



Prácticas artísticas contemporáneas, procesos sociales y territorio: el Proyecto mARTadero como un espacio común (2004 - 2020)

Contemporary artistic practices, social processes and territory: the mARTadero Project as a common space (2004 - 2020)

Nadia Moreno Moya

Universidad Nacional de Colombia sede Medellín (Colombia)

ORCID: 0000-0002-4940-6699 

namorenom@unal.edu.co

Fernando Escobar Neira

Universidad Nacional de Colombia sede Medellín (Colombia)

ORCID: 0000-0001-6976-6926 

fescobarne@unal.edu.co

Recibido: 20 de mayo de 2021

Aceptado: 28 de julio de 2021

Resumen: Esta ponencia presenta algunas reflexiones y hallazgos de la investigación realizada por los ponentes en el marco del proyecto *Forces of Art* que reunió a quince investigadores y grupos de investigación activos en distintos países de América Latina, Asia y África. Esta iniciativa buscaba indagar en la capacidad transformadora del arte y la cultura en distintos contextos de adversidad social, política, cultural o ecológica manifiesta. A manera de caso de estudio, esta ponencia se enfoca en el Proyecto mARTadero, una iniciativa que ha vinculado las prácticas artísticas a procesos sociales y colectivos en Cochabamba (Bolivia) desde 2004.

Palabras clave: Prácticas artísticas contemporáneas, transformación social, arte y procesos sociales, políticas culturales, Bolivia.

Abstract: This paper presents thoughts and findings of the research conducted in the context of the *Forces of Art* project, which brought together fifteen researchers and research groups of different countries of Latin America, Asia and Africa. The major objective of this project was to inquire about the transformative capacity of art and culture in different contexts of social, political, cultural or ecological adversity. This paper focuses on mARTadero Project as one of the case studies, which links artistic practices to social and collective processes in Cochabamba (Bolivia) within 2004.

Keywords: Contemporary artistic practices, social transformation, art and social processes, cultural policies, Bolivia.

0. Introducción.

Forces of Art fue un proyecto de investigación que reunió a quince investigadores y grupos de investigación activos en distintos países de América Latina, Asia y África entre 2019 y 2020. Esta iniciativa buscaba indagar en la capacidad transformadora del arte y la cultura en distintos contextos de adversidad social, política, cultural o ecológica manifiesta, con el liderazgo y la financiación de las organizaciones Prince Claus Fund, Hivos y European Cultural Foundation.

188

Como grupo de investigación activo en Colombia, abordamos tres iniciativas en América Latina que vinculaban prácticas artísticas contemporáneas con procesos sociales, colectivos o comunitarios, articuladas a su vez a las especificidades de algún territorio, y que sucedían en espacios excéntricos a los circuitos de valoración de la cultura, el arte o el patrimonio de las ciudades en las que se habían llevado a cabo. Los casos estudiados que investigamos fueron el proyecto *Museo + Comunidad*, gestionado por el Museo de Antioquia (Medellín, Colombia); *Visualización de Honda*, a cargo de la Fundación 4-18 (Honda, Colombia); y el *Proyecto mARTadero*, liderado por la Fundación Imagen (Cochabamba, Bolivia).

Nuestro propósito principal era indagar qué podían hacer las prácticas artísticas en los territorios, a sabiendas de que los conflictos territoriales se configuran espacialmente por una compleja trama de poder en la que participan distintas instancias y agentes. En este sentido, había dos preguntas centrales que nos hacíamos y que guiaron toda la investigación: ¿qué puede el arte en los territorios?, ¿cuál es su potencia transformadora? Planteamos estas preguntas de trabajo desde una perspectiva que sospechaba de la eficacia de los proyectos artísticos y culturales en virtud de índices de incidencia social, en sintonía con una postura crítica y reflexiva sobre las “narrativas redentoras”¹, y los discursos que sitúan al arte como mero instrumento de transformación social (Moreno y Escobar, 2020).

De allí que, en términos metodológicos, la investigación haya involucrado decididamente las narraciones de las diversas experiencias de los colaboradores en cada proyecto. Resolvimos recuperar la experiencia vivida por sus líderes y participantes mediante la realización conjunta de recorridos o de conversaciones en los lugares donde se desarrollaron los proyectos. Hicimos un número significativo de entrevistas y conversaciones, todas ellas de gran importancia, tanto por la información compartida como por la intensidad de las narrativas². Estas últimas las asumimos como textos y texturas incorporadas a la memoria que performan los efectos de los proyectos

¹ Tomamos esta categoría del trabajo de David Gutiérrez Castañeda (2016), que amplía la propuesta hecha por Povinelli (2006).

