UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

DEPARTAMENTO DE ESCULTURA

FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS

PAISAJES Y UTOPIAS
TRADUCCION VISUAL DE IMAGINARIOS EN CONTEXTOS DE MIGRACION E INTERCULTURALIDAD
TRES CASOS DE ESTUDIO

TESIS DOCTORAL

Presentada por

Dña. Maricely Corzo Morales

Dirigida por

ADOLFO ALBAN ACHINTE

Diciembre 2015

A mi familia: Berta, Antonio, Paola y Juan Carlos
por su apoyo incondicional y su cariño,
porque a pesar de la distancia
me han dado siempre aliento para seguir.

Agradecimientos

Es en el momento de llegar a la finalización de este proceso de investigación que sentándome a pensar en la redacción de estos agradecimientos puedo mirar atrás y pensar en todas las personas que me han acompañado a lo largo de este largo viaje. Son muchas y seguramente no todas quedan reflejadas en estos párrafos. Mi agradecimiento profundo a todas ellas.

Quiero empezar por agradecer a las personas directamente relacionadas con la escritura de este texto: Adolfo Albán por su aceptación para la labor de dirección, por la cercanía, por todas las lecturas y autores compartidos. A Emilio Martínez por sus consejos y su paciencia con toda la fase final de este proceso.

A Blanca Fernández Quesada de la Universidad Complutense de Madrid, a Albert Moncusí de la Universidad de Valencia y a Alex Schlenker de la Universidad Andina Simón Bolívar de Quito por su disponibilidad en la evaluación externa de este texto y por sus valiosos comentarios y apreciaciones.

También quiero mencionar a mis compañeras de la Asociación Awayo- red internacional de arte, pues nuestro trabajo, nuestros lazos de unión en distintos momentos fueron fundamentales para desarrollar proyectos profesionales que en el contexto de la migración internacional no son siempre fáciles. Carolina Coppens, Patricia Caicedo, Carolina Romero, Verónica Tapia, Claudia Saz, Teresa Perdomo, Amparo Olmeda, Bibiana Vélez y Delia Sánchez.

A Isabel Seguí quien fue un apoyo definitivo para la concreción de los proyectos de codesarrollo de Awayo, y a todas mis amigas que colaboraron en el proyecto *Bellas Durmientes*, la misma Isabel Seguí, Tutti, Magui Marin, Claudia Romero, Ángela Díaz y Julia Castillo.

A mis compañeros de la ONGD Paz y Desarrollo que apoyaron el proyecto de Awayo y la exposición de *Bellas Durmientes*: Elena Cristini y Joan Carles Soler. Paz y Desarrollo como organización fue fundamental al apoyar este tipo de proyectos de codesarrollo y brindarme una experiencia que ha determinado gran parte de los contenidos de esta tesis.

El proceso del proyecto *Soñadoras* fue muy enriquecedor en muchos sentidos y quiero empezar por agradecer por su apoyo al equipo de Asamblea de Cooperación por la Paz – ACPP, a Trini Blanch con quien empezamos a ponerle palabras al proyecto en el 2008 y a Pablo Obando, mi compañero de codesarrollo con quien tuvimos largas conversaciones y reuniones antes de nuestro viaje a Santo Domingo. A todas las mujeres con las que trabajamos en el barrio Los Mina en Santo Domingo, especialmente a todo el equipo de *Tú, Mujer.* A los amigos de Dedogordo Producciones (David, Julia, Frodo y Gloria) con quienes compartimos este viaje y este proyecto desde los sueños de las mujeres participantes.

A todas las chicas emprendedoras de Valencia: Estela Buenaventura, Magdalena Beramendi, Diana Fisgativa, Diana Cervera, Mónica Moga; fue una alegría poder compartir el proyecto *Soñadoras* con todas ellas.

Agradezco también a la Asociación Entreiguales de Valencia, en especial a Ángela Pedraza y Mauricio Pinto, por el esfuerzo de cada uno con los que pudimos echar a andar este camino en 2007. Con la gestión de Mauricio y la colaboración de la gente de esta asociación pude desarrollar la idea de *Paisajes para la paz* y generar las posteriores exposiciones, incluyendo la de *Paisajes y Utopías* en Ibercaja. También van mis agradecimientos a Alejandro Carbó, encargado de la sala, quien fue un apoyo incondicional para montar esta muestra que reunió los tres casos de estudio de la tesis. A las personas que participaron en el proyecto: Diego, María, William, Marisa, Isabel, Aminta, Juan José, Ángela, Oscar, Mauricio, Rose y Claudia Rocío.

Un agradecimiento muy grande y especial va para mis amigos Mustapha El Haddad, Magui Marin y Claudia Romero que han sido un apoyo, con quienes las distancias que nos alejan de la familia se han hecho mucho más llevaderas, porque me han escuchado en tantos encuentros, tantas horas y tantos años.

Con Angela Díaz y Mustapha El Haddad hemos compartido y nos hemos apoyado mutuamente en este camino de tesis doctoral, nuestras conversaciones, dudas e intercambios están de alguna manera presentes en este resultado.

A mi familia, especialmente por haberme tenido paciencia y haberme acogido en la fase final de redacción en Bogotá.

Bogotá, diciembre de 2015

Paisajes y Utopías.
Traducción visual de imaginarios en contextos de migración e interculturalidad.
Tres casos de estudio
(Resumen)

El análisis de tres proyectos realizados entre 2010 y 2013 desde una perspectiva interdisciplinar, que incluye las teorías del Desarrollo a Escala Humana y los postulados del posdesarrollo, así como la evolución de las prácticas artísticas híbridas en la línea del arte público de nuevo género y las estéticas comunitarias, es el propósito de la presente investigación. Nos servimos de dichas teorías porque suponen una ampliación o expansión de la forma en la que abordan sus temas de estudio y esto nos permite apuntar hacia una metodología donde los procesos de creación visual posibiliten una mirada más extensa en proyectos de investigación en ciencias sociales y en contextos de desarrollo.

Este análisis dialógico de los casos de estudio nos permite señalar las potencialidades que desde el ámbito de los deseos y la resistencia, atraviesan estos procesos creativos. Todos los casos de estudio tienen como lugar de partida la ciudad de Valencia pero las distintas fases de la metodología de traducción visual extienden el trabajo y las referencias respecto a los imaginarios hasta realidades de varios países latinoamericanos, principalmente de Colombia y República Dominicana.

Landscapes and Utopias.
Visual translation of imagery within migration and intercultural contexts.
Three case studies
(Summary)

Analysis of three projects run between 2010 and 2013 from an interdisciplinary perspective, including theories of Human Scale Development and the principles of post-development, as well as the evolution of hybrid artistic practices in line with new genre public art and community aesthetics, is the purpose of the current investigation. We make use of these theories since they represent an extension or expansion of the way they approach their subjects of study, which allows us to point towards a methodology where the processes of visual creation allow a broader look at research projects within the social sciences and development contexts.

This dialogic analysis of case studies enables us to point out the potentialities that these creative processes course, from the perspective of desire and resistance. All case studies have the city of Valencia as a starting place but the different phases of the methodology of visual translation extend the work and imagery references into the reality of several Latin American countries, primarily from Colombia and the Dominican Republic.

Paisatges i Utopies.
Traducció visual d'imaginaris en contextos de migració i interculturalitat.
Tres casos d'estudi
(Resum)

L'anàlisi de tres projectes realitzats entre 2010 i 2013 des d'una perspectiva interdisciplinària, que inclou les teories del Desenvolupament a Escala Humana i els postulats del postdesenvolupament, així com l'evolució de les pràctiques artístiques híbrides en la línia de l'art públic de nou gènere i de les estètiques comunitàries, és el propòsit de la present investigació. Ens servim d'aquestes teories perquè suposen una ampliació o expansió de la forma en què aborden els seus temes d'estudi i això ens permet apuntar cap a una metodologia on els processos de creació visual possibiliten una mirada més extensa en projectes d'investigació en ciències socials i en contextos de desenvolupament.

Aquesta anàlisi dialògica dels casos d'estudi ens permet assenyalar les potencialitats que des de l'àmbit dels desitjos i de la resistència, travessen aquests processos creatius. Tots els casos d'estudi tenen com a lloc de partida la ciutat de València però les diferents fases de la metodologia de traducció visual estenen el treball i les referències que fa als imaginaris fins realitats de diversos països llatinoamericans, principalment les de Colòmbia i República Dominicana.

INDICE

RESUMEN..... 9

SUMMARY..... 10

RESUM..... 11

INTRODUCCION..... 19

CRONOLOGIA..... 27

1 CAPITULO I
EL LUGAR Y LO CULTURAL EN EL PARADIGMA DEL POSDESARROLLO

1.1 El paradigma del posdesarrollo…… 29

1.1.1 Evolución y modelos de desarrollo…..... 31

1.1.2 El paradigma del desarrollo humano..... 34

1.1.3 La teoría del desarrollo a escala humana (DEH)..... 40

1.1.4 Necesidades fundamentales y satisfactores.....44

1.1.5 La vertiente del codesarrollo…… 48

1.1.6 Alternativas al desarrollo: perspectivas desde el Sur y el Norte global..... 51

1.1.6.1 Decrecimiento en el norte global..... 53

1.1.6.2 Buen vivir en el sur global..... 56

1.2 Cultura e imaginarios. Construcción de identidad y actos de ver …….. 61
1.2.1 Lo cultural..... 64
1.2.2 Análisis cultural de la imagen..... 67
1.2.3 Lo imaginario..... 71
1.2.4 Las imágenes de la diferencia..... 75
1.3 Perspectivas del lugar
1.3.1 Sujetos periféricos e interculturales..... 80
1.3.1.1 Sujetos periféricos..... 81
1.3.1.2 Sujetos interculturales..... 85
1.3.2 Visibilidad y anonimato, diferencia e inclusión..... 89
1.3.3 Saberes situados..... 94

2 CAPITULO II
PULSIÓN UTÓPICA Y NUEVAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS

2.1 El campo expandido..... 100
2.1.1 La pulsión entre ornamento y utopía..... 102
2.2 Hibridaciones en la evolución de las prácticas artísticas..... 110
2.2.1 Hibridaciones fotográficas: collage y fotomontaje..... 111
2.2.2 Hibridaciones en el desarrollo del monumento público..... 116
2.2.3 Hibridaciones arte-vida: arte activista y comunitario..... 120
2.3 Arte público de Nuevo Género..... 126
2.3.1 Ejemplos de prácticas artísticas en el contexto del Arte Público de Nuevo Género
2.3.1.1 Fotomontaje tridimensional y diseño social..... 133
2.3.1.2 La gentrificación y las personas sin hogar en Nueva York…… 134
2.3.1.3 Crisis del SIDA..... 134
2.3.1.4 Puertas abiertas contra la gentrificación en Valencia..... 135
2.3.1.5 La memoria histórica colombiana..... 135

2.4 Prácticas artísticas del siglo XXI..... 137
2.4.1 Lo relacional..... 138
2.4.2 Lo contextual..... 142
2.4.3 Lo comunitario..... 144
2.4.4 La opción decolonial..... 148
2.5 La satisfacción sinérgica de la necesidad de creación..... 153

3 CAPITULO III
DESEOS, RESISTENCIAS, Y TRADUCCIONES

3.1 Horizontes para el deseo..... 161
3.1.1 El deseo como producción..... 163
3.1.2 Máquinas deseantes..... 167
3.2 Resistencia y emancipación..... 170
3.2.1 Pensamiento crítico y creación..... 170
3.2.2 Mirada crítica y emancipación..... 173
3.2.3 Estéticas de la re-existencia..... 177
3.3 Procesos de traducción..... 179
3.3.1 La sociología de las emergencias y la traducción intercultural..... 180
3.3.2 Propuesta para una traducción visual de imaginarios..... 183

4 CAPITULO IV
PAISAJES Y UTOPIAS. TRADUCCION VISUAL DE IMAGINARIOS EN CONTEXTOS DE INTERCULTURALIDAD

4.1 **Bellas durmientes**. Los imaginarios femeninos del lugar en contextos interculturales..... 196

4.1.1 Orígenes de la propuesta..... 198

4.1.2 El codesarrollo como contexto..... 200

4.1.3 La cuestión del lugar..... 203

4.1.4 La experiencia colaborativa y relacional en el caso de Bellas durmientes..... 209

4.1.5 El paisaje biográfico..... 214

Los collages de Bellas Durmientes..... 217

4.2 **Soñadoras**. Imaginarios translocales, mujeres y codesarrollo……..… 233

4.2.1 Codesarrollo e identidad translocal..... 234

4.2.2 El emprendimiento femenino..... 235

4.2.3 Intercambio de utopías. imaginarios femeninos en Valencia y Santo Domingo..... 246

Los collages de Soñadoras (Comunidad Valenciana)..... 254

Los collages de Soñadoras (Santo Domingo)..... 268

4.3 **Paisajes para la paz.** Los imaginarios de la diáspora frente a la construcción de paz en Colombia..... 282

4.3.1 La violencia como tema. Arte y violencia en Colombia..... 284

4.3.2 Procesos artísticos con comunidades en Colombia..... 295

4.3.2.1 Bienal de Venecia de Bogotá..... 297

4.3.2.2 La piel de la memoria..... 298

4.3.2.3 Proyecto C'úndua..... 301

4.3.2.4 Ciudad Kennedy: memoria y realidad..... 204

4.3.3 Siglo XXI: proyectos artísticos desde las luchas de las mujeres en medio del conflicto..... 306

4.3.3.1 Organización Femenina Popular..... 307

4.3.3.2 Corporación colombiana de teatro..... 308

4.3.3.3 Las madres de Soacha..... 309

4.3.3.4 Las mujeres de Mampuján..... 311
4.3.4 Proceso de paz actual (2012-2015)..... 312
4.3.5 La diáspora colombiana en Valencia..... 316
4.3.5.1 Proceso de arraigo..... 319
4.3.5.2 Asociacionismo inmigrante..... 322
4.3.6 Imaginarios desde el exilio para la construcción de paz en Colombia..... 324
4.3.6.1 Los imaginarios de la paz y su traducción visual..... 328
Los collages de Paisajes para la paz..... 336

CONCLUSIONES

Las prácticas artísticas en la transformación social..... 351

Traducción visual e investigación social..... 353

Investigaciones futuras..... 355

BIBLIOGRAFIA..... 359

ÍNDICE DE FIGURAS Y TABLAS..... 373

ÍNDICE DE IMÁGENES..... 375

ÍNDICE DE ANEXOS..... 376

ANEXOS..... 377

INTRODUCCIÓN

El origen de la presente investigación se encuentra en las reflexiones suscitadas a raíz de nuestros estudios de cooperación internacional para el desarrollo, a partir de los cuales, la pregunta por el lugar de los procesos artísticos en las intervenciones de desarrollo no ha dejado de alimentar ni nuestras prácticas ni nuestras investigaciones.

Nuestra experiencia profesional en el ámbito de los proyectos de codesarrollo y nuestra participación en procesos asociativos en el ámbito de la Comunidad Valenciana, aunado a nuestro trabajo con diferentes Organizaciones no Gubernamentales de Desarrollo (ONGD) locales, nos ha brindado la oportunidad de desarrollar tres procesos artísticos en un ámbito donde se entrelazan lo intercultural y translocal con diversas realidades migratorias, de género y de participación ciudadana.

Hipótesis de partida

- Un análisis de las prácticas artísticas contemporáneas que dialogue con las teorías del Desarrollo a Escala Humana posibilita una redefinición de dichas prácticas como potenciales satisfactores sinérgicos de la necesidad humana fundamental de creación.
- Las prácticas artísticas redefinidas pueden hacer aportes, a través de un trabajo entre zonas de contacto interdisciplinario, a los procesos de investigación en el campo de las ciencias sociales.
- La traducción visual de imaginarios como proceso de investigación-creación puede ser insertado en la fase de identificación en el contexto de los proyectos diseñados bajo el Enfoque del Marco Lógico (EML).

Objetivos

A partir de estas hipótesis iniciales nos propusimos los siguientes objetivos en esta investigación:

a) Identificar zonas de contacto interdisciplinar entre las teorías de desarrollo y las teorías de las prácticas artísticas contemporáneas.

b) Sistematizar, a través de la realización de un tercer proyecto de caso de estudio, el proceso de trabajo de investigación-creación visual utilizado en los dos primeros casos de estudio.

c) A partir de los procesos desarrollados en los tres casos de estudio, proponer un esbozo de una metodología de investigación-creación visual que sea susceptible de ser transversalizada en la fase de identificación participativa de proyectos de desarrollo diseñados según el EML.

A partir del desarrollo, del análisis de las metodologías empleadas y de los resultados de los dos primeros proyectos decidimos desarrollar un tercer proyecto que sistematizara una metodología de trabajo y componer así un corpus de tres experiencias (casos de estudio) a partir del cual desarrollar los contenidos de nuestra investigación. En este punto queremos destacar la decisión de considerar nuestros propios proyectos artísticos como casos a investigar; por un lado nos planteamos la importancia de analizar con profundidad las experiencias desarrolladas con el fin de plantear una propuesta metodológica a partir de ellas y por el otro, consideramos valioso hacer frente al hecho de hablar desde un punto de vista subjetivo, sabiendo que nuestra experiencia, nuestra mirada particular, condiciona la forma en que abordamos nuestras propias propuestas creativas.

Y ya que estas experiencias artísticas están construidas desde una perspectiva de las estéticas colaborativas pero atravesadas y contextualizadas por cuestiones de desarrollo y migración, hemos hecho un seguimiento de las teorías desde el campo de lo artístico y desde el campo del desarrollo y de lo cultural con el fin de definir un marco

interdisciplinar desde el cual analizar el desarrollo particular de cada uno de nuestros casos de estudio.

Metodología investigativa

Al haber escogido dos proyectos nuestros realizados con anterioridad a la propuesta de esta investigación, como casos de estudio, hemos realizado un análisis descriptivo de los mismos señalando no solamente los procesos desarrollados en los mismos sino también una contextualización del ámbito de desarrollo bajo el cual se han podido realizar.

Con el fin de completar los casos de estudio con un tercer proyecto que estuviera concebido partiendo ya del marco de nuestras hipótesis, realizamos un análisis de los dos primeros casos de estudio para proponer una sistematización de los procesos realizados y aplicarla como metodología de trabajo en este tercer proyecto. Continuamos entonces con una fase de trabajo de campo de nueve meses donde desarrollamos varias actividades donde aplicamos la metodología esbozada en los dos primeros casos de estudio de una manera más "sistematizada". Durante el mismo ejercimos diversos papeles como investigadores, pues en los primeros encuentros practicamos una participación observadora, y en los talleres finales asumimos el papel de coordinadores y guías de los procesos.

A nivel de recolección bibliográfica establecimos las líneas teóricas de base a partir de las cuales generar las líneas de relación con los procesos prácticos analizados. Definimos dos grandes vertientes disciplinares para acercarnos a los casos de estudio: los estudios de desarrollo para estructurar desde ellos el análisis contextual y temático, y los procesos artísticos contemporáneos para enmarcar el tipo de métodos, técnicas y productividad planteada.

Al establecer nuestras líneas teóricas de base también definimos el seguimiento de cuatro autores fundamentales en la configuración de la investigación: el economista chileno Manfred Max-Neef por sus teorias del Desarrollo a Escala Humana, el teórico del arte y los estudios visuales español José Luis Brea por su propuesta de redefinición del

campo expandido del arte, el antropólogo colombiano Arturo Escobar por sus análisis sobre posdesarrollo y el concepto de lugar, y por último, el sociólogo portugués Boaventura de Sousa Santos por su propuesta de traducción intercultural.

Finalmente, tras el análisis de las implicaciones sensibles e imaginarias que articulan los tres casos de estudio desde el punto de vista de nuestra observación de la relación de los participantes con el proceso, decidimos destacar dos aspectos que consideramos fundamentales a tener en cuenta para el análisis de los casos de estudio: el deseo y la resistencia.

Estructura

Con el planteamiento de nuestras hipótesis, objetivos y metodología de investigación, describimos ahora la manera en que está estructurado nuestro texto de tesis.

En el capítulo I empezamos por presentar las teorías de un campo que consideramos abarca los demás enfoques que presentaremos en los capítulos siguientes: el desarrollo. Desde este punto de vista, entendemos que cualquier tipo de actividad o experiencia social implica la participación o la construcción de uno u otro modelo de desarrollo o el cuestionamiento del concepto mismo, tal como se lo plantean los enfoques del posdesarrollo. Por eso las teorías sobre desarrollo que parten del enfoque del Desarrollo a Escala Humana son el marco amplio sobre el cual giran los diferentes componentes teóricos que se entretejen en los procesos artísticos que se presentarán en el cuarto capítulo. Prestamos particular atención a la propuesta de Manfred Max-Neef acerca de las necesidades humanas fundamentales y su forma de satisfacción pues este es uno de los puntos de conexión que proponemos con las teorías artísticas analizadas en el capítulo II. La segunda parte del capítulo aborda los conceptos del lugar y lo cultural para configurar a partir de ellos algunas nociones sobre periferia, interculturalidad, imaginarios y saberes situados que nos ayudan a centrar más lo visto sobre posdesarrollo y satisfacción de necesidades humanas presentado en el primer capítulo. Frente a dichos conceptos y nociones nos centramos en el papel que juegan las imágenes y lo visual como configuradores de discurso.

En el capítulo II pasamos a abordar las prácticas artísticas partiendo de la redefinición que hace José Luis Brea del esquema del campo expandido de Rosalind Krauss. Dado que nos interesa hacer un cruzamiento entre la definición de nuevas prácticas artística que hace el mismo Brea, con la prácticas propias del arte público de nuevo género, rastreamos las diferentes hibridaciones artísticas que consideramos significativas en relación con nuestros casos de estudio y destacamos algunos aspectos transversales que configuran ese tipo de prácticas: lo relacional y lo contextual. Señalaremos cómo ambos aspectos convergen en lo comunitario y agregamos un cuarto aspecto que aunque es relativamente nuevo en la literatura teórica respecto a lo artístico, tiene un carácter que consideramos relevante en el contexto latinoamericano. Nos referimos a lo decolonial, y al respecto hacemos una breve presentación de lo que implica la concepción de las estéticas decoloniales. Para finalizar el capítulo hacemos una conexión entre las nuevas prácticas artísticas y la satisfacción sinérgica de la necesidad de creación y destacamos las posibilidades de dichas prácticas como procesos de investigación social.

Habiendo contextualizado de manera detallada los campos teóricos principales que configuran el horizonte hacia el cual se dirigen nuestros tres casos de estudio: el posdesarrollo y las nuevas prácticas artísticas, en el capítulo III nos proponemos abordar tres conceptos que se transversalizan en el desarrollo particular de cada uno de los casos de estudio: deseo, resistencia y traducción. Presentamos el concepto de deseo como producción, como movimiento y nos aproximamos a la capacidad de resistencia que surge desde el deseo y la mirada crítica. A través de las teorías del sociólogo Boaventura de Sousa Santos sobre la sociología de las ausencias y las emergencias, presentamos su propuesta de traducción intercultural, a partir de la cual justificaremos nuestra metodología de traducción visual de imaginarios.

En el capítulo IV introducimos finalmente los tres casos de estudio, explicando las diferentes etapas y procesos de los mismos a partir de los conceptos y teorías revisados en los tres primeros capítulos y detallando los cambios contextuales entre cada uno de los casos y la forma en que estos cambios condicionaron el diseño metodológico de la traducción visual. Específicamente, al inicio de este capítulo se detalla respecto a la

metodología de investigación, cómo y qué se ha observado, además de las dimensiones del análisis de nuestras observaciones. Para cerrar cada uno de los capítulos presentamos los paisajes-collages producidos señalando cada uno de los elementos que los componen y analizando los diferentes imaginarios reflejados en los mismos.

Los dos primeros casos de estudio se formularon en el marco de procesos de codesarrollo, de modo que profundizamos más en este enfoque presentado en el primer capítulo. Frente a la experiencia del primer caso de estudio presentaremos la noción de paisaje biográfico y frente al segundo caso nos introduciremos en la realidad del emprendimiento femenino. En ambos casos son igualmente importantes las consideraciones de género y translocalidad pues ambos casos se centraron en trabajo con mujeres, todas relacionadas con experiencias de migración.

El tercer caso de estudio, es donde presentamos la experiencia práctica y sistematizada de la metodología de la traducción visual de imaginarios explicada en el capítulo III. Dado que en este caso trabajamos con un grupo de personas o provenientes o con alguna relación con Colombia en el marco del actual proceso de paz, la contextualización de la realidad de este país es fundamental. Abordamos en un primer momento la violencia y su representación artística para luego presentar diversos procesos artísticos que se enmarcan en los aspectos que destacamos en el capítulo II. Presentamos brevemente el proceso de paz actual y a partir de ahí nos centramos en la realidad migratoria y los espacios de participación ciudadana de la diáspora colombiana en Valencia. Habiendo presentado de este modo un contexto translocal Colombia-Valencia, nos centramos en la descripción de las diferentes fases del proceso de traducción visual seguido y cerramos al igual que en los dos primeros casos de estudio con la presentación de los collages producidos señalando los elementos que los componen y analizando los imaginarios que representan.

Consideramos que era necesario abordar un contexto amplio de los campos de estudio implicados: las teorías del desarrollo a escala humana y las de las prácticas artísticas contemporáneas, especialmente las que se relacionan con contextos comunitarios y de desarrollo local y somos conscientes de las limitaciones en los diferentes apartados en este texto. En posteriores investigaciones esperamos poder profundizar en los aspectos que no hayan podido abordarse con más detalle.

Para finalizar esta introducción hemos querido presentar a continuación una cronología que sintetiza las principales actividades y procesos tanto de investigación como de creación artística y de experiencia profesional a partir de los cuales se estructuran los diferentes temas desarrollados en ella. La mayoría de ellos son previos a la presente propuesta de investigación, pero esta ubicación cronológica nos permite contextualizar temporalmente los orígenes y el desarrollo de nuestras motivaciones y reflexiones teóricas.

CRONOLOGÍA

1997 Seminario “Taller de Bogotá” con Gustavo Zalamea durante el 5º semestre de estudios de Artes plásticas en la Universidad Nacional de Colombia

1998 **Septiembre-diciembre:** Investigación para la exposición “Arte y violencia en Colombia desde 1948” para el Museo de Arte Moderno de Bogotá (Exposición realizada en 1999 y edición del catálogo ese mismo año)

2001-2002 Posgrado en cooperación internacional al desarrollo

2003 **Enero:** Inicio de los estudios de Doctorado en Arte Público

Diciembre: visita y registro de la exposición *Re-corridos* del proyecto C'úndua en Bogotá

2003-2004 Investigación sobre arte comunitario en Valencia y Bogotá

2004 Realización de la intervención de arte público *Lección* a partir del texto *Ciudadanía y anonimato* del antropólogo Manuel Delgado, en el marco del VII certamen Art Public/Universitat Pública.

2006 **Enero:** Obtención del Diploma de Estudios Avanzados en Arte Público (arte comunitario)

2007 **Julio:** Creación de la Asociación Entreiguales Valencia

2008 **Febrero:** Creación de la Asociación Awayo-ria (red internacional de arte)

2009-2010 Experiencia como técnica de proyectos de codesarrollo

2010 **Enero-mayo:** Desarrollo y exposición del proyecto *Bellas Durmientes* (Awayo y Paz y Desarrollo ONGD)

Septiembre: Publicación del texto *Arte Público y desarrollo a escala humana* en el libro-catálogo *Distintos tiempos, el mismo lugar* editado por la Asociación Awayo

2011 **Enero-julio:** Desarrollo del proyecto *Soñadoras* en Valencia y Santo Domingo y participación en el documental del mismo nombre (Awayo, Asamblea de Cooperación por la Paz y Dedogordo Producciones)

2013 **Julio:** Presentación del proyecto de investigación para el inicio de la tesis doctoral

Julio- diciembre: Desarrollo del proyecto *Paisajes para la paz (*Asociación Entreiguales Valencia)

Diciembre: Charla *Paisajes para la paz. Narrativas visuales y construcción de paz desde la migración colombiana en Valencia* en la Facultad de Psicología de la Universidad de Valencia

2014 **Febrero:** Visita a la exposición *Nocturnes de la Colombie* en el Musée du quai Branly, Paris

Noviembre a diciembre: Realización de la Exposición *Paisajes y Utopías. Bellas durmientes, Soñadoras y Paisajes para la paz* en la Sala Ibercaja en Valencia

2015 **Abril:** Asistencia a la *Cumbre Mundial de Arte y Cultura para la Paz de Colombia*

Septiembre: Realización del taller sobre traducción de imaginarios para el *II Congreso Interdisciplinario de Estudiantes de Ciencias Sociales y Humanas* de la Universidad Externado de Colombia

Septiembre: Asistencia al encuentro del *Foro Internacional de Víctimas* en Bogotá

Octubre-noviembre: Premio del Ministerio de Cultura de Colombia para una residencia artística de seis semanas en la Fundación Artemisia en Bucaramanga (Colombia). Proyecto: *Paisajes híbridos*

Noviembre: Socialización de la residencia artística por medio de 2 charlas impartidas en la Academia Superior de Artes de Bogotá

CAPITULO I

EL LUGAR Y LO CULTURAL EN EL PARADIGMA DEL POSDESARROLLO

1.1 El paradigma del posdesarrollo

Mi interés actual por el Arte Público surge a raíz de mi incursión en los estudios de Cooperación Internacional al Desarrollo, donde después de analizar las teorías del desarrollo, las desigualdades y las diferentes áreas de trabajo que la cooperación propone frente a esta realidad, me preguntaba por qué la cultura y lo relativo a la creatividad y el arte no tenía ningún papel aparentemente fundamental (al menos que fuera tenido en cuenta dentro de los temas de la formación) dentro de este campo. El presente apartado pretende señalar un puente entre las teorías contemporáneas de las prácticas propias de la teoría del Desarrollo a Escala Humana y el Arte Público (capítulo 2) con el fin de proponer una perspectiva de análisis de las nuevas prácticas artísticas en el contexto del Desarrollo.

Empezaremos por introducir el concepto de posdesarrollo, que parte de la crítica que desde distintas instancias del conocimiento se hace de la idea de desarrollo en el sentido de que ésta, al igual que la noción de modernidad, ha entrado en crisis y es necesario plantearse alternativas que superen esta crisis.

A partir de esta presentación pasaremos a presentar el recorrido de los estudios sobre desarrollo de modo que podamos enmarcar completamente, no sólo el enfoque del desarrollo humano, sino también un enfoque mucho más focalizado con el cual

vincularemos algunas de las particularidades de las nuevas prácticas artísticas: el Desarrollo a Escala Humana.

Arturo Escobar, citando diferentes postulados sobre la idea de posdesarrollo indica cómo esta noción es un horizonte hacia el cual se dirigen los esfuerzos de pensar desde otros saberes:

> "La noción de "posdesarrollo" se ha convertido en un heurístico para re-aprender a ver y re-determinar la realidad de comunidades de Asia, África y América Latina. ¿Es posible reducir el dominio de las representaciones del desarrollo cuando nos aproximamos a esta realidad? El posdesarrollo es un camino que señala esta posibilidad, un intento para pensar otros conocimientos, ver otras cosas, escribir en otros lenguajes (Crush 1995, Escobar 1995, Rahema y Bawtree 1997)" (Escobar 2005b, p.173).

Desde el punto de vista de los postulados del Foro Social Mundial según los cuales Otro mundo es posible, Escobar nos dice que debería ser posible plantearse otro desarrollo posible.

> "...se está haciendo patente que si "Otro Mundo es Posible" –para apelar al lema del Foro Social Mundial- entonces, otro desarrollo debería ser posible. Los conocimientos que producen estos movimientos han llegado a constituir ingredientes fundamentales para repensar la globalización y el desarrollo. De este modo, el postdesarrollo también ha pasado a ser el fin del dominio del conocimiento experto sobre las pautas del debate." (Escobar 2005a p.26)

Escobar nos indica que las concepciones de desarrollo y Tercer Mundo han quedado en el pasado y por lo tanto hay que ir más allá de la modernidad y del desarrollo. Su crítica se refiere también al hecho de que hay un sistema de poder que opera de tal manera que produce formas de subjetividad a través de las cuales unas personas se pueden reconocer como *desarrolladas* o *subdesarrolladas*.

> “Si aceptamos ya sea la necesidad de rebasar la modernidad o el planteamiento de que estamos en un período de transición paradigmática, esto quiere decir que los conceptos de desarrollo y del Tercer Mundo ya pertenecen al pasado: que en paz descansen. A este respecto, nos deja perplejos la aparente incapacidad por parte de desarrollistas y pensadores eurocéntricos de imaginar un mundo sin y más allá del desarrollo y la modernidad; este es un asunto de suma importancia que urge señalar a dichos pensadores.” (Escobar 2005a p.30)

Respecto a las dudas que plantea Escobar frente a la incapacidad eurocéntrica de imaginar un mundo sin y más allá del desarrollo y la modernidad, en la parte final de este apartado presentaremos algunas alternativas al desarrollo que se vienen dando tanto desde el Sur como desde el Norte Globales, por tanto desde nuestro punto de vista sí hay una capacidad de una parte de las sociedades eurocéntricas de replantearse este asunto, como sería el caso de la corriente “decrecentista”.

1.1.1 Evolución y modelos de desarrollo

A continuación, vamos a presentar la evolución que ha tenido el concepto de desarrollo en las últimas décadas, y a partir de la perspectiva del Desarrollo a Escala Humana, abordaremos las nociones de cultura y la relación de esta con la construcción de la mirada y lo imaginario. A partir de ahí abordaremos el concepto de lugar y el cruzamiento de este concepto con los de cultura e imaginarios nos servirá para hacer una presentación de lo que llamaremos sujetos periféricos e interculturales. Finalmente, presentaremos la concepción de los saberes situados, para hacer una conexión entre la teoría y el proceso personal y académico que ha llevado al abordaje de los temas de esta tesis.

El concepto de desarrollo ha ido transformándose rápidamente durante la segunda

mitad del siglo XX, y ha ido evolucionando hasta llegar a la definición actual de desarrollo humano, según la cual se entiende como un proceso de "expansión de las libertades de las personas para llevar una vida prolongada, saludable y creativa; conseguir las metas que consideran valiosas y participar activamente en darle forma al desarrollo de manera equitativa y sostenible en un Planeta compartido. Las personas son a la vez beneficiarias y agentes motivadores del desarrollo humano, como individuos y colectivamente" (Tezanos *et al* 2013).

Teorías desarrollistas

Los estudios sobre desarrollo se popularizaron a finales de la década del 40, en el contexto de los procesos de descolonización en África y Asia, el final de la Segunda Guerra Mundial y el inicio de la Guerra Fría, basados en un enfoque que entendía el desarrollo como un proceso económico y que clasificaba los países en desarrollados y subdesarrollados con sociedades que debían transitar entre economías tradicionales a economías modernas y basados en la idea de que los países menos desarrollados, identificados como Tercer Mundo, podían lograr los niveles de desarrollo del Primer Mundo, si seguían la fórmula establecida por este último.

Debido a la Guerra Fría y a la aparición de nuevos países tras los procesos y guerras de descolonización, la concepción economicista del desarrollo también estaba sustentada en intereses geoestratégicos. La fórmula de esta concepción del desarrollo para medir el nivel de desarrollo de un país concreto estaba enmarcada en el índice de ingreso per cápita conocido por las siglas PIB, Producto Interno Bruto.

> "Formulado inicialmente en Estados Unidos y Europa durante los años que siguieron al fin de la Segunda Guerra Mundial y ansiosamente aceptado y mejorado por las élites y gobernantes del Tercer Mundo a partir de entonces, el modelo del desarrollo desde sus inicios contenía una propuesta históricamente inusitada desde un punto de vista antropológico: la transformación total de las culturas formaciones sociales de tres continentes de acuerdo con los dictados

de las del llamado Primer Mundo.” (Escobar 2007 p.11)

En esta época también se consolidaron las instituciones de cooperación internacional, encargadas de la transferencia de recursos financieros y técnicos que posibilitarían a los países subdesarrollados alcanzar la modernidad industrial y el progreso económico.

Este concepto economicista fue el enfoque dominante en los comienzos de la cooperación internacional hasta que las críticas al mismo debido a la persistencia de las desigualdades empezaron a revisarlo en las décadas del 70 y el 80.

> “Porque en vez del reino de abundancia prometido por teóricos y políticos de los años cincuenta, el discurso y la estrategia del desarrollo produjeron lo contrario: miseria y subdesarrollo masivos, explotación y opresión sin nombre.” (Escobar 2007 p.21)

Durante la época desarrollista ya se habían dado críticas desde los gobiernos de los países del Tercer Mundo, que se habían agrupado en 1954 en lo que se conoció como Movimiento de Países No Alineados, que defendía “los principios del anticolonialismo, el pacifismo y la neutralidad”. Sin embargo sus críticas en el tema económico tenían como fin facilitar el acceso de estos países al mercado internacional sin cuestionar el sistema capitalista.

> “Las críticas que se realizaban en los años 70 al desarrollismo impuesto desde los 50 demostraba lo arraigado del concepto de desarrollo en el imaginario social, el hecho mismo del desarrollo se consideraba necesario” (Escobar 2007 p.22).

En la década de los 70 se constata que no ha habido una relación directa entre crecimiento económico y desarrollo, muy al contrario, la brecha de la desigualdad se había agudizado.

> “... las teorías del desarrollo, desde aquellas que formaron las naciones modernas hasta los desarrollismos, se equivocaron al subordinar la diferencia a la desigualdad y creer que borrando la primera podía superarse la segunda. “

(García 2004 p.53)

Por esta razón se empezó a tener en cuenta el aspecto distributivo, enfocándose en que la prioridad del desarrollo es la satisfacción de las necesidades básicas; es aquí cuando se da un "giro social" en las concepciones del desarrollo, aunque sin desistir del crecimiento económico.

> "Sin embargo, en la práctica, como se refleja en el Informe sobre Desarrollo Humano de 1996, muchos gobiernos y organismos multilaterales no acometieron una verdadera política de redistribución, centrándose únicamente en la prestación de los servicios públicos para los más pobres. (PNUD 1996)" (Boni 2005 p.43)

1.1.2 El paradigma del desarrollo humano

Ya en los 80, en el contexto de la crisis de la deuda externa, el fin de la Guerra Fría y el inicio del sistema económico neoliberal tenemos una primera propuesta de concepto de desarrollo humano, aunque todavía ligado fuertemente al enfoque economicista ya que promulgaba la importancia del desarrollo de los recursos humanos porque estos posibilitan el desarrollo económico.

En 1986 "se vincula el desarrollo a los derechos humanos de manera que el desarrollo se entiende como derecho humano inalienable en virtud del cual todo ser humano y todos los pueblos están facultados para participar en un desarrollo económico, social, cultural y político en el que puedan realizarse plenamente todos los derechos humanos y libertades fundamentales, a contribuir a ese desarrollo y a disfrutar de él." (Boni 2005 p.55)

También en 1986, Manfred Max-Neef publicó "como número especial de la revista

Development Dialogue con el título desarrollo a *Escala humana: una opción para el futuro"* (Max-Neef 1993 p.18*)*, la primera parte del libro que publicaría en 1993 con otros colaboradores. En él hace una vinculación entre desarrollo y necesidades humanas y este postulado de 1986 es un precedente al primer informe sobre desarrollo humano del Programa de las Naciones Unidas para el desarrollo (PNUD) cuatro años después y a la Declaración de Río seis años después.

En la década de los 90 se da una importante difusión de las teorías del desarrollo humano, bajo el influjo de un contexto de globalización y a la vez de auge de las políticas neoliberales.

> "...los estudios de Amartya Sen y Martha Nussbaum, entre otros autores, y la publicación de los Informes sobre Desarrollo Humano del PNUD desde el año 1990 hasta la actualidad, contribuyen a la propagación de este enfoque del desarrollo." (Boni 2005 p.68)

Fue el economista de origen indio y premio nobel de economía en 1998 Amartya Sen, quien revolucionó el significado del desarrollo en la década de los 90, con una visión del desarrollo humano que a grandes rasgos combina la ética con la economía y que promueve las libertades individuales y los derechos políticos con el fin de aumentar el "aspecto de agencia" y el empoderamiento de las sociedades y donde la democracia es un factor crucial como contexto ideal para la consecución de estos objetivos.

