

El derrumbe de la ficción
Instrumentalización y democratización del arte en el Corredor de Movilidad del
Tranvía de Ayacucho

Ana María Gaviria Galvis

Trabajo de grado para optar al título de Antropóloga

Asesor
Simón Puerta Domínguez
Doctor en filosofía

Universidad de Antioquia
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas
Departamento de Antropología
Medellín
2019

«Sólo gracias a aquellos sin esperanza nos es dada la esperanza»

Walter Benjamin

A las mujeres de mi vida.

Agradecimientos

A ti Ish, tu voz es mi promesa de felicidad.

A ti “cuya mano me ha bañado de un fuego transparente las espaldas”.

Carlos, Antonio, Sara y Alejo, sus conversaciones crearon un mundo.

A Simón puerta por su paciencia.

Contenido

Agradecimientos [03]

Introducción [06]

- 1. La desrealización del universo político** [11]
- 2. Consolidación de un modelo de ciudad: estrategia económica y política** [26]
 - 2.1. La experiencia de modernidad en América Latina [27]
 - 2.2. La legitimación de la estrategia económica [31]
 - 2.3. El papel de la cultura en el desarrollo local [41]
- 3. Instrumentalización del arte: gestión social del Corredor de Movilidad del Tranvía de Ayacucho** [54]
 - 3.1. Contextualización: intervención artística y gestión social [55]
 - 3.2. Ayacucho Te Quiero Mucho [70]
- 4. El derrumbe de la ficción** [79]

Consideraciones finales [109]

Bibliografía [112]

Lista de imágenes

Imagen 01: Área de influencia del tranvía de Ayacucho (comunas) [59]

Imagen 02: Área de influencia del tranvía de Ayacucho (barrios) [59]

Imagen 03: Relación de acciones de la gestión social del Metro [60]

Imagen 04: Movilizaciones de los habitantes del Barrio San Luis ante su desplazamiento [62]

Imagen 05: Ubicación de la intervención de fachadas de viviendas y locales comerciales en corredor del tranvía [71]

Imagen 06: Ubicación de las intervenciones artísticas en el corredor del tranvía [71]

Lista de fotografías

Fotografía 01: «Color Piel» [80]

Fotografía 02: Mural en las inmediaciones del Parque de San Antonio [81]

Fotografía 03: «La Solidez de las certezas» [82]

Fotografía 04: «La Solidez de las certezas» [82]

Fotografía 05: «Elogio a la tradición”, mural en estación Bicentenario del tranvía [83]

Fotografía 06: Mural mosaico, estación Bicentenario del tranvía [84]

Fotografía 07: Mural en la estación Bicentenario del tranvía [85]

Fotografía 08: «Esfera pública» [86]

Fotografía 09: Gabinetes de energía ahora decorados con fotografías de los campesinos de la región y sus historias de vida [87]

Introducción

«Toda cosificación es un olvido»¹. La recurrente reducción de la experiencia estética a elemento ornamental desprovisto de toda función crítica y política si no responde de forma fáctica e instrumental a las acciones políticas concretas, devela una praxis ella misma cosificada, incapaz de interpelarse dialécticamente y de escapar a aquello que critica: la subordinación del mundo de la vida a la utilidad y productividad sin límite y la imposibilidad que se imponga el despliegue de la experiencia humana como fin en sí mismo.

La praxis política del arte no se reduce pues a su puesta en escena confundiendo con la realidad al tomar una posición política concreta. Su potencialidad se realiza en su forma recuerdo que al extrañar la realidad enajena al individuo del tiempo cotidiano, del tiempo de la eficacia, la utilidad y la productividad y le recuerda el carácter histórico del orden establecido. Su capacidad de ir contra el ineludible olvido de la cosificación es pues su función crítica: “el trabajo que hace vivir en nosotros aquello que no existe. Nombrar las «cosas que están ausentes» es romper el encanto de las cosas que son; es más, es la introducción de un orden diferente de cosas en el establecido: «el comienzo de un mundo»”².

El quehacer antropológico pasa necesariamente por el análisis del sentido inherentemente político de la cultura reivindicando su carácter múltiple y con esto la posibilidad de otras formas de ordenar el mundo. Si el estado de cosas actual responde a la coacción del totalitarismo de la razón instrumental, tanto el arte como la reflexión antropológica, sugieren un lugar de defensa de lo político del ser humano y una herramienta contra el olvido, contra las ansias reduccionistas de la praxis radical que coincidiendo en este sentido con el establecimiento subsume lo político a su institucionalización.

Sin embargo, esta reflexión sobre el papel político del arte en la cultura no puede desentenderse de la complejidad del fenómeno estético en nuestro momento histórico. En este sentido, el presente trabajo pretende posicionar la coexistencia de dos niveles de análisis centrando el debate en la relación entre el arte y su potencialidad política, y la función que el aparato productivo le confiere: de instrumento en la legitimación de las

¹ Herbert Marcuse, *La dimensión estética, Crítica de la ortodoxia marxista*, (Madrid: Biblioteca Nueva, 2007), 110, citando a Max Horkheimer y Theodor W. Adorno.

² Herbert Marcuse, *El Hombre unidimensional: Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada* (Barcelona: Planeta-De Agostini, 1993), 98.

estrategias económicas, herramienta en el mantenimiento de la hegemonía política o lugar para el crecimiento económico.

Se parte de que la función del arte en la sociedad capitalista toma en la contemporaneidad un giro hacia su instrumentalización y democratización como estrategia para ocultar sus contradicciones. Desde esta premisa, se propone una lectura de la particularidad que este hecho toma en Medellín como estrategia tanto de desarrollo económico y competitividad en la proyección internacional de la ciudad, como del uso político de una narrativa de ciudad que toma al arte y la cultura como elementos que evidencian inclusión social, disminución de la desigualdad, innovación y calidad de vida. El arte y la cultura en la ciudad terminan siendo dispositivos desde los que se ocultan problemas sociales estructurales sin la necesidad de replantear las políticas económicas, los procesos de despojo y las formas de reproducción de la pobreza.

Ahora bien, aparte del cuestionamiento por las determinaciones que la coyuntura política y económica de la ciudad imprime en el arte y la cultura, surge la pregunta sobre las formas concretas en que estas determinaciones se presentan en el espacio urbano, codificando la relación entre renovación urbana y política cultural. Es así como surge el interés por la intervención urbana que da como resultado el Corredor de Movilidad del Tranvía de Ayacucho, lugar donde converge un uso particular del arte y la cultura entendido en el marco de la institucionalidad y la autoridad, como una instrumentalización en un programa político y como parte de un discurso dominante y centralizado. Estas connotaciones hacen del arte y la cultura una herramienta tanto para la legitimación de la intervención del territorio, la producción turística a partir de la estetización del espacio, como para ocultar los efectos adversos de una planeación de la ciudad y una renovación material de ésta que pone el crecimiento económico por encima de sus implicaciones en la calidad de vida de quienes habitan el territorio.

Responder estas preguntas hizo necesario a su vez cuestionarse por las implicaciones políticas de la producción de las imágenes usadas en el proyecto del tranvía de Ayacucho, y el mural como su medio predominante. Pregunta que a su vez hace referencia a la recepción de las obras y al lugar del espectador y del ciudadano en el proyecto. La importancia de las imágenes no solo está en que ellas representan un lugar de enunciación del momento histórico o por ser portadoras de un sentido en cuanto reflejo de quien las mira, sino por su calidad de agentes activos en la producción y reproducción cultural. Se presentan así, a partir de las tensiones inherentes al proceso de representación, como herramienta eficaz en el mantenimiento del estado de cosas y por lo tanto en la afirmación tanto del proyecto específico como de las dinámicas de transformación urbana en la ciudad.

El camino metodológico tomado se estructura a partir de los cuestionamientos y reflexiones de la antropología como disciplina y de su forma particular de abordar la realidad³. Que partiendo de una presuposición muy propia de la modernidad: la importancia de ser un espectador cercano a los hechos⁴, le imprime una forma de conocimiento en que los sentidos y el propio cuerpo tienen relevancia. Con las reflexiones posteriores de la propia disciplina se trascienden el corte objetivista de la etnografía que presentaba la realidad como hecho, y se permite entender al investigador como agente activo en la construcción de la realidad. Bajo esta nueva perspectiva hay un viraje central: la relación con el propio conocimiento toma una connotación cercana al pensamiento kantiano: donde tanto objeto como sujeto son agentes activos en la producción de conocimiento, y donde este último forma, deforma y transforma el objeto estudiado de acuerdo a sus determinaciones culturales e históricas.

Esto permite situar una relación entre objeto de estudio e investigador con una preocupación abordada en este trabajo, esto es, la realidad y el caso de estudio mismo como imagen o la transposición, tensión o interpelación de ellas. La interpretación y análisis de esta realidad toma pues las connotaciones que esta lectura le otorga, a grandes rasgos, puede entenderse no solo como portadora de un sentido inherentemente histórico, o dada del mismo por la interpelación a un espectador determinado, sino desde una lectura más amplia de la imagen que hace del cuerpo su lugar, puesto que al “vivir y entender el mundo en imágenes”⁵ y estas al ser “producto de la percepción (...) resultado de una simbolización personal y colectiva”⁶ supone una vinculación sensitiva con las imágenes.

Desde esta perspectiva puede entenderse el lugar del cuerpo y la dimensión sensitiva en la producción de conocimiento, además que al relacionarse con la reflexividad⁷, elemento y estrategia central en la investigación cualitativa, puede entenderse el conocimiento como praxis política. El tránsito y tensión entre reflexividades, no solo se pregunta por cómo se produce este conocimiento si no que lo relaciona directamente con mi posición como individuo, o mis determinaciones expresadas en apuestas y defensas teóricas y políticas. Para Guber, la reflexividad se constituye precisamente en el lenguaje, no solo informa sobre la realidad sino que también la constituye, es decir, el enunciado vuelve sobre la realidad que enuncia. Eso provoca que el conocimiento antropológico este cerca del sentido común:

³ La etnografía en las tres acepciones propuestas por Rosana Guber -como método, como enfoque y como texto, En: Rosana Guber, *La etnografía. Método, campo y reflexividad*, (Norma, 2001).

⁴ Desde los experimentos de las ciencias exactas hasta las metodologías de las ciencias sociales.

⁵ Hans Belting, *Antropología de la imagen*, (Madrid: Katz Editores, 2007), 19.

⁶ Hans Belting, *Antropología de la imagen*, 19.

⁷ Ver, Rosana Guber, *La etnografía. Método, campo y reflexividad*.

El conocimiento de sentido común no sólo pinta a una sociedad real para sus miembros, a la vez que opera como una profecía auto cumplida; las características de la sociedad real son producidas por la conformidad motivada de las personas que la han descrito. Es cierto que los miembros no son conscientes del carácter reflexivo de sus acciones pero en la medida que actúan y hablan producen su mundo y la racionalidad de lo que hacen. Describir una situación es, pues, construirla y definirla⁸.

El conocimiento como construcción de sentido tiene pues un doble movimiento, el entendimiento del mundo en imágenes (y con esto sentido activo de la dimensión sensitiva) y la producción de conocimiento a partir de su análisis. Esto hace de la producción de conocimiento un lugar de resistencia y praxis política. La reflexividad entonces, por más que remita a un acto interior, remite a su vez a una praxis que constituye la realidad, y precisamente por el tipo de escenario al que apela, es decir, a aquello que cotidianamente llamamos *campo*, implica una responsabilidad ética por parte del investigador, entendiendo ética como proceso de interpelación de reflexividades en cada acontecimiento. Por esto, este trabajo le da una primacía a la voz de los interlocutores con la intención de no hacer un monolito de las relaciones planteadas a partir del proceso etnográfico.

A partir de estas reflexiones metodológicas, se aborda el trabajo de campo desde tres elementos principales, la consulta teórica, la conversación con distintos actores y la observación de las dinámicas del territorio a la luz de las preocupaciones de la investigación. Concretar las distintas formas en que se abordaría las preguntas sugeridas y la manera en que las reflexiones y relaciones suscitadas se presentarían en forma de texto, fue un largo proceso que aun hoy no puede entenderse como finalizado. En parte, por las dificultades de preguntarse por el arte desde una experiencia mutilada de la vida que le imprime a al relato un carácter quizá dogmático y obstinado. Como por la complejidad de abordar el arte en el espacio público en medio de la de aglomeración, la prisa de sus transeúntes, su distancia y reserva. Tanto la observación como el diario de campo fueron herramienta que permitieron afrontar, por lo menos esta segunda situación, la observación como forma de leer e interpretar los silencios que se hacían recurrentes al preguntar por las obras de arte, y el diario de campo como extensión de la mirada y de memoria.

En el primer capítulo se presenta teóricamente la importancia de la experiencia estética –y del arte como su institucionalización en Occidente– en la actualización de la dimensión política del ser humano, así mismo, se presenta su desrealización dada la imposición de la razón instrumental como única forma válida de conocimiento del mundo en la modernidad

⁸ Rosana Guber, *La etnografía. Método, campo y reflexividad*, 19.

capitalista. Esto lleva al señalamiento de la instrumentalización y democratización del arte como efecto de las determinaciones que el modelo económico le imprime al intentar ocultar sus contradicciones.

El segundo capítulo tiene un carácter contextual, parte de que las determinaciones del sistema capitalista no solo se ven en el arte, sino también en el espacio. Se presenta las ciudades latinoamericanas y sus estrategias económicas y políticas ligadas a la necesidad de responder a las exigencias mercantiles globales desde una condición de subdesarrollo y dependencia. Para más adelante llevar esta contextualización de forma concreta a la ciudad de Medellín, la cual se transforma al replantear sus políticas para el desarrollo relacionándolas directamente con una gestión y promoción de políticas culturales.

Después de las contextualizaciones presentadas, el tercer capítulo aborda el estudio de caso elegido: el Corredor de Movilidad del Tranvía de Ayacucho, donde se conjuga de forma particular la relación entre producción urbana e instrumentalización del arte y la cultura como una estrategia que opera en distintas vías. Tanto como mecanismo de legitimación de las intervenciones urbanas, dispositivo que oculta las implicaciones del proyecto y como herramienta de estetización del espacio para la reactivación económica del lugar.

Finalmente, el cuarto capítulo aborda el papel de las imágenes usadas en el proyecto del tranvía de Ayacucho, cuyo guion curatorial gira en torno a la exaltación de la identidad y la tradición. Este análisis de las imágenes aborda de igual manera el medio mediante el cual las imágenes fueron materializadas: el mural, evidenciando desde ambos lugares, el papel de la democratización del arte en la ciudad cuya finalidad se corresponde en gran medida a la enunciada en el capítulo anterior. El capítulo, al posicionar una mirada antropológica sobre la imagen, se pregunta ineludiblemente por la política de estas y las implicaciones de su control.



Charles Chaplin, *Tiempos modernos*, 1935

1. La desrealización del universo político

«Vivimos y morimos racional y productivamente. Sabemos que la destrucción es el precio del progreso, como la muerte es el precio de la vida, que la renuncia y el esfuerzo son los prerrequisitos para la gratificación y el placer, que los negocios deben ir adelante y que las alternativas son utópicas. Esta ideología pertenece al aparato social establecido; es un requisito para su continuo funcionamiento y es parte de su racionalidad»

Herbert Marcuse

“La razón tecnológica se ha hecho razón política”¹. La tecnología toma un lugar efectivo dentro del sistema de dominación en nuestra sociedad capitalista, dada la imposibilidad de ser autónoma o neutra dentro de ella², haciéndose inseparable de los efectos que produce y reproduce en aras del mantenimiento de un estado de cosas cuya característica propia es abogar por el progreso, la productividad y la eficacia. Una crítica a esto es un señalamiento de las contradicciones inherentes al sistema capitalista. El presente capítulo mientras propone posicionar la estética como el lugar de crítica y reflexión en una defensa y reivindicación de lo múltiple, desmantelando como ineludible el privilegio de la lógica racionalista en la realización del mundo de la vida; intenta situar el papel de arte en las relaciones mercantiles y de producción.

En tanto razón política, la tecnología atraviesa todo frente de la vida racionalizándola, es decir, cuantificándola y abstrayéndola como materia prima a ser potencializada mediante la tecnificación en la concreción de los ideales modernos. Entender que no es en sí misma la técnica lo que debe señalarse, sino en su lugar situar lo problemático en la instauración de una lógica que la toma como forma de realización del proyecto capitalista, el cual implica que la aplicación de la dominación ya esté en la construcción de la técnica misma³; permite entender que la técnica al no agotarse en esta forma histórica en la que se ha presentado, constituye aún una potencia emancipadora del hombre.

Al romper con la idea de la mera instrumentalidad de la técnica se hace posible señalar efectos concretos de ella, la tendencia política de mantener y afirmar el poder a través del proceso tecnológico⁴ por ejemplo, configura por un lado los privilegios de una élite, mientras acentúa la dependencia perfilada en la concentración de capital y la división del trabajo. Este carácter dependiente, tanto de individuos como de territorios geopolíticamente definidos se mantiene; puesto que tal dependencia, siguiendo a Marcuse, está sujeta al “orden objetivo de las cosas”, es decir, a las leyes del mercado y a las determinaciones globales de la economía⁵. Este orden se presenta como irrefutable, pues la verdad desde la modernidad atraviesa los planos de la objetividad y la racionalidad. La forma operativa de la lógica racionalista que se ve extendida a todo ámbito de la existencia, trae como efecto político concreto la inmovilización de toda fuerza opositora y contestataria de señalamiento de la dominación. Así mismo, Marcuse pone de manifiesto

¹ Herbert Marcuse, *El Hombre unidimensional: Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada* (Barcelona: Planeta-De Agostini, 1993), 27.

² Marcuse, *El hombre unidimensional*, 26.

³ Marcuse, *El hombre unidimensional*, 26.

⁴ Marcuse, *El hombre unidimensional*, 33.

⁵ Marcuse, *El hombre unidimensional*, 171.

las dificultades de transgredir el orden imperante de la racionalidad, dada la amplificación de las mismas por la condición global y totalizante de la razón instrumental.

Hablar de totalización y globalización hace necesaria la mención de dos conceptos que simbióticamente ayudan a su aparición: el futuro y el progreso. El primero de ellos es abierto por la misma modernidad⁶ como una encrucijada histórica, ideológicamente necesaria hacia el progreso. El viraje hacia el futuro sirve de sustento para la consolidación de la idea de desarrollo, su delimitación y la línea unilateral que conduce a él, todo esto confluye en la instauración de un ordenamiento del mundo, basado en el cálculo de qué tan lejos se está de quienes detentan el progreso, haciendo de la modernización la empresa – siempre inacabada–, del Tercer Mundo en miras de poder inscribirse en esta línea.

No puede dejar de verse la modernización como efecto de la realización de la razón tecnológica. La primacía del consumo, la mercantilización y la valorización del valor, demandan la actualización de todos aquellos lugares no reconocidos en el progreso. Al presentarse la modernización como proceso inevitable y necesario en la producción de bienestar, se inhabilita en ella la crítica, puesto que está ligada al “orden objetivo de las cosas”. Esta unión naturaliza el estado de cosas en el Tercer Mundo, la pobreza, la desigualdad, el subdesarrollo y la violencia son tomadas entonces como agentes causales y no como efectos de su estado dependiente y como evidencia de la estructuración de la sociedad por el privilegio de la racionalidad tecnológica.

Para Bolívar Echeverría, en el espacio se distribuye “topográficamente la jerarquía de la independencia y el dominio”⁷ al verse este a través del lente del progreso. Esta distribución da cuenta de la imposibilidad de un despliegue de ciertas posibilidades humanas a nivel global que sería en última instancia la promesa de la civilización.

Sin embargo, siguiendo a Marcuse, aquello que tomamos por evidencia es ocultado dado su carácter acientífico, dicho de otra manera, al pertenecer al ámbito de lo ético o estético y por tanto de lo inverificable, valores como justicia, igualdad, independencia, felicidad o libertad, serán catalogados como subjetivos y de imposible realización universal⁸, a pesar de que estos mismos valores son creados por la misma modernidad en su promesa de liberación y emancipación del hombre de la relación hostil que le imponía la naturaleza en aras de la realización humana. La tensión entre estos dos presupuestos que trae la

⁶ Octavio Paz, *Los hijos del limo* (Santiago de Chile: Tajamar Editores, 2008).

⁷ Bolívar Echeverría, “Modernidad y capitalismo: 15 tesis sobre la modernidad”, *Critica a la modernidad capitalista*, comp. Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia (La Paz: 2011), 82.

⁸ Marcuse, *El hombre unidimensional*, 175.

subsunción del segundo al primero se puede entender como la crisis del proyecto civilizatorio que plantea Bolívar Echeverría:

Y se trata de sin duda de una crisis porque, en primer lugar la civilización de la modernidad capitalista no puede desarrollarse sin volverse en contra del fundamento que la puso en pie y la sostiene -es decir, la del trabajo humano que busca la abundancia de bienes mediante el tratamiento técnico de la naturaleza-, y porque, en segundo lugar, empeñada en eludir tal destino, exagera justamente esa reversión que le hace perder su razón de ser⁹.

La distinción entre modernidad potencial y modernidad capitalista de Bolívar Echeverría, permite entender la naturaleza de la tensión mencionada. Si la primera hace referencia a la promesa de libertad del hombre, la segunda la niega y usurpa, confiriéndole una suerte de falsedad a los valores que promueve. La forma capitalista de realización de la modernidad establece la razón tecnológica y promueve su totalización por medio de la negación de otras formas de hacer efectiva la modernidad. “Perder su razón de ser” es el resultado inherente de la separación entre las necesidades y deseos de los hombres, y la razón¹⁰.

Esta ruptura hace posible la abstracción del mundo, la cual no puede hacerse ajena a las formas mismas del relacionamiento humano, esto es, la abstracción misma de las relaciones sociales¹¹. El efecto disociativo de la razón tecnológica tal y como lo muestra Martín Barbero en su texto *Razón técnica y razón política: espacios /tiempos no pensados*, pasa por la disolución los lazos comunitarios dada la secularización del mundo. Tal fractura “imposibilita la construcción de alteridad e identidad” accionando un repliegue del desarrollo simbólico de la política. Este retraimiento de la capacidad humana de decisión sobre las formas de relación, sociabilidad y recreación de la identidad, puede interpretarse desde Bolívar Echeverría, como efecto ineludible de la modernidad capitalista, puesto que al hacer extraño al individuo de su capacidad política, intenta tomar ella su posición, es decir, la modernidad capitalista perfila tanto la forma de relacionamiento con el otro como la identidad misma de los individuos¹².

Poder subsanar la mutilación de las posibilidades y capacidades humanas por el privilegio de razón tecnológica, hecha ahora razón política, al imprimir en ellas un carácter acientífico y por tanto irrealizable, implica como lo expresa Barbero, entender la tecnología como

⁹ Bolívar Echeverría, “El ethos barroco”, *La modernidad de lo barroco* (México D.F.: Ediciones Era, 2000), 35.

¹⁰ Marcuse, *El hombre unidimensional*, 174.

¹¹ Jesús Martín-Barbero, *Razón técnica y razón política: espacios/tiempos no pensados*. (Bogotá: Lección inaugural en la apertura del segundo semestre de 2003 en la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Bogotá, 2003), 29.

¹² Bolívar Echeverría, “Cultura y barbarie”, *La modernidad de lo barroco*, 414-416.

campo de batalla política que abogue por la recomposición de los lazos sociales que cohesionan la comunidad a través de la reestructuración de la esfera política, renovando la habilidad de “generar formas para sí mismo”¹³. El reconocimiento de las tensiones por las que se ve atravesada la técnica, nos interpela a hacer justicia de la misma, es decir, no olvidar su promesa liberadora aun señalando su devenir dominación. Es menester hacer de todos aquellos lugares no representados en la razón establecida: las dimensiones sensitivas y perceptivas del ser humano, el lugar de reflexión sobre las posibles formas de recomponer aquellos lazos comunitarios señalados como rotos y hacer de la experiencia colectiva un lugar de resistencia y crítica.

Otras formas efectivas de realización de la política deben estar sustentadas en un “cambio cualitativo”¹⁴, que logre integrar tanto la dimensión instrumental como la sensitiva, sin el privilegio de una sobre otra. Tal cambio requiere un redireccionamiento de la tecnología que permita a su vez la consolidación del cuerpo social. Se hace obligatorio, así, la supresión de la idea de futuro y progreso en la que se ha sujetado la razón tecnológica para su crecimiento global y totalizante, idea por lo demás problemática en vista del aislamiento al que el pasado se ve sometido, dada la imagen disruptiva del tiempo que hace imposible su diálogo con el presente o el futuro.

Romper la idea del tiempo “homogéneo y vacío”¹⁵ al que se refiere Walter Benjamin, es anclar la memoria en el proceso de crear / imaginar el futuro. Mantener una presencialidad de un pasado que no termina todavía es la auténtica tarea de la memoria, que tal y como Barbero lo plantea, no inmoviliza el tiempo sino que le otorga un poder “desestabilizador” que nos mantiene en movimiento¹⁶ permitiendo así la recreación de sí mismo. Un cambio político al margen de estas cuestiones es un no-olvido de que la relación con el Otro es lo que nos constituye como humanos y de la diversidad de formas posibles de construir y afirmar esta relación. La memoria inhabilita toda fuerza supresora de la multiplicidad, en tanto que evoca las “imágenes de lo Otro posible”¹⁷, cortando con el proyecto totalizante de civilización que Occidente ha llevado a cabo:

El lenguaje funcional es un lenguaje radicalmente antihistórico: la racionalidad operacional tiene poco espacio y poco empleo para la razón histórica. ¿Es esta lucha contra la historia parte de la lucha contra una dimensión de la mente en la que las facultades y fuerzas centrífugas pueden desarrollarse, al ser estas

¹³ Bolívar Echeverría, “*Cultura y barbarie*”, 416.

¹⁴ Concepto abordado por Marcuse en el libro *El hombre unidimensional*.

¹⁵ Walter Benjamin, “Sobre el concepto de historia”, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, eds. & trad. Bolívar Echeverría, 29

¹⁶ Jesús Martín-Barbero, *Razón técnica y razón política: espacios/tiempos no pensados*, 24.

¹⁷ Herbert Marcuse, *Eros y civilización*. (Madrid: SARPE, 1983).

facultades y fuerzas capaces de impedir la total coordinación del individuo con la sociedad? El recuerdo del pasado puede dar lugar a peligrosos descubrimientos, y la sociedad establecida parece tener aprensión con respecto al contenido subversivo de la memoria. El recuerdo es una forma de disociación de los hechos dados, un modo de «mediación» que rompe, durante breves momentos, el poder omnipresente de los hechos dados. La memoria recuerda el terror y la esperanza que han pasado. Ambos vuelven a vivir, pero mientras en la realidad el primero regresa bajo formas siempre nuevas, la última permanece como una esperanza. Y en los sucesos personales que reaparecen en la memoria individual, los temores y las aspiraciones de la humanidad se afirman a sí mismos: lo universal en lo particular. Lo que la memoria preserva es la historia. Sucumbe al poder totalitario y al universo *behaviorista*¹⁸.

La lucha contra la historia es, como vemos con Marcuse, una lucha contra aquellos elementos cualitativos de la humanidad, contra las “dimensiones de la mente” que hacen posible el mantenimiento de la promesa de felicidad, y activa las “imágenes de lo otro posible”. La memoria se convierte en un hito subversivo reprimido en su actualización capitalista, puesto que desocultaría las contradicciones intrínsecas del sistema y así facilitaría la apertura de posibilidades alternas que desmientan la condición ineludible de la modernidad capitalista. Liberar el pasado no termina con su reconciliación con el presente, sino que a su vez tiene una orientación hacia el futuro¹⁹. La memoria como vehículo de transformación de este, en tanto proyecto colectivo, se asienta en la necesidad de unión social a través del tejido de lazos comunitarios.

Diferentes acontecimientos históricos pueden dar una luz para entender una idea de memoria que hace visible otras formas posibles de relacionamiento y ordenamiento del mundo. Latinoamérica como escenario de distintas luchas indígenas por la recuperación de su territorio y resistencia ante la homogeneidad a la que Occidente viene empujándolos, ya sea por las políticas neoliberales y la necesidad de sus territorios para llevarlas a cabo, o por la tajante idea de desarrollo y modernización, es ejemplo del lugar que tiene la memoria y los aún fuertes lazos sociales que unen a la comunidad en la resistencia y crítica ante la lógica establecida²⁰. Se hace así material y concreta la necesidad de cuestionarse por la existencia de otras formas de configurar la realidad, que presuponen una relación más armónica con la naturaleza, fuera del dominio y explotación que caracteriza a la modernidad capitalista.

¹⁸ Marcuse, *El hombre unidimensional*, 128-129; cursivas en el original

¹⁹ Marcuse, *Eros y civilización*, 31-32.

²⁰ Ver al respecto el libro *Pueblos originarios y Estado* de Silva Rivera Cusicanqui o desde otra perspectiva: *Sociología de la imagen y Ch'ixinakax utxiwa : una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*, de esta misma autora.

La posibilidad de superar la razón tecnológica parte de asentar como válidas esas otras formas de ordenamiento del mundo y construir bajo una dimensión cualitativa una sociedad que no apele al dominio y opresión de la naturaleza y de los individuos como parte de ella. Requiere, a su vez, tal y como lo plantea Marcuse, dejar como base para la liberación del hombre un proceso técnico transfigurado y liberado de su posición de instrumento para la aplicación de la dominación. Marcuse, igual que Bolívar Echeverría al plantear la idea de modernidad potencial, suscita el carácter histórico de la razón establecida y en tanto, la posibilidad de su desplazamiento como eje estructurador del mundo:

La realidad dada tiene su propia lógica y su propia verdad; el esfuerzo por comprenderlas como tales y por trascenderlas presupone una lógica diferente, una verdad contradictoria. Éstas pertenecen a formas de pensamiento que son no operacionales en su misma estructura: son ajenas tanto al operacionalismo científico como al del sentido común; su concreción histórica se opone a la cuantificación y la matematización por un lado y al positivismo y el empirismo por otro. Así, estas formas de pensamiento parecen una reliquia del pasado, como toda la filosofía no científica y no empírica. Retroceden ante una teoría más efectiva y práctica de la Razón²¹.

La idea de Marcuse de otras formas de pensamiento no ligadas necesariamente a la instrumentalización, pero que de igual forma detentan la categoría de razón, puede relacionarse a la defensa misma que hace Lévi-Strauss del pensamiento salvaje. Donde este, más que una respuesta de orden práctico ligado a la utilidad, presupone un ordenamiento o clasificación del universo entre muchas otros posibles. Si “la ciencia se reduce a un poner en orden”²², todas aquellas asociaciones que configuran una forma particular de entender y relacionarse con el mundo son, de facto, científicas.

Lévi-Strauss permite abrir la reflexión contra el carácter totalizante de la ciencia occidental, que como se planteaba antes, naturaliza el estado de cosas existente dada su asociación con el “orden objetivo de las cosas”. Al desmentir como único y por tanto inevitable el proyecto moderno basado en el progreso, abre la posibilidad de confrontar el orden establecido, puesto que otras formas de pensamiento y ordenamiento del mundo de base no instrumental, si no por el contrario, ligadas a una dimensión de lo sensible son de igual modo ciencia y hacen latente la diversidad cualitativa del mundo social. Se equivoca así la ciencia occidental en su devenir razón tecnológica al presentar como acientíficos y por tanto irrealizables, todos aquellos aspectos que evidencian su contradicción, siendo esta negación una necesidad para su expansión.

²¹ Marcuse, *El hombre unidimensional*, 170.

²² Claude Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1964), 25.

El proyecto totalizante de la modernidad capitalista, con su intento homogeneizador de la diferencia, que busca la homologación en si misma de todo lo conocido, puede entenderse desde Pierre Clastres con la idea de etnocidio. La muerte sistemática de culturas llevada a cabo por Occidente, como negación rotunda de lo Otro, se convierte en exigencia para su extensión global. En un primer momento, plantea Clastres, Occidente al erigir la maquina estatal, es etnocida consigo mismo y posteriormente traslapa esa supresión interna de la diferencia hacia afuera, puesto que “el etnocidio pretende la disolución de lo múltiple en lo Uno”²³, proyecto que coincide con la naturaleza de la figura estatal. El modelo económico de Occidente al estar dirigido hacia el futuro, precisa de producción infinita, de ir asimilando todo a su paso. Es incluso el etnocidio, un proceso conveniente para Occidente puesto que no da muerte a los cuerpos que necesitará para incrementar su eficacia:

La sociedad industrial, la más formidable máquina de producir, es por esto mismo la más terrible máquina de destruir. Razas, sociedades, individuos, espacio, naturaleza, mares, bosque, subsuelo: todo es útil, todo debe ser utilizado, todo debe ser productivo, ganado para una productividad llevada a su máxima intensidad²⁴.

Bolívar Echeverría, en su texto *Cultura e identidad*, define como concreción histórica de la cultura la transgresión y “re-conformación” de la naturaleza en una temporalidad y espacialidad determinada. Es decir, la instauración de un orden entre otros posibles, como se veía con Lévi-Strauss, en un momento histórico concreto, cuya esencia no es inmutable si no que sucede en él un proceso dialectico de producción y reproducción del mismo. La fundación de un ordenamiento como proceso exclusivamente humano, establece otra forma paralela a la animal de realización del mundo de la vida: su dimensión política, su capacidad de decisión sobre las formas de convivencia y sociabilidad en la construcción de un proyecto colectivo a través de la irresuelta “conversación de la sociedad consigo misma”²⁵. La cultura actualiza, según Bolívar Echeverría, eso “meta-fisco” o “trans-natural” del ser humano: su universo político, que puede solo realizarse en su naturaleza alterable, en su posibilidad de ser otro:

El ser humano sería un animal político porque, a diferencia de los demás animales, debe tenerse a sí mismo como objeto de transformación, porque está obligado a autorealizarse, a configurarse a sí mismo, a elegir entre distintas

²³ Pierre Clastres, “Sobre el etnocidio”, *Investigaciones en antropología política* (Barcelona: Gedisa, 1996), 60.