² En la parte final de las referencias aparece el listado de personas entrevistadas. Agradecemos a todas estas personas que aceptaron conversar con nosotros.

entre sus líderes y participantes. También prestamos atención a la huella dejada por los proyectos en registros espaciales, como mapeos y documentación fotográfica. Todo esto con el propósito de que las personas involucradas no fueran tratadas como “objetos” de estudio, sino como sujetos de pensamiento y de saberes.

Distintas reflexiones nos condujeron a armar una “caja de herramientas” para desenvolver esta pesquisa con aportes conceptuales provenientes de distintas disciplinas o “tradiciones” de pensamiento: las teorías del arte, las nuevas historias del arte, los estudios culturales latinoamericanos, la geografía cultural, los estudios urbanos y los denominados “saberes sociales”.

Así, esta ponencia espera, en primer lugar, aportar al debate y la reflexión sobre el potencial del arte en los procesos que anhelan la transformación social en Colombia y América Latina desde nuestra condición como investigadores y docentes de arte activos en Colombia. En segundo lugar, hablaremos del caso del *Proyecto mARTadero*, teniendo en cuenta las condiciones históricas, políticas y territoriales que antecedieron su creación; el rol predominante de la organización *Hivos* en la consolidación del proyecto y su desarrollo en el tiempo³; y los modos en que han negociado o han trabajado conjuntamente con los habitantes del barrio, con instancias del Estado y con otras organizaciones. Asimismo, haremos referencia a algunas propuestas específicas destacadas de los últimos años.

1. Arte y procesos sociales en América Latina: una historia cultural por construir.

Antes de adentrarnos en el caso de Proyecto mARTadero, es necesario comentar que, en Colombia, desde inicios de los años noventa del siglo pasado y de manera sostenida, las artes han formado parte de los discursos y de los repertorios de acción de organizaciones sociales y comunitarias, organismos de cooperación internacional e instituciones del Estado para la construcción de la paz, la convivencia o la defensa de los derechos humanos (Ochoa, 2003). También es bien sabido que Medellín, ciudad en la que ejercemos nuestra labor como docentes de arte e investigadores, ha sido un “laboratorio” de creación y de fomento de espacios para el arte y la cultura en perspectiva de paz, inclusión y cohesión social al ser una de las ciudades más afectadas del país por diversas manifestaciones de la guerra (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2017; García y Pérez, 2018).

³ En este enlace es posible consultar más información de esta organización: <https://america-latina.hivos.org/quienes-somos/>

A partir de la entrada en vigencia de la Ley 1448 de 2011 o “Ley de Víctimas y Restitución de Tierras” y la firma del Acuerdo de Paz entre el gobierno colombiano y la otrora guerrilla de las FARC-EP, existe actualmente en Colombia un marco discursivo renovado y unas condiciones jurídicas distintas sobre el papel del arte y la cultura en la superación de los estragos de la guerra. Esto último, debido a que esta ley establece que la reparación integral de las víctimas incluye la reparación simbólica.

Pese a estas situaciones, los programas universitarios en artes plásticas y visuales del país, salvo algunas excepciones, han mostrado reticencia a la construcción de conocimiento y a la formación de artistas capaces de abordar críticamente las problemáticas en las que confluyen las prácticas artísticas y los procesos sociales. A partir de nuestras propias experiencias como docentes, investigadores y gestores de políticas públicas, nos atrevemos a decir que, frente a la ingente cantidad de iniciativas que se han desarrollado en el contexto colombiano, hay una baja intensidad de discusión sobre estos temas planteados desde quienes piensan y practican las artes plásticas y visuales. Hoy en día, estas discusiones parecen más relevantes en las instituciones que animan la memoria histórica en Colombia y menos en el campo profesional de las artes.

Asimismo, hay escasas investigaciones históricas de las estrategias y recursos que, desde hace varias décadas, los y las artistas han desenvuelto con distintas colectividades ante las preguntas y los anhelos del cambio social.⁴ Paradójicamente, Medellín ha sido escenario de varias iniciativas culturales, artísticas y curatoriales con resonancia nacional e internacional en esta vía. En este sentido, vemos que son urgentes las preguntas, los debates y los estudios que nos lleven a comprender y reconocer el potencial del arte en iniciativas con enfoque social desde perspectivas complejas. Igualmente, la identificación de sus límites y la necesidad de articularse con otros saberes, disciplinas y prácticas.

Sobre esta situación, David Gutiérrez Castañeda, investigador y docente colombiano radicado en México, señala en su investigación sobre el proyecto *La piel de la memoria*, - realizado justamente en Medellín -, que es una tarea urgente para académicos e investigadores construir categorías analíticas y genealogías de las articulaciones entre el arte y los procesos sociales, desde las particularidades de su producción social. El autor nos dice sobre estas articulaciones en Colombia que existe “una historia cultural de más de veinticinco años en la que los flujos entre proyectos culturales, memoria y derechos humanos tienen múltiples facetas, elaboraciones e iniciativas, lo

⁴ En los últimos años se han realizado algunos estudios que tratan a profundidad el papel de las artes visuales o de los y las artistas en este tipo de procesos, entre los cuales merece la pena destacar aquellos realizados por David Gutiérrez Castañeda, Ludmila Ferrari, Elkin Rubiano y María del Rosario Acosta. Los títulos de estos trabajos pueden consultarse en las referencias de este texto.

cual ha generado un campo de interlocución entre arte, trabajo social, gestión cultural y activismo” (Gutiérrez, 2016, p. 22).

Aunque en el contexto boliviano las artes también han formado parte de los discursos de transformación del sector social, especialmente desde organismos de cooperación internacional, las instituciones del Estado no han participado con la misma intensidad que en el caso de Colombia con relación al fomento de las artes en proyectos con enfoque social. Como lo explicaremos más adelante, las iniciativas de cooperación internacional han ocupado el papel predominante de la mano del discurso del desarrollo social y la participación ciudadana. En contraste con el contexto colombiano, en Bolivia son pocas las instituciones de educación superior dedicadas a la formación de artistas plásticos y visuales, y particularmente en Cochabamba no hay formación profesional en las artes denominadas “contemporáneas”. En dicha ciudad tampoco existe un circuito especializado para el posicionamiento de los artistas contemporáneos, como sí sucede en Santa Cruz de la Sierra o en La Paz.

En el transcurso de la investigación, entendimos que el Estado boliviano está en mora de promulgar y concertar una política cultural y un paquete de leyes encaminados a garantizar los derechos culturales de los bolivianos en una clave de pluralidad y diversidad. Así entonces, reconocimos que hay diferencias estructurales entre Bolivia y Colombia cuando se habla de arte y transformación social, lo cual nos confirma lo que ya ha planteado Gutiérrez Castañeda: se necesitan más estudios que permitan reconocer las articulaciones entre el discurso artístico y el discurso social como parte de una trama compleja de negociaciones y tensiones entre actores de la cultura, del arte y de la política en América Latina.

2. El Proyecto mARTadero como un espacio común.

El espacio donde funciona el *Proyecto mARTadero* es el antiguo edificio del matadero municipal construido entre 1925 y 1926 por el arquitecto catalán Miguel Tapias, ubicado en la Organización Territorial de Base – OTB – Villa Coronilla. Este era el núcleo original de la ciudad antigua (Ranchería de Kanata), conocida anteriormente como Jaya-Uma, al oriente del Río Rocha que atraviesa Cochabamba desde el suroccidente hacia el nororiente. Hacia el año 1992, por la insistencia de los habitantes del sector a causa de los problemas de salubridad pública derivados del matadero, que afectaban sobre todo al barrio Villa Coronilla, el municipio tuvo que clausurar el matadero. Desde ese momento el edificio fue destinado a distintos usos: escuela de deportes, depósito de la empresa de alumbrado público y bodega de la chatarra resultante de la corrosión

de los bienes incautados en el marco de la Ley 1008⁵. Después, el edificio del antiguo matadero cayó en un abandono total, circunstancia que aceleró su deterioro físico, degradando de paso el espacio urbano alrededor suyo.

A comienzos de este siglo Bolivia experimentó una profunda crisis social, política y económica como consecuencia de las denominadas “Guerra del Agua” de 2000 y la “Guerra del Gas” de 2003. Ambas fueron movilizaciones sociales masivas que antecedieron la llegada al poder de Evo Morales en 2005⁶. En medio de este ambiente de agitación, el edificio del antiguo matadero abrió sus puertas para albergar a los 25 artistas y 29 obras de la segunda versión del *Concurso Nacional Bienal de Arte Contemporáneo* – CONART, esto sucedió en 2004⁷. Con este evento Cochabamba se estableció como la primera ciudad de Bolivia en proponer una convocatoria de arte contemporáneo, que de paso la situó en el panorama artístico del país, que contaba hasta entonces con La Paz y Santa Cruz de la Sierra como epicentros culturales.

El primer impacto del *Proyecto mARTadero* fue dotar a la ciudad de una importante infraestructura cultural, lo que era inédito entonces. A propósito de este inicio, la artista Angélica Heckl subraya la potencia que significó la aparición del *mARTadero* en el campo cultural de la ciudad, pues representó la emergencia de lo “contemporáneo” en el arte local y también la dimensión emancipadora de este nuevo arte por su capacidad de conectar con otros en unos términos novedosos⁸. Siguiendo con la afirmación de Heckl, *conectar con otros* implicaba en ese momento apropiarse la capacidad estratégica del arte contemporáneo para tomar posesión de un edificio abandonado y convertirlo en un espacio común; también para propiciar sinergias entre la producción artística y otras dimensiones de la vida social y política de Cochabamba.

Ese mismo año, un grupo de artistas encabezado por Fernando García y la misma Heckl, quienes habían constituido el Nodo Cultural Asociativo NADA, junto a otros artistas participantes en el CONART, y respaldados por la Oficial Mayor de Cultura de la ciudad, Jenny Rivero, solicitaron y obtuvieron del Concejo Municipal de Cochabamba el comodato por 30 años del edificio del antiguo matadero. Inmediatamente después de obtener dicho comodato, NADA comenzó los trabajos de recuperación y mejoras del edificio⁹.

⁵ Ley del régimen de la coca y sustitución controlada, que incluye un apartado relativo a la confiscación de bienes, muebles, enseres, medios de transporte, entre otros, vinculados al tráfico de estupefacientes.

⁶ En noviembre de 2019 Bolivia experimentó una nueva crisis política, resultado del golpe de Estado y la dimisión de Morales como presidente constitucional.

⁷ La primera versión, llevada a cabo en 2002, fue emplazada en la Casona Santiviáñez en el centro de la ciudad.

⁸ Entrevista realizada por Nadia Moreno y Fernando Escobar, 11 de julio de 2019. Heckl fue una de las animadoras principales del CONART y también la primera directora del *Proyecto mARTadero*.

⁹ NADA al recibir el comodato, establece a la Fundación Imagen como la figura legal que soporta hasta hoy jurídica y legalmente al *mARTadero*.

Lo mencionado por Heckl sobre la potencia transformadora del arte contemporáneo implicada en el surgimiento del *mARTadero*, sugiere para nosotros la emergencia temprana de las apuestas por lo común en este proyecto. Pese a que esgrimieron en su momento la defensa del valor patrimonial del edificio en su sentido tradicional – como bien inmueble destacable del pasado –, encontramos una ampliación política importante en esta agenda: el edificio como un espacio común para la cultura y el arte, esto es, como una causa colectiva, animada a su vez por el ejercicio ciudadano de derechos culturales que lograron presionar a distintas instancias políticas y estatales. Por la ubicación del *mARTadero*, opera una capa de sentido adicional en términos eminentemente urbanísticos, que tiene que ver con la ampliación – cultural y simbólica en un primer momento –, del límite centro histórico hacia la zona sur de la ciudad, que en el imaginario urbano es la zona más pobre de Cochabamba.

La figura que emplean hoy varios miembros para describir al *Proyecto mARTadero* es la de una “nube de organizaciones”, o sea, una organización de organizaciones que dentro un gran contenedor físico reúne distintas iniciativas artísticas y culturales¹⁰. Revisando con atención los materiales de la Fundación, inferimos que esta figura de nube pudo desprenderse de la estructura organizacional inicial del proyecto, – que intentaba representar una forma de gestión colectivista tanto del edificio como del Nodo mismo –, y de la idea que convoca “lo común”¹¹.

“Lo común” es una noción que consideramos oportuna para responder a estas preguntas, y la entendemos como “una acción colectiva de producción, apropiación y reapropiación de lo que hay y de lo que es hecho, de lo que existe y de lo que es creado” (Gutiérrez, 2011, 75). Teniendo en cuenta nuestro interés por analizar los modos en que las prácticas artísticas coproducen y propenden por lo común, también es oportuno precisar qué entendemos por *espacio común*: un dispositivo territorial de escala barrial – como un antiguo matadero –, en el que sucede la complejidad de lo público y lo privado, sujeto a múltiples apropiaciones y estrategias identitarias (Da Representação, 2009).

Fernando García, actual director del *mARTadero*, afirmó cinco años después de su fundación que el proyecto aspiraba a ser,

¹⁰ Estas iniciativas incluyen, entre otras, a los grupos artísticos permanentes como los dos elencos de teatro, el dúo de performance, los grupos de danza, *Essential Roots* (agrupación hip hop), el Taller de Acupuntura Urbana y Los Matarifes Villa Coronilla (colectivo de *break dance*), Team Llajta Skate (*skateboarding*); la iniciativa del Laboratorio de Comunidades Creativas *Asociación Kuska* (mosaiquismo); NAM Escuela de *parkour*; y los proyectos Jóvenes Artistas y el Parque Urbano Ollantay.

¹¹ La estructura organizativa del proyecto se presenta como un heptagrama en la que 6 de sus 7 puntas corresponden a áreas artísticas y la séptima es la “interacción social”. Todas se encuentran en el centro o “área sinérgica”, que remarca la idea de lo colectivo que mencionamos.

un espacio único para el encuentro y la creación, con una progresivamente mayor participación en la generación y proposición de nuevas ideas, estrategias y proyectos, y provocando - a través de la impulsión de redes - la integración nacional y regional a través del arte y la vivencia cultural. Así, trabajaríamos - con toda la intensidad de la que fuéramos capaces - arte y cultura para un cambio social responsable (García 2009: 59).

La afirmación de García anuncia el proceso posterior del *mARTadero* que implicó una ruptura parcial con la “alta cultura”, representada en las artes visuales más contemporáneas. A medida que este proceso avanzó el proyecto le fue dando mayor cabida a la diversidad y la diferencia cultural de la ciudad. Esta inflexión la entendemos como un *giro cultural* en la concepción de lo que es y puede el arte en las condiciones ofrecidas por un proyecto como este y en el contexto del que hace parte. Debemos ser claros en que no entendemos este giro como una negación de las disciplinas artísticas, o de un cambio en el perfil del *mARTadero* para situarlo en una lógica “artista”. Consideramos, por el contrario, que este giro cultural abrió un camino alternativo en el que el proyecto comenzó a negociar de manera compleja, las prácticas artísticas contemporáneas con la diversidad cultural predominantemente urbana de Cochabamba y también con la participación ciudadana.

De acuerdo con los testimonios y la bibliografía disponible, tal giro fue posible gracias a un evidente fortalecimiento institucional experimentado años después de su fundación. Los cambios *cualitativos* representados en la evidente especialización en la gestión cultural; y *cuantitativos*, expresados en términos de la escala de cobertura y progresividad en las acciones del *mARTadero*, se pueden explicar en los sucesivos apoyos que ha gestionado el *mARTadero*, incluido el de Hivos que se hizo efectivo a partir de 2011 y a lo largo de cuatro años.¹²

No hay que perder de vista que las explicaciones de los miembros del proyecto sugieren que la cooperación internacional, sobre todo –pero no únicamente–, ha generado las condiciones económicas para la ampliación y fortalecimiento de las artes contemporáneas de las últimas décadas en Bolivia, de la mano de la gestión del *mARTadero* y otras organizaciones culturales de las principales ciudades del país.

Sirva mencionar en este punto, otros recursos de naturaleza política y cultural que también influyeron en el proceso de consolidación de *mARTadero*. Identificamos, por ejemplo, los valores y objetivos del movimiento Cultura Viva Comunitaria (CVC) y la Cultura en Red¹³, que el

¹² Según varios miembros del equipo de trabajo, en particular Susana Obando, Fernando García, Neyda Campos, Claudia Michel y Magda Rossi, quienes hacen parte del equipo actual del Proyecto *mARTadero*. Entrevistados por Nadia Moreno y Fernando Escobar, julio y agosto de 2019.

¹³ CVC es un movimiento latinoamericano que emergió de la base generada por numerosas comunidades culturales, que basadas en la diversidad como principio fundante, propenden por el intercambio prácticas y saberes. También buscan incidir en las políticas públicas de sus respectivos países, para responder

mARTadero suscribió en su momento a pesar de no ser aceptados al final por CVC por ocuparse del “arte contemporáneo”, ya que con la alusión a ciertos esencialismos políticos sobre la cultura y las artes, ubicaron al *mARTadero* en las antípodas de “lo políticamente comprometido”. En la dirección contraria a la argumentación infundada de CVC, tal y como lo señaló Fernando García¹⁴, en el *mARTadero* han defendido una mirada amplia y compleja sobre los campos artístico y cultural, en los que interactúan distintas formas y prácticas artísticas como las relacionadas con la alta cultura y al mismo tiempo con las prácticas culturales populares.

Susana Obando, Coordinadora del Área de Interacción Social del proyecto, sugirió que el apoyo y acompañamiento de Hivos al *mARTadero* fue fundamental. Tal acompañamiento, que se dio en términos de diálogo entre pares y no como un patrocinio convencional, se reflejó en la escala de la proyección de su impacto socio-cultural, sustentabilidad e implicación compleja con el contexto inmediato (barrial) y metropolitano. Afirmó que desde las condiciones actuales es posible advertir que el *mARTadero* se amplió y fortaleció como organización, lo que de algún modo le ha permitido desde entonces impulsar las distintas dimensiones de las artes, la arquitectura y el patrimonio de la ciudad. El acompañamiento de Hivos impulsó el fortalecimiento del equipo de trabajo del *mARTadero*, rubro en el que habitualmente, no se puede invertir más del 20% del recurso disponible en este tipo de apoyos.¹⁵

En una dirección similar, Neyda Campos¹⁶, responsable de la Gestión de Proyectos, sostuvo que los objetivos de los tres momentos/macroyectos apoyados por Hivos desde el 2011 describen la progresividad en la consolidación de la capacidad de planificación, gestión y de incidencia del proyecto:

- Con *mARTadero 1.0* proyectaron y pusieron en marcha una plataforma dirigida a artistas de distintas disciplinas de Cochabamba, emulando el hito que había significado CONART para el arte contemporáneo del país.
- *mARTadero 2.0* impulsó un proceso participativo dirigido a su entorno barrial para fortalecer la apropiación social del proyecto, llegando a albergar a la oficina administrativa de la OTB Villa Coronilla.

colectivamente a las necesidades específicas de sus territorios. Sus líneas de trabajo son: Economías y Sostenibilidad, Comunicación, Educación, Autonomía y territorio, Legislación y Políticas Públicas. Cultura en Red es una iniciativa iberoamericana para creadores que deriva, como su nombre lo indica, de la lógica de los procesos en red y de la condición contemporánea de la conectividad, con el fin de favorecer nuevas formas de conocer y pensar los entornos y problemas globales, sin jerarquías, que es posible entre pares o iguales.

¹⁴ Entrevistado por Nadia Moreno y Fernando Escobar, 1 de agosto de 2019.

¹⁵ Entrevistada por Nadia Moreno y Fernando Escobar, 10 de julio de 2019.

¹⁶ Entrevistada por Nadia Moreno y Fernando Escobar, 12 de julio de 2019.

- *mARTadero 3.0* Demostró la capacidad de gestión y reconocimiento nacional e internacional del *mARTadero*, para el acompañamiento y asesoría a otros agentes del campo cultural. En esta etapa, que se desarrolla actualmente, participa en la Red Telartes cuyo objetivo es la promulgación de una Ley de Cultura para Bolivia.

De acuerdo con Susana Obando, en la actualidad el *mARTadero* desempeña funciones que deberían estar a cargo del gobierno de la ciudad, como el fomento a la formación, experimentación/creación y circulación de las artes contemporáneas de Cochabamba¹⁷. Debido a la ausencia de políticas culturales públicas en Bolivia, entre otras circunstancias, el fomento a estas prácticas neurálgicas en cualquier campo cultural, ha estado liderado por *mARTadero*. Ampliando lo anterior, hay que destacar el proceso de gestión, construcción y apertura del parque urbano Ollantay, un lugar dedicado especialmente a jóvenes practicantes de artes urbanas como el grafiti, el *hip-hop* y el *parkour*. El parque, ubicado en lo que anteriormente era un espacio residual de la manzana donde está situado el edificio, es producto de un ejercicio de diseño participativo.

La vinculación de estos jóvenes comenzó con su participación en los colectivos del CCLab del *mARTadero*.¹⁸ En 2008, comenzaron los diseños y la formulación del proyecto del parque. Esta primera etapa se extendió hasta 2016, año en el que la iniciativa fue socializada con distintas comunidades pertenecientes al área de influencia del parque. En 2017, después de una larga gestión, el Plan Operativo Anual de la Dirección de Turismo del gobierno municipal aprobó el proyecto. En 2018 se dio inicio al proceso de licitación, adjudicación y contratación de la obra para, finalmente, comenzar y concluir su construcción en 2019. En resumen, el parque urbano Ollantay materializa un largo proceso de fomento a estas prácticas por parte del *mARTadero* y al fortalecimiento de la participación ciudadana en clave de derechos culturales.

Hay que añadir que la propuesta de rehabilitación urbana, tal y como fue enunciada por sus gestores, al integrar espacialmente el edificio del matadero y una porción de un terreno contiguo subutilizada, desestabilizó la noción tradicional de patrimonio y mostró la capacidad de integración al territorio desde las artes. Así entonces, entendemos que el actual parque urbano Ollantay resulta de la activación de un espacio residual, que al igual que el matadero, ha sido

¹⁷ Entrevistada por Nadia Moreno y Fernando Escobar, 10 de julio de 2019. Cuando Obando dice “artes contemporáneas”, no se refiere a las artes visuales del sistema global del arte, sino a aquellas que no forman parte de las tradiciones en Bolivia.

¹⁸ En el Laboratorio de Comunidades Creativas del *mARTadero* (CCLab) participaron: el Taller de Acupuntura Urbana, Essential Roots, Team Llajta Skate, Colectivo de Parkour, Colectivo de Break Dance Matarifes y Jóvenes sie7e. De acuerdo al *site* del CCLab, los colectivos “contribuyen al espacio, usando el mismo responsablemente y velando por el bien común”. Ver: <https://cclab.martadero.org/>

resignificado como “lo de todos”, gracias a la incidencia directa de prácticas artísticas y culturales emergentes en la ciudad.

En una dirección similar, el proceso de la *Bienal de Arte Urbano* - BAU - que completó 5 versiones –realizadas cada dos años entre 2011 y 2019 –,¹⁹ también es un ejemplo de lo descrito hasta ahora. La Bienal ha crecido, quizá no en términos de metros cuadrados pintados en los muros de la ciudad, ni de una supuesta “calidad” artística de sus intervenciones, sino en la complejidad de relaciones que ha logrado entablar como evento de ciudad entre nuevas identidades y afectividades urbanas; el entorno juvenil de las tecnologías de la información y la comunicación; y el avance del mercado que atraviesan las condiciones de vida actuales.

En resumen, el *Proyecto mARTadero* pasó de asumirse como un escenario más para la circulación del arte contemporáneo en consonancia con el sistema global del arte, a ser un epicentro de acciones e intervenciones artísticas y culturales de una escala y complejidad mayores y estratégicas, que ha incluido distintas artes como el teatro, la música y la danza; un *think tank* de políticas culturales; un laboratorio de análisis urbanístico; y un espacio común para la ciudad. En última instancia, todas estas acciones pueden entenderse como procesos necesarios para la producción de recursos comunes urbanos.

3. Consideraciones finales

Con este trabajo buscamos aportar desde el ámbito académico a la problematización de las intersecciones entre el arte y los procesos sociales, desde inquietudes en las que nos preguntamos por su potencial transformador en territorios concretos. Como lo planteamos al inicio, encontramos una tendencia analítica a asumir el arte exclusivamente como recurso o insumo intercambiable en los procesos de transformación social.

Al respecto, es importante mencionar que, en el proceso de la investigación, las personas vinculadas al proyecto mARTadero expusieron, en algún grado, posturas críticas y reflexivas sobre las “narrativas redentoras” de la intervención del arte y la cultura en contextos sociales específicos; de los discursos asistencialistas a las poblaciones en condiciones de vulnerabilidad; o de sus tácticas para movilizar recursos de diversa índole. Esto último, con el fin de sortear la dependencia de recursos económicos provenientes de la cooperación internacional, de las empresas privadas o del gobierno local o nacional.

¹⁹ La BAU recibió un impulso financiero inicial por parte del apoyo de Hivos al *mARTadero*. Para obtener más detalles sobre cada una de las versiones del evento, ver: <https://bau.martadero.org/>

Desde nuestro punto de vista, el *Proyecto mARTadero* se ha involucrado decididamente en la construcción de lo común y en la producción, resignificación y actualización de espacios comunes en el territorio. Esto lo ha conseguido sobre todo a lo largo de la última década, dando cabida a la diversidad y la diferencia cultural de Cochabamba tras una ruptura parcial con la denominada “alta cultura”, representada en las artes visuales más contemporáneas. Contrario a lo que pudiera creerse, esta inflexión, que asumimos como un “giro cultural”, no fue una negación de las disciplinas artísticas: todo lo contrario, abrió un camino alternativo y de una actualidad difícil de discutir, en el que el *Proyecto mARTadero* pudo negociar de manera compleja las prácticas artísticas contemporáneas y los procesos socioculturales de Cochabamba. Este es nuestro punto de partida.

También identificamos en el *mARTadero* una alta capacidad de gestión para establecer alianzas con otros grupos o instituciones, para interpelar o negociar con instancias del Estado; potencias creativas y disruptivas para propiciar prácticas artísticas y espacios dialógicos con distintas comunidades y habitantes con el propósito de agenciar lo común. Sin embargo, como varios de sus miembros lo expresaron, los saberes y las tácticas que han generado no han pasado por un ejercicio de memoria sistemático, o de un archivo que permita su reproducción social más allá del testimonio personal o de su participación en foros. En este orden de ideas, nos sumamos a los ya numerosos llamados a la labor de recuperar y sistematización los saberes acumulados y a la reflexividad crítica de los mismos.

4. Referencias

Acosta, M. R. (Comp.). (2015). *Resistencias al olvido: memoria y arte en Colombia*. Bogotá: Universidad de Los Andes.

Centro Nacional de Memoria Histórica (2017). *Medellín: memorias de una guerra urbana*. Bogotá: CNMH, Corporación Región, Ministerio del Interior, Alcaldía de Medellín, Universidad EAFIT, Universidad de Antioquia.

Da Representação, N. (2009). Los Espacios Comunes como problema. Sociabilidad, gestión y territorio. En: Catenazzi, A. et al (eds). *El retorno de lo político a la cuestión urbana. Territorialidad y acción pública en el Área Metropolitana de Buenos Aires*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento - Prometeo libros, pp. 79-96.

Ferrari, L. (2014). *En la grieta: práctica artística en comunidad*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

García, Fernando. (2009 y 2014). Proyecto mARTadero vivero de las artes (inter-media-acción). Cochabamba: FAUTAPO y Fundación Imagen.

García, J. y Pérez, S. (2018). Infraestructura de paz en Medellín: iniciativas, procesos y experiencias (2008-2015). EAFIT: Medellín.

Gutiérrez Aguilar, Raquel. 2011. Horizontes comunitario-populares. Producción de lo común más allá de las políticas estado-céntricas. Madrid: Traficantes de sueños.

Gutiérrez, David. 2016. Ejercicios del Cuidado. A propósito de "La Piel de la Memoria". [Tesis doctoral inédita]. Universidad Nacional Autónoma de México: Ciudad de México.

Grupo de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación. 2010. Desplazamiento forzado en la Comuna 13: la huella invisible de la guerra. Taurus: Bogotá.

Moreno, N. y Escobar, F. (2020). Making the common: Art Practices and Social Processes in Latin America. En Kuoni, Carin (Ed.), *Forces of Art: Perspectives from a Changing World*. Amsterdam: Valiz, pp. 7-28.

Ochoa, A.M. (2003). Entre los Deseos y los Derechos. Un Ensayo Crítico sobre Políticas Culturales. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

Povinelli, E. (2006). *The Empire of Love: Toward a Theory of Intimacy, Genealogy and Carnality*. Duke: Duke University Press.

Riaño, P., Lacy, S. y Agudelo, O. (2003). Arte, memoria y violencia. Reflexiones sobre la ciudad. Medellín: Corporación Región.

Rubiano, E. (2019). Los rostros, las tumbas y los rastros: El dolor de la guerra en el arte colombiano (2005-2016). [Tesis doctoral inédita]. Universidad Nacional de Colombia: Bogotá.

Entrevistas:

Fernando García, entrevistado por Nadia Moreno y Fernando Escobar, 18 de noviembre de 2018 y 1 de agosto de 2019.

Angélica Heckel, entrevistada por Nadia Moreno y Fernando Escobar, 11 de julio de 2019.

Antonio Villazón, entrevistado por Nadia Moreno y Fernando Escobar, 12 de julio de 2019.

Claudia Michel, entrevistada por Nadia Moreno y Fernando Escobar, 8 de julio de 2019.

Claudia Silva, entrevistada por Nadia Moreno y Fernando Escobar, 11 de julio de 2019.

Fabiola Quiroga, entrevistada por Nadia Moreno y Fernando Escobar, 11 de julio de 2019.

Magda Rossi, entrevistada por Nadia Moreno y Fernando Escobar, 10 de julio de 2019.

Malena Rodríguez, entrevistada por Nadia Moreno y Fernando Escobar, 15 de julio de 2019.

Marco Marín, entrevistado por Nadia Moreno y Fernando Escobar, 10 de julio de 2019.

Neyda Campos, entrevistada por Nadia Moreno y Fernando Escobar, 12 de julio de 2019.

Susana Obando, entrevistada por Nadia Moreno y Fernando Escobar, 10 de julio de 2019.