de Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno*. México, Fondo de Cultura Económica.

Maderuelo, José (1990). *El Espacio Raptado, Interferencias Entre Arquitectura y Escultura*, Barcelona: Biblioteca Mondadori.

Marx, K. (1983). *El Capital. Crítica de la Economía Política Voll*, Madrid: Ed Akal.

Marchiori, Gisele. (2007). *Teorías & Políticas da Cultura. Visões Multidisciplinares*, Salvador, Bahía: Editora da UFBA.

Massey, D. (1994). *Space, place and gender*. Cambridge: Ed. Polity Press.

Mukarovsky, Jan. (2011). *Función, norma y valor estéticos como hechos sociales*. Buenos Aires: Editorial Cuadernos de Plata.

Ramos, María Luisa. (1995). *De las protestas a las propuestas. Identidad, acción y relevancia política del movimiento vecinal en Venezuela*. Caracas: Nueva Sociedad.

Rancière, Jacques. (2010). *El espectador emancipado*. Ponte Caldelas, España: Ellago Ediciones.

Rancière, Jacques. (2010). *Las paradojas del arte político*. El espectador emancipado. Ponte Caldelas, España: Ellago Ediciones.

Ranciere, Jacques. (2005). *Sobre políticas estéticas*, Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Rivas, Juan Luis. (1996). “La naturaleza en la ciudad-región: paisaje, artificio y lugar”, en *El paisaje. Actas. Arte y Naturaleza*, Huesca. Diputación de Huesca.

Robles, José Manuel. (2002). *El reto de la participación, Madrid*. A. Machado Libros, S.A.

Sahui, Alejandro. (2000). “Razón y espacio Público”. Ardent, Habermas y Rawls, México DF: Ediciones Coyoacán.

Saldarriga, Alberto. (1997). *Arte para Bogotá*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Sanz, Carmela. (1995). *Invisibilidad y Presencia, Actas del Seminario Internacional: Género y Trayectoria Profesional del Profesorado Universitario*. Madrid. Ed. Instituto de Investigaciones Feministas.

Segovia, Olga. (2002). *Ciudades para varones y mujeres*. Herramientas Para la Acción. Córdoba: Ed Ana Falú.

Stokoe, Elisabeth; Wallwork, Jodi. 2003. “Space invaders: The moral-spatial order in neighbour dispute discourse”. British Journal of Social Psychology. Wiley on line library.

Suárez E, Maribel (2003). “Interrelación entre la identidad de barrio y la identidad personal. Un estudio a través de la memoria. Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía, País Vasco: Sociedad de Estudios Vascos, Eusko Ikaskuntza.

Thrift, N. (1995) *A Hyperactive World* en: Geographies of global change. Oxford UK & Cambridge USA, Blackwell.

Tolila, Paul (2007). “Economía y Cultura”, Distrito Federal: CONCULTA.

Universidad Nacional. (2006). *“Arte y Localidad: Modelos Para Desarmar”*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional.

Universidad del Valle. (2010). *“Identidad, Cultura y Política: Perspectivas Conceptuales, Miradas Empíricas”*. Ciudad de México: Editorial Univalle.

Varios. (2012). *“Identidades barriales y subjetividades colectivas en Santa Fe de Bogotá”*. Ed. Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá.

Villasante, Tomas R. (1994). *“Las ciudades hablan. Identidades y movimientos sociales en las metrópolis latinoamericanas”*. Caracas: Ed. Nueva Sociedad.

Yudice, George. (2002). *“El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global”*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Yudice, George. (2004). *“A.A.V.V. Industrias Culturales y Desarrollo Sustentable”*. Distrito Federal, CONCULTA.

Zurita, Matías. (2012). *“Los Estados de la Cultura: Estudio Sobre la Institucionalidad Cultural Pública de los Países del Sicsur”*, Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Zea, Leopoldo. (1992). *“América Latina, historia y destino: homenaje a Leopoldo Zea”*. Ciudad de México: UNAM.

Revistas Científicas y Otras Publicaciones

Arribas, Diego. (2008). *“Arte Contemporáneo en una Mina Abandonada”* En: *Boletín GC: Gestión Cultural* N°16 [On line]. [Citado 2013-01-14], Disponible en: <http://www.gestioncultural.org/boletin/2008/bgc16-DArribas.pdf>.

Britos, Mónica, MIHAL Ivana. (2008). *“Arte Público: Una Forma de Pensar lo Público, el Arte y la Gestión”*. En: *Boletín GC: Gestión Cultural* N°5 [On Line]. [Citado 2012-11-16], Disponible en: www.gestioncultural.org/boletin/2008/bgc16-MBritos_IMihal.pdf.

Cabañes Martínez, Eurídice, Salanova Burguera, Marisol. (Marzo 2010). *“Arte versus Globalización: Revisión Filosófica de los recursos del Arte Contemporáneo frente al proceso de Globalización”*: Publicado en Eikasía: Revista de Filosofía, año V. 31.

Combalia, Victoria. (12 de abril de 2006). *“Allan Kaprow, el creador del happening”*. España: El País.

Cortez Suárez, Elizabeth. (2013). *“Proyecto de Acuerdo Distrital”*. Bogotá: Secretaría de Gobierno Distrital, Alcaldía Mayor de Bogotá.

Di Masso, Andrés. (2007). “*Usos retóricos del espacio público: la organización discursiva de un espacio en conflicto*”. En: *Athenea Digital* 11: 1-22.

Foster, Hall. (2003). “*Modos de Hacer. Arte Crítico*”. Esfera Pública y acción Directa, Ediciones Universidad de Salamanca.

Fernández, Blanca, Jesús-Pedro Lorente. (2009). “*Arte En El Espacio Público: Barrios Artísticos Y Revitalización Urbana*”. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Gener, Mónica. (2001) “*Arte en lugares públicos, en Cimal. Arte internacional*”, 2ª etapa, Nº 54: Arte público. 54: 46-49.

Giménez, Gilberto. (1997). “*Materiales para una teoría de las identidades sociales*”. Frontera Norte. V.9 Nº18. Julio - diciembre Ciudad de México.

Guerrero Eddiguer. (2011). “*Salones de arte en Bogotá*”. En: Revista Estética Nº009. Universidad de los Andes de Venezuela.

Navajas C, Oscar. (2008). “*Arte Público. Diálogo Comunitario*”. En: *Boletín GC: Gestión Cultural* Nº16 [On line]. [Citado 2013-01-14], Disponible en: <http://www.gestioncultural.org/boletin/2008/bgc16-ONavajas.pdf>.

Peran, Martin. (2009). “*La tercera encrucijada (telegrama de arte público)*”. [On Line] Disponible en: <http://www.martiperan.net/print.php?id=37&srchrst=1.ç>.

Rodríguez Salazar, Tania. (2006). “*Cultura y Cognición: Entre la Sociedad y la Naturaleza*”. Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Sociales, Revista Mexicana de Sociología.

Suárez E. Maribel. (2003). “*Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía*”. Sociedad de Estudios Vascos, País Vasco Eusko Ikaskuntza,

Tapia, Verónica. (2013). “*El Concepto de Barrio y el Problema de su Delimitación/Aportes de una Aproximación Cualitativa y Etnográfica*”. Talca: Bifurcaciones, Revista de estudios Culturales Urbanos, Facultad de Ciencias Sociales y Económicas Universidad Católica del Maule.

Unesco. (1982). “*Declaración de México Sobre las Políticas Culturales Conferencia mundial sobre las políticas culturales*”. México D.F. 26 de julio - 6 de agosto de 1982.

Webgrafía

Aguirre, Franklin. “*La Bienal De Venecia De Bogotá – BVB*”, En. <http://revistaplus.blogspot.com/2009/12/la-bienal-de-venecia-de-bogota-bvb.html>.

Alonso, Rodrigo. “*La ciudad-escenario: itinerarios de la performance pública y la intervención urbana*”. [en línea], en:

http://www.roalonso.net/es/arte_cont/cdad_escenario.php Fecha de consulta 4 de abril de 2014.

Arias, John. “*Sobre la Bienal de Venecia de Bogotá*”: publicado por [esferapública] en 2006/11/20. Tema en torno a la academia, exposiciones dossier: exposiciones, en: <http://esferapublica.org/nfblog/sobre-la-bienal-de-venecia-de-bogota/>. Consultado el día 17 de abril de 2014.

Bolognesi, Mário Fernando. “*La Cultura y la Mercancía*”. Twentieth World Congress of Philosophy Boston, Massachusetts. U.S.A., 10-15 August 1998, en: <https://www.bu.edu/wcp/Papers/Aest/AestBolo.htm>. Consultado el 22 de septiembre de 2014.

Borja, Jordi. “*Ciudadanía y Espacio Público*”. Publicado en *Ciutat real, ciutat ideal. Significat i funció a l'espai urbà modern*. Barcelona: Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, 1998. (Urbanitats; 7) encontrado en: <http://www.publicspace.org/ca/text-biblioteca/spa/a011-ciudadania-y-espacio-publico>. Consultado el 12 de febrero de 2015.

Colombia. “*Constitución Política de Colombia*”. <http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=4125>. Consultado el 27 de abril de 2014.

Furió, María José. “*La traducción de crítica de arte contemporáneo, código secreto, En El Trujamán, Revista diaria de Traducción*”. Centro Virtual Cervantes. 2015. En: http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/abril_15/08042015.htm. Consultado en 20 de junio de 2015.

Giménez. Gilberto. “*La Cultura Como Identidad Y La Identidad Como Cultura*”. Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM. 2012. En: <https://estudioscultura.wordpress.com/2012/03/13/gilberto-gimenez-la-cultura-como-identidad-y-la-identidad-como-cultura/>. Consultado el 14 de septiembre de 2013.

Gómez A., Fernando. (2004). “*Arte, Ciudadanía y Espacio Público*”. En: *On the W@terfront* N°5. [On line]. [Citado 2012-12-30], Disponible en: <http://www.gestioncultural.org/boletin/2008/bgc16-ONavajas.pdf>

Mañero Rodicio, Javier. *Arte público entre la combinatoria relacional y el arte como pasión inapropiada*, Universidad Complutense de Madrid, [en línea], Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/viewFile/39071/40071>. Consultado el 6 de abril de 2014.

Monleón, Mau. *Arte Público/Espacio Público 2000*, en: https://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup_investigacio/textos/docs/mau_monleon_artepublico_espaciopublico.PDF. Consultado el 15 de abril de 2015

Montaner Joseph María, *Arte y espacio público ¿industria, creatividad o crítica?* Fundacion Creanta, Sitges, Barcelona, 2008, tomado de:
http://www.kreanta.org/ambito/ponencias/montaner/arte_y_espacio_publico1.pdf, consultado el 20 de agosto de 2014.

Pastoriza, Francisco R. *El Arte y la Cultura en la Era de la Globalización: La cultura-mundo es la expresión-tipo de la producción cultural contemporánea*. Periodismo Global: La Otra Mirada. 2011. En: <http://periodismoglobal.com/2011/02/28/el-arte-y-la-cultura-en-la-era-de-la-globalizacion/> Consultado el 22 de septiembre de 2013

Soler, Eduardo. *Signos de identidad: arte y conflicto en el espacio público*, Barcelona, 2004 En: http://tonigiro.net/wp-content/uploads/downloads/2012/04/35_doc-Signos-de-identidad-arte-y-conflicto-en-el-espacio-p%C3%BAblico.pdf Consultado el 14 de Septiembre de 2013.

Pertuz, Fernando. *Arte y Espacio Público* Esfera pública, en:
<http://esferapublica.org/nfblog/?p=10966>, 2010, Consultado 5 de julio de 2014.

Richard, Nelly, *Lo político en el arte: arte, política e instituciones ARCIS UNIVERSITY* en <http://hemi.nyu.edu/hemi/es/e-misferica-62/richard>, 2009-2013 Consultado el 3 de agosto de 2014.

Sepúlveda, Franco Álvaro. *Las Juntas de Acción Comunal, Origen Y Desarrollo Histórico* Disponible en: [file:///C:/Users/Biblioteca%20Cll63/Downloads/61%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Biblioteca%20Cll63/Downloads/61%20(1).pdf). Santiago de Cali, 2010. Consultado el 12 de Agosto de 2014.

Suárez, Cristian, *Barrio Venecia Historia y patrimonio*. Bogotá, 2010. Extraído de: <http://barriovenecia.blogspot.com/>, Consultado el 22 de junio de 2015.

Tapia, Verónica, *El Concepto de Barrio y el Problema de su delimitación/ Aportes De Una Aproximación Cualitativa Y Etnográfica*. 2013 Disponible en: <http://www.bifurcaciones.cl/2013/03/el-concepto-de-barrio-y-el-problema-de-su-delimitacion/> Consultado el 30 de junio de 2013.

Urda, Peña Lucila, *El espacio público como marco de expresión artística*. Asociación Aragonesa de Críticos de Arte 1/13 Revista Número 20, Estudios de Arte, Investigación, 2012. Extraído de: http://oa.upm.es/16353/1/INVE_MEM_2012_133392.pdf, consultado 10 de abril de 2014.

Varios, *Historia Barrio Venecia*, Publicado en: <https://veneciasocial.wordpress.com/2012/11/05/historia-barrio-venecia/>, Bogotá, 2012. Consultado el 14 de julio de 2015.

Varios, La Gran Enciclopedia de Economía, en:
<http://www.economia48.com/spa/d/autogestion/autogestion.htm>, consultado el 7 de abril de 2014.

Viviescas, Fernando. *Espacio público imaginación y planeación urbana*, extraído de. barriotaller.org.co/publicaciones/publico1.rtf, consultado el 6 de agosto de 2014.

Wittgenstein Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*. Edición Electrónica de www.philosophia.cl /Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

Yúdice George, *El recurso de la cultura* disponible en:
<http://www.columbia.edu/cu/spanish/courses/spanish3330/9cultural/yudicecultura.pdf>.
Consultado el 15 de diciembre de 2013.

Videos y Sitios Web de Interés

La Bienal de Venecia de Bogotá: <http://www.bienal-venecia-bogota.blogspot.com.ar/>
Ministerio de Cultura de Colombia: <http://www.mincultura.gov.co/>.

Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte de Bogotá:
<http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/portal/>

Ministerio de Cultura de Colombia (2003). *Plástica, Arte Contemporáneo en Colombia* (Documentales). Capítulo 2, “El arte no es Como lo Pintan”. El Vicio Producciones. Bogotá.