Según Sandra Boni, la del desarrollo humano es una noción "en la cual en el centro se encuentra el ser humano y el desarrollo se entiende como un proceso de ampliación de las oportunidades de las personas." (Boni 2005 p. 69)

Es en el año 1990, cuando aparece el primer informe sobre desarrollo humano editado por el Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) al igual que la propuesta para un Índice de Desarrollo Humano (IDH), impulsados por el economista pakistaní Mahbub ul Haq. Este informe del PNUD cuestionó contundentemente el indicador del Producto Interno Bruto (PIB) como indicador de niveles de progreso, así como el enfoque economicista del desarrollo.

La concepción de desarrollo sostenible aporta la inclusión de preocupaciones medioambientales vinculadas al modelo de desarrollo que se recogen desde los años 70. La definición se consensuó en 1992 en la Declaración de Río durante la Cumbre de la tierra, basada en el concepto elaborado por la Comisión Mundial de Medio Ambiente y Desarrollo en 1987 que indica que desarrollo sostenible es aquel que satisface las necesidades del presente sin comprometer la capacidad de las futuras generaciones de satisfacer las propias.[1] El concepto de sostenibilidad sigue siendo fundamental hasta la fecha en las políticas y actuaciones locales en muchas ciudades del mundo y en él se basa el trabajo de la mayoría de ONGDs y otras instituciones de desarrollo en la actualidad.

> "...son muchas las voces que opinan que el discurso sobre el desarrollo sostenible se ha ido despolitizando. Naredo (1999a) afirma que en las últimas conferencias sobre Hábitat (como la de Estambul en Turquía en 1996) los objetivos se reducen a la consecución de un medio ambiente de calidad y viviendas adecuadas, mientras que en las que se celebraron en los años 70 (como la de Vancouver de 1976) se insistía en la necesidad de asociar las mejoras de calidad de vida y el ambiente a reivindicaciones políticas de igualdad, libertad, no injerencia, etc." (Boni 2005 p.72)

Desarrollo y derechos humanos (1993 Conferencia de Viena)

> "...el campo del desarrollo y los derechos humanos habían sido divergentes hasta los años noventa; sus estrategias y análisis eran distintos: progreso económico y social por una parte, presión política, reforma jurídica y cuestionamiento ético por otro. Pero en la actualidad, a juicio de dicho organismo internacional, los derechos humanos pueden agregar valor a las prioridades del desarrollo por tres razones: en primer lugar, porque atraen la atención sobre la responsabilidad por el respeto, la protección y el cumplimiento de los derechos humanos de todas las personas. En segundo

1 Sobre el concepto de Desarrollo sostenible se puede consultar : http://www.un.org/es/ga/president/65/issues/sustdev.shtml
Para consultar la Declaración de Rio sobre el Medio Ambiente y el Desarrollo: http://www.un.org/spanish/esa/sustdev/agenda21/riodeclaration.htm

lugar, aportan instrumentos e instituciones jurídicas como medios para garantizar las libertades y el desarrollo humano. Por último, dan legitimidad moral y el principio de justicia social a los objetivos del desarrollo humano, atendiendo especialmente a los desposeídos en razón de la discriminación" (Boni 2005 p.149).

La perspectiva de género (1995, Beijing)

Se asumió el enfoque de las relaciones de género para abordar los retos de la participación de las mujeres en los procesos de desarrollo. Un aspecto importante es que no se trata de incorporar a las mujeres en los programas y proyectos existentes, sino de reformar éstos de tal manera que reflejen las visiones, intereses y necesidades de las mujeres.

Críticas al desarrollo

Gómez Gil indicaba en el año 2005 que quienes se han hecho cargo de la construcción metodológica del desarrollo no lo han hecho de una manera consensuada y participada y que esta es la razón fundamental de sus pobres resultados.

"...durante décadas, estas políticas han servido bien poco para mejorar las condiciones de vida y la convivencia en los países pobres, mientras que por el contrario han sido utilizadas de forma predominante como privilegiados vehículos para favorecer intereses comerciales, estratégicos, empresariales o defensivos, al tiempo que mientras crecían los indicadores económicos aumentaban hasta dimensiones gigantescas los condiciones de miseria, pobreza, hambre y malnutrición en numerosas poblaciones" (Gómez Gil 2005 p.3).

Como analizaremos más adelante cuando presentemos la concepción del Desarrollo a Escala Humana, cada cultura escoge satisfactores distintos para satisfacer

sus necesidades y en ese sentido hay un contexto dentro del cual se construye o se escoge una determinada variante de desarrollo y por lo tanto el análisis de la cultura es crucial para desentrañar y analizar críticamente el concepto de desarrollo. Especialmente para las sociedades que han sido colocadas-clasificadas del lado del subdesarrollo por parte de la mirada de las instituciones y los discursos hegemónicos del desarrollo.

Según el antropólogo colombiano Arturo Escobar, la crítica cultural más aguda del desarrollo corresponde a Ivan Illich (1968, 1970)" (Escobar 2007 p.22).

> "De acuerdo con Iván Illich, el concepto que se conoce actualmente como 'desarrollo' ha atravesado seis etapas de metamorfosis desde las postrimerías de la Antigüedad. La percepción del extranjero como alguien que necesita ayuda ha tomado sucesivamente las formas del bárbaro, el pagano, el infiel, el salvaje, el 'nativo' y el subdesarrollado" (Trinh, 1989:54)." (Escobar 2007 p.25)

En este sentido Escobar aborda el concepto de "desarrollo visto como un régimen de representación […] resultado de la historia de la posguerra." (Escobar 2007 p.11) para concluir que las figuras, tanto de los mundos como de diferentes grupos humanos definidos como subdesarrollados, son figuras que han sido culturalmente construidas a partir de la mirada occidental que ha "otreizado" e inferiorizado dichos objetos de representación.

Dado que la imagen del Tercer Mundo ha sido construida desde los discursos del desarrollo hegemónico y el mito del progreso, será fundamental enfrentar de forma crítica la producción y circulación de esas imágenes. Además de establecer desde dónde y con qué intereses esas imágenes son puestas en circulación.

> "Las imágenes del Tercer Mundo que aparecen en los medios masivos constituyen el ejemplo más claro de las representaciones desarrollistas. Estas imágenes se niegan a desaparecer. Por ello es necesario examinar el desarrollo en relación con las experiencias modernas de conocer, ver, cuantificar, economizar y otras por el estilo" (Escobar 2007 p.33).

La superación de dichos regímenes de representación y su construcción de realidad es posible, sin embargo

> “Esto requiere inventar prácticas sociales que relacionen los procesos sociales, económicos y políticos con las transformaciones tecnocientíficas, las creaciones artístico-culturales, y los esfuerzos por superar los graves problemas socioeconómicos que afectan a la mayoría de la población” (Escobar 2007 p.13).

Arturo Escobar se refiere a un movimiento de la mirada cuando aborda la manera en que diferentes grupos y aspectos sociales son incorporados a los discursos y proyectos de desarrollo. El auge de la cooperación internacional promueve una espectacularización de dichos actores, al convertirlos en los protagonistas beneficiarios de programas específicos. De modo que el interés creado muchas veces desemboca en una utilización o instrumentalización del lenguaje y la representación sobre dichos grupos sin que necesariamente se logren cambios estructurales que sean determinantes para la transformación de sus realidades. Escobar afirma que hubo “desplazamientos de la mirada del desarrollo por los terrenos en los cuales se mueven estos tres actores sociales. La mirada convirtió en espectáculo a los campesinos, las mujeres y el medio ambiente**”** (Escobar 2007 p.265).

Y hace referencia al caso concreto de las mujeres, comentando la situación que se dio a partir de los años 70, cuando apareció el enfoque Mujer en el Desarrollo (MED) y cómo se ha abordado este enfoque como un régimen de representación por parte de investigadoras feministas.

> “En los años setenta, se descubrió que las mujeres habían sido ignoradas por las intervenciones del desarrollo. Tal “descubrimiento” trajo como resultado desde finales de los años setenta, la aparición de un novedoso enfoque, “mujer en el desarrollo” (MYD), el cual ha sido estudiado como régimen de representación por varias investigadoras feministas, entre las cuales se destacan Adele Mueller (1986, 1987a, 1991) y Chandra Mohanty. En el centro de estos trabajos se halla un análisis profundo de las prácticas de las

instituciones dominantes del desarrollo en la creación y administración de sus poblaciones-cliente. Para comprender el funcionamiento del desarrollo como discurso se requiere contribuciones analíticas similares en campos específicos del desarrollo y seguramente continuarán apareciendo" (Escobar 2007 p.35).

A partir de aquí quiero centrarme en la ya mencionada perspectiva del Desarrollo a Escala Humana que, basada en el contexto latinoamericano, apuesta por la "transformación de la persona-objeto en persona-sujeto del desarrollo"[2],basándose, entre otras cosas, en la definición y clasificación de las necesidades humanas fundamentales.

1.1.3 La teoría del Desarrollo a Escala Humana (DEH)[3]

La teoría del Desarrollo a Escala Humana fue postulada a mediados de los 80, por el economista chileno Manfred Max-Neef, en colaboración con el sociólogo Antonio Elizalde y el filósofo Martín Hopenhayn, sin embargo es un enfoque que ya apuntaba desde ese momento a problematizar las lógicas de la acumulación y el consumismo y a hacer una crítica a algunas de las maneras en que el discurso y las prácticas del desarrollo de la época intentaban combatir la desigualdad y la pobreza, haciendo así una crítica al concepto hegemónico de desarrollo de ese momento.

Aunque la vinculación entre las necesidades y desarrollo se ha abordado desde los 70, nos centraremos en la propuesta de Max-Neef y colaboradores, por ser una propuesta integral y porque incluye "aspectos que han estado demasiado olvidados en la práctica del desarrollo: el afecto, el ocio, la creación" (Boni 2005 p.122) y que son relevantes para la vinculación que presentaremos en el segundo capítulo con las prácticas artísticas. Particularmente el aspecto de la creación. También es importante el señalamiento que hace de las potencialidades de las necesidades, otro aspecto que retomaremos en el tercer capítulo.

Igualmente valoramos las características resaltadas en el estudio hecho por Boni,

2 Max-Neef, Manfred A., Elizalde, Antonio y Hopenhayn, Martin. *Desarrollo a Escala Humana. Conceptos, aplicaciones y algunas reflexiones.* Icaria Editorial, S.A., Barcelona 1994. Pág. 30.

3 A partir de aquí nos referiremos en este capítulo al Desarrollo a Escala Humana con la abreviación DEH

quien tras haber analizado otros modelos teóricos indica:

> "De todos los analizados, es el más aplicable a nivel práctico en el campo del desarrollo. A nuestro juicio, se trata de una propuesta muy valiosa que no ha tenido el eco que se merece en los círculos académicos del desarrollo. Asimismo, nos parece la propuesta más crítica con el modelo de desarrollo dominante y la que mejor trata la dimensión de sostenibilidad del modelo actual" (Boni 2005 p.143).

La propuesta planteada por esta teoría tiene como objetivo hacer "un aporte sustancial para la construcción de un nuevo paradigma del desarrollo, menos mecanicista y más humano" (Max-Neef 1994 p.18). Esta perspectiva aún utiliza el término desarrollo en su propuesta teórica, pero como veremos más adelante hay numerosas propuestas que han tomado fuerza en los últimos años y que problematizan el término mismo de desarrollo y se plantean por lo tanto alternativas *al desarrollo,* más que *de desarrollo*.

Esta línea conceptual del desarrollo está en concordancia con la perspectiva del Desarrollo Humano, en la medida que propone que el desarrollo se centre más en las personas.

> "Lograr la transformación de la persona-objeto en persona-sujeto del desarrollo es, entre otras cosas, un problema de escala; porque no hay protagonismo posible en sistemas gigantísticos organizados jerárquicamente desde arriba hacia abajo" (Max-Neef 1994 p.30).

Como mencionamos antes el postulado básico de del DEH dice que "el desarrollo se refiere a las personas y no a los objetos" y en este sentido añade que "el mejor proceso de desarrollo será aquel que permita elevar más la calidad de vida de las personas. […] (y) la calidad de vida dependerá de las posibilidades que tengan las personas de satisfacer adecuadamente sus necesidades fundamentales" (Max-Neef 1994 p.40).

Para ello el DEH indica que se hace necesario diferenciar entre lo que serían necesidades humanas fundamentales y los satisfactores de esas necesidades, punto fundamental de la propuesta, ya que, en contra de la idea generalizada de que las necesidades son múltiples e infinitas, la propuesta de esta teoría del Desarrollo a escala humana, indica que éstas se pueden clasificar "según categorías existenciales y según categorías axiológicas" (Max-Neef 1994, p.41) obteniendo así un primer grupo de necesidades: **SER, TENER, HACER y ESTAR** y un segundo que incluye las necesidades de: **SUBSISTENCIA, PROTECCION, AFECTO, ENTENDIMIENTO, PARTICIPACION, OCIO, CREACION, IDENTIDAD y LIBERTAD**.

Figura F.I.1

Tabla de matriz de necesidades y satisfactores (según Max-Neef)

Matriz de necesidades y satisfactores

Necesidades según categorías existenciales / Necesidades según categorías axiológicas	Ser	Tener	Hacer	Estar
Subsistencia	1/ Salud física, salud mental, equilibrio, solidaridad, humor, adaptabilidad	2/ Alimentación, abrigo, trabajo	3/ Alimentar, procrear, descansar, trabajar	4/ Entorno vital, entorno social
Protección	5/ Cuidado, adaptabilidad, autonomía, equilibrio, solidaridad	6/ Sistemas de seguros, ahorro, seguridad social, sistemas de salud, legislaciones, derechos, familia, trabajo	7/ Cooperar, prevenir, planificar, cuidar, curar, defender	8/ Contorno vital, contorno social, morada
Afecto	9/ Autoestima, solidaridad, respeto, tolerancia, generosidad, receptividad, pasión, voluntad, sensualidad, humor	10/ Amistades, parejas, familia, animales domésticos, plantas, jardines	11/ Hacer el amor, acariciar, expresar emociones, compartir, cuidar, cultivar, apreciar	12/ Privacidad, intimidad, hogar, espacios de encuentro
Entendimiento	13/ Conciencia crítica, receptividad, curiosidad, asombro, disciplina, entuición, racionalidad	14/ Literatura, maestros, método, políticas educacionales, políticas comunicacionales	15/ Investigar, estudiar, experimentar, educar, analizar, meditar, interpretar	16/ Ámbitos de interacción formativa: escuelas, universidades, academias, agrupaciones, comunidades, familia
Participación	17/ Adaptabilidad, receptividad, solidaridad, disposición, convicción, entrega, respeto, pasión, humor	18/ Derechos, responsabilidades, obligaciones, atribuciones, trabajo	19/ Afiliarse, cooperar, proponer, compartir, discrepar, acatar, dialogar, acordar, opinar	20/ Ámbitos de interacción participativa: cooperativas, asociaciones, iglesias, comunidades, vecindarios, familiar
Ocio	21/ Curiosidad, receptividad, imaginación, despreocupación, humor, tranquilidad, sensualidad	22/ Juegos, espectáculos, fiestas, calma	23/ Divagar, abstraerse, soñar, añorar, fantasear, evocar, relajarse, divertirse, jugar	24/ Privacidad, intimidad, espacios de encuentro, tiempo libre, ambientes, paisajes
Creación	25/ Pasión, voluntad, intuición, imaginación, audacia, racionalidad, autonomía, inventiva, curiosidad	26/ Habilidades, destrezas, método, trabajo	27/ Trabajar, inventar, construir, idear, componer, diseñar, interpretar	28/ Ámbitos de producción y retroalimentación, talleres, ateneos, agrupaciones, audiencia, espacios de expresión, libertad temporal
Identidad	29/ Pertenencia, coherencia, diferencia, autoestima, asertividad	30/ Símbolos, lenguaje, hábitos, costumbres, grupos de referencia, sexualidad, valores, normas, roles, memoria histórica, trabajo	31/ Comprometerse, integrarse, confundirse, definirse, conocerse, reconocerse, actualizarse, crecer	32/ Socio-ritmos, entornos de la cotidianeidad, ámbitos de pertenencia, etapas madurativas
Libertad	33/ Autonomía, autoestima, voluntad, pasión, asertividad, apertura, determinación, audacia, rebeldía, tolerancia	34/ Igualdad de derechos	35/ Discrepar, optar, diferenciarse, arriesgar, conocerse, asumirse, desobedecer, meditar	36/ Plasticidad espacio-temporal

Estamos de acuerdo con Alejandra Boni, cuando afirma que:

> “Nos parece muy relevante para el debate sobre el desarrollo la introducción de la idea de que cada cultura escoge satisfactores distintos para satisfacer sus necesidades, no pudiéndose establecer jerarquías entre ellos que respondan a un determinado modelo de desarrollo u otro” (Boni 2005 p.115).

Bajo este nuevo enfoque respecto al desarrollo, cabe reinterpretar y ampliar el concepto de pobreza que normalmente viene asociado a un bajo nivel de ingreso económico y a la falta de acceso a servicios básicos. Se hablaría más bien de pobrezas, en el sentido de que cada una de las nueve necesidades fundamentales inadecuadamente satisfecha genera una pobreza humana.

La colaboración entre diferentes campos de conocimiento es la forma de trabajo más idónea de cara a los desafíos que plantean las alternativas al desarrollo, con el fin de que las respuestas presentadas frente a esta realidad, tengan en cuenta su complejidad de manera íntegra y contemplando incluso la manera subjetiva en que se viven las diferentes necesidades.

1.1.4 Necesidades fundamentales y satisfactores

La teoría del DEH afirma que es necesario distinguir entre los conceptos de necesidades y satisfactores. Las necesidades se entienden “no sólo como carencias sino también, y simultáneamente, potencialidades humanas individuales y colectivas” mientras que los satisfactores son “formas de ser, tener, hacer y estar, de carácter individual y colectivo, conducentes a la actualización de necesidades”. Por otro lado se distingue también lo que son bienes económicos, que serían “objetos y artefactos que permiten afectar la eficiencia de un satisfactor, alterando así el umbral de actualización de una necesidad, ya sea en sentido positivo o negativo” (Max-Neef 1994, p.56).

Al respecto se indica que para elaborar una teoría crítica de la sociedad además de

identificar los tres elementos antes descritos, que sean dominantes al interior de dicha sociedad, además hay que presentarlos “como productos históricamente constituidos y, por lo tanto, susceptibles de ser modificados” (Max-Neef 1994, p.52).

Siguiendo esta misma idea, el antropólogo colombiano Arturo Escobar habla de la complejidad de las necesidades y las relaciona con una construcción cultural cuando afirma:

> “...los economistas políticos, por ejemplo, hablan de las “necesidades reales” de la “gente” como si esos términos no fueran problemáticos, como si el teórico supiera a priori lo que la gente necesita y desea. Pero aún las “necesidades materiales”, como lo plantearían los antropólogos, son culturalmente construidas, son asuntos de sentido. Hay una vasta diferencia entre satisfacer las necesidades materiales a través de una economía de mercado capitalista y hacerlo a través de prácticas e instituciones no-capitalistas (como lo han hecho la mayoría de las comunidades humanas a través de la historia)” (Escobar 2005 p.24).

Establecer una relación entre necesidades y satisfactores puede ayudar a constituir procesos que conduzcan hacia un modelo de desarrollo verdaderamente humanista, donde sin embargo, el contexto tiene un papel que debe ser analizado pues puede reprimir, tolerar o estimular las posibilidades que existen en un medio determinado. Para ello es necesario diferenciar entre satisfactores y bienes económicos; la economía tradicional supone una relación directa entre necesidades y bienes económicos, pero según Max-Neef, la inclusión en esta relación de un análisis de satisfactores permite añadir un valor subjetivo. La alienación de este factor subjetivo ha conducido a que nuestras sociedades determinen sus formas de producción y consumo según unos bienes económicos con lo cual “la vida se pone, entonces, al servicio de los artefactos en vez de los artefactos al servicio de la vida” (Max-Neef 1994, p.51).

El comprender la dialéctica entre necesidades, satisfactores y bienes económicos supone un desafío para la planificación social y las políticas de desarrollo, pues se trata de “pensar formas de organización económica en que los bienes potencien satisfactores para vivir las necesidades de manera coherente, sana y plena”. (Max-Neef 19904, p.51)

Dentro del análisis de satisfactores que desarrolla el enfoque del desarrollo a escala humana, se propone una clasificación de mínimo cinco tipos de satisfactores, según diversas características.

- **Violadores o destructores:**
  Al ser aplicados con la intención de satisfacer una determinada necesidad, no sólo aniquilan la posibilidad de su satisfacción en un plazo mediato, sino que imposibilitan, por sus efectos colaterales, la satisfacción adecuada de otras necesidades. Su atributo especial es que siempre son impuestos.

- **Pseudo-satisfactores:**
  Son básicamente elementos que estimulan una falsa sensación de satisfacción de una necesidad determinada. Su atributo especial es que generalmente son inducidos a través de propaganda, publicidad u otros medios de persuasión.

- **Satisfactores inhibidores:**
  Son aquellos que satisfacen (generalmente sobresatisfacen) una necesidad determinada, dificultando seriamente la posibilidad de satisfacer otras necesidades. En general se hallan ritualizados, en el sentido de que suelen emanar de hábitos arraigados.

- **Satisfactores singulares:**
  Son los que apuntan a la satisfacción de una sola necesidad, siendo neutros respecto a la satisfacción de otras necesidades. Suelen ser institucionalizados y son característicos de los planes y programas de desarrollo, cooperación y asistencia.

- **Satisfactores sinérgicos:**
  Son aquellos que por la forma en que satisfacen una necesidad determinada, estimulan y contribuyen a la satisfacción simultánea de otras necesidades.

Max-Neef define el concepto de sinergia como “el comportamiento de un sistema completo, que resulta impredecible a partir del comportamiento de cualquiera de sus

partes tomadas aisladamente. […] la sinergia connota una forma de potenciación, es decir, un proceso en el que la potencia de los elementos asociados es mayor que la potencia sumada de los elementos tomados aisladamente" (Max-Neef 1993, p.64).

En contraposición a los satisfactores que se describen como singulares, inhibidores, destructores o violadores y pseudo-satisfactores, y que se distinguen por ser habitualmente impulsados desde arriba hacia abajo dentro de la sociedad, los satisfactores denominados sinérgicos, son tradicionalmente impulsados por la comunidad desde abajo y hacia arriba, y por lo tanto tienen un carácter contrahegemónico.

Para poder estructurarse de una manera en que las personas tengan una participación real y una auto dependencia respecto a su propio destino, el DEH no puede hacerlo jerárquicamente, sino en forma de redes horizontales, a partir de la conciencia creativa y crítica de los diferentes actores sociales, sean estos del área educativa, económica, medioambiental y como no, artística, entre otras.

La *Creación* es entonces, una de las necesidades humanas fundamentales y en el marco de los diferentes tipos de satisfactores establecidos por la teoría del DEH se podría hacer un análisis de la forma en que las prácticas artísticas, que son prácticas directamente ligadas al concepto de creación, satisfacen esta necesidad, además de otras.

Partiendo de la estética, el filósofo y semiólogo colombiano Armando Silva en sus estudios sobre imaginarios urbanos vincula lo que nosotros estamos definiendo como necesidad de creación con las posibilidades de autonomía de los ciudadanos, pues desde su punto de vista "la estética vehicula un carácter creativo, sensible y emocional de los individuos y, por tanto, también es parte de su autonomía como sujetos individuales y colectivos" (Silva 2013 p.27).

1.1.5 La vertiente del codesarrollo

Es imprescindible que mencionemos ahora el concepto de codesarrollo y su articulación en los proyectos de cooperación internacional, fundamentalmente en España, ya que es en el marco de esta vertiente que se van a cristalizar dos de los tres casos de estudio que presentaremos en el último capítulo.

El Codesarrollo define una línea de trabajo dentro de la cooperación internacional que vincula sus proyectos de desarrollo con las migraciones, mantiene una doble visión sobre la sociedad de origen y de destino intentando beneficiar a ambas por igual; de este proceso participan no sólo las personas migradas sino también personas e instituciones del país de acogida.

A pesar de este concepto progresista de codesarrollo que hemos manejado muchas personas vinculadas a este área en el entorno de las ONGDs y asociaciones de inmigrantes en Valencia, el origen del concepto tiene implicaciones menos solidarias que lo han convertido en una suerte de espacio no muy bien definido donde caben muchos tipos de acciones y proyectos.

Existen dificultades para comprender las relaciones entre las migraciones y el desarrollo porque los procesos de desarrollo son mucho más complejos de lo que muchas veces se explica, y en este sentido, vincular las migraciones con la falta de desarrollo, y asumir que son los más pobres quienes deciden migrar, deja por fuera factores que son determinantes.

> “En nuestra economía capitalista, es el mercado el que determina, a través de la oferta y la demanda de mano de obra, los procesos migratorios entre los países de origen y de destino, como un mecanismo regulador más de un mercado laboral cada vez más precario” (Gómez Gil 2008a, p.111).

El origen del concepto se remonta a los años 80 en Bélgica, cuando fue utilizado

por primera vez en la Universidad de Lovaina, pero se atribuye su difusión y alcances actuales, a un informe publicado a finales de los 90 en Francia por Sami Naïr, como encargado de la "Misión Interministerial Migraciones y Codesarrollo". En su informe Naïr vincula cooperación internacional y migraciones, pero lo hace en el sentido de aprovechar la cooperación internacional para mitigar los flujos migratorios, por lo tanto su análisis asume que el fenómeno de la inmigración es un problema, y busca contrarrestar sus causas en los países de origen. En palabras de Giorgio Mosangini

> "Así, la definición del concepto que propone se caracteriza por su fuerte vinculación a las políticas migratorias, enlazando el codesarrollo con el control migratorio y con el apoyo al retorno de los inmigrantes a sus países de origen" (Mosangini 2007, p.3).

La definición común acordada en el ámbito español, a raíz de la inclusión del concepto de codesarrollo en el Plan Director de la Cooperación Española 2005-2008, fue más progresista que otras anteriores porque mantuvo que la migración es un derecho de las personas y que no se debe vincular codesarrollo con retorno de los inmigrantes. Al respecto Carlos Gómez Gil afirma que

> "De lo que no hay duda es que, desde todos los puntos de vista, lo que buscan en la migración quienes salen de sus países no lo encuentran en las alternativas de desarrollo y cooperación que se proponen desde los países occidentales. Por ello, es esencial pensar en términos de desarrollo mucho más amplios, que aseguren condiciones de vida a los inmigrantes, derechos, participación pública, respeto, dignidad, protección, acceso a un mínimo bienestar para ellos y sus familias, todo lo cual va más allá de lo coyuntural y se sitúa en plazos temporales amplios" (Gómez Gil 2005, p.5).

Durante mi proceso de formación teórica y práctica sobre codesarrollo en el contexto de la Comunidad Valenciana, el concepto principal con el que se ha trabajado acerca del papel de las personas migrantes, los define como factores de desarrollo tanto en los países de origen como en los de acogida (Gómez Gil); también se define el

codesarrollo como una cooperación en dos sentidos, no solamente de un país donante de ayuda a uno receptor, sino también en el sentido contrario. Desde otra perspectiva también se afirma que la participación ciudadana de los migrantes en el país de acogida produce a largo plazo beneficios para sus países de origen. En todo caso al respecto Joan Lacomba nos recuerda que:

> "...la literatura y la investigación sobre el codesarrolo son aún muy incipientes no se ha generado un cuerpo teórico ni metodológico consistente que avale las cada vez más numerosas prácticas en curso. " (Lacomba 2010, p.38)

Son varios los aspectos socio-económicos que se entrelazan dentro de las distintas iniciativas y los postulados del codesarrollo, por un lado, y como mencioné al resumir los orígenes del concepto, está el control de los flujos migratorio; pero, por otro lado está la idea de que la integración en destino ayuda a promover un mayor desarrollo de la sociedad de origen y es en este sentido que se considera a los migrantes como vectores de desarrollo.

Este protagonismo de la figura de los migrantes podría ser una posible respuesta a la pregunta que se hace Homi Bhabha, cuando plantea si "será que el verdadero ojo pertenece ahora a la doble visión del migrante" (Weyland 2006, p.51 citando a Bhabha 1994)

Finalmente dos aspectos que han ido cobrando mayor relevancia en este campo son por una lado, las ayudas y la promoción para el retorno de la población inmigrada a sus países de origen, y por otro, el incentivar que parte de las cuantiosas remesas que los inmigrados envían a sus familias, sea invertida en proyectos de desarrollo de sus localidades. En cuanto a los programas de retorno, queda clara la distancia que hay entre la teoría del codesarrollo y la aplicación en la realidad, según los testimonios que recogía Gómez Gil ya en el 2005:

> "De hecho, numerosos programas para el retorno de inmigrantes a sus países de origen potenciados como codesarrollo reconocen que únicamente se encargan de gestionar el billete de vuelta, incumpliendo sus compromisos de

promoción y seguimiento de los inmigrantes retornados. Así, la responsable en Madrid de la OIM encargada del único programa oficial de retorno reconoce que no se cumple el objetivo de trabajar a favor del desarrollo personal de quienes regresan, llegando a afirmar que *"el seguimiento y la promoción personal de los inmigrantes retornados se hará solo cuando sea posible"*. En similares términos se manifiesta el responsable de retornados de una ONG, al señalar "*El seguimiento existe en teoría, pero una vez allí es muy difícil ponerlo en práctica"* (Gómez Gil 2005, p.6).

Para incidir en procesos de verdadera transformación social, los movimientos sociales que participen en estos proyectos deben tener una claridad acerca de las implicaciones de estos proyectos y darle contenido crítico. Una de las estrategias para facilitar la participación de las asociaciones de personas migrantes en mejores condiciones, es la de empezar con procesos de fortalecimiento institucional de estas asociaciones, donde se planifiquen una serie de acciones y formaciones acordes a las necesidades y objetivos de estos grupos. No es el caso de la mayoría de proyectos de codesarrollo, ya que en general se empieza proponiendo la ejecución de acciones directamente en los países de origen.

"Apoyar los proceso de consolidación social de las comunidades de inmigrantes en barrios y ciudades, pues desde la precariedad extrema difícilmente podremos avanzar en los compromisos que exigen las acciones de codesarrollo" (Gómez Gil 2005, p.13).

1.1.6 Alternativas al desarrollo: perspectivas desde el Sur y el Norte global [4]

Debido a la diversidad cultural y socio-económica dentro de una misma región o un mismo estado en todo el mundo, se deben tener en cuenta las diversas potencialidades a nivel local para desarrollar maneras propias de entender el lugar y su relación con él y con

4 Concepto tomado de Boaventura de Sousa Santos que determina unas configuraciones de Norte y Sur que no tienen que ver con ubicación geográfica alguna.

los demás.

En el capítulo anterior hemos visto cómo los diferentes modelos de desarrollo que se han ido siguiendo a lo largo del siglo XX no han sido efectivos en la consecución de sus objetivos. Muy al contrario la última década ha sido testigo de una nueva crisis económica mundial, pero también ecológica y energética, y por lo tanto, de los modelos de desarrollo del Norte global. El cambio climático y la patente escasez de recursos naturales ha hecho evidente la necesidad de una transición paradigmática (Escobar, 2005:30) donde el concepto de sostenibilidad unido al de desarrollo empieza a cuestionarse dada la imposibilidad de seguir creciendo en un planeta donde los recursos son finitos.

> "A mi entender cada vez son más evidentes los signos de que el crecimiento económico tiene, en las sociedades opulentas, poco o nada que ver con la felicidad de las gentes. No sólo eso: la crisis en curso, aunque bien puede servir de estímulo para ambiciosas e inmorales operaciones de amedrentamiento de la ciudadanía, abre ventanas interesantes en la medida en que coloca delante de los ojos muchos de los elementos de sinrazón de los sistemas que padecemos" (Eser y Taibo 2009, p.46).

En este sentido la velocidad de producción y consumo de las sociedades con mayor desarrollo económico está directamente relacionada con la grave degradación ambiental que se ha producido en la últimas décadas a nivel mundial y que se considera casi irreversible a menos que haya un cambio radical frente a todos los factores que inciden en la polución, contaminación y destrucción del medio ambiente.

La creciente individualización de las sociedades así como la patente desconexión de las mismas en su relación con la naturaleza a nivel cotidiano son factores que problematizan aún más la reversión de la contaminación y el calentamiento global y por consiguiente la mejora de las perspectivas de sostenibilidad que tenemos para las próximas décadas.

Los postulados que presentaremos a continuación tienen en común una mirada

crítica al concepto de crecimiento: primero comentaremos los contenidos de la idea de decrecimiento que descarta el término desarrollo, incluso el de desarrollo sostenible, al considerar que cualquier modelo que incluya la idea de desarrollo lleva implícita una idea de crecimiento, y planteando que con las actuales condiciones de degradación del medio ambiente y de necesidad de cambios radicales, el crecimiento en un planeta finito, con recursos finitos, no es posible.

La segunda idea que abordaremos surge desde el Sur Global, concretamente de Suramérica y se denomina Buen Vivir. En este caso el paradigma del Buen Vivir hace una crítica del crecimiento pues entiende que es un concepto que ha sido impuesto por el Norte Global sobre el Sur Global sin tener en cuenta las especificidades de las sociedades del sur. Propone otro tipo de crecimiento.

1.1.6.1 Decrecimiento en el Norte global

Hace años que diferentes colectivos que se organizan y trabajan en el Norte Global abogan por alternativas que les permitan *vivir mejor con menos*, abogando por vidas más sobrias y sencillas que mejoren su calidad de vida. El decrecimiento aparece como alternativa al desarrollo, basándose en que la actual situación de disponibilidad de recursos naturales exige consumir y producir menos, y por lo tanto también trabajar menos, con la condición de que el tiempo de ocio que nos dejaría una merma en la producción no sea utilizado para consumir.

Términos como Affluenza (consumismo como epidemia), *y* movimientos como *slow movement* o *transition culture*, se han ido afianzando fuertemente en Europa y el resto del mundo en línea con la tendencia del decrecimiento.

Las ideas del decrecimiento están basadas en los conceptos de bioeconomía del economista de origen rumano Nicholas Georgescu-Roegen y abogan por una transformación radical de las lógicas del sistema capitalista.[5]

5 Para profundizar en las teorías de -Georgescu-Roegen revisar su libro *Energía y mitos económicos* de 1975

> "La bioeconomía no sólo surge al trascender las limitaciones y errores de la economía neoclásica, sino también del intento de articular a la economía con el resto de las ciencias naturales y sociales, incorporando los avances epistemológicos fundamentales surgidos en el seno de otras disciplinas. En este sentido, Georgescu-Roegen echa mano sustancialmente de la física (concretamente de la termodinámica), por un lado, y de la biología, por otro" (Mosangini 2007).

Existen otros precursores teóricos de lo que hoy en día se define como decrecimiento como Iván Illich o Cornelius Castoriadis, entre muchos otros, además de aportes de análisis feministas y otros procedentes de los países del Sur. Sin embargo el desarrollo teórico más reciente se ha venido desarrollando en Francia e Italia.[6]

Todos estos aspectos referentes a la posibilidad de crecer indefinidamente, arraigados en la sociedad, y a los que se enfrenta la concepción del decrecimiento constituyen un imaginario social, pero son también resultado de un imaginario económico y de desarrollo.

> "Organizar el decrecimiento implica, en otros términos, renunciar al imaginario económico, es decir, a la creencia de que más equivale a mejor. […] Redescubrir la verdadera riqueza en la ampliación de las relaciones sociales amistosas en un mundo sano es algo que puede llevarse a cabo con serenidad en la frugalidad, en la sobriedad es decir, con una cierta austeridad en el consumo material" (Latouche 2006, p.34).

La concreción de un sistema decrecentista tiene el reto de hacer confluir alternativas frente a los problemas medio ambientales y a las desigualdades sociales, algo que requiere de la colaboración entre iniciativas de transformación social de distinta índole, tal como sugieren Eser y Mosangini:

> "El horizonte político del decrecimiento es doble: sostenibilidad ambiental y justicia social. Para lograrlo, no plantea una doctrina cerrada, sino que aspira a la confluencia de diversas tradiciones de transformación radical del sistema"

6 Serge Latouche, Vincent Cheynet, François Schneider, Paul Ariés, entre otros en Francia y Mauro Bonaiuti, como el más destacado en Italia.

(Eser 2009, p.59).

Hay aspectos de las teorías del decrecimiento que son muy próximos a los postulados del DEH. Cuando los teóricos del decrecimiento hablan de "bienes relacionales", se están refiriendo a una propuesta que podríamos llamar sinérgica, en el sentido de unos bienes que promueven una satisfacción sinérgica de determinadas necesidades fundamentales.

> "Por "bienes relacionales" entiendo ese tipo peculiar de "bienes" de los que no se puede disfrutar aisladamente sino únicamente en el marco de una relación entre el que ofrece y el que demanda, como por ejemplo los servicios a las personas (cuidados, bienestar, asistencia) pero también los servicios culturales, artísticos y espirituales-religiosos" (Bonaïuti 2006, p.42).

La promoción de estos bienes relacionales facilitaría la existencia de nuevos tipos de economía que se enfrentarían a los actuales estilos de vida consumistas.

> "Pero existe un campo en el que la innovación puede realmente dar frutos: el de las acciones personales. La innovación de productos o servicios debe dejar paso a la "innovación de un estilo de vida" que reduzca nuestro consumo. […] para que se desarrolle un tipo de economía diferente, basado en la ayuda mutua, la convivencialidad y la atención a las verdaderas necesidades, no a las creadas por la publicidad y la moda" (Schneider 2006, p.58).

Cuando Schneider hace referencia a *necesidades creadas*, según la teoría del DEH estaría hablando de pseudo-satisfactores. En este sentido Mosangini en entrevista con Eser, indica una responsabilidad que tiene la cooperación internacional de contrarrestar los excesos del Norte Global, especialmente en lo que él denomina "la deuda del crecimiento".

> "...defender el decrecimiento en el ámbito de la cooperación implica reivindicar que el problema central no son las carencias del Sur sino los excesos del Norte

global” (Eser y Mosangini 2009, p.59).

Una de las principales críticas que se hace a las teorías que defienden los decrecentistas, es que pueden conducir a la idea, en un contexto de crisis económica y social como la que aqueja actualmente al sur de Europa, de que esta situación es necesaria y buena. Sin embargo nuevamente hay que puntualizar aquí los conceptos de Sur y Norte global, pues las propuestas decrecentistas están orientadas principalmente al Norte Global, y por lo tanto, no incluiría grupos sociales que ya están en situación de exclusión social.

1.1.6.2 Buen vivir en el Sur Global

Hay diversas perspectivas que se han ido desarrollando desde el Sur Global y que podrían compartir camino con la ya presentada del decrecimiento, por ejemplo: la propuesta política del movimiento Vía Campesina sobre *soberanía alimentaria*, así como el *ecofeminismo* o el *posdesarrollo*, sin embargo nos centraremos en la concepción del *Buen vivir*. Esta teoría, relacionada con el espíritu del decrecimiento se propone encontrar formas de bienestar y de disminución de las desigualdades, pero sin seguir los modelos de desarrollo economicistas que propenden por el crecimiento económico, y se ha ido incorporando a las constituciones de países como Ecuador y Bolivia.

> “El *Sumak Kawsay* o *Buen Vivir* es un nuevo paradigma de desarrollo originado y sostenido en los pueblos y naciones ancestrales del Sur, que sigue vigente a pesar de la conquista, la colonización y el neocolonialismo del desarrollo” (Álvarez 2013, p.3).

Acabando de ver la forma en que se viene abordando una idea de decrecimiento desde el Norte Global, con el fin de contrarrestar los “males” del desarrollismo, es pertinente contrastar dicha concepción con la que manejan algunas voces en Latinoamérica, como el caso del rector de la Universidad Nacional de Educación de Ecuador, Freddy Álvarez González, donde la misma palabra (decrecimiento) se define como el resultado de las políticas desarrollistas, es decir como una condición a superar.