²⁴ Clastres, “Sobre el etnocidio”, 63.

²⁵ Bolívar Echeverría, “Cultura e identidad”, *La modernidad de lo barroco* (México D.F.: Ediciones Era, 2000), 133.

posibilidades la forma de ciudad concreta, de polis, de comunidad identificada, que van a tener las relaciones sociales que posibilitan su existencia²⁶

La cultura puede entenderse como un hecho violento, en tanto que el ser humano como ser transnatural, al irrumpir la “armonía natural”, solo le queda la creación de otra, “el salto desesperado del animal desobediente, que con “un grito de terror” se experimenta condenado a sucumbir (dada su “anomalía”) bajo la “ley natural” de la supremacía del más fuerte”²⁷. La creación de una segunda naturaleza, como irrupción en lo múltiple y concreción de una forma determinada que se actualiza pero que siempre será incompleta, pues nunca lograra ser “natural”, se constituye como un proceso de división violento y doloroso de las meras formas naturales. La manera propia de la concreción de la cultura en Occidente de trascender la naturaleza, es negando lo sensitivo y poniendo su atención en el “Espíritu”²⁸. La descripción de Lévi-Strauss sobre los indígenas en América sirve para ejemplificar este asunto, donde estos se preguntaban por los cuerpos de los colonos, como muestra de una mayor preocupación por lo sensitivo, mientras los últimos se preguntaban por el alma de los indígenas:

En las Antillas mayores, algunos años después del descubrimiento de América, mientras los españoles enviaban comisiones de investigación para indagar si los indígenas tenían alma o no, estos últimos se dedicaban a sumergir blancos prisioneros a fin de verificar, mediante una vigilancia prolongada, si sus cadáveres estaban sujetos a la putrefacción o no.²⁹

Si tomamos con Andre Leroi-Gourhan como primer acercamiento a la estética un escenario más amplio al dado formalmente por Occidente, esto es, como “toda densidad de percepciones” que hace efectiva la inserción del individuo al grupo³⁰, podrá vincularse esta categoría con un elemento exclusivamente humano: la memoria exteriorizada. Su particularidad reside en que, al ser externa, se sustenta en la dimensión estética del individuo y va más allá de la memoria biológica o individual. Esta condición la hace transferible de una forma particular, transmite el conocimiento que vincula al individuo con un cuerpo de tradiciones de un grupo social. Esto no es otra cosa, que la inserción del individuo a la cultura.

²⁶ Bolívar Echeverría, “Cultura y barbarie”, *La modernidad de lo barroco*, 413.

²⁷ Bolívar Echeverría, “Aceptaciones de la Ilustración”, *La modernidad capitalista*, 780.

²⁸ Cuyo significado se traslada a otros cuantos conceptos, como el de alma, mente e intelecto.

²⁹ Eduardo Viveiros de Castro, *Metafísicas caníbales: Líneas de Antropología estructural*, (Madrid: Katz Editores, 2011), 27.

³⁰ Andre Leroi-Gourhan, *El gesto y la palabra* (Venezuela: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1971), 267.

Tomar esta definición expandida de estética permite llevar la reflexión del cuerpo físico o biológico como contenedor de lo sensitivo, a campo donde sucede la producción y reproducción social. El cuerpo con su cúmulo de experiencias sensitivas, perceptivas y emotivas se abre como el terreno donde se inscribe la memoria grupal y tiene por antonomasia lugar la cultura. Tras esto, logra entenderse que el retraimiento de la dimensión política del hombre es un efecto directo de la concreción histórica de la cultura en su forma lógica racionalista, que parte de la separación de lo sensitivo del pensamiento, privilegiando lo segundo sobre lo primero. La razón instrumental, al posicionarse como total ha creado una burbuja de eterno presente³¹, dejando sin un lugar a la idea de lo “otro posible”, negando toda transformación que no se refleje en la valorización del valor.

Es así como la modernidad capitalista desrealiza la dimensión política del hombre, extrañándolo de su capacidad de decisión sobre las formas en que desea, -incluso imagina o recuerda- vivir en comunidad, dado el resquebrajamiento el cuerpo social como totalidad. Esto confirma la mutilación de la experiencia humana en la presente concreción de la cultura, donde su accionar político queda limitado a las exigencias del orden establecido. Podemos entender así mejor el postulado con que inicia este escrito, la razón tecnológica se hace razón política porque estructura la forma de relacionamiento con el otro.

Preguntarse por la dimensión estética del hombre en medio del privilegio de la razón instrumental es una apuesta tanto política como ética, puesto que constituye una posibilidad de actualización del universo político a través del movimiento dialéctico entre ser y no ser que hace visible posibilidades alternas de realización humana. La experiencia estética, según Bolívar Echeverría³², abre en medio del tiempo cotidiano, el tiempo donde el orden establecido es respetado en tanto es tomado como natural, una ventana o anclaje hacia el tiempo extraordinario, este es, el tiempo de cuestionamiento de dicho orden como “segunda naturaleza”, el tiempo de “(...) la anulación y el restablecimiento del sentido del mundo de la vida, la de la destrucción y re-construcción de la “naturalidad” de lo humano, de la necesidad de su presencia contingente”³³. El arte, como elemento posibilitador de la experiencia estética en Occidente representa así, de forma material y concreta el recuerdo de que podemos vivir bajo otro orden.

³¹ Sustentado en una idea de futuro siempre lejano, Martín-Barbero se refiere al único futuro posible como aquel que “(...) viene del “más allá”, no un futuro a construir por los hombres en la historia si no un futuro a esperar que nos llegue de otra parte”. (Martín Barbero. *Razón técnica y razón política: espacios /tiempos no pensados*, 32-33)

³² Bolívar Echeverría, “El *ethos* Barroco y la estetización de la vida cotidiana”, *La modernidad de lo barroco*, 189-192.

³³ Bolívar Echeverría, “El *ethos* Barroco y la estetización de la vida cotidiana”, *La modernidad de lo barroco*, 189.

El elemento político del arte es pues su autonomía, es decir, su forma “memoria” y no los elementos de su contenido. El arte toma la realidad y al hacerla extraña enajena al individuo del tiempo cotidiano, del tiempo de la eficacia, la utilidad y la productividad, y lo arrastra a ese otro terreno donde acontece el tiempo extraordinario. Es su irrealizable concreción, despreocupada de todo compromiso particular que lo estructure, el elemento realmente revolucionario del arte, puesto que al señalar la multiplicidad, entrevé un cambio posible, pero sin ningún compromiso a hacerlo efectivo. No es pues tarea del arte cambiar la sociedad o militar por una realización particular de esta, por tanto su praxis se limita a un señalamiento crítico.

Sin embargo, esta presentación general de la particularidad humana ahistórica³⁴ de la experiencia estética y con esto su papel político en la cultura no puede desligarse de la función que ha tomado el arte en nuestra sociedad capitalista. Es decir, de su especificidad histórica en Occidente como acompañante ideológico en la constitución del orden establecido: justificando la dominación y la desigualdad al legitimar la clase dominante. Toda forma de privilegiar cierto análisis sobre otro es sustraerle complejidad al fenómeno estético en nuestro momento histórico, ignorando la tensión que se mantiene en la coexistencia de ambos niveles de acción.

El arte en medio de las circunstancias entusiastas del progreso, la mercantilización, y la acumulación de capital, de la razón tecnológica, parece ser un terreno llevado a la reducción ornamental al ser cooptado casi en su totalidad y vuelto un mero acompañante ideológico para el perfeccionamiento del método de opresión que la sociedad capitalista elige. Parte de su autonomía se ve relegada por la función que debe cumplir en el momento histórico, al ubicarlo en las relaciones producción. Esta investigación parte de la valoración del carácter político de la autonomía del arte, pero al posicionarlo históricamente vuelve sobre la idea del empobrecimiento de la experiencia humana por el privilegio de la razón instrumental, por tanto, pone el análisis de las relaciones de producción en un lugar central,

³⁴ Reflexión ahistórica en tanto la experiencia estética es tomada como particularidad humana. No se puede ignorar la complejidad del fenómeno estético, por ejemplo, Néstor García Canclini plantea en su libro la producción simbólica, la imposibilidad de que este debate pueda entenderse y situarse en una esfera ahistórica, si bien tiene razón en que un análisis sociológico del arte permite entender “que el gusto por el arte es producido socialmente, que varía al cambiar de clase social y de época”, también debe tenerse en cuenta los planteamientos a lo largo de este texto, la coexistencia de ambos niveles de análisis, donde la experiencia estética bien está determinada en la modernidad capitalista por unas formas concretas asociadas a la clase social y al régimen productivo, también está responde a formas de lo humano que trascienden la historicidad sin negarla, y no por esto se presenta como “irracional” o “divagación metafísica” como el autor menciona. García Canclini se equivoca al decir que la fantasía y la imaginación no son un rasgo ahistórico y esencial de la práctica artística.

dada la materialidad histórica de estas, ubicando el papel del arte en la estructura social devenida y sus relaciones con el modelo económico y político.

Pierre Bourdieu, en su *Sociología del arte*³⁵ presenta el papel del arte en la naturalización de las clases sociales, abriendo su comprensión dentro de las relaciones de poder. El autor parte de que la comprensión de una obra de arte es su desciframiento, en tanto está dotada de un sentido, el cual no es intrínseco a la obra sino correspondiente al sistema social. La capacidad de desciframiento está explícitamente anclada al lugar que se ocupa en la escala productiva, a la educación a la que se tiene acceso y a ciertas experiencias cotidianas que permiten apropiarse del código necesario para el entendimiento de la obra de arte. Tal capacidad es presentada como natural y por tanto normalizada en la instauración de una distinción entre aquellos que pueden y no “deleitarse” con la obra de arte, se presenta la base material como determinante de la aprehensión del arte en nuestra sociedad capitalista haciendo latente el mecanismo con el que se legitima la diferencia de clase al llevar al terreno de lo natural aquello que es el resultado de la propia concreción histórica de la cultura.

Entender también el arte como dispositivo de enclasmiento, es la evidencia de lo que Jacques Rancière denomina *El reparto de lo sensible*, donde si bien, existe “un común” que sería la experiencia estética, este precisa de “(...) un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determinan la forma misma en que lo común se presta a la participación y donde unos y otros son parte de ese reparto”³⁶. Esto da cuenta a su vez de lo excluido, dando espacio para precisar quiénes participan del reparto de lo sensible, en este caso, aquellos con la capacidad de desciframiento propia de la clase social privilegiada. En relación con lo planteado por Bourdieu, también denota la imposibilidad de participación en el reparto de todos aquellos individuos no inscritos en esta clase.

Si el primer análisis que se presentó del arte, aquel que apela a la universalidad de la experiencia estética, permitía señalar como falso el carácter ineludible y único de la concreción histórica de la cultura en su forma capitalista, este segundo análisis, que bien puede llamarse sociológico, constituye una ubicación crítica de dicha concreción histórica, al señalar el empobrecimiento de la experiencia estética de algunos individuos bajo la modernidad capitalista en dependencia de su posición social, naturalizando la desigualdad. Se evidencia así una de las causas de la precariedad de las formas políticas, puesto que la exclusión de algunos *del reparto de lo sensible* significa el intento de su exclusión en la creación y recreación de la esfera política. Para Rancière “la política trata de lo que vemos

³⁵ Pierre Bourdieu, “Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística”, *Sociología del arte*, comp. José Sazbón (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1971), 43-80.

³⁶ Jacques Rancière, *El reparto de lo sensible*. (Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2009), 9.

y de lo que podemos decir al respecto, sobre quien tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, sobre las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo”³⁷, la inhabilitación del despliegue de ciertas capacidades humanas representa así la incapacidad para ver y decir en la lucha por refrenar la memoria de lo “otro posible” e inhabilitar cualquier tentativa de subvertir el orden establecido.

La lucha contra la historia por parte de la razón instrumental, como se argumentaba con anterioridad, hace parte de la lucha contra la dimensión cualitativa de la humanidad que permite al individuo cuestionar el orden establecido, su papel en el mantenimiento del mismo y la construcción de un proyecto colectivo diferente al instaurado. El redimensionamiento y actualización de las estrategias de dominación por parte del sistema capitalista para su mantenimiento, toma en la era de la cultura masificada un nuevo matiz con doble función: mientras niega toda oposición que señale las contradicciones existentes, busca adherir a todos aquellos antes excluidos a la categoría de consumidores. Por tanto, representa en sí misma una estrategia en la lucha contra la historia y la eliminación de todo antagonismo en la sociedad capitalista, que siguiendo a Marcuse, converge en la pacificación de las contradicciones que en ella se presentan. La lucha de clases, como parte de esta acción asimiladora del sistema, es mitigado mediante la “estabilización temporal”, que no es otra cosa, que la eliminación de toda negatividad mediante la transformación de los efectos antes adversos en tolerables, gracias al crecimiento productivista³⁸.

La asimilación de las contradicciones se evidencia también en el plano de la cultura. La unión de la realidad de base con los elementos de la alta cultura constituye una falsa democratización de la misma, puesto que *el reparto de lo sensible* sigue estando atado a una cuestión de clase, donde la gran mayoría de los individuos siguen excluidos de dicho reparto. El cambio real se traduce en la nivelación del contenido de la obra, en función de que todo individuo pueda responder a ella, es decir, hay un empobrecimiento del sentido mismo de la obra de arte, que hace que el código de desciframiento y la capacidad misma de descifrar, como lo plantea Bourdieu, corresponda con las categorías o experiencias de los individuos “menos cultivados”³⁹. El empobrecimiento de la experiencia humana en la mayoría de los individuos sigue vigente, en tanto la exclusión en *el reparto de lo sensible* también, la diferencia real recae en el ocultamiento de aquellos elementos que lo hacían visible.

Presentar realidad y arte confundidos permite eliminar toda crítica que se desprende del arte como mecanismo de enclasmiento. El cierre de toda oposición si por un lado disipa la

³⁷ Jacques Rancière, *El reparto de lo sensible*, 10.

³⁸ Marcuse, *El hombre unidimensional*, 52.

³⁹ Bourdieu, “Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística”, 46.

lucha de clases, por otro, impide construir otras alternativas, haciendo de la realidad existente una obligatoriedad. La eliminación de la oposición, y con esto la instauración de una falsa democratización, es el intento de soslayar la brecha insostenible de la desigualdad en la modernidad capitalista, imposibilitando una reflexión dialéctica de la cultura:

Antes del advenimiento de esta reconciliación cultural, la literatura y el arte eran esencialmente alienación que sostenía y protegía la contradicción: la conciencia desgraciada del mundo dividido, las posibilidades derrotadas, las esperanzas no realizadas y las promesas traicionadas. Eran una fuerza racional cognoscitiva que revelaba una dimensión del hombre y la naturaleza que era reprimida y rechazada en la realidad. Su verdad se encontraba en la ilusión evocada, en la insistencia por crear un mundo en el que el terror de la vida era dominado y suprimido; conquistado mediante el reconocimiento⁴⁰.

A lo largo del texto se ha argumentado desde distintas perspectivas la desrealización de la capacidad política de los individuos como efecto concreto de la modernidad capitalista, dada la enajenación de la capacidad de decisión, la exclusión de algunos en *el reparto de lo sensible* y con esto la imposibilidad de alterar el orden establecido. La reconciliación cultural y el cierre de la oposición planteada por Marcuse, es una demostración más de la actualización de las formas de contrarrestar la realización de la dimensión política, en tanto condiciones hechas consenso. Jacques Rancière plantea en *El viraje ético de la estética y la política*, el consenso como la eliminación de la división y con esto el impedimento del disenso en la comunidad gracias a la instauración de una ética que se legitima como la única forma posible de ser y estar en el mundo⁴¹.

Tal viraje ético puede relacionarse con la ética protestante planteado por Max Weber, siendo esta la mejor representación de la forma particular de comportamiento exigido por el aparato económico moderno en su respuesta al “espíritu del capitalismo”, requiriendo “(...) un ethos de autorrepresión productivista del individuo singular, de entrega sacrificada al cuidado de la porción de riqueza que la vida le ha confiado”⁴². Este *ethos* propio de la concreción actual de cultura⁴³ impide el proceso político mientras hace del hombre y la sociedad entidades unidimensionales que solo responden a una productividad y

⁴⁰ Marcuse, *El hombre unidimensional*, 91-92.

⁴¹ Jacques Rancière, *El viraje ético de la estética y la política* (Santiago de Chile: Palinodia, 2005), 27-29.

⁴² Bolívar Echeverría, “Imágenes de la ‘blanquitud’”, *Crítica a la modernidad capitalista*, 145.

⁴³ La forma de responder a las exigencias del espíritu del capitalismo no es solo una, de hecho son varios los *ethos* históricos o estrategias que las distintas sociedades acogen en aras de sobrellevar la contradicción intrínseca de la modernidad capitalista: la valorización de la mercancía por encima del valor de uso. Para mayor profundidad ver: Bolívar Echeverría, *La clave barroca de América latina*, (Exposición en el Latein-Amerika Institut de la Freie Universität Berlin, noviembre de 2002).

valorización del valor sin límite. El arte se ve comprometido en el mantenimiento y reproducción de esta ética mediante su necesaria homologación con la realidad en aras de corresponder al espíritu de la época.

La democratización de la cultura en la realización del proyecto totalizante y globalizante de la modernidad capitalista en la contemporaneidad, se hace necesaria como estrategia política y económica de lo que Bolívar Echeverría denomina “grado cero” de la identidad moderna, identidad que responde eficientemente a la ética establecida⁴⁴. Volviendo sobre la idea de etnocidio, como efecto del modelo económico productivista de Occidente, la democratización es un nuevo intento de unificación, o asimilación si mejor se quiere, en el plano de la cultura de toda diferencia residual de anteriores asimilaciones. La recapitulación constante en la búsqueda de utilidad y productividad hace necesaria la inserción de la alteridad en un proceso constitutivamente homogeneizador hacia el “grado cero” de la identidad moderna, posibilitando presentar el lugar de “ganador” como uno en disputa al que puede llegarse con la cuota adecuada de esfuerzo y trabajo.

El objetivo de la presente investigación parte del análisis de las determinaciones y exigencias que el modelo de producción capitalista impone al arte y la cultura en medio del privilegio de la razón instrumental, situando la ciudad como el escenario donde se concretan los regímenes económicos y políticos. La transformación de las ciudades en el escenario de la globalización trae como efecto la estructuración del papel del arte en esta tarea. Para poder reflexionar sobre las formas concretas en que las determinaciones económicas se presentan en la ciudad de Medellín y más específicamente para poder abordar el objetivo general de esta investigación, es decir, la identificación y análisis del papel del arte y su uso político en la intervención urbana que da como resultado el Corredor de Movilidad Tranvía de Ayacucho, se hace necesario presentar en el siguiente capítulo un acercamiento general a las formas en que las decisiones políticas y económicas de las ciudades latinoamericanas son determinadas por el modelo productivo. De esta forma podrá ubicarse la función del arte, y la cultura en términos generales, en los discursos de desarrollo de la ciudad a partir de unas configuraciones geopolíticas.

⁴⁴ Bolívar Echeverría, “Imágenes de la ‘blanquitud’”, *Crítica a la modernidad capitalista*, 146.



El pájaro Herido. Fotografía tomada el 10 de julio de 2019. Fuente: elaboración propia

2. Consolidación de un modelo de ciudad: Estrategia económica y política

La experiencia histórica de América Latina permite entender las maniobras económicas y políticas presentes, no como factores independientes en la estrategia global del desarrollo, sino como efectos concretos, tanto de las determinaciones estructurales del sistema económico, como de la forma particular en que debe responder a estas determinaciones. La reflexión sobre el lugar del arte y la cultura en cualquiera de sus ciudades requiere ser situada en esta coyuntura concreta, por esto, se propone en primer momento contextualizar como la experiencia de dependencia y subdesarrollo de Latinoamérica hacen de la idea de progreso su imperativo categórico y principal eje de movimiento, estructurando así las ciudades y sus políticas gubernamentales para el desarrollo económico.

Esto permite ubicar el replanteamiento que hace Medellín de su apuesta para el desarrollo en una relación determinada geopolíticamente, donde el proyecto modernizador y sus particularidades en la ciudad responden en gran medida a las exigencias globales de competitividad y ganancia. Si el capítulo anterior da cuenta de la desrealización del papel político del arte en la cultura por la función que este debe ejercer en la sociedad capitalista, el presente capítulo pretende situar concretamente esta premisa, donde el arte – enmarcado más ampliamente como dispositivo cultural– toma un papel fundamental en la transformación y regeneración urbana de la ciudad, donde tanto su instrumentalización y democratización, como la implementación de políticas culturales, tienen la función de legitimar una narración particular de la ciudad: una en transformación, competitiva, innovadora e inclusiva.

2.1. La experiencia de modernidad en América Latina

El subdesarrollo, tal y como Florestan Fernandes plantea, toma un carácter moral llevado a la “esfera de conciencia social como condición social indeseable”¹, la distancia del Primer mundo representa una evidencia material, que de facto señala las condiciones de vida precarizadas dada la condición de subdesarrollo. Esta evidencia, presentada sin la menor contextualización e historicidad ha sido el caldo de cultivo, tanto de la pretensión de objetividad en la que se ancla la naturalización del estado de cosas en Latinoamérica, como de la inevitable necesidad de modernizarse y alcanzar la promesa de bienestar generalizado por medio del sacrificio colectivo del presente. Sin embargo, el subdesarrollo es la forma particular en la que la modernidad se realiza en América Latina.

¹ Florestan Fernandes, *Mudanças sociais no Brasil. Aspectos do desenvolvimento da sociedade brasileira*. (São Paulo: Global Editora, 2013), 82. [traducción propia]

La promesa de desarrollo es prontamente desmentida, dada la relación agresiva que tiene lugar entre el modelo productivo, el proceso de conformación de Estado Nación y los intereses de la elite nacional. La violenta inserción de Latinoamérica en las dinámicas económicas del sistema global, dadas las condiciones mercantiles y de producción, es efecto, según Enzo Faletto², del intento de corresponder la economía y la política global con la local, en detrimento de esta última y sustentada en la dominación interna por parte de la clase dirigente. Esta situación hace que la experiencia latinoamericana de modernidad tenga ineludiblemente un corte dependiente, donde la organización productiva se construye y refuerza políticamente, apoyándose en la producción de ciertas imágenes de lo moderno y lo nacional, configurando así, las acciones y decisiones de los países y ciudades latinoamericanas en la forma de hacerle frente al subdesarrollo.

La producción de estas imágenes constituye una herramienta eficaz de carácter afirmativo de la apuesta por el desarrollo económico, traducido en su inserción en las dinámicas económicas globales como necesidad nacional en la búsqueda de modernización. En el proceso de determinación de la imagen de lo moderno y la forma específica de ajustarse a ella, se hace necesario para Occidente negar la divergencia temporal como efecto concreto de su contacto con América y la relación violenta de dominación y opresión que desde allí se estructura. Jesús Martín Barbero³ plantea esta divergencia como “*modernidad no contemporánea*”, por la tensión entre las múltiples temporalidades que dada la diversidad social de Latinoamérica coexisten, y la discontinuidad propia que el “atraso históricamente producido” le confiere. Al negarse la discontinuidad como constitutiva, tanto como efecto del contacto con Occidente como del atraso, se logra implantar como único el tiempo occidental y la modernización como medio para alcanzarlo.

Siguiendo con Barbero, la conformación del Estado en Latinoamérica juega un papel particular en la acentuación de la no contemporaneidad, tanto por su destiempo con la conformación de nación, como por la imbricación de los procesos económicos con la estructura política, que al estar atravesado en su totalidad por intereses de clase, redimensiona la política y economía nacional⁴. La figura estatal, como ya se planteaba con Clastres, de la mano del modelo de producción capitalista, precisa de la disolución de lo diverso en la mismidad. Esto pone de manifiesto que la constante necesidad de unificación nacional en América Latina y creación de una imagen de identidad, responde en gran medida a la demanda de actualizar todo elemento que no se corresponda con los ideales

² Enzo Faletto, “La Dependencia y lo Nacional-Popular”, *Nueva Sociedad* 40 (1979): 42-44.

³ Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía* (Naucalpan: Editorial Gustavo Gili, 1991), 165-166.

⁴ Barbero, *De los medios a las mediaciones*, 166-167.

de la modernidad capitalista, pugnando por una identidad nacional que dé cuerpo a la necesidad de modernización.

Mientras que el establecimiento del Estado trae como corolario la disolución de la diversidad, en Latinoamérica apela al mismo tiempo, después de grandes esfuerzos, a un discurso que la incluye como elemento que articula la identidad nacional. Roger Bartra, en *La jaula de la melancolía*, hace un análisis del proceso nacionalista mexicano y su relación con la legitimación del Estado, que por mucho, brinda luces sobre este mismo proceso en algunos de los países latinoamericanos, aunque la ausencia de una revolución popular le brinde cierta opacidad a sus nacionalismos⁵. El autor presenta la imagen de lo nacional como la construcción de una subjetividad que solo se realiza ideológicamente, incapaz de interpelar concretamente a los individuos. La producción de imágenes mitológicas de la identidad Latinoamericana: del indígena, del campesino y del negro, permiten cierta reivindicación histórica e inclusión al proyecto nacional pero de forma incompleta. Esta reivindicación es configurada mediante una ambigüedad que solo puede ser melancólica, por la contradictoria imagen sacralizada e inmovilizada a la vez, y por tanto, su reconocimiento mutilado.

La imagen de la identidad nacional se entiende con Roger Bartra, más como necesidad política de legitimación del sistema económico y reproducción de la ética establecida, que como mera descripción psicológica o cultural⁶. La unificación de la nación no se mantiene por la inscripción a un proyecto de desarrollo local autónomo y democrático, sino gracias a mediaciones políticas que pacifican las oposiciones de clase, con un reconocimiento parcial de la diferencia, enjaulándola e impidiéndole una relación real con la sociedad⁷:

Por lo que se refiere al sujeto creado por la cultura como depositario del alma nacional, es bajo la forma de pasiones e impulsos que se expresan las contradicciones que amenazan la unidad nacional. Por tanto, se podrá comprender que la catarsis, a la que son sometidas las pasiones que habitan el alma nacional, tiene profundas implicaciones políticas. La melancolía, de este modo, debe ser conjurada para contener un posible desbordamiento del salvajismo rural y para que no se desenfrenen la añoranza de la Edad de Oro perdida⁸.

⁵ Barbero, *De los medios a las mediaciones*, 170.

⁶ Roger Bartra, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. (México D.F.: Grijalbo, 1987), 32

⁷ Bartra, *La jaula de la melancolía*, 16-18.

⁸ Bartra, *La jaula de la melancolía*, 196.

Tal y como expresa Roger Bartra, la melancolía es la única manera posible de reivindicación del “depositario del alma nacional”, puesto que un reconocimiento real develaría la contradicción de su afirmación en la legitimación del proyecto modernizador. Conjurar la melancolía representa también un intento de ocultar la relación íntima que se configura entre etnia y clase, ligado a la pérdida de tierras que gracias a la “interpretación racial del desarrollo”⁹ y su identificación con la modernidad y con occidente, hace de estas comunidades un obstáculo para el progreso.

Desde 1930, tras la Gran Depresión y como impacto de la globalización, se abre según Barbero un enclave político que contribuirá a la legitimación estatal en muchos países latinoamericanos. La inserción violenta de las masas provenientes del ámbito rural a las ciudades, mientras transforma a estas últimas y las fragmenta con el movimiento que impulsa su presencia, exige el acceso a la propia ciudad: “las masas querían trabajo, salud, educación y diversión”¹⁰. El cumplimiento, así sea parcial o incompleto de estas reivindicaciones, o la estrategia discursiva que las promulga, tendrán un doble movimiento: el impulso de la masa como sujeto político y gracias a esto, la legitimación y modificación del Estado nacional al ser reforzada la hegemonía política.

La desarticulación y transformación de la propia sociabilidad de la ciudad que implica la irrupción de la masa, siguiendo con Barbero, trae “un nuevo modo de existencia de lo popular” donde éste es anclado a la experiencia cotidiana de la ciudad. Esta nueva experiencia, caracterizada por su masificación, si bien representa un cambio que aboga por un acceso generalizado a los servicios y beneficios de la ciudad, a su vez exacerba la “no contemporaneidad” de América Latina, por las implicaciones de la mal lograda inclusión de la masa, que dota a la ciudad de un gran cinturón de pobreza y precariedad.

El proceso violento tanto en la conformación del Estado como de ciudad, representa el malestar general de Latinoamérica ante su experiencia de modernidad. La imposible coincidencia de las propias formas con la imagen de lo moderno y lo desarrollado, denotará, dada esta contradicción insalvable, la “relación singular” que toma con su tiempo: de anacronismo, desfase e incluso desmesura respecto a él. Esta forma particular de vivenciar la modernidad capitalista determina profundamente los efectos de la globalización en sus ciudades y las formas políticas de responder a esta necesidad económica.

⁹ Rodolfo Stavenhagen, “Notas sobre la cuestión étnica”, *Estudios Sociológicos II* (1984): 138.

¹⁰ Barbero, *De los medios a las mediaciones*, 172.

2.2. La legitimación de la estrategia económica

Si la constitución del Estado nacional latinoamericano y la consolidación de una identidad nacional que lo legitimara fue indispensable para su entrada a los circuitos globales del mercado, posteriormente hay una necesaria atomización del territorio productivo centrando su atención en la ciudad como principal escenario del desarrollo económico, donde mejor se concreta el tiempo de lo productivo, y por esto “como recinto exclusivo de lo humano”¹¹. Tanto por las demandas y potencialidades del flujo de capital en las ciudades, como por su creciente densidad poblacional, las ciudades cuentan con cierta autonomía en sus formas de gobernabilidad y políticas de desarrollo ante la “descentralización” del Estado.

La acelerada urbanización a la que se ven sometidas las ciudades responde, según David Harvey¹², a la exigencia del sistema capitalista de constante inversión del plusvalor como forma de mantener en pie la productividad del propio sistema. Siguiendo con Harvey, la urbanización representa una estrategia en el reencauce de capital no reubicado, que amenaza con el colapso del modelo económico. Al urbanizar se necesita fuerza de trabajo y se canaliza grandes cantidades de capital, ayudando en el restablecimiento de la estabilidad económica y salvaguardando los intereses de la clase dominante. Se puede entender así que la urbanización contribuye en dos vías a este fin conservador: mientras ayuda a ubicar los excedentes de capital, transforma la ciudad para que responda a las exigencias de productividad, dictando las formas de producir y consumir y convirtiéndose así en una suerte de inversión rentable.

Estas transformaciones de la ciudad deben verse a su vez al lado de las implicaciones de la lógica neoliberal. La generación de un buen clima para los negocios y la atracción de inversionistas privados se convierten en ejes estructuradores de las transformaciones del territorio urbano. El refuerzo político para esta reorganización del aparato productivo, que posibilita el cambio de un Estado proteccionista a uno empresarial que impulsa la intervención privada en todos los procesos productivos, se traduce en las reformas estatales a la protección social que tienen lugar en los inicios de los 90s'. En el caso de Colombia, la Ley 100 y 142 del 1993 reforma el sistema de salud, pensión y servicios públicos, implicando una privatización de estos sectores y cambiando drásticamente la calidad de vida y los derechos de los ciudadanos. El auge de la privatización será el motor de cambio sobre el que giran las transformaciones de las ciudades en el territorio nacional.

¹¹ Bolívar Echeverría, “Modernidad y capitalismo: 15 tesis sobre la modernidad”, *Critica a la modernidad capitalista*, comp. Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia (La Paz, 2011), 81.

¹² David Harvey, “La libertad de la ciudad”, *Antípoda* 7 (2008): 15-29.

Bajo esta coyuntura de transformación material, se hace necesario presentar a la ciudad de Medellín como lugar que recoge de forma concreta las reflexiones y planteamientos de esta investigación. Ésta, ante la contradicción inherente del sistema capitalista y la forma específica en que la padece, se transforma como estrategia para su competitividad en el mercado global, reorganizándose materialmente para trascender la imagen que la violencia le ha conferido. Este apartado a modo de contextualización, presenta como los procesos económicos y políticos de la ciudad, tras la caída del modelo industrial, responden a las exigencias mercantiles para la modernización y desarrollo, que como posteriormente se evidenciara, lleva a entrelazan dinámicas de transformación urbana y políticas culturales.

La ciudad, dada la nueva apuesta por el desarrollo, busca la afirmación en sus habitantes mediante la creación de referentes simbólicos e identitarios. Los mismos métodos siguen a la mano, al lado de una identidad nacional se teje una local con el mismo fin político: la legitimación de la estrategia económica. Al lado de la idealización melancólica del campesino, se erige a su vez la imagen “del antioqueño”, cuya identidad está articulada por el trabajo incansable y productivo, y por su empeño emprendedor y pujante, quien con la dosis de esfuerzo necesario logra tener éxito en los negocio y acumular gran cantidad de capital. Esta imagen del antioqueño se convierte en relato mítico que promueve un tipo de identidad coherente con la ética establecida, logrando hacer partícipes a sus habitantes del plan de desarrollo local, reforzado posteriormente con la idea de una ciudad inclusiva.

El discurso político de la ciudad en la búsqueda de afirmación de las formas productivas y el mantenimiento de la hegemonía política, insiste en un derecho a la ciudad para todos, en aras de incluir en la ciudad, de forma menos violenta a como históricamente se ha presentado, a aquellos habitantes de las zonas periféricas¹³. Sin embargo, la inclusión de estos ciudadanos, más que a la ciudad, se da al papel de legitimador de las formas urbanas, consumidor de las mismas y generador de ganancia. De hecho, puede verse la doble función de aquellos elementos que se promueven para el mejoramiento de la calidad de vida de los ciudadanos, como la intervención urbanística en obras como el Metrocable, Metroplús, Plan Municipal de Parques Biblioteca, Parque Explora y Jardín Botánico, siendo a su vez los elementos que se plantean para atracción de capital privado¹⁴.

¹³ Por ejemplo, en el plan de gobierno 2008-2011 la inclusión pasa por la participación activa de los procesos de ciudad: “avanzar en las garantías de los derechos ciudadanos, la participación en todas sus expresiones, el control social, y la generación de capacidades colectivas, para la gestión y evaluación pública en el marco del desarrollo humano integral de comunas y corregimientos fortaleciendo el proceso de descentralización administrativa, con la implementación y consolidación del sistema municipal de planeación para el desarrollo local”. Alcaldía de Medellín, *Planificar ciudad con visión compartida*, 10.

¹⁴ Vilma Franco Restrepo, *Medellín: orden, desigualdad, fragilidad*. (Medellín: Fundación Sumapaz & Corporación Jurídica Libertad, 2011), 10.

La transformación de la ciudad para estos fines trae como consecuencia un intento de pacificación de la misma para contrarrestar el peso de la propia contradicción, presentar la ciudad menos violenta y peligrosa, eliminando del espacio de sociabilidad todo elemento que represente incertidumbre. La gentrificación constituye el método más eficiente en esta tarea, proporcionando las condiciones de mantenimiento de la productividad en la ciudad, mediante la revalorización de territorios empobrecidos cuya marginalidad resulta peligrosa. El discurso inclusivo de la ciudad no miente en cuanto al territorio, pues lo incluye en su estrategia de gestión del suelo, estableciéndose como el nuevo patrón de despojo que evidencia que a quién miente es a sus habitantes, o mejor aún, que estos son tomados como “parte del ambiente físico”¹⁵ a transformar, para darle paso al desarrollo. La gentrificación puede ser entendida como salvaguarda del poder de clase, donde, como plantea Neil Smith, “(...) los barrios pobres y proletarios, ubicados en el centro de la ciudad, son reformados a partir de la entrada del capital privado y de compradores de viviendas e inquilinos de clase media —barrios que previamente habían sufrido una falta de inversión y el éxodo de la propia clase media”¹⁶. Este proceso también puede verse como una forma de redistribución del territorio, mientras también se distribuye espacialmente la exclusión y la desigualdad¹⁷.

Responder a la coyuntura económica de competitividad internacional, debe estar acompañado de un planeamiento estratégico del territorio mediante un proyecto de ciudad que brinde una ruta de cooperación público-privada, al igual que promueva la participación ciudadana en la búsqueda de hacerle frente a la crisis¹⁸. Medellín, ante la imagen de violencia y narcotráfico y sus implicaciones históricas, desde comienzos de la década del 90’, pero solidificándose en 2004 con la administración de Sergio Fajardo¹⁹, ha buscado, mediante un “consenso” social, justificar esta estrategia contra el subdesarrollo. Sin embargo, la participación ciudadana termina siendo un discurso ideológico y las medidas políticas instrumentalizadas para el mero crecimiento económico. Dado que las formas de desarrollo de la ciudad están determinadas por las exigencias del mercado global, y

¹⁵ Neil Smith, *La nueva frontera urbana. Ciudad revanchista y gentrificación* (Madrid: Traficantes de sueños, 2012), 19.

¹⁶ Neil Smith, *La nueva frontera urbana. Ciudad revanchista y gentrificación*, 74.

¹⁷ Consultar la página, la cual contiene una cartografía amplia de los distintos momentos de la gentrificación en centro de Medellín: “laboratorio de cartografía crítica”. Consultado 08 de mayo de 2019. <http://cartolabmed.blogspot.com/2014/04/cartografia-de-la-gentrificacion-en-el.html>

Que contiene una cartografía amplia de los distintos momentos de la gentrificación en centro de Medellín.

¹⁸ Jordi Borja, “Las ciudades y el planeamiento estratégico. Una reflexión europea y Latinoamericana”, *Urbana* 22 (1998): 104-117.

¹⁹ Alcaldía de Medellín y Banco Interamericano de Desarrollo, *Medellín: transformación de una ciudad* (2011). Publicación generada como sistematización de la experiencia del modelo Medellín, posteriormente se publicaría la segunda parte de la sistematización titulado: *Laboratorio Medellín, Catalogo de diez practicas vivas*.

condicionadas por el sector privado, imposibilitando toda participación real de quienes habitan la ciudad en su transformación.

El ejemplo más claro de planificación estratégica es el “Modelo Barcelona”, que representa el mejor método de planificación urbana para la competitividad en el marco del neoliberalismo, siendo posteriormente el método de desarrollo urbano difundido internacionalmente por el Banco Mundial²⁰, y del cual Medellín toma gran parte de sus estrategias. Este modelo dice centrarse en el desarrollo humano más allá del crecimiento económico, abarcando las dimensiones políticas, sociales y culturales en la lucha contra la desigualdad y la pobreza. En la exposición internacional y la publicación de la Alcaldía de Medellín en cooperación con el Banco Interamericano de Desarrollo: *Medellín historia de una transformación*, se da cuenta de los cambios de la ciudad que desde 2004 se vienen dando, gracias a “una visión estratégica de desarrollo, que significó una apuesta por un estilo y una actitud para entender la reconstrucción de la ciudad”²¹, convirtiéndose en un ejemplo de desarrollo y “glocalidad” basado en el Modelo Barcelona. Este último término se refiere al carácter global del mercado y sus repercusiones materiales en el territorio local, término teleológicamente presentado como símbolo de esperanza en la búsqueda de la modernización que apela a la innovación

El pasado violento de la ciudad se convierte en uno de los ejes afirmativos de las transformaciones actuales. Ocultando que aquella imagen que se presenta de la barbarie y el subdesarrollo personifica una respuesta ante la misma coyuntura económica, que hoy se expresa en términos de modernización y desarrollo. Los relatos de transformación social y espacial de la ciudad se convierten en mitos fundacionales del “sí es posible”²², consecuente con la ética progresista del capitalismo y reforzado con la imagen de una “identidad antioqueña”, que bien responde ahora como en los años de la violencia.

La nueva actitud y estilo a la que se refería en 2008 el entonces presidente del Banco Interamericano de Desarrollo es la que representa el “Modelo Medellín” –también llamado

²⁰ Annik Osmont, “Ciudad y economía: la ciudad eficiente”, *La ciudad inclusiva*, comp. Marcelo Balbo, Ricardo Jordán, Daniela Simioni (Santiago de Chile, 2008), 23.

²¹ Alcaldía de Medellín y Banco Interamericano de Desarrollo, *Medellín: transformación de una ciudad*, 19 (Palabras de Luis Alberto Moreno, el entonces presidente del Banco Interamericano de Desarrollo).

²² Un ejemplo que lo ratifica se encuentra en la primera frase de la presentación del libro *Medellín transformación de una ciudad*, por parte del entonces presidente de BID: “¿Puede salir del temor una ciudad que fue considerada hace una década entre las más violentas del mundo? ¿Puede reemplazar el círculo vicioso generado por la violencia, por un círculo virtuoso alimentado por la confianza? *Sí, es posible*”. En las últimas palabras de la misma presentación: “Medellín es un punto de referencia de glocalidad. No sólo por las obras de infraestructura social que la han renovado externamente, sino por la energía creadora –expresión de capital social indispensable– que la alimenta desde el interior y le hace ofrecer una sonrisa de esperanza que puede resumirse en una sola frase: *Sí, es posible*”.

“Modelo de Desarrollo Social Integral”, iniciado en las administraciones de Sergio Fajardo y Alfonso Salazar con base en los respectivos slogan de estas administraciones: “Medellín, compromiso de toda la ciudadanía” y “Medellín es solidaria y competitiva”. Los “principios éticos”²³ del modelo están direccionados a presentar discursivamente a la ciudad como una inclusiva que aboga por un derecho a la ciudad generalizado apelando al Urbanismo Social, el cual es presentado como eje articulador de la intervención y transformación del espacio urbano, tanto en aquellos lugares donde la ausencia estatal ha sido más fuerte, como la iniciativa de construir y recuperar espacio para lo público. Sin embargo, esta estrategia busca posicionar la ciudad como referente en la búsqueda del crecimiento económico de ciertos sectores de la población y en la capitalización del territorio, hechos que se traducen abstractamente como calidad de vida para todos.

Para estos mismos años los índices de pobreza y desigualdad en la ciudad están entre los más altos de Colombia. Índices escondidos en medio de las políticas urbanas que se ufanan de proporcionar bienestar y calidad de vida. Más que cuantificar la pobreza, como plantea Vilma Franco en su libro *Medellín: orden, desigualdad, fragilidad*, deben señalarse los patrones de reproducción de ésta, “este énfasis no es solo un problema teórico o metodológico, tiene razón de ser en el hecho de que la Medellín metropolitana, después de Bogotá, es la ciudad con mayor participación en el producto interno bruto nacional, con aproximadamente el 10% -considerando que el Valle del Aburrá concentra el 71,7% de PIB departamental, y Antioquia, el 15% del total nacional- pero al mismo tiempo es la que presenta mayores niveles de indigencia y pobreza entre las cuatro áreas metropolitanas principales, y la segunda de mayor desigualdad”²⁴.

El fin último del modelo de ciudad y los planes de desarrollo local que lo sustentan, como ya se mencionaba, es el crecimiento económico de la clase privilegiada por medio de la atracción de capital extranjero, mientras la población compuesta por las clases subalternas vive en medio de una pobreza y desigualdad producida históricamente. Las estrategias discursivas de las que se alimenta la ciudad hablan, por un lado, de inclusión y transformación social, mientras por el otro solo apelan al crecimiento de las inversiones privadas. El Banco Mundial, como organizador del evento Medellín Lab²⁵ de 2017 presenta a la ciudad de la siguiente forma:

²³ En los cuales se define seis áreas de gestión: Medellín la más educada; urbanismo social, espacio público y vivienda; inclusión y equidad; arte y cultura ciudadana; seguridad ciudadana y convivencia; competitividad y cultura de emprendimiento; y cuatro mecanismos de gestión: planeación, monitoreo y evaluación; finanzas y transparencia; participación política y social; comunicación pública e internacionalización. (Alcaldía de Medellín y Banco Interamericano de Desarrollo, *Medellín: transformación de una ciudad*, 50).

²⁴ Vilma Franco Restrepo, *Medellín: orden, desigualdad, fragilidad*, 50.

²⁵ Ver al respecto:

Estamos en 2017 y Medellín es considerada como una ciudad modelo de desarrollo urbano. La Comuna 13, fue considerada uno de los barrios más peligrosos de la ciudad, enclavada en una de las montañas que rodea a la ciudad, se ha convertido en un destino turístico. Con sus escaleras eléctricas que la recorren y los murales que la decoran, el espacio público que antes estaba en manos de delincuentes ahora es propiedad de la comunidad. Como lo dice su alcalde Federico Gutiérrez, Medellín ha logrado el éxito gracias a la resiliencia; al sentido de pertenencia; a la articulación del sector privado, público y académico; al trabajo con la ciudadanía; a la creatividad, innovación y capacidad de asumir riesgos; y a la continuidad de programas, proyectos y política pública²⁶.

Al mismo tiempo, la revista Dinero en la presentación del mismo evento, permite ver la finalidad tanto del evento como del modelo de ciudad en general, dando cuenta de la tenue línea que separa transformación, inclusión, innovación, participación ciudadana y crecimiento económico. La revista presenta así esta compleja trama:

Expertos de 35 ciudades de América Latina, Estados Unidos y el Caribe, participaron en el primer laboratorio vivo que se realizó en Colombia “Medellín Lab” organizado por el Banco Mundial, la red 100 Ciudades Resilientes de la Fundación Rockefeller (Usaid), la Alcaldía de Medellín y la Agencia de Cooperación Internacional de Medellín (ACI) (...). En una entrevista concedida a Dinero, el director ejecutivo de la ACI, Sergio Escobar, explicó que en contra de los pronósticos, el 2016 fue un año positivo para Medellín, al cumplir su meta de atraer US\$200 millones de inversión extranjera, “lo cual es síntoma de que la comunidad internacional está viendo a Medellín como un destino atractivo, serio y formal e interesante para la inversión”. De acuerdo con Escobar, dentro de las metas para 2017, (además de cumplir con los US\$800 millones de inversión y los US\$30 millones en cooperación en el cuatrienio de la actual administración), se encuentra el seguir siendo innovadores en la forma de “cómo podemos atraer más inversión de lugares distintos de los tradicionales”²⁷.

En esta constante búsqueda de competitividad y crecimiento de inversión extranjera, presentarse como producto en venta, efecto mismo de la cosificación intrínseca del sistema capitalista, representa una estrategia de la ciudad en el intento de integración de nuevos

https://www.acimedellin.org/medellin-lab/?fbclid=IwAR11Q-AVGJ2X1LzS0_SOBghHP_pK7yglp5s3mVUaKxnOM9gDC_D77Urfq94

²⁶ Banco Mundial, “Medellín, laboratorio mundial sobre desarrollo urbano”. Consultado el 12 de abril de 2019, <http://www.bancomundial.org/es/news/feature/2017/06/09/medellin-laboratorio-mundial-sobre-desarrollo-urbano-colombia>

²⁷ Revista Dinero, “Medellín se ratifica como ‘ciudad modelo’ a nivel global”. Consultado el 12 de abril de 2019. <https://www.dinero.com/pais/articulo/medellin-se-convierte-en-una-ciudad-modelo-en-medellin-lab/247098>

actores que influyan en el desarrollo económico e internacionalización de la ciudad²⁸. Mediante eventos vitrina y centros empresariales, la ciudad se vende como lugar ideal para la inversión. En este mismo sentido, la propuesta de una marca de ciudad, que se intenta materializar a finales de la presente administración (2019), busca “incrementar la inversión extranjera, dinamizar el turismo y posicionar los productos locales para su venta (...) la estrategia debe multiplicar la inversión extranjera que llega a la ciudad y que el año pasado alcanzó 211,6 millones de dólares (según datos de la Agencia de Cooperación e Inversión de Medellín y el Área Metropolitana), o aumentar los 702.086 turistas que en 2016 visitaron la ciudad.”²⁹ La imagen de una identidad local se perfila como el soporte de autenticidad de la marca y en tanto sus posibilidades de rentabilidad.

Esta preocupación por la producción y proyección turística en la ciudad, responde al mismo intento de posicionarla internacionalmente como enclave atractivo e innovador, tanto para inversionistas como para turistas. Los usos discursivos sobre el urbanismo social, la inclusión social y la promoción cultural como agentes promotores de competitividad en el escenario global, sirven también de instrumento para la promoción del sector turístico, ya sea como destino para los negocios o vacacional. En el informe anual de 2018 del Sistema de Indicadores Turísticos para Medellín, destacan los diferentes premios internacionales que ha ganado la ciudad y que ayudan en su promoción y posicionamiento en el *mercado de las ciudades* y en su atraktividad turística:

- En 2011, la ciudad fue destacada por el manejo ambiental que le dio a los IX Juegos Suramericanos Medellín 20107.
- En 2013 en el marco del concurso “La Ciudad del Año” organizado por el diario Wall Street Journal y el Urban Land Institute –ULI-, la ciudad de Medellín obtuvo la distinción como la ciudad más innovadora, título por el cual competía con las ciudades de New York y Tel Aviv.
- En 2014 tres ciudades colombianas fueron galardonadas en los World Travel Awards, considerados en el sector como los 'Óscar' del turismo. Durante el evento, realizado en Quito (Ecuador), Bogotá fue galardonada como el mejor destino de negocios, San Andrés como mejor destino de playa, y Medellín como mejor destino de reuniones y conferencias.

²⁸ Para mayor profundidad en el proceso de internacionalización de la ciudad, ver: Diana Arango, *Internacionalizar la ciudad: una aproximación a los procesos de renovación urbana en el barrio Corazón de Jesús, Medellín*. [tesis de grado] (Medellín: Universidad de Antioquia, 2018).

²⁹ Ferney Arias Jiménez, “Medellín tendrá marca ciudad en febrero de 2018”, *El Colombiano*. Consultado el 13 de febrero de 2018. <https://www.elcolombiano.com/negocios/los-jovenes-aportan-ideas-en-la-eleccion-de-marca-para-medellin-KD7335369>

- En 2015, Medellín recibió el premio de los World Travel Awards 2015 en la categoría “South America’s Leading Meetings & Conferences Destination” por segundo año consecutivo en la ciudad de Bogotá. El premio busca destacar la excelencia en aspectos en la industria del turismo en Suramérica.

- En 2016 recibió el premio más importante de urbanismo, el Lee Kuan Yew World City Prize, considerado el “Nobel de las ciudades”. Este reconocimiento también lo han recibido urbes como Nueva York (Estados Unidos) y Bilbao (España). En este mismo año recibió el premio World Travel Awards 2016 en la categoría ‘South America's Leading City Break Destination’ (mejor destino de escapada en Suramérica), el cual la reconoce como líder para pasar vacaciones que combinen cultura, buen clima, gastronomía y entretenimiento. Cerca de 800.000 profesionales del sector turístico de Suramérica votaron por Medellín para que recibiera este reconocimiento, en su versión 23.

- En 2018, Medellín fue elegida en los Traveller Choice de Tripadvisor, por los viajeros como el destino en auge número 1 en América del Sur, otros destinos ganadores fueron: Brasilia, Curitiba, Recife, Asunción, entre otros y la revista Forbes destacó a Medellín como una de las 10 ciudades más cool para visitar³⁰.

La versatilidad argumentativa de la propia ciudad y de sus engranajes territoriales, convertidos en áreas turísticas en la mercantilización de la ciudad, más allá de ser una herramienta, algunas de las veces de desarrollo comunitario, es también una nueva organización territorial en la delimitación de las áreas turísticas. El turismo en los barrios periféricos usa aquella imagen de la violencia del pasado reciente como forma de presentar, no solo la transformación de la ciudad en los últimos años, sino también la invitación a conocer y experimentar el exotismo de aquellos barrios relacionados directamente con el fenómeno violento. La referencia al turismo como generador de empleo y ganancias económicas generalizadas es el principal elemento que se usa para su afirmación, sin embargo, queda la pregunta sobre a quiénes exactamente beneficia, quiénes son los dueños de las principales líneas hoteleras y de restaurantes, hay subordinación del territorio y sus habitantes a los enclaves turísticos, o si reproducen lógicas coloniales.

El presidente de la Asociación Hotelera y Turística de Colombia responde a la revista Dinero que el principal inconveniente al que se enfrenta el sector turístico nacional es la informalidad: “Este sigue siendo un tema muy difícil. Si bien el Ministerio hizo algún trabajo importante, de todas maneras, creemos que se necesitan acciones más fuertes para lograr poner a la oferta informal en cintura”³¹. La informalidad a la que se refiere el presidente de

³⁰ Sistema de Indicadores turísticos Medellín-Antioquia, “Anuario 2018” *Alcaldía de Medellín y FENALCO* (2018): 18.

³¹ Revista Dinero, “Turismo: la prometedor industria que no contamina”. Consultado el 12 de Abril de 2018. <https://www.dinero.com/pais/articulo/balance-del-sector-turismo-en-colombia-2018/260070>

Colteco es la única manera en la que los ciudadanos que no pueden ajustarse a las políticas formales, logran acceder a los recursos que proporciona el turismo; si esto es un mal a atacar, pone de manifiesto que las ganancias dejadas por el turismo están previamente destinadas a llegar a unos lugares determinadas.

El turismo se convierte en uno de los principales ejes de intervención en la infraestructura urbana, promoviendo cierta estetización de esta, al mismo tiempo que hace de la ciudad una planeada, administrada e higienizada, inhabilitando, como concreción de las políticas urbanas, todo proceso político en su espacio público. Sin embargo, es el espacio público uno de los ejes principales del actual modelo de ciudad cuando habla de equidad e inclusión, representando una mediación entre los ciudadanos y el Estado³². El reiterado discurso sobre el espacio público es un intento de más por subsanar las contradicciones intrínsecas del establecimiento, al “armonizar espacio público y capitalismo”. No obstante, el espacio público termina siendo un escenario de mera exhibición³³ más que de actualización de la dimensión política de quienes lo habitan.

Como se planteaba en el capítulo anterior, la imposibilidad misma de decisión sobre la ciudad que se desea vivir o la imposibilidad del carácter político del espacio público, es un efecto inmediato de la razón instrumental al erigirse como razón política. La negativa a que en el espacio público se visibilice la historia colectiva, parte de la necesidad de poner en su equipamiento público la historia del ganador: la mercancía. El espacio público muestra de forma material la imposibilidad producida de quienes lo habitan, de pensarse un proyecto colectivo, privilegiando un espacio disciplinado que responda de manera eficaz al espíritu del capitalismo, subordinado a una planeación y transformación para el mercado y el turismo y no para mejorar la calidad de vida de sus ciudadanos. Manuel Delgado presenta el espacio público y la idea de ciudadanía, en el actual estado de cosas, como conceptos ideológicos que buscan:

La estabilidad que permita preservar el modelo de explotación sin que los efectos negativos repercutan en su agenda de gobierno (...) un conjunto de movimientos de reforma ética del capitalismo, que aspiran a aliviar sus efectos mediante una agudización de los valores democráticos abstractos y un aumento en las competencias estatales que la hagan posible, entendiendo de algún modo que la exclusión y el abuso no son factores estructurales, sino meros accidentes

³² Manuel Delgado, “El espacio público como ideología”, *Universidad de la Rioja* (2007): 57.

³³ Manuel Delgado, “El espacio público como ideología”, *Universidad de la Rioja* (2007): 59.

o contingencias de un sistema de dominación al que se cree posible mejorar éticamente³⁴.

El intento de eliminación de la oposición de clase, también se materializa en el espacio público y en la forma como la ciudad ha intentado incluir a la población más pobre en un circuito de legitimación del modelo de desarrollo económico, por medio de una participación abstracta, que, como lo menciona Delgado, pretende posicionar la desigualdad y la pobreza estructural de la ciudad como agente transformable e incluso natural y no como un problema de distribución de la riqueza. Esta naturalización de la desigualdad es efecto de la tensión entre la producción de un mundo para la vida y la valorización del valor, que a su vez puede ubicarse en medio de la tensión a la que se enfrenta la ciudad al intentar responder a exigencias locales y globales a la vez.

La contradictoria relación de las lógicas locales que impulsan y legitiman las globales, al igual que punto de tensión en el Estado Nación, es también el punto de quiebre del modelo de ciudad de Medellín, acentuando el desfase temporal que desde Barbero se planteaba. La reconfiguración territorial y económica de la ciudad, llevada a cabo por un planeamiento estratégico de la misma, de la mano del modelo de ciudad, supone una forma de existencia social ligada al patrón empresarial. Más que un espacio para la vida, el desarrollo de las dimensiones políticas humanas, la autodeterminación del espacio y las formas de sociabilidad, el espacio urbano se presenta como lugar de crecimiento económico, de competitividad e innovación internacional. Por otro lado, la tensión también apunta a las formas particulares en que los mismos cambios socio espaciales han sido legitimados, la imagen melancólica de una identidad local, diversa y multicultural, se convierte en elemento tanto legitimador de las formas elegidas, como amortiguador de los impactos de la globalización, de la estandarización del espacio urbano y de la identidad moderna, mientras contradictoriamente los promueve.

El resultado de la inherente tensión entre lo local y lo global hace de la ciudad, una solo para algunos. Si bien ésta es llevada parcialmente a la periferia, a los lugares más anómicos e inestables de la misma ciudad, la mayoría de las veces en forma de equipamientos culturales³⁵, que hacen las veces de solución a los problemas estructurales de la ciudad, implica inmediatamente la no coincidencia con las necesidades concretas de su población: la inclusión sigue siendo abstracta, mientras la exclusión es concreta³⁶. El discurso, tal y como plantea Barbero, “no es un mero instrumento pasivo en la construcción del sentido

³⁴ Delgado, “El espacio público como ideología”, 03-04.

³⁵ Parques biblioteca, Unidades de Vida Articulada y Centros de desarrollo cultural de Medellín.

³⁶ Barbero, *De los medios a las mediaciones*, 15.

que toman los procesos sociales, las estructuras económicas o los conflictos políticos”³⁷. Por lo tanto, el contexto general que se ha presentado de la ciudad y de su posición geopolítica, permite señalar la función, la determinación y los efectos ideológicos del discurso que promueve el modelo de ciudad.

La pregunta por aquello que oculta y reproduce el actual modelo de ciudad pasa por cuestionar y señalar las condiciones de vida que en ella tienen lugar: los índices de desigualdad y pobreza, de calidad de vida, de violencia e inseguridad, las crisis ambientales que en los últimos años tienen lugar, el desempleo y las condiciones mismas de trabajo. Aspectos ocultados tras la promoción de una transformación urbana que le apuesta a la innovación e inclusión social, donde la cultura, como ya se evidenciará, toma un lugar privilegiado en la concreción del modelo de ciudad, el cual es a todas luces es insostenible.

2.3. El papel de la cultura en el desarrollo local

El viraje hacia la cultura del modelo de ciudad en su proyecto de desarrollo resulta ser el elemento que aparentemente reconcilia la tensión entre lo global y lo local. La política cultural se presenta, cada vez más, como instrumento para el cumplimiento de las exigencias globales de desarrollo económico y competitividad en la proyección internacional de la ciudad, mientras localmente promueve una ciudad para todos con un acceso generalizado al arte y la cultura. Esta estrategia toma mano tanto de una producción de imágenes de identidad local caracterizada por su diversidad y multiculturalidad, asumiendo la función de acompañante ideológico en el establecimiento de una inclusión abstracta que legitima el proyecto de modernización, como de una puesta en escena de la cultura que permite innovar y competir internacionalmente.

Si bien, como se ha planteado en el primer capítulo, la instrumentalización y falsa democratización del arte responde al intento de ocultamiento de la negatividad misma de la oposición de clase, es necesario situar la forma en la que la cultura, como categoría general y donde el arte queda incluido, toma esta misma vía. El devenir cultural del capitalismo³⁸ como principal movimiento que éste toma en la contemporaneidad, se convierte en una estrategia de la mercantilización y cosificación de todo aspecto de la vida en pro de la valorización del valor, siendo la cultura el lugar por excelencia donde se hace material esta premisa.

³⁷ Barbero, *De los medios a las mediaciones*, 13.

³⁸ Autores como: Jeremy Rifkin, George Yúdice y Néstor García Canclini.

La atención del sistema económico en la producción cultural, en lugar de la industrial³⁹, puede verse reflejada en la forma en la que la ciudad encara la caída de su proyecto modernizador basado en la industrialización y construye para sí una nueva organización productiva ligada a los servicios.

La estrategia del capital ligada a la producción cultural, como lo plantea Jeremy Rifkin, se apropia “no solo de los significados de la vida cultural y de las formas de comunicación artísticas que los interpretan, sino también de sus experiencias de vida”⁴⁰. Esta enajenación de la experiencia y producción de la misma, es el eje fundamental en que gira la idea de innovación y en la que se sustenta la competitividad misma de la ciudad: vender una experiencia particular y así atraer inversionistas y turistas.

Separar lo sensitivo de la razón, como se ha planteado, hace posible la abstracción de todo elemento de la vida posibilitando su mercantilización. Dominar y explotar han sido las formas en la que la modernidad capitalista hace efectiva la relación del hombre con la naturaleza, debe añadirse a su vez, que ha hecho de esta forma de relación la única posible con todo aquello que presuponga una ganancia. La cultura no es la excepción, se le ha extrañado de su función actualizante del universo político del ser humano, mientras se hacía de ella un recurso⁴¹ a ser explotado, planeado y administrado. Esta instrumentalización de la cultura ya acontecía en el proceso mismo de constitución del Estado Nación en Latinoamérica, donde la creación de una imagen de lo nacional, como ya se ha mencionado, pasa por la producción de identidades y posteriormente por reivindicaciones mutiladas de la diferencia, y en tanto, una caracterización de la cultura nacional se presta, como las imágenes mismas de identidad, a servir de instrumento legitimador del sistema económico.

La atención en la diversidad cultural, su protección y salvaguardia que desde las reformas constitucionales que desde los 80’ se dan en Latinoamérica, se asocian inmediatamente – igual que anteriormente su negación y asimilación, a la idea de modernidad y a las contingencias mismas de las ideas de desarrollo y progreso. Este establecimiento de derechos fundamentales y reconocimiento de la pluralidad cultural de la Nación, viene acompañado de una reconfiguración del papel del Estado y la apertura a la privatización de ciertos sectores de la sociedad que muy al inicio ya se mencionaban. Si bien, como indica Rodolfo Stavenhagen la segunda mitad siglo XX es el momento de auge de los derechos

³⁹ Jeremy Rifkin, *La era de acceso*, (Madrid: Paidós, 2000), 187-224.

⁴⁰ Rifkin, *La era de acceso*, 195.

⁴¹ Muy de la mano del planteamiento de George Yúdice en el libro *El recurso de la cultura sobre el carácter de recurso que toma la cultura*, comparándolo con naturaleza como recurso. (Barcelona: Gedisa, 2002).

humanos tras la tragedia de la Segunda Guerra Mundial⁴², las reivindicaciones de la diferencia en América Latina no se establecen de forma tan inocente e inclusiva como el discurso estatal quiere mostrarlo. De hecho, el fin principal tiene una connotación a todas luces política y económica en el intento de consolidación de unas formas gubernamentales que necesitaban de la cohesión social para su legitimación y que proporcionaban estabilidad ante los cambios económicos que se venían dando tras la arremetida de las políticas neoliberales.

El Estado nacional colombiano, ahora adjetivado como multiétnico y pluricultural gracias a la constitución de 1991, reajusta sus políticas para el desarrollo, aquellas que antes necesitaban del sacrificio colectivo de la diversidad que ahora se enaltece. Esto último lo evidencia la siguiente postura que sostenía en 1951 Naciones Unidas:

Hay un sentido en el que el progreso económico acelerado es imposible sin ajustes dolorosos. Las filosofías ancestrales deben ser erradicadas; las viejas instituciones sociales tienen que desintegrarse; los lazos de casta, credo y raza deben romperse; y grandes masas de personas incapaces de seguir el ritmo del progreso deberán ver frustradas sus expectativas de una vida cómoda. Muy pocas comunidades están dispuestas a pagar el precio del progreso económico⁴³.

El desarrollo ahora pasa por una perspectiva holística que promueve la diversidad y la cultura como elementos fundamentales para su consolidación. Sin embargo, las políticas culturales estatales y los derechos de la alteridad, devienen en presencialidades abstractas, por tanto, el reconocimiento se torna melancólico –para volver a la expresión de Bartra ya usada–, incapaz no solo de una relación real con la sociedad, sino a su vez incapaz de garantizar una reivindicación real tras el despojo de tierras a las que se vieron sometidas estas comunidades por los mandatos del progreso y la relación tan íntima entre etnia y clase que desde allí se configura⁴⁴.

Esta reforma constitucional, con las transformaciones, apuestas y estrategias estatales⁴⁵ trae consigo, traducidas en las posteriores políticas culturales, tanto la politización de la

⁴² Rodolfo Stavenhagen, *Los pueblos originarios: el debate necesario*, (Buenos Aires: CTA Ediciones; CLACSO, 2010), 27.

⁴³ Organización de Estados Americanos, “La cultura como finalidad del desarrollo”, *Documento para el Seminario de Expertos en Políticas Culturales*, (2002):01.

⁴⁴ Rodolfo Stavenhagen, “Notas sobre la cuestión étnica”, *Estudios Sociológicos II (1984)*: 138.

⁴⁵ Por ejemplo La Ley General de Cultura en 1997 y la posterior creación del ministerio de cultura en el mismo año. También es importante señalar el Plan Nacional de Cultura 2001-2010 el cual insto a la participación ciudadana en su planeación.

cultura como de la identidad, haciendo de éstas un lugar de pugna, que a pesar del particular entramado de inclusión retórica que reivindica derechos tanto individuales como colectivos, al mismo tiempo que la “alienación cultural”⁴⁶ –en términos de Darcy Ribeiro– sigue imponiéndose, no deja de tener una potencialidad política de construcción de una conciencia histórica latinoamericana. Donde más allá de una caracterización étnica, se entienda que el sujeto latinoamericano se construye en el proceso de formación y constitución de la propia Latinoamérica⁴⁷, muy ligado a entender que el doble tiempo latinoamericano es también producto del encuentro mismo con occidente y el atraso producido desde allí.

Sin embargo, dicha potencialidad se ve ocultada por su devenir histórico, es decir, como mero mecanismo de legitimación estatal que impide que tal conciencia histórica se concrete y propicie cambios radicales en la región, concentrándose para estos fines en una identificación en extremo local que impide una más amplia. En gran parte debido, como ya se hacía mención, a que en Latinoamérica el auge de las políticas culturales es el resultado de un redimensionamiento de las nociones economicistas del desarrollo⁴⁸, que, en lugar de realizar un proyecto integral de desarrollo social y calidad de vida, apuntan a la escurridiza modernización a través de la realización mercantil de la cultura.

La descentralización del Estado propicia la extensión de las políticas culturales al planeamiento de la ciudad. El uso discursivo de las categorías desarrollo e inclusión en Medellín propone entenderlas como fórmulas para los mismos fines políticos y económicos y conteniendo las mismas potencialidades que a nivel estatal. Si por un lado estas políticas logran integrar a ciertas capas de la sociedad a los dispositivos culturales, se convierten también en elemento de complicidad, donde se encubre mediante una narración política de estos dispositivos, y de la ciudad como escenario de inclusión, tanto la dominación y desigualdad que la ciudad reproduce, como las implicaciones del carácter ambiguo de su promoción y financiación dada la asociación público-privada que define la gobernanza local.

Promoverse como ciudad diversa representa no solo una acción inclusiva sino a su vez un lugar de innovación y capitalización, al vender una experiencia particular en su territorio, puesto que la cultura se toma como la principal mercancía a producirse y consumirse. La ciudad le confiere al arte y a la cultura la función de hacerla más inclusiva y justa, mejorando

⁴⁶ Darcy Ribeiro, *Configuración Histórico- Culturales Americanas*, (Buenos Aires: Calicanto, 1987), 171.

Se hace referencia a la imposición cultural, refiriéndome concretamente aquí a aquello que ya en el capítulo 1 se planteaba como imposición de una identidad moderna, (“grado cero de la identidad moderna”) aquella que le es útil al espíritu del capitalismo.

⁴⁷ Sonia Vargas, “Identidad, Sujeto y Resistencia en América Latina”, *Revista Confluencia* (2003): 02.

⁴⁸ Luis Alfredo Atehortúa, “Políticas públicas de cultura: un rasgo de la relación entre miedos y esperanzas, el caso del municipio de Bello, 1997-2007”, *Estudios Políticos* 33 (2008): 123-145.

la calidad de vida de sus ciudadanos mientras un grupo determinado recibe las ganancias económicas. Es así como dibuja una tenue línea entre cultura, calidad de vida y desarrollo económico, producto a su vez de la concepción de instituciones como el Banco Mundial, el Banco Interamericano de Desarrollo o la Unión Europea, que ven en la cultura un elemento “catalizador del desarrollo humano” en el cual debe invertirse⁴⁹.

Que la cultura sea considerada como mecanismo capaz de convocar las fuerzas del desarrollo, pasa ineludiblemente por la idea misma de inclusión que su acceso generalizado parece conllevar, idea que se sustenta en los impactos que pueden generar en los individuos y comunidades, tanto por la revitalización de territorios marginalizados donde suelen ir los enclaves culturales, como por la cuantificación de los impactos, reducida a la enumeración de personas que asisten a ellos. El acceso a estos beneficios se convierte así en la piedra angular del discurso de la ciudad que habla de la eliminación de la desigualdad, mejoramiento de calidad de vida y promoción del desarrollo local. Sin embargo, lo que ocultan es simplemente una estrategia de minimización de pérdidas:

(en la) conferencia de apertura para el encuentro *Culture Counts: Financing, Resources, and the Economics of Culture in Sustainable Development* (octubre de 1999), auspiciada por el banco, (BM) hizo hincapié en una «perspectiva holística del desarrollo», que debe promover la capacidad de acción (*empowerment*) de los pobres de manera que puedan contar con los recursos sociales y humanos que les permiten soportar «el trauma y la pérdida», detener la «desconexión social», «mantener la autoestima» y a la vez generar recursos materiales⁵⁰.

Presentar la ciudad como inclusiva, apostándole por un lado al acceso generalizado al arte y la cultura y por otro lado nombrándola como ciudad diversa, no presupone que la brecha entre clases sociales quede saldada, es una estrategia ambiciosa que inevitablemente se fragmenta al mantener un sistema rígido de reparto de la riqueza. El arte y la cultura terminan siendo dispositivos mediante los cuales se ocultan problemas sociales estructurales sin la necesidad de replantear las políticas económicas, los procesos de despojo y las formas de reproducción de la pobreza. La creciente inversión en cultura debe señalarse, desde estas declaraciones del Banco Mundial, como amortiguador de las contradicciones del sistema económico.

George Yúdice, en *El recurso de la cultura*, señala la inversión en “capital cultural” como la estrategia tras el fracaso de las inversiones en capital físico, humano y social que en las

⁴⁹ George Yúdice, *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, (Barcelona: Gedisa, 2002), 27.

⁵⁰ George Yúdice, *El recurso de la cultura*, 27.

últimas décadas se sostenían como agentes para el desarrollo. El discurso gubernamental de la ciudad en las últimas cuatro administraciones apunta a la inversión en capital social y humano haciendo de la cultura un lugar de apuesta para el desarrollo integral. Esta inversión toma una particular importancia en la ciudad dada su historia y la marcada pobreza y desigualdad que mantiene, la inversión en cultura se torna el as bajo la manga para ocultar el fracaso de la apuesta en el capital social y humano:

El concepto de capital social fue puesto en práctica por los BMD, cuyos proyectos de desarrollo toman en cuenta el tejido social. Esta noción se originó asimismo en el reconocimiento de que, pese a las sustanciales ganancias económicas obtenidas en la década de 1990, la desigualdad había crecido exponencialmente. La premisa del beneficio indirecto de la teoría económica neoliberal no se ha confirmado. Por consiguiente, se ha recurrido a la inversión en la sociedad civil y en la cultura, como su principal animadora⁵¹.

La inversión en arte y cultura que hace la ciudad y su insistente discurso inclusivo, contribuye en dos vías, por un lado, hace parte de la reforma ética al capitalismo que ya se planteaba desde Manuel Delgado, ocultando las contradicciones de este a nivel de mero accidente y no como elementos insalvables y estructurales, contribuyendo así a la negación de la desigualdad y la exclusión. Por otro lado, estas inversiones no representan pérdidas, pues contribuyen a la visibilización de la ciudad en su búsqueda de inversiones, creando un lugar de producción y consumo de bienes culturales. Es por esto que George Yúdice, al escribir sobre el modelo de ciudad de Medellín como promotor de creatividad y agente de desarrollo inclusivo a través del Urbanismo social, se equivoca, puesto que solo ve el inicio de modelo y los usos discursivos de la inclusión, que posteriormente lleva a la gentrificación del espacio urbano. El autor afirma que “la gestión en Bogotá y Medellín ha buscado mejores condiciones urbanas para todos, además de fomentar el contacto y la comunicación entre clases”⁵², sin embargo, no ve aquello que encubre este ornamento retórico del modelo de ciudad.

La centralización de la cultura y sus políticas, como eje de transformación social y económica en la consolidación de actual modelo de ciudad que Medellín intenta reproducir, puede evidenciarse en los últimos Planes de Desarrollo, donde se hace explícito el papel, la función y las connotaciones que se le dan a la cultura. El Plan de Desarrollo “Medellín, compromiso con toda la ciudadanía” (2004-2007) es una suerte de base para las demás

⁵¹ George Yúdice, *El recurso de la cultura*, 28.

⁵² George Yúdice, “Modelos de desarrollo cultural urbano: ¿gentrificación o urbanismo social?”, *Alteridades* (2008):56.

administraciones y pilar del modelo Medellín, donde se plantea la centralidad de la educación y de la cultura como motor de desarrollo y como mecanismo de inclusión y equidad⁵³. Es bajo esta concepción y función de la cultura, que se hace un llamado a realizar “la vocación cultural de la ciudad”⁵⁴, reconociéndola como multicultural por una parte, como estrategia de internacionalización, y por otra como forma de consolidar una legitimidad de las formas gubernamentales gracias al discurso inclusivo de la ciudad. La tensión entre lo global y lo local, como ya se planteaba, sigue a la orden, donde una identidad local se enlaza y confunde con una global: “La integración de Medellín con el mundo hace que se revalúe la idea que los ciudadanos tradicionalmente han tenido de su ciudad, y los lleva a descubrir nuevas perspectivas de la realidad. Este escenario contradictorio genera la necesidad de reafirmar la identidad y al mismo tiempo de adaptarse a las corrientes internacionales de la cultura”⁵⁵.

El Plan de Desarrollo tiene una preocupación muy explícita por la cuantificación de los agentes culturales, de las expresiones artísticas o de sus índices de inclusión, un tanto ligada a hacer visible la eficacia de la inversión en estas y su relación con el desarrollo humano y la calidad de vida. Es así como cuantificaciones de este tipo: “Hacer un inventario de al menos el 80% las expresiones culturales durante el primer año 2004. Incluir la pluralidad de las expresiones culturales de la ciudad de Medellín en un 60%, entre el 2004 y 2007”⁵⁶, son tomadas por la administración como prueba objetiva del impacto de las políticas culturales en la inclusión social.

El Plan de Desarrollo “Medellín, solidaria y competitiva” continúa la consolidación de transformación urbana propuesto en la administración anterior, conformando ambos planes de gobierno el Modelo Medellín, el cual le ha dado “(...) prioridad al urbanismo social, a las expresiones culturales, al desarrollo económico y la competitividad. Todo ello ha consolidado la participación ciudadana y ha profundizado la democracia”⁵⁷. La cultura se sigue tomando como herramienta de transformación social, indicador de inclusión y agente promotor de desarrollo integral:

Para nosotros hoy, en Medellín, cultura es igual a inclusión, a oportunidad. Lo mejor de la cultura tienen que estar al acceso de la mayoría, la mayoría tiene derecho a tener acceso a lo mejor de la cultura, ese derecho permitirá que

⁵³ Secretario de Cultura Ciudadana. “Medellín, la transformación desde la Cultura”, *I Congreso Internacional Lugares de Cultura, Creatividad para el Desarrollo* (2009): 02.

⁵⁴ Alcaldía de Medellín, *Plan de Desarrollo 2004-2007. “Medellín compromiso de toda la ciudadanía”* (Medellín: Alcaldía Municipal), 08.

⁵⁵ Alcaldía de Medellín, *Plan de Desarrollo 2004-2007*, 08.

⁵⁶ Alcaldía de Medellín. *Plan de Desarrollo 2004-2007*, 11.

⁵⁷ Alcaldía de Medellín, *Medellín: transformación de una ciudad*, 15.

seamos una mejor sociedad, una mejor ciudad. Y no está de más resaltar aquí otro derecho que jamás se menciona: el derecho que tienen los libros a ser leídos, el derecho que tienen las obras de arte a ser vistas, el derecho que tienen las manifestaciones culturales, de cualquier tipo, a tener espectadores. En una ciudad que aún tiene un 80% de personas en los tres niveles socio económicos más bajos (de 6 niveles en los que se clasifica el estado social y económico de la población en Colombia), la cultura se había convertido en un imposible para la mayoría (...) Hoy 2 de los 3 principales museos de la ciudad tienen ingreso libre para toda la población (Museo de Arte Moderno y Casa Museo Pedro Nel Gómez), durante todo el año, y el tercero (Museo de Antioquia, el más importante de la ciudad) tiene ingreso libre para todas las personas de los 3 estratos más pobres, para todos los menores de 12 años y los mayores de 60, para todos los estudiantes, para la población indígena y para las personas con alguna discapacidad. Esta política de ingreso libre (no gratis pues el ingreso es pagado por la Alcaldía con los impuestos de toda la ciudadanía: “aquí están invertidos sus impuestos”) ha permitido pasar en 4 años de cifras escasas (ridículas) de asistencia diaria a cifras multitudinarias: 700.000 personas ingresaron durante 2008 a estos 3 museos⁵⁸.

La necesaria cuantificación de personas que asisten a los diferentes servicios culturales o la creación de los mismos (como sistema de bibliotecas, acceso a internet, redes culturales como escuelas de música, escuelas de teatro, escuelas de danza en barrios populares; asistencia la fiesta del libro y la cultura, becas de creación cultural, entrada gratuita a museos para estratos 1,2 y 3 con la factura de servicios públicos, la conservación, protección y promoción el patrimonio de la ciudad⁵⁹) sigue siendo la evidencia objetiva de la funcionalidad del modelo de ciudad. Aunque esta narrativa de gobernabilidad tenga una postura más crítica frente a la pobreza y la desigualdad, como lo evidencia Vilma Franco, acuñándolas como efecto de un acceso desigual a los recursos⁶⁰, esto no cambiará y no se dará una real inclusión de la población o un mejoramiento de calidad de vida al optar por un acceso generalizado a servicios y ofertas culturales, en su lugar “permite eludir el tema conflictivo de la necesidad de políticas redistributivas”⁶¹.

Durante este mismo periodo se realiza el Plan de Desarrollo Cultural, “Medellín, una ciudad que se piensa y se construye desde la cultura” para el periodo 2011-2020. En su presentación, de forma muy sintética se aborda, como se ha presentado esta misma contextualización, el auge de las políticas culturales para el desarrollo y su particularidad en Latinoamérica, la cultura como potencial en la superación del estado actual de

⁵⁸ Secretario de Cultura Ciudadana, “Medellín, la transformación desde la Cultura”, 05.

⁵⁹ Parte de las políticas culturales se han concentrado en el patrimonio y la memoria en la ciudad, en este marco se inscribe la publicación *Patrimonio de arte público en Medellín. La ciudad de las (casi) 500 esculturas*. Y la página web patrimoniomedellin.gov.co donde posteriormente (2018) se le adiciona un mapa de la ciudad donde puede visualizarse 176 de sus esculturas en espacios públicos.

⁶⁰ Vilma Franco Restrepo, *Medellín: orden, desigualdad, fragilidad*, 24-26.

⁶¹ Vilma Franco, *Medellín, orden, desigualdad, inequidad*, 29.

subdesarrollo del país y la importancia de la promoción de la diversidad cultural. Si bien es cierto que se intenta dar cierta independencia a las políticas culturales de los ciclos gubernamentales, no hay una diferenciación marcada entre las formas de abordar e instrumentalizar la cultura. La concepción de inclusión y democracia, y en tanto, de desarrollo, sigue pasando por la idea de una participación activa de la ciudadanía en conjunto con las instancias estatales, reducida a las políticas culturales, a la democratización de arte y la cultura, y no interpela, como ya se ha insistido, en las formas de reproducción de la pobreza y la desigualdad, lo que en términos objetivos, apunta a la exclusión que tanto se intenta eludir:

La democratización y la participación en la dinámica de la cultura son consustanciales a la construcción de democracia cultural por lo tanto, el Plan de Desarrollo Cultural que hoy se entrega, se caracteriza por ser una gran apuesta para el logro de una cultura para todos los ciudadanos; la reafirmación de la sana convivencia, como estrategia para mejor vivir en la ciudad y la renovación del pacto ciudadano por una ciudad con mayor calidad de vida para todos, en la que la cultura tenga un papel central⁶².

El Plan de Desarrollo Cultural de Medellín intenta armonizar la brecha entre lo local y lo global, se presenta a la ciudad como una que se configura en el intento de corresponder con los movimientos globales al mismo tiempo que mantiene su “tradicición”⁶³. Una tensión insalvable que necesita de forma concreta la producción y consolidación de imágenes identitarias que permitan la maniobra entre un nivel y otro; el reconocimiento y promoción de la diversidad, la multiculturalidad o la interculturalidad resulta ser una herramienta capaz de lograr este tránsito. Cabe decir que en este planeamiento de la cultura de la ciudad también está la tensión –como efecto de las mismas circunstancias que intentan corresponder lo global con lo local– entre la cultura como recurso a ser explotado y la cultura como derecho de la ciudadanía.

Durante el Plan de Desarrollo “Medellín un hogar para la vida”, hay un interés en concretar valores para la vida y la convivencia, y aunque continúe la línea de las pasadas administraciones, permite evidenciar que el interés de esta administración por la vida y la convivencia se debe en parte a que, a pesar de los esfuerzos de las administraciones pasadas en la inclusión y participación ciudadana, persiste la “inseguridad y vulneración de los derechos humanos en general, que afectan el desarrollo humano integral de sus habitantes lo cual exige del Estado un trabajo interdisciplinario e intersectorial como respuesta a los factores sociales, económicos y de índole cultural, que perpetúan la violencia y la

⁶² Alcaldía de Medellín y Universidad de Antioquia, *Plan de desarrollo cultural de Medellín 2011-2020. Medellín, una ciudad que se piensa y se construye desde la cultura*, 17.

⁶³ Alcaldía de Medellín y Universidad de Antioquia, *Plan de desarrollo cultural de Medellín 2011-2020. Medellín, una ciudad que se piensa y se construye desde la cultura*, 20.

discriminación”⁶⁴. Un diagnóstico acertado en cuanto a mostrar que la cultura o el discurso incluyente desde ella sin cambios estructurales económicos y políticos, fracasa. Sin embargo, bajo este plan de gobierno se persiste en tomar la cultura como agente para de desarrollo integral⁶⁵ y componente en la afirmación de la vida y la convivencia, al mismo tiempo que la equidad social pasa por “lo moral, lo político, lo social y lo empresarial”, evadiendo que para la equidad también es necesario un redimensionamiento de las políticas económicas y la distribución de la riqueza.

Los Planes de Desarrollo local, hasta aquí, no han presentado de forma explícita el papel instrumental de la cultura para la visibilización internacional de la ciudad y por tanto, como agente de competitividad, aunque este sea uno de los fines que anima las crecientes inversiones en arte y cultura y que se potencia al manejar un discurso ideológico de inclusión a la par que se transforma la ciudad. La presente administración (2016-2019) no estima al presentar la cultura como elemento para el desarrollo económico y para la competitividad⁶⁶, al mismo tiempo que la ubica como elemento que ayuda en la transformación social. Todo esto enmarcado en una narrativa oportunidad/capacidad que inhabilita pensar un cambio social estructural, donde la eliminación de la pobreza y la desigualdad deben aguardar a que la generación de oportunidades y la potencialización de capacidades convoquen alguna vez el cambio, y este traducido en crecimiento económico y competitividad⁶⁷.

La dimensión mercantil que toma la cultura puede evidenciarse en que su promoción apunta a consolidar un mercado y su estabilidad, mientras genera capacidades y oportunidades para la ciudadanía, asunto que por demás ha sido el eje fundamental en el que se ha movido la cultura en la ciudad pero que en esta administración toma su connotación más específica. Esto lo evidencia el evento de mercado de arte y cultura de Medellín: Expocultura⁶⁸, que se realiza cada año desde 2017, intentando posicionar a “Medellín como una ciudad de artistas”⁶⁹. Puede verse acá la tendencia de la ciudad a privilegiar la mercantilización del arte y la cultura como escenario de visibilización y competitividad, de acuerdo al viraje cultural del capitalismo. La oferta y venta de servicios

⁶⁴Alcaldía de Medellín, *Plan de Desarrollo 2012-2015. “Medellín un hogar para la vida”* (Medellín: Alcaldía Municipal), 38.

⁶⁵ Un escenario importante a mencionar que se crea durante este periodo y que persisten en la actualidad es la Red de Prácticas Artísticas de la Ciudad de Medellín, un servicio gratuito que intenta crear escenarios de inclusión para niños y jóvenes, constituido por semilleros y escuelas de distintas prácticas artísticas, reuniendo a la Red de Danza, la Red de Escuelas de Música, la Red de Artes Visuales y la Red de Creación Escénica.

⁶⁶ Alcaldía de Medellín, *Plan de Desarrollo 2016-2019. “Medellín cuenta con vos”* (Medellín: Alcaldía Municipal), 331.

⁶⁷ Alcaldía de Medellín, *Plan de Desarrollo 2016-2019. “Medellín cuenta con vos”* (Medellín: Alcaldía Municipal), 24.

⁶⁸ Ver al respecto: <http://www.expocultura.com.co/>

⁶⁹ Expocultura. Referentes 2019. Consultado el 02 de Mayo de 2019. <http://www.expocultura.com.co/ques/>

culturales empieza a tener una repercusión mayor en la ciudad, este mercado de arte y cultura pone en escena la misma triada ya mencionada: calidad de vida, oferta cultural y desarrollo:

Para la ciudadana Alejandra Luján, el hecho de que la Alcaldía le apueste a la cultura es fundamental para “el buen uso del tiempo libre, para generar conocimiento y mostrarnos que tenemos una ciudad con mucha oferta, con servicios que pueden ayudarnos a tener una mejor calidad de vida. Es importante que la cultura tenga más inversión sobre todos ahora con la tendencia de la economía naranja⁷⁰.

La cuantificación de los resultados resulta ser eje sobre el cual se mide la eficacia del evento, la cual depende en su totalidad de la cantidad de contactos, alianzas y negocios generados, una estrategia a todas luces mercantil de planeación y administración cultural que no permite una politización del arte y la cultura por parte de la ciudadanía, quedando ésta en términos generales como un recurso a la venta y para el mero esparcimiento:

En la línea de servicios culturales se estima haber logrado 50 posibles contratos, se realizaron 434 posibles negocios y se crearon 245 posibles alianzas. En la línea de proyectos culturales con impacto social se estima haber generado 100 posibles alianzas. Para artes plásticas y visuales se logró la venta de obras por más \$10.000.000 millones de pesos y de una instalación en una colección privada del país, una representación para un artista de larga trayectoria con una galería invitada, se concertaron 2 invitaciones a residencias internacionales y 2 posibles alianzas entre galerías de Medellín con proyectos expositivos de Bogotá. El sector de teatro, circo, magia y narración oral, obtuvo 73 posibles invitaciones y se platearon 63 posibles intercambios con diversos festivales. En danza se recibieron 45 posibles invitaciones nacionales e internacionales, se establecieron 15 posibles contrataciones y 9 posibles intercambios de experiencias. Música estima tener 60 posibilidades de negocios. Para cine y audiovisuales hay 15 posibles invitaciones, 1 posible circuito de distribución y circulación de cortos y largos de Medellín en diferentes países de América Latina; 45 posibles alianzas con distribuidoras, productoras, agencias de ventas, mercados y festivales y un posible circuito de circulación de cine local en España⁷¹.

La nueva gestión de la cultura orientada al mercado, hila la planificación cultural de la ciudad con la renovación de su territorio, pues la financiación tanto de eventos como de enclaves culturales sirve como medio de transformación material de la ciudad. Queda pues la pregunta por la independencia de las políticas culturales y de las inversiones en arte y

⁷⁰ Balance de Expocultura 2019, comunicación personal, 29 de abril de 2019.

⁷¹ Balance de Expocultura 2019, comunicación personal, 29 de abril de 2019.

cultura acogidas en estos últimos años por la ciudad de los ciclos gubernamentales, sus planes de desarrollo y el entramado de intereses económicos y políticos que desde allí se estructuran. En este sentido, el Plan de Desarrollo Cultural de Medellín se presenta como una alternativa de independencia, acoplándose a los intereses concretos del modelo de ciudad. Aun así la pregunta persiste, pues la promoción cultural es un eje fundamental en la legitimación del modelo de ciudad y por tanto un recurso que en ningún caso cuenta con una autonomía que lo ubique por fuera de la planeación de la ciudad. La pregunta se extiende a cuestionar los resultados fácticos de estas políticas culturales, que si bien representan una potencia de apropiación simbólica y cultural no pueden ser traducidos en la cuantificación de sus asistentes ni como instrumento de inclusión social, pues esta es una dimensión que no puede ser solucionada solamente desde el ámbito cultural.

Sin la intención de hacer de la inversión en cultura un lugar incapaz de impactar efectivamente en el territorio, o de negar las configuraciones, re significaciones o re semantizaciones del espacio urbano y del ámbito cultural⁷², el interés principal de esta investigación se refiere al señalamiento de la imposibilidad de una reflexión dialéctica de la cultura y por tanto de la realización política del ser humano en medio de la modernidad capitalista, más que al análisis de las formas en que este hace vivible lo invivible. La instrumentalización del arte y la cultura bien puede tener en sí misma rendijas por donde la luz puede filtrarse, representando un lugar de lucha y resistencia política, sin embargo, las contradicciones del sistema económico no dejan de ser insalvables.

El sentido inherentemente político de la cultura, es decir, la politicidad humana que ya se planteaba en el capítulo anterior como condición particular del ser humano, se desdibuja en la mercantilización de la misma. Este hecho se ve reforzado por su institucionalización y gestión en su devenir “política cultural”. Desde Bolívar Echeverría⁷³ puede entenderse que la mutilación de la politicidad humana al ser reducida al ejercicio de la política, es decir, cuando “la actualización de lo político en la vida cotidiana” es tomada únicamente en su carácter institucionalizado como producto de las dinámicas estatales; inhabilita toda posibilidad, tanto de autodestrucción del orden establecido, como de la creación de otro. El señalamiento de la institucionalización y mercantilización de la cultura parte de la necesidad de diferenciar entre política cultural y el sentido político intrínseco de la cultura,

⁷² No se ignora la posibilidad de configurar el mundo, incluso desde la forma particular de Latinoamérica de responder al “espíritu del capital” elemento que da cuenta de la diversidad temporal latinoamericana y de las distintas formas de padecer la contradicción del modelo capitalista. En este sentido se recomienda ver: Mariana Villegas, *Resistencias en la promoción cultural de Medellín para la lucha por el derecho a la ciudad. Estudio de caso Centro de Desarrollo Cultural de Moravia*, [tesis de grado] (Medellín: Universidad de Antioquia, 2018).

⁷³ Bolívar Echeverría, “Lo político en la política”, *Valor de uso y utopía*, (México D.F.: Siglo veintiuno editores, 1998), 77-93

señalamiento que se extiende a la reducción y subordinación de lo segundo a lo primero y sus implicaciones materiales.

La gestión y administración de la cultura hace de ésta el catalizador de la transformación e intervención urbana. Las determinaciones que la impronta público privada le confiere a la gestión y promoción cultural, hace de la participación ciudadana en los procesos de ciudad una imposibilidad aunque se presente como el elemento narrativo que afirma las transformaciones. Se presenta la ciudad como diversa y a las políticas culturales como herramientas que apelan a una pluralidad democrática, sin embargo, constituye una estrategia compensatoria dada la precarización de las formas tradicionales de participación ciudadana. Bien ya se planteaba desde Delgado la manera en la que se reforma éticamente el capitalismo, acudiendo a la intensificación de valores democráticos abstractos. Para este caso particular, la reforma ética homologa el acceso generalizado al arte y la cultura, con la idea de participación e inclusión ciudadana, aun cuando concretamente se mantiene y refuerza la estructura de desigualdad y dominio.

Este capítulo sirvió de contextualización general de la coyuntura económica y política en la que se desenvuelven las estrategias de la ciudad en su apuesta por el desarrollo, contextualización que se justifica en la necesidad de entender el proceso mediante el cual las políticas culturales y las políticas urbanas toman en la ciudad la relación planteada. Entender los condicionamientos del anclaje entre producción de espacios urbanos para el flujo de capital y producción cultural de la ciudad, permite situar más ampliamente la instrumentalización de la cultura –y del arte, como expresión particular de ésta y elemento que se analizará concretamente en los capítulos que siguen–, en la búsqueda tanto de legitimación de las transformaciones urbanas, como elemento que oculta los efectos adversos de dichas transformaciones. Este es el caso de la intervención urbana que da como resultado el Corredor de Movilidad del Tranvía de Ayacucho, el cual se presentará ampliamente como estudio de caso particular en los próximos capítulos.



Fotografía tomada el 02 de agosto de 2019. Fuente: elaboración propia

3. Instrumentalización del arte:

Gestión social del Corredor de movilidad del tranvía de Ayacucho

«No hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie»

Walter Benjamin

La ruina insinúa la imposibilidad misma del regreso a la totalidad, está en sentido preciso, contiene en sí lo irremediable y lo irreconstruible, es por tanto que *El Pájaro Herido* de Botero está dotado de una potencia política al presentarse como ruptura y catástrofe, en la evidencia de los efectos irreparables del progreso. Su versión actualizada, llamada *El Pájaro de la paz* –convirtiéndose en el símbolo de la transformación de la ciudad, oculta la negatividad misma de la ruina deviniendo en un redireccionamiento de la memoria colectiva, instrumentalizándola en la legitimación de los nuevos retos de la globalización. Acción que oculta las contradicciones del progreso y en su lugar lo vuelve emblema y motor del recrudescimiento de las estrategias modernizatorias. El nuevo pájaro representa la nueva imagen de la ciudad, una que se transforma y redefine como parte de su política mercantil mientras conserva la misma estructura monolítica de poder y clase.

La necesidad de transformar la imagen de la ciudad ha legitimado la renovación de los espacios urbanos, privilegiando la construcción de infraestructura física y la renovación de territorios marginalizados. Ser una ciudad innovadora, diversa e incluyente termina siendo un elemento retórico de carácter promocional y mercantil que solo se expresa en la renovación material de ciertos espacios de la ciudad, ocultando la necesidad de un cambio cualitativo.

El presente capítulo pretende dar cuenta del contexto del Corredor Urbano de Movilidad del Tranvía de Ayacucho, como parte de un proceso de acelerada producción y transformación urbanística en aras de concretar el modelo de ciudad elegido. Se intenta evidenciar la tensión entre el cambio cualitativo que proporciona el proyecto, su articulación a intereses económicos más amplios y su irrupción violenta en el tejido social y territorial. Así mismo, se presenta la instrumentalización del arte y la cultura como política de legitimación del proyecto de desarrollo y como lugar de ocultamiento de los efectos adversos de la intervención urbana.

3.1. Contextualización: intervención artística y gestión social

Las intervenciones que darán como resultado el Corredor Urbano de Movilidad del Tranvía de Ayacucho deben ubicarse en el margen de una articulación de proyectos e iniciativas que respaldan las dinámicas urbanas de transformación territorial, como intervenciones necesarias en la consolidación del modelo de ocupación definido en el Plan de Ordenamiento Territorial-POT 2014. Éste estructura las acciones necesarias para la

realización del imaginario de ciudad que se propone para el 2030: una ciudad integrada espacial y funcionalmente al entorno nacional, regional y metropolitano; competitiva, incluyente, sostenible, plural, rica culturalmente y con una estrategia precisa y eficaz de desarrollo económico¹. A nivel de planificación intermedia, el POT define tres zonas municipales que presentan la mayor potencialidad en la consolidación del modelo de ocupación, definiéndolas como Áreas de Intervención Estratégicas-AIE². Es así como identifica a AIE MEDRío, MEDBorde Urbano- Rural y AIE MED Transversalidades como zonas donde debe articularse las acciones generales del POT con intervenciones particulares de carácter público-privado en el espacio urbano³. El corredor del tranvía de Ayacucho se ubica en el Área de Intervención Estratégica Transversalidad Santa Elena, que entre otros proyectos plantea la conexión vial de la ciudad con la zona oriente como parte de una estrategia de integración regional, evidenciando un despliegue de fuerzas políticas, económicas y urbanísticas que hacen del proyecto del tranvía de Ayacucho un catalizador de las transformaciones materiales, no solo en el sector, sino también a un nivel más amplio.

Esta estrategia de integración regional debe anclarse a iniciativas anteriores que pueden ser continuadas y fortalecidas gracias a los lineamientos actuales del Plan de Ordenamiento Territorial. El Plan Maestro de Movilidad para la Región Metropolitana del Valle de Aburrá 2005-2020 tempranamente presentaba un boceto a modo de hilo conductor que orientaría las decisiones de la movilidad en el territorio y, en tanto, las decisiones sobre el espacio mismo. Esta publicación tuvo como función “Realizar el análisis de la conexión multimodal de la Región Metropolitana con sus subregiones inmediatas, con el resto del departamento de Antioquia, con el país y su enlace internacional, con el fin de proponer o recomendar la red futura (a corto, mediano y largo plazo), que facilite el desarrollo económico del Valle de Aburrá, mejorando sustancialmente su competitividad”⁴. Planteaba así mismo el sistema Metro como el eje sobre el cual se estructuraría la movilidad de la región.

¹ Concejo de Medellín, *Acuerdo 48 “Por medio del cual se adopta la revisión y ajuste de largo plazo del Plan de Ordenamiento Territorial del Municipio de Medellín y se dictan otras disposiciones complementarias”* (Medellín: Alcaldía Municipal), 10 (Artículo 61 de 2014).

Aquí también se definen los principios bajo los cuales el POT responde: El Derecho a la Ciudad, La Sostenibilidad, La equidad social y territorial, La resiliencia territorial, La competitividad territorial y económica, La identidad, Un Enfoque de Género, La Protección a Moradores, La Ruralidad Sostenible, La corresponsabilidad, Una Ciudad Saludable, La Seguridad Territorial, La Eficacia y eficiencia Administrativa, La Solidaridad Social y Territorial, La Participación Interinstitucional, La Participación Ciudadana, La Persistencia

² Concejo de Medellín, *Acuerdo 48 “Por medio del cual se adopta la revisión y ajuste de largo plazo del Plan de Ordenamiento Territorial del Municipio de Medellín y se dictan otras disposiciones complementarias”*,

³ Alcaldía de Medellín, *Medellín, construyendo confianza*, (Medellín: Alcaldía Municipal, 2016), 92-94.

⁴ Área Metropolitana del Valle de Aburrá y Consorcio de Movilidad Regional, *Plan Maestro de Movilidad para la Región Metropolitana del Valle de Aburrá* (Medellín, 2009), 17.

Dentro de este plan se preveía para el año 2015 la extensión de la línea B del Metro hacia la región centroriental de la ciudad⁵, lo que hoy es la línea del tranvía de Ayacucho, emplazando desde ese momento las decisiones y estrategias sobre el territorio a intervenir, evidenciando la relación temporal en la que se mueven las transformaciones e imposibilitando de facto una planeación participativa del territorio, la cual, tomando discursivamente la forma retórica de la “*inclusión social*”⁶, ha sido la mayor excusa en la legitimación de los cambios producidos en la búsqueda de competitividad y crecimiento económico.

Es bajo esta misma lógica que el Plan Maestro 2006 – 2030 “*confianza en el futuro*” del Metro de Medellín debe articularse a los procesos descritos, tanto de integración modal e institucional, consolidación del modelo de ocupación, como de producción y renovación de espacios que permitan el despliegue de las estrategias comerciales, integrando el uso del suelo y los proyectos de movilidad. El Corredor Urbano del Tranvía de Ayacucho es definido en este plan como el primero de 26 proyectos de esta misma connotación, contribuyendo a la expansión del sistema Metro para la integración de la región y que a grandes rasgos no es otra cosa que la expansión misma de la ciudad, la cual se puede ver reflejada en la proyección que este mismo plan hace a largo plazo, entre 2021 y 2030: la conexión regional de la línea tranviaria de Ayacucho con el túnel de Oriente y con el Aeropuerto Internacional José María Córdoba⁷.

Así mismo, el proyecto debe anclarse al plan de renovación integral del centro, el cual se presenta como “*programa bandera*” del Plan de Desarrollo de la ciudad en el periodo 2012-2015 en el marco del Macroproyecto RíoCentro definido por el POT⁸, el cual es una acción que potencializa y direcciona los cambios hacia los lineamientos de este. Es así que se emprende en el centro de la ciudad un proceso de renovación y “*recuperación*” del espacio, apelando a la inclusión social, al mejoramiento de las condiciones ambientales, a la seguridad, a la movilidad sostenible y a la creación de espacios públicos, pero que, sin

⁵ Área Metropolitana del Valle de Aburrá y Consorcio de Movilidad Regional, *Plan Maestro de Movilidad para la Región Metropolitana del Valle de Aburrá*, 194.

⁶ La paradójica promoción del tranvía oscila entre presentarlo como agente de inclusión social y como opción de movilidad sostenible para la integración de la zona centro oriental de la ciudad, la cual es caracterizada como lugar que contiene la “*fuerza impulsora*” de la economía de la ciudad. Calidad de vida y sostenibilidad quedan entonces reducidas a “*eficiencia y la competitividad económica de toda la ciudad*” al permitir una reducción en el tiempo de viaje de la mano de obra que sule parte de ciudad. (en: Alcaldía de Medellín, *Entre rieles y cables*, gerenciado por Metro Medellín (2015): 19).

⁷ Empresa de Transporte Masivo del Valle de Aburrá Limitada y Metro de Medellín. *Plan Maestro 2006-2030 “confianza en el futuro”* (Medellín, 2006), 34. & Alcaldía de Medellín, *Entre rieles y cables*, 05.

⁸ Alcaldía de Medellín, *Plan de Gestión de la Intervención Integral del Centro: “Centro Metropolitano de Medellín, una construcción desde, lo territorial, la planeación y el imaginario colectivo”* (Medellín: Vicealcaldía de Planeación y Gestión Territorial, 2015), 08.

embargo, termina siendo mera excusa para la capitalización del territorio, mediante una regeneración comercial que conlleva a la gentrificación, puesto que el embellecimiento del espacio urbano o incluso, el mejoramiento cualitativo del mismo, no implica un mejoramiento de las condiciones de quienes lo habitan. El embellecimiento codifica la ciudad convirtiéndose en un mecanismo de ocultamiento y despojo.

Este Corredor de movilidad se convierte en un enclave estratégico y potencial que dinamiza las transformaciones urbanísticas, apelando discursivamente al desarrollo, a la sostenibilidad y a la inclusión social como ejes, por un lado de competitividad, puesto que el territorio intervenido se afirma como lugar de potencialidad económica, y por otro, como estrategia política, pues apela a la disminución de la brecha social y al mejoramiento de la calidad de vida, haciendo legítimas las formas operativas del Estado en la reconfiguración del aparato productivo de la ciudad y de sus territorios.

Esta es la narrativa con la que se presenta el Corredor del Tranvía de Ayacucho por parte de la institucionalidad, no solo como una obra de infraestructura, sino a su vez como generador de calidad de vida para la ciudadanía, presentando de la siguiente forma la intensión general del proyecto: “detrás hay un deseo de movilización que impacta en lo cultural, que tiene que ver con volver la mirada al centro de la ciudad, reconocer las diferencias y respetar al otro, cuidar lo público, fomentar el turismo, apostarle a la movilidad sostenible y a la inclusión social”⁹, donde todos estos beneficios van dirigidos “especialmente para la población más vulnerable”¹⁰. Se oculta así la ubicación del proyecto en el entramado de estrategias de largo alcance en términos económicos y hace de la inclusión la política de legitimación del proyecto.

La diversidad social de la ciudad y su acentuada no contemporaneidad, dados los procesos de ocupación y consolidación de algunos de sus barrios, hace que las intervenciones tanto técnicas como políticas que allí se den tengan una implicación y gestión particular. Por una parte, se convierten en herramienta que apela a la inclusión social y al bienestar de la comunidad¹¹, y por otra, dado el papel estatal en la salvaguardia de intereses económicos y de clase, la misma comunidad se hace objeto de intervención con mínimas garantías para su bienestar.

⁹ Alcaldía de Medellín, *Entre rieles y cables*, gerenciado por Metro Medellín (2015): 05.

¹⁰ Alcaldía de Medellín, *Entre rieles y cables*, 05.

¹¹ Los efectos estructurales de la globalización y del lugar geopolítico de la ciudad son presentados como elementos transformables mediante la renovación de la infraestructura urbana. La revista *Entre rieles* presenta la seguridad y la violencia en las áreas intervenidas como situaciones contingentes, mitigables gracias a la presencia del tranvía y sus líneas de Metrocable. (Alcaldía de Medellín, *Entre rieles y cables*, 52).

El corredor del tranvía se encuentra localizado en las comunas 9 y 10 de la ciudad, con una zona de influencia en los barrios Alejandro Echavarría, Caicedo y Buenos Aires, Guayaquil, Barrio Colón, Bomboná 1, Boston y La Candelaria. Cuenta con 4,3 km y 10 estaciones, iniciando en la estación San Antonio del sistema metro, tomando la calle Ayacucho hasta la carrera 29, donde voltea al norte siguiendo en paralelo a la quebrada Santa Elena hasta la Estación Oriente del Tranvía, ubicada en el barrio Alejandro Echavarría. Se articula a las líneas M y H de Metrocable hacia el barrio La Sierra y Trece de Noviembre. Además de la infraestructura tranviaria, que posibilita su confluencia con el peatón, se generaron 110.000 metros cuadrados de espacios públicos y zonas verdes¹².

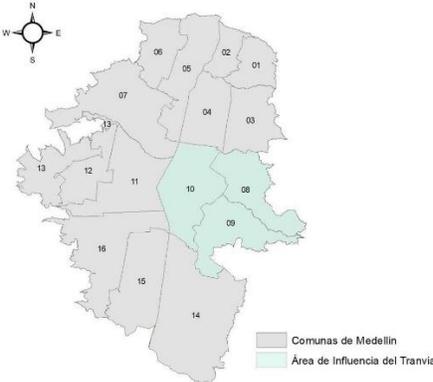


Imagen 01. Área de influencia del Tranvía de Ayacucho: comunas. Fuente: elaboración propia

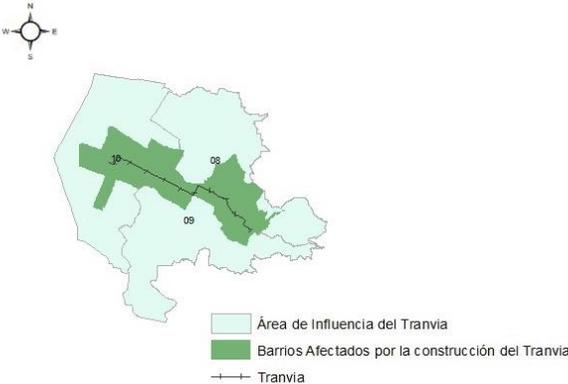


Imagen 02. Área de influencia del tranvía de Ayacucho: barrios. Fuente: elaboración propia

¹² Alcaldía de Medellín, *Entre rieles y cables*, 73.

Evidentemente el proyecto genera un impacto, tanto ambiental, reduciendo las emisiones de CO₂ y la contaminación auditiva y visual en el sector, como en la movilidad, descongestionando la calle, posibilitando un sendero peatonal y articulando espacios periféricos de la ciudad con su centro. Sin embargo, su sostenibilidad no puede estar definida como ya mencionaba, en los beneficios que proporciona si no cuenta con estrategias y alcances de sostenibilidad social, es decir, si al lado de la renovación material del espacio no hay garantías de calidad de vida para sus habitantes

Durante la construcción del corredor de movilidad hubo una desarticulación entre las variables técnicas y sus implicaciones sociales, dando paso a la homologación de los beneficios con los logros técnicos y la gestión social tomada como objeto de cuantificación. En el acta 047 de febrero 23 de 2012 del Concejo de Medellín, Ramiro Márquez, para entonces gerente del Metro, aseguraba que el “operador social” es un eje fundamental en las intervenciones del Metro y afirmaba que “es concreto, es real, ha sido exitoso con todas las comunidades que hemos intervenido con sistemas limpios de transporte. (...) no estamos descargando un proyecto de esta magnitud sin conversar con la comunidad”¹³. Estas acciones de concertación y de gestión social realizadas entre 2009 y 2012 a las que se refiere el gerente del Metro se reducen a la siguiente relación lógica entre eventos y beneficiarios:

Actividad	No. de eventos	No. de beneficiados
Presentación exposición Itinerante	64	31.533
Reuniones con líderes	73	321
Reuniones con la comunidad	50	1.287
Jornadas recreativas, culturales, pedagógicas	21	3.673
Celebración de Navidad Comunitaria	16	5.700
Tertulias Memoria Barrial	11	595
Participación en festividades de la zona de influencia	13	3.555
Visitas a la página web (mayo 2011 – enero 2012)		5618
Talleres de sensibilización y socialización	30	5.168
Gente METRO	3	56
Rueda de prensa a medios alternativos de la zona de influencia	1	6

Imagen 03. Relación de acciones de la gestión social del Metro. Tomada de acta 098 del Concejo de Medellín. 13 de febrero de 2012.

¹³ Consejo de Medellín, “Sesión ordinaria. Acta 047”. Consultado el 3 de Mayo de 2019. <http://www.concejodemedellin.gov.co/sites/default/files/2018-10/Texto-del-acta-047-de-febrero-23-de-2012.pdf>

Es ineficaz una gestión social donde se patrocine la celebración de la navidad comunitaria o se deposite información en una página web para que abstractamente 5618 personas se beneficien o se realice reuniones de sociabilidad del proyecto si no hay garantías eficaces en la compra de predios¹⁴, en la reparación de los daños que sufrieron las viviendas por la influencia del proyecto, en protección a moradores o en acompañamiento y garantías a los comerciantes locales tras la irrupción de las obras¹⁵. Esto es un efecto concreto de la desarticulación entre la dimensión técnica y la dimensión social del proyecto, forma bajo la cual las políticas neoliberales producen y gestionan el espacio, privilegiando los beneficios económicos sobre las implicaciones sociales de las intervenciones.

El acelerado crecimiento del valor del suelo y el encarecimiento de la vida en las inmediaciones del proyecto, hacen de éste un mecanismo gentrificador producto de políticas públicas que tienen por único objetivo asegurado generar formas eficientes de acumulación de capital, ligadas al modelo de ciudad que viene consolidándose. Esto evidencia que el proceso de gentrificación que vive la zona no es una mera variable accidental, si no que representa en sí misma el fin último de la renovación. La “recuperación” del centro de la ciudad y su extensión hacia el oriente con la línea de tranvía, aparte de contribuir con las directrices del Plan de Ordenamiento Territorial y con la integración regional, es una acción que pretende la revalorización del patrimonio histórico de la ciudad y en tanto una apuesta marcada por el turismo, la revitalización comercial y la atracción de nuevos pobladores a la zona.

El desplazamiento de los habitantes tradicionales del sector demuestra la relación entre la planeación e intervención urbana de este corredor de movilidad y los cambios demográficos inherentes al proceso de gentrificación que allí tienen lugar. Hubo un proceso de desalojo de casi el 80% de familias del barrio San Luis, dado que las viviendas fueron requeridas para su demolición, porque según la institucionalidad tanto el suelo como la cimentación de las viviendas es deficiente y donde, sin embargo, los afectados señalan que estos riesgos fueron producidos o potenciados por las obras del Tranvía¹⁶. Esto conllevó a la expulsión de los afectados del territorio, tanto aquellos que fueron reubicados, pero en zonas periféricas de

¹⁴ Se considera como patrón de acción “ofertar con un precio inferior al avalúo comercial, la negociación se limita a decir que si no se acepta la oferta –enajenación voluntaria– se procederá a la expropiación por vía administrativa y se causan las indemnizaciones a criterio de quien lleva el proceso sin tener en cuenta todas los perjuicios”, *Víctimas del desarrollo en Medellín: progreso y moradores en disputa* (Medellín: Editorial Kavilando, 2018), 74.

¹⁵ Para profundizar ver el libro *Victimas del desarrollo en Medellín: progreso y moradores en disputa*. Editorial Kavilando.

¹⁶ Wilmar Edgardo Castro Mera, *Confianza institucional y percepción del riesgo: un frágil tejido en las transformaciones socio-espaciales de la ciudad. estudio de caso: Tranvía de Ayacucho*, [tesis de grado] (Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2017), 07.

la ciudad, como aquellos que, al no poseer tenencia legal o habitar bajo la figura de arrendatarios, no poseían la capacidad de pago en zonas aledañas ya valorizadas por la misma obra¹⁷.

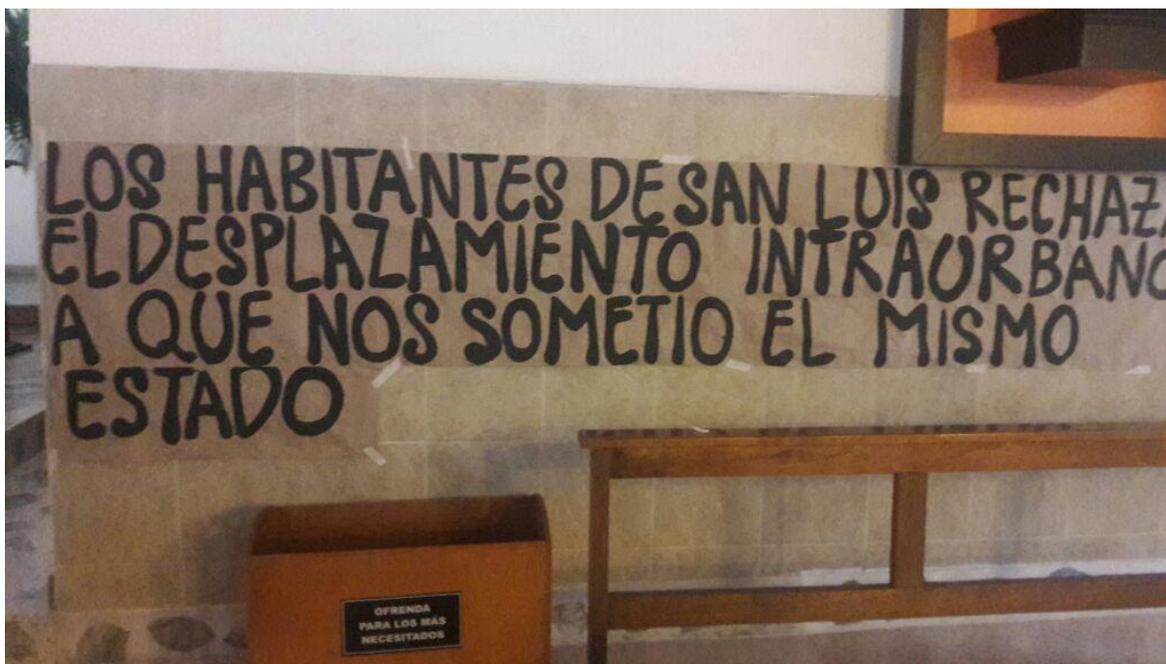


Imagen 04. Movilizaciones de los habitantes del Barrio San Luis ante su desplazamiento, Kavilando¹⁸

Esto hace parte de la evidencia del proceso de gentrificación tras las obras del corredor tranviario, aun cuando el POT establece medidas y garantías a los moradores con el fin de potenciar las intervenciones urbanas desde la concertación y participación de la comunidad. El numeral 01 del artículo 575 del POT determina que los instrumentos de planificación territorial comprenden mecanismos para mitigar la gentrificación:

Los instrumentos de planificación complementaria se formularán incorporando este criterio [prevención de la gentrificación] con el fin de que con sus

¹⁷ Kenny Andrés Pérez. *El tranvía de Ayacucho y los procesos de gentrificación en Medellín: la transformación urbana del barrio Alejandro Echavarría entre los años 2012-2017*. [tesis de grado] (Medellín: Universidad de Antioquia, 2019), 43-44.

¹⁸ Imagen tomada del sitio web de Kavilando, el 07 de septiembre de 2018: https://www.kavilando.org/lineas-kavilando/territorio-y-despojo/6086-metro-de-medellin-genera-desplazamientos-urbanos?fbclid=IwAR3St0Ue4yUZW6mnXYVuM_rcvUHDGupm6lBlv8ZvTWUDZ-oj35rEaOOrkRU.

planteamientos se evite la expulsión de la población y de las actividades económicas por efectos del desarrollo urbano en las Áreas de Intervención Estratégica en las cuales se espera una alta transformación de la ciudad y, especialmente, en las áreas de Renovación Urbana. En algunos sectores, con esta línea de acción se podrá potenciar la gestión del suelo, mediante la participación de las comunidades y propietarios del suelo y de las actividades económicas existentes en el desarrollo urbano, al utilizar sus capacidades sociales y económicas en beneficio de ellos y de la renovación urbana¹⁹.

Esta estrategia se articula a la “formulación y aplicación de la Gestión Social”²⁰ como mecanismo de prevención contra la gentrificación, sin embargo, como se planteaba con anterioridad, la gestión social durante la construcción del corredor vial del Tranvía de Ayacucho se convierte en un cuerpo de acciones ornamentales cuantificables y en una separación tajante entre la dimensión social y la técnica del proyecto. Por ejemplo, el caso del barrio San Luis tenía una connotación meramente técnica para el Metro, donde la gestión social no tenía alcance aun cuando se tratase del desplazamiento de personas. Juan Carlos Posada, quien se vinculó en el mes de mayo de 2015 al Metro de Medellín, meses antes de la inauguración de obra, como gerente del proyecto social del Tranvía de Ayacucho, comenta al respecto:

Todos los componentes del área social se suponía debía alivianar y construir confianza. Las cosas estaban tan tensas que yo me reunía cada semana con la comunidad, pero había dolores tan profundos y acumulados y cosas que yo no podía solucionar desde el proyecto social, como por ejemplo San Luis. A mí nunca me dejaron meter en san Luis, me decían no, eso lo maneja la parte técnica del metro, y la parte técnica del metro tenía esa mirada única y exclusivamente técnica, entonces como se iba a solucionar un problema de 288 viviendas, que a la fecha, esas 288 viviendas siguen solas, fueron desalojadas, se rompieron todas las territorialidades y nexos familiares que habían ahí, es que uno no vive en un territorio porque si, uno vive en un territorio porque escogió vivir ahí, porque hay una memoria, una historia²¹.

El entonces gerente general del Metro ante el concejo de Medellín en el 2012, donde expuso las ya mencionadas estrategias de incidencia social del proyecto, plantea de la

¹⁹ Concejo de Medellín, Acuerdo 48 “Por medio del cual se adopta la revisión y ajuste de largo plazo del Plan de Ordenamiento Territorial del Municipio de Medellín y se dictan otras disposiciones complementarias”, 643.

²⁰ Concejo de Medellín, Acuerdo 48 “Por medio del cual se adopta la revisión y ajuste de largo plazo del Plan de Ordenamiento Territorial del Municipio de Medellín y se dictan otras disposiciones complementarias”, 643.

²¹ Juan Carlos Posada, Entrevista personal, Medellín, 06 de Junio de 2019.

siguiente forma la obligatoriedad de ciertos mecanismos, no solo de concertación sino también de acompañamiento de las comunidades durante el proyecto:

Hay que hacer distintas auditorías, hay una que es exigida por quien prestó los recursos al Municipio de Medellín que es el gobierno francés y nos obliga a tener esas auditorías contractuales. Y quiero decir que es querer y exigencia del gobierno francés, el manejo delicado con las comunidades, precisamente por el bagaje, por la experiencia que el Metro tiene, fue por lo que se dijo que sería el ejecutor del proyecto entre otras razones²².

Sin embargo, gran parte de la gestión social del Metro solo tenía presencia ante las contingencias coyunturales de esta obligación dictada por el gobierno francés. Así lo evidencia Juan Carlos Posada en el siguiente fragmento de entrevista:

Yo llego dos semanas antes de una visita del embajador de Francia, y del director de desarrollo de Francia, que era quien presto la plata para hacer el tranvía de Ayacucho, y me dicen: Juan, vienen en dos semanas y tenemos que mostrarles cómo va esto (...) Cuando yo llego Edison andaba angustiado, él era mejor dicho el único responsable del tranvía de Ayacucho como arquitecto, pero él era más del área de planeación de Metro, y yo llego en un momento en que creo que Édison se tuvo que meter la mano al bolsillo y comprar pintura de su cuenta, buscar una cuadrilla de pintores para que hiciera una muestra en la cuadra donde iban a llevar al embajador. Al embajador lo iban a llevar por otra ruta, lo iban a bajar en un punto, le iban a decir mire, esto es lo que estamos haciendo y chao, y salude en estas ventanas. La gestión social del Metro era limitada y creo que sigue siendo limitada a unas cosas muy puntuales, por ejemplo, para esa visita, la gestión social de lo que se encargo fue de ir puerta a puerta con unos auxiliares, entregando una banderita de Colombia y una banderita de Francia para que cuando llegara el embajador la gente saliera a los balcones a bolar la bandera, pero no había un trabajo de mesas, de construcción colectiva, realmente recibir cuales eran las problemáticas, los impactos, pues yo me empiezo a dar cuenta que en los dos años en los que se construye el tranvía no fue posible hacer una gestión social²³.

De hecho, la desconexión entre la dimensión social del proyecto y sus avances técnicos, es decir, el avance de la infraestructura vial que progresaba por encima de la solución de las problemáticas que su construcción implicaba, llevaba a que a escasos meses de su inauguración, en la primera reunión que Juan Carlos Posada tuvo con la comunidad como

²² Consejo de Medellín, “Sesión ordinaria. Acta 047”. Consultado el 3 de Mayo de 2019. <http://www.concejodemedellin.gov.co/sites/default/files/2018-10/Texto-del-acta-047-de-febrero-23-de-2012.pdf>

²³ Juan Carlos Posada, Entrevista personal, Medellín, 06 de Junio de 2019.

representante del área social del Metro, se evidenciara el ascenso de las problemáticas y la comunidad, especialmente los comerciantes del sector, solo tuvieran quejas y reclamos ante las promesas incumplidas por el Metro alrededor de los dos años de construcción del tranvía. Las quejas tenían como epicentro las deudas contraídas por los comerciantes, algunas rondando los 20 millones de pesos, ante sus negocios cerrados por la incidencia de las obras y donde los impuestos de industria y comercio, el impuesto predial y los servicios públicos seguían llegando²⁴.

Para Juan Carlos Posada, la gestión social del metro durante sus dos años de construcción, falló y seguía fallando en su incapacidad para dar soluciones, “yo les decía que el tranvía los obligó a tocarse con el mundo”²⁵, comenta, y ese contacto era fallido dado a que el Metro estaba acostumbrado a “estar por encima de la ciudad. Cualquier falla, cualquier error, cualquier daño que ocurriera, allá mismo lo solucionaban y la ciudadanía prácticamente no se daba cuenta”²⁶. Sin embargo, las connotaciones mismas del proyecto exigían la presencialidad de su componente social como garantía de protección ante los diferentes riesgos que podía experimentar la comunidad. No obstante, la gestión social asociada, no solo a la temporalidad de las obras, sino al tiempo posterior a estas, tenía un carácter efímero y circunstancial, asociado a reuniones donde ideológicamente se presentaba el tiempo por venir tras finalizadas las obras. Doña Magnolia, comerciante local lo afirma de esta manera:

Nos decían que esto iba a traer economía, que esto iba a ser un paradero de buses, de descargue y por eso las escalas [escaleras de estación Bicentenario hacia la carrera 38] y uno se imaginaba un flujo de gente impresionante. Uno decía: hay que aguantar, (...) Nos dijeron que nos iban a hacer acompañamiento, que nos iba a dar ayudas para la gente que habíamos subsistido el tiempo que se construyó el tranvía, pero de eso no se ha visto nada, a mí me salvaba la clientela mía durante la construcción, muchos nos metimos en paga diarios y préstamos para subsistir ese tiempo, yo viendo el proyecto aquí decía, no, hay que aguantar. En esa reunión con el Metro, cuando dijeron que nos iban a hacer un acompañamiento, para que no nos subieran los arriendos, para que no nos fueran a pedir los locales ahora que pasara todo esto, que porque íbamos a ser la culebra que botaba el forro y íbamos a salir con piel nueva o el águila que botaba el pico a punta de golpes y luego le salía uno nuevo, osea, nos hablaron hermoso allá, eso nos llenaba más de emoción porque decíamos no nos van a dejar solos²⁷.

²⁴ Juan Carlos Posada, Entrevista personal, Medellín, 06 de Junio de 2019.

²⁵ Juan Carlos Posada, Entrevista personal, Medellín, 06 de Junio de 2019.

²⁶ Juan Carlos Posada, Entrevista personal, Medellín, 06 de Junio de 2019.

²⁷ Magnolia Gómez, Entrevista personal, Medellín, 10 de julio de 2018.

Así mismo, don Luis, dueño del restaurante Bahía Solano, comenta lo siguiente: “A ellos nos le importamos nosotros, simplemente pasaron, mientras tanto nos decían que aguantáramos, que hasta íbamos a tener que buscar trabajadores, pero al final nosotros tuvimos que salir de dos trabajadoras”²⁸. Dadas estas afirmaciones sobre la forma en la que le Metro, no solo le presento el proyecto a la comunidad, sino también cómo desde un discurso teleológico contribuye a las decisiones de los comerciantes locales de adquirir deudas, dada su insistencia en la idea de un futuro que de facto retribuiría sus esfuerzos presentes, hace notar que la empresa no estimo en el uso de cualquier mecanismo que le permitiera finalizar el proyecto, denotando el privilegio de la intervención material por encima de sus implicaciones sociales y territoriales.

Este privilegio de la producción material sobre la necesidad de subsanar sus efectos negativos, se demuestra tanto en actos cotidianos en el transcurrir de las obras²⁹ como en las formas urbanísticas mismas. Ejemplo de esto es la construcción de lámparas a lo largo del corredor con un alto nivel de luminosidad, que al estar cerca de viviendas o a sus ventanas, las sobreilumina durante la noche cuando podría haberse usado otro sistema de iluminación en la cercanía a viviendas³⁰; el incumplimiento en la construcción de lo que sería la plaza de la gastronomía donde se reubicaría a los vendedores de chunchurria del sector, desplazados por las obras del tranvía; y la formación de humedades en ciertas paredes de viviendas dado que no construían los desagües necesarios³¹.

Los habitantes del sector miran con recelo la irrupción de la intervención urbana en el territorio, sin embargo, la presencia misma del Metro, dada la carga simbólica de la que se ha previsto, se convierte en plataforma de ocultamiento y reafirmación de las formas que toma el progreso. Los efectos adversos de la obra terminan siendo efectos accidentales o justificables en la búsqueda del desarrollo de la ciudad:

²⁸ Luis. Entrevista personal, 13 de agosto de 2018.

²⁹ Al respecto, doña Magnolia Gómez expresa: “ellos no piensan en el bienestar de las demás personas, ellos van por lo de ellos, sin importar los que caigan porque ellos son los que tienen el poder, mire, muchas veces porque acá era un pantanero ellos me encerraban el negocio en costales sin saberse porque, y no me dejaban pasar a nadie tres y cuatro días, que por proteger la obra, hasta que yo con rabia cogí un cuchillo y les rasgue los costales. (En entrevista personal, 10 de Julio de 2018).

³⁰ Juan Carlos Posada, Entrevista personal, 06 de Junio de 2019.

³¹ Doña Magnolia Gómez, afectada por esta situación comenta: “Piensan más en lo que les iba a producir a ellos, más no en el entorno de las personas. Empezando por los perjuicios, nosotros en ese muro tenemos una humedad porque no le hicieron desagüe a las escalas, sino que las echaron derechos, sabiendo que tenían ingenieros no entiendo porque no pensaron en los que iba a perjudicar, ósea, lo vi más yo; yo le decía: ¿entonces toda el agua va a quedar callado para acá?, Porque no hicieron un desagüe o algo para que el agua llegara a la calle y no a la acera de las casas y locales y ellos me contestaban, no, es que eso lo pensamos arreglar después. Todo era con el desespero de entregar sin mirar cómo iba a quedar, y nosotros también tanto tiempo perjudicados hablamos lo que podíamos hablar y luego tragar lo que no” (entrevista personal, 10 de Julio de 2018).

Quitando lo obvio, el desplazamiento, la expropiación de territorios y demás; que si tiene consecuencias, pero que trae la visibilización de la zona, ¡el nuevo tranvía de Ayacucho, ¡pucha, la gente así sea por puro morbo va a ir a ver como es ese tranvía, porque además es algo innovador, no había un tranvía en Colombia desde 1940, la gente va a ir a ver, van a ver la calle reformada, el barrio reformado, antes era feo, como el centro, lleno de buses y carros y todo eso, el tranvía ayuda a quitar el caos y organiza el asunto³².

La homologación directa de los aspectos técnicos, la impronta de la innovación, el embellecimiento del sector y la eficacia en la movilidad, con los beneficios cualitativos de la obra para sus habitantes, es una extensión que el propio Metro logra establecer en el imaginario colectivo de la ciudad. La eficacia del medio de transporte y su filiación a la empresa Metro otorga una percepción, tanto a los externos al territorio como a los no afectados por las obras, afirmativa frente a los cambios, asociada a la representación del metro como entidad promotora de seguridad, apropiación y cultura ciudadana:

No he vivido por allá pero hoy en día sé que puedo tomar un transporte público eficiente que me deja allá y puedo recorrer la zona tranquilo y libremente y me doy cuenta que la zona está bien y que todo está bien, bueno no todo está bien pero funciona y está en calma y es eliminar la idea que tenemos y traemos de Medellín y eliminar eso gracias precisamente al sistema de transporte. El Metro es un subconsciente muy importante de la apropiación, aparte de que visibiliza todo esto, abren el Mercados del Tranvía, llegan los gringos al Mercado del Tranvía, se toman la foto en el tranvía, sale ahí Buenos Aires, Buenos Aires entonces pasa de ser un territorio de conflicto, un contexto de conflicto armado, deja de ser la comuna de Medellín, que en el imaginario es periferia, drogas y bala, pero cuando te das cuenta que no, que vas en el tranvía seguro y al final hay un centro comercial grandísimo y además de eso en todo ese trayecto, que además que se puede transitar a pie, un asunto netamente peatonal, hay negocios de comida rica, comida cara, comida conocida, comida que hasta en esa mierda de *Tulio recomienda* sale, que ya en redes sociales hay un movimiento de todo eso, entonces visibiliza este espacio muy bien y ayuda a desmitificar todo el espacio y quitarle esos sesgos al espacio³³.

Aquello que se menciona como agente visibilizador del territorio constituye a su vez una acción de gentrificación simbólica, puesto que esta percepción se hace material en el encarecimiento de sector y en la llegada de entidades comerciales externas que lo potencializan, repercutiendo en la economía de los comerciantes locales. El Corredor de Movilidad del Tranvía de Ayacucho fue prometido para estos comerciantes como uno turístico y cultural, lo que significaría un incremento en sus ventas. No obstante, pese a que

³² Transeúnte del sector. Entrevista Personal, 18 de Septiembre de 2018.

³³ Transeúnte del sector. Entrevista personal, 22 de Agosto de 2018.

el sector sí se consolida como turístico, esta ganancia no significa beneficios para ellos sino para estas cadenas comerciales.

Mientras los comerciantes locales señalan que no hay un aumento significativo en sus ventas por la llegada del tranvía y por la consolidación del corredor como turístico, Carolina Arango, gerente de mercadeo de Mercados del Tranvía, señala que esta cadena comercial, y las iniciativas privadas en general, ayudan en la “rehabilitación”, tanto de “barrios como estos”³⁴ como del centro de la ciudad. La rehabilitación a la que ella se refiere no significa otra cosa que la gentrificación del territorio. Esto puede evidenciarse en las siguientes afirmaciones que Carolina Arango hace en una entrevista en La W Radio:

Rompe una brecha de estratos, es decir, es más fácil que la ciudad venga y visite diferentes barrios, y ahí entra la importancia del comercio. Se abren espacios para otro tipo de comercio, diferente, que empieza a cambiar la dinámica. Desde las iniciativas privadas ayudamos a que los barrios como estos, a que los proyectos como estos, se rehabiliten desde estas iniciativas. Según la Secretaria de Desarrollo a año nos están visitando casi ochocientos veintitrés mil personas, y acá al Mercado estamos recibiendo casi 700 personas día, veinte mil al mes, eso quiere de que estamos recibiendo alrededor de doscientas treinta mil personas al año³⁵.

A través del PIA –Plan Integral de Ayacucho³⁶, el Metro y la alcaldía de Medellín buscaban consolidar el corredor de movilidad como uno turístico y cultural a ser apropiado por los ciudadanos. Una iniciativa que, desde cinco líneas de acción: infraestructura y transformación del espacio urbano, patrimonio y cultura, turismo y desarrollo económico, gestión social y comunicacional y trabajo interinstitucional³⁷, pretendía:

Llenar de arte y color el trayecto del tranvía mediante la intervención de las fachadas de las viviendas y los locales comerciales, la recuperación de espacios con arte público y urbano y la siembra de jardines. El PIA busca recuperar integralmente el territorio para garantizar su apropiación ciudadana como lugar

³⁴ La W Radio, “Tranvía de Ayacucho le cambia la cara a el centro de Medellín”, consultado el 13 de abril de 2019. <https://www.wradio.com.co/noticias/regionales/tranvia-de-ayacucho-le-cambia-la-cara-a-el-centro-de-medellin/20190123/nota/3853956.aspx?fbclid=IwAR28tSJMT9vp8GIfd3UBx16k-zdsWAgIpGxNfHYUMilpWqXJNbvCYhszKdA>

³⁵ La W Radio, “Tranvía de Ayacucho le cambia la cara a el centro de Medellín”, consultado el 13 de abril de 2019. <https://www.wradio.com.co/noticias/regionales/tranvia-de-ayacucho-le-cambia-la-cara-a-el-centro-de-medellin/20190123/nota/3853956.aspx?fbclid=IwAR28tSJMT9vp8GIfd3UBx16k-zdsWAgIpGxNfHYUMilpWqXJNbvCYhszKdA>

³⁶ En estrecha relación al PUI, Plan Urbano Integral, adoptado por la ciudad desde 2004 por la Alcaldía de Medellín y la EDU (Empresa de Desarrollo Urbano), asociada a la producción de espacios y edificios públicos, parques y viviendas, con la idea de propiciar una la planeación participativa del territorio.

³⁷ Alcaldía de Medellín, *Entre rieles y cables*, 49.

público y como referente y patrimonio de la ciudad. Un corredor con museos, edificios históricos, sedes de teatro, cafés y una oferta gastronómica diversa; un nuevo circuito turístico de ciudad, que conjuga la arquitectura moderna con los lugares históricos, la naturaleza, la cultura y las dinámicas comerciales³⁸.

De todo este plan de gestión social, el cual fue pensado “para ser el colofón”³⁹ del proyecto, con el fin de alivianar la situación tan tensa entre la institucionalidad y la comunidad por las inconformidades de esta última, solo se llevó a cabo en su totalidad la intervención artística del corredor, bajo el proyecto “*Ayacucho te quiero mucho*”, pero que, según el mismo diseñador del proyecto, Juan Pablo Posada, estaba pensado para ser una intervención constante y no meramente un maquillaje de los efectos adversos de la obra. El PIA se une ahora a las promesas incumplidas por el Metro a la comunidad, especialmente a los comerciantes, a quienes se les prometió la visita de artistas y eventos culturales constantes al corredor como forma de visibilizarlo para su beneficio, pues impulsaría el turismo de la zona y en tanto sus ventas.

La instrumentalización del arte y la cultura aparece en este proyecto, no solo como catalizador de procesos de gentrificación y revitalización comercial, sino a su vez como elemento que oculta las implicaciones de la modernización, constituyendo una puesta en escena en la espectacularización del territorio. Aquello que oculta las intervenciones artísticas en el corredor de movilidad del tranvía de Ayacucho, son los efectos materiales de la desarticulación entre la dimensión técnica y la social. Esta primera, al ser el eje fundamental de la razón instrumental, instituye sus dominios como objetivos e irrefutables y por tanto, aquello que alude al bienestar social como subjetivo e inverificable y por esto vaciado de toda validez.

De acuerdo a lo planteado en los capítulos anteriores, este privilegio de la dimensión técnica del proyecto del Tranvía de Ayacucho responde a que la razón instrumental como razón política imposibilita la decisión y planeación de los habitantes sobre la ciudad que se desea vivir, dado que la ciudad misma debe responder de forma eficaz a las exigencias del mercado. La función del arte en el marco de este proyecto, como elemento de construcción de sentido, y su ubicación en el espacio público, ha tenido como finalidad la presentación ideológica del territorio como lugar que apela a la historia colectiva, pero donde las intervenciones para el desarrollo de la ciudad han acentuado su desfase temporal.

³⁸ Alcaldía de Medellín, *Entre rieles y cables*, 135.

³⁹ Juan Carlos Posada. Entrevista personal, 06 de Junio de 2019.

3.2. Ayacucho Te Quiero Mucho

Según Juan Pablo Posada, Claudia Restrepo, la entonces gerente del Metro, pretendía darle “una impronta a la gestión del Metro un poco más humana, un poco más cercana a la ciudadanía y es así que el tranvía empieza a bajar un poco a la ciudad, haciendo que el mismo Metro bajara a la ciudad”⁴⁰. Para este fin, se formuló el Proyecto Integral del Tranvía de Ayacucho, donde uno de sus componentes buscaba a través de intervenciones artísticas y culturales, la apropiación del corredor vial por parte de la ciudadanía, partiendo de que con la “generación de espacios estéticamente agradables se genera comportamientos más éticos”⁴¹. *Ayacucho te quiero mucho* era una estrategia pensada como:

Pedagogía a través de arte, pensar que desde el arte y la cultura se puede generar ciudadanía. El metro Línea A y B, cinco años antes de empezar su funcionamiento inicio toda una campaña de sensibilización que se llamó Quiero al Metro desde ya, e hicieron una campaña tan fuerte que desencadenó en lo que hoy llamamos cultura metro. Yo les decía, ¿pero porque con el tranvía no han hecho nada? Y ahí es donde empieza un proyecto que se llama *Ayacucho te quiero mucho*, porque además era una versión 20 años después de Quiero al metro desde ya. *Ayacucho te quiero mucho* no es solo el juego de palabras⁴².

El proyecto inicia en el 2016 con una alianza público-privada entre la Alcaldía de Medellín, el Metro de Medellín y la Fundación Orbis, buscando que en la apropiación del corredor vial por parte de la comunidad, éstos se hicieran aliados del proyecto para que éste dejase de ser un agente externo que hacía peligrar sus formas de vida⁴³. José Daniel Restrepo, coordinador de proyectos de la Fundación Orbis, cuenta que la fundación proporciona un acompañamiento integral a la comunidad en búsqueda de crear cohesión social y apropiación del corredor vial, involucrando a la comunidad en la planeación urbana, es decir, propiciando una participación activa en el hacer ciudad. El proyecto, a grandes rasgos, está compuesto por dos iniciativas, pintar la fachada de 267 viviendas desde el barrio Girardot hasta la estación Oriente del tranvía, y propiciar 3000 metros cuadrados para la intervención artística. El discurso de planeación participativa del corredor se ve empobrecido por el carácter de dicha participación, la cual queda relegada a poder elegir entre cuatro paletas de colores la que llevará su casa, aunque para esto haya un despliegue discursivo sobre la incidencia del proyecto en la reconstrucción de los lazos comunitarios,

⁴⁰ Juan Carlos Posada, Entrevista personal, 06 de Junio de 2019.

⁴¹ Juan Carlos Posada, Entrevista personal, 06 de Junio de 2019.

⁴² Juan Carlos Posada, Entrevista personal. 06 de junio de 2019.

⁴³ José Daniel Restrepo, Entrevista personal, 10 de abril de 2018.

en el reconocimiento del patrimonio histórico del sector, en la resignificación del espacio público y como elemento de planeación participativa⁴⁴.

Bajo el concepto de un experto en patrimonio se determina el color de cada una de las fachadas.

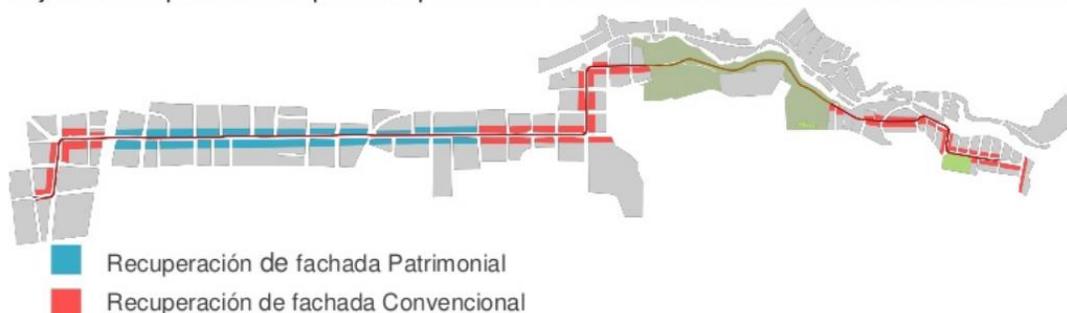


Imagen 05. Ubicación de la intervención de fachadas de viviendas y locales comerciales en el corredor del tranvía, Concejo de Medellín⁴⁵.

Construcción de piezas de arte a lo largo del recorrido tranviario, utilizando distintas técnicas de expresión como el grafiti, obra pictórica y esculturas. Presentación de diferentes expresiones culturales a lo largo del corredor.



Imagen 06. Ubicación de las intervenciones artísticas en el corredor del tranvía, Concejo de Medellín⁴⁶.

⁴⁴ Acciones que se hicieron materiales solo por motivo de inauguración del Tranvía aunque fueron presentados y prometidos a la comunidad como acciones permanentes.

⁴⁵ Concejo de Medellín, "Presentación de Claudia Restrepo gerente del Metro de Medellín en el debate sobre el Tranvía de Ayacucho", 58. Consultado el 16 de agosto de 2018. <https://www.slideshare.net/ConcejoMDE/presentacion-tranvia?fbclid=IwAR28tSJMT9vp8GIld3UBx16k-zdsWAgIpGxNfHYUMilpWqXJNbvCYhszKdA>

⁴⁶ Concejo de Medellín, "Presentación de Claudia Restrepo gerente del Metro de Medellín en el debate sobre el Tranvía de Ayacucho", 53. Consultado el 16 de agosto de 2018. <https://www.slideshare.net/ConcejoMDE/presentacion-tranvia?fbclid=IwAR28tSJMT9vp8GIld3UBx16k-zdsWAgIpGxNfHYUMilpWqXJNbvCYhszKdA>

La pintura como elemento de embellecimiento de los espacios es tomada como estrategia de visibilización de la acción social en corredor de movilidad⁴⁷ y presentada ideológicamente como forma de participación ciudadana en la planeación de la ciudad: “La concertación familiar de las fachadas fue una actividad que posibilitó que el núcleo familiar conociera el proyecto, pero además, que se sintieran parte de una propuesta de ciudad con la aceptación de la intervención con la pintura. Esto se constituye en un primer eslabón dentro de la cadena de la sostenibilidad del proyecto”⁴⁸.

La Fundación Orbis, en colaboración con el Metro, diseña para el proyecto cuatro paletas de colores cuyos nombres hacen alusión a su contexto histórico: Herencia del campo, Camino de flores, Eterna primavera y Horizonte, donde este último refiere “al futuro y al progreso de la ciudad”⁴⁹. Nombres que denotan la importancia de la tradición como fuerza capaz de legitimar los cambios para el desarrollo, hacia el interior tanto como mecanismo de pacificación de la comunidad en su descontento por los efectos de las obras, como elemento que apela a una inclusión generalizada de la población, hacia el exterior como instrumento de competitividad y visibilización en la proyección internacional de la ciudad.

Cuenta Juan Carlos Posada que la convocatoria nacional para intervenir artísticamente tres mil metros cuadrados del corredor de movilidad, surgió tras un incidente ocurrido en la esquina de la carrera 29, justo donde el tranvía da un giro hacia el barrio Alejandro Echavarría. Una de las noches, cercana a la finalización de la obra del tranvía, una de las culatas⁵⁰ del corredor fue intervenida por jóvenes del sector sin permiso previo del Metro. Así presenta lo sucedido quien diseñó el proyecto:

A mí me llaman, Juan pintaron una esquina del tranvía, lo grafitieron, yo me voy y lo veo, y esto desde el ejercicio de la ciudadanía es un tema de resistencia marcar territorio, y lo taggearon e hicieron un dibujo muy feo. Yo empiezo a averiguar quién lo hizo porque la mirada del metro era simplemente: “nos pintaron una de las culatas del tranvía”. Yo les digo, hagamos una convocatoria

⁴⁷ Corporación futuro para la niñez, “Acompañamiento social a ‘Corredor Ayacucho, Te Quiero Mucho’, con Fundación Orbis (2016)”. Consultado el 27 de septiembre de 2018. <http://www.futuroparalaninez.org/acompanamiento-social-al-proyecto-corredor-ayacucho-te-quiero-mucho-fundacion-orbis/>

⁴⁸ Corporación futuro para la niñez, “Acompañamiento social a ‘Corredor Ayacucho, Te Quiero Mucho’, con Fundación Orbis (2016)”. Consultado el 27 de septiembre de 2018. <http://www.futuroparalaninez.org/acompanamiento-social-al-proyecto-corredor-ayacucho-te-quiero-mucho-fundacion-orbis/>

⁴⁹ José Daniel Restrepo, Entrevista personal, 10 de Abril de 2018.

⁵⁰ Lugares como paredes y esquinas que dejó la construcción de corredor vial.

a nivel nacional yo me encargo de hacer un guion curatorial conceptual, para recibir intervenciones artistas y hagámoslo en todo el corredor. Construyo los términos de referencia. El guion para resumir era de relaciones de vecindad y memoria⁵¹

La elección de las obras estaba centrada en los lineamientos de la convocatoria, buscando obras figurativas que hicieran alusión a la tradición antioqueña⁵². Aunque bien es cierto que en el corredor hay obras que pueden ser catalogadas como arte de “alta cultura en su sentido tradicional, hay una forma privilegiada en la que el arte es presentado: como uno falsamente democratizado, producto principal de este proyecto, lo que más adelante será tratado en detalle. El análisis del arte, al que se llamó sociológico en el primer capítulo, permite señalar críticamente la tendencia homogenizante de un arte pensado para ser entendido por todos, puesto que se hace instrumento para reforzar el discurso de inclusión que maneja, tanto la administración local como la empresa Metro, en la búsqueda de afirmación de la transformación urbana desdibujando los efectos adversos de la misma. Evidencia a su vez el empobrecimiento de la experiencia estética en la modernidad capitalista por la imposición de las formas objetivas de la razón instrumental sobre las formas que apelan a lo cualitativo, haciéndose material en la imposibilidad de los habitantes de planear su territorio.

La institucionalidad parte de que los procesos artísticos en espacio público “desencadenan mecanismos sociales e individuales de apropiación del espacio que contribuyen a co-producir el sentido del lugar”⁵³. La intervención artística en el marco del proyecto del Corredor de Movilidad del Tranvía de Ayacucho tiene como función la afirmación de la intervención urbanística, haciendo explícito el carácter neutro que se le otorga al territorio⁵⁴, uno modificable en tanto precursor del progreso técnico y la valorización del valor, donde se reconoce a quien habita en lo construido en tanto legitimador de las intervenciones. Co-producir el sentido del lugar es entonces un proceso de adaptación al territorio donde el sentido se impone como agente externo⁵⁵. El arte en el espacio público tiene una fuerza potencial de irrupción en el tiempo de lo cotidiano, en el tiempo de la eficacia y la productividad, sin embargo, termina convirtiéndose en acciones que en lugar de extrañarlo lo promueven sin límite, haciendo incluso del espacio una mercancía más.

⁵¹ Juan Caros Posada, Entrevista personal, 06 de julio de 2019.

⁵² Juan Carlos Posada, Entrevista personal, 06 de junio de 2019.

⁵³ Citando a Antonio Remasar: Félix Duque, “Arte urbano y espacio público” *Res publica* (2011): 76.

⁵⁴ Félix Duque, “Arte urbano y espacio público”, 77.

⁵⁵ Félix Duque, “Arte urbano y espacio público”, 77.

Si bien es cierto que los habitantes miran con recelo la intervención urbana, al ser interpelados por las obras de arte dispuestas en su proximidad, plantean una separación tajante entre ellas –junto con el embellecimiento de las calles y la pintura en las fachadas, y las implicaciones de la construcción del corredor vial, logrando el proyecto de forma parcial la pacificación de los habitantes del sector y de los afectados por las obras. Crea a su vez un sentido de apropiación de estos espacios, que tal y como lo planteaban el Metro y la fundación Orbis, llevaría a los habitantes a cuidarlos y preservarlos, y que termina siendo, según los habitantes del sector, su tarea exclusiva, puesto que al hacer algún tipo de reclamación al Metro sobre la responsabilidad conjunta en la limpieza de los espacios, estos responden que no es su tarea y que deben dirigir sus quejas a las entidades responsables⁵⁶.

A su vez, los externos al territorio ven las intervenciones artísticas como elemento potencializador de la intervención urbana y como generador de visibilización del sector y por tanto como mecanismo que propicia un cambio significativo de carácter cualitativo en el territorio:

Son cosas bonitas, son cosas que le dan vida, el atractivo es también el arte. Que el metro permita que mientras se vaya extendiendo haya una apropiación de los espacios por la misma gente, me parece armónico, visibiliza el arte, y con eso ya tienes todo, turismo, calidad de vida, algo bonito, algo que la gente va a cuidar, que el tranvía sea peatonal permite que no haya indigentes sino arte y la gente pasando por ahí todos los días y cuidándolo⁵⁷.

El proyecto de intervención artística es también una apuesta por la producción de un tipo experiencia particular, donde la cultura es tomada como eje que posibilita tanto la cohesión social de la comunidad como la innovación y la competitividad para el desarrollo económico a través de políticas culturales que contribuyen a la consolidación de la vocación cultural de la ciudad.

Tanto la intervención urbana como el arte allí dispuesto se convierten en sinónimo no solo de progreso, si no también muestra del “talante antioqueño”. Juan Guillermo Montoya, quien toda su niñez y adolescencia la transcurrió en Ayacucho, al volver a Medellín, después de 30 años de no visitarla, comenta: “(...) es que qué alegría encontrarse con este aparato tan hermoso, con esas pinturas tan bonitas, es que esto no se ve en todas partes, solo en

⁵⁶ Hay una queja recurrente de la comunidad frente al mantenimiento de los espacios públicos generados tras la obra, según ellos ha incrementado la llegada de habitantes de calle al sector, lo que según el Metro no pasaría porque sería un corredor turístico y cultural y por tanto con constante vigilancia.

⁵⁷ Transeúnte del sector, Entrevista personal, 22 de agosto de 2018.

Medellín porque acá si hay progreso, y mire que yo he viajado por todas partes y en ningún lado, óigame bien, en ningún lado yo he visto las cosas que acá hacemos”⁵⁸.

El corredor vial de Ayacucho, tanto por las intervenciones artísticas en el espacio público y su carácter democratizado, como por la innovación técnica y la inclusión y participación que dice generar, es tomado como promotor del desarrollo de la ciudad, idea reforzada por la reafirmación de la cultura y la identidad local, invisibilizando la necesidad de replantear los procesos de planeación de la ciudad y las políticas económicas detrás de ella.

Este reconocimiento omnímodo del progreso técnico y su relación directa con la identidad local, permite una transposición de esta aprobación hacia las instituciones involucradas en la intervención urbana. Entre los logros expuestos del proyecto *Ayacucho te quiero mucho*, se menciona el reconocimiento institucional “del Metro de Medellín por una labor más cercana a lo social, lo estético y a lo participativo, y de la Fundación Orbis por tomarse en serio la Responsabilidad Social Empresarial”⁵⁹. La percepción de los beneficios de las intervenciones urbanas termina dotando a estas empresas de una imagen filantrópica y altruista dada también su asociación al territorio, el Metro por su carga simbólica de seguridad y cultura ciudadana y la Fundación Orbis como generador de progreso social⁶⁰.

La Fundación Orbis hace parte de la propuesta de responsabilidad social empresarial de Pintuco y otras empresas asociadas, plantea como su propósito la inclusión social por medio del aporte de pintura para el mejoramiento de viviendas y espacios comunitarios, cuyo modelo de gestión se basa en asociaciones público-privadas, donaciones y asesorías en acabados arquitectónicos⁶¹. La construcción de una imagen de filantropía corporativa⁶², donde Pintuco, al indicar de forma propagandística su aporte al bien común: el mejoramiento del “hábitat en los lugares más necesitados, con espacios en condiciones más adecuadas, agradables, limpias y ordenadas, mejorando significativamente la calidad de vida de las comunidades”, se hace a una imagen de empresa bondadosa capaz de aportar parte de sus ganancias al mejoramiento de la calidad de vida de los –como ellos mismo nombran, “más necesitados”.

⁵⁸ Transeúnte del sector, Entrevista personal, mayo 17 de 2018.

⁵⁹ Corporación futuro para la niñez, “Acompañamiento social a ‘Corredor Ayacucho, Te Quiero Mucho’, con Fundación Orbis (2016)”. Consultado el 27 de Septiembre de 2018. <http://www.futuroparalaninez.org/acompanamiento-social-al-proyecto-corredor-ayacucho-te-quiero-mucho-fundacion-orbis/>

⁶⁰ Fundación Orbis. *Pintando esperanzas* (2016): 06.

⁶¹ Fundación Orbis, “Fundación Orbis – Pintuco”. Consultado el 12 de Septiembre de 2018. <https://www.grupo-orbis.com/9-generico/26-fundacion-orbis>

⁶² Rodrigo Villar, *Invertir en el desarrollo de capacidades de las organizaciones sociales: Un reto en la evolución de la filantropía corporativa*. (VIII Encuentro Latinoamericano del Tercer Sector: 2006)

La construcción de esta imagen de la empresa, asociada a la caridad y al altruismo⁶³, actúa como mecanismo publicitario para su crecimiento económico, al intentar que los clientes o posibles clientes se reconozcan en la marca. La empresa logra consolidar así una estrategia competitiva ligada a aportar al bien común⁶⁴, en consonancia a los valores que dicen representar la marca y echando mano de una narrativa en la que, mediante el reconocimiento de la ineficacia de sus estrategias en el real mejoramiento de la calidad de vida de aquellos a los que dice beneficiar, oculta una sociedad de clases, naturalizando la desigualdad mediante su embellecimiento:

Sabemos que la pintura y el color no alimentan niños, ni educan, ni curan a los enfermos; pero la experiencia nos demuestra que hay una manera diferente de hacer las cosas y que si llevamos ese espíritu y ese color a otros escenarios de la vida, vamos a lograr transformaciones mucho más significativas⁶⁵.

La presencia de esta fundación en un sin número de iniciativas público–privadas⁶⁶, logra en cierta medida, incidir en la instauración de una forma artística predominante y nuevas relaciones comerciales y publicitarias al proporcionar un material específico para las intervenciones⁶⁷. El mural en tanto forma, es también contenido y se inscribe al momento histórico como evidencia de la apuesta por un modelo de ciudad inclusiva, innovadora, creativa y con vocación cultural⁶⁸; que a su vez es también una demostración de las formas en las que el establecimiento redimensiona las estrategias de dominación y mercantilización, ocultando toda oposición de clases y haciendo del arte y la cultura un

⁶³ Gracias también a ciertas formas de visibilización de los proyectos realizados, o por ejemplo a publicidad que otorga ganar el Premio Regional en Responsabilidad Social de Camacol Antioquia (2018). Ver para esto: <https://www.grupo-orbis.com/10-boletines-de-prensa/59-pintuco-y-su-fundacion-ganadores-del-premio-regional-en-responsabilidad-social-de-camacol-antioquia>

⁶⁴ Adriana Aguilera Castro y Doria Patricia Puerto Becerra, “Crecimiento empresarial basado en la Responsabilidad Social”, *Pensamiento y gestión* 32 (2012): 20.

⁶⁵ Fundación Orbis, *Pintando esperanzas*, 06.

⁶⁶ Hay murales patrocinados por dicha fundación en las comunas 8 y 13, en el viaducto del Metro, en los lugares en los que el Festival Pictopía ha pintado, en Belén, Santa Elena, y otros espacios del centro de la ciudad. (Fundación Orbis, *pintando esperanzas*).

⁶⁷ Néstor García Canclini. *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*, (México D.F.: Siglo veintiuno editores, 2001), 106-116.

⁶⁸ Uno de los artistas mencionaba al respecto: “la ciudad va cambiando al ver como se mueven las otras ciudades, la dinámica artística también le exige a las ciudades que se vaya moviendo a esa manera, es muy orgánico, los administradores se dan cuenta que hay unos cambios técnicos, en los materiales y en las obras y propuestas de la gente y deben darle un nuevo orden y ese nuevo orden se debe hacer de una manera conciliada, o por lo menos se intenta conciliar con los artistas y con los que se están expresando de alguna manera, hay quien pinta en cualquier pared, como hay unas expresiones, la administración debe dar una respuesta”.

recurso a ser explotado en la búsqueda de maximizar las ganancias, mientras se les extraña de su potencial político.

El auge de las políticas culturales en la ciudad, como captura de nuevos lugares de consumo, y la incidencia de nuevos materiales en la producción artística, logran incrementar significativamente la oferta laboral. Alejandro Poucar artista invitado a intervenir el corredor vial del tranvía de Ayacucho, lo evidencia de la siguiente manera:

Hay mayor oferta de empleo, está la potencia de que muchas manifestaciones urbanas crezcan. Por ejemplo, antes quién se iba a imaginar que uno podía trabajar como muralista, obviamente hay como una oleada, hubo una anteriormente por ejemplo con Pedro Nel Gómez y ahora hay un resurgimiento. Primero que todo porque hay unos recursos nuevos, antes era muy complicado hacer obras de gran escala, ya contamos con grúas con elevadores, los aerosoles aportan una velocidad grande en las intervenciones, hay otras herramientas y materiales, y estos van dando iniciativa para que estas obras vuelvan a surgir de otra manera pictórica pero vuelven a replantearse⁶⁹.

Sin embargo, al lado de la creciente oferta laboral que el mural propicia, se establece una precariedad e inestabilidad laboral que afecta principalmente a los jóvenes, quienes son en su mayoría quienes trabajan esta técnica. Las consecuencias de la lógica neoliberal se ven en la forma en como ellos se ven insertos en el mercado laboral, donde les es necesario contraer o generarse múltiples empleos, muchos de ellos de escasa duración⁷⁰. Esta situación parece acentuarse en el trabajo artístico, donde si bien hay artistas que logran hacerse de un prestigio y con esto evadir de forma parcial la falta de seguridades laborales, la mayoría de artistas jóvenes, en este caso concreto en la intervención del corredor tranviario de Ayacucho, deben buscar formas alternas de sostenimiento. Por ejemplo una integrante del colectivo Rarónika comenta lo siguiente:

Yo soy maestra en artes plásticas de la universidad nacional, antes estude publicidad. Empecé a apropiarme de la calle, más o menos hace 12 años con tags, firmas, carteles y graffiti y ese fue mí que hacer más allá de la academia. Al terminar la universidad pensaba dejar la publicidad y trabajar como artista pero me doy cuenta que es muy duro, menos gente puede vender arte como objeto y comprarlo como objeto, la economía que nos tocó a nosotros no da. Como alguien va a poder tener por ejemplo un cuadro de un millón de pesos, siendo

⁶⁹ Alejandro Poucar, Entrevista personal, 03 de julio de 2018.

⁷⁰ Néstor García Canclini "Introducción. Creatividad y jóvenes: practicas emergentes", *Cultura y desarrollo: una visión distinta desde los jóvenes*, coordinado por García Canclini y Castro Pozo (Madrid: Fundación Carolina, 2011), 15.

una obra muy barata, teniendo uno el día a día arrollándolo. Por ese lado el arte sigue quieto, aunque si siento que hay más sensibilización hacia ciertas prácticas, y el arte urbano lo logra muy bien. Lo que hace es condensar el espacio público, no tiene tantas condiciones como un museo y las imágenes pueden apelar al sentido de pertenencia si quiere o simplemente al deleite visual y ahora eso la gente lo ve con mejores ojos⁷¹.

Tal y como se señala en la anterior entrevista, la ciudad en la contemporaneidad promueve la intervención artística de su espacio por medio de murales que se caracterizan por la democratización de sus imágenes, hecho que impulsa la asimilación de estas formas artísticas por parte de sus habitantes. Es por esto que se plantea como necesario reflexionar sobre las obras dispuestas en el corredor en tanto portadoras de un sentido, y de las imágenes como quienes lo otorgan. El próximo capítulo pretende poner en discusión el uso político de las imágenes como parte de la correlación de fuerzas que buscan legitimar las acciones gubernamentales para su crecimiento económico.

⁷¹ Colectivo Rarónika, Entrevista personal, 09 de mayo de 2019.



Buenos Aires-Miraflores. Fotografía tomada el 05 de julio de 2019. Fuente: elaboración propia

El derrumbe de la ficción¹

Antes del advenimiento de esta reconciliación cultural, la literatura y el arte eran esencialmente alienación que sostenía y protegía la contradicción: la conciencia desgraciada del mundo dividido, las posibilidades derrotadas, las esperanzas no realizadas y las promesas traicionadas.

Herbert Marcuse

¹ “la ficción llama a los hechos por su nombre y su reino se derrumba”. En: Herbert Marcuse, *La dimensión estética. Crítica de la ortodoxia marxista*, (Madrid: Biblioteca Nueva, 2007), 91.



Fotografía 01. «Color Piel». Tomada el 10 de julio de 2019. Fuente: elaboración propia.



Fotografía 02. Mural en las inmediaciones del Parque de San Antonio. Tomada el 10 de julio de 2019. Fuente: elaboración propia



Fotografía 03. «La solidez de La certezas». Tomada el 10 de julio de 2019. Fuente: elaboración propia



Fotografía 04. «La solidez de La certezas». Tomada el 10 de julio de 2019. Fuente: elaboración propia



Fotografía 05. "Elogio a la tradición". Tomada el 12 de noviembre de 2018. Fuente: elaboración propia



Fotografía 06. Mural Mosaico, estación Bicentenario del tranvía. Tomada el 15 de julio de 2019. Fuente: elaboración propia



Fotografía 07. Mural en la estación Bicentenario del tranvía. Tomada el 15 de julio de 2019. Fuente: elaboración propia



Fotografía 08. Esfera pública. Fuente: elaboración propia.

Santa Elena tierra de color

Este trabajo es un homenaje a los campesinos de Santa Elena que durante más de medio siglo han decorado sus silletas con tanto amor. Cada retrato busca reconocer la labor que hacen, su dedicación a las plantas desde la siembra hasta el florecimiento, el trabajo y la paciencia que han logrado una amplia y diversa gama de flores. Gracias a estas personas, cada año en el Desfile de Silleteros, color y luz se conjugan de manera perfecta y por eso le damos las gracias con toneladas de flores y de orgullo porque existen y son nuestro patrimonio

Luigi Baquero



Fotografía 09. Gabinetes de energía ahora decorados con fotografías de los campesinos de la región y sus historias de vida. Tomada el 20 de junio de 2019. Fuente elaboración propia

Si bien, como dice Roger Bartra, “hay antiguas y extrañas fuerzas de índole cultural y psíquica que dibujan las fronteras que nos separan de los extraños”², es en la modernidad donde esta separación toma su connotación más violenta. La producción de imágenes que apelan a la identidad y la tradición como parte de una estrategia de reafirmación de las formas políticas y económicas, toma en Latinoamérica una particularidad epistemológica: una modernidad no contemporánea donde la reivindicación del “depositario del alma nacional” solo puede ser melancólica³. El presente capítulo pretende abordar las imágenes que se producen en el marco del proyecto *Ayacucho te quiero mucho*, donde el guion curatorial exigía obras que apelaran a las dos categorías mencionadas: la identidad y el tradicionalismo. Más que como mero examen iconográfico o como descripción sistemática de las imágenes, se las quiere presentar como portadoras de un sentido, como elementos que remiten a algo más allá de sus meras formas y como instrumentos en la legitimación del orden establecido.

Para Erwin Panofsky, en las imágenes puede percibirse un “síntoma de algo más que se expresa a sí mismo en una variedad incontable de otros síntomas, e interpretamos sus rasgos compositivos e iconográficos como una evidencia más particularizada de este algo más diferente”⁴. Esta evidencia no es otra cosa que la huella de una época, puesto que la obra está cargada del momento histórico de su producción, denotando la relación entre imagen y tiempo. No es un equívoco del autor plantear como *intuición sintética* a aquella facultad de quien analiza de lograr entender la síntesis de toda una época en una imagen⁵, posicionándola como territorio desde donde es posible producir conocimiento. Sin embargo, esta postura condena a las imágenes a estar ancladas a su tiempo, analizarlas se asemejaría a una “arqueología de las imágenes”⁶, por la incapacidad de estas de interpelar otros tiempos y otras concreciones culturales, agotándose en su momento de producción. “Es distinto hablar de significados en imágenes que pueden hacerse legibles de manera similar a un texto, que tomar como tema el significado que las imágenes recibían y tenían en esa sociedad en particular.”⁷

Es bajo esta segunda mirada que quiere inscribirse este capítulo, como señalamiento de los significados y usos de las imágenes en nuestra concreción histórica de la cultura, es decir,

² Roger Bartra, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. (México D.F.: Grijalbo, 1987), 15.

³ Roger Bartra. *La jaula de la melancolía*. (ver capítulo 02).

⁴ Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, (Madrid: Alianza Editorial, 1972), 18. (A lo que el autor llama síntoma cultural).

⁵ Erwin Panofsky. *Estudios sobre iconología*.

⁶ Hans Belting. “Imagen, *Medium*, cuerpo: un nuevo acercamiento a la iconología”, *Cuadernos de Información y Comunicación* 20 (2015), 154.

⁷ Hans Belting, *Antropología de la imagen*, (Madrid: Katz Editores, 2007), 19.

valorando que el análisis de las políticas de la imagen en nuestro contexto histórico particular es una herramienta que permite entender la forma en la que se realiza y actualiza la modernidad capitalista. Las imágenes que se producen en el proyecto que nos interesa son portadoras de un *síntoma cultural*⁸, dando cuenta de todos los aspectos abordados en este escrito: los efectos del privilegio de la razón instrumental que se demuestran en el empobrecimiento de experiencia estética, en la imposibilidad del despliegue de la dimensión política del ser humano, en la instrumentalización y falsa democratización del arte y la cultura y en el uso político de ciertas imágenes para la legitimación del aparato estatal y del modelo económico establecido.

Cuando George Didi-Huberman propone “cerrar los ojos para ver cuando el acto de ver nos remite, nos abre a un vacío que nos mira, nos concierne, y en un sentido nos constituye”⁹, su propuesta nos enfrenta a la inmovilidad de la imagen y nos la presenta como elemento que interpela más allá de la temporalidad de su producción, donde el vacío que nos mira no es otra cosa que el lugar donde se posiciona el síntoma cultural, y no como uno pasado sino como uno que no deja de acontecer. Por tanto aquello que vemos está ineludiblemente relacionado con nosotros mismos, la imagen está “embarazada de todos los embarazos”¹⁰, conteniendo en sí misma un vacío que le permite ser atemporal, remitiendo al espectador, independiente de su momento histórico.

Este vaciamiento al que remite la mirada configura la relación del individuo con la imagen, esta “no vale —no vive— a nuestros ojos más que por lo que nos mira”¹¹, revelando la paradoja en la que está inserta la mirada, donde solo es posible ver cuando se produce una ruptura entre la imagen en sí misma y la imagen en relación con su espectador¹². Dicho de otra forma, cuando se plantea la relación imagen-cultura. Bajo esta lógica se puede entender que las imágenes que apelan a la identidad local y al tradicionalismo, en el caso de estudio abordado por esta investigación, interpelan a sus espectadores no como formas con significado intrínseco, sino como vacío en el que se dibuja nuestra contemporaneidad, esto es, que las imágenes nos revelan la eficacia de su uso político —del cual hablaremos más adelante— en nuestro contexto histórico, pues solo podemos verlas en tanto reflejo de nosotros mismos.

⁸ Concepto que usa Erwin Panofsky.

⁹ Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos lo que nos mira*, (Buenos Aires: Ediciones manantial, 2014), 15.

¹⁰ Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos lo que nos mira*, 14.

¹¹ Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos lo que nos mira*, 13.

¹² Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos lo que nos mira*, 13.

A pesar de que Didi-Huberman plantee rápidamente la imagen como la promesa de lo tangible, “como si el acto de ver finalizara siempre por la experimentación táctil¹³” y en tanto una experiencia mediada por el cuerpo, su análisis de la imagen queda represado en aquel vacío constitutivo de las imágenes. No obstante, el sentido de estas solo se hace concreto cuando se toma en cuenta la interpelación directa de las imágenes al propio cuerpo, dejando de lado la preocupación formalista o histórica y abriendo paso a una aproximación antropológico de estas:

Una *imagen* es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva. Todo lo que pasa por la mirada o frente al ojo interior puede entenderse así como una imagen, o transformarse en una imagen. Debido a esto, si se considera seriamente el concepto de imagen, únicamente puede tratarse de un concepto antropológico. Vivimos con imágenes y entendemos el mundo en imágenes. Esta relación viva con la imagen se extiende de igual forma a la producción física de imágenes que desarrollamos en el espacio social, que, podríamos decir, se vincula con las imágenes mentales como una pregunta con una respuesta¹⁴.

Esta relación dialéctica entre cuerpo e imagen cobra sentido en la diferenciación no antagónica que plantea Hans Belting entre imágenes externas e imágenes internas, donde las primeras cobran vida gracias a su medio: el cuerpo, es decir, cuando nuestro cerebro las recuerda o incluso modifica e interioriza, siendo este un proceso de humanización de las formas dadas y no una mera reproducción de estas. Desde este movimiento que involucra el cuerpo, el medio y la imagen, donde uno y otro se confunden y trastocan, plantea Belting el cuerpo como el “lugar de las imágenes”, como lugar donde estas cobran sentido.

Si la inserción del individuo a la cultura, como ya se planteaba en el primer capítulo desde André Leroi-Gourhan, se da gracias a la memoria exteriorizada –la cual se sustenta en la dimensión estética y transfiriere el conocimiento que vincula a un individuo con un cuerpo de tradiciones, posicionando el cuerpo como lugar de la cultura, las imágenes entonces, en coherencia con lo planteado por Belting, no solo dan cuenta de la concreción histórica de la cultura, o del espectador que es interpelado por ellas, sino que a su vez son agentes activos de producción y reproducción cultural, evidenciando la forma en que se le otorga sentido a estas por medio de un conocimiento desde lo sensible.

¹³ Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos lo que nos mira*, 15.

citando a Merleau-Ponty: "a pensar que todo visible está tallado en lo tangible, todo ser táctil prometido en cierto modo a la visibilidad, y que hay, no sólo entre lo tocado y lo tocante, sino también entre lo tangible y lo visible que está incrustado en él encaje, encabalgamiento".

¹⁴ Hans Belting, *Antropología de la imagen*, 14.

Las imágenes producidas en el marco del proyecto *Ayacucho te quiero mucho*, son entonces, no solo lugares de enunciación del momento histórico, o dotadas de un sentido en cuanto reflejo de quien las mira, sino que son también una herramienta para el mantenimiento de un estado de cosas, puesto que como ya se planteaba, la modernidad capitalista al extrañar al hombre de su capacidad política, inhabilita el movimiento dialéctico de la cultura y con esto la idea de lo “otro posible”, impidiendo así la capacidad de decisión sobre las formas de realización del mundo de la vida más allá de la valorización del valor.

Hans Belting plantea la simbiosis entre medio e imagen, este primero entendido como el portador o la forma bajo la cual es presentado el segundo y que configura hasta cierto punto la manera en que se perciben las imágenes: “la política de las imágenes se basa en su medialidad, ya que la medialidad es generalmente controlada por las instituciones y sirve a los intereses del poder político”¹⁵. Sin embargo, la imagen desborda a su medio portador aun cuando este constituya la forma en que la imagen será recordada y en tanto incorporada en el propio cuerpo¹⁶. Esto permite entrever el papel de las imágenes que apelan a la identidad y al tradicionalismo en las paredes públicas y la insistencia de su uso político en la realización de unos fines específicos, puesto que la forma determina tajantemente la percepción del contenido:

Los *visual media* compiten, por lo que parece, con las imágenes que transmiten. Tienden, tanto a disimularse a sí mismos como a reclamar la atención principal. Cuanto más nos fijamos en un *medium*, menos se pueden ocultar sus estrategias. Cuanto menos nota tomamos de un *medium* visual, más nos concentramos en la imagen, como si las imágenes viniesen por sí mismas¹⁷.

Se hace pertinente para el análisis de las imágenes producidas en el marco de la construcción del corredor de movilidad del tranvía de Ayacucho, mantener presente tanto la distinción como la relación entre medio e imagen. Puesto que estas imágenes no pueden ser tomadas como ajenas a los usos políticos que se les han dado, los cuales toman una dirección dada por las formas en las que son presentadas, para que tal y como plantea Belting, al concentrarnos en los medios sean reveladas sus estrategias.

Tanto la imagen como el medio a analizar solo puede ser entendido si se le toma en relación a un marco de acción más general, es decir, si retomamos el uso de estas imágenes en la

¹⁵ Hans Belting, “*Imagen, medium, cuerpo: un nuevo acercamiento a la iconología*”, 156. *Cursivas en el original.*

¹⁶ Hans Belting, “*Imagen, medium, cuerpo: un nuevo acercamiento a la iconología*”, 155.

¹⁷ Hans Belting, “*Imagen, medium, cuerpo: un nuevo acercamiento a la iconología*”, 155.

consolidación de los Estados latinoamericanos, puesto que en su producción sigue la persistencia de un romanticismo que naturaliza la identificación con el otro, esto es, que naturaliza lo que Benedict Anderson denomina “comunidad imaginada”. La constitución de esta comunidad, tal y como lo plantea Barbero, se erige en una deshistoricidad que alude a conceptos como el de raza o a la pertenencia a un territorio determinado, que termina siendo una forma de ocultar la dominación y desigualdad estructural que la propia idea de Estado conlleva, “y al quedar sin sentido histórico, lo rescatado acaba siendo una cultura que no puede mirar sino hacia el pasado, cultura-patrimonio, folklore de archivo o de museo en los que conservar la pureza original de un pueblo-niño, primitivo”¹⁸.

La presentación de una imagen de lo nacional o lo local ligada a un discurso de inclusión de la diferencia y la diversidad y una inserción concreta del indígena, del negro y del campesino, marcadamente violenta, es el punto de contradicción de la propia figura de Estado en América Latina y del discurso contemporáneo de ciudad que usa Medellín. Resulta paradójica la promoción de reivindicaciones de la alteridad cuando ésta implicaría el desmantelamiento del propio establecimiento por las formas que ha utilizado para su mantenimiento, incluso por el aniquilamiento de toda diferencia efecto de la irrupción de la máquina estatal. Es por esto que la reivindicación de aquellos que son tomados como representantes de la identidad tanto nacional como local, solo puede ser melancólica para su eficaz instrumentalización en la legitimación de las estrategias económicas y políticas.

El muralismo mexicano representa un hito en la construcción y consolidación de una identidad y memoria colectiva a través de imágenes, que será posteriormente utilizada en el resto de Latinoamérica con el mismo efecto político: la inmovilización de las reivindicaciones por la mitificación de quienes exalta. En Colombia el uso de estas imágenes se torna semejante, tras las reformas de López Pumarejo y la ruptura con un gobierno conservador, y muy de la mano de las formas de representar la identidad nacional en otros países latinoamericanos. Los murales de Pedro Nel Gómez dan muestra de este momento histórico y de la coyuntura política particular que vivía el país. Su obra oscilaba entre la legitimación del Estado Nación y el llamado a una memoria colectiva de reivindicación histórica, siendo este punto intersticial su contradicción: Pedro Nel pinta la alteridad, la preconización de la identidad y el pasado indígena del país en los muros del Palacio Municipal de Medellín¹⁹.

¹⁸ Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía* (Naucalpan: Editorial Gustavo Gili, 1991), 20.

¹⁹ Jugando con lo que Barbero, en *De los medios a las mediaciones* plantea del muralismo mexicano. Pp. 170 Aunque debe destacarse que sus pinturas hacen referencia a un espectro más amplio de visibilización de una realidad social precarizada, como por ejemplo *El minero muerto* (1936), o *Las fuerzas migratorias*. (1936). Éste

Es importante acá hacer mención de la necesidad del carácter público de estas obras, pues como bien dice Monsiváis en cuanto al muralismo mexicano –pero que da cuenta de una realidad más general latinoamericana–, se pretende "escribir en enormes murales públicos la historia de la gente iletrada que no puede leerla en libros"²⁰. La historia es reducida entonces a la representación y auto referencialidad de la identidad, donde estas imágenes cobran su significado político gracias en parte al medio que las porta y a la acción viva de las imágenes en la producción o reproducción social. Aunque la obra de Pedro Nel fuera principalmente denunciativa y crítica, serán aquellas imágenes que aluden a la tradición y al campesinado las que permanecerán, mientras que aquellas otras que denunciaban un presente de explotación y desigualdad, serán rechazadas tajantemente.

El carácter melancólico de las imágenes de nación y de identidad se ven claramente en el mural de Pedro Nel Gómez titulado La República. Si bien señala la contradicción misma de la figura estatal y la violenta vinculación de la alteridad, e incluso simbolizando cierto movimiento de oposición fuerte, su enunciación termina siendo melancólica, incapaz de intervenir realmente en la historia y su fuerza crítica inmovilizada. Al igual que en el momento histórico de Pedro Nel Gómez, cuando se intenta hacer reformas sociales importantes en el país, también como ruptura con las formas políticas, Medellín desde 2004 intenta de igual forma concretar unas estrategias sociales, económicas y políticas en su búsqueda de la modernización, donde la producción de imágenes que apelan a su tradición y su enaltecimiento en las paredes públicas resulta ser un mecanismo eficiente en la legitimación de las formas productivas, de los procesos de urbanización e instrumento de competitividad en la ineludible tarea de hacerse atractiva para los negocios.

Tras la intervención urbana que daría como resultado el corredor de movilidad del tranvía de Ayacucho, se plantea el PIA como plan de gestión social en el que uno de sus componentes, y el único en realizarse en su totalidad, proponía la intervención artística en las inmediaciones del proyecto en aras de producir sentido y apropiación del nuevo espacio tras su irrupción en el territorio. El guion curatorial se basaba en relaciones de vecindad y memoria, según Juan Carlos Posada, quien lo construyó: "la apuesta por Ayacucho era una propuesta por construir memoria, pertenencia e identidad, por decirle a los habitantes históricos que se les está reconociendo por eso el homenaje a las costureras de Coltejer, a los silletteros, al transporte y a la diversidad".

último importante incluso en este ensayo porque muestra la violenta inserción a la ciudad y al estado de las clases sociales más pobres, pobreza y precariedad producidas.

²⁰ Carlos Monsiváis, *La cultura mexicana en el siglo XX*, (México D.F.: El colegio de México, 2010), 96.

El uso de imágenes que aluden a la tradición antioqueña y sus referentes identitarios en el proyecto²¹, son tomadas como fuerza capaz de reafirmar los cambios modernizatorios o el ocultamiento de sus efectos. Ya se había planteado la separación tajante que hace la comunidad entre el arte dispuesto en el corredor y la propia obra de movilidad, logrando hasta cierto punto la pacificación de los afectados. Las imágenes, si bien cambian en materiales e incluso en la elección de quien las pinta²², mantienen cierta semejanza iconográfica y en su uso político con los casos ya mencionados, el pasado sigue inamovible y las imágenes del campesino, del indígena, del negro de la misma naturaleza, siguen con la misma carga histórica: una reivindicación mutilada y abstracta por la situación real existente. Conflicto que se presenta como reconciliado, plasmando en el imaginario colectivo y reforzado por discursivos de la ciudad al nombrarse diversa e incluyente.

Esta situación se pone en evidencia al conversar con quienes transitan el lugar. Cuando, al preguntárseles por lo que pensaban de los diferentes murales del corredor vial de Ayacucho, como una tendencia avasalladora coincidían en que eran una muestra de “nuestras tradiciones”, una expresión de “nuestra diversidad cultural”, de “nuestra biodiversidad” y del tranvía como un ejemplo de “la pujanza antioqueña”, de la “innovación” y del “progreso”, evidenciando la eficacia de las imágenes para los fines propuestos, donde la identidad no solo se mantiene pese a los años, sino que es la fuerza que moviliza los cambios.

En cuanto a los artistas al preguntárseles por sus obras, si bien hay una diferencia crítica en sus posturas frente al devenir del proyecto, cosa que se podrá evidenciar más adelante, esto no traslapa la cuestión a las imágenes mismas en la mayoría de los casos. Los artistas, a pesar de señalar la restricción curatorial, no hacen un señalamiento concreto por la política de las imágenes y de sus medios. Por ejemplo, el colectivo Rarónica, que pintó un mural en la estación Bicentenario del tranvía²³, y que vale mencionarlo por ser el mural que contiene en sí mismo todo lo que podría ser tomado como representante de lo antioqueño, menciona al respecto:

Como es un muro que compartimos en comunidad vale la pena la concertación con ella, pues también quieren vincularse al código, no es venderse como artista o sacrificarse, es buscar información que nos ayude a nutrir el producto que vamos a sacar. Elegí el sillettero – que es don Óscar, un sillettero reconocido y la

²¹ Ver págs. 80-87.

²² Primero por las características de los artistas elegidos, “artistas urbanos” muchos de ellos reconocidos en su medio, dejando de lado la idea del artista representante de la alta cultura. por otro lado las obras no son protegidas y conservadas como las de Pedro Nel Gómez por ejemplo, son obras fácilmente reemplazables, sujetas a cambios constantes.

²³ Ver pág. 83.

fuerza obrera textil por la historia del lugar. Aunque yo soy rata de ciudad sí tengo un ideario del campo y muchas personas de la ciudad lo tenemos. Quería traer los elementos que me enamoran del campo y me hacen tan cercana, traerlo al escenario también como una cosa muy bucólica pero también atendiendo nuestro ideario, no el regionalista sino cosas que lo hacen una tierra tan bonita, personas tan tesas, tan tenaces, una diversidad tan bacana²⁴.

Sin embargo, la eficacia de estas imágenes “proviene principalmente del hecho de que hay una transposición peculiar de algunos aspectos seleccionados de las luchas y de los sentimientos de las clases populares al campo de la cultura nacional”²⁵, permitiendo que esta sea tomada como propia, aunque que se evidencia de facto el desfase entre la realidad de base y los caracteres tomados como tradicionales y en tanto, parte de la identidad de la sociedad²⁶. Roger Bartra ejemplifica este asunto con el cine que presenta la supuesta cultura nacional mexicana, donde claramente hay una contradicción entre lo que es presentado y producido, y la realidad que se percibe en la cotidianidad. Dice Bartra que tanto quien produce como quien consume lo producido comparten una perspectiva subjetiva de la realidad:

Esta “otra realidad” le es inoculada al pueblo como una vacuna para prevenir que desarrolle tendencias desestabilizadoras: un exceso de melancolía o muy fuertes impulsos metamórficos podrían ocasionar trastornos al sistema político. Pareciera que se aplica el antiguo principio: *suma simuibus carantur*, de esta manera se crea para el pueblo un espectáculo de sí mismo, para que purgue sus penas, sus frustraciones y sus pecados²⁷.

La eficacia de estas imágenes en la propia producción cultural debe sus raíces no solo a su uso como dispositivos ideológicos implantado por quienes ostentan el poder, sino que responde al mantenimiento de los conflictos sociales que son transpuestos en la cultura²⁸, pero que de ninguna forma son conflictos que se desbordan y por tanto, estas imágenes cargadas de melancolía se hacen compatibles con su antípoda: la identidad moderna y el desarrollo. El arraigo de estas imágenes hace de su uso político uno necesario en el mantenimiento de la hegemonía, cuyo correlato se ubica en la supuesta inclusión de quienes representan la identidad nacional o local, mientras ejerce sobre estos mismos un empobrecimiento sistemático.

²⁴ Colectivo Rarónica, Entrevista personal, Ode mayo de 2019.

²⁵ Roger Bartra, *La jaula de la melancolía*, 195.

²⁶ Roger Bartra, *La jaula de la melancolía*, 195.

²⁷ Roger Bartra, *La jaula de la melancolía*, 196; cursivas en el original.

²⁸ Roger Bartra, *La jaula de la melancolía*, 195.

Dice Bartra que “la reconstrucción literaria del campesino, es una ceremonia de duelo, un desgarramiento de vestiduras ante el cuerpo sacrificado en el altar de la modernidad y del progreso”²⁹, podría sumársele a esto desde nuestro contexto, no solo toda forma de reconstrucción del campesino, sino de todo aquello que dice representar la identidad, tanto nacional como local: los campesinos, los silleteros, las costureras, las lavanderas, la naturaleza misma; todas aquellas imágenes usadas en el proyecto como depositarios de la identidad de la región, representadas una y otra vez como parte de una gran ceremonia de duelo, porque todos ellos han sido y siguen siendo sacrificados en nombre del desarrollo. Ellos son la evidencia de la contradicción del propio sistema económico, sin embargo, su enaltecimiento, siempre abstracto, hace parte también del intento de conciliar esta contradicción.

Una representación objetiva de la realidad desdibujaría la figura atemporal de la alteridad que oculta una sociedad de clases, unas políticas de reconocimiento efectivas de todo todos aquellos que encarnan la imagen identitaria, mostraría ineludiblemente un presente de explotación y empobrecimiento. Los gabinetes de energía ahora decorados con fotografías de los campesinos de la región y sus historias de vida, tendrían que incluir los efectos de las políticas de expansión urbana dada la imposición totalitaria de la forma ciudad, el encarecimiento de la vida en el campo, los pocos lugares de participación política y el privilegio del uso del suelo asociado a la industria. El muy reciente reconocimiento del campesinado como población específica de la ciudad y de mecanismos de protección (la figura de Distrito Rural Campesino integrada al POT gracias a la movilización de la comunidad campesina de los corregimientos de la ciudad, evidencia la desconexión entre campo y ciudad reflejándose en el planeamiento y gestión del mismo territorio:

Políticas como los “cinturones verdes” alrededor de la ciudad, que sólo han aumentado el número de desplazamientos internos, se pueden plantear como zonas de conservación campesinas sin detrimento de la dignidad humana. El presupuesto para túneles y carreteras que afectan la riqueza acuífera, de fauna y de flora de las montañas que rodean el Valle del Aburrá, podría ser destinado para la adecuación de centros educativos y de salud que tanta falta le hacen a las doce mil familias campesinas que quieren permanecer en los campos pero viviendo dignamente. En últimas se pretende demostrar con estos diálogos entre el campo y la ciudad que es posible llegar a consensos entre la producción y la conservación³⁰.

²⁹ Roger Bartra, *La jaula de la melancolía*, 43

³⁰ Agencia Prensa Rural, “¿Quién dijo que en Medellín no hay campesinos?”. Consultado el 25 de Junio de 2019

La abstracción de la reivindicación y exaltación de la diversidad cultural de la ciudad, dado el desfase entre realidad existente y “realidad subjetiva”, puede leerse en la historia que oculta el mural mosaico llamado *Buenos Aires–Miraflores*³¹. Esta historia sirve de metáfora de insinuación de los problemas estructurales que recaen sobre quien representa el alma nacional y local y que el proyecto del tranvía escenifica. La obra cuenta la historia de la movilidad en la ciudad desde 1900 hasta la contemporaneidad, se presenta en la narrativa no solo los dispositivos técnicos de la movilidad, sino también el paisaje de la ciudad y ciertos individuos que la componen, entre ellos se puede visualizar un hombre con piel oscura en la cima del cerro Pan de Azúcar rodeado de palomas blancas:

La historia del transporte tiene además una anécdota de memoria muy bonita que la gente no sabe y que el metro no le quiso dar relevancia a eso. En la construcción del tranvía de Ayacucho, bueno, en los grandes proyectos de arquitectura de construcción se calcula en el presupuesto hasta los muertos, (...) en el tranvía de Ayacucho hubo un muerto en ese mural, bueno en ese mural no, en el muro de contención. Cuando estaban haciendo las pilas redondas para el muro de contención, como aquí no tenemos ninguna tecnología de avanzada para hacer ese tipo de cosas, es decir, las pilas se siguen haciendo de la misma manera que se hicieron las pilas de la línea A y B del Metro, que era la tecnología TLN, ¿sabe cuál es esa tecnología (...) tarro- lazo-negro, es un negro metido en un socavón de pintura grande y lo jalan de arriba, es un man allá arriba con una cosa de hierro dándole vueltas hasta que sube y vuelven y lo bajan, así hacemos el sistema de pilas en este país. Haciendo una pila de esas don Minio se murió. Dio la casualidad que en el mural, en el pedazo de mural que correspondía a esa pila está el cerro Pan de azúcar con un personaje encima afro mirando la ciudad, cuando los trabajadores que aun habían del tranvía que sabían lo que había pasado en esa columna, todos pensaron que se le estaba haciendo un homenaje a don Minio. Yo me enteré por ellos, yo no me entere por el Metro. Y además empiezan a pasar los obreros y a echarse la bendición. (...) Claro se volvió un lugar de memoria para los trabajadores, yo llamo a Fredy y le digo pasa esto esto, y esto, es una gran casualidad, entonces Fredy lo que hace es que viene y pone unas palomitas blancas en el resto del mural, como tema simbólico³².

Lo que quiere mostrarse con la anterior historia no es en ningún caso un señalamiento de los mecanismos de seguridad en el trabajo de la empresa Metro, lo que se pretende

https://prensarural.org/spip/spip.php?article19379&fbclid=IwAR2WmZP6VHm_HIGASgUODubb6UAAmwoECbNoIPtZe8IIQp4hmUre_ueF09E

Para profundizar sobre desarrollo rural, ruralidad y modelo agrario en Colombia, ver: *Campesinado sin rostro en el desarrollo rural colombiano*, de la Corporación Ecológica Cultural Penca de Sábila.

³¹ La obra se encuentra ubicada en las cercanías de la estación Miraflores del Tranvía.

³² Juan Carlos Posada, Entrevista personal, 06 de Junio de 2019.

evidenciar son las relaciones cotidianas que demuestran que la memoria a la que apela el proyecto es simplemente una estrategia discursiva. Según el periódico *El Colombiano*³³, *Euclides Soler Corrales*, nombre de pila de “don Minio”, había llegado con su familia a la ciudad, específicamente al barrio Caicedo, aproximadamente en el año 2010 tras ser desplazado de Cáceres-Bajo Cauca. La realidad social de aquellos que son exaltados en los murales en la mayoría de los casos coincide con la historia de “don Minio”, una forma particularmente agresiva de padecer los diferentes tipos de violencia que se ejercen en el territorio, demostrando la relación que se configura entre etnia-clase, presente incluso en las formas de nombrar el trabajo que desempeñaba “don Minio”, el cual exige gran esfuerzo físico.

La representación del carácter melancólico de “don Minio” se manifiesta en la superficialidad del ejercicio artístico que se desprendió tras su muerte, añadir palomas blancas en la obra como ejercicio de memoria, así solo sea para los que fueron sus compañeros de trabajo y para los artistas que participaron. Juan Carlos Posada asegura que las obras de arte en Alejandro Echavarría “tenían todo que ver con Villatina, con Caicedo, con Las Estancias, con Villa Turbay, con La Arenera, eran incluso un homenaje a ellos, era decirles que ustedes son vecinos”³⁴, intensión que se desprende del guion curatorial que apelaba a la identidad, al tradicionalismo y a un ejercicio de memoria. Esto solo señala la superficialidad en la producción de memoria que lleva a cabo el proyecto, y por extensión, la ciudad misma, pues la inclusión y exaltación de los individuos solo puede ser abstracta y melancólica.

Podría hacerse bajo esta misma lectura, la cual relaciona desde la cotidianidad las condiciones realmente existentes y “realidad subjetiva”, un análisis de todos los elementos presentes en los murales del tranvía por su aura de tradicionalismo e identidad, y arrojaría resultados similares: la naturaleza y los individuos mitificados e inmovilizados tras una política de reconocimiento que paradójicamente oculta la necesidad de pensarlos en términos de justicia social, donde el reconocimiento pase ineludiblemente por una política que se cuestione el reparto de la riqueza.

La ceremonia de duelo a la que se hacía referencia en la constante representación de aquello que se refiere a la identidad local y su diversidad, tampoco debe ser tomada como mecanismo exento de usos ideológicos. Si bien la eficacia de las imágenes está asociada al mantenimiento de los conflictos sociales por medio de la cultura y no la mera implantación

³³ Rodrigo Martínez Arango, “Murió obrero en trabajos del tranvía”, *El Colombiano*. Consultado el 30 de julio de 2019. https://www.elcolombiano.com/historico/murio_obrero_en_trabajos_del_tranvia-KWEC_284817?fbclid=IwAR3kRSppoP6Dz2yLKioUP-c2Eo9cMwBsN7NdYNI0_j56AV-n3-CENDe-cJ4

³⁴ Juan Carlos Posada, Entrevista personal, 06 de Junio de 2019.

ideológica de las imágenes, estas son usadas por su eficacia en el fortalecimiento de la cohesión social y en la legitimación de orden político, que al estar imbricado con los procesos económicos, termina siendo una afirmación de ellos. La producción de imágenes identitarias tiene como resultado efectivo la homologación entre lo tradicional, la identidad antioqueña y los procesos modernizatorios, donde lo primero resulta ser la fuerza del segundo.

Julián Agudelo, artista que participo del proyecto *Ayacucho te quiero mucho*, ve en la restricción de los lineamientos conceptuales para las obras una acción para que los artistas terminen “decorando la ciudad, con los temas que le interesan a las administraciones, osea, se les hace el trabajo político, pintando lo que va en consonancia con el *ethos* paisa y la conservación de los ideales que configuran esta cosa que llamamos paisa, osea, es una supuesta actualización de referentes pero con lenguaje de hoy, es decir, venga pínteme campesinos pero píntemelos con *stencil*, para que se vean contemporáneos, para que se mantengan y sostengan esos valores de supremacía paisa”³⁵.

El Metro de Medellín, por medio de la intervención artística y cultural, como parte del Plan Integral del Tranvía de Ayacucho, intentó con las obras apelar a la memoria, tanto del sector como de la ciudad misma, y así convertirlo en un referente. Sin embargo, la transformación urbana destruyó a su paso la memoria urbanística de Ayacucho para posteriormente implantarle una dosis de tradicionalismo al tomar el territorio como un agente neutro donde instaurar nuevos sentidos³⁶, en parte por su incapacidad para leer los existentes, o donde estos no están en coherencia con los ideales de la transformación. Por ejemplo, la insistencia de la Fundación Orbis de pintar la mayor cantidad de casas y así publicitar tanto una imagen del lugar como de sí mismos, sin evaluar la carga histórica y patrimonial de algunas de estas fachadas y donde por falta de continuidad del PIA tras finalizar las obras “no se pudo lograr que hubiera casa nombradas declaradas bien de interés cultural, que era una de las ideas del proyecto”³⁷. La intervención artística representan más un sabotaje a la memoria al inmovilizar el pasado inhabilitando y así su poder desestabilizador.

En este intento de producción de memoria y de enaltecimiento de la identidad local, tanto las imágenes como su medio portador son instrumento para la legitimación de las formas políticas y en tanto de la transformación urbanística y del ocultamiento de sus efectos adversos, que no son otra cosa que el resultado de la desconexión entre la gestión social y técnica en el proyecto. La intervención artística termina siendo un mecanismo de armonización del espacio, al mismo tiempo que de pacificación social. Aunque existen

³⁵ José Julián Agudelo, Entrevista personal, 02 de Julio de 2018.

³⁶ Félix Duque, “Arte urbano y espacio público” *Res pública* (2011): 76.

³⁷ Juan Carlos Posada, Entrevista personal, 06 de Junio de 2019.

ciertas tendencias críticas frente al proyecto de parte de algunos artistas participantes y del mismo gerente del proyecto social del tranvía –quien previamente había diseñado el plan de intervención–, la tendencia entre artistas y habitantes es su afirmación sin consideraciones de orden político, principalmente por el embellecimiento que le otorga a las calles:

Todas las intervenciones urbanas, si es cierto que siempre dan cosas nuevas, también hay unas interrupciones, hay fachadas de casa, hay culatas que quedan expuestas en esos recorridos del tranvía. De alguna manera el arte es una intención de sanar esas cicatrices, así como cuando se hacen cortes de vías hacia ciertas regiones que hay espacios o cortes que quedan muy evidentes. Siempre se busca la forma de cómo darle un poco de armonización a ese lugar, dependiendo del espacio y del lugar hay una respuesta, uno va encontrando, dependiendo de esto ciertos lineamientos, ciertas estéticas a usar y los murales sirven para esto³⁸.

En cuanto al arte como dispositivo de pacificación social, se puede notar debido en parte a las formas en las que presenta, asociado al espacio público, que es tomado como sinónimo de apropiación de este y de visibilización del territorio, traducándose ideológicamente en mejor calidad de vida para el sector:

Es arte, son cosas bonitas, son cosas que le dan vida y mejoran la vida de la gente. El atractivo del lugar es también el arte. Que el metro permita que mientras se va extendiendo haya una apropiación de los espacios por la misma gente me parece armónico, va a atraer la visibilización el arte, y con eso ya tienes todo, turismo, algo bonito, algo que la gente va a cuidar, beneficios para los habitantes. Acá que el tranvía sea peatonal permite que no haya indigentes sino arte y la gente pasando todos los días y cuidándolo³⁹.

Pero aquello nombrado como apropiación del espacio y producción de sentido supuestamente de carácter dialógico entre la institucionalidad y quienes habitan y transitan el lugar, es más una herramienta discursiva que pretende mitigar los efectos de las obras, un “paliativo frente a sus programas, una especie de acomodamiento, de asunto que ayuda a que las comunidades no rechacen los proyectos y los asimilen, un maquillaje y alteración de paisaje público”⁴⁰. Una instrumentalización tanto del arte como de los artistas mismos:

³⁸ Alejandro Poucar, Entrevista personal, 03 de Julio de 2018.

³⁹ Transeúnte del sector, Conversación personal, 12 de Agosto de 2018

⁴⁰ Artista que participo en el proyecto, Entrevista personal, 10 de Julio de 2018

Desde el metro nos invitaron a algunos por convocatoria y otros simplemente invitados, nos dijeron y explicaron el proyecto, que debíamos trabajar el tema de la memoria en la transformación de Ayacucho, para que todo fuera mucho mejor para la comunidad. De alguna manera querían instrumentalizarnos a nosotros los artistas justamente, literalmente como vaselina para las comunidades, para que la gente no pusiera muchos problemas y no afectaran a la intervención, de alguna manera nosotros hicimos como ese enlace paliativo para que los habitantes se sintieran mejor⁴¹.

La acción crítica de ciertos artistas lleva a señalar las intenciones del Plan Integral del Tranvía de Ayacucho como intentos de instrumentalizarlos a ellos para los fines ya mencionados, y el arte como parte de una “invasión para decorar un proceso que se va a llevar a mucha gente por delante a la que no le van a pagar el metro cuadrado lo que vale y le van a cambiar el estilo de vida, donde hay una gran cuota humana de sacrificio”⁴². Sin embargo, como ya se hacía mención con anterioridad, no hay un cuestionamiento por el uso político de las imágenes que se desprenden de las obras y de estas como objeto de la misma instrumentalización.

Aquellos artistas que no ven críticamente ni su participación, ni el arte dispuesto en el corredor de movilidad, y quienes representan la mayoría de los entrevistados, parten de una visión afirmativa de los procesos de renovación urbana y de su necesario embellecimiento a través del arte. Parten también de la idea de que el arte conserva cierta autonomía frente al modelo económico, un ejemplo lo proporciona el siguiente fragmento de entrevista: “el arte no genera una sustentación de realidad como el resto de elementos productivos, es tan simple como que no existe una empresa que necesite artistas, los artistas no somos una unidad constitutiva de la sociedad productiva de sistema capitalista, no está integrada en ella los artistas, los artistas no tenemos algo que producir”⁴³.

Esta perspectiva oculta no solo el papel del artista en la sociedad capitalista, sino también el arte como objeto de mercantilización, valorización del capital y acompañante ideológico en el mantenimiento del orden establecido, siendo útil tanto económica como políticamente en la contemporaneidad e incapaz de mantenerse por fuera de las relaciones de producción. Se toma “el arte como herramienta, el arte como instrumento, el arte como camino y el arte como pretexto”⁴⁴, no está exento de tomar la forma de mercancía o de instrumento para muy variadas causas, incluso como parte activa en la renovación y “recuperación” del territorio, donde muchos artistas ven su quehacer ligado a la

⁴¹ Julián Agudelo, Entrevista personal, 02 de Julio de 2018

⁴² Artista que participo en el proyecto, Entrevista personal, 10 de Agosto de 2018

⁴³ Artista que participo en el proyecto, Entrevista personal, 12 julio de 2018.

⁴⁴ Julián Agudelo, Entrevista personal, 02 de julio de 2018.

transformación de la ciudad. El colectivo Rarónica cuenta que aprendió del proyecto a tener cuidado de los procesos en los que va a participar, puesto que su trabajo como artista va más allá de participar en la renovación de la ciudad y ser “la forma de endulzarle un poco la píldora a la gente para que se la trague con la idea una galería, embelleciendo el asunto para que el golpe no sea tan duro”⁴⁵. Ubicar el arte como herramienta para el mantenimiento del estado de cosas actual trae implícitamente una crítica política⁴⁶.

Juan Carlos Posada resume de la siguiente manera, no solo el Plan Integral del Tranvía de Ayacucho, sino toda la gestión social durante la intervención urbana, que se reduce a las intervenciones artísticas y a la pintura en la fachada de las casas:

Lo que logramos hacer en ese año fue tapar huecos, apagar incendios, y dejar maquillada a Ayacucho. Porque yo siento tristemente que mi labor profesional fue una labor que fue utilizada para maquillar a Ayacucho y para que el resto de la ciudad fuera a ver cómo había quedado de bonita. Pero las casa internamente estaban vueltas mierda, y al interior de esas casas hay gente que tiene esa misma sensación, muchas casas no fueron reparadas aunque fueron impactadas, se fracturaron, se supone que el proyecto Integral del Tranvía de Ayacucho era el colofón, el moño del regalo, y yo terminé pintando casas y haciendo murales en sus fachada que dos metros adentro tenían fracturas, no tiene sentido, cuando la misma empresa Metro es la responsable de darle una solución a eso. Yo llamaba entonces a la parte técnica, porque a mí me tocaba hasta la fachada, de la fachada pa’ dentro era otra dependencia del Metro yo llamaba a esas dependencias del metro y eso se dilataba y hacían estudios e iba una cuadrilla y tomaba fotos a los ocho días volvía otra cuadrilla y tomaba fotos hasta que el habitante se mamaba de dejar entrar gente y decía: aquí no vienen sino a tomar fotos aquí no vienen a nada más. Este es un gran dolor y tristeza que me embarga y es que yo termino haciendo un proceso de maquillaje para Ayacucho, tenía un fondo y justificación y unos argumentos, osea, era construir memoria, construir relaciones de vecindad⁴⁷.

Si por un lado tanto el arte, sus imágenes y el mismo medio portador, como insistentemente se ha mencionado, son usados como instrumentos de pacificación social, ocultamiento de las implicaciones negativas de la obra del tranvía o afirmación de las formas políticas y urbanísticas, por otro lado es necesario ubicar el proyecto, sus obras, imágenes y medios en un momento general de intento de democratización del arte y la cultura. No solo las imágenes apelan a formas de existencia social mitificadas que son incluidas en el proyecto regional, sino que a su vez la disposición de las mismas, el sentido y la ubicación del propio

⁴⁵ Colectivo Rarónica, Entrevista personal, 09 de mayo de 2019.

⁴⁶ Néstor García Canclini. *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*, (México D.F.: Siglo veintiuno editores, 2001), 28.

⁴⁷ Juan Carlos Posada, Entrevista personal, 06 de Junio de 2019.

mural pretende anular toda oposición de clase. La inclusión entonces no solo al entramado local sino también al mundo del consumo, reconciliando la brecha de clase social que anteriormente el arte representaba.

La falsa democratización del arte y la cultura en la ciudad se inscribe en la necesidad de mostrarse como inclusiva e innovadora a la vez. Ya en el segundo capítulo se hacía una amplia referencia sobre el uso discursivo de la inclusión en la consolidación del modelo de ciudad elegido, que si por un lado le permite mantener la hegemonía política gracias al apoyo de las clases populares hacia las cuales las políticas inclusivas se dirigen, por otro lo toma como estrategia de visibilización y sobreexposición internacional en aras de potenciar su competitividad en el mercado. Esta exposición de la ciudad y de sus particularidades –lo tradicional vuelve a escena– se da “por el hecho de estar amenazados, justamente, en su representación -política, estética- e incluso, como sucede con demasiada frecuencia, en su existencia misma”⁴⁸, el mercado exige constantes transformaciones y actualizaciones para una efectiva competitividad, donde la sobreexposición de la imagen de la ciudad y de los valores que dice representar se hace una obligatoriedad, no sin implicaciones directas que llevan a la contradicción sobre una promoción de sus particularidades tradicionales, las que al mismo tiempo están en detrimento por darle paso a una identidad y costumbres consecuentes con el espíritu del capitalismo.

La idea de que el acceso generalizado al arte y la cultura, y por ahí derecho su entendimiento por todas las capas de la sociedad gracias a su nivelación, tiene una función ideológica. Aquello presentado como muestra de inclusión y reducción de la desigualdad lo que realmente evidencia es el intento de eliminación de toda negatividad de la oposición de clase. “la ideología se torna ahora sí vertebradora de un discurso de masa, que tiene por función hacer soñar a los pobres el mismo sueño de los ricos”⁴⁹. Gracias a la contextualización del proyecto de movilidad del tranvía de Ayacucho y su relación con las estrategias de la ciudad en su reconfiguración económica, se puede afirmar que no hay una disminución de la desigualdad ni supresión de los lugares que la reproducen en la ciudad por la inclusión que se promociona en el plano cultural, simplemente se vuelve el telón de humo que los oculta.

El proyecto del tranvía de Ayacucho se planteaba no solo como mejoramiento urbanístico y de movilidad, sino también como corredor cultural y artístico que propugnaba por la memoria y la calidad de vida, gracias también al medio utilizado para que el arte hiciera su aparición: uno público y democrático y en tanto su carácter pedagógico. Las imágenes de

⁴⁸ Georges Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, (Buenos Aires: Manantial, 2014), 11.

⁴⁹ Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones*, 179.

tan fácil asimilación logran una gran efectividad, las personas logran identificarse con las obras, comentarlas y entenderlas puesto que ellas hablan el mismo lenguaje de su cotidianidad, subsanando la distancia entre ficción y realidad. Pese a esto, el entendimiento se reduce a una respuesta mediada por la ideología imperante, revelando la eficacia de la estrategia. La plena identificación del sentido e intensidad de la obra da cuenta de un empobrecimiento de la capacidad analítica dado el lugar que se ocupa en la escala productiva. Los vendedores ambulantes, los habitantes del sector y sus cotidianos transeúntes, en gran medida se limitaban a contestar frente a las obras, que estas eran “muy bonitas y coloridas”, que “decoraban el lugar”, que mostraban “la grandeza antioqueña”, que servían “para mostrar la historia de la región”, que mostraba “otras formas de arte, más de la juventud”, o que “son mejores que las del mismo Botero, porque mire, que pintar una chiva en esa pared tan irregular debe ser muy difícil”, o “pegar ese montón de baldocitas a la pared y que de una imagen es de gente muy berraca”.

Esta incapacidad para comentar crítica y analíticamente el arte, son prueba del carácter falso de la democratización establecida. El *reparto de lo sensible*, según la expresión de Rancière⁵⁰, sigue estando atado a una cuestión de clase donde la gran mayoría de los individuos siguen excluidos de este reparto, dando como resultado el empobrecimiento sistemático de la experiencia estética. La respuesta que da una sociedad desigual es nivelar el contenido de la obra, para que esta corresponda con las categorías o experiencias de los individuos “menos cultivados”⁵¹ y así lograr encubrir mediante la supuesta disminución de la brecha social problemas estructurales y los efectos negativos de la transformación urbana.

Dice Marcuse que “la ficción llama a los hechos por su nombre y su reino se derrumba”⁵², la mayor parte de las obras dispuestas en las inmediaciones del Tranvía son prueba de que el arte ha sido despojado de su poder de negación y de señalamiento del orden establecido⁵³, tomando el lugar de mecanismo ideológico en su afirmación, impidiendo el despliegue tanto de las imágenes de “lo otro posible” como del universo político del ser humano. En tanto, la mutilación de la experiencia estética en la modernidad capitalista es tomada, no como elemento constitutivo de una sociedad de clases, sino como mera accidentalidad.

⁵⁰ Jacques Rancière, *El reparto de lo sensible*. (Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2009).

⁵¹ Pierre Bourdieu, “Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística”, *Sociología del arte*, comp. José Szabón (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1971), 46.

⁵² Herbert Marcuse, *La dimensión estética. Crítica de la ortodoxia marxista*, (Madrid: Biblioteca Nueva, 2007), 91.

⁵³ Marcuse, *La dimensión estética*, 91.

Fredy Alzate, artista invitado por el Metro, expresa que la experiencia estética es una particularidad humana, sin embargo, para él, esta particularidad se sobrepone a condicionamientos materiales, significando que todos tienen acceso al arte (siendo su obra de las pocas del proyecto que podría ser nombrada como de la “alta cultura”), separando radicalmente entender de sentir y experimentar, lo que al final termina denotando que hay una diferenciación de corte experiencial entre un tipo de individuos que pueden deleitarse con la obra de arte y otros, cuya experiencia mutilada solo pueden acercarse parcialmente a ella:

El arte no es solo para entender, es también para sentir y experimentar, hay mucha obra en la ciudad de Medellín que es abstracta, que es un juego entre geometrías, formas orgánicas, y que se instauran como formas estéticas más allá de una narrativa o de una relación con algo figurativo, o con algo reconocible en la realidad, cierto?, todo el mundo puede participar de una experiencia estética, claro que dependiendo del nivel que tenga de acercamiento al pensamiento estético habrá una lectura distinta, pero yo creo que es de acceso a todos⁵⁴.

Hay una negación explícita del arte como categoría de enclausamiento por parte de los artistas participantes del proyecto con los que se tuvo una conversación. Sin embargo, implícitamente se aceptan las determinaciones, ya sea a la hora de hacer obra o de interactuar con ella, que genera el acceso limitado a bienes materiales o a experiencias que solo pueden conseguirse a través de ellos. Julián Agudelo lo plantea de esta forma: “si tú perteneces a clase popular tus referentes seguramente serán más cortos, más próximos, y serás pintor o dibujante o ilustrador que es lo que hace mucha gente y lo que se va a diferenciar son esos gestos del arte”.

Sin embargo, la diferencia no se reduce a los gestos del arte, es una diferencia política, que se expresa tanto en la imposibilidad de deleite a través del arte como la reconciliación de esta evidencia mediante la implementación de políticas democratizadoras. Aquello llamado como alta cultura sigue existiendo, lo evidencian las pocas obras de este corte en el mismo trayecto del tranvía, el mural solo es su reemplazo en los discursos y políticas estatales de inclusión de los más pobres, que se ven desmentidos cuando se pone en escena obras que irrumpen en la cotidianidad, obras que precisan “en vez de énfasis y sentimiento, distancia y reflexión”⁵⁵ y desde este extrañamiento de la realidad, señalar la falsedad de la inclusión y democratización del arte y la cultura.

⁵⁴ Fredy Alzate, Entrevista personal, 24 de marzo de 2018.

⁵⁵ Marcuse, *La dimensión estética*, 97.

Para ampliar el debate sobre el papel del arte en el espacio público y el efecto político inherente a su presencialidad: la denuncia del empobrecimiento de la experiencia estética bajo el privilegio de la razón instrumental, se quiere presentar brevemente dos obras escultóricas que se dan lugar en el mismo Corredor Vial, estas son *Esfera Pública*⁵⁶ de Fredy Alzate y *La solidez de las certezas*⁵⁷ de José Julián Agudelo. Las obras mencionadas, en su imposible reconciliación con el espacio circundante, niegan la verdad del establecimiento al proponer un mundo.

Esta forma de presencialidad negativa parece ser la única forma de mantener visible la contradicción de nuestra época. Una de las primeras obras de arte en el recorrido del Tranvía de Ayacucho, es la obra *Esfera Pública*. Esta obra se impone, aunque su autor buscase lo contrario, al propio espacio que la contiene y a sus espectadores. Su imposible conciliación con el espacio, por más que, como expresa su autor: “la convergencia de dos materiales de dos colores por ejemplo, una esfera que se abre y revela su interior, que fuera brillante, que fueran resinas pintadas con polímeros y el acero inoxidable, la hiciera además vinculantes con el entorno”⁵⁸ en cuanto a su materialidad, pero simbólicamente representa una ruptura y distanciamiento. La obra propone formas de imposible correspondencia con el espacio del que participa, su circularidad sugiere una armonía y proporción que el propio espacio no puede tener.

Esfera Pública es una obra de imposible correspondencia con la realidad circundante y de ahí su poder de señalamiento. Para Fredy Alzate “el centro de la ciudad es un lugar efervescente y complejo, donde para muchas personas era ilógico instaurar la escultura por ser una parte como tan fea”, para él, por el contrario, el lugar significaba una apuesta conjunta de comunidad, materializando el significado que el artista le otorgó a su obra, y por tanto “la ubicación de la obra en este lugar es vital, pues está en el recorrido de mucha gente”⁵⁹, que desde allí irrumpe en la cotidianidad para interpelar como señalamiento material y simbólico de una sociedad desigual, incluso más allá – o en relación– de aquel significado que el artista le otorga en correlación con el espacio:

Quando me invitaron a hacer la obra era muy complicado el sitio, yo quería varias cosas, primero que la pieza no se presentara impositiva al espacio, que estuviera al nivel del suelo, que la gente la pudiera tocar, pararse en ella, que tuviera un carácter más relacional y se ha cumplido esa función. Los materiales en los que está hecha reflejan el entorno, entonces como que se mimetiza con el sitio. Yo veía ahí [en el centro de la ciudad] como una noción de vórtice, de convergencia

⁵⁶ Ver pág. 86.

⁵⁷ Ver pág. 82.

⁵⁸ Fredy Alzate, Entrevista personal, 24 de marzo de 2018.

⁵⁹ Fredy Alzate, Entrevista personal, 24 de marzo de 2018.

de muchas cosas, con una dinámica muy compleja, entonces la esfera entra como forma geométrica también a hablar de eso, de flujos, de lo que es móvil, es abstracta pero parte de una reflexión sobre el espacio urbano que se construye en Medellín y El Valle del Aburra, entonces la idea de la esfera como un mundo, es pensar la ciudad como un sistema, como un mundo pero que se abre y lo que revela es como una estratigrafía, que denota una geografía accidentada. Para mí la experiencia de Medellín tiene mucho que ver con el territorio que habitamos, marca nuestra experiencia, con el hecho de que haya que subir a la casa, bajar al centro, y el eje que marca el río es también muy importante. Entonces aunque son unos elementos un poco abstractos en principio son los que dan ideas para crear la obra. La pieza se presenta en tres partes, con la idea de romper esa noción del monumento de lo que es terminado, y parece como si se estuviera armándose o desarmándose, es muy interesante esto porque habla de las dinámicas urbanas, de una ciudad que está en constante cambio⁶⁰.

De la misma forma, la obra *La solidez de las certezas* se impone como decisión del artista al ver la instrumentalización en la que el Metro, con el proyecto *Ayacucho te quiero mucho*, quiere hacer tanto de su labor como a las obras, al enmarcarlas en la tradición y la memoria. Dice José Julián Agudelo, su autor, que su descontento lo manifiesta “mediante el lenguaje del arte”⁶¹ dando respuesta así a los requerimientos del Metro y su guion curatorial, siendo la obra un señalamiento de la falsa noción de progreso y de la destrucción de la memoria, contradictoriamente bajo un proyecto que promueve precisamente esto:

se nos pidió que la obra tuviera que ver con la recuperación de memoria, pero sobre todo con valores tradicionales, que es lo que casi todos hicieron, yo trate de hacer todo lo contrario, yo me resistir a esa instrumentalización y lo que propuse fue nombrar una serie de edificios que desaparecieron de la calle Ayacucho en el siglo XX por las distintas transformaciones de la ciudad y devolvérselos como una especie de afecciones, unos edificios que se los estaba tragando el mismo concreto, de hecho mi proyecto se llama *La solidez de las certezas*, y es toda una plazoleta de concreto donde unos edificios se están hundiendo⁶².

Esta obra permite volver sobre la reflexión de la memoria desde el abordaje que se presentó en el primer capítulo. Si *Esfera Pública* no se corresponde al espacio que la contiene por las insinuaciones de sus formas, esta obra sugiere un desfase temporal, es decir, los edificios que se hunden son una interpelación al presente que denuncia el carácter destructivo del

⁶⁰ Fredy Alzate, Entrevista personal, 24 de marzo de 2018.

⁶¹ José Julián Agudelo, Entrevista personal, 02 de Julio de 2018.

⁶² José Julián Agudelo, Entrevista personal, 02 de Julio 2018

progreso. Esta denuncia puede pensarse en términos amplios de memoria conteniendo su impronta desestabilizadora.

Este capítulo, implícitamente aborda el lugar del espectador, pensar que las imágenes hacen el mundo permite ampliar el debate sobre la falsa democratización del arte y la cultura y la particularidad que toma en la contemporaneidad como instrumento, el uso y control político de las imágenes subyace incluso como elemento que le da sentido a su efectividad. De hecho, poder abordar de forma rigurosa estas dos ideas pasa necesariamente por el debate de las imágenes, el cuerpo como su lugar y en tanto una pregunta por la propia cultura.

Consideraciones finales

El análisis de la función que toma el arte en el proyecto de movilidad del tranvía de Ayacucho, como intervención que se presenta en el marco de la transformación de la ciudad al replantear sus políticas para el desarrollo en su tarea de visibilizarse competitivamente en el escenario global, evidencia en definitiva los procesos paralelos de instrumentalización y democratización que sufren el arte y la cultura como parte de un programa de gestión social que oculta los efectos de una políticas urbanas pensadas para el crecimiento económico por encima de la calidad de vida de sus ciudadanos. Esta coyuntura ha sido identificada en situaciones concretas, dado el análisis de diferentes discursos por una parte, la interpelación a diferentes actores y una posición teórica concreta por otra, que permiten poner en debate las implicaciones de que el arte tome una postura política, un uso económico y una función ideológica.

En primer lugar, el trabajo evidencia el papel del arte como dispositivo para ocultar los efectos adversos de la intervención urbana, dada la transformación del territorio en desconexión de las dinámicas sociales. Por otra parte, se ponen de manifiesto las formas en que el arte se hace herramienta que legitima y cataliza los procesos modernizatorios, y que dadas las particularidades históricas de la ciudad, representa así mismo una estrategia para subsanar la tensión que se produce al intentar corresponder la economía y la política global con la local.

De esta manera, puede entenderse que la democratización del arte responde a una necesidad política de encubrimiento de la negatividad que se desprende de una sociedad desigual. El uso del arte en el estudio de caso elegido se suma a los múltiples discursos retóricos que presentan a la ciudad como una inclusiva que lucha contra la desigualdad, pero que, sin embargo, busca subsanar problemas estructurales, problemas que el mismo proyecto reproduce, por medio de un acceso generalizado al arte y la cultura y a un uso político de las imágenes y sus medios portadores.

De igual forma, la democratización abre la posibilidad de una presentación del arte en el corredor tranviario como generador de ciudadanía, pero que particularmente, dadas las implicaciones y determinaciones mencionadas, el proyecto concretamente inhabilita todo ejercicio de ciudadanía y construcción de la misma. Sin embargo, se evidencia que no hay total asimilación y afirmación de la intervención urbana por lo menos para sus habitantes,

quienes manifiestan una valoración crítica del proyecto aun separándolo tajantemente del arte allí dispuesto, y que mediante esta separación se permite una apropiación del espacio o un intento de reapropiárselo como pugna por la ciudadanía. Se abren así otras lecturas que conciba la posibilidad de reconfiguración de los lazos sociales mediante procesos comunitarios de resistencia.

Pese a que se presente una postura crítica de los habitantes del sector o de algunos artistas implicados frente a la instrumentalización de su trabajo, puede entenderse el poder activo de las imágenes y la eficacia de su control político para la afirmación de las estrategias locales. Pues estas son tendencialmente tomadas como inocentes, demostrando cierta complicidad de quien las mira, producto de una conciencia melancólica y un persistente romanticismo que naturaliza la identificación con el otro y el territorio, que más allá de ser mera construcción ideológica, responde al mantenimiento de los conflictos sociales mediante su transposición en la cultura¹. Desde esta lectura se señala tímidamente cierto potencial en la construcción de identidad que vale la pena ser analizado con mayor profundidad, a la luz de la paradójica promoción de políticas de reconocimiento de quien encarna el “alma nacional y local” que mientras es mitificado y su identidad presentada como ahistórica, manifiesta unas condiciones de existencia empobrecidas. Este análisis brindaría bases a las propias preocupaciones de la disciplina antropológica en América Latina desde una antropología de la imagen que permita vislumbrar potencialidades en la construcción de una conciencia histórica latinoamericana.

Las reflexiones sobre el papel y función del arte presentadas en este trabajo bajo las preguntas que lo estructuraron no se agotan en las relaciones presentadas, vale mencionar tanto asuntos que desbordaron la investigación, como preguntas y debates que se abren desde aquí. En este sentido, la pregunta por el arte en el espacio público valdría ser desarrollada a profundidad, proponiendo un contrapunteo entre distintas formas de producción artística que lleve a una reflexión más amplia a la presentada en la parte final del trabajo y que rescate así las potencialidades del arte en el espacio público que proponen obras como *Esfera pública* o *La solidez de las certezas*.

Cabe insistir que este trabajo se enmarca en una discusión y preocupación más amplia: la razón instrumental como razón política. Lectura que resalta el efecto de la mutilación de la experiencia humana por la precariedad de las formas políticas en la modernidad capitalista. La agresividad de este efecto se hace concreto tanto en el arte como en el espacio, traducido en imposibilidad tanto de crítica del orden establecido como de poder de decisión

¹ Roger Bartra, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. (México D.F.: Grijalbo, 1987), 195.

sobre la vida que quiere vivirse, la planeación del territorio que se habita, o sobre la forma de las relaciones sociales, hecho que inhabilita el movimiento dialéctico de la cultura y en tanto la capacidad política.

Bibliografía

- Alcaldía de Medellín & Banco Interamericano de Desarrollo. (2011). *Medellín: transformación de una ciudad*. Medellín.
- Alcaldía de Medellín & Universidad de Antioquia. (2011). *Plan de Desarrollo Cultural de Medellín 2011-2020. Medellín, una ciudad que se piensa y se construye desde la cultura*. Medellín.
- Alcaldía de Medellín. (2015). *Entre rieles y cables*. Medellín: gerenciado por Metro de Medellín.
- Alcaldía de Medellín. (2015). *Plan de Gestión de la Intervención Integral del Centro. "Centro Metropolitano de Medellín, una construcción desde lo territorial, la planeación y el imaginario colectivo*. Medellín: Vicealcaldía de Planeación y Gestión Territorial.
- Alcaldía de Medellín. (2016). *Medellín construyendo confianza*. Medellín: Alcaldía Municipal.
- Alcaldía de Medellín. (s.f.). *Plan de Desarrollo 2012-2015. "Medellín un hogar para la vida"*. Medellín: Alcaldía Municipal.
- Alcaldía de Medellín. (s.f.). *Plan de desarrollo 2016-2019 "Medellín cuenta con vos"*. Medellín: Alcaldía Municipal.
- Alcaldía de Medellín. (s.f.). *Plan de Desarrollo de Medellín 2004-2007. "Medellín compromiso de toda la ciudadanía"*. Medellín: Alcaldía Municipal.
- Arango, R. M. (30 de julio de 2019). *Murió obrero en trabajos del tranvía*. Obtenido de El colombiano: https://www.elcolombiano.com/historico/murio_obrero_en_trabajos_del_tranvia-KWEC_284817?fbclid=IwAR3kRSppoP6Dz2yLKioUP-c2Eo9cMwBsN7NdYNI0_j56AV-n3-CENDe-cJ4
- Área Metropolitana del Valle del Aburrá y Consorcio de Movilidad Regional. (2009). *Plan Maestro de Movilidad para la Región Metropolitana del Valle de Aburrá*. Medellín.
- Atehortúa, L. A. (Julio-Diciembre 2008). Políticas públicas de cultura: un rasgo de la relación entre miedos y esperanzas. El caso del municipio de Bello, 1997-2007. *Estudios políticos* 33, 123-145.
- Banco Mundial. (19 de abril de 2018). *Banco Mundial*. Obtenido de <https://www.bancomundial.org/es/news/feature/2017/06/09/medellin-laboratorio-mundial-sobre-desarrollo-urbano-colombia>
- Barbero, J. M. (1991). *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Naucalpan: Editorial Gustavo Gili.
- Barbero, J. M. (2003). Razón técnica y razón política: espacios / tiempos no pensados. *Lección inaugural en la apertura del segundo semestre del 2003 en la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Bogotá (Colombia)*, (págs. 22-37). Bogotá.
- Bartra, R. (1987). *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. México D.F.: Grijalbo.

- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz Editores.
- Belting, H. (2015). Imagen, medium, cuerpo. *Cuadernos de Información y Comunicación* 20, 153-170.
- Benjamin, W. (s.f.). Sobre el concepto de historia. En B. Echeverría, *Tesis sobre la historia otros fragmentos* (págs. 18-34).
- Borja, J. (1998). Las ciudades y el planeamiento estratégico. Una reflexión europea y latinoamericana. *Urbana* 22, 104-117.
- Bourdieu, P. (1971). Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística. En C. T. Sazbón, *Sociología del arte* (págs. 43-80). Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Canclini, N. G. (2001). *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. México D.F.: Siglo veintiuno editores.
- Canclini, N. G. (2011). Introducción. Creatividad y jóvenes: practicas emergentes. En M. U. Pozo, & N. G. Canclini, *Cultura y desarrollo: un visión distinta desde los jóvenes* (págs. 4-16). Madrid: Fundación Carolina.
- Castro, A. A., & Becerra, D. P. (2012). Crecimiento empresarial basado en la responsabilidad social. *Pensamiento y gestión* 32, 1-26.
- Castro, E. V. (2011). *Metafísicas caníbales: líneas de antropología estructural*. Madrid: Katz Editores.
- Clastres, P. (1996). Sobre el etnocidio. En P. Clastres, *Investigaciones en antropología política* (págs. 55-64). Barcelona: Gedisa.
- Concejo de Medellín. (2014). *Acuerdo 48 "Por medio del cual se adopta la revisión y ajuste de largo plazo del Plan de Ordenamiento Territorial del Municipio de Medellín y se dictan otras disposiciones complementarias"*. Medellín: Gaceta Oficial 4267.
- Concejo de Medellín. (3 de mayo de 2019). Obtenido de <http://www.concejodemedellin.gov.co/sites/default/files/2018-10/Texto-del-acta-047-de-febrero-23-de-2012.pdf>
- Corporación futuro para la niñez. (27 de septiembre de 2018). Obtenido de <http://www.futuroparalaninez.org/acompanamiento-social-al-proyecto-corredor-ayacucho-te-quiero-mucho-fundacion-orbis/>
- Delgado, M. (1999). *El animal público, Hacia una antropología de los espacios urbanos*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Delgado, M. (Diciembre 2007). El espacio público como ideología. *Jornadas Marx siglo XXI* (págs. 1-12). Logroño: Universidad de la Rioja.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Lo que vemos lo que nos mira*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Duque, F. (2011). Arte urbano y espacio público. *Res publica* 26, 75-93.

- Echeverría, B. (1998). Cultura e identidad. En B. Echeverría, *La modernidad de lo barroco* (págs. 130-139). México D.F.: Ediciones Era.
- Echeverría, B. (1998). El ethos Barroco y la estetización de la vida cotidiana. En B. Echeverría, *La modernidad de lo barroco* (págs. 185-198). México: Ediciones Era.
- Echeverría, B. (1998). Lo político en la política. En B. Echeverría, *Valor de uso y utopía* (págs. 77-93). México D.F.: Siglo veintiuno editores.
- Echeverría, B. (2000). El ethos barroco. En B. Echeverría, *La modernidad de lo barroco* (págs. 32-56). México: Ediciones Era.
- Echeverría, B. (2011). Acepciones de la Ilustración. En B. Echeverría, *Crítica de la modernidad capitalista* (págs. 777-788). Bolivia: Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia.
- Echeverría, B. (2011). Cultura y barbarie. En B. Echeverría, *Crítica de la modernidad capitalismo* (págs. 411-434). Bolivia: Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia.
- Echeverría, B. (2011). Imágenes de la "blanquitud". En B. Echeverría, *Crítica a la modernidad capitalista* (págs. 145-160). Bolivia: Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia.
- Echeverría, B. (2011). Modernidad y capitalismo: 15 tesis sobre la modernidad. En B. Echeverría, *Antología. Crítica de la modernidad capitalista* (págs. 67-116). Bolivia: Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia.
- Empresa de Transporte Masivo del Valle de Aburrá Limitada y Metro de Medellín. (2006). *Plan Maestro 2006-2030 "confianza en el futuro"*. Medellín.
- Expo Cultura. Referentes 2019*. (2 de mayo de 2019). Obtenido de <http://www.expocultura.com.co/que-es/>
- Faletto, E. (enero-febrero 1979). La Dependencia y lo Nacional-Popular. *Nueva Sociedad*. N. 40, 40-49.
- Fernandes, F. (2013). *Mudanças sociais no Brasil. Aspectos do desenvolvimento da sociedade brasileira*. São Paulo: Global Editora.
- Franco, V. (2011). *Medellín: orden, desigualdad, fragilidad*. Medellín: Fundación Sumapaz; Corporación Jurídica Libertad.
- Fundación Orbis & Pintuco. (12 de septiembre de 2018). Obtenido de <https://www.grupo-orbis.com/9-generico/26-fundacion-orbis>
- Fundación Orbis & Pintuco. (2016). *Pintando esperanzas*. Medellín.
- Guber, R. (2001). *La etnografía, método, campo y reflexividad*. Norma.
- Harvey, D. (julio-diciembre 2008). La libertad de la ciudad. *Antípoda* 7, 15-29.
- Jiménez, F. A. (13 de febrero de 2018). *El Colombiano*. Obtenido de <https://www.elcolombiano.com/negocios/los-jovenes-aportan-ideas-en-la-eleccion-de-marca-para-medellin-KD7335369>
- La W Radio*. (12 de abril de 2019). Obtenido de Tranvía de Ayacucho le cambia la cara a el centro de Medellín: <https://www.wradio.com.co/noticias/regionales/tranvia-de-ayacucho-le-cambia-la-cara-a-el>

centro-de-medellin/20190123/nota/3853956.aspx?fbclid=IwAR28tSJMT9vp8GIfd3UBx16k-zdsWAgIpGxNfHYUMilpWqXJNbvcYhszKdA

- Leroi-Gourhan, A. (1971). *El gesto y la palabra*. Venezuela: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.
- Lévi-Strauss, C. (1964). *El pensamiento salvaje*. México D.F.: Fondo de Cultura económica.
- Lopera, C. (25 de junio de 2019). *Agencia de Prensa Rural*. Obtenido de https://prensarural.org/spip/spip.php?article19379&fbclid=IwAR2WmZP6VHm_HIGASgUODubb6UAAmwoECbNoIPtZe8IIQp4hmUre_ueF09E
- Marcuse, H. (1983). *Eros y civilización*. Madrid: SARPE.
- Marcuse, H. (1993). *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Barcelona: Planeta-De Agostini.
- Marcuse, H. (2007). *La dimensión estética. Crítica de la ortodoxia marxista*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Melguizo, J. (21 al 24 de enero de 2009). Medellín, la transformación desde la cultura. *I Congreso Internacional Lugares de Cultura, Creatividad para el Desarrollo*. (págs. 01-09). Santiago de Compostela: Alcaldía de Medellín y Secretaria de Cultura ciudadana.
- Mera, W. E. (2017). *Confianza institucional y percepción del riesgo: un frágil tejido en las transformaciones socio-espaciales de la ciudad. Estudio de caso: Tranvía de Ayacucho*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- Monsiváis, C. (2010). *La cultura mexicana en el siglo XX*. México D.F.: El colegio de México.
- OEA. (Marzo 18 y 19 de 2002). La cultura como finalidad del desarrollo. *Documento para el Seminario de Expertos en Políticas Culturales*, (págs. 1-7). Vancouver.
- Osmont, A. (2003). Ciudad y economía: ciudad eficiente. En *La ciudad inclusiva* (págs. 11-28). Santiago de Chile.
- Panofsky, E. (1972). *Discursos sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial.
- Paz, O. (2008). *Los hijos del limo*. Santiago de Chile: Tajamar Ediciones.
- Pérez, K. A. (2019). *El tranvía de Ayacucho y los procesos de gentrificación en Medellín: la transformación urbana del barrio Alejandro Echavarría entre los años 2012-2017 ["tesis de grado"]*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Rancière, J. (Palinodia). *El viraje ético de la estética y la política*. Santiago de Chile: 2005.
- Revista Dinero*. (12 de abril de 2018). Obtenido de <https://www.dinero.com/pais/articulo/balance-del-sector-turismo-en-colombia-2018/260070>
- Revista Dinero*. (12 de abril de 2018). Obtenido de <https://www.dinero.com/pais/articulo/medellin-se-convierte-en-una-ciudad-modelo-en-medellin-lab/247098>

- Ribeiro, D. (1987). *Configuración Histórico- Culturales Americanas*. Buenos Aires: Callicanto.
- Rifkin, J. (2000). *La era del acceso. La evolución de la nueva economía*. Madrid: Paidós.
- Simmel, G. (1977). La metrópoli y la vida mental. *Revista Discusión*. Núm. 2.
- Sistema de Indicadores Turísticos Medellín-Antioquia. (2018). *Anuario 2018*. Medellín: Alcaldía de Medellín y FENALCO.
- Smith, N. (2012). *La nueva frontera urbana. Ciudad revanchista y gentrificación*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Stavenhagen, R. (1984). Notas sobre la cuestión étnica. *Estudios Sociológicos II: I*, 135-168.
- Stavenhagen, R. (2010). *Los pueblos originarios: el debate necesario*. Buenos Aires: CTA Ediciones: CLACSO.
- Vargas, S. (2003). Identidad, Sujeto y Resistencia en América Latina. *Revista Confluencia I*, 1-12.
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.
- Yúdice, G. (2008). Modelos de desarrollo cultural urbano: ¿gentrificación o urbanismo social? *Alteridades 18*, 46-61.