> “Gracias a la globalización se mundializó el desarrollo con sus políticas de apertura a las transnacionales, y comenzó a revelarse un fenómeno extensivo e intensivo: el decrecimiento. La pérdida de la biosfera, el decrecimiento del empleo, la notable disminución de la calidad de vida, el decrecimiento de lo humano, la gobernabilidad en crisis, mientras el futuro era endosado, y el presente paso a ser un gran interrogante” (Álvarez 2011, p.5).

Aquí queda clara la distancia que hay entre los dos contextos frente a su forma de ver y sentir el desarrollo, puesto que considerando el fracaso general de la consecución de los objetivos del desarrollo, desde la posición de beneficiarios de dichos proyectos, ese fracaso equivale a ir en el sentido contrario, a retroceder, a decrecer. Estaríamos hablando de un decrecimiento inducido, indirectamente impuesto desde afuera. Es muy distinta esta posición a la de los decrecentistas del Norte Global que asumen esta opción “voluntariamente”, porque consideran que es el camino radical que hay que seguir frente a los niveles actuales de crisis.

En esta voluntariedad para asumir el decrecimiento está también una clave importante de su argumentación; por ejemplo, bajo la situación de crisis que se vive actualmente en el sur de Europa, una parte de la sociedad se ha visto obligada a aceptar las llamadas “políticas de austeridad” impuestas por los organismos económicos internacionales a sus estados; es decir, muchos ciudadanos se han visto obligados a rebajar sus niveles de consumo, pero también a perder niveles de bienestar social. No lo han hecho de manera voluntaria, y esta no es la forma que defienden los seguidores del decrecimiento.

Siguiendo con la concepción del Buen vivir, esta afirma que se puede vivir sin crecer económicamente y sin destruir el medio ambiente y por lo tanto, basa su concepción en una fuerte relación de las personas y el entorno.

> “El buen vivir ofrece una orientación para construir colectivamente estilos distintos y alternos al progreso material. En ese sendero es clave la ruptura con

la ideología del desarrollo como progreso. El buen vivir apuntar a ‘‘desacoplar” la calidad de vida del crecimiento económico y de la destrucción del ambiente. Por estas razones, es un concepto que se cimienta en un entramado de relacionalidades, tanto entre humanos como con el ambiente, en vez de una dualidad que separa a la sociedad de su entorno y a las personas entre sí” (Gudynas y Acosta 2011, p.81).

Como parte de la argumentación a favor de la concepción del buen vivir el ecólogo uruguayo Eduardo Gudynas y el economista ecuatoriano Alberto Acosta hacen una crítica al desarrollo como crecimiento económico continuado y a los efectos de sus políticas en el Sur Global.

“No pretendemos decir que fracasaron todos los emprendimientos que han invocado metas del desarrollo. Pero sí deseamos señalar que esto sucedió en muchos casos, y que más allá de algunos éxitos puntuales son evidentes las limitaciones en su base conceptual. Más de medio siglo de planes tradicionales de desarrollo que supuestamente resolverían los problemas del subdesarrollo, han tenido resultados paupérrimos” (Gudynas y Acosta 2011, p.72).

Si antes destacábamos cómo era diferente la apreciación del concepto de decrecimiento desde el Sur y el Norte globales, igualmente la noción del Buen Vivir tiene una significación diferente dependiendo del contexto y del grupo social que lo asuma. Sobre esto también reflexiona Freddy Javier Álvarez:

“Si bien es cierto que *el Buen Vivir* es contextual y que por lo tanto no es igual el *Buen Vivir* de los latinoamericanos al *Buen vivir* de los Europeos, y que el *Buen Vivir* de las mujeres negras difiere al *Buen Vivir* de las mujeres blancas, también es cierto que el *Buen Vivir* solo puede existir tejido entre otros y otras y con la naturaleza, para no caer en el error común del *Vivir Bien* que se construyó de espaldas a la naturaleza y a la vida de los otros,...”(Álvarez 2013, p.10).

En este punto consideramos importante señalar la crítica que gira en torno a la forma en que se ha construido la imagen de Tercer Mundo como mundo subdesarrollado y cómo se ha atribuido a esa insuficiencia de progreso los altos niveles de pobreza económica del Sur Global, y que por lo tanto ha venido a definir las realidades de gran parte de la población mundial, incluida América Latina.

Escobar también sugiere que es importante que los movimientos populares y sociales del Sur Global se proyecten en un futuro que supere el desarrollo y también la modernidad.[7]

> "...el imaginarnos "después del desarrollo" y "después del Tercer Mundo", podría convertirse en un aspecto más integral del imaginario de estos movimientos; esto conllevaría, como hemos observado, la capacidad de imaginar algo más allá de la modernidad y los regímenes de economía, guerra, colonialidad, explotación de la naturaleza y las personas y el fascismo social que la modernidad ha ocasionado en su encarnación imperial global" (Escobar 2005a, p.30).

La superación de dichos imaginarios, atraviesa diferentes asociaciones de imágenes que como se afirma a continuación están relacionadas con la realidad de la pobreza, y que además suelen ser atribuidas a minorías étnicas como los indígenas y los afrodescendientes.

> "La pobreza, explica Procacci, se asociaba, correcta o incorrectamente, con rasgos como movilidad, vagancia, independencia, frugalidad, promiscuidad, ignorancia, y la negativa a aceptar los deberes sociales, a trabajar y a someterse a la lógica de la expansión de las "necesidades" (Escobar 2007, p.50).

Muchos de estos rasgos que menciona Escobar, asociados a la pobreza han sido y

7 Al respecto, el grupo de discusión sobre la modernidad/decolonialidad en Latinoamérica ha venido en auge en la última década, y abordaremos algunos de sus presupuestos en el segundo capítulo de esta investigación, en el apartado 2.4.

son aun normalmente atribuidos a diferentes grupos humanos según un imaginario social que sigue enfrentando conceptos como civilización - barbarie o progreso - tradición. Y siguiendo a Escobar, es el resultado del discurso del desarrollo porque "incorporar la gente en el discurso, como sucede en el desarrollo, equivale a asignarla a campos de visión" (Escobar 2007, p.266).

Los esfuerzos de transformación social y de consecución de "otro mundo posible" tienen retos tanto en el Norte como en el Sur globales, aún con situaciones económicas y sociales tan diferenciadas. Las condiciones de vida tanto en uno como en otro lado son interdependientes, no pueden superarse las desigualdades del Sur global sin un cambio drástico en los niveles de consumo del Norte global.

> "Esperemos que las luchas para mejorar la situación de los explotados y de los oprimidos se desarrollen simultáneamente con esfuerzos para superar el modelo social fundado en un consumo individual excesivo" (Eser 2009, p.52).

La apuesta por los satisfactores sinérgicos en el contexto de una concepción finita de las necesidades humanas implica una limitación en lo que se produce y se consume, pues así evita las formas de satisfacción que al no ser sinérgicas, pueden generar más desechos y polución. En esa línea también va el Buen Vivir, que retoma postulados de culturas tradicionales y campesinas más sencillas y menos consumistas.

Desde nuestro punto de vista la teoría del DEH está muy cerca de las propuestas tanto decrecentistas, como del Buen Vivir; todas estas concepciones están promoviendo un cambio de escala centrándose más en las personas y construyendo cambios y transformaciones desde abajo.

A esta altura y habiendo establecido un marco teórico amplio, el del DEH para los casos de estudio a analizar más adelante, como lo indicábamos al inicio, conviene preparar ese análisis centrándolo cada vez más en el marco de lo cultural, lo intercultural y lo periférico pues todos estos son aspectos pertinentes para el análisis de las tres propuestas artísticas del último capítulo.

1.2 Cultura e imaginarios. Construcción de identidad y actos de ver

En el capítulo anterior hemos constatado la importancia que tiene cada cultura en la determinación de los satisfactores con los que debe suplir sus necesidades fundamentales, y además, cómo al abordar el desarrollo como un régimen de representación, se puede comprender la construcción cultural que se ha hecho de las sociedades del Sur Global frente a las del Norte Global y por lo tanto, la importancia de estos análisis críticos para fundamentar alternativas al desarrollo.

Es por esto que en este apartado abordaremos con mayor profundidad el término de cultura y de imaginario para ampliar y complementar todo el análisis del concepto de desarrollo hecho en el capítulo anterior. Además, este marco nos ayudará a centrar de manera más precisa los contextos de los casos de estudio que presentaremos en el último capítulo.

Empezaremos por establecer una serie de nociones de cultura y cuatro vertientes contemporáneas de dichas nociones a partir de la propuesta de García Canclini, como punto de partida para luego complementarla con los aportes, entre otros, del antropólogo argentino Alejandro Grimson y del antropólogo colombiano Eduardo Restrepo e ir introduciendo y nutriendo el análisis abordando la importancia de la mirada, la imagen, y el imaginario sucesivamente.

Para aproximarnos al concepto de cultura, veremos cómo García Canclini diferencia entre dos nociones de cultura en su libro *Diferentes, desiguales y desconectados* del año 2004:

- Una primera noción cotidiana de cultura que se puede definir como educación, ilustración y refinamiento, como “Cúmulo de conocimientos y aptitudes intelectuales y estéticas. O también como una división entre *civilización y cultura.*

- Una segunda noción científica, que establece una diferencia principalmente entre *naturaleza-cultura* y *sociedad-cultura*.

La primera noción viene a decir que toda sociedad tiene su propia cultura, por esta razón es una noción que conduce a lo que se conoce como *relativismo cultural* en un sentido que pretende poner en el mismo nivel culturas a las que se les separa entre desarrolladas y primitivas.

> "No hay culturas superiores o inferiores sino solo distintas, y (que) cualquier práctica cultural solo es entendible en el contexto de la cultura a la que pertenece. [...]La noción de cultura que se articula con el relativismo cultural opera como una afrenta a la arrogancia de la superioridad europea" (Restrepo 2014, p.12).

Una de las limitaciones de ese concepto convencional de cultura es que al borrar las diferencias al interior de una cultura dada, se produce un efecto homogeneizante. Esto dificulta el análisis de la manera en que las relaciones de poder, jerarquía y conflicto se tejen.

Pensamos que este aspecto limitante se tiene en cuenta cuando Alejandro Grimson se propone hablar de translocalismos antes que de transnacionalismos (Grimson 2011), pues en muchas ocasiones se abarca a la población de toda una nación determinada bajo una sola cultura, pero la realidad es que no es homogénea. Es en este sentido que algunos proyectos de codesarrollo apuestan por enfocarse y conectar con poblaciones de regiones concretas del país de origen, por medio de migrantes, también residentes de una misma ciudad, provenientes de dichas regiones en vez de con el grueso de la población global de la nación.

Siguiendo con las nociones de cultura que presenta García Canclini, la segunda está vinculada con los postulados que propone Pierre Bourdieu en su teoría del *habitus,* donde se analizan las estructuras sociales y las prácticas y donde aparecen "residuos" o "excedentes" en las prácticas. Al analizar las estructuras sociales y sus prácticas se hace una diferencia entre los conceptos de origen marxista de *valor de uso* y *valor de cambio*,

que se refieren principalmente a la *materialidad del objeto.* A esta diferenciación *s*e suma otra propuesta por Baudrillard, entre *el valor de signo* y el *valor de símbolo* valores estos últimos que se refieren a la cultura y a los *procesos de significación,* pues según este autor la mercancía es consumida como signo y ya no como mercancía.

A partir de ahí García Canclini hace una definición operativa de cultura: "*Conjunto de los procesos sociales de significación* o *conjunto de procesos sociales de producción, circulación y consumo de la significación en la vida social"* (García Canclini 2004, p.34).

Y a continuación presenta cuatro vertientes contemporáneas de la noción de cultura, al decir de él, como "formas en que nos narramos lo que acontece con la cultura en la sociedad." (Ibídem, p.38) Estas serían:

a) Cultura como la instancia en la que cada grupo organiza su identidad incluyendo la apropiación de otros repertorios culturales, también en nuestros lugares de residencia. En los escenarios de las *industrias culturales* y de la *ciudad*, experimentamos intensamente la interculturalidad. En esta instancia de la cultura se construyen las identidades colectivas que son más camisas que piel (Hobsbawn). (Ibídem, p.36)

b) Cultura vista como una instancia simbólica de la producción y la reproducción de la sociedad, que es constitutiva de nuestras interacciones cotidianas señalando además que cualquier práctica social tiene una dimensión significante.

c) Cultura como una instancia de conformación del consenso y la hegemonía, o sea de configuración de la cultura política y también de la legitimidad. "Los recursos simbólicos y sus diversos modos de organización tienen que ver con los modos de autorrepresentarse y de representar a los otros en relaciones de diferencia y desigualdad" (Ibídem, p. 38)

d) Cultura como dramatización eufemizada de los conflictos sociales. Es dentro de esta vertiente que tenemos teatro, artes plásticas, cine, canciones y deporte. García Canclini tiene en cuenta que la eufemización de los conflictos no se hace de la misma manera, ni se hace al mismo tiempo en todas las clases. (Ibídem, p. 38)

1.2.1 Lo cultural

Habiendo presentado una serie de nociones y de vertientes para abordar y analizar lo que significa la cultura, ahora presentaremos brevemente una serie de autores que complejizan el uso del sustantivo cuando se refieren a la cultura, Alejandro Grimson por ejemplo, apoya el uso de “lo cultural”.

García Canclini recoge las definiciones de varios autores sobre cultura: Appadurai considera hablar en adjetivo más que en sujeto, entonces al igual que Grimson prefiere hablar de *lo cultural*. Eduardo Restrepo considera que frente a una sustantivación de la cultura como si fuera una entidad en el mundo, Appadurai la desustantiva (Restrepo 2001). Geertz asume lo cultural como choque de significados en las fronteras y Grimson afirma que si lo cultural sucede en zonas de conflicto entonces esto lo sitúa como proceso político. (García Canclini 2004, p.39).

Grimson también propone el término *configuraciones culturales,* entendiéndolas como lógicas de la heterogeneidad pues considera necesario problematizar lo que desde concepciones anteriores se daba como supuesto, como es el caso de cómo se entiende la homogeneidad o la territorialidad (Grimson 2011, p.85).

> “El concepto de “configuración cultural” enfatiza la noción de un marco compartido por actores enfrentados o distintos, de articulaciones complejas de la heterogeneidad social. Una configuración cultural se caracteriza por cuatro elementos constitutivos. En primer lugar, las configuraciones son campos de posibilidad: en cualquier espacio social hay representaciones, prácticas e instituciones posibles (aunque no sean mayoritarias); hay representaciones, prácticas e instituciones imposibles, y hay representaciones, prácticas e instituciones que llegan a ser hegemónicas” (Ibídem, p.172).

Por su parte, Restrepo sugiere el término *prácticas de significación o representación* para evitar los cerramientos que implica usar la palabra cultura y en este

sentido, pensamos que se podría hacer algo similar con la palabra Arte, para desustantivarla sería recomendable referirnos no al Arte sino a "lo artístico", pues de esta manera se resalta una dimensión que se encuentra transversalizada en espacios de la vida social.

> Grimson, citando a Ortner (1999), considera que: "cultura" significa comprender el "mundo imaginativo" donde operan esos actores, las formas de poder y agencia que son capaces de construir, los tipos de deseos que pueden crear. La noción de cultura, sostiene esta autora, alude tanto al fundamento de la acción como a aquello que la acción arriesga. Por eso es importante poner énfasis en la construcción de significados (según Geertz y otros) contra la noción de sistemas culturales (también presente en Geertz, 1987)" (Grimson 2011, p.86).

El culturalismo, el multiculturalismo y el interculturalismo

En nombre de la cultura también se ejercen actos de exclusión y discriminación. Estos usos de la cultura se enmarcan en lo que los autores que hemos citado hasta ahora en este apartado describen con el prefijo -ismo: culturalismo, y de ahí se desprende el término multiculturalismo e interculturalismo.

Restrepo atribuye al culturalismo, la exotización de grupos humanos, que se da a pesar de que dichos grupos puedan tener mucho en común y compartir rasgos con otros grupos.

Siguiendo esta idea se puede afirmar que se ha utilizado la cultura como rasgo determinante de grupos e individuos, de modo que se discrimina y excluye o violenta con base en ideas esencialistas de cultura; es lo que se llamaría racismo cultural y en este sentido Restrepo sugiere que para desmarcarse del culturalismo hay que "pensar en clave de una serie de conceptos como los de inter-historicidad, inter-colectividad, inter-experiencialidad cuyos anclajes, calados y problemáticas apuntan en otras direcciones" (Restrepo 2014, p.29). En suma, se deben tener en cuenta los procesos históricos y las transformaciones culturales de una sociedad dada.

En su capítulo sobre la “Dialéctica del Culturalismo” (Grimson 2011), Grimson hace un recuento del concepto de cultura. Empieza por abordar primero, las concepciones evolucionistas y relativistas, y el auge del concepto de cultura ante el descrédito del concepto de raza, pero que sin embargo terminó cumpliendo un papel justificador de desigualdades que tenía antes lo racial. Grimson advierte también que la mayor simplificación del “fundamentalismo cultural” seria el equiparamiento entre cultura e identidad. El autor sostiene también que el neoliberalismo encontró en la cultura una noción oportuna para hegemonizar el lenguaje, acogiéndose a un falso discurso de igualdad social, básicamente porque se celebró el derecho a la diferencia y la diversidad, pero no se reconoció que hay unas desigualdades dadas a partir de las diferencias.

Grimson hace también referencia al fundamentalismo cultural haciendo una comparación con el racismo:

> “En síntesis, el racismo justifica el sometimiento de la alteridad por su supuesta inferioridad, mientras que el fundamentalismo cultural justifica la segregación del otro en función de las diferencias culturales y de su manera de conceptualizarlas. El racismo se elogia a sí mismo como civilizador; el fundamentalismo cultural se auto exalta como preservador de la diversidad, y especialmente de “nuestra pureza”. (Grimson 2011, p.65)

Restrepo sugiere hacer una distinción crucial entre interculturalidad e interculturalismo porque “permite considerar que no estamos frente a un simple hecho de diferencia, sino que también remite a la configuración de desigualdades y de lógicas de dominación” (Restrepo 2014, p.27).

Una de las potencialidades de la interculturalidad, es una ampliación de posibilidades de lo real y de lo posible. Esta es una condición que abordaremos más adelante al referirnos a la propuesta de sociología de las ausencias y de las emergencias del sociólogo Boaventura de Sousa Santos.[8]

“Al mostrar que no hay concepciones o prácticas “culturalmente neutras”, la

8 Al respecto ver el tercer capítulo en el apartado 3.3.1 La sociología de las emergencias y la traducción intercultural

> interculturalidad introduce una serie de cuestionamientos y descentramientos de muchas dimensiones y aspectos de la vida social y de los entramados políticos que se habían mantenido fuera de escrutinio ” (Restrepo 2014, p.25).

En sus conclusiones Restrepo indica que la palabra interculturalidad “requiere una serie de precisiones y desplazamientos que interrumpen los significados convencionales en aras de abrir inusitadas significaciones” y recomienda abordar “la interculturalidad como históricamente situada y contextualmente producida” (Restrepo 2014, p.27) y juzgarla “por sus efectos concretos en contextos definidos” (Restrepo 2014, p.26).

1.2.2 Análisis cultural de la imagen

Considerando que lo cultural pone énfasis en la construcción de significados, incluiremos también esas construcciones desde la mirada/el ver, y para esto abordaremos brevemente posturas como las de José Luis Brea, quien considera que “todo ver es entonces resultado de una construcción cultural -y por lo tanto siempre un hacer complejo, híbrido-” (Brea 2009, p.7).

En esta línea, Brea teorizó profusamente sobre la importancia de lo que él llamó estudios visuales. Según él los estudios visuales pueden denominarse también: “estudios sobre la producción de significado cultural a través de la visualidad” (Brea 2009, p.4) y considera que las imágenes y más concretamente las que pertenecen a la producción del campo del arte tienen una influencia en la diseminación y consumo de imaginarios colectivos.

> “Del mismo modo que la teología o la historia sagrada han cedido el paso a unos estudios culturales sobre religión, es preciso dar territorio y escena académica a unos estudios que no se organicen al mejor servicio y la propagación de la fe en el arte, sino que auténticamente sirvan a su análisis

crítico por la vía de poner en evidencia las dinámicas mediante las que las formas institucionalizadas de su producción generan efectos de socialidad y subjetivación en la propagación y el consumo de unos y otros imaginarios colectivos, sobre los que construyen eficientemente algún régimen (siempre interesado) de creencia" (Brea 2011, p.62).

Al respecto también hace una propuesta donde detalla los temas que deben tratar los estudios visuales, teniendo en cuenta una perspectiva tanto activa como pasiva frente a los modos de hacer y los diferentes niveles de relaciones que a través de ellos se configuran:

"Sobre el reconocimiento del carácter necesariamente condicionado, construido y cultural -y por lo tanto, políticamente connotado- de los actos de ver: no sólo el más activo de mirar y cobrar conocimiento y adquisición cognitiva de lo visionado, insisto, sino todo el amplio repertorio de modos de hacer relacionados con el ver y el ser visto, el mirar y el ser mirado, el vigilar y el ser vigilado, el producir las imágenes y diseminarlas o el contemplarlas y percibirlas... y la articulación de relaciones de poder, dominación, privilegio, sometimiento, control... que todo ello conlleva" (Brea 2009, p.7).

Brea considera muy importante el efecto que tiene la producción de imaginario tanto en el reconocimiento identitario, como en los procesos de subjetivación y socialidad y el análisis crítico que al respecto requieren las prácticas de ver.

"...desarrollar un equipamiento analítico amplificado -un utillaje conceptual indisciplinadamente transdisciplinar- que sea capaz de afrontar críticamente el análisis de los efectos performativos que de las prácticas del ver se siguen en términos de producción de imaginario, y ello teniendo en cuenta el tremendo impacto político que tal producción de imaginario conlleva, por su efecto decisivo en cuanto a las formas posibles del reconocimiento identitario -y por consiguiente en cuanto a la producción histórica y concreta de formas determinadas de subjetivación y socialidad" (Brea 2009, p.7).

Siguiendo en la misma línea de análisis, Brea señala la existencia de precogniciones que condicionan la forma en que atribuimos diferentes categorías a las imágenes con las que convivimos.

> "No sólo no es posible el ver fuera de un marco de precogniciones que condicionan culturalmente la organización del orden de visibilidades en que nos movemos […] sino que nuestras propias actuaciones en ese campo, proyectadas siempre en un ámbito de socialidad, de interacción con la alteridad, participan efectivamente en su construcción/deconstrucción dinámica" (Brea 2009, p.10).

Siguiendo esta afirmación, se requiere una transformación en la manera en que los estudios teóricos se aproximan al arte contemporáneo y el significado cultural que producen sus imágenes.

> "...el arte contemporáneo debe ser considerado al mismo nivel y con el mismo rango como objeto de estudio de esas disciplinas o transdisciplinas que podrían serlo cualesquier otras prácticas de representación y simbolicidad, como por ejemplo el tatuaje, el *piercing,* los videojuegos, el cine y la publicidad, o tantas otras cosas prácticas que ponen en la esfera pública las imágenes como bienes socializados, y a través de las que viene a producirse significado cultural" (Brea y Medina 2011, p.85).

En este mismo sentido Armando Silva nos indica cómo la creatividad visual es propia de otras instancias de representación y simbolicidad, de modo que "el artista y otros productores culturales no tienen, ciertamente, el monopolio de la creatividad visual. También la poseen los ciudadanos en sus ejercicios colectivos de percepción y categorización del mundo" (Silva 2013, p.62).

En relación con la mirada y la imagen, y las funciones de éstas en el campo de lo estético afirma Wunenburger que "En vista de perfeccionar el ver: la imagen permite efectivamente reorganizar los elementos del mundo percibido, haciéndolos más visibles (por técnicas de encuadre o de reducción) y confiriéndoles aspectos más estéticos" (Wunenburger 2005, p.160).

Por esto, siguiendo a María Acaso es Importante aprender a analizar las imágenes, que quiere decir aprender a mirar; pues así mismo también seremos conscientes de cómo somos mirados y el poder que hay implícito en los actos de ver y en la producción y circulación de imágenes.

> “Yo siempre digo lo mismo, que el día que entre en un espacio donde se imparta educación artística y lo que vea sea gente analizando imágenes en vez de haciendo objetos, me daré cuenta de que ese cambio por el que estamos luchando ha empezado a suceder. Es decir, no podemos solamente producir, sino que tenemos que aprender a mirar, a descolonizar la mirada, y eso es algo que a la sociedad le cuesta mucho entender como propio de la educación artística. Porque la educación artística son niños pintando, no son niños mirando” (María Acaso entrevistada por Ruiz s/f).

María Acaso también señala que es necesario romper con el elitismo del arte y lo artístico, que impide una conexión con lo social.

> “Vuelvo a decir que muchas veces los interlocutores perciben el arte y las artes visuales como una cosa muy elitista, y a lo mejor hay que recuperar lo artístico desde otras esferas y descargarlo de esa visión “pija” que tiene y de esa visión de que no está conectado con lo social” (María Acaso s/f).

En los casos de estudio que presentaremos en el último capítulo, hay un uso importante de imágenes fotográficas, tanto para el proceso creativo realizado con y por los participantes de los proyectos, y también como registro de esos mismos procesos o como técnica de ensamblaje de imágenes híbridas, utilizando así varios niveles de acto fotográfico.

1.2.3 Lo imaginario

Habiendo presentado el contexto amplio de lo cultural como conjunto de los procesos sociales de significación (ver definición de García Canclini mencionada antes) y adjudicando dentro de estos procesos sociales un papel fundamental de la producción de significado cultural a través de la visualidad, (definición de Brea), abordaremos ahora el concepto de imaginario, dado que este, especialmente el colectivo, es producido como resultado de la interacción de lo cultural y lo visual. Para esto seguiremos en primer lugar, las ideas del filósofo francés Jean-Jacques Wunenburger quien en una primera diferenciación de términos afirma que la imaginería equivale a la intencionalidad de crear imágenes mientras que al imaginario se le atribuye la intencionalidad de imaginar (Wunenburger 2005, p.32).

El imaginario es algo que proyectamos desde nuestro interior, pero también a partir de las imágenes e imaginarios que nos rodean.

> "El imaginario constituye la envoltura inmaterial de imágenes que nos rodea, una suerte de segunda piel entre el Yo y el mundo, cuyo epicentro desciende hasta las profundidades, inconscientes, del ser" (Wunenburger 2005, p.123).

Wunenburger también presenta un planteamiento de la importancia del uso que se hace de las producciones del imaginario y por tanto del conocimiento y el análisis que se debiera hacer de las imágenes.

> "...lo imaginario se presenta como una esfera de representaciones y afectos profundamente ambivalentes: puede ser tanto fuente de errores y de ilusiones como una forma de revelación de una verdad metafísica. Su valor no reside solo en sus producciones sino en el uso que se hace de ellas. La imaginación obliga, en efecto, a formular una ética e, incluso, una sabiduría de las imágenes" (Wunenburger 2008, p.25).

Por otro lado también abordaremos las teorías de otro importante estudioso del tema de los imaginarios, que es el semiólogo colombiano Armando Silva, quien ha liderado desde hace varios años un importante trabajo sobre imaginarios sociales en

referencia a numerosas ciudades del mundo, principalmente latinoamericanas. Según él:

> "Los imaginarios corresponderían, pues, a una manera subjetiva, grupal y proyectual de llamar culturas, pues la reiteración del solo deseo individual como si fuese un imaginario colectivo no pasaría, acaso, de ser una conducta aislada" (Silva 2013, p.31).

En tanto que los procesos de los imaginarios serían los responsables de la construcción de diferentes matrices de percepción, según diferentes puntos de vista frente a la realidad, esta percepción tiene un matiz de visualidad en tanto la mirada es una forma de aprehensión del mundo y en relación al hecho estético, que nos interesa abordar también en nuestra investigación, Silva afirma que:

> "Los imaginarios no son el arte en sí mismo; no obstante, ambos hechos participan de la naturaleza estética. Mientras el arte obedece a una actividad creativa, a veces especializada (pero en todo caso necesaria en todos los seres humanos como expresión)[9], los imaginarios apuntan más bien a una categoría cognitiva para referirnos a la experiencia humana de revelar percepciones como seres sociales, no solo por conveniencia, sino por deseos, anhelos o frustraciones" (Silva 2013, p.33).

La relación que existe entre la producción de imaginarios y la visualidad, nos indica que hay que tener en cuenta la importante capacidad de las imágenes para enriquecer los imaginarios individuales y colectivos tal y como lo indica Wunenburger al definir una ventaja en este aspecto de la pintura sobre la literatura.

> "La pintura tiene, sobre la literatura, la ventaja de prestarse a un ensueño más espontáneo, menos condicionado por la cultura letrada. Por esta razón, la imagen visual enriquece más el imaginario individual o colectivo que los actos y las obras del lenguaje" (Wunenburger 2008, p.29).

En cuanto a las potencialidades de la imaginación y por ende de los procesos

9 Esta aclaración de Silva, coincide con la aproximación que hicimos en la primera parte de este capítulo, donde abordamos las teorías del Desarrollo a Escala Humana que postulan a la "creación" como una de las necesidades humanas fundamentales.

que trabajan a partir de ella o que la promueven afirma lo siguiente:

> “La imaginación […] nos arranca de la rigidez, de la fijeza, de la unilateralidad de nuestro punto de vista sobre lo real, de nuestro medio de vida, para abrirnos sobre la totalidad de la naturaleza, de sus formas, de su historia y de sus paisajes, de sus configuraciones secretas” (Wunenburger 2005, p.123).

El siguiente análisis de Wunenburger explica la manera por la cual es tan complejo hacer una traducción lingüística de un imaginario, pues no es posible reemplazar completamente una presencia sensible con un signo.

> “…en efecto, la función lingüística comprende una entidad específica de imagen, cuyas equivalencias estructurales o funcionales con la imagen visual presentan dificultades. […] La experiencia visual y el imaginario que deriva de ella pueden verse privilegiados, porque se ponen en presencia de la cosa, mientras que la imagen lingüística, incluso elevada a la plenitud de la metáfora o del símbolo, nos limita a un signo, que se mantiene a distancia de la aparición sensible. Ahora bien, ninguna transcripción lingüística puede reemplazar la unicidad del éxtasis visual” (Wunenburger 2008, p.28).

Volveremos sobre este aspecto concreto de la traducción en el capítulo final, cuando demos cuenta de la experiencia de los procesos de traducción visual planteados en los diferentes casos de estudio.

Los análisis sobre imaginarios realizados por Armando Silva también nos proponen el recorrido que un estudio de los imaginarios debe seguir, indicando que se deben tener en cuenta tres registros: “el imaginario como construcción o marca psíquica; el imaginario como construcción social de la realidad, y el imaginario en cuanto modo que permite la expresión material por alguna técnica” (Silva 2013, p.39).

Estas categorías de análisis que sustenta Silva serán determinantes para presentar las imágenes producidas durante los procesos creativos que describiremos en los casos

de estudio, puesto que presentaremos dichas producciones visuales como síntesis de diversos imaginarios.

La inscripción psíquica

Es una marca psíquica individual y se refiere a la manera en que en un determinado momento un sentimiento frente a la realidad se torna en un aspecto dominante de la percepción y en este sentido se reconoce que las emociones no están separadas de la razón, por otro lado, dichos sentimientos tendrían una "proyección impulsora de los procesos sociales" (Silva 2013, p.40).

La inscripción social

Aquí los imaginarios sociales se dan en las "prefiguraciones colectivas que forman las visiones de identificación social, y que, como tales, son invisibles, pues cuando los vemos o los accedemos por cualquier sentido, lo hacemos a través de las representaciones" (Silva 2013, p.41).

La inscripción tecnológica

Esta inscripción nos brinda la técnica con la cual se pueden materializar, o expresar las inscripciones psíquica y social, lo cual influye en la condición de la percepción de los imaginarios. De modo que es fundamental tener en cuenta los instrumentos que van a servir para la representación, teniendo en cuenta que dependiendo de la época, podemos identificar unas determinadas tecnologías dominantes (Silva 2013, p.43)**.**

> "...la tecnología, en fin, sirve de lente a los imaginarios urbanos. […] no vemos con los ojos, asunto meramente sensorial, sino con los imaginarios, encuadre mental desde donde se realizan los tres registros de la percepción" (Silva 2013, p.44).

Habiendo presentado el análisis desagregado de Silva sobre los imaginarios, nos indica el mismo autor que para "comprender los modos como aprehendemos el mundo desde una posición de sujetos deseantes", una definición sintética de imaginario sería:

> "...proceso psíquico perceptivo cuando lo entendemos motivado por el deseo y lo que atendemos socialmente no es su representación ni su descarga satisfactoria sino una forma comunitaria de aprehender el mundo por lo que genera visiones o acciones colectivas" (Silva 2013, p.198).

Finalmente volvemos a Brea quien describe un aspecto importante en el que hoy por hoy incide el imaginario visual, que ha adquirido una relevancia en procesos de reconocimiento o identificación social.

> "...el encargo de proporcionarle al sujeto en su proceso de construcción herramientas de reconocimiento o identificación ha sido cedido, o desplazado, hacia agencias mucho más lábiles y flexibles, en las que el peso del "imaginario" visual circulante capaz de devenir-colectivo es decisivo" (Brea 2004, p.163).

1.2.4 Las imágenes de la diferencia

Hemos sentado una base alrededor de lo que son los imaginarios, su construcción y la importancia y potencialidad y poder que tienen. Entre las capacidades que tienen las imágenes está la de afectar en distintos niveles a los sujetos a los que se les confiere un determinado lugar o identidad. Al respecto, y según Grimson, es nuestra concepción del mundo la que determina cómo actuamos en él y no al contrario.

El papel de las imágenes en la construcción de imaginario social es determinante, no podemos olvidar siguiendo a Brea "cómo ellas son siempre inscriptoras de la presencia

del otro, cómo ellas registran inexorablemente el proceso de la construcción identitaria en un ámbito socializado, comunitario" (Brea 2009, p.9).

> "Las diversas imágenes de "los otros" que construyen los intelectuales de cada sociedad tienen consecuencias políticas significativas. Los agentes sociales actúan en el mundo en función de cómo lo conciben" (Grimson 2011, p.67).

Cuando atribuimos una imagen a un individuo o grupo social también podríamos estar construyendo una identidad o identidades, con las relaciones de poder y las jerarquizaciones que ellas implican.

> "Las identidades siempre implican relaciones de poder, establecimiento de jerarquías. A través de esos contrastes y esas jerarquías, las identidades sustancializadas imaginan fronteras fijas y delimitadas que separan mundos homogéneos en su interior. […] Esa uniformidad imaginaria –que a su vez sustenta la acción política basada en identidades esencializadas– no sólo pasa por alto las diferencias internas de "los otros" sino también las desigualdades y las heterogeneidades del "nosotros" (Grimson 2011, p.68).

Al asignar a una cultura una identidad fija estamos estableciendo una frontera, lo cual es un acto que puede establecer una discriminación o bien un reconocimiento.

> "En esos casos, tanto quienes discriminan como quienes pretenden reconocer a esos grupos comparten el supuesto de que el mundo está dividido en culturas con identidades cristalizadas. Mientras tanto, las personas, los grupos y los símbolos atraviesan las fronteras. Desde las artesanías hasta los productos de la industria cultural viajan por diferentes zonas del mundo, y esa circulación revela paisajes de tránsitos híbridos antes que mapas con colores delimitados e incontaminados" (Grimson 2011, p.77).

La forma en que se representa y se define la diferencia es entonces el final de todo un proceso de clasificación social determinado por la cultura y este proceso nos indicaría la manera en que una determinada comunidad entiende el mundo teniendo en cuenta que

en ese ejercicio de nominar y representar hay un ejercicio de poder. En este sentido es importante que en el caso del reconocimiento, que tiene que ver con un tipo de mirada, éste vaya acompañado de redistribución.

> "Por otra, se afirma que las luchas en pos del reconocimiento cultural llevan a un callejón sin salida si no van acompañadas por luchas en pos de una mayor distribución económica y social. Las políticas de reconocimiento deben combinarse, entonces, con políticas de redistribución (Fraser, 1998)" (Grimson 2011, p.80).

Siguiendo con la idea del reconocimiento y de la diferencia, consideramos fundamental mencionar la idea de la auto representación que abordar Alex Schlenker con la que hace una propuesta frente a la asignación cultural y la clasificación cuando propone "abordar de manera significativa y creativa la representación visual de género, clase y etnia" (Schlenker 2012, p.165).

> "En última instancia tales zonas se diluirán en prácticas de auto representación en las que cada sujeto se presente a sí mismo, desde el lugar que haya elegido" (Schlenker 2012, p.184).

Las practicas estéticas que buscan hacer frente a la colonialidad, tendrían que hacer análisis críticos frente a lo que se entiende bajo este concepto.

> "Un desenganche pensado desde el arte / las estéticas debería desarrollar prácticas estéticas que entiendan al arte como un proceso capaz de analizar/criticar las formas de colonialidad y posteriormente de restituir la lengua, el suelo y el horizonte simbólico como universo de sentidos" (Schlenker 2012, p.89).

Schlenker revindica en este apartado lo que nosotros llamamos *imágenes significativas*, al poner de relieve una visualidad que genere sentidos al interior de una

comunidad; en la medida que la visualidad está contenida de un sentido para la comunidad, es apropiada por ella y por lo tanto deviene en una imagen con un significado social.

> “Resulta entonces vital concluir el proceso generando nuevas formas de entender, enseñar-aprender y ver las posibles formas de visualidades generadas por una determinada comunidad. Este concepto alberga en su interior la demanda por pensar una visualidad que ante todo genere sentidos en la comunidad a la que se debe” con lo cual propongo tres ejes principales para re-pensar las visualidades desde una perspectiva decolonial” (Schlenker 2012, p.198).

De los tres ejes principales que propone Schlenker para el análisis de los casos de estudio me interesan las dos últimas: Diluir y (re)pensar.

- Girar la cámara

- Diluir las zonas de acción visual: des/re-aprender las posibilidades de la (auto) representación visual a partir del sentido grupal/comunitario

- (- re)pensar la relación entre arte y pueblo (comunidad)

Esto es importante porque define la manera en que hemos propuesto el proceso de trabajo en los proyectos de los tres casos de estudio. Hay un proceso de re-aprendizaje al hacer la traducción visual, en la búsqueda de la imagen que se escoge para representar la idea. Hay un doble trabajo frente a un mismo signo: a partir de la palabra dada, el proceso de imaginar la palabra con una representación visual es un acto de reflexión, más espontáneo, más reflejo, pero no por ello menos significativo.

En todo caso no estamos construyendo imágenes literales, no estamos pintando una copia de la narración que una persona hace de su imaginario, pues en nuestra metodología buscamos las imágenes entre las ya existentes en el imaginario y en los espacios de visualidad de las personas, ya sea en sus espacios reales o en las

posibilidades de un banco de imágenes virtual, que les permita acceder a completar imaginarios visuales que no encuentran reflejados en otros medios visuales disponibles más inmediatamente.

Pensar la relación entre lo artístico y la comunidad viene dado por el trabajo de la producción de imágenes significativas, pues le da relevancia a una serie de visualidades a las que la comunidad tal vez no les confiere una importancia, un poder, y sobre todo un valor estético pero que requieren de un reconocimiento.

Schlenker hace su análisis en un contexto de decolonialidad y en esa línea propone empezar el proceso de reconocimiento por un autoanálisis para determinar las formas de colonialidad que nos habitan, con las que operamos en el mundo.

> "El punto de partida debe ser nuestro propio cuerpo, nuestra propia mirada, nuestra propia existencia. ¿Qué formas de colonialidad son parte de nuestro ser y de nuestra vida, sin que nos demos cuenta de ello?" (Schlenker 2012, p.193)

1.3 Perspectivas del lugar

Tras la presentación de los conceptos de cultura, imagen y diferencia, del apartado anterior, vamos a introducir la implicación del lugar en la construcción de subjetividad y la importancia de situarnos conscientemente dentro del contexto que estamos analizando y lo que implica el punto de vista que tenemos dentro de ese contexto.

Donna Haraway ya indicaba en 1995, al ocuparse de los saberes situados, la importancia de ocupar un lugar:

> "Ocupar un lugar es, por lo tanto, la práctica clave que da base al conocimiento organizado en torno a la imaginería de la visión, de la misma manera que están organizados tantos discursos filosóficos y científicos occidentales" (Haraway 1995, p.332).

1.3.1 Sujetos periféricos e interculturales

A continuación vamos a definir dos conceptos que están directamente ligados con la idea de lugar, el de interculturalidad y el de periferia. El concepto de interculturalidad le da continuación a los marcos teóricos que hemos definido en los apartados anteriores; así, la lectura que estamos haciendo comienza con los conceptos de desarrollo, pasando por lo cultural e imaginario, para aterrizar ahora en la cuestión intercultural.

Habiendo abordado la construcción de las imágenes de la diferencia, continuaremos ahora reflexionando sobre la construcción cultural de identidad, y por ende de diferencia, para situar nuestro análisis de los sujetos interculturales.

De igual manera al haber constatado la preeminencia de un concepto hegemónico de desarrollo y cómo a partir de este concepto ha sido construida una imagen de lo que es "atrasado" y lo que es "subdesarrollado", podemos referirnos a los sujetos que han sido identificados con esos discursos e imaginarios, que son básicamente los que se

encuentran en el Sur Global, como periféricos.

1.3.1.1 Sujetos periféricos

La cuestión de establecer un lugar, de ocuparlo, implica asumir una subjetividad, un punto desde el cual aprehender el mundo, desde el cual construir significación, sin embargo, este acto de establecimiento, como mencionamos antes, nos da un grado de visibilidad/invisibilidad y por lo tanto de otreización en la sociedad.

Aunque hemos visto las potencialidades de la interculturalidad, también hemos visto la doble cara de la aceptación de una identidad fija asociada a una cultura. Con poblaciones empoderadas, los lugares que éstas habitan también adquieren un significado renovado.

> "Si los lugares son puntos históricos de pertenencia e identificación, la agencia define la forma particular que los lugares pueden tomar a través del empoderamiento de poblaciones particulares. La agencia crea los lugares como posibilidades estratégicas; la agencia es el empoderamiento habilitado en sitios o lugres particulares" (Escobar 2005b, p.202).

La forma en la que entendemos y percibimos la realidad determina nuestras acciones y la construcción que hacemos de identidad. Al respecto retomamos las palabras de Wunenburger para explicarnos cómo se forma nuestra percepción acerca de un lugar:

> "La percepción de un espacio natural o construido no es reductible a los datos objetivos, sino que se nutre de una superposición de informaciones, comportamentales (hábitos ligados a los trayectos, a los lugares), conceptuales (saberes abstractos sobre la organización y las funciones de los espacios) y sobre todo de naturaleza imaginales" (Wunenburger 2005, p.147).

Según García Canclini, entonces es complejo tener certeza acerca de cómo se construye la idea que nos hacemos acerca de un lugar determinando. Pero además de eso, el contexto actual ha ido construyendo un imaginario del nomadismo, del viajero, que sin embargo también implica una situación negativa para las condiciones de vida de muchas personas en el mundo: refugiados, demandantes de asilo, inmigrantes indocumentados.

> "La fascinación de estar en todas partes y el desasosiego de no estar con seguridad en ninguna, de ser muchos y nadie, cambian el debate sobre la posibilidad de ser sujetos: ya aprendimos en los estudios sobre la configuración imaginaria de lo social cuánto pueden tener los procesos sociales y los sujetos de construidos o simulados" (García Canclini 2004, p.24).

Dependiendo de en qué ámbitos estemos actuando construimos nuestras posibilidades de ser sujetos; hay casos en los que nos construimos desde la diferencia: mujer, inmigrante, artista. Pero esto es muy conflictivo cuando nos invade la sensación de ser exotizados e instrumentalizados como objetos de investigación y análisis.

El auge de la globalización y su tendencia a la homogenización cultural, y por otro lado el elogio de la objetividad impuesta por el discurso científico son dos instancias que intentan restar importancia a la pertenencia a algún lugar.

> "Dos movimientos contemporáneos nos colocan ante la tentación de imaginar que podríamos no pertenecer a ningún lugar. Una de esas corrientes es el proceso globalizador, o sea, la desterritorialización de empresas, capitales, bienes, comunicaciones y migrantes, entre cuyos resultados se hallan los no lugares celebrados por Marc Augé (aeropuertos, shoppings, autopistas). Otro es el intento de superar los subjetivismos, y alcanzar una mirada objetiva, basada en una producción científica universalizada, que aboliría las diferencias culturales como estructuras-soportes de diversas modalidades de conocimiento" (García Canclini 2004, p.99).

La alteridad nos permite seguir reivindicando la existencia de lugares; en este caso

el concepto de No-lugar ha venido a resultar en un renovado interés por aspectos comunes y comunicantes que influyen en la forma en que asumimos nuestras diferencias:

> "Sin embargo, los lugares siguen existiendo en tanto continúa habiendo alteridad en el mundo. Ha sido transitoriamente útil la noción de no lugar para volver a los antropólogos más atentos a lo que nos comunica, integra, y relativiza nuestras diferencias en un mundo donde cada vez hay más autopistas materiales y simbólicas" (García Canclini 2004, p.99).

Escobar corrobora esa desterritorialización de la cultura y del lugar que caracteriza a las sociedades contemporáneas.

> "Los flujos transnacionales de personas, de imágenes mediáticas y de las mercancías características del capitalismo global significan que la cultura y el lugar se desterritorializan cada vez más (Appadurai 1996, 1991, Hannerz 1989). La localidad y la comunidad dejaron de ser obvios, y ciertamente no habitados por identidades naturales o enraizadas, sino por complejas relaciones entre la cultura y el poder que van más allá de las fronteras locales. Más claras en el caso de los refugiados y de las personas en diáspora, estas condiciones afectan a todas las comunidades del mundo en mayor o menor grado" (Escobar 2005b, p.165).

Al estar afectados por esas relaciones complejas entre cultura y poder que se manifiestan a nivel global, las personas se enfrentan a la búsqueda de formas de poder transformar una situación de desventaja en un potencial de oportunidad.

> "Se trata de colocarse en las intersecciones, en los lugares donde los sujetos pueden hablar y actuar, transformarse y ser transformados. Convertir los condicionamientos en oportunidades para ejercer la ciudadanía" (García Canclini 2004, p.166).

El objetivo del especialista en estudios artísticos, por ejemplo, "no es representar la voz de los silenciados sino entender y nombrar los lugares donde sus demandas o su

vida cotidiana entran en conflicto con los otros. Las categorías de contradicción y conflicto están, por tanto, en el núcleo de este modo de concebir la investigación" (García Canclini 2004, p.166).

> "Esta es la razón por la cual los movimientos sociales y muchas ONG progresistas e intelectuales han hallado cada vez más necesario concebir una defensa del lugar y de las prácticas basadas-en-lugar contra la avalancha económica y cultural de las recientes décadas" (Escobar 2005b, p.142).

En este sentido debe haber también un énfasis en la construcción de las narrativas (relatos) como discursos que construyen recorridos y por lo tanto definen también lugares. De Certeau relaciona estas narrativas con metáforas, por ello se hace necesario también un análisis de los lugares de enunciación de dichas narrativas, y desde dónde y con qué sentido se construyen.

> "Los relatos podrían llevar también este bello nombre (metáfora): cada día, atraviesan y organizan lugares; los seleccionan y los reúnen al mismo tiempo; hacen con ellos frases e itinerarios. Son recorridos de espacios" (Certeau 2000, p.127).

Las narrativas son ejercicios espaciales, y en ese sentido la forma en la que se construyen esos relatos y cómo presentan o describen el espacio tiene un papel importante en lo cotidiano.

> "Todo relato es un relato de viaje, una práctica del espacio. Por esta razón, tiene importancia para las prácticas cotidianas" (Certeau 2000, p.128).

El momento del relato no es un traslado literal de una experiencia dada, es una reconfiguración de la espacialidad y temporalidad de la misma, ya que con la enunciación se construye al mismo tiempo la realidad, se moldea un imaginario acerca del lugar descrito.

> "Estas aventuras narradas, que de una sola vez producen geografías de

acciones y derivan hacia los lugares comunes de un orden, no constituyen solamente un “suplemento” de las enunciaciones peatonales y las retóricas caminantes. No se limitan a desplazarlas y trasladarlas al campo del lenguaje. En realidad, organizan los andares. Hacen el viaje, antes o al mismo tiempo que los pies lo ejecutan” (Certeau 2000, p.128).

1.3.1.2 Sujetos interculturales

Ya hemos abordado la noción de interculturalidad, oponiéndola al concepto de multiculturalismo y en este apartado vamos a ahondar un poco más en él para tratar de definir las maneras en que dicha noción se relaciona con los sujetos.

En primer lugar destacamos con García Canclini la importancia y auge de los análisis de lo intercultural en el contexto de la actualidad que se extiende a disciplinas teóricas que no hacían referencia a esta expresión anteriormente.

“El crecimiento de tensiones en todas las áreas de la vida social, en interacciones masivas entre sociedades, en las expansiones del mercado y los fracasos de la política, está incorporando las preguntas por la interculturalidad a disciplinas que no usaban la expresión y reclaman nuevos horizontes teóricos” (García 2004, p.20).

García Canclini también le confiere una condición positiva a la interculturalidad como perspectiva desde la cual analizar e interpretar la realidad. Al tener una perspectiva múltiple, capaz de abrir la mirada a realidades culturales diversas, el conocimiento pero sobre todo la comprensión del mundo se complejiza y se enriquece.

“Adoptar una perspectiva intercultural proporciona ventajas epistemológicas y de equilibrio descriptivo e interpretativo, lleva a concebir las políticas de la

diferencia no solo como necesidad de resistir" (García Canclini 2004, p.21).

Al abordar la importancia de la interculturalidad también hace una crítica a la posmodernidad, y al neoliberalismo y la apertura económica como generadores de una parte importante del nomadismo contemporáneo (fronteras que se abren para el capital y las mercancías pero no para los grupos sociales originarios del Sur Global), al afirmar que en los análisis que presenta

> "...trata de salir de dos rasgos del pensamiento teórico posmoderno: la exaltación indiscriminada de la fragmentación y el nomadismo. Quedarse en una versión fragmentada del mundo aleja de las perspectivas macro sociales necesarias para comprender e intervenir en las contradicciones de un capitalismo que se transnacionaliza de modo cada vez más concentrado. En cuanto al nomadismo de las décadas de 1980 y 1990, no podemos olvidar que corresponde al momento en que el libre comercio y la apertura de fronteras aparecían como recursos para reubicarse en las competencias económicas; ahora vemos en todas partes -sobre todo, en el sur- que la desregulación trae también desamparo laboral, descuido de la salud y del medio ambiente y masivas migraciones" (García Canclini 2004, p.22).

Es pertinente hacer una contextualización social y económica para advertir cómo lo que puede ser visto como celebratorio desde una situación y un lugar concretos, puede ser considerado negativo y excluyente para personas que se encuentren en circunstancias muy distintas. Es el caso de las personas cuyo desplazamiento es forzado, no sólo entre naciones y continentes, sino también dentro de las mismas fronteras de un país.

> "En pocos autores posmodernos se registran como parte de las transformaciones los dramas de los sujetos individuales, familiares, étnicos, para los cuales migrar genera más desarraigo que liberación, vulnerabilidad que riesgo, más soledad que enriquecimiento por multiplicación de pertenencias" (García Canclini 2004, p.164).

Esta es una crítica fundamental frente a la celebración de la experiencia intercultural puesto que no todas las experiencias de encuentro y conocimiento de otras culturas son fruto de la curiosidad o la voluntad de enriquecimiento de las experiencias vitales. En muchos casos la personas se ven abocadas de manera forzada a estos encuentros, cuando sus contextos socio-económico y culturales los obligan a migrar. “Para ellos ser sujeto tiene que ver con buscar nuevas formas de pertenecer, tener derechos y enfrentar violencias” (García Canclini 2004, p.164).

Y en ese orden de ideas García Canclini también advierte sobre la instrumentalización de la diversidad cultural que se hace desde los medios de comunicación y las industrias culturales, que son centros, lugares, e instituciones que tienen un importante poder al respecto.

> “Las nuevas estrategias de división del trabajo artístico e intelectual, de acumulación de capital simbólico y económico a través de la cultura y la comunicación, concentran en Estados Unidos, algunos países europeos y Japón las ganancias de casi todo el planeta y la capacidad de captar y redistribuir la diversidad. ¿Cómo reinventar la crítica en un mundo donde la diversidad cultural es algo que se administra: en las corporaciones, en los estados y en las ONG?” (García Canclini 2004, p.23).

Frente a las preguntas planteadas nos enfocamos en reflexionar desde nuestro punto de vista acerca de ¿Cómo se administra la diversidad cultural, por ejemplo, en el ámbito de las ONGD? ¿Frente a las mujeres inmigrantes, o cuando se hace trabajo de sensibilización sobre otras culturas?

La diversidad cultural se administra muchas veces desde las llamadas actividades de sensibilización que en ocasiones exotizan a las culturas del Sur Global o que las esencializan sin generar debates y análisis alrededor del modo en que se les mira, describe y determina. Pasa con algunas exposiciones de fotografía o en la realización de documentales. En primer lugar porque los profesionales del audiovisual a los que se les encarga el trabajo de registro en muchos casos son europeos y su presencia allí es vista desde los “beneficiarios” como una figura de poder y de mayor desarrollo y progreso.

En otros casos suele haber un fuerte control desde los departamentos de comunicación de las ONGDs sobre cualquier imagen que difundan su proyectos. Pero es un control que censura la naturalidad de algunas de las situaciones registradas; más allá de la belleza y calidad de la imagen, las ONGDs cuidan mucho que las imágenes reproduzcan su discurso sobre el desarrollo, la pobreza, los países del sur, etc. Es problemática una imagen de niños campesinos que pueda dar a entender que están trabajando, pues es una de las luchas que abanderan sus proyectos de infancia.

Es aquí donde hay una forma de administración de esa diversidad cultural, pues no se muestra al otro tal cual es, en su acontecer diario, intentando evitar la visibilización de situaciones que puedan ser leídas como un contrasentido para el trabajo y los resultados que estas organizaciones realizan. En el momento en que quien retrata es quien impone su mirada/punto de vista sobre los otros y luego además se hace la selección por parte de los técnicos o comunicadores en la institución en Europa hay una serie de filtros que "construyen" el discurso que deben contar las imágenes y de alguna manera están construyendo realidad, al menos la que llega a numerosas personas europeas que asisten a la presentación de dichos mecanismos de sensibilización.

La concepción de sujetos interculturales conlleva entonces varias maneras de encontrarse y sentirse en el mundo, por un lado una experiencia positiva que valora una mayor riqueza de saberes y puntos de vista, pero igualmente una situación en la que los sujetos son vistos y etiquetados desde un discurso de diferencia y periferia, además de condiciones desde las cuales la violencia o las desigualdades sociales de un contexto local son las causas de movimientos y encuentros entre sujetos culturales diversos.

Al respecto, y siguiendo a Grimson, producir cambios culturales pero también incorporarlos sería una parte importante para favorecer la interculturalidad.

> "Aceptar la interculturalidad y promover que –sin imposiciones y con poder propio y libertad– los diferentes grupos puedan generar cambios culturales e incorporar aspectos capaces de favorecerlos es un acto contra el fundamentalismo" (Grimson 2011, p.81).

Así mismo Ana María Guasch considera necesaria una superación de las dicotomías por parte de lo intercultural, entendiendo el concepto de lugar como algo relacional y contextual.

> "El futuro estaría en lo intercultural, superador de la antigua dicotomía identidad/diferencia y los diálogos entre distintos contextos nacionales a través de una mayor potenciación de las subjetividades, las realidades particulares de cada ser humano más allá del concepto de lo étnico, y de un mayor diálogo entre lo universal y lo local, entendiendo lo local (sinónimo de sitio o lugar) más como relacional y contextual que como escalar o espacial" (Guasch 2005, p.13).

1.3.2 Visibilidad y anonimato, diferencia e inclusión

Como vimos, diferencia, inclusión, visibilidad y anonimato están estrechamente ligados no sólo a una noción de lugar, sino que igualmente se encarnan en las realidades de lo que hemos descrito como sujetos periféricos e interculturales. Al respecto el antropólogo Manuel Delgado analiza las dificultades que se dan para los sujetos periféricos, debido a su visibilidad. Paradójicamente, cuando desde muchos ámbitos de lo social se reivindica la visibilidad y se denuncia la invisibilidad de las minorías, Delgado nos explica la complejidad de estas condiciones.[10]

> "Estas personas a las que se aplica la marca de «étnico», «inmigrante» u «otro» son sistemáticamente obligadas a dar explicaciones, a justificar qué hacen, qué piensan, cuáles son los ritos que siguen, qué comen, cómo es su sexualidad, qué sentimientos religiosos tienen o cuál es la visión que tienen del universo, datos e informaciones que nosotros, los «normales», nos negaríamos en redondo a brindarle a alguien que no formase parte de un núcleo muy reducido de afines" (Delgado 2002).

10 Una parte del texto de Manuel Delgado titulado *Ciudadanía y anonimato* fue traducido a Portugués, Bamana y Arabe en el año 2004 como parte de nuestra intervención de Arte Público *Lección*, realizado en el marco del *VII Art Public/Universitat Pública. Mostra d'art public per a Joves creadors*, en uno de los edificios del campus de la Universidad de Valencia.

Habría entonces, un derecho de los ciudadanos al anonimato y a pasar desapercibidos, pero ese imaginario social que está construido sobre unos discursos y una mirada que devela la diferencia impide a una parte de los ciudadanos ese derecho y por lo tanto el ejercicio en igualdad de condiciones de esa ciudadanía.

> "Este es el acto primordial del racismo de nuestros días: negarle a ciertas personas calificadas de «diferentes» la posibilidad de pasar desapercibidas, escamotearles el derecho a no dar explicaciones, obligarles a exhibir lo que los demás podemos mantener oculto. El derecho, en definitiva, a guardar silencio, a no declarar, a protegernos ante la tendencia ajena a deconstruir nuestras apariencias, la opción a engatusar, a desplegar argucias y, ¿por qué no?, a mentir" (Delgado 2002).

Siguiendo las ideas de Manuel Delgado, pensamos que es muy importante a nuestro entender esta crítica a la visibilidad que está construida sobre una supuesta verdad cultural. En la medida que se categoriza el mundo, quienes detentan el poder nos describen, nos analizan y nos ubican dentro de una categoría fija. Entonces hay que tener cuidado con la visibilización y lo que ello puede implicar.

> "Ese derecho a escabullirse, a ironizar, a ser agente doble o triple, es lo que se le niega a ese "otro" al que se le obliga a ser perpetuo prisionero de su "verdad cultural" (Delgado 2002).

En este aspecto hay que añadir ese valor estetizado que condiciona igualmente los mecanismos sociales de reconocimiento y diferenciación, que además se sitúa en un contexto de globalización.

> "Los mecanismos sociales de reconocimiento y diferenciación, de socialización y subjetivación, de pertenencia a un grupo social y *distinción* dentro de él, se hacen reposar por encima de todo en el valor *estetizado* y es la carga de éste que el nuevo capitalismo añade a objetos y relaciones, materiales o inmateriales, la que determina su nuevo valor social" (Brea 2004, p.165).

En esa misma línea García Canclini da cuenta del reto que puede implicar la necesidad de la inclusión junto con un respeto de las diferencias que no implique una desigualdad.

> “Para millones el problema no es mantener “campos sociales alternos”, sino ser incluidos, llegar a conectarse, sin que se atropelle su diferencia ni se los condene a la desigualdad. En suma, ser ciudadanos en sentido intercultural” (García Canclini 2004, p.53).

Sobre el tema de la diferencia Delgado vuelve a advertir, tal como lo hace Restrepo sobre cómo la clasificación social precede y sustenta la diferencia.

> “No es la diferencia la que suscita la diferenciación, sino la diferenciación la que crea y reifica la diferencia. No nos clasificamos a partir de lo que somos, sino que somos los que somos en tanto que hemos sido clasificados en un determinado compartimiento de la nomenclatura lógico-social en vigor” (Delgado 2002).

El concepto acuñado por catalina Castañeda de “étnicamente (in)correcto” también hace referencia a las construcciones identitarias y al encasillamiento que se hace de los individuos y los grupos sociales y en consecuencia preconfigura una determinada forma de comportamiento de los individuos o grupos étnicos.

> “Catalina Castañeda (2012) ha acuñado el concepto de étnicamente “(in)correcto” para dar cuenta de los ruidos y frustraciones que se producen en intervenciones gubernamentales y de los expertos (burócratas, académicos ya activistas) frente a comportamientos de colectividades o individuos considerados como indígenas que no se ajustan a cierto “deber ser” indígena” (Restrepo 2014, p.24).

Esta observación sirve para analizar también lo sucedido en algún momento del proyecto de documental Soñadoras, cuando la delegada de una ONG expresó su

frustración al escuchar las expectativas y sueños expresados por algunas de las mujeres participantes en el documental, pues no coincidía con el discurso que la entidad quería transmitir sobre el empoderamiento feminista y participación activista de las mujeres. El discurso concreto expresado por alguna de las mujeres participantes fue sobre su expectativa de encontrarse viviendo en el campo, tranquila, cultivando una huerta. En este caso hablaríamos de una incorrección no étnica sino de género, en el sentido de que pareciera que el deber ser de una mujer empoderada tiene que dirigirse a ambicionar un determinado modelo de vida, lo que se traduce también en un determinado modelo de desarrollo.

Siguiendo ese orden de ideas y aplicando el término de incorrección étnica a otros grupos minoritarios, al igual que con las representaciones del indígena hiperreal, habría que desnaturalizar y complejizar las representaciones por ejemplo, de las mujeres empoderadas.

> "Dado que la identidad se procesa en la interacción, la cuestión del reconocimiento es clave. Si un grupo es estigmatizado por la mayoría de la sociedad y por el Estado, puede interiorizar dicha discriminación. La identidad, por último, es situacional" (Grimson 2011, p.75).

La identidad, entonces se construiría, por un lado, desde la relación concreta de las personas con un contexto determinado, y, por el otro, teniendo en cuenta el reconocimiento o estigmatización que reciban.

> "Esto es así en la medida en que un reclamo de "justicia" no puede basarse en derechos diferenciales. Pensar la justicia desde la particularidad implica tender a un corporativismo étnico o religioso o cultural. […] En este debate se corre el riesgo, nada desdeñable, de que para desechar el fundamentalismo se abandonen los avances en el reconocimiento cultural y en la conceptualización de la heterogeneidad cultural. Para evitarlo, debemos analizar el reconocimiento, la diferencia, la diversidad y el particularismo en su especificidad y en su contexto" (Grimsom 2011, p.83).

Al respecto, siguiendo ese trabajo de contextualización de reconocimientos, diferencias y diversidades, es un reto la creación de otras formas de clasificación de los mismos.

> "Desesencializar la diversidad, recuperarla como proceso abierto y como proceso político, es una apuesta a la imaginación social, a la capacidad de crear otras clasificaciones que permitan articular las reafirmaciones y las exploraciones de la diferencia con las ilusiones de la igualdad" (Grimson 2011, p.87).

El contexto de globalización exige un esfuerzo por dirimir conflictos que se hacen más patentes en las sociedades interculturales.

> "En la diáspora, más allá de la noción esencialista de raza o etnicidad, no sólo se constata un factor de diferencia con el otro, en lo que W.E.B. -Dubois (1903) denominó el concepto de doble conciencia y la coexistencia de dos almas, dos pensamientos, dos irreconciliables esfuerzos, sino un factor de desplazamiento, un mirar hacia el futuro que garantiza un múltiple punto de vista y que hace que en último término las teorías de hibridación y mestizaje desarrolladas por los indios o latinoamericanos aparezcan como las herramientas contemporáneas de examinar el Occidente" (Guasch 2005, p.9).

Dado que en un contexto de globalización aumentan las posibilidades de convivencia con personas diferentes, así mismo hay una mayor probabilidad de conflictividad debido a esas diferencias y al respecto García Canclini nos sugiere que:

> "Comunicar con los diferentes, corregir las desigualdades y democratizar el acceso a patrimonios interculturales se han vuelto tareas indisociables para salir de ese tiempo de abundancia mezquina" (García Canclini 2004, p.214).

Restrepo afirma que para superar muchos de los discursos que se han presentado

como interculturales es necesario un proceso de des-aprendizaje.

> "...las potencialidades de la lucha por y desde la diferencia pasan por des-otrerizar, des-culturalizar y des-moralizar los discursos, tecnologías y estrategias que a menudo se han articulado como interculturalidad" (Restrepo 2014, p.11).

Todos estos procesos se traducirían en posibilidades de mirar a otros y a nosotros mismos, de otra manera o con una perspectiva más amplia de la realidad.

1.3.3 Saberes situados

Saberes situados o conocimiento situado, traducido del inglés *situated knowledge* es un concepto que se refiere a una postura epistemológica crítica que fue postulada por Dona Haraway en su libro de 1991 *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinvención de la naturaleza*. Dicha postura tiene su origen en una crítica a la epistemología feminista del punto de vista feminista. Es a partir de ahí que propone hablar de los objetos de estudio poniendo en evidencia el lugar desde el cual se parte, puesto que, independientemente del tipo de metodología empleada, no hay un tipo de conocimiento que esté desligado de su contexto ni de la subjetividad de quién lo produce. En este sentido todo proceso de adquisición de conocimiento es entonces subjetivo y contextual.

Basado en lo que entendemos por conocimiento situado, Santos nos indica cuál es la diferencia entre la idea de *Transición paradigmática*, propuesta por él, y el *Paradigma otro*, propuesto por Walter Mignolo.

> "La concepción del conocimiento situado o perspectivizado (*"situated knowledge"* o "*standpoint knowledge"*) no puede comportar determinismos geográficos o de otros tipos. No siendo así, lo importante es determinar el lugar geopolítico de las teorías a partir de sus contenidos y orientaciones y no a la

inversa” (Santos 2009, p.348).

Es una idea fundamental, puesto que al partir de contenidos y orientaciones, no se determina a priori el lugar desde el cual parte una teoría. En cambio Mignolo en sus teorizaciones sobre la modernidad/decolonialidad sí que le atribuye a un lugar geopolítico la posibilidad de gestar de manera válida una determinada teoría.

Llegados a este punto, siguiendo las ideas de Haraway, consideramos necesario presentar las reflexiones y cuestionamientos frente a los discursos que configuran mi formación académica, profesional y a mis procesos de configuración de identidad. Esto ha ido construyendo y re-elaborando mi mirada sobre la realidad que me rodea y sobre mí misma y así mismo ha sido un hilo conductor que me ha llevado a la realización de la presente investigación.

La experiencia migratoria geográficamente hablando, entre Colombia y España, ha sido también un movimiento o un descentramiento de mi identidad, de mi subjetividad: un movimiento que me ha otreizado como ciudadana no europea, pero que también ha expandido y complejizado mi potencialidad y mi comprensión de otras realidades, más allá de la realidad colombiana, pero sobre todo de la realidad oficial, descrita por los medios de comunicación hegemónicos y la enseñanza y conocimientos adquiridos.

> “Para situar quién habla y desde dónde lo hace, vuelve a ser necesario explicitar el lugar geopolítico y geocultural de la emancipación” (García Canclini 2004, p.165).

Es importante ubicar el lugar de enunciación desde el cual identifico, desarrollo y analizo mis propuestas y proyectos artísticos y en ese sentido, geopolítica y culturalmente soy una persona nacida en Bogotá, Colombia, hija de padres inmigrados a la capital desde zonas rurales de Cundinamarca y Boyacá, educada gracias a una beca para estudiantes de bajos recursos en un Colegio Alemán y con una experiencia migratoria de quince años en Valencia, España.

Finalizando mis estudios de Artes plásticas en la Universidad Nacional, participo de

una investigación sobre arte y violencia del Museo de Arte Moderno de Bogotá en el año 1998, con vistas a una gran exposición para el año 1999. Mi llegada a España, supone un cambio de estatuto de ciudadanía: primero de estudiante, luego de residente sin permiso de trabajo.

El posgrado de cooperación internacional que seguí entre 2001 y 2002 me brindó un nuevo punto de vista sobre la realidad del conflicto colombiano y la situación de derechos humanos en el país y en el mundo. Así como un conocimiento sobre las causas de las desigualdades y la pobreza económica, modelos de desarrollo, y estrategias específicas para el trabajo de la cooperación internacional.

En se momento se me plantean dudas sobre el papel de lo artístico y creativo en los proceso de desarrollo y es con el inicio del doctorado de Arte Público que se despliega un tipo de proyección artística que desconocía. Se amplía así mi campo de las realidades posibles de la práctica artística y es entonces cuando me enfoco en el arte público, específicamente en la vertiente de nuevo género: arte y activismo, arte feminista, aspectos socio-estéticos de la trama urbana, crítica e intercambio social, arte comunitario.

> “No buscamos la parcialidad porque sí, sino por las conexiones aperturas inesperadas que los conocimientos situados hacen posibles. La única manera de encontrar una visión más amplia es estar en algún sitio en particular” (Haraway 1995, p.339).

A partir de esos mismos estudios de doctorado, la interacción con estudiantes de otros lugares de Latinoamérica, África y cómo no, de España, y más tarde con el inicio de una asociación de mujeres artistas, en Valencia, se genera una red de apoyo multicultural con un fuerte componente de mujeres latinoamericanas.

Dentro de esa red de apoyo se cristalizan las propuestas artísticas que he coordinado en los útlimos años y que hacen parte de los casos de estudio de esta investigación. En sintonía con la siguiente idea es que me sitúo como investigadora de mis propios proyectos.

> “Lucho a favor de políticas y de epistemologías de la localización, del posicionamiento y de la situación, en las que la parcialidad y no la universalidad es la condición para que sean oídas las pretensiones de lograr un conocimiento racional. Se trata de pretensiones sobre las vidas de la gente, de la visión desde un cuerpo, siempre un cuerpo complejo, contradictorio, estructurante y estructurado, contra la visión desde arriba, desde ninguna parte, desde la simpleza” (Haraway 1995, p.335).

Haraway expresa una conflictividad en relación con el punto de vista del subyugado. Nos invita a reflexionar sobre nuestra mirada, sobre nosotros mismos, sobre ellos y cómo se ven a sí mismos. ¿Qué significa ver desde la situación de persona migrada, o desde la situación de mujer artista inmigrante? ¿Y cuál es la mirada frente al inmigrante en el país de acogida, y frente al emigrado (muchas veces luego retornado) en el país de origen?

> “Hay un premio para el establecimiento de la capacidad de ver desde la periferia y desde las profundidades. Pero aquí existe el serio peligro de romantizar y/o de apropiarse de la visión de los menos poderosos al mismo tiempo que se mira desde sus posiciones. Mirar desde abajo no se aprende fácilmente y tampoco deja de acarrear problemas, incluso si “nosotras” habitamos “naturalmente” el gran terreno subterráneo de los conocimientos subyugados. Las posiciones de los subyugados no están exentas de re-examen crítico, de descodificación, de deconstrucción ni de interpretación, es decir, de los dos modos hermenéuticos y semiológicos de investigación crítica. Los puntos de vista de los subyugados no son posiciones “inocentes”. Al contrario, son preferidos porque en principio tienen menos posibilidades de permitir la negación del núcleo interpretativo y crítico de todo conocimiento” (Haraway 1995, p.328).

Esta reflexión es importante, ya que muchas de las cuestiones que trabajo o que me interesan en los proyectos que planteo son un reflejo de mi realidad personal, por ejemplo, como mujer en *Bellas Durmientes* y en *Soñadoras,* como persona migrada en

España en *Soñadoras* y *Paisajes Para la Paz*, y como colombiana emigrada en *Paisajes Para la Paz*. En ese sentido tengo una visión que podría configurarse desde lo periférico, un punto de vista de subyugada desde el que construyo mi proceso de investigación crítica y tendría que re-examinar y deconstruir las particularidades que interactúan o intervienen en este proceso.

Sin embargo los diferentes procesos artísticos no los he planteado desde la crítica cerrada a estas condiciones sociales, sino más bien desde la proyección de posibilidades y alternativas hacia el futuro, desde las complejidades, contradicciones y potencialidades que cada una de estas condiciones de subalternización presentan.

> "Asimismo, una no se puede situar de nuevo en ningún puesto ventajosos sin ser responsable de ese desplazamiento. La visión es *siempre* una cuestión del "poder de ver" y, quizás, de la violencia implícita en nuestras prácticas visualizadoras" (Haraway 1995, p.330).

Es una consideración que indica la importancia de analizar mi papel de artista y de artista coordinadora en los proyectos que analizaremos en el último capítulo, mi posición como especialista de lo visual-creativo, y mis imaginarios estéticos frente a personas no artistas.

Teniendo en cuenta el momento de *transición paradigmática* que estamos atravesando que plantea el sociólogo portugués Boaventura de Sousa Santos (profundizaremos en sus teorías en el tercer capítulo) y que desde los términos planteados por la teoría del DEH, donde la creación es una de las nueve necesidades humanas fundamentales, así como del contexto de la cultura y lo imaginario, es importante revisar los usos de las prácticas artísticas. En los últimos años, con la proliferación de proyectos artísticos vinculados al desarrollo comunitario, o más ampliamente a la transformación social, es importante reflexionar acerca del contexto de desarrollo en el cual estos se enmarcan.

Con este fin vamos a presentar antes, una breve síntesis de la evolución de dichas prácticas en el último siglo y los supuestos teóricos que las han acompañado.

CAPÍTULO II

PULSIÓN UTÓPICA Y NUEVAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS

2.1. El campo expandido

Compartimos la opinión de Javier Gil que nos indica la relevancia de los nuevos roles de los artistas frente a lo que él llama “consolidación de otro lugar y sentido de las artes”. Afirma que:

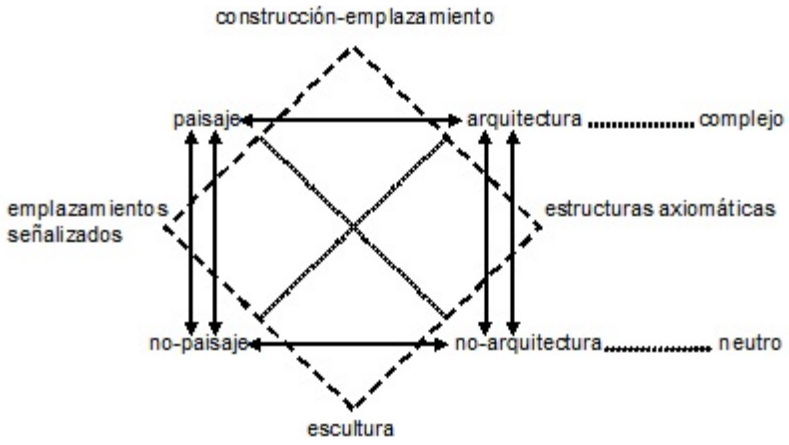
> “Semejante situación reclama la necesidad de una concepción extendida más allá de los objetos para insertarse en relaciones, situaciones y contextos, y por ello exige esquemas de comprensión que desbordan las lecturas meramente artísticas” (Gil 2012, p.110).

Es por esto que mencionaremos a continuación la teoría de José Luis Brea, que es a su vez una ampliación de la teoría del campo expandido de Rosalind Krauss, para presentar un esquema de comprensión que nos deja una dirección hacia la cual dirigir la mirada si queremos desbordar esas lecturas meramente artísticas: la pulsión utópico-crítica.

La teoría de Rosalind Krauss que explica las formas de arte de los años 60 y 70, teniendo en cuenta las modificaciones de las formas escultóricas tiene como título “La Escultura en el campo expandido” porque sitúa teóricamente, los nuevos territorios que las propuestas de esas décadas llegaron a ocupar.

Según Krauss, a principios de los 60 la escultura estaba en un momento de estancamiento y ante esta disyuntiva fue necesario plantearse el contexto, tanto a nivel arquitectónico como natural, superando los límites del propio objeto escultórico y la influencia institucional de su campo. Era necesario extenderse fuera de las concepciones modernas de autonomía y auto-referencialidad. Así extendiéndose a formas que negaran a la misma escultura, ella misma lograba una ampliación y un rebasamiento de su marco tradicional, para enfocarse en los emplazamientos.

Para Krauss, las propuestas escultóricas de los años 60 y 70 se podían definir en cuatro términos: a) la propia escultura, b) los emplazamientos señalizados, c) las construcciones-emplazamiento y d) las estructuras axiomáticas creando así un campo expandido donde la obra se ubica entre lo que es “paisaje” y “arquitectura” y su negación: “no-paisaje” y “no-arquitectura”.



F.II.1 Esquema del campo expandido (Krauss)

Bajo este esquema de análisis surge la importancia de la singularidad del emplazamiento, gracias a una crítica a lo específico de las diferentes disciplinas del arte,

sobre todo respecto a la escultura, y por otro lado, la práctica ya no se definiría por una relación con un medio específico, el de la escultura, sino que se define más bien según unas operaciones dadas en el marco de una serie de condicionamientos culturales realizadas con una amplia variedad de medios, además de la misma escultura (Krauss, 2002). Esto abría las posibilidades de exploración y ocupación de los emplazamientos por parte de los artistas y a partir de ahí la relación del arte con el lugar va a ser un aspecto determinante en la configuración de las nuevas prácticas artísticas.

Luego en los años 80 y 90 el arte continuó ampliando su campo de acción con prácticas que incluían también relaciones a través del cuerpo, apropiación de los media e Internet, así como arte urbano, activista y de transformación social.

La inclusión de estas prácticas en el esquema del *campo expandido* fue revisada por José Luis Brea. Con base en la teoría del campo expandido de Krauss pero aportando un análisis que incluye el criterio de los usos públicos de las formas artísticas, la propuesta de Brea da lugar a un esquema más complejo donde esas nuevas prácticas artísticas pudieran incluirse. Esta propuesta que completaba el esquema de Krauss fue presentado por Brea en su artículo *Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años ochenta y noventa.*

2.1.1 La pulsión entre ornamento y utopía

Las prácticas artísticas se hacen más complejas puesto que se tiene en cuenta su intervención en contextos sociales y comunicativos, como lo muestran ya los happenings y rituales de la década de los 60, y aún más claramente las prácticas del movimiento feminista. Estas prácticas tuvieron su apogeo luego, en los 80.

El estudio de Brea introduce en el esquema un eje de los “usos públicos” para poder incluir la dimensión del contenido y el significado en el efecto de su circulación social. Hace un cruzamiento de este nuevo eje con el eje de Krauss, naturaleza y cultura, que viene a ser, tierra y mundo. El eje de Brea tendrá como polos a) la razón

pública/comunidad de comunicación y b) los mundos de vida/espacio público. También hay una gradación de tres registros diferentes a lo largo de este eje, entre la razón pública y el espacio público, que van desde lo imaginario, pasando por lo simbólico, hasta lo real.

Figura F.II.2 Esquema del impulso utópico-crítico. Eje de usos públicos (Brea)

El esquema de Brea quedaría así configurado por cuatro cuadrantes:

- I) Espacio público/ Tierra
- II) Tierra/Razón pública
- III) Razón pública/ Mundo
- IV) Mundo/Espacio público

Figura F.II.3 Esquema del impulso utópico-crítico. Cuadrantes del esquema (Brea)

En el centro de este campo, que quedaría aún más amplio que el de Krauss, encontraremos las formas institucionalizadas de la escultura. A partir de ese centro y aplicando un movimiento/tensión centrífuga desde él se irían ubicando las demás propuestas en dos espacios diferenciados por dos anillos, uno más cercano y otro más alejado del punto central.

El primer anillo, el más interno, incluye todas las prácticas que se realizan dentro de los márgenes autónomos de la propia esfera de lo artístico como escindida de la vida, en la “institución-arte”. Y el segundo anillo contiene todas aquellas propuestas que cuestionan la propia autonomía de lo considerado artístico y el rebasamiento de su dominio institucionalizado.

Figura F.II.4 Esquema del impulso utópico-crítico. Primer anillo del esquema (Brea)

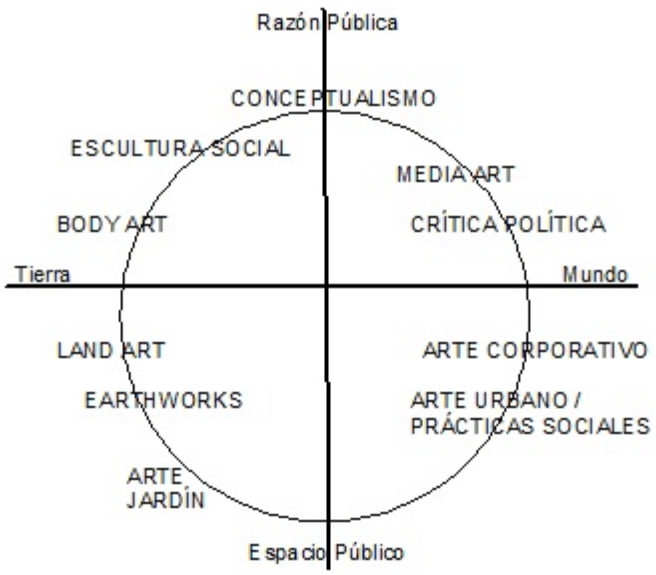


Figura F.II.5 Esquema del impulso utópico-crítico. Segundo anillo del esquema (Brea)

Según el análisis de Brea, las prácticas artísticas han ido recorriendo un movimiento de expansión utópico-crítico, que iría desde la lógica típica del monumento hasta alcanzar categorías tan recientes como el arte urbano o el arte ligado a prácticas sociales. Este estudio sobre los territorios ampliados del arte, lleva a Brea a marcar una diferencia entre el arte que tiende a lo ornamental y el que tiende a la utopía cuando afirma: “si creer todavía en una fuerza utópica del arte puede resultar iluso, ceder a una concepción puramente ornamental del arte no puede significar sino incurrir en el más grave de los pecados contra el espíritu” (Brea 1996). Es decir que la asumida voluntad estética que implica lo artístico, no sólo no se debe perder de vista sino que debe tener igual peso, la voluntad ética y también política.

Para Brea, las ventajas del esquema que plantea, además de la posibilidad de incluir muchas más prácticas que las que permite el modelo de Krauss, es la de ubicarlas con una relación mutua, no solamente bajo la perspectiva de un análisis formal sino “relativas al uso público de esas formas, a su relación contextual con el tejido social, a su condición de prácticas comunicativas, significantes, realizadas por sujetos de praxis y experiencia” (Brea 1996). Sin embargo también advierte acerca de un debilitamiento del llamado impulso utópico-crítico a pesar del gran desarrollo que en ese sentido del esquema ha tenido la escultura en los años 80 y 90.

> “Utopía y ornamento constituyen entonces, los polos extremos de este laberinto en el que los desplazamiento de la escultura contemporánea vienen resolviéndose. Si resulta claro que durante las últimas dos o tres décadas el movimiento que la escultura ha seguido es el de la radiación centrífuga guiada preferentemente por el impulso utópico-crítico también parece evidente que el descrédito contemporáneo de los modelos utópicos ligados a visiones globales del mundo ha debilitado enormemente este impulso” (Brea 1996).

Queremos retomar aquí la valoración que hace Blanca Fernández sobre el motor del estudio realizado por Brea cuando indica que “el intento de eliminación del poder y la violencia en las relaciones sociales de transformación del orden de lo real, que son las características de todo arte comprometido” (Fernández 1999, p.71).

Figura F.II.6 Esquema del impulso utópico-crítico (Brea)

Retomamos esta valoración ya que es en este sentido que dicho estudio de Brea también es de interés para la presente investigación, teniendo en cuenta que buscamos dar relevancia al diálogo de las prácticas artísticas con procesos de desarrollo local.

En la medida en que las imágenes son contenedoras y resultado de procesos de construcción de imaginarios culturales e identitarios, el campo de las prácticas artísticas es un espacio de análisis de los contextos sociales con los que interactúa o en los que interviene. Habiendo presentado los esquemas teóricos bajo los cuales podemos estudiar y analizar prácticas que se vertebran fuertemente con lo social, seguimos presentando algunas ideas de diferentes autores que varios años después del planteamiento de Brea, siguen reivindicando las posibilidades e implicaciones del movimiento utópico-critico en los procesos artísticos. Para empezar, desde sus investigaciones acerca de lo que él denomina colonialidad del ver, Adolfo Albán nos indica que:

> “...el arte y la estética se han constituido en un escenario de reflexión por cuanto los sistemas de representación dan cuenta de las estructuras de poder que subyacen a las imágenes y las maneras de significar, representar, enunciar y construir las otredades y diferencias de todo tipo, no exentas de polémicas” (Albán 2012, p.282).

Desde sus reflexiones sobre la relación entre arte y pedagogía, Camnitzer analiza de manera crítica la relación entre lo que denominamos arte y los objetos u obras de arte:

> “El significado de la palabra arte varía no tanto de acuerdo a quien la utiliza sino según como es utilizada. Especialmente cuando se emplea en relación a la colección de arte o a una exposición, la sospecha siempre está en que la palabra se refiere restringidamente a objetos—a lo que llamamos obras de arte” (Camnitzer 2015)

Según estas afirmaciones, la palabra *arte* en muchos contextos sigue estando determinada generalmente en función de un tipo de objetos producidos, (movimiento en el sentido del polo de lo ornamental del esquema de Brea) a pesar de la gran amplitud de posibilidades no-objetuales que se despliegan en el campo ampliado de la práctica artística hoy en día. En este sentido la crítica de Camnitzer al significado del término *arte*, que lo relaciona directamente con determinados objetos, nos plantea una relación con la concepción productivista y desarrollista de este campo. En este caso podría sernos útil operar el mismo mecanismo que mencionábamos en el capítulo sobre cultura, y por lo tanto optar por una forma desustantivizada: lo artístico.

Volviendo brevemente al tema del Desarrollo a Escala Humana, veíamos cómo esta es una concepción de desarrollo que propone centrarse más en las personas y no en los objetos. No podemos dejar de vincular esta concepción de desarrollo con los planteamientos de prácticas artísticas que amplían su campo de posibilidades, superando lo meramente ornamental y objetual, pues tenemos la sensación de que muchas de estas prácticas artísticas, que están más vinculadas con procesos sociales que con la producción de objetos exhibibles, pueden tener una función fundamental en lo que a satisfacción de necesidades humanas se refiere.

La siguiente es otra afirmación de Camnitzer que se inserta en la línea de la pulsión utópica planteada por Brea, en cuanto también hace una clara distinción entre un planteamiento *ornamental /objetual* y otro *utópico/difusor del saber*, que siguen marcando la producción y práctica artística en la actualidad.

> "Tener una visión interdisciplinaria claramente enriquece y aumenta el repertorio disponible para entender los elementos básicos de un problema. Ayuda a encontrar soluciones, tanto las viejas conocidas por otros, como otras nuevas. Con esto no quisiera, en un acto de homeopatía, disolver el arte hasta que se convierta en nada. Solamente estoy diciendo que el arte no es una disciplina creada para fabricar objetos o una artesanía, sino que es un medio para organizar y expandir el conocimiento" (Camnitzer 2015).

Camnitzer nos habla de una reubicación, es decir, un desplazamiento del lugar de la práctica artística, cuando alude a la necesidad de centrar la valoración de una práctica artística en la medida que ofrece o presenta soluciones para un determinado problema dejando de lado la valoración desde el gusto estético.

> "Aunque es el instrumento que usamos más frecuentemente en la apreciación del arte, el gusto es uno de los obstáculos más grandes para lograr un verdadero contacto con el proceso artístico. Al eliminarlo, lo que va a importar de ahí en adelante es si la obra se refiere o no a un problema interesante, y si la solución presentada es la mejor posible.
>
> La ventaja de esta forma de ver el asunto es que, primero, esta "cosa" que hasta este momento habíamos llamado arte, ahora queda fuera del mundo del fetichismo y de los caprichos del mercado. En su lugar la estamos reubicando dentro del campo de las indagaciones intelectuales y por lo tanto podemos someterla a un examen riguroso" (Camnitzer 2015).

2.2 Hibridaciones en la evolución de las prácticas artísticas

Las prácticas artísticas, como prácticas sociales están enmarcadas en un contexto específico no solamente cultural, sino como hemos visto en un contexto socio-económico y político, afectadas o influenciadas por un determinado modelo de desarrollo.

Para poner en relación cierto tipo de prácticas artísticas con las propuestas de desarrollo descritas referentes al DEH, primero vamos a presentar un recorrido por diferentes propuestas de lo artístico que tienen en común ser el resultado de diferentes formas de hibridación.

El concepto de híbrido tiene su origen en el campo de la biología, pero su significado se ha extendido para hacer referencia a "todo lo que es producto de elementos de distinta naturaleza".[11] En nuestro caso, para presentar un análisis de prácticas artísticas en cuanto formas híbridas, retomaremos la definición que presenta Néstor García Canclini en su libro Culturas híbridas:

> "...entiendo por hibridación procesos socio-culturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas" (García Canclini 2001, p.14).

Teniendo en cuenta que los estudios sobre hibridación han modificado la manera de referirse a términos como: identidad, cultura, diferencia, desigualdad, multiculturalidad y que estos análisis se han extendido a diversos procesos culturales sobre todo durante la década de los 90, consideramos indispensable construir nuestro recorrido por las prácticas artísticas sobre el eje de los procesos de hibridación que dichas prácticas han comportado.

> "... la hibridación surge de la creatividad individual y colectiva. No solo en las artes, sino en la vida cotidiana y en el desarrollo tecnológico" (García Canclini

11 En el Nuevo diccionario ilustrado Sopena de la lengua española. Barcelona, editorial Sopena. 1984

2001, p. 16).

Los procesos de hibridación son, sin embargo, procesos complejos y con contradicciones, pero entendemos con García Canclini que este aspecto es una potencialidad para entender diferentes instancias de conflicto en el contexto de un mundo intercultural:

> "...la hibridación no es sinónimo de fusión sin contradicciones, sino que puede ayudar a dar cuenta de formas particulares de conflicto generadas en la interculturalidad reciente y en medio de la decadencia de proyectos nacionales de modernización en América Latina" (García Canclini 2001, p.14).

Dada la amplitud y diversidad de las prácticas artísticas en la actualidad, también es importante un análisis más centrado en algunas de esas variantes. El objetivo de la siguiente cartografía en la evolución de las prácticas artísticas en el siglo XX es el de ubicar lugares de relación y origen con los cuales conectan las nuevas prácticas artísticas, sobre todo aquellas que encarnan más fuertemente la pulsión utópica del arte, y que además nos interesa observar en términos de sinergia.

Vamos a presentar una serie de recorridos en función de lo que consideramos formas diversas de hibridación en el campo de las prácticas artísticas, de modo que hay prácticas artísticas que pueden situarse en varios de estos recorridos y por lo que puede haber un solapamiento en sus temporalidades.

Al analizar la segunda parte del siglo XX nos ocuparemos del desarrollo de lo que se denomina *Arte público de nuevo género* para llegar a conceptos de análisis de las prácticas contemporáneas como lo contextual, lo relacional, lo comunitario, o comprometido socialmente y lo decolonial.

2.2.1. Hibridaciones fotográficas: collage y fotomontaje.

Tal vez el concepto de montaje dentro del ámbito del arte, se remonta a la manipulación de fotografías. Esta práctica de ensamble, que es tan antigua como la fotografía misma ha servido para la propaganda política y también ha personificado o revitalizado la sátira, la publicidad y el arte comercial.

Ya la misma aparición de la fotografía supuso un cambio tecnológico que influenció de manera trascendental la mirada, la visualidad, la memoria y por lo tanto los imaginarios sociales. Según Armando Silva:

> "La fotografía será la máquina que expresa como ninguna la misma Modernidad. La modernidad es fotografía, si se quiere, y se da desde su aparición una nueva relación imaginaria entre persona e imagen que la sustituye" (Silva 2013, p.46).

El fotomontaje en sus inicios gozaba de un cariz de revulsivo social, de contestatario frente a una hegemonía de la que gozaban las imágenes antes de su reproductibilidad técnica. El artista, comisario y crítico de arte Jorge Ribalta señala que "los primeros ejemplos modernos de arte en el espacio público parecen indisociables de momentos revolucionarios" (Ribalta 1998, p.163). Es el caso de los murales mexicanos, que mencionaremos en nuestro siguiente apartado, pero también de los fotomontajes. Según Ribalta:

> "El fotomontaje es el modelo visual que dominará el desarrollo de los medios impresos. Es también la forma emblemática de la propaganda política. Hoy es el lenguaje cotidiano de la publicidad" (Ribalta 1998, p.163).

Desde Fox Talbot, pasando por Man Ray y Moholy-Nagy precursores de diversas maneras de hacer fotografía como el fotograma o las dobles exposiciones, se puede hablar de primeros trabajos de montaje fotográfico.

Sin embargo no fue hasta justo después de la primera Guerra Mundial que apareció el término “FOTOMONTAJE”, cuando los dadaístas berlineses necesitaron un nombre para designar la nueva técnica utilizada mediante la introducción de fotografías en sus obras de arte.

Ya en el contexto del collage cubista y futurista se encontraban ejemplos aislados del uso de fotografías. Pero para los Dadaístas las fotografías o fragmentos fotográficos se convirtieron en los principales materiales estructuradores del cuadro. Fueron George Grosz, John Heartfield, Johannes Baader y Hannah Höch quienes decidieron llamar a estas obras fotomontajes, pues esta palabra traducía su aversión por el papel de artistas y al considerarse ellos ingenieros, hablaban más bien de construir, ensamblar y de montar.

Durante los años 20 surgieron en Europa dos movimientos artísticos que dieron un uso diferente a la fotografía, utilizando el fotomontaje en sus propuestas creativas: el Dadaísmo surgido en Alemania y el constructivismo ruso. Estas obras representan una ruptura importante para los futuros procesos de hibridación visual que irán apareciendo a lo largo del siglo XX y que luego van a basarse en esta técnica para sus intervenciones urbanas o en el espacio público.

Centrándonos en el movimiento Dada, sus primeros fotomontajes datan de 1919 realizados por los artistas Heartfield, Hausman, Höch y Grosz. Estas creaciones generan un nuevo tipo de objeto artístico, efímero (Bois e*t al* 2006, p.170).

Los Dadaístas berlineses usaron la fotografía como imagen ready - made y la pegaron junto a recortes de periódicos y revistas, tipografías y dibujos para formar una imagen explosiva y caótica, un provocador desmembramiento de la realidad. De ser un elemento de unos cuantos, la fotografía pasó a desempeñar un papel dominante en las obras dadaístas, para las que era una materia prima muy efectiva y apropiada. Su utilización formaba parte de la reacción de los dadaístas contra la pintura al óleo, considerada esencialmente irrepetible, privada y exclusiva.

El fotomontaje, en cambio, pertenecía al mundo tecnológico, al mundo de la comunicación de masas y de la reproducción fotomecánica. En la introducción de su libro *Fotomontaje* Ades hace referencia a este aspecto citando a Hannah Höch cuyos collages son construcciones fotográficas, algunos específicamente son híbridos entre fotografías encontradas de esculturas tribales y de mujeres modernas.

> “Cuando Hannah Höch decía, a propósito del fotomontaje, nuestro único propósito era integrar los objetos del mundo de las máquinas y de la industria al mundo del arte", creo que habría que interpretarlo en el sentido de que los materiales del fotomontaje, concretamente fotografías de periódicos y revistas, estaban hechos con procedimientos mecánicos, pero también en el sentido iconográfico” (Ades 2002).

Los constructivistas rusos, quienes empezaron a experimentar con la introducción de material fotográfico por esas mismas fechas, apreciaron el fotomontaje por razones parecidas. Tanto los dadaístas berlineses como los constructivistas rusos sentían la necesidad de alejarse de las limitaciones de la abstracción, el estilo dominante del arte de vanguardia, sin tener que volver por ello a la pintura figurativa. Para ambos grupos, la especial relación que mantiene la fotografía con la realidad convirtió a la primera en la solución creativa que buscaban, aunque cada uno iba a utilizarla para fines diferentes debido a las distintas condiciones en que hacían su trabajo.

Heartfield en Alemania y Klutsis en Rusia instauran la propaganda como modelo artístico, por medio de esta técnica del fotomontaje. Justamente uno de los artistas más conocidos por sus fotomontajes políticos, fue el alemán John Heartfield. Sus trabajos, desde los años 30 explícitamente políticos y dirigidos sobre todo contra el fascismo, se basan en la combinación de fotografías, textos y elementos gráficos. Heartfield en general utilizaría lo artístico, sus fotomontajes fotográficos como una herramienta de la cultura de masas.

En la escena artística española, el valenciano Josep Renau es muy conocido por su producción de fotomontajes políticos durante la República y durante la Guerra Civil española. Pero también es importante su serie *The American way of life*, realizada durante

su exilio en México. Son casos como el de Renau y el de Heartfield en los que podemos hablar de un uso social del cartel.

La técnica del fotomontaje es de por sí un híbrido, pero consideramos que habría un segundo nivel de hibridación en los fotomontajes que tienen un uso social, en el sentido de que entran a formar parte ya no de una técnica innovadora en lo artístico sino además agregándole un uso de resistencia social.

Varios fotomontajes hechos por Tina Modotti, en México en los años 20 fueron publicados en el diario El Machete. Los trabajos de Tina Modotti también son ejemplo de un uso de la fotografía como arma en la lucha política de la clase campesina y obrera, en este caso mexicana.

Adentrándonos un poco en el campo de la escultura habría que mencionar paralelamente los Ready-mades de Duchamp, que en su momento constituyeron un verdadero hito y cambio en el desarrollo de las tendencias artísticas; sus montajes escultóricos que funcionan como verdaderas tergiversaciones, han jugado un papel fundamental en la concepción de una configuración de múltiples sentidos frente a la obra, así como de la negación de la idea de originalidad.

Retomando ahora el desarrollo de la fotografía, vemos que aunque todas las acciones de las anteriores vanguardias ya proponían una forma de hibridación importante en su historia, solamente hasta la aparición del arte Pop y el arte conceptual podríamos hablar de las primeras verdaderas hibridaciones fotográficas. Este segundo momento de hibridación viene a explotar la idea de reproducción y repetición, y de paso una forma de negación de la autoría artística (Pop), así como una relación con el proceso y con la idea de la obra (vertiente empírico-medial del arte conceptual). Dentro de estos movimientos la fotografía se considerará como un medio más, dejando atrás el debate de si es arte o no; el significado de la fotografía entonces dependerá del contexto en que se encuentre, ya no significará en sí misma. Esto lo podemos ver reflejado en trabajos artísticos que destacan un “entre” (between), y de esta manera una importancia de la contextualización de las imágenes.

Los fotomontajes de Marta Rosler se desarrollan en dos fases: Primero, la serie *House beautiful: Bringing de war home* sobre la guerra del Vietnam (1967-1972) y, más recientemente, una nueva serie sobre las invasiones de Irak y Afghanistán (2004-2008). Se apropió del fotomontaje político de los 30, luego de la Segunda Guerra. Con sus obras pone en relación y al descubierto el intrincado entrelazamiento de las formas doméstica, y militaristas del consumo capitalista avanzado.

En la década de los 80 nos hallamos ya en el contexto de la posmodernidad con dos maneras de asumir este nuevo hito por parte de los artistas: por un lado, un posmodernismo formal, donde todo vale, que se basa en el discurso de un final de los metarrelatos y por consiguiente, de una posible apropiación de técnicas y mezcla de lenguajes sin más; y por otro lado, un posmodernismo llamado "de resistencia" o "crítico", que se planteará el problema del papel de la representación y del déficit de la realidad teniendo en cuenta la influencia cada vez mayor de las nuevas tecnologías.

Aparecen en este momento artistas de la escena estadounidense como Cindy Sherman, Robert Rauschenberg (combine paintings), Sherry Levine, entre otros, y con ellos nuevas redefiniciones de los conceptos de ensamblaje, apropiación, serie, secuencia, parodia o pastiche. Vemos cómo en esta época, a diferencia de sus inicios, la fotografía, luego de su trasiego por el siglo XX, se encuentra completamente institucionalizada.

El fotomontaje y el collage como formas de hibridación nos interesan particularmente en nuestra investigación, pues es alrededor de estas técnicas que desarrollamos las propuestas artísticas de nuestros casos de estudio.

2.2.2. Hibridaciones en el desarrollo del monumento público

> "En los siglos XIX y XX las vanguardias acentuaron la autonomía del campo artístico, el primado de la forma sobre la función, de la manera de decir sobre lo que se dice" (García Canclini 2004, p.64).

Un monumento es un símbolo de poder colocado en un espacio público. Se considera que fue Auguste Rodin a finales del siglo XIX quien con varias de sus obras (*Les bourgeois de Calais, Balzac, Las puertas del infierno*) introdujo un cambio sustancial en la lógica de la escultura monumental, en un momento de transición, con la supresión del pedestal en la escultura, teniendo en cuenta que éste es una parte importante de la escultura al ser mediador entre el emplazamiento verdadero y el signo representacional (Krauss 1985:, p.64).

Al perder el pedestal la escultura entra en una condición negativa por la pérdida de lugar, va a adquirir un sentido nómada y posteriormente va a ser también efímera, una constante del arte contemporáneo. Consideramos que en dicha pérdida de lugar se da un acercamiento a una forma de hibridación con el contexto, pues al eliminar el pedestal se elimina el elemento que antes aislaba al monumento del lugar en el cual se emplaza.

Sin embargo queremos añadir aquí un inciso, ya que tal afirmación desconoce las producciones monumentales de la antigüedad que no utilizaban pedestal. Es el caso del conjunto estatuario de San Agustín en la región del Huila, en Colombia, el caso de Stonehenge, en Inglaterra, o las cabezas colosales olmecas, en México. El Monolito Ponce en Tiahuanaco también es una escultura monumental cuyo pedestal es casi inexistente.

Esta lógica del monumento, indicaría que dentro de lo que se considera escultura, no se incluyen las producciones pertenecientes a la época antigua, como las precolombinas. Es lo que recoge también Rosalind Krauss, en su texto *La escultura en el campo expandido*, cuando se refiere a las ruinas de Stonehenge, indicando que es obvio que no entran dentro de lo que se considera escultura.

> “Naturalmente, Stonehenge y las canchas de pelota toltecas no eran en modo alguno esculturas, por lo que su papel como precedente historicista resulta algo sospechoso en esta manifestación concreta” (Krauss 1979, p.63).

> “Parece que la lógica de la escultura es inseparable de la lógica del monumento. En virtud de esta lógica, una escultura es una representación

conmemorativa. Se asienta en un lugar concreto y habla en una lengua simbólica acerca del significado o uso de ese lugar" (Krauss 1979, p.63).

Ambas aportaciones de Krauss se encuentran en la misma página de su texto sobre el campo expandido, sin embargo creemos que la lógica del monumento que describe es aplicable a las expresiones precolombinas a las que unas líneas arriba quita de la categoría de escultura, con lo cual entenderíamos que se pueden considerar monumentos, pero no esculturas. Y al considerar que no siendo esculturas no pueden señalarse como precedente de algunas expresiones escultóricas del siglo XX, básicamente o las excluye de lo que denominamos artístico o las considera arquitectura. Al respecto hay que decir, que al contrario que Krauss, Brea sí considera que este tipo de expresiones monumentales precolombinas entran en el campo expandido tal como él lo plantea bajo el esquema redefinido de Krauss.

"Esa sería la función simbólica [...] ejercida por el monumento. Pensemos no sólo en las estatuas de los poderosos de la ciudad, sino igualmente en los totems, en Stonehenge, en los Mohais de la isla de Pascua, en los jardines y teatros barrocos, en las follies utopistas de Boulé o Ledouc, en la Estatua de la Libertad o en las Disneylandias contemporáneas" (Brea 1996).

A continuación seguiremos la exploración de las hibridaciones en el desarrollo del monumento público durante el siglo XX, rastreando algunas prácticas consideradas como puntos de referencia en los estudios de las prácticas artísticas de ese siglo.

En México se había dado desde el final de la Revolución mexicana en 1920 un movimiento de artistas muralistas, apoyados por las políticas culturales y educativas instauradas en el país, tras la derrota de la dictadura. En este caso se promovió un uso social de los murales en espacios públicos para transmitir ideas socialistas y reivindicar la identidad indígena y los valores nacionales. Nuevamente es un caso de hibridación de una técnica artística en la esfera pública con un uso social bien determinado por el contexto.

Volviendo al tema de la pérdida de lugar en la escultura de Rodin y la ausencia de

pedestal, un movimiento importante que marcó la escultura pública fue el arte cinético, cuyos pioneros fueron Gyula Kosice (Argentina) y Abraham Palatnik (Palestina-Brasil) en los años 40. Luego en los 50 se dieron a conocer las obras de Moholy Nagy y Vasarely, así como las del venezolano Jesús Rafael Soto y en los 60 las del argentino Julio Le Parc, el suizo Jean Tinguely y Julio Fontana a los que siguieron los venezolanos Alejandro Otero y Fernando Cruz Diez. Justamente hubo una importante producción de obras cinéticas en los espacios públicos de la capital venezolana, en los años 50 y 60 coincidiendo con el auge de las rentas petroleras de este país suramericano.

Todas estas obras cinéticas pensadas en el espacio público, tenían de todas formas un carácter permanente, además de monumental; cuando Jean Tinguely hace una escultura auto destructible en 1960, con este acto introduce una idea que se desarrollará enfrentando la idea tradicional del monumento: el concepto de contramonumento.

Con el fin de dotar de significado a la estructura de la ciudad, confrontando sociedad, historia e ideología, con el contramonumento nos encontramos con una preocupación por la memoria colectiva que ya no conmemora si no que busca crear conciencia crítica. Es el caso del *Monumento contra el fascismo* de 1986 que realizó Johan Gerz en Hamburgo. Se trataba de un monolito en una plaza pública que iba descendiendo a medida que la gente escribía mensajes en él. Lo escrito podía verse ingresando a la parte interior del edificio que quedaba justo bajo la plaza. El monolito era un monumento de conmemoración del fascismo, pero destinado a desaparecer gracias a la escritura y la participación de la gente en él.

A través del concepto de Contramonumento se ha hecho referencia a monumentos que se transforman o desaparecen con el tiempo, dejando un vacío o una huella en el espacio donde estuvieron. Es el caso de los mencionados monumentos de Tinguely (desaparición) o del Monumento contra el fascismo (transformación y desaparición).

El curador e investigador cultural Jaime Cerón nos indica que al abordar temas como las memorias, las pérdidas o las ausencias que marcan lugares, el concepto de no-lugar de Robert Smithson nos ayuda a “comprender las implicaciones que tiene para una comunidad esa imposibilidad de ocupar un espacio que ciertas acciones humanas han hecho inhabitable” (Cerón, 2008: 8).

Encontramos otro ejemplo en la obra de 1995 de Alfredo Jaar *Real pictures* sobre la guerra de Ruanda, donde este artista presentó todas las fotos que hizo durante el conflicto en ese país dentro de una caja negra cerrada, es decir, el público no las podía ver, esto es también una forma de contramonumento, pues es un monumento sin imagen, eso sí presentado en un espacio museístico, no en un espacio público abierto, de libre acceso. Esta obra presenta el dilema de la ética de las imágenes; teniendo en cuenta que el mundo de los medios de comunicación hegemónicos es voyerista frente a las imágenes de la desigualdad y la pobreza, Jaar con su acto de "no mostrar" está cuestionando qué tipo de identidad promueven las imágenes.

Ejemplos de contramonumentos como los de Herz y de Jaar nos llevan también a considerar, tal como lo hemos visto en nuestra presentación de lo cultural y lo imaginario, la importancia que las imágenes y la visualidad tienen en la construcción de nuestros imaginarios, y por consiguiente de nuestros discursos y nuestra construcción de realidad.

2.2.3 Hibridaciones arte-vida: arte activista y comunitario

En términos de desarrollo los años 60 son una época inmersa en el paradigma liberal basado en la teoría de la modernización, donde el desarrollo se logra gracias a la unión de capital, ciencia y tecnología. Esta teoría de la modernización viene de más atrás, pero luego de la segunda guerra mundial, se vincula a la reconstrucción y el desarrollo en el Tercer Mundo.

En esa misma época se desarrolló en Francia otro movimiento artístico que influiría fuertemente los procesos artísticos de la segunda mitad del siglo XX, el Situacionismo. Las derivas propuestas por los Situacionistas convirtieron el caminar o deambular por la ciudad como práctica creativa. Desde inicios del siglo XX ya se iban dando propuestas donde lo objetual iba perdiendo peso frente a lo conceptual con los ready-mades, y donde el cuerpo mismo del artista fue teniendo cada vez más protagonismo, por ejemplo con los performances, happenings y el body-art. Más allá de la conceptualidad de las propuestas situacionistas, lo relevante es la interacción con el espacio público de la urbe.

Siguiendo en los 60, en una época de grandes movilizaciones sociales surgen prácticas que básicamente podemos describir como híbridos entre las propuestas creativas y el activismo social. Es a partir de aquí donde aparece el feminismo artístico y el activismo artístico. Son fundamentales aquí las reivindicaciones sociales y los logros y derechos obtenidos por los diferentes movimientos sociales, que por medio del arte también buscan una visibilización y difusión de sus luchas y reclamos.

Aquí las obras van a estar relacionadas con el contexto, además de rechazar la idea de los valores de ambigüedad de la obra de arte que posibiliten que tenga múltiples significados. El arte activista va a ser más directo porque prefiere la eficiencia comunicativa.

> "La participación se convierte de este modo en un proceso de autoexpresión o autorrepresentación protagonizado por toda la comunidad" (Felshin 200, p.75).

El performance y el arte feminista, al igual que el conceptual, influyeron significativamente al arte activista actual. El arte feminista que se desarrolló principalmente en los Estados Unidos en la década de los 70, le dio una forma estética a la frase "lo personal es político" y las mujeres activistas adoptaron la performance por su inmediatez, y por su carácter espectacular.

> "A su vez los medios conceptuales favorecieron el incremento de la participación de las mujeres en arte. El carácter no costoso, efímero y no intimidante de los medios conceptuales en sí mismos (vídeo, performance, fotografía, narrativa, textos y acciones), y su mezcla de disciplinas, fomentaba su empleo por parte de los que se encontraban al margen de la ola artística del momento. En ese sentido, las mujeres artistas jugaron un papel fundamental en la exploración y definición del arte del performance e instalación, abriendo fronteras estéticas dentro de las artes visuales, desafiando las del teatro tradicional, y los límites de la fotografía (Body art, antiformalismo, tierra, conceptual)" (Fernández 2004, p.135).

Las prácticas de arte activistas en la medida en que parten de reivindicaciones

sociales, se definen desde una fuerte relación con el contexto y van a seguir desarrollándose varias décadas más, eso sí no de una manera fácil y continua sino afectada en determinados momentos por importantes altibajos.

> "La idea de que el *contexto* físico, institucional, social o conceptual de una obra es lo que constituye su significado influyó en muchos de los desarrollos que siguieron en los 70, incluyendo las nociones expandidas de escultura y arte público" (Felshin 2001, p.84).

En este sentido el contexto se considera como un refinamiento o idea más desarrollada del concepto de *site-specific* puesto que éste hace referencia a las condiciones físicas de un emplazamiento, mientras que el *contexto* incluye condiciones socio-culturales y económicas en un determinado momento.

> "Con un pie en el mundo del arte y otro en el del activismo político y los movimientos sociales, surgió a mediados de los 70 una curiosa mezcla de prácticas artísticas que se expanden en los 80, para alcanzar niveles masivos de difusión e institucionalización en los 90" (Felshin 2001, p.73).

Luego se da un auge de las prácticas activistas en los 80, en parte como respuesta al fuerte dominio conservador tanto en el mundo de la política como del arte, en lo geopolítico con los gobiernos de Ronald Reagan en Estados Unidos y Margaret Thatcher en el Reino Unido. Está década también va a estar marcada por la crisis del SIDA o las intervenciones militares de los Estados Unidos en Centroamérica. Felshin recoge algunos de los retrocesos acontecidos en el campo de lo artístico en esta década:

> "Los pasos tentativos dados en los 70 hacia un clima más democrático fueron completamente revocados por un énfasis renovado en los intereses del mercado: el estatuto de la obra de arte como mercancía, el culto al artista individual, el prestigio del coleccionismo, elevándose las relaciones pública y la manipulación de los medios de comunicación a cotas hasta entonces inimaginables. Los artistas masculinos siguieron siendo los dueños de la escena hasta finales de los 80 […] notándose en el mundo del arte el

contragolpe dado al feminismo con el resultado de una aparente desaparición repentina de los avances logrados" (Felshin 2001, p.87).

El arte activista también se ha visto afectado por la institucionalización en el sentido de que algunas de las obras de esta índole han sido coleccionadas mientras hay artistas activistas que son representados por galerías comerciales, lo cual también nos señala una capacidad del mundo del arte para adoptar y neutralizar las prácticas artísticas críticas (Felshin 2001, p. 93).

A raíz de la influencia de las luchas del movimiento por los derechos civiles en Estados Unidos, hay un cuestionamiento de la autoridad y las instituciones. Esta mirada crítica se va configurando con la confluencia del movimiento contra la guerra de Vietnam y los movimientos estudiantiles y una lucha contra la amnesia cultural.

"Tomando como punto de partida el Movimiento por los Derechos Civiles, la Guerra de Vietnam, el creciente movimiento estudiantil y emergente, se fue evolucionando hacia un cuestionamiento general de la autoridad, los valores y las instituciones del poder establecido" (Felshin 2001, p.77).

La colaboración va a ser algo intrínseco de las prácticas feministas. Se investiga y se critica la historia de la representación cultural de las mujeres y se introducen métodos de trabajo innovadores dentro de algunas instituciones educativas que van a derivar en una forma de trabajo que podemos definir con Felshin como "práctica cultural híbrida" (Felshin 2001, p.74). Se da también un fuerte movimiento de teorización y crítica de arte por parte de mujeres, como Judy Chicago y Lucy Lippard, aspecto relevante para la consecución de mayores cuotas de igualdad, no sólo a nivel de reconocimiento del trabajo artístico sino de otros estamentos del campo artístico.

Por las razones que acabamos de mencionar, Alfredo Palacios sitúa las siguientes obras y artistas feministas como referencias tempranas del arte comunitario.

"Entre estos trabajos de referencia en los primeros setenta en el arte comunitario se sitúan también las prácticas del arte feminista, como el proyecto del año 1972 *Womanhouse*, del *Feminist Art Program* del *California Institute of*

the Arts en el que Miriam Saphiro y Judy Chicago y un grupo de estudiantes transformaron una vieja casa en una compleja instalación que reflejaba los sueños y los temores de las mujeres. O como *The Dinner Party,* también de Judy Chicago en la que invitó a participar a cientos de mujeres en todo el proceso de creación de la obra entre 1974-78" (Palacios 2009, p.202).

Otra obra paradigmática del arte feminista fue el performance activista llamado *Tres semanas en mayo* realizado por las artistas Suzanne Lacy y Leslie Lebowitz en Los Ángeles. Entre las acciones que realizaron estaban las clases de defensa para mujeres, en las escaleras del City hall de la ciudad.

Con la modernización de los medios de comunicación masivos, la utilización de nuevas tecnologías y su importante utilización del espacio público, especialmente la publicidad, las prácticas artísticas también participan utilizando el lenguaje de los mass-media y a veces interviniendo estos espacios comunicativos. En el caso del arte activista, interviniendo espacios tales como vallas y carteles, la mayoría de las veces buscando subvertir el significado original de los mensajes.

Aquí es fundamental el caso de las *Guerrilla Girls,* colectivo de mujeres surgido en 1985 en la ciudad de Nueva York, y que sigue en activo hoy en día[12]. Las integrantes denuncian entre otros aspectos, el racismo y la exclusión de las mujeres del mundo del Arte y se han caracterizado por la utilización de máscaras para mantener el anonimato de sus integrantes; en cuanto a forma de trabajo se dieron a conocer por el uso de carteles como medio de denuncia.

Como ejemplo de arte activista feminista en los años 90, traemos el caso de *Mujeres Creando*, que es un movimiento feminista anarquista creado en el año 1992 primero con el nombre de *Comunidad Creando*, en un barrio periférico de La Paz, en Bolivia. Empezó su camino "con una propuesta de feminismo no racista que cuestionaba a una élite de mujeres privilegiadas que separaba lo público y privado, y el trabajo manual del trabajo intelectual" (Álvarez 2009). Han utilizado el graffiti y acciones con fuerte presencia en las calles, entendiendo la creatividad como herramienta de lucha social;

12 Sitio web de este grupo activista donde se puede consultar el desarrollo de toda su actividad durante estos años : http://www.guerrillagirls.com/info/index.shtml

según el texto de Helen Álvarez ellas mismas “no se consideran artistas, sino “agitadoras callejeras” (Álvarez 2009).

Este movimiento feminista boliviano también ha conseguido realizar dos producciones audiovisuales y en el año 2005 inauguraron un local auto gestionado llamado “La Virgen de los Deseos”, que se ha convertido en un “centro de formación de pensamiento feminista, de generación de actividades económicas y de construcción de relaciones de solidaridad con mujeres y hombres” (Álvarez 2009). Allí prestan diversos servicios sociales como guardería y asesoría jurídica, y emiten también un programa de radio, *Radio deseo*.

En el año 2001 el grupo se divide, y a partir de ese año una parte de las integrantes siguieron trabajando por separado bajo el nombre de *Mujeres Creando Comunidad.* [13]

Consideramos relevante hacer mención a este movimiento que lleva más de 20 años en este país suramericano, ya que pone de relieve las críticas que desde los movimientos feministas del Sur Global se hacen a lo que se ha denominado feminismo eurocéntrico. Estos movimientos que afirman el feminismo desde miradas no hegemónicas en cuestiones de racialidad, diversidad sexual o condición social y en este sentido tienen relación con las propuestas ecofeministas y decoloniales.

13 Mujeres Creando Comnunidad publica el siguiente blog: http://mujerescreandocomunidad.blogspot.com/ y la actividad de Mujeres Creando se puede serguir en esta web: http://www.mujerescreando.org/

2.3 Arte público de Nuevo Género

La práctica artística a través de los modos de hibridación vistos hasta el momento hace un recorrido por las dos categorías que según Jorge Ribalta, vertebran las prácticas artísticas desde los años 60 y que coinciden en cuestionar la autonomía artística: la noción de especificidad del lugar y la de valor de uso (Ribalta, 1998).[14] Las propuestas site-specific vendrán a plantear la cuestión del contexto como crucial, y posiblemente podríamos llamarlas hoy como *context-specific* en el sentido de que se adecuan a la realidad social, económica, cultural, religiosa, etc. de la comunidad, en una perspectiva además histórica y geopolítica. Creemos que desde este punto de vista la noción que a continuación presentamos de *arte público de nuevo género* sintetiza las diferentes formas de hibridación que se han dado en las últimas décadas, donde emerge la importancia del carácter procesual y programado de las prácticas artísticas.

El concepto de *arte público de nuevo género* abarca prácticas que van desde el activismo cultural a las estéticas relacionales y comunitarias; en esta línea también nos encontramos con una idea de hibridación de otro orden, que se sirve nuevamente de herramientas como el fotomontaje. (Gran Fury, guerrilla Girls, Group material), esta vez vinculándose a una serie de reivindicaciones sociales que tienen su origen en la defensa de diversas minorías y excluidos que hacen los movimientos sociales.

El concepto como tal surge en los años 90, pero va a recoger muchas prácticas que se han venido desarrollando a lo largo del siglo XX, por lo tanto encontraremos prácticas que hemos descrito como contramonumentos, así como prácticas de arte feminista y activista.

Es obvio que un término como el de a*rte público de nuevo género* está basado en un concepto previo de arte público, frente al cual se quiere diferenciar. Vamos a presentar primero una breve consideración del término de origen.

14 La noción de valor de uso la hemos presentado en el capítulo primero al presentar las diferentes nociones de cultura que propone García Canclini basado en las teorías de Bourdieu. Estas nociones de cultura hacen alusión a la definición de valor de uso de Karl Marx: la capacidad que tiene un bien para satisfacer una necesidad determinada.

> “Me parece importante subrayar que esos términos tienen un lado conceptual y otro material, es decir que se refieren tanto a una idea como a una clase de lugar. El lado conceptual tiene que ver con la naturaleza política de los términos, el lado material con su traducción arquitectónica. Esta distinción entre política y arquitectura es lo que diferencia la esfera pública del espacio público” (Ribalta 1998, p.161).

Jorge Ribalta entiende el arte público en una relación con el concepto tradicional de museo y por lo tanto indica que el arte público “es un arte que se define por oposición al arte del museo” (Ribalta 1998, p.163). Considera Ribalta igualmente importante señalar, en un sentido histórico, de dónde viene el arte público: “No hay que olvidar que, históricamente, el arte público surge de un modelo artístico anterior al arte moderno, aunque lo haga en su contra: el monumento” (Ribalta 1998, p.164).

En nuestro análisis acerca de las hibridaciones en las prácticas artísticas, nos hemos centrado en las tres “tradiciones” artísticas con las cuales Ribalta relaciona el arte público: mural, monumento y montaje.

> “El mural, el monumento y el montaje son tradiciones con las que el arte público está implicado: el primero remite a la pintura, el segundo a la escultura y el tercero a los media. El arte público absorbe esas categorías y va más allá de ellas, las convierte en algo diferente” (Ribalta 1998, p.164).

Según Antoni Remesar el arte público se define como un “conjunto de las intervenciones estéticas que interviniendo sobre el territorio desencadenan mecanismos sociales e individuales de apropiación del espacio que contribuyen a co-producir el sentido del lugar”. Y citando al escultor Siah Armajani continúa explicando que “esta definición implica muchas cosas pero sobre todo que el arte público debe producirse

- en contextos concretos
- con función social para transmitir y formalizar contenidos sociales

- en relación a necesidades concretas
- y con carácter cooperativo" (Ricart y Remesar 2010 citando a Remesar, 1999).

Nina Felshin, al aportar una definición de lo que considera como arte público, hace a la vez una crítica que señala la amplitud de obras y artistas que ya en los años 80 se definían como arte público, siendo muy problemática esa definición.

> "...arte público sería todo aquel arte dotado de un cierto compromiso político al que se le presupone una localización pública y una recepción participativa. El problema con esta definición tan abierta es que en su esfuerzo por articular un nuevo modelo viable de arte público, a menudo fracasa a la hora de distinguir las diferencias estratégicas y metodológicas con que los y las artistas abordan su trabajo. Quienes proponen un "nuevo arte público" según este principio tan laxo tienden a poner en el mismo saco a artistas que emplean estrategias activistas de carácter procesual con otros fenómenos artísticos que sólo las adoptan superficialmente" (Felshin 2001, p.85).

Paul Ardenne también analiza el arte público desde la perspectiva de su institucionalización y considera, en relación a su teoría de arte contextual, que el arte público *no programado*, se ha ido convirtiendo en un lugar común de la creación, de modo que "nada realmente crítico, sedicioso o incluso transformador ocurre en la mayoría de los casos" (Ardenne 2002, p.57).

Ribalta también hace una crítica frente a la existencia de proyectos de arte público que solapan intereses particulares cuestionables, y menciona ejemplos de Nueva York, estudiados por Rosalyn Deutsche y el caso del proyecto del MACBA en la zona del Raval en Barcelona. [15]

"Si bien el modelo histórico del arte revolucionario es pertinente a la hora de

15 Para profundizar en el caso mencionado por Ribalta sobre Nueva York, Ribalta propone el texto: "The Fine Arte of Gentrification" de Rosalyn Deutsche de 1988. Sobre los proyectos de rehabilitación urbana relacionados con espacios intervenidos artística o culturalmente recomendamos el texto de Manuel Delgado "La artistización de las políticas urbanas. El lugar de la cultura en las dinámicas de reapropiación capitalista de la ciudad" que se puede consultar online en:
http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-270/sn-270-69.htm

> entender el arte público en el contexto de las utopías modernas, no creo que hoy deba tomarse literalmente y de manera global al arte público como modelo de práctica artística socialmente legítima y justa. […] En las últimas décadas el arte público ha sido utilizado en las ciudades occidentales de cara, por ejemplo, a mejorar las condiciones o la imagen de zonas en muchos casos precarias. Ha sido el emblema o la herramienta simbólica de transformaciones urbanísticas y, en algunos casos, la avanzadilla de un proceso de especulación inmobiliaria" (Ribalta 1998, p.166).

La noción de lo democrático también es un aspecto crucial cuando hablamos de arte público, en este sentido, son importantes las reflexiones de Rosalyn Deutsche en su texto *Agorafobia.* Citando a Claude Lefort (1986) hace referencia a que el lugar del poder en una democracia es "la imagen de un lugar vacío", para señalar la complejidad del hecho de que el poder, aunque surja del pueblo, no pertenezca a nadie. Lo cual le imprime al espacio público un carácter de debate.

> "...pretendieron resolver la confrontación entre artistas y otros usuarios del espacio mediante la recreación de procedimientos generalmente descritos como "democráticos": la "implicación comunitaria" en la selección de las obras de arte o la "integración" de las obras en los espacios que la comunidad ocupa. Puede que tales procedimientos sean necesarios, en algunos casos fructíferos, pero dar por hecho que se trata de procedimiento democráticos es presumir que la tarea de la democracia no es sustentar el conflicto, sino acallarlo" (Deutsche 2001, p. 291).

Siguiendo con Deutsche, en este mismo texto hace una crítica de la noción individualista de "calidad de vida urbana". Según ella: "una frase que en su uso dominante expresa una profunda antipatía hacia los derechos y el pluralismo. Formulada en singular, la calidad de vida supone la existencia de un genérico habitante de la ciudad que equivale a "el público": una identidad que, en efecto, la propia frase inventa" (Deutsche 2001, p.298).

También menciona "las construcciones actuales de las personas sin hogar como

figura ideológica. A tal figura se atribuye el desorden, la intranquilidad y el conflicto en el sistema social" (Deutsche 2001, p.300).

> "El conflicto, la división y la inestabilidad, por lo tanto, no arruinan la esfera pública democrática: son sus condiciones de existencia. La amenaza proviene por el contrario de los intentos por anular el conflicto, ya que la esfera pública es democrática tan sólo en la medida en que sus exclusiones puedan ponerse de manifiesto y ser contestadas" (Deutsche 2001, p.311).

Mucho más recientemente el filósofo y semiólogo colombiano Armando Silva, quien se ha especializado en los estudios de imaginarios urbanos alrededor del mundo, también ha abordado la cuestión del arte público definiéndolo como "emergencia estética":

> "Lo público se revela como la instancia para arrojar proyectos colectivos y de ahí que el arte llamado público actúe hoy como "emergencia estética" desde la cual, como se verá más adelante, se planean acciones de promesas de un nuevo mundo, una nueva vida para individuos y sociedades, justo mediante la estrategia de impactar públicamente" (Silva 2013, p.24).

En cuanto al concepto de a*rte público de nuevo género,* va a surgir a raíz de una publicación editada por la artista Suzanne Lacy en 1994 titulada *Mapping the terrain: New genre public art (Cartografía del terreno: Nuevo género de arte público)*, y que está basado en un evento público llevado a cabo en el año 1991 en el Museo de Arte de San Francisco, justamente con el nombre de *Mapping the terrain*. El concepto puede entenderse como un campo donde confluyen las diferentes formas de hibridación antes descritas, por la amplitud de posibilidades técnicas que acoge, pero así mismo por esa relación primordial que establece con contextos específicos así como con las comunidades en ellas contenidos. es un concepto amplio dentro del cual se desarrollan tanto las prácticas híbridas del fotomontaje, como el desarrollo de las lógicas de la escultura monumental o de los procesos que vinculan arte-vida. Todos ellos son ejes que configuran lo que podemos entender por arte público de nuevo género en la medida en que se comprometen con una revitalización y reactivación de las fuerzas sociales que acompañan dichos procesos. De esta manera "la redefinición del arte y del artista puede

ayudar a sanear una sociedad alienada de sus fuerzas vitales" (Lippard 2001, p.68).

Más allá de que el *arte público de nuevo género* esté vinculado a prácticas socio-culturales, relacionales y multiculturales, entre otras, que tienen como eje no solo el contexto de intervención (site specific), sino el momento presente (time- specific), también tiene una vocación altamente transdiciplinaria, porque al plantearse dialogar en contextos específicos con actitudes y contenidos más comprometidos y cercanos a la realidad, hay que enriquecer la mirada abarcando nuevas variables desde el urbanismo hasta las reivindicaciones sociales locales, pasando por los dispositivos de los medios de comunicación o la geopolítica.

The Great Wall de Los Ángeles, es un ejemplo de proyecto de arte público de nuevo género, muy relacionado con lo comunitario y participativo, además de con la memoria histórica. Coordinado por Judy Baca, es un proyecto mural que empezó en 1976, y se extendió durante seis veranos, como parte de una iniciativa de mejora urbana en uno de los canales de la ciudad, y que se ha llevado a cabo por más de 400 adolescentes con la colaboración de un grupo interdisciplinar de artistas, historiadores, etnólogos, entre otros . El objetivo del mural es reflejar la historia de California, y de hecho su título oficial es *La historia de California, a*unque por su gran extensión se ha terminado conociendo popularmente como *El gran muro de Los Ángeles.* La forma de trabajo para producir los bocetos del mural ha contado con la participación de la comunidad, por medio de entrevistas y un extenso trabajo de campo.

Alfredo Palacios, describe la manera en que las prácticas surgidas bajo la concepción del arte público de nuevo género han generado una ampliación del campo del arte público donde la acción social se va integrando cada vez más en los procesos artísticos o viceversa.

> "Entre finales de los 80 y principios de los 90, se produjo una convergencia entre la tradición del arte comunitario y las nuevas ideas sobre el arte público, menos implicadas en la producción de objetos y más con desarrollar nuevas formas para la implicación del público. Aportes teóricos como los de Suzanne Lazy: *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* o Nina Felshin *But Is It Art? The Spirit of Art as Activism* ambas del año 95 o el certamen organizado por

> Mary Jean Jacob: *Culture in Action: New Public Art in Chicago*, en el año 93 marcaron las directrices para la década siguiente. Artistas como la propia Suzanne Lazy, Manglano Ovalle, Loraine Leeson y Peter Dunn, o colectivos como Wochenclausure o Group Material, han expandido el campo del arte público en los últimos años manteniendo el espíritu activista de los primeros pero desarrollando proyectos con un mayor carácter procesual y desdibujando en muchos casos los límites entre arte y acción social" (Palacios 2009, p.206).

Si el arte público de nuevo género se opone al arte de museo y ejerce una negación del arte privado, esto lo convierte en una alternativa que debe promover una mayor participación, en el sentido de plantearse desde y para el público o la ciudadanía. Aunque hay que diferenciar entre arte público y arte en el espacio público (donde el segundo estaría contenido en la esfera del primero), éste último también pone de manifiesto la necesidad de una planeación participativa.

Este sentido de participación implica un tipo de obras de libre acceso, donde se tiene en cuenta al espectador como un sujeto consciente y responsable, tanto de sus acciones como de las de los demás. Es decir que abarcan un punto de vista tanto individual y subjetivo como colectivo.

El arte público de nuevo género se va a dirigir más a las necesidades de la gente que a su autorreferencialidad. Los artistas se proponen una transformación crítica de la cultura desde dentro y buscan elevar la conciencia de la experiencia en la calle.

> "Cuando el arte interviene en las formas de representación por las que los sujetos se construyen a sí mismos como universales y libres de toda diferencia, ¿no deberíamos darle la bienvenida -al lado del arte implicado en los movimientos sociales- en tanto que contribución a la profundización y ampliación del espacio público? Ello, sobre todo si aún tenemos la esperanza de evitar la transformación de la esfera pública en propiedad privada, algo que se está intentando muy a menudo hoy en día en nombre de la democracia" (Deutsche 2001, p.356).

2.3.1 Ejemplos de prácticas artísticas en el contexto del Arte Público de Nuevo Género

Queremos considerar de manera breve al final de este apartado algunas obras paradigmáticas de las hibridaciones que hemos venido describiendo hasta ahora y que reflejan algunas de ellas, una amplia interdisciplinariedad, y sobre todo una fuerte implicación ya sea con una comunidad o con un contexto. Son también una muestra de la manera en que los artistas en diferentes partes del mundo dan cuenta con intervenciones en la esfera pública, de cuestiones y conflictos sociales de muy diversa índole. El componente de la memoria histórica es otro aspecto fundamental que veremos incluido en algunos de los ejemplos escogidos.

2.3.1.1 Fotomontaje tridimensional y diseño social

Empezamos con la serie de vehículos u objetos móviles diseñados por parte del artista polaco Wodiczko pensando en que las personas sin hogar pudieran transportar sus pertenencias y habitar en ellos (1988). También es conocido por las proyecciones al aire libre con las que desde los años 80 interviene con imágenes y videos con enfoque político, importantes monumentos arquitectónicos. De alguna manera convierte edificios en monumentos a través de estas intervenciones, o resignifica un monumento que ya existe. Podemos ver sus proyecciones como verdaderos fotomontajes en tres dimensiones.

2.3.1.2 La gentrificación y las personas sin hogar en Nueva York

El proyecto comisariado en el año 1989 por la artista estadounidense Marta Rosler titulado *Si vivieras aquí,* fue un trabajo alrededor del tema de las personas sin hogar y la *gentrificación* (neologismo que define el proceso por el cual población autóctona y de bajas condiciones económicas se ve expulsada de zonas de la ciudad donde han vivido por generaciones, debido a intereses especulativos de renovación urbanística), donde se pretendía convertir el espacio artístico en un ámbito para la discusión sobre las condiciones de vida de las personas sin hogar en Manhattan. El proyecto estuvo compuesto por tres exposiciones que se presentaron en diferentes momentos en la galería de la *Dia Art Foundation* en Nueva York, donde la primera buscaba hacer una exposición de la situación, la segunda explicar cómo se había venido desarrollando el conflicto y la tercera presentaba reflexiones acerca de cómo se podía solucionar el conflicto.

2.3.1.3 La crisis del SIDA

La acción realizada en el año 1992 por el artista español Pepe Espaliu titulada *Carrying Project* en referencia al tema del SIDA fue escultura y performance. La performance consistió en un recorrido realizado por el artista, quien descalzo, fue cargado en los brazos de parejas de personas colaboradoras que de esta manera lo condujeron en la ciudad de San Sebastián, entre las locaciones del festival de cine y el ayuntamiento. En la ciudad de Madrid el recorrido, lo llevó del edificio del parlamento al Museo de Arte Reina Sofía. El nombre de carrying viene del conocimiento que tuvo el artista de un grupo hispánico de apoyo al SIDA en Nueva York, que utilizaban a menudo la palabra *carrying* (llevar/cargar) en vez ce *carying (*cuidar). (Searle)

2.3.1.4 Puertas Abiertas contra la gentrificación en Valencia

Como proyecto que ilustre este apartado vamos a presentar uno de los casos de estudio que hicieron parte de nuestra investigación sobre arte comunitario en 2004. El caso de *Cabanyal Portes Obertes* es un ejemplo paradigmático de arte activista y comunitario que empezó su lucha en 1998 y que tras casi 20 años de trabajo, a fecha de hoy podemos afirmar que ha conseguido cerrar un capítulo de enfrentamiento con las autoridades del ayuntamiento de Valencia (España), por causa de los proyectos urbanísticos que amenazaban con la desaparición del patrimonio del barrio. Esto debido a que en las recientes elecciones municipales de mayo del 2015, se ha dado un cambio de partido en el ayuntamiento, finalizando un periodo de 24 años de hegemonía de la alcaldesa Rita Barberá principal impulsora del proyecto de ampliación de una gran vía valenciana que debería cruzar por en medio y partir en dos a este barrio costero.

El evento de arte público surgió cuando algunos artistas del barrio se integraron a la plataforma ciudadana *Salvem el Cabanyal,* que ya había empezado a movilizarse desde el año 1995 frente a los planes urbanísticos del Ayuntamiento que amenazaban el barrio. De esta forma el proyecto artístico fue un instrumento de lucha social que aportó de manera evidente en la visibilidad de la situación de abuso de poder que padecía la comunidad de vecinos y que durante todos esos años contribuyó a la denuncia del patente abandono en que las autoridades de la ciudad sumieron al barrio.

2.3.1.5 La memoria histórica colombiana

La obra *Noviembre 6 y 7 d*e la artista colombiana Doris Salcedo, fue llevada a cabo en el año 2002 para conmemorar 17 años de uno de los hechos violentos que han marcado los recuerdos y el imaginario social de los colombianos: la Toma del Palacio de Justicia por parte del grupo guerrillero M-19, en el centro de la ciudad de Bogotá.

La acción artística consistió en descolgar 280 sillas de madera por una de las fachadas del edificio del Palacio; la acción duró 27 horas durante las cuales las sillas se iban descolgando y dejando en el aire, cada una en el momento en que, según la investigación de la artista, había muerto una persona. El número 280 representa así el número de personas fallecidas en ese fatídico evento que marcó la memoria histórica de Colombia.

2.4 Prácticas artísticas en el siglo XXI

> "El trabajo que al respecto concierne a las prácticas artísticas tiene entonces que ver con la producción de imaginario en las sociedades del trabajo inmaterial. A nivel genérico, ideológico, éste se aboca a 1. la implementación de imaginarios alternativos a los dominantes en el proceso de globalización y 2. la aproximación crítica a los mecanismos y modos de producción de representación propios de las industrias culturales y del entretenimiento" (Brea 2004, p.165).

Los conceptos que abordaremos en este apartado surgen del análisis de las prácticas artísticas durante el siglo XX y vienen siendo fundamentales en el desarrollo de las mismas desde los años 90 y ya en los comienzos del siglo XXI. Dichos ejes conceptuales son: lo relacional, lo contextual, lo comunitario y lo decolonial. Son marcos conceptuales que nos permiten inscribir de manera compleja y ampliada los procesos artísticos contemporáneos en su pulsión utópico-crítica. Dichos marcos no describen ámbitos con fronteras/límites definidos entre ellos, sino que son formas de analizar y abordar lo artístico y creativo, que se entrecruzan y dialogan entre ellas.

Podríamos decir que lo relacional y lo contextual son interdependientes (toda relación se da en un contexto determinado y todo contexto determina unas formas de relación) y lo comunitario no puede entenderse sin incluir ambos factores: relacionales y contextuales. En este sentido nos preguntamos si una práctica artística que aborde una opción decolonial puede entenderse sin un proceso comunitario, y por ende también sin tener en cuenta lo contextual y relacional.

Las vertientes de lo artístico que destacaremos a continuación, son vertientes que, a pesar de recibir un renovado interés desde los años 90, son una continuación de prácticas que han sido desarrolladas muchas décadas antes, tal vez en condiciones menos institucionalizadas o reconocidas, desde estamentos legitimadores de lo artístico.

Al respecto Alfredo Palacios presenta una conexión que va desde la noción de

site-specific, a la de contexto y de ahí a la necesidad de contar más con la comunidad.

> "En el ámbito del arte público, el interés por el contexto extiende la idea de la obra *site specific* es decir de obras realizadas para un emplazamiento concreto, que han de tener cuenta las características espaciales y físicas del lugar. Esta idea irá dando paso a la consideración del contexto como espacio humano y social, no únicamente físico. Mientras, la creciente sensibilización con el rol del público y la preocupación por la audiencia, llega a las mismas instituciones artísticas, que entienden que el artista debe contar con la comunidad de una manera más efectiva" (Palacios 2009, p.200).

Ha ido en aumento la visibilidad y difusión de los procesos artísticos en que los artistas desarrollan su trabajo con una comunidad o con un colectivo, es decir que el proceso ha dejado de ser esencialmente individual, pero además se han puesto de manifiesto otros roles de los artistas en el desarrollo de sus proyectos. Como lo describe Javier Gil son "nuevos roles más ligados a la figura de mediador, programador o productor cultural, […] Más que un creador, (el artista) es un facilitador de procesos, un detonador de acciones, un colaborador para que un colectivo o una comunidad participen en la expresión y construcción de sí mismos" (Gil 2012, p.110).

2.4.1. Lo relacional

El término estética relacional de Nicolás de Bourriaud, busca enmarcar otras lógicas y formas de trabajo, especialmente aquellas que transforman espacios artísticos y expositivos en lugares de encuentros sociales y de relaciones de ocio. Los espectadores comparten acciones artísticas centradas más en eventos tales como conciertos, fiestas o comidas que en la contemplación de objetos e imágenes dispuestas en el espacio expositivo. Según Bourriaud "el arte relacional produce encuentros inter-subjetivos a través de los cuales se elabora colectivamente significado, antes que en el espacio de consumo individual" (Tlostanova 2012, p.54 citando a Bourriaud 2002).

Las críticas que se han hecho a esta reivindicación de lo relacional indican que paradójicamente este tipo de acciones pueden quedarse en el espectáculo o el entretenimiento. Según Claire Bishop es problemático el hecho de que estas prácticas no trasciendan los espacios convencionales de lo artístico y así las relaciones sociales que allí se generan difícilmente desbordarán ese espacio cerrado y neutro, se reducirán al momento del evento artístico.

> "Una de las repercusiones conocidas de la canalización y de la recuperación se traduce, muy a finales del siglo XX, en el efecto de moda que va a suscitar durante un tiempo la estética relacional" (Ardenne 2002, p.132).

Ardenne hace referencia a que muchas prácticas denominadas con el término relacional ponen en escena las relaciones más que la opción de vivirlas, haciendo de ellas un elemento del espectáculo o un producto del consumo cultural. Sin embargo también le adjudica a este tipo de prácticas una lógica dentro de una natural evolución en los roles que asumen los artistas.

> "Recolocado en esta perspectiva, el arte participativo o de esencia relacional corresponde a una fase lógica de la modernidad en la que el artista se revela a la vez esteta, productor de signos que exceden el estricto registro de las artes plásticas y, finalmente, actor social" (Ardenne 2002, p.133).

Esta lógica en los cambios de rol que va asumiendo el artista frente a su práctica creativa es en parte la razón por la que se puede hacer la distinción que propone Ardenne entre estéticas relacionales de los 90 y las que ya se daban en los años 60 y 70.

> "...lo que distinguiría a la estética relacional de los años 1990 de sus formas anteriores, particularmente de las numerosas prácticas participativas de los años 1960-1970, estando claro que "la creación de relaciones de convivencia" es, desde esos años, "una constante histórica", es menos el método que el objetivo buscado" (Ardenne 2002, p.135).

Otras críticas hacia lo relacional en relación con la propuesta de las estéticas altermundistas, tienen que ver con la banalización de la movilidad y el nomadismo de los artistas contemporáneos. En este contexto plantea Bourriaud el término *radicante* como un modo de producción que puede echar raíces en contextos muy heterogéneos:

> "En términos estéticos, lo radicante implica de antemano una decisión nómada cuya característica principal sería la ocupación de estructuras existentes: aceptar ser el inquilino de las formas presentes, con el riesgo de modificarlas en menor o mayor medida" (Bourriaud 2009, p.63).

En relación con los crecientes flujos que se dan en un mundo globalizado, lo *radicante* también se mueve entre los límites que imponen las identidades y la identificación con un lugar, y las posibilidades de aprendizaje que brinda la movilidad y el encuentro con otros.

> "Por su significado a la vez dinámico y dialógico, el adjetivo *radicante* califica a ese sujeto contemporáneo atormentado entre la necesidad de un vínculo con su entorno y las fuerzas del desarraigo, entre la globalización y la singularidad, entre la identidad y el aprendizaje del Otro. Define al sujeto como un objeto de negociaciones" (Bourriaud 2009, p.57).

Adolfo Albán añade a las críticas ya mencionadas a la exaltación de lo relacional, el hecho de que se obvien las condiciones en que muchas situaciones de movilidad, y por ende de encuentros, se dan. Lo nómada y migratorio no siempre son fruto de voluntades o decisiones libres por parte de individuos o comunidades.

> "En esta concepción de que todo se ha vuelto nómada, un nomadismo que se traduce en migración, éxodo, flujos en los espacios urbanos, no se consideran explícitamente las características ni de los errantes sociales, ni de las condiciones en que esos traslados – en la mayoría de los casos al menos para los denominados en el primer mundo como *sudacas*- son forzados por la precariedad económica o por el horror que produce la guerra" (Albán 2012, p.284).

Para complementar los puntos de vista frente a dicha complejidad, Albán retoma a Camnitzer para continuar señalando la variedad de relaciones, más allá de las personales y sociales y en las que radica el sentido de lo artístico.

> "...el sentido de lo artístico no está dado en unos objetos, en unas obras o en unas acciones, sino que es una compleja red de significaciones tejidas desde tramas y lógicas diversas, como los sistemas simbólicos, las relaciones económicas, las relaciones sociales y las experiencias personales y sociales, entre otras" (Albán 2012, p.291 citando a Camnitzer 2000, p.109).

Un ejemplo de proyecto artístico vinculado a la concepción relacional que queremos introducir en este momento, es el titulado *A Quietude da Terra*, evento que analizamos dentro de nuestros casos de estudio en la investigación del año 2004 sobre el arte comunitario. [16]

Debido a las conclusiones a las que llegamos luego de la investigación de los tres casos de estudio, consideramos presentarla en este apartado de lo relacional para dar un ejemplo de un proyecto institucional de gran calado, que sin embargo no logró trabajar de manera profunda con la comunidad, y donde las relaciones que se dieron en el proceso creativo no fueron espontáneas, sino más bien inducidas y efímeras y al final redundaron más en una generación de capital social para los artistas involucrados que para los niños participantes.

Para este proyecto un grupo de artistas de gran trayectoria internacional trabajó durante un mes mediante procesos colaborativos, con diferentes grupos de niños, beneficiarios de la ONGD *Projeto Axé* situada en la ciudad brasilera de Salvador de Bahía. La mayoría de los niños con los que trabaja esta ONGD son niños sin hogar y el proceso de trabajo de esta ONGD se distingue porque los niños reciben una educación a través del arte. Las obras y trabajos producidos por los artistas y los niños fueron presentados en una gran exposición en el Museo de Arte Moderno de Salvador de Bahía

16 El Arte comunitario. Tres casos de estudio: Bienal de Venecia de Bogotá, Cabanyal Portes Obertes y A Quietude da terra, fue sustentado en el año de 2006 parar la obtención de la suficiencia investigadora dentro del programa de doctorado de Arte Público del que hace parte la presente investigación

en el año 2000.

Aunque el proyecto estuvo insertado en un proceso de trabajo que esta ONGD había venido aplicando, basado en la *pedagogía del deseo,* la dinámica de trabajo entre los artistas y los niños y adolescentes del proyecto se dio más como la de un taller que se realiza durante un par de semanas y es en este sentido que pensamos que no podría considerarse como un proceso comunitario. Sin embargo la voluntad de generar unos espacios de encuentro entre los artistas y los grupos de niños del proyecto y generar así unos procesos que articularan la amplia experiencia creativa de los artistas con un proceso de trabajo ya adelantado por la ONG, nos indican una voluntad relacional y una forma *radicante* en la estrategia de trabajo.

2.4.2. Lo contextual

También desde Francia, Paul Ardenne sugirió el término arte contextual, para señalar aquellas prácticas donde hay una relevante conexión con la realidad y la actualidad en donde se insertan las propuestas artísticas; este término amplía la concepción artística de las obras "site-specific" en el sentido de que no se refiere solamente al análisis formal, estético de los espacios en que se interviene, si no que amplia este análisis al contexto socio-cultural y económico en que se produce la obra.

Bajo este término Ardenne analiza prácticas artísticas que se han producido a lo largo del siglo XX, no solamente las de décadas más recientes, pero encuentra un hilo conductor en todas ellas, en su relación con el contexto.

> "Un arte llamado "contextual" opta, por lo tanto, por establecer una relación directa, sin intermediario, entre la obra y la realidad. La obra es inserción en el tejido del mundo concreto, confrontación con las condiciones materiales" (Ardenne 2002, p.11).

Ardenne identifica lo que él llama "participaciones modestas", frente a lo que

considera prácticas relacionales institucionalizadas que se pretenden reparadoras o remediadoras.

> “El arte participativo, en sus desarrollos más recientes, da la espalda a la monumentalidad y se caracteriza por la diseminación de los mensajes, la volatilidad de los contenidos, una fluidez que excluye la rigidez doctrinal. Implica el encuentro auténtico, el gesto ejecutado en común de todas las maneras posibles e imaginables, al punto, a veces, de ya no reivindicar nada expresamente artístico” (Ardenne 2002, p. 143).

> “...hacer valer el potencial crítico y estético de las prácticas artísticas más enfocadas a la presentación que a la representación, prácticas propuestas en el modo de la intervención, aquí y ahora” (Ardenne 2002, p. 11).

La relación entre artista y contexto es una relación que se va construyendo en la medida que la participación e intervención de las prácticas artísticas afecta y modifica tanto al artista, el proceso creativo y también al mismo contexto en que las prácticas se inscriben.

> “Para el artista se trata de “tejer con” el mundo que lo rodea, al igual que los contextos tejen y vuelven a tejer la realidad. Lejos de ser sólo una ilustración y una representación de las cosas, lejos de hablar sólo de sí mismo en un planteamiento tautológico, lejos de hacer de lo ideal su religión, el arte se encarna, enriquecido al contacto del mundo tal y como va, nutrido, para bien o para mal, de las circunstancias que hacen, deshacen, hacen palpable o menos palpable la historia” (Ardenne 2002, p.15).

Ardenne considera lo participativo como una de las vertientes en las que operan los artistas contextuales.

> “El artista participativo actúa porque le parece que el arte puede poner aceite en el mecanismo de la vida colectiva y, al hacerlo, convertirse en un “multiplicador” de democracia”(Ardenne 2002, p.124).

Aquí encontramos una conexión entre lo relacional, lo contextual y lo comunitario,

dado que la participación activa es un factor que puede presentarse en lo relacional y lo contextual, pero que es determinante en cualquier proceso que se considere comunitario, que es el aspecto que abordaremos a continuación.

Peo antes, y para cerrar este apartado de lo contextual mencionaremos el tercer caso de estudio de la investigación realizada en 2004. Hemos mencionado el caso de *Cabanyal Portes Obertes* en el apartado del arte activista entendido como una hibridación arte-vida con un componente comunitario también fundamental, y el caso de *A Quietude da terra* como un proyecto que ejemplifica la voluntad relacional en el marco de un proyecto institucional muy ambicioso. Ahora queremos mencionar de forma breve el caso de la *Bienal de Venecia de Bogotá*, un evento que transcurrió ininterrumpidamente en la capital colombiana desde 1995 hasta el año 2010. Nos interesa destacar la importancia que representa la permanencia en el tiempo de este proyecto en el barrio donde se gestó. Este largo periodo de trabajo en el barrio Venecia, al sur de la ciudad de Bogotá, implica que durante este tiempo la relación de este evento con la comunidad y el contexto se fue fortaleciendo, así como la implicación de los vecinos en el mismo, pues esta implicación no se dio desde el inicio. Sobre este proyecto reflexionamos más en detalle en el capítulo IV[17].

2.4.3. Lo comunitario

En el año 2004 llevamos a cabo como proyecto de tesina para la obtención del diploma de estudios avanzados del Doctorado de Arte Público, una investigación sobre arte comunitario como un primer acercamiento a los procesos desarrollados en contextos sociales para conocer su realidad, sus complejidades y dificultades.

En ese entonces definíamos algunas características fundamentales de las prácticas comunitarias al señalar que:

"la concepción del arte público incluye un abanico de géneros, dentro de los

17 En el apartado 4.3.2.1 presentamos con más detalle este proyecto.

cuales, el que tal vez más se acerca a esa utopía arte-vida es el que llamamos arte comunitario. Un género en el que más que las obras, el valor de los objetos artísticos, más que los conceptos formales, lo que cuenta es ese dispositivo de transmisión de una energía vital, esa fuerza que funciona como activadora de las sensibilidades como vehículo de expresión de los ciudadanos" (Corzo 2006, p.5).

Una investigación más reciente en la misma línea corrobora esa relación con un contexto social donde prima el proceso con las personas implicadas, y por lo tanto también una revisión del papel de los artistas en dichos contextos.

"En relación con el arte público, el término *arte comunitario* se asocia a un tipo de prácticas que buscan una implicación con el contexto social, que persiguen, por encima de unos logros estéticos, un beneficio o mejora social y sobre todo, que favorecen la colaboración y la participación de las comunidades implicadas en la realización de la obra. Estas prácticas implican una revisión de los conceptos modernistas de artista y de obra de arte" (Palacios 2009, p.199).

Una de nuestras conclusiones de nuestra investigación señalaba que un proceso de arte comunitario "requiere, [...] teniendo en cuenta que los ritmos cotidianos de la gente no son siempre los mismos que los del artista o de las instituciones gestoras de los proyectos, de un proceso largo y cierta constancia en el contacto con la comunidad, que garanticen una verdadera activación o transformación en la población" (Corzo 2006, p.64).

Hay diferentes razones por las cuales un artista o grupo de artistas decide proyectar su práctica fuera del ámbito artístico e interactuar directamente con una comunidad. Respecto a este hecho son pertinentes las reflexiones de Javier Gil frente a la existencia de una crisis de *lo común* en la actualidad, y por ende, esta situación nos problematiza ese análisis de lo comunitario desde el arte.

"...las ideologías, estados, partidos, sindicatos que lo invocaban (lo común) se han desdibujado. ¿Cómo inventar, entonces, un ser en común distinto? ¿Cómo

pensar ese construir juntos, ese estar-en -común, sin remitirlo a una esencia reunificadora de voces y singularidades? A juicio de Nancy,[18] pensar la comunidad con un sentido definido es imposible porque debemos concebirla no como algo a realizar o evocar (como obra) sino como algo que nos acontece desde siempre. La comunidad es la resistencia a la comunión, la verdadera comunidad es su imposible comunión" (Gil 2012, p.115).

Cuando la práctica artística interactúa con lo comunitario, se hace necesaria una reflexión crítica de la manera en que las lógicas del arte pueden potenciar, complementar o inhibir la consecución de unos objetivos que trascienden lo estético y formal. Son objetivos en términos sociales, comunitarios, de desarrollo, que no suelen tenerse en cuenta en la producción artística convencional.

Palacios (2009, citando a Known 2004) indica cuatro tipos de comunidades según los diferentes tipos de relaciones que se establecen en un proyecto artístico que interviene en una comunidad:

- Como categoría social
- Como grupo asentado en un lugar
- Como comunidad que se crea para el proyecto artístico y que desaparece al final del proyecto
- Como comunidad que se crea para el proyecto artístico pero que continúa después del proyecto

En *El giro social*, Claire Bishop hace un análisis de esa tendencia de las prácticas artísticas a desarrollar procesos de manera colaborativa con comunidades, grupos de ciudadanos, grupos educativos, etc. Principalmente se trata de las prácticas que pretenden aportar a la transformación social de las sociedades con las que trabajan.

Al final de su texto Bishop defiende la reivindicación de autoría de los artistas que

18 Se refiere al filósofo francés Jean Luc Nancy

participan o generan procesos artísticos comunitarios o en contextos sociales y hace una crítica a las posiciones que, en tensión con lo anterior consideran que el autor debe sacrificar su reconocimiento en pos del cambio social (Bishop 2006, p.183). Siguiendo a Rancière nos indica que justamente la estética tiene la potencialidad de pensar sobre lo contradictorio y en este sentido es necesaria para analizar estas mismas tensiones.

Hay en esta reflexión una mirada que se enfrenta a la instrumentalización del arte desde proyectos de transformación social pero al respecto pensamos que sin perder la reivindicación del aporte que el artista hace a este tipo de proyectos, sí hay que tener en cuenta que las lógicas de creación estética difieren en el momento en que el objetivo de un proceso creativo implica la participación activa de un grupo o comunidad ajena al dominio de lo artístico y se deberían reconocer los diferentes niveles de posible autoría que allí se dan. Este reconocimiento incluye las posibles proyecciones que el proyecto pueda tener en el futuro y esto vale tanto para el reconocimiento que las organizaciones sociales y de desarrollo hacen de los artistas y sus procesos, como para el reconocimiento que el artista debería tener con los colaboradores y participantes de sus procesos.

Este es un aspecto importante al analizar las intervenciones artísticas comunitarias, en la medida en que dichas actuaciones producen un capital social y cultural que en muchos casos beneficia en mayor medida al artista que a la comunidad, como ya mencionábamos en el caso del proyecto *A quietude da terra* del año 2000. Al respecto podemos añadir que hay formas de investigación social que tienen en cuenta estas contradicciones en la búsqueda de soluciones creativas para dichos procesos. Al respecto profundizaremos al final del capítulo sobre la Investigación-Acción-Participativa (IAP)

En esta misma línea, Javier Gil nos advierte sobre algunos aspectos a tener en cuenta al abordar lo comunitario desde las prácticas artísticas: la pertinencia, los beneficiados, el peligro de asistencialismos y verticalismos camuflados, la participación así como los resultados del trabajo y sus proyecciones (Gil 2012, p.116).

2.4.4. **La opción decolonial**

Para presentar lo que se denomina opción decolonial, empezaremos por ubicar el origen reciente del término arte y el cambio de status y de valoración que implicó frente a lo artístico.

"El arte como noción que designa una forma de experiencia específica solo existe en Occidente desde fines del siglo XVIII. Antes había, por supuesto, toda clase de artes, toda clase de maneras de hacer, entre las cuales unas pocas disfrutaban de un estatus privilegiado, que obedecía no a su excelencia intrínseca sino a su lugar en la distribución de las condiciones sociales" (Rancière 2013, p.9).

La opción decolonial como paradigma parte de una revisión crítica de la modernidad y su relación con la colonialidad. Nicolás de Bourriaud menciona parte de la crítica que se hace hoy en día a la modernidad, pero con el fin de llamar a la construcción de una nueva modernidad propia de esta época, que él ha denominado "altermodernidad".

> "En la lengua corriente, "modernizar" ha adquirido el sentido de una reducción de la realidad cultural y social a partir de los formatos occidentales, y el modernismo se reduce hoy a una forma de complicidad con el colonialismo y el eurocentrismo. Apostemos por una modernidad que, lejos de ser un absurdo calco de la del siglo pasado, sea específica de nuestra época y haga eco de sus propias problemáticas: una altermodernidad" (Bourriaud 2009, p.19).

Anna Lockward en su texto sobre la 26a Bienal Nacional de Artes Visuales de Santo Domingo presenta un breve recorrido de la perspectiva modernidad/colonialidad, a partir de la cual se inscribe el concepto de estéticas decoloniales:

> "El término "Estéticas Decoloniales" apareció publicado por primera vez en 2009, en un libro editado por Zulma Palermo, en Argentina, con la participación de Adolfo Albán-Achinte, que lo utilizó en 2003. El concepto fue reinstaurado en el verano de 2009 en los seminarios del Doctorado en Estudios Culturales de la

> Universidad Andina Simón Bolívar, en Quito. Pedro Pablo Gómez (director de la revista *Calle 14,* Bogotá, Colombia) fue el principal instigador de la conceptualización de las Estéticas Decoloniales, y solicitó en tal sentido un ensayo a Walter Mignolo, quien teorizó sobre el tema por primera vez en 2010. Continuando esta trayectoria fue organizado en noviembre del mismo año un evento académico consistente en la publicación de dos volúmenes de la revista *Calle 14*, acompañado por la exposición *Estéticas Decoloniales*, organizada por la ASAB (Academia Superior de Artes de Bogotá) (Lockward 2011).

La estética decolonial es un concepto surgido del grupo de pensamiento modernidad/colonialidad, que se ha venido desarrollando en América Latina desde los años 90. Es el artista e investigador colombiano Pedro Pablo Gómez, quien inicia la conceptualización del concepto de estéticas decoloniales, el cual va a desarrollar principalmente junto con Walter Mignolo.

> "Los significados de la palabra (aisthesis) giran en torno a vocablos como "sensación", "proceso de percepción", "sensación visual", "sensación gustativa" "sensación auditiva" (Mignolo 2010, p.13).

Mignolo indica que fue a partir del siglo XVII que surgió el término estética, y que lo hizo a raíz de una restricción del término *aisthesis,* de modo que lo que él rescata con la idea de la estética decolonial es ese sentido original y más amplio de la palabra *aiesthesis*.

> "...la mutación de la aiesthesis en estética sentó las bases para la construcción de su propia historia, y para la devaluación de toda experiencia aiesthésica que no hubiera sido conceptualizada en los términos en los que Europa conceptualizó su propia y regional experiencia sensorial" (Mignolo 2010, p. 14).

En esa línea de ampliación de la mirada frente a lo estético, Gómez hace énfasis en la pluralidad de esta vertiente y su conexión con ámbitos que van más allá de lo que comúnmente se define como campo del arte.

> "...la opción estética decolonial no postula una estética, sino estéticas que conserven particularidades y al mismo tiempo puedan establecer diálogos inter y trans-estéticos articulados a proyectos que persigan la superación de la colonialidad global. No es una esfera reducida al arte y al mundo de lo sensible; forma parte de la opción decolonial en general que involucra todos los campos de la experiencia humana: el pensar, el sentir y el hacer" (Gómez 2014, p.82).

Tlostavnova, que también ha teorizado sobre las estéticas decoloniales, nos describe el proceso que se daría en una práctica de este tipo y la importancia que tiene para el reconocimiento del contexto y la historia propios.

> "El sujeto remueve las capas colonizadoras de la estética normativa occidental y adquiere o crea sus propios principios estéticos, emanados de su propia historia local, de su geopolítica y su corpo-política del conocimiento" (Tlostanova 2012, p.63).

El enfoque de la decolonialidad surgió a finales de los 90, pero es recientemente cuando empieza a difundirse y a desarrollarse con más fuerza; siendo una concepción de análisis relativamente nueva, aún está buscando respuestas, en concreto frente al hecho de las estéticas.

> "La pregunta es cómo legitimar el conocimiento que se adquiere a través de la experiencia estética, incluyendo la decolonial, frente al conocimiento tal y como es legitimado en la modernidad occidental, esto es, principalmente, el conocimiento científico; y cómo el arte decolonial libera la aiesthesis, las formas mismas de sensibilidad y cognición del mundo y al ser humano mismo en el mundo" (Tlostanova 2012, p.66).

La estética decolonial hace una crítica al concepto dominante de arte, como una concepción de origen occidental que ha sido tomada por las sociedades del Sur Global a partir de la influencia europea.

> “Liberar la *aiesthesis* de la colonialidad es una de las tareas de esta opción. El campo de acción decolonial está dentro y fuera del espacio del mundo del arte, pero no se trata simplemente de expandir el estatuto de arte a la amplia producción sensible, sino de decolonizar las categorías, los criterios de valoración, y los sistemas de clasificación de las artes y de la producción simbólica considerada como artesanía, folclor y arte popular” (Gómez 2014, p.84).

José Luis Brea aporta igualmente una mirada crítica al concepto hegemónico de lo artístico, atribuyéndole una génesis en un contexto muy específico, pues según él “eso que llamamos arte realmente es una narrativa fundante, instituyente, únicamente para un proyecto en realidad muy específico, el europeo, el eurocéntrico” (Brea 2011, p.79).

Brea va más allá y sitúa las posibilidades de una expresión de resistencia frente a lo colonial, que no puede darse dentro de las lógicas del arte contemporáneo, dado que está inmersa en esa modernidad eurocéntrica que mencionábamos antes.

> “... una lógica de expresión cultural diferencial de resistencia y genuinamente poscolonial nunca puede realizarse en el interior de ese proyecto, el del arte contemporáneo, bajo la lógica de la auto negación inmanente, porque para entonces ya no habría sino la sumisión a un proyecto que es la propia pauta dominante de la “modernidad” eurocéntrica” (Brea 2011, p.83).

Una de las posibilidades para la opción decolonial desde lo artístico es la potencialidad de generación de conocimiento que las prácticas artísticas promueven, en el sentido del conocimiento que parte de la experiencia creativa. Al respecto Tlostanova describe el tipo de conocimiento que produce lo artístico:

> “No es conocimiento como creencia verdadera justificada, no es conocimiento firmemente ligado con el logos, es conocimiento como un intento de entender e interpretar el mundo, con la admisión constante de que existen múltiples maneras de percibir, ver, sentir, conocer e interpretar esa experiencia estética- en el sentido más amplio de la palabra- para reconstruir y cambiar el mundo”

(Tlostanova 2012, p.60).

Lucy Lippard ya hacía referencia al papel que cumplen los artistas en relación con las prácticas artísticas desde el punto de vista del nuevo género de arte público y la relación de éste con los lugares cuando señalaba que necesitamos artistas que nos hagan “conscientes de las relaciones ideológicas y las construcciones históricas que constituyen el lugar. […] y que nos muestren múltiples lecturas de lugares que significan diferentes cosas para diferentes gentes y en épocas diferentes” (Lippard 2001, p.70).

2.5 Satisfacción sinérgica de la necesidad de creación

En el primer capítulo analizábamos el desarrollo y la ampliación que ha tenido el concepto de desarrollo desde mediados del siglo pasado. Así como el campo de los estudios y prácticas del desarrollo ha ido abriendo su cauce intentando abarcar la complejidad de la realidad que se propone transformar, incluyendo cada vez más aspectos que definen con mayor detalle y fundamento lo que son las calidades de vida de las personas, hemos visto que por su lado, el campo de las prácticas artísticas ha ido explorando también nuevos territorios de acción, extendiendo su mirada más allá de sus propios límites, hacia la realidad social en general, tal como hemos visto en los ejemplos anteriores.

Al presentar también diversos enfoques que se plantean ya no un concepto de desarrollo aún más inclusivo que los anteriores sino directamente una alternativa al desarrollo, hemos relacionado diversos aspectos fundamentales de dichos enfoques con el análisis de necesidades y satisfactores propuesto por la teoría del Desarrollo a Escala Humana (DEH).

La pregunta que nos planteamos tras evidenciar ese movimiento de ampliación que se ha dado en ambos campos, el del desarrollo y el de las prácticas artísticas, es frente al tipo de diálogo que puede surgir de las zonas de contacto de estos campos. Dichos campos de ampliación llaman a una necesaria transdisciplinariedad para afrontar y proponer soluciones a problemáticas comunes.

Por su parte, el DEH sugiere que hacen falta propuestas creativas e innovadoras, sobre todo valorando el trabajo transdiciplinar, y dentro de esa demanda habría que considerar también lo artístico y la creativo como campo de investigación, desde el cual plantear aportes al análisis complejo de la realidad, que permitan ampliar el campo de visión frente a los retos que supone el desarrollo.

Teniendo en cuenta que la CREACION es una de las necesidades humanas fundamentales, se requiere de mecanismos y condiciones que permitan a cada persona comprender y ejercer por sí misma esa posibilidad, a partir de una incorporación en la

práctica de esta necesidad dentro de la perspectiva del desarrollo. Es aquí donde las prácticas artísticas tienen un amplio abanico de posibilidades para investigar conjuntamente con las organizaciones y comunidades que se ocupan de temas de desarrollo.

Pero siguiendo los demás parámetros considerados dentro de la propuesta del DEH también habría que establecer una diferencia clara a nivel artístico entre qué planteamientos podrían ser considerados como satisfactores singulares e incluso pseudo-satisfactores y cuáles como satisfactores verdaderamente sinérgicos.

De manera resumida podríamos señalar el caso de las industrias culturales como modelo de satisfactor inhibidor en el sentido de que promueven una forma de consumo de lo artístico, pero no necesariamente promueven la creación. Respecto a la forma dominante de trabajo de las galerías y las instituciones de lo artístico, estas se pueden considerar como satisfactores singulares en el sentido de que se mueven en torno a la exaltación de lo innovador, sobre todo individual incidiendo únicamente en el aspecto creativo; y para hacer referencia a lo que es la enseñanza eurocéntrica del arte, diríamos que puede actuar como un pseudo-satisfactor puesto que sugiere y legitima una forma determinada de enfrentarse a la creación de manera que otras opciones son descartadas.

Aquí queremos plantear una relación entre la hibridación y la sinergia. Consideramos lo híbrido como condición que podría favorecer a los procesos sinérgicos de satisfacción de necesidades. En la medida que las prácticas artísticas rebasan su campo de acción con cruzamientos como los mencionados hasta el momento: el fotomontaje social, el arte activista y el arte público de nuevo género, dichas prácticas tienen una mayor vocación sinérgica.

A este respecto, se puede considerar que muchas de las prácticas pertenecientes al arte público de nuevo género, así como las prácticas artísticas que se relacionan con lo comunitario pueden ser consideradas un satisfactor sinérgico de la necesidad fundamental de CREACION en la medida en que de manera coherente tienden a considerar y dar valor a procesos de trabajo híbridos y formas de creación colectiva, en detrimento de la tendencia a las producciones individuales, faltas de carácter procesual y ajenas al contexto. Esto es fundamental, ya que permite incluir en los procesos creativos

personas o colectivos cuyo ámbito no sólo se mueve fuera de los territorios del arte, sino que incluso puede tratarse de un ciudadano cualquiera con inquietudes ajenas a los temas artísticos.

Sin embargo en la relación de las prácticas artísticas con la sinergia, y ambas puestas en relación con el objetivo de la satisfacción de una necesidad humana como es la creación, los diferentes dispositivos y estrategias solamente tienen sentido en la medida en que estimulen la satisfacción de otras necesidades humanas fundamentales a la vez, es decir, la necesidad de Creación junto con mínimo alguna de las ocho restantes: Subsistencia, Protección, Participación, Entendimiento, Ocio, Afecto, Identidad y Libertad.

Por lo tanto este reto plantea nuevos roles para los artistas, unos roles que se vienen desarrollando y fortaleciendo desde hace décadas. En ese sentido Brea considera que hoy en día va en aumento la consideración del "artista como productor que interviene, cada vez más en el tiempo real del dominio de la experiencia, no en el tiempo diferido de la representación" (Brea 2003, p.128).

Siguiendo esa misma idea, Brea define tres instancias que enmarcan al artista como productor contemporáneo, tres formas de producción que han venido configurando una redefinición de las prácticas artísticas:

> "El *artista como productor* es a) un generador de narrativas de reconocimiento mutuo; b) un inductor de situaciones intensificadas de encuentro y socialización de experiencia; y c) un productor de mediaciones para su intercambio en la esfera pública" (Brea 2003, p.128).

Consideramos que estas formas de producción desde lo artístico, tienen un potencial sinérgico en su planteamiento, en la medida en que cada una de ellas puede hacer referencia o vincularse con necesidades fundamentales como:

- Narrativas de reconocimiento mutuo:
  Identidad, Entendimiento y Participación

- Situaciones de encuentro y socialización de experiencia:
  Ocio, Entendimiento y Participación

- Mediaciones para intercambiar en la esfera pública:
  Participación y Entendimiento

Esta no es una categorización cerrada, pudiendo cada una de esas estrategias que describe Brea satisfacer necesidades diferentes a las que nosotros presentamos, dependiendo de los contextos y posibilidades de trabajo interdisciplinar en que se inscriban dichas estrategias.

De todas formas, y ya que nos interesa ubicar dichas prácticas en contextos de desarrollo local, consideramos que el potencial sinérgico que éstas podrían desplegar puede darse más fácilmente en la medida en que se enmarquen en las diferentes formas de deconstrucción de la epistemología que propone el sociólogo Boaventura de Sousa Santos (des-pensar, des-residualizar, des-racializar, de-localizar y des-producir) en relación a su teoría de la sociología de las ausencias y de las emergencias, que presentaremos detalladamente al presentar la propuesta de traducción visual.

Frente a la voluntad privatizadora del acceso a la cultura y a la pérdida del espacio público para los ciudadanos de a pie, características de las sociedades actuales, la vertiente del arte público de nuevo género promueve un mayor y mejor acceso a la cultura, en tanto es más sensible a los intereses de la comunidad. Esto se traduce en propuestas e intervenciones a “escala humana”, asumiéndose el artista más desde su situación de ciudadano, abandonando el rol, elitista y aislado, de genio creador que normalmente se le atribuye.

Desde el ámbito artístico (instituciones públicas, universidades, comisarios y curadores, investigadores, docentes) es fundamental que se considere con mayor interés

y compromiso el papel del arte como transformador de la sociedad en general; esto no excluye las reivindicaciones acerca del estatuto profesional de los artistas, sino que, al contrario, es un argumento más para respaldar esa demanda, considerando el impacto del arte en el desarrollo.

Nos encontramos inmersos en un proceso de transformación paradigmática, en el que nos planteamos una deconstrucción del desarrollo, que además nos deja dos contextos entre el Norte global y el Sur global. Mientras en el Norte global se va promoviendo una transformación social en las líneas del llamado decrecimiento, para algunas comunidades del Sur global las transformaciones apuntan al logro de un Buen Vivir, que se desmarque de los modelos de desarrollo aplicados en las sociedades del Norte global.

Las miradas que busquen comprender lo cultural, lo identitario y así mismo lo artístico como ámbitos que producen/construyen imaginarios sociales deben tener en cuenta la relación del Sur y Norte globales. Lo relacional y lo contextual son ejes fundamentales de análisis en unos campos disciplinares ampliados que nos posibilitan zonas de contacto entre las nuevas prácticas artísticas y las alternativas al desarrollo planteadas en el contexto del paradigma del posdesarrollo.

Las prácticas artísticas que quieran involucrarse con procesos de transformación social o de trabajo comunitario con poblaciones del Sur global, deberían tener en cuenta estos paradigmas al diseñar los procesos, así como los ritmos que se adecuen al contexto local en el que quieren incidir. Con el fin de que los artistas y los agentes creativos produzcan procesos realmente significativos para la comunidad, y así mismo a partir de dichos procesos el artista tenga un rol más participativo en la comunidad y su empoderamiento.

Investigar, actuar, participar

Desde las ciencias sociales y en el ámbito latinoamericano se han propuesto procesos participativos muy importantes para la investigación social. Dentro de estas metodologías, la investigación- acción-participativa (IAP) es una forma de trabajo que puede ser muy útil de cara a un enriquecimiento mutuo entre ésta y las propuestas artísticas comunitarias.

> "El aprender a utilizar estas identidades múltiples y no sólo llegar a conocernos a nosotros mismos, sino trabajar y participar de un modo afectivo y emotivo con las realidades de los otros, es una de las lecciones que puede ofrecer un arte interactivo" (Lippard 2001, p.69).

Respecto a la definición de arte público que hace Lucy Lippard, nos encontramos con una importante relación con la comunidad y medio en el cual se va a intervenir artísticamente.

> "Cualquier obra de libre acceso que se preocupa, desafía, implica, y tiene en cuenta la opinión del público para quien o con quien ha sido realizada, respetando a la comunidad y al medio" (Lippard 2001, p.61).

Esta definición lleva implícita una forma de participación del público, no solo como espectador sino como sujetos activos con voz y opinión respecto a la obra. Es una concepción que se acerca a la metodología de investigación cualitativa desde la sociología, conocida como Investigación-Acción-Participativa y que ha sido una referencia importante para la estructuración del proceso de investigación que hemos seguido.

Sobre los orígenes de la IAP en América Latina queremos señalar que la influencia de teóricos latinoamericanos como Paulo Freire y Orlando Fals Borda fue determinante.

> “Para iniciar, es preciso recordar que entre 1960 y 1970 se fue gestando en América Latina una corriente amplia de pensamiento en la que confluyeron la Educación Popular, la Teología de la Liberación, la Comunicación Alternativa, la Investigación Acción Participativa y la Filosofía de la Liberación (Torres, 2007). Desde estos campos, en convergencia disciplinaria, se intentaba producir conocimientos que permitieran a sectores subalternos de la sociedad latinoamericana comprender su compleja realidad a fin de poderla transformar. Esta corriente de pensamiento estaba orientada por lo que hoy se conoce como el “paradigma emancipatorio”, ya que sus prácticas tenían una clara intencionalidad política al fortalecer en estos grupos sociales las capacidades que generarían cambios sociales” (Ortiz y Borjas 2008, p.617).

La IAP es un proceso participativo y democrático llevado a cabo por la población local, muy vinculado a movimientos sociales; es un proceso que busca incluir el estudio, la reflexión y la acción y que considera fundamental la participación de los propios colectivos que se investigan, para que pasen de ser “objetos” a “sujetos” de la investigación.

Hay planteamientos concretos dentro de la IAP que buscan asegurar el aprovechamiento de los resultados por parte de los beneficiarios y prevenir una desigual apropiación del capital social generado por el proyecto por parte de los promotores o artistas, en el caso de procesos creativos.

Hemos hablado de lo artístico como forma otra de conocimiento, de modo que consideramos que hay una potencialidad de las prácticas artísticas procesuales y programadas, para incidir en procesos de investigación cualitativa.

Son todos estos aspectos (pulsión utópica, conexiones con otras disciplinas) los que propician mecanismos de análisis e interpretación del entorno local y la realidad global, útiles dentro de la concepción del DEH y por qué no, de los más recientes planteamientos en torno a la idea de Decrecimiento.

“La IAP se basa en la participación de los propios colectivos a investigar, que

así pasan de ser “objeto” de estudio a sujeto protagonista de la investigación controlando e interactuando a lo largo del proceso investigador.” [19]

19 Tomado del texto “Investigación Acción Participativa” de la Unidad 4 de la actividad transversal de doctorado *Metodologías cualitativas de investigación en ciencias sociales y humanas. C*urso 2013-2014

CAPITULO 3

DESEOS, RESISTENCIAS Y TRADUCCIONES

3.1 Horizontes para el deseo

En este capítulo presento algunos conceptos que son fundamentales en el trabajo realizado en los proyectos que se presentarán como casos de estudio.

Teniendo en cuenta que cada uno de ellos propuso a los participantes una reflexión acerca de su futuro, tanto personal como colectivo, todos estos procesos han estado transversalizados por el concepto de deseo, pues la pregunta por el futuro se enfocaba en una idealización de ese horizonte posible y soñado por cada persona. Las narrativas surgidas de estos espacios de encuentro, o de reflexión personal, según las características de cada proyecto, desde mi punto de vista presentan una serie de imaginarios sociales que se proyectan hacia el futuro, pero que se construyen desde la memoria y las experiencias vividas por cada una de las personas, y en ese sentido, pueden idealizar parte de esos recuerdos, pero también proyectan una transformación de aquello que consideran que debe cambiar o mejorar. Hay en cada signo e imagen del futuro soñado, un deseo de cambio/transformación y por lo tanto un acto primigenio de resistencia.

Es por esto que a continuación presento algunas aproximaciones a los conceptos de deseo y resistencia que servirán para analizar con más profundidad tanto el proceso como las imágenes resultantes de los tres proyectos que presentaré en el último capítulo.

La idea del deseo es la que estructura, a partir de preguntas, la base desde la cual

se desarrolla todo el proceso creativo de los tres casos de estudio. La resistencia es una opción que se puede configurar a partir del proceso de plasmación visual de los deseos, puesto que a través de ese proceso se profundiza y reflexiona sobre una forma concreta de representación de esos deseos. Cuando ese proceso se desarrolla desde un pensamiento y mirada críticos, hablamos de una forma de resistencia. Y la traducción es un proceso que nos acerca a una forma de transmisión diferente de dichos deseos y resistencias, y al mismo tiempo permite una autorreflexión acerca de lo que deseamos y sobre todo de cómo lo representamos.

Vamos a presentar las reflexiones respecto al deseo desde dos vertientes. Primero haremos referencia a las nociones planteadas por Guattari, Rolnik y Deleuze sobre el deseo como producción para luego acercarnos a la perspectiva que propone Santiago Castro Gómez sobre las máquinas deseantes, teniendo en cuenta el papel del deseo para la infraestructura del capitalismo.

En el libro *El deseo según Deleuze*, Larrauri nos explica que Deleuze definía la lógica de la vida como una lógica del devenir en vez del ser.

> “Nuestro lenguaje es el del ser, la identidad, el lenguaje de los contornos fijos, el que dice que uno es hombre, blanco, occidental. El particular se inserta dentro de estos universales como Sócrates en la totalidad de los hombres. “Hombre”, “blanco”, “occidental” son los rótulos por los que captamos el mundo, son los elementos de identificación de un sujeto. Y sin embargo, nos dice Deleuze, no es ahí donde está lo importante, porque lo importante es lo que pasa, lo que atraviesa, lo que cambia. La lógica de la vida no es una lógica del ser sino del devenir” (Larrauri 2014).

3.1.1. El deseo como producción

Desde ese punto de vista que hemos visto, de una lógica de la vida como devenir, el acto de desear viene ligado a una potencia que tiene cada ser humano y que viene a ser su territorio.

> "Influenciado por conceptos que provienen del mundo animal y vegetal, Deleuze emplea la palabra "territorio" para referirse a la potencia particular de cada individuo. […] La potencia busca crecer y anexionarse más territorio. Los seres humanos, los animales, las plantas, poseen un territorio que no se delimita por contornos fijos, sino que está en continuo movimiento porque está determinado por la fuerza vital de cada cual. Un territorio no se delimita desde fuera, no es una propiedad privada. Cuando no actúa la violencia de los otros, el territorio crece hasta el límite de sus propias fuerzas" (Larrauri 2014).

Por lo tanto, lo que percibimos es que Deleuze nos habla de un movimiento que genera un territorio /un campo de acción, pero que no es ilimitado y por otro lado, Guattari y Rolnik también nos presentan una definición de deseo que atraviesa el campo social, que tiene una potencia creadora y que no tiene por qué ser ocultado.

> *"Si intento plantear el problema del deseo como una formación colectiva es* para poner en evidencia que el deseo no es forzosamente un asunto secreto o vergonzoso, como pretenden la psicología y la moral dominantes. El deseo atraviesa el campo social, tanto en prácticas inmediatas como en proyectos más ambiciosos. Para no confundir definiciones complicadas, *propondría denominar deseo a todas las formas de voluntad de vivir, de crear, de amar; a la voluntad de inventar otra sociedad, otra percepción del mundo, otros sistemas de valores"* (Guattari y Rolnik 2006, p.255).

> "El deseo es una disposición, es el acto de disponer, de colocar, de construir una disposición concatenada de elementos que forman un conjunto. Esta es la

fórmula de Deleuze: el deseo discurre dentro de una disposición o concatenación" (Larrauri 2014).

Siguiendo esa idea de disposición/colocación que propone la fórmula de Deleuze, vemos cómo Nicolás de Bourriaud nos señala la forma de una imagen como una representación de deseo. La forma en que componemos una imagen determinada está atravesada por un acto de deseo, que en un momento dado puede generar ese mismo acto por parte de la persona que es receptora de dicha imagen.

Bourriaud (2001) citando a Daney (1992): "...la forma, en una imagen, no es más que la representación del deseo: producir una forma es inventar encuentros posibles; […] la forma es la delegada del deseo en la imagen. La forma es el horizonte a partir del cual la imagen puede tener un sentido, señalando un mundo deseado, susceptible de ser discutido por el espectador, siendo a partir de esta discusión que el deseo del espectador mismo puede aflorar" (Bourriaud 2001, p.438).

"*La cuestión consiste en saber si no hay otra manera de ver y practicar* las cosas, si no hay medios de fabricar otras realidades, otros referenciales, que no tengan esa posición castradora en relación con el deseo, que no atribuyan ese aura de vergüenza, ese clima de culpabilización que hace que el deseo sólo pueda insinuarse, infiltrarse secretamente, ser vivido en la clandestinidad, en la impotencia y en la represión*"* (Guattari y Rolnik 2006, p.255).

Una noción fundamental que aporta Deleuze es la crítica a la idea generalizada de deseo como sentimiento frente a la ausencia o falta de algo.

"Como nuevo personaje que es (el concepto de deseo), entra en liza con la idea preexistente, la que sostiene nuestro lenguaje y nuestra cultura, según la cual el deseo es un movimiento hacia algo que no tenemos: el deseo se manifiesta ante una falta, una carencia, y la satisfacción del deseo reside en la

posesión de aquello que nos falta. Por lo tanto pensamos que lo satisfactorio es no desear, que es más feliz quien no desea porque eso significa que no le falta nada" (Larrauri 2014).

Este concepto de deseo se vincula directamente con lo que ya hemos visto en el primer capítulo sobre la concepción de necesidades en la que se basa la teoría del Desarrollo a Escala Humana. En ese caso Max- Neef nos definía las necesidades humanas como potencialidades en vez de como carencias.

Las ideas de Deleuze, Guattari y Rolnik introducen una definición en la que "e*l deseo es siempre el modo de producción de algo, el deseo es siempre el modo de construcción de algo"* (Guattari y Rolnik 2006, p.256).

"El concepto de deseo de Deleuze no se define por la carencia, ni por el juicio trascendente. Para empezar, Deleuze dice que el inconsciente es una fábrica y que el deseo es producción. Esta idea podría expresarse diciendo que no es cierto que se desee un objeto, sino que siempre que se desea se desea un conjunto. Hablamos de manera abstracta cuando decimos que deseamos este o aquel objeto, porque nuestro deseo siempre es concreto, siempre es el deseo de un conjunto espacial, geográfico, temporal, territorial, concreto" (Larrauri 2014).

En este sentido Deleuze asumía que las identidades nos crean una serie de límites que controlan ese movimiento de devenir y ampliar territorio, que poseemos.

"La vida que hay en cada uno de nosotros es un grado de potencia, no es algo fijo y dado de una vez por todas, sino algo en continuo devenir, crecimiento y disminución. Sin embargo, cuando asumimos una identidad, sujetamos el desarrollo de nuestra potencia de vida a los deseos y las formas propias de esa identidad que se nos incorpora" (Larrauri 2014).

Se entiende que muchas veces una identidad nos es dada o impuesta a causa de un determinado rol social, cultural, de género, etc. y por tanto existen unos deseos asociados a dichos roles que nos serían también impuestos y esta imposición es un impedimento para asumir el acto de desear desde una potencia propia.

> "...cuando asumimos una identidad y, con ella, los deseos propios de esa identidad. La impostura aprisiona la vida, porque hace asumir deseos que no nacen de la propia potencia de ampliar el territorio" (Larrauri 2014).

El concepto de subjetividad capitalística, que es la producida por medios de comunicación, por ejemplo, es la idea sobre la cual gira la aproximación que hemos mencionado de Castro Gómez y las maquinas deseantes.

> "Un componente que Deleuze y yo llamamos «inconsciente capitalístico» y que podríamos atribuir, por ejemplo, a la Metro Goldwyn Mayer o a la Sony. Corresponde a la subjetividad producida por los medios de comunicación de masas y por los equipamientos colectivos de un modo general, o sea, a la producción de subjetividad capitalística" (Guattari y Rolnik 2006, p. 249).

> "Por último, provisoriamente, aquello que Deleuze y yo llamamos «inconsciente maquínico», que plantea la problemática de la articulación de esos otros componentes ya no como un proceso de clausura, de control de las formaciones del inconsciente. Por el contrario, sería un medio de lectura del inconsciente —cuando su producción es posible. Es decir, el *inconsciente maquínico correspondería* con el agenciamiento de las producciones de deseo y al mismo tiempo *con una manera de cartografiarlas*. El inconsciente maquínico tiende a producir singularidades subjetivas. Eso significa que *las formaciones del inconsciente no provienen de un déjà-là, sino que son construidas, producidas, inventadas en procesos de singularización. Esos* procesos, por el hecho de encontrarse en ruptura con las significaciones

dominantes, acarrean problemáticas micropolíticas: una forma de intentar cambiar el mundo y las coordenadas dominantes" (Guattari y Rolnik 2006, p.249).

Con todos los hechos de subjetividad sucede lo mismo que con el lenguaje, que tiene un carácter fundamentalmente social.

Por último, podemos decir que aunque existe una gran potencialidad de los actos de deseo como resistencia, también hay un peligro respecto al deseo dependiendo de su orientación.

"No existe receta alguna que garantice el desarrollo de un proceso auténtico de autonomía, de deseo. Si es cierto que el deseo puede orientarse hacia la construcción de nuevos territorios y de otras maneras de sentir las cosas, es igualmente posible que, por el contrario, sea reorientado en cada uno de nosotros hacia una dirección microfascista" (Guattari y Rolnik 2006, p.277).

.

3.1.2. Máquinas deseantes

Otra de las aproximaciones que implica a la noción de deseo es la que presenta el filósofo colombiano Santiago Castro Gómez en su libro *Tejidos oníricos* de 2008. Este análisis del deseo desde lo social también es de utilidad para nuestros análisis de los casos de estudio más que las reflexiones desde el campo del psicoanálisis.

Primero, nos interesa la idea de las identificaciones y estilos de vida que parten de las imágenes de la forma-mercancía, tal y como refiere Castro Gómez:

"Sin comprender que las imágenes de la forma-mercancía no son simples entidades mentales que "engañan" a la gente (ideología) sino que ellas

desencadenan una serie de *identificaciones* y producen unos determinados *estilos de vida,* jamás podremos explicar cómo se formaron los sujetos urbanos que *luego* hicieron posible la inserción de Colombia en el modo de producción industrial hacia mediados del siglo XX" (Castro 2008, p.16).

El mismo texto nos brinda una explicación de la cultura del consumismo desde la producción de mundos que hace el capitalismo.

"...el *deseo* se halla incrustado en la infraestructura del capitalismo, en el seno mismo del aparato de producción. El capitalismo no es solo un modo de producción de objetos y mercancías sino que es, ante todo, una máquina semiótica que produce "mundos" en los cuales las personas se *reconocen* a sí mismas como sujetos trabajadores, productores, consumidores, etc" (Castro 2008, p.17).

El régimen capitalista incentiva una producción constante del deseo, vinculado a las lógicas de la productividad, del progreso y del consumismo.

"Siguiendo la tesis avanzada por Deleuze & Guattari según la cual, el capitalismo es un régimen que promueve la circulación permanente del deseo con el fin de asegurar la conexión de los sujetos (su "sujeción") a la productividad del sistema" (Castro 2008, p. 21).

Sin embargo el consumo no solamente hace referencia al consumo de mercancías sino también de imágenes y emociones y en este ámbito tiene un papel fundamental la publicidad y en esa línea Castro afirma que "las tecnologías de gobierno necesarias al capitalismo funcionan también bajo la modalidad del consumo de imágenes, sensaciones y emociones" (Castro 2008, p.194).

"La publicidad es una tecnología que inscribe la lógica del capital en la sensibilidad humana y posee, por tanto, una dimensión fundamentalmente *estética.* No se dirige tanto hacia la "manipulación" de la voluntad y el intelecto de los sujetos, cuanto hacia el *estriamiento de sus pasiones y deseos"* (Castro

2008, p.194).

La publicidad y la moda instrumentalizan la capacidad de deseo convirtiendo algunas formas de satisfacer necesidades, en las necesidades mismas. La inscripción en nuestras sociedades de imágenes de publicidad y moda configura una imagen del espacio social que es atravesado por los actos de deseo, es decir están implicados en la construcción de nuestros imaginarios individuales y colectivos.

> “En la moda, la fantasmagoría del capitalismo ha hecho del deseo - y ya no solo de la "conciencia"- su lugar privilegiado de inscripción. Es llevadas por el *deseo* (de ser bellos, exitosos, felices, aceptados, etc.) que las masas se inclinan, sin pensarlo, hacia el nuevo dios de la moda” (Castro 2008, p.217).

3.2 Resistencia y emancipación

Desde el concepto de deseo, diremos que nos interesa para el caso de esta investigación ese deseo que es producción y que como producción es susceptible de generar una forma de resistencia y es por eso que a continuación desarrollamos algunas definiciones de los conceptos de resistencia y emancipación, entendiendo que son conceptos que están interrelacionados.

Presentamos una relación de dichos conceptos con la producción de imágenes y la producción de realidad desde la visualidad y por otro lado desarrollaremos al final el concepto de re-existencia que propone Adolfo Albán, quien entendiendo la estética como aiesthesis, nos lleva al planteamiento de unas estéticas de la re-existencia.

3.2.1 Pensamiento crítico y creación

En este apartado retomamos las reflexiones de Castro Gómez sobre el pensamiento nómada y algunas reflexiones de Camnitzer y Casado sobre la función pedagógica del pensamiento crítico.

> "Buscamos un *pensamiento nómada* que proponga la des-sujección frente a la unidad de la forma-Estado, que privilegie líneas de fuga frente a las máquinas deseantes y que proponga una des-identificación frente a los modelos funcionales a la sociedad del trabajo" (Castro 2008, p. 254).

Entendemos esta idea de pensamiento nómada como una propuesta de pensamiento crítico frente a la lógica de las máquinas deseantes.

"Por eso Deleuze & Guattari tienen razón cuando afirman que el nómada no se

define por el movimiento sino por la inmovilidad (2000, 385). El nómada se mueve, pero no como los demás habitantes de la urbe, que se desplazan siempre de un punto a otro y siguiendo recorridos predeterminados" (Castro 2008, p.261).

Aquí Castro propone la idea de inmovilidad como mecanismo de resistencia frente a la movilidad que impone la lógica de la vida capitalista principalmente en los medios urbanos.

"...la *desmovilización de la subjetividad,* es decir la des-sujección frente a los mecanismos de dominación, podría lanzarnos hacia un modo de vida que "interrumpe" al capitalismo precisamente allí donde ha encontrado su santuario más sagrado: en el ámbito del deseo" (Castro 2008, p. 262).

La búsqueda de la creación de otros modos de vida y otras formas de relaciones sociales es una forma de resistir que va más allá de una postura de oposición y en este sentido según Camnitzer el pensamiento crítico también tiene una función pedagógica que abre horizontes hacia posibilidades constructivas y creativas en vez de destructivas:

"Pedagógicamente hablando, el pensamiento crítico es una subversión que se ubica en el momento y lugar correctos para que, en lugar de promover una venganza violenta, comience y permanezca como una actividad constructiva. El pensamiento crítico permite la comparación y la elección de ideas en lugar de su derrocamiento, o por lo menos de su derrocamiento inmediato" (Camnitzer 2015).

Esta idea de Camnitzer habla del pensamiento crítico como subversión, que es algo que propicia lo artístico. Según él "pensar en arte es incómodo porque en nuestra cultura el cuestionar los órdenes establecidos y construir órdenes alternativos ayudan a cuestionar el poder." (Camnitzer, 2015) y según esta afirmación podemos ver una potencialidad de los procesos artísticos como formas de resistencia.

La crítica que hace Casado frente a las inteligencias colectivas, se basa en que no es suficiente con las posibilidades de conexión entre ellas para aumentar la cantidad de información disponible frente a las experiencias individuales, según ella es necesario que haya una mayor profundidad de análisis de las experiencias y no tanto cantidad de información.

> "El surgimiento en red de una "inteligencia colectiva", aquella que proclama que una multitud de inteligencias conectadas entre sí pueden llegar más lejos que la mayor de las inteligencias individuales, no garantiza su profundidad. El hecho de que podamos conseguir gran cantidad de información basada en una amplia diversidad de experiencias individuales no garantiza el acceso inmediato a la solución de nuestra experiencia individual" (Casado 2010, p.97).

Siguiendo con la idea de profundización de análisis, Casado ubica a las prácticas artísticas que se han desarrollado desde los años setenta como respuestas a esa búsqueda de soluciones, ya que incluyen una alta dosis de reflexión en sus propuestas.

> "...el interés del giro conceptual de las prácticas artísticas a partir de los años setenta, estribaría no en su simplificación o sutilización procedimental, ni en cualquier obsoleta idea de evolución formal, sino en el uso activo del pensamiento como método de trabajo para la resolución de los problemas singulares de experiencia -alejados del territorio codificado, mapeado- que se plantean en cualsea devenir minoritario" (Casado 2010, p.97).

Casado también hace una valoración muy positiva de los procesos de hibridación, en este caso frente al ámbito institucional, aludiendo a las potencialidades del trabajo inter/transdisciplinar.

> "La hibridación, el desarrollo de democracias radicales experimentales en los ámbitos institucionales nos parece, en este escenario, la única vía de trabajo

posible. La unión de las disciplinas no en base a su similitud objetual tradicional sino a su compatibilidad funcional" (Casado 2010, p.98).

3.2.2 Mirada crítica y emancipación

Brea alude a la resistencia y a la creatividad al comentar los postulados de Keith Moxey; según Brea a través de dichos postulados se puede entrever la manera en que:

"...el espectro de la producción de imaginario y visualidad se constituye en un terreno de enorme potencial de resistencia y creatividad en el contexto de ese proceso de confrontación de intereses de representación característico de la globalización. Su elaborada reflexión muestra en efecto no sólo cómo las efectivas prácticas de producción -y aún de "consumo creativo"- de imaginario pueden intervenir en los procesos de transferencia cognitiva y cultural como potentísimas armas de resistencia, sino también cómo el desarrollo de la propia teoría crítica acerca de dichas prácticas de imaginario lo hace, convirtiéndose entones en herramienta activa y participativa en el propio proceso, constituyéndose en fundamento y práctica de actuación y diseño de un trabajo directamente político, de definición, reforzamiento y modulación concreta y práctica en el diseño de políticas culturales" (Brea 2009, p.13).

En tanto que los procesos artísticos retan nuestros límites experienciales, interpelan nuestra percepción de lo visible y nos plantean una ampliación en el campo del pensamiento, todo ello implica que estos procesos devienen en formas de resistencia frente a nuestra percepción y lógicas con las cuales leemos y vemos la realidad, en última instancia de construcción de nuestros imaginarios.

"Las obras de arte, bajo este enfoque no serían más objetos -de qué sirven como tales más que para sostener nuestros instintos fetichistas- sino modelos heterogéneos y singulares -difícilmente aplicables como modelos de una mayoría- de resistencia a los límites del pensamiento, de lo visible, de la

experiencia,… al tiempo, a la muerte” (Casado 2010, p.99).

Las obras y procesos artísticos se encuentran en ese espectro que abarca la construcción de imaginación y visualidad y frente a ese poder de construcción. García Canclini aborda el tema de la resistencia desde el punto de vista del poder que tienen los receptores de una obra o procesos artístico determinado, en el sentido de las posibilidades de recepción y apropiación que tienen frente a ellos.

> “Los visitantes de exposiciones y los lectores modifican o recrean el significado en distintas direcciones, imprevistas por los autores y curadores. En un sentido laxo, muchas de estas alteraciones en la recepción y apropiación podrían valorarse como resistencias” (García Canclini 2010, p.19).

Al respecto, García Canclini alude a la importancia que han ido adquiriendo los espectadores en el campo del arte, es decir a un giro que se ha dado en la mirada de las instituciones que trabajan en el campo de la cultura, al darle importancia a los receptores de las expresiones culturales-artísticas y de esta manera también a los movimientos sociales.

> “La innovación de los creadores interactúa con la comprensión e incomprensión de los públicos, con los rechazos institucionales o los intentos institucionales de asimilarlos. No hay fronteras claras ni durables. Lejos ya de las definiciones esencialistas del arte, el deseo de reafirmar la autonomía de los espacios de exhibición y consagración debe admitir que lo que sigue llamándose arte es resultado de conflictos y negociaciones con la mirada de los otros” (García Canclini 2010, p.25).

Existe una potencialidad de las formas artísticas, especialmente las de vertientes críticas, frente a la espectacularización de la cultura y la percepción crítica de la realidad.

> “Una tarea del arte crítico es deconstruir la ilusión de que existen mecanismos

> fatales que transforman la realidad en imagen, en un cierto tipo de imagen expresiva de una única verdad. El riesgo de olvidar el pasaje de los hechos a los imaginarios, como suelen hacer los medios en los *reality shows* y en noticieros que informan ficcionalizando, puede ser evitado por un arte que concibe de otro modo el pacto de verosimilitud y el trabajo crítico" (García Canclini 2010, p.29).

Las siguientes ideas de Rancière nos definen el término emancipación y también la razón por la cual una mirada crítica y consciente de la realidad y las imágenes que nos rodean son el principio de un proceso emancipador. Según Rancière emancipación es "el borramiento de las frontera entre aquellos que actúan y aquellos que miran, entre individuos y miembros de un cuerpo colectivo" (Rancière 2010, p.25).

Sin embargo, al haber revisado conceptos como el desarrollo y el progreso en el primer capítulo cabe preguntarnos con Boaventura de Sousa Santos si "¿es posible pensar la emancipación social fuera de conceptos como progreso, desarrollo, modernización?" (Santos 2009, p.359). Según lo que hemos visto en nuestro primer capítulo contestaríamos afirmativamente a esta pregunta, teniendo en cuenta que en nuestra presentación del posdesarrollo hemos constatado que existen propuestas alternativas al desarrollo.

Para ubicar un posible origen a partir del cual se iniciaría un proceso emancipador, Rancière nos señala que una mirada crítica, una mirada que se cuestiona es el comienzo de dicho proceso.

> "...la emancipación, por su parte, comienza cuando se vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones del decir, del ver y del hacer pertenecen, ellas mismas a la estructura de la dominación y la sujeción. Comienza cuando se comprende que mirar es también una acción que confirma o que transforma esta distribución de las posiciones" (Rancière 2010, p.19).

Para ubicarnos en los intereses de nuestra investigación y de los casos de estudio desarrollados, y las imágenes creadas es pertinente considerar que hay una potencialidad de las imágenes del arte para construir una mirada crítica, que se cuestione las imágenes que la rodean y las re-configure desde esa consciencia crítica.

> "Las imágenes del arte no proporcionan armas para el combate. Ellas contribuyen a diseñar configuraciones nuevas de lo visible, de lo decible y de lo pensable, y, por eso mismo, un paisaje nuevo de lo posible. Pero lo hacen a condición de no anticipar su sentido ni su efecto" (Rancière 2010, p.103).

En este orden de ideas que venimos abordando donde ponemos en relación el acto del deseo y la mirada crítica con formas de resistencia y emancipación, el filósofo italiano Berardi también se centra en el campo del deseo como eje a partir de cual concebir las transformaciones sociales.

> "Nuestra fuerza ya no puede basarse en el ímpetu juvenil, la agresividad masculina, la batalla, la victoria o la apropiación violenta, sino en el gozo de la cooperación y el compartir. Reestructurar el campo del deseo, cambiar el orden de nuestras expectativas, redefinir la riqueza, es tal vez la más importante de todas las transformaciones sociales" (Berardi, 2014).

Consideramos que Berardi se refiere a transgredir nuestro papel de máquinas deseantes dentro del sistema capitalista, desde un cuestionamiento de lo que se entiende por riqueza. Desde las concepciones de *Buen Vivir* y de *decrecimiento* se hace una crítica a la riqueza de la acumulación y el consumismo que impera en los imaginarios dominantes de las sociedades actuales, tanto del Sur como del Norte globales.

3.2.3 Estéticas de la re-existencia

Hemos analizado cómo se estructuran posibles procesos de resistencia y emancipación desde la mirada y la producción deseante. En el desear hay una movilidad en el sentido de que lleva implícita una voluntad de transformación, de cambio. Pero también puede ser un movimiento que se resiste a dejarse llevar por la movilidad que una identidad o rol social nos imponga.

> "El arte y la estética se han constituido en un escenario de reflexión por cuanto los sistemas de representación dan cuenta de las estructuras de poder que subyacen a las imágenes y las maneras de significar, representar, enunciar y construir las otredades y diferencias de todo tipo, no exentas de polémica" (Albán 2012, p.282).

Se propone así, por parte de Adolfo Albán que existen desde el arte y la estética unas posibilidades de reflexión, de investigación y de producción de pensamiento.

> "...pensar en las estéticas de re-existencia, primero entendiendo la estética como aiesthesis, es decir, como el amplio mundo de los sensible y la re-existencia como todos aquellos dispositivos generados históricamente por las comunidades para re-inventarse la vida en confrontación a los patrones de poder que han determinado la manera como estas poblaciones deben vivir y a sus sistemas de representación invalidados por la concepción occidental del arte, deslegitimados por las instituciones que se abrogan el derecho de decidir qué es o no es una expresión estético/artística" (Albán 2012, p.290).

Este concepto está ligado a la idea de opción decolonial y a la de estética que desde este paradigma se plantean.

> "Las estéticas de re-existencia son las del descentramiento, las de los puntos de fuga que permiten visualizar escenarios de vida distintos, divergentes, disruptivos, en contracorriente a las narrativas de la homogenización cultural,

simbólica, económica, socio-política" (Albán 2012, p.292).

Otra particularidad de estas estéticas es que parten de procesos que otorgan un lugar primordial a las narrativas otras, diferentes. Como nos dice Albán: "Tal vez las estéticas de re-existencia sean el susurro de prácticas decoloniales que avizoran formas otras de "buen vivir" (Albán 2012, p. 293).

3.3 Procesos de traducción

En este apartado pondremos en relación los conceptos ya revisados de deseo y de resistencia con la concepción de traducción intercultural que presentamos aquí de la mano del sociólogo portugués Boaventura de Sousa Santos. El concepto de traducción nos interesa en la medida que implica en un sentido, un reconocimiento del otro, pero también veremos que es una manera de desplazamiento, de encontrar nuevos sentidos en un texto.

Según la etimología de la palabra, traducción quiere decir acción de guiar de un lado a otro, o mover de lugar (prefijo -trans, ducere (guiar) y el sufijo -ción). Nos interesa fijarnos en dicha etimología puesto que hemos venido desentrañando la importancia del lugar tanto desde el punto de vista del desarrollo, como de las prácticas artísticas y en este sentido una noción de traducción que pone en relación dos lugares a través de un movimiento es una imagen que nos ayuda a guiar el sentido que hemos querido darle a los procesos que describiremos al abordar los casos de estudio. Desde otro punto de vista Bourriaud también nos señala otras aproximaciones a los procesos de traducción cuando indica que “la traducción aparece también hoy como el imperativo categórico de una ética de reconocimiento del otro, mucho más que el mero registro de su “diferencia” (Bourriaud, 2009: 155).

Nos interesa centrarnos en una vertiente muy concreta del uso de traducción que es el de traducción intercultural según la propuesta de Boaventura de Sousa Santos. Normalmente se encuentra este término asociado al trabajo que hace un traductor al convertir un texto a otro idioma, teniendo en cuenta las diferencias culturales que puedan estar expresadas en el texto y la cultura del público al que se dirige la traducción, pero para el caso de nuestra investigación hemos seguido la vertiente trabajada por el sociólogo portugués, con la cual ha desarrollado talleres en diversas partes del mundo convocando a movimientos sociales y asociaciones de índole muy diversa. A continuación vamos a señalar los ejes principales de este concepto de traducción intercultural.

3.3.1 La sociología de las emergencias y la traducción intercultural

Para definir su propuesta acerca de la traducción intercultural, Santos nos introduce primero en el análisis de lo que él ha definido como el modelo de la *razón indolente*, una racionalidad que según sus investigaciones no considera la totalidad de las experiencias sociales existentes y que por lo tanto desperdicia esas experiencias. A partir de estas conclusiones considera que es necesario proponer un modelo diferente de racionalidad.

Frente a esta realidad propone fundar una *razón cosmopolita* que se basa en tres procedimientos sociológicos: la sociología de las ausencias, la sociología de las emergencias y el trabajo de traducción. Propone estos tres procedimientos a partir de tres ideas básicas: la comprensión del mundo excede por mucho la comprensión occidental del mismo; las concepciones de tiempo y temporalidad son fundamentales para crear y legitimar poder social, así como para comprender el mundo y, por último, afirma que la contracción del presente y la expansión del futuro son aspectos característicos de la concepción occidental de la racionalidad (Santos, 2009).

Frente a la contracción del presente propone su expansión y por lo tanto su diversificación a través de la sociología de las ausencias, y frente a la expansión del futuro propone contraerlo a través de la sociología de las emergencias.

Para fundamentar la teoría de la sociología de las ausencias Santos nos indica que ésta “opera sustituyendo monoculturas por ecologías” (Santos 2009, p.113) de modo que distingue cinco lógicas de producción de no existencia*: la monocultura del saber, la monocultura del tiempo lineal, la lógica de la clasificación social, la lógica de la escala dominante y la lógica de la productividad* y seguidamente identifica cinco ecologías: la ecología de los saberes, la ecología de las temporalidades, la ecología de los reconocimientos, la ecología de las transescalas y la ecología de las productividades (Ver figura F.III.1).

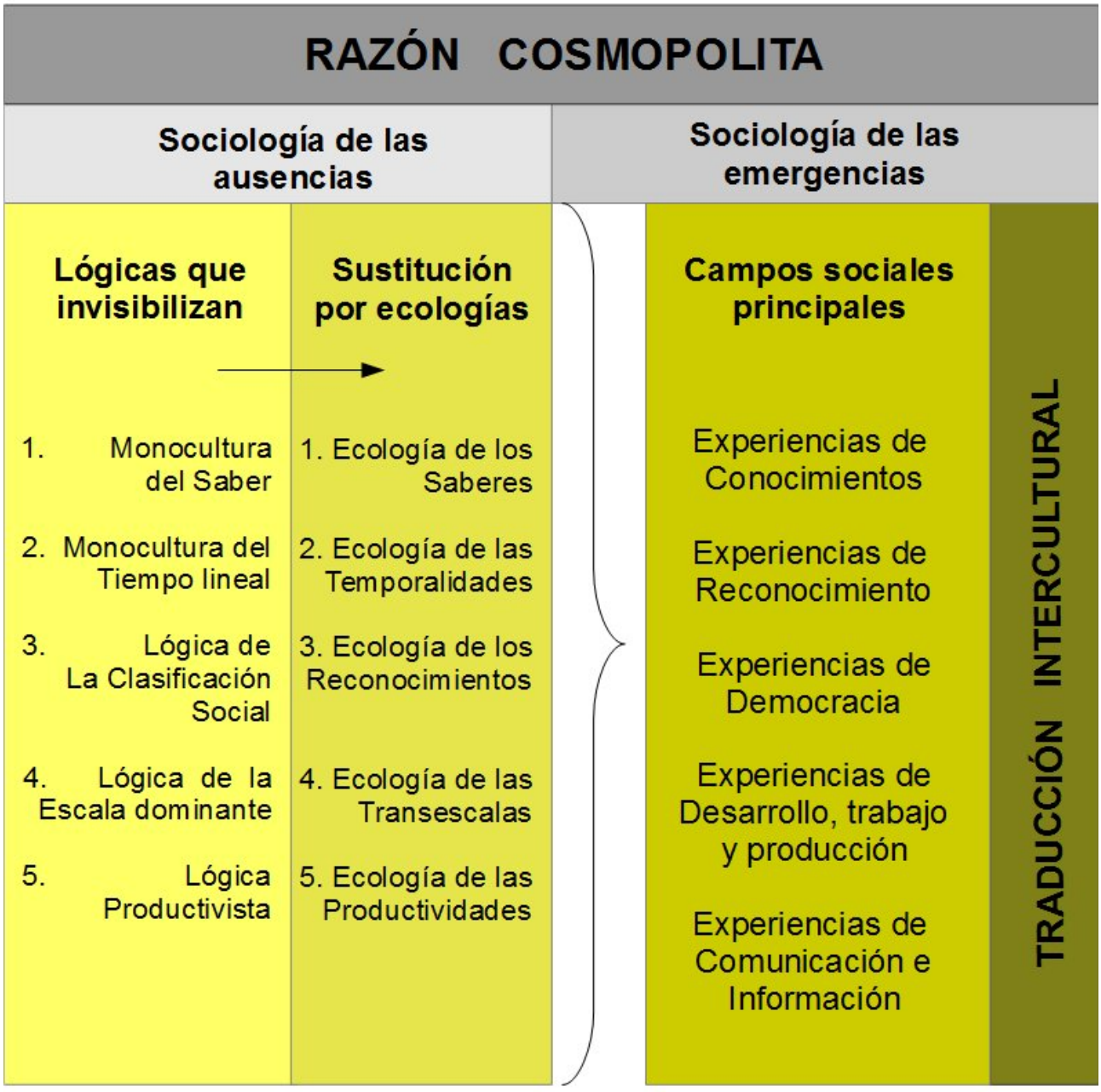


Figura F.III.1
Esquema de la sociología de las ausencias y de las emergencias

A la razón cosmopolita Santos le confiere dos tareas principales que consisten en buscar respuestas para dos preguntas:

"¿Cómo dar cuenta teóricamente de la diversidad inagotable del mundo?" Y dado que no tiene sentido captar esa diversidad por grandes teorías totalizadoras "¿Cuál es la alternativa a la teoría general?" (Santos 2009, p.136).

En segundo lugar se plantea el sentido de las luchas por la emancipación social. Dada la indefinición de la "dirección y el sentido" de las transformaciones sociales ¿Cómo definir ese mundo mejor y cómo luchar por él?

Contestando a esta segunda pregunta desde el punto de vista de nuestra investigación, consideramos que se puede intentar definir ese mundo mejor preguntando por lo que cada uno considera que es un futuro/lugar mejor y reflexionando y revisando de manera crítica la forma en que se ha construido esa definición o imaginario acerca del mundo/futuro/lugar ideal. Esto es básicamente lo que hemos hecho durante nuestros casos de estudio.

Para la primera pregunta Santos considera que "la alternativa a la teoría general es el trabajo de traducción" que él define como "el procedimiento que permite crear inteligibilidad recíproca entre las experiencias del mundo, tanto las disponibles como las posibles" (Santos 2009, p.136).

"Los procedimientos de traducción, aunque básicamente los mismos, varían conforme los diferentes saberes pertenecen a la misma cultura o a culturas diferentes. En este último caso, la traducción asume la forma de traducción intercultural y su ejercicio es particularmente complejo" (Santos 2014, p.454).

Santos nos señala la importancia de "mostrar el potencial de la traducción intercultural para crear alianzas basadas en la idea de que la comprensión del mundo es mucho más amplia que la comprensión occidental del mundo y que la emancipación social debe ser repensada con la misma amplitud" (Santos 2014, p.10).

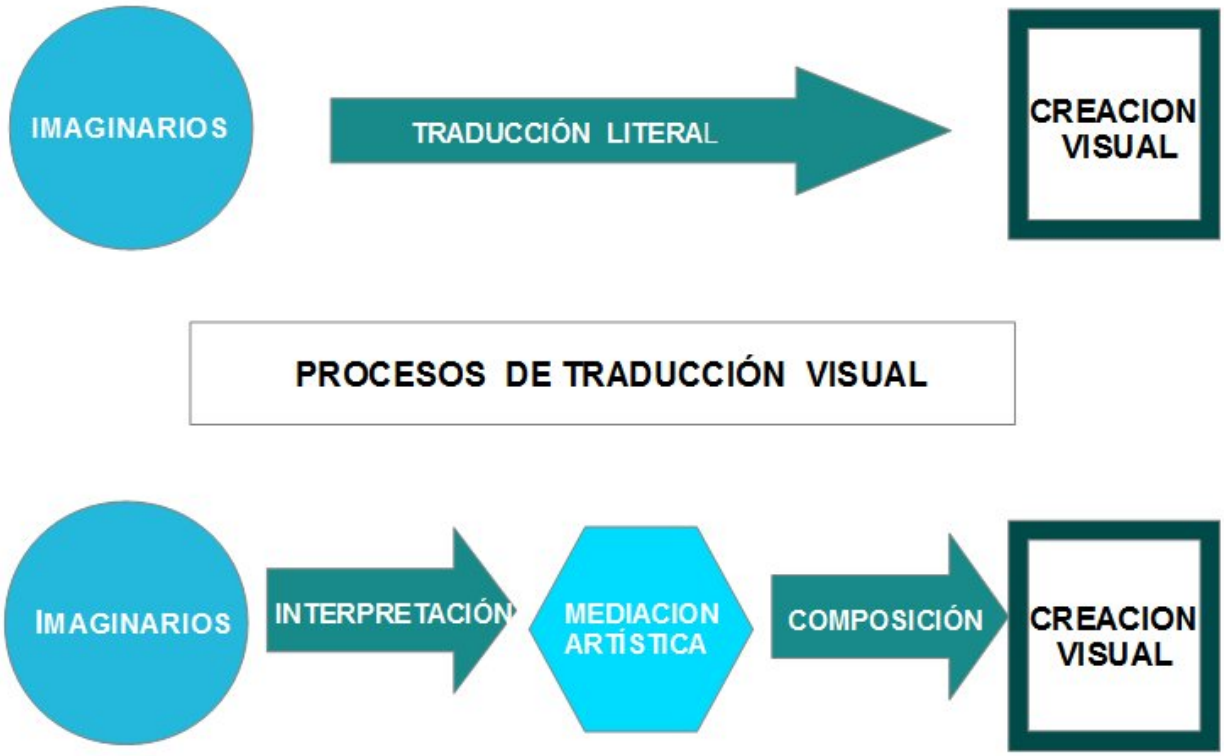
3.3.2 Propuesta para una traducción visual de imaginarios

En referencia al término que usa Santos de traducción, vamos a separarlo en dos vertientes teniendo en cuenta los diferentes usos que de la traducción hemos hecho en los casos de estudio que veremos en el último capítulo. Diferenciamos entre traducción e interpretación. En el trabajo lingüístico, hay una diferencia clara entre un traductor simultáneo y un intérprete. El traductor simultáneo traduce literalmente y en el mismo momento un discurso hablado. El intérprete hace una conexión entre dos interlocutores y no necesariamente debe traducir literalmente los discursos, puede transmitir la idea aunque use sinónimos.

Durante el trabajo de traducción visual podríamos hacer una diferenciación similar, ya que en el último caso, el de *Paisajes para la paz*, han sido los mismos participantes quienes han encontrado y escogido las imágenes con las que traducir visualmente los conceptos propuestos, en este sentido creo que han hecho un trabajo de traducción bastante literal. En los casos anteriores, sobre todo en el proceso planteado para el proyecto *Soñadoras*, tuvimos un grupo de mujeres artistas que interpretaron visualmente las ideas y narrativas que las participantes les transmitieron. (Ver figura F.III.2)

Hay una mediación entre las imágenes posibles que las participantes podrían escoger ellas mismas y las que escogen las artistas tratando de representar de manera eficaz y estética el imaginario de las participantes.

F.III.2 Esquema de los procesos de Traducción visual



Obviamente hay una gran complejidad cuando hablamos de literalidad en el caso de la traducción visual, y por ello difícilmente puede hacerla una tercera persona, artista o no, pues cuando trabajamos con imágenes es muy complicado poder hacer una representación literal de una imagen que otra persona te está describiendo y de hecho, es una tarea complicada incluso para la misma persona que imagina y quiere representar lo imaginado. En el caso del lenguaje muchas veces tenemos unos signos que tienen un equivalente aproximado (teniendo en cuenta el contexto y otros aspectos del discurso) en los diferentes idiomas. Aun así tenemos ejemplos de cosmovisiones en las que los conceptos que buscamos tienen significados de difícil traducción. En el caso de las imágenes tenemos un universo de conceptos y significados representados en ellas, que hace que sea casi imposible tener un equivalente literal para ellas. Cuando hablamos de imaginar, es posible que existan tantas diferentes representaciones visuales de un

concepto, como personas que imaginan.

En resumen, la experiencia de los casos de estudio nos ayuda a verificar cómo nos encontramos con una pobreza de medios con los que expresar una imagen del sueño, del deseo, una experiencia onírica.

> "...del contraste entre el descubrimiento de la complejidad, de la riqueza y la diferenciación que se puede tener en una experiencia onírica y la pobreza de medios con la que se cuenta al despertar, cuando se intenta expresar esa producción onírica por la rememoración, por la escritura o por el dibujo" (Guattari y Rolnik 2006, p.281).

Sin embargo, sí hay una influencia del contexto, y los condicionamientos socio-económicos y culturales, que restringen la visualidad de los imaginarios sociales al imponerse, desde distintas instancias de poder, unos imaginarios dominantes.

> "...el trabajo de traducción de las prácticas es particularmente importante entre prácticas no-hegemónicas, dado que la inteligibilidad entre ellas es una condición de su articulación recíproca […] para que esa articulación sea posible, es necesario que los movimientos sean recíprocamente inteligibles" (Santos 2009, p.141).

El planteamiento que Santos hace de la traducción intercultural es pertinente para el análisis de los casos de estudio planteados en esta investigación, debido a que las metodologías y prácticas artísticas trabajadas pretenden a futuro, generar inteligibilidad entre comunidades de conocimiento diversas, la relación entre dichas comunidades ya existe, debido a sus dinámicas sociales propias, pero con niveles jerárquicos diferenciados entre ella, pues contienen concepciones de sabiduría y visiones del mundo diferentes.

Es el caso de la relación entre las Organizaciones No Gubernamentales de

Desarrollo europeas, españolas en lo que se refiere a nuestro análisis, y los movimientos y grupos sociales con los cuales trabajan tanto dentro como fuera de la Comunidad Europea.

También nos planteamos el mismo ejercicio al analizar la situación de un grupo de migrantes colombianos, frente al proceso de paz entre el gobierno y la insurgencia de las FARC, iniciado a finales de 2012. La posible ininteligibilidad a la que la propuesta metodológica desde la creación visual pretende hacer frente, consiste no solamente en la situación de vulnerabilidad en la que el colectivo de emigrantes se encuentran frente a las políticas del estado colombiano, sino igualmente en la dificultad para ser reconocidos como sujetos políticos activos al residir fuera de las fronteras del país. El colectivo de colombianos migrantes es en este sentido una minoría más, con una situación muy particular frente al ejercicio de sus derechos ciudadanos. El hecho de residir fuera y el relativamente poco tiempo que llevan articulando procesos sociales y políticos, hace que no tengan apenas presencia ni reconocimiento como movimiento social dentro de la sociedad colombiana residente en el país.

Estamos refiriéndonos a personas pertenecientes a una misma “cultura nacional” que comparten un cierto imaginario social y territorial pero que sin embargo habitan lugares geográficos distantes y en muchos casos muy disímiles socio-económica y culturalmente hablando.

> “Las culturas sólo son monolíticas cuando se ven de fuera o a distancia. Cuando las vemos de dentro o de cerca es fácil ver que están constituidas por varias y a veces conflictivas versiones de la misma cultura” (Santos 2009, p.146)

Consideramos por lo tanto, que es una tarea pendiente, el disponer de más y mejores espacios de participación en cada uno de los países receptores de la migración colombiana, para que estos ciudadanos puedan aportar a los diferentes procesos y luchas sociales que se dan en el territorio nacional, considerando la valía de las experiencias de migración internacional, y apoyarlos igualmente en las luchas y reivindicaciones sociales que surjan de su situación en el extranjero.

> “El movimiento de la globalización contrahegemónica revela cada vez mayor visibilidad y diversidad de las prácticas sociales que, en las diversas esquinas del globo, resisten a la globalización neoliberal. Es una constelación de movimientos muy diversificados. Se trata, por un lado, de movimientos y organizaciones locales, no sólo muy diversos en sus prácticas y objetivos, sino, más allá de eso, anclados en diferentes culturas. Se trata, por otro, de organizaciones transnacionales, unas originarias del Sur, otras del Norte, igualmente muy diversas entre sí. La articulación y agregación entre estos diferentes movimientos y organizaciones y la creación de redes transfronterizas exigen un gigantesco esfuerzo de traducción” (Santos 2009, p.142).

En cuanto a lo que se llama zona de contacto y la identificación de las realidades entre las cuales traducir, tras nuestra experiencia que presentaremos en los casos de estudio, pensamos que se pueden considerar las siguientes zonas de contacto:

a) Organizaciones No Gubernamentales de Desarrollo (ONGD) – Asociaciones de inmigrantes y contrapartes en el Sur Global

En este sentido las propuestas de codesarrollo se configuran como zona de contacto entre estas organizaciones y sus realidades, donde todas comparten algunos objetivos pero donde también hay una relación de poder dispar entre ellas debido a que unas son donantes y otras receptoras de ayuda para el desarrollo.

b) Movimientos sociales en Colombia – Diáspora colombiana en España (Valencia)

En este caso se trata entender las diferentes reivindicaciones sociales como zona de contacto entre realidades que son disímiles dentro de una misma cultura, en este caso la colombiana. Al respecto veremos en el último capítulo que han ido surgiendo propuestas que buscan tender lazos entre la realidad de los colombianos que viven en el exterior, más concretamente en el caso de los refugiados y la de las luchas que se vienen dando en los territorios, a través del *Foro Internacional de Víctimas*.

> “La selección de los saberes y prácticas entre los cuales se realiza el trabajo de traducción es siempre resultado de una convergencia o conjugación de sensaciones de experiencias de carencia, de inconformismo, y de motivación para superarlas de una forma específica” (Santos 2009, p.146).

El inconformismo al que hace referencia Santos se da por ejemplo, frente a los diversos niveles y modelos de desarrollo en el caso de las comunidades que se ven afectadas y excluidas en dichos sistemas, pero también frente a las relaciones entre las ONGD y las asociaciones de inmigrantes y contrapartes del Sur.

Los inconformismos frente a la situación de vulnerabilidad dentro de un modelo de desarrollo, intentan ser superados por medio de proyectos de cooperación internacional para el desarrollo, y proyectos de sensibilización de las sociedades del Norte sobre la realidad de las del Sur. Donde unos son los donantes y otros los receptores de ayuda, unos son los que registran la realidad del Sur, y establecen los códigos que deben respetarse a la hora de hablar de ellos o mostrar su realidad.

También podemos hacer referencia a un inconformismo cuando nos enfrentamos a la realidad de la construcción de paz con justicia social por parte de los movimientos sociales en Colombia y por parte de la comunidad de migrantes colombianos en el extranjero, incluida la comunidad de refugiados y asilados.

Dichos movimientos tratan de superar las causas de dicho inconformismo, apoyando la salida negociada al conflicto, pero solamente como un paso para superar la violencia y la injusticia social, sin considerar la firma de un acuerdo de paz como solución definitiva para el conflicto.

> “[...] la idea de posmodernidad apunta demasiado hacia una descripción que la modernidad occidental hace de sí misma y en esa medida puede ocultar la descripción que de ella hicieran los que sufrieron la violencia con que ella les fue impuesta. Esa violencia matricial tuvo un nombre: colonialismo” (Santos 2009, p.339).

CAPITULO IV

PAISAJES Y UTOPIAS

TRADUCCION VISUAL DE IMAGINARIOS EN CONTEXTOS DE INTERCULTURALIDAD

En este capítulo pasaremos a presentar los tres casos de estudio propuestos en esta investigación. Como hemos visto en los capítulos precedentes las nuevas prácticas artísticas que se han ido desarrollando en las últimas décadas potencian otros tipos de producción que se enfocan más en las narrativas, las situaciones y las mediaciones y consideramos que cuando dichos procesos abordan lo relacional y lo contextual tienen la capacidad de ser satisfactores sinérgicos de la necesidad de creación y nos preguntábamos si tal vez los procesos que se inscriben en lo comunitario tengan un mayor grado de satisfacción sinérgica.

Tres proyectos artísticos organizados entre el 2010 y el 2013 desde la ciudad de Valencia, han servido como trabajo de campo de investigación desde el cual analizar una serie de estrategias creativas socialmente sinérgicas, implementadas con el fin de re-crear de forma visual y significativa los imaginarios personales en diferentes grupos interculturales y asociaciones de inmigrantes o personas relacionadas directa o

indirectamente con la movilidad geográfica. Al abordar la noción de lugar como eje principal de reflexión, estos procesos de re-creación han indagado en la forma en que estos grupos construyen sus imaginarios de lugar en relación a los deseos, la identidad cultural, la memoria, o el género.

Los casos de estudio que presentamos no pueden ser considerados como proyectos que han abarcado todas las variables que hemos estudiado y analizado, pero han sido proyectos-prueba donde hemos intentado proceder ajustándonos al nuevo paradigma de artistas productores de narrativas y situaciones. Lo contextual y relacional ha sido un eje fundamental en dichos procesos, pero no han llegado a erigirse en procesos comunitarios teniendo en cuenta que los tiempos de trabajo han sido cortos, pues ninguno llega al año de duración.

Las cuestiones del desarrollo permean los casos de estudio desde dos perspectivas. En primer lugar porque las dos primeras propuestas se han podido concretar en el contexto de iniciativas de codesarrollo financiadas con dinero público y en ese sentido hay una afectación directa de las teorías y las prácticas del codesarrollo a estos procesos, y por otro lado, el trabajo de narrativas a partir del cual se generan los procesos de traducción y creación visual está basado en preguntas acerca de la manera en que las personas desean e imaginan sus entornos de vida y por tanto un imaginario de desarrollo también aflora en este contexto.

Nuestros casos de estudio se han centrado en la producción de una serie de paisajes imaginarios que se proyectan hacia el futuro y por eso hemos considerado que los deseos y sueños que allí se intuyen pueden inscribirse en el mundo de la utopía. Empezaremos entonces por presentar la definición de utopía que nos brinda Zigmunt Bauman para centrar este concepto como eje de nuestro casos de estudio. Bauman señala que *utopía* es un término que acuñó Tomás Moro y que “lo llamó “utopía”, aludiendo al mismo tiempo a dos palabras griegas: eutopia, “buen lugar” y outopia, “ningún lugar” (Bauman 2007, p.135).

Esta etimología nos indica por qué el término utopía describe bien el tipo de paisajes que se conciben durante el proceso de la traducción visual. Nuestros ejercicios

proponen pensar en el lugar deseado o soñado, por lo tanto en un buen lugar, pero a su vez es una proyección hacia el futuro por lo tanto no se refieren a “ningún lugar” concreto. Más bien a la suma de varios lugares, que pueden ser igualmente imaginados.

El artista José Alejandro Restrepo también nos indica que “para Tomás Moro, su *Utopía* (1516) es una isla donde prima el bien común sobre la propiedad privada” (Restrepo 2012, p.138), haciendo alusión a un lugar y a un tipo de paisaje como lo es una isla. Los paisajes resultantes de nuestros proyectos son utopías porque parten de los deseos e imaginarios de quienes participaron en los tres proyectos. Son utopías porque son proyecciones de un ideal de futuro, aunque construido con imágenes pasadas y presentes.

> “Una utopía es ante todo una imagen de otro universo, diferente del que se conoce por experiencia directa o por haber oído hablar de él. La utopía, además, prefigura un universo enteramente creado por la sabiduría y la devoción humanas” (Bauman 2007, p.138).

Bauman distingue entre tres posturas diferentes frente al mundo: la postura premoderna del “guardabosque”, la concepción y práctica del mundo moderno que compara con la figura del “jardinero”, y por último, la figura a la cual está cediendo paso la del jardinero: la del cazador. Cazador en el sentido de que no se interesa por el equilibrio ambiental sino solamente por obtener su pieza/trofeo del día.

Estas diferentes posturas frente al mundo que describe Bauman pueden ser análogas a los diferentes modelos o concepciones de desarrollo que analizamos en el primer capítulo: económico/ sostenible/ decrecentista o del “Buen vivir”. Las equivalencias que corresponderían según esta analogía que proponemos son:

Desarrollo económico	–	Cazador
Desarrollo sostenible	–	Jardinero
Decrecimiento / Buen Vivir	–	Guardabosque

Sin embargo las categorías que propone Bauman describen un desarrollo cronológico que va desde el guardabosque hasta el cazador, mientras que tal como hemos presentado la evolución de las teorías respecto al desarrollo, estas han avanzado desde el desarrollo economicista hacia el decrecimiento y el Buen Vivir. En este sentido podemos decir que la dirección en la que avanzan muchas teorías e investigaciones sobre desarrollo intenta contrarrestar el avance y dominio de una postura neoliberal frente al mundo.

Frente a las voces que proclaman el fin de la utopía, el sociólogo Boaventura de Sousa Santos apuesta por horizontes de pluralidad y crítica.

> "En vez de celebración del fin de la utopía, propongo utopías realistas, plurales y críticas. […] En vez de la deconstrucción, propongo una teoría crítica posmoderna, profundamente autorreflexiva" (Santos 2009, p.341).

En este último capítulo utilizaremos la teoría de los imaginarios vista en el segundo capítulo con el fin de analizar las imágenes resultantes de los diferentes procesos creativos desarrollados en los tres casos de estudio que presentamos a continuación. Para estos análisis lo que definimos como "la cuestión del lugar" será relevante, y siguiendo los postulados de Armando Silva, consideramos que este estudio de los imaginarios del lugar nos va a permitir comprender la forma en que se construyen estas memorias tanto individuales como públicas:

> "Lo territorial entonces no será, [...] tanto un espacio físico como un lugar de relaciones, de interacciones e intercambios que producen contextos en variadas escalas desde las más vecinales, hasta las más globales, y los

estudios sobre imaginarios se dedicarán a entender cómo construimos y cómo archivamos en nuestras memorias individuales y públicas, desde nuestros deseos y sensibilidades sociales hasta nuestros modos grupales de ver, de vivir, de habitar y deshabitar nuestros mundos" (Silva 2013, p.30).

En cuanto a nuestra metodología de investigación frente a estos tres casos de estudio es fundamental reiterar que los dos primeros casos fueron llevados a cabo antes de definir nuestro plan de investigación para la tesis, de modo que no hubo una observación de estos procesos mientras se desarrollaron. La observación y el análisis se ha hecho de forma posterior a partir de las memorias y productos generados a partir de los mismos y sobre todo de nuestras apreciaciones desde la coordinación y gestión de los mismos.

El tercer caso de estudio sí está planteado como trabajo de campo durante el cual seguir unos parámetros metodológicos concretos. Nuestro papel investigador en este caso ha sido el de una observación participante en las primeras fases y de dinamización y coordinación en las fases finales. Al respecto las fases desarrolladas fueron:

Observación participante:

- Contacto con el grupo para proponer la idea
- Participación en reuniones y encuentros para tomar notas de las reflexiones del grupo

Dinamización y coordinación:

- Síntesis de las ideas y selección de conceptos clave
- Trabajo de traducción visual
- Acompañamiento en la búsqueda de imágenes
- Trabajo de creación visual
- Exposiciones del resultado

La duración total de este trabajo de campo fue de nueve meses, entre marzo y diciembre de 2013, contando desde el primer contacto con el grupo para proponer la idea y la primera presentación de los resultados del proyecto.

Respecto a los aspectos que pretendimos observar en el trabajo de campo podemos destacar:

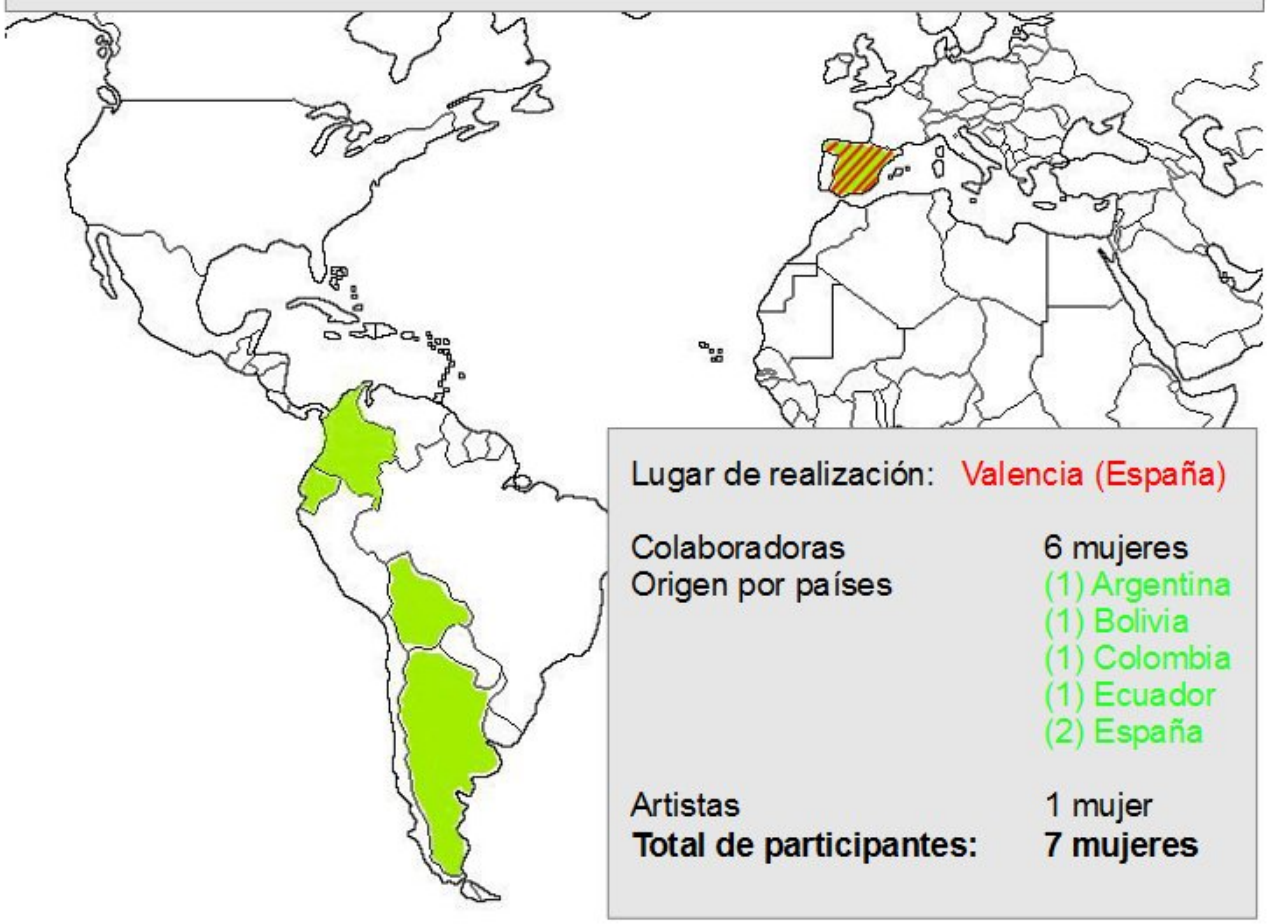
- La motivación de los participantes en cada fase del proyecto, especialmente durante las fases de traducción y de creación visual
- Pertinencia de los temas y preguntas propuestos
- Facilidades /dificultades en el proceso de traducción desde el punto de vista de las personas participantes como desde nuestro rol de dinamizadores
- Tipo de imágenes seleccionadas y encontradas y disponibilidad real de las mismas en el entorno del grupo
- Grado de identificación de las personas participantes con el resultado de sus collages

Finalmente, la dimensión de nuestros análisis de los tres casos de estudio, como se verá a lo largo del capítulo, está enfocada hacia un diálogo entre los imaginarios y sus traducciones, con los contextos frente a los cuales se han planteado y que son los que les dan sentido.

4.1 Bellas durmientes

Los imaginarios femeninos del lugar en contextos interculturales

F.IV.1
Mapa del proyecto *Bellas Durmientes*



Migración e interculturalidad han sido conceptos de discusión claves en España en las últimas décadas, durante las cuales el país se perfiló como lugar de recepción de inmigrantes, aunque a día de hoy, en el contexto de la crisis financiera global que ha afectado fuertemente al sur de Europa, el proceso se tiende a invertir cuando constatamos que una gran cantidad de población inmigrante y local sale del país. Estos conceptos han sido profusamente discutidos y analizados desde diferentes sectores de la sociedad y por parte de variadas disciplinas académicas, incluyendo el arte y los estudios

culturales, y este apartado pretende hacer un aporte a estas discusiones, analizando un proceso artístico donde la cuestión del lugar se perfila como una reflexión fundamental para comprender el contexto actual.

Este apartado analiza un proyecto artístico colectivo realizado en el año 2010, titulado *Bellas Durmientes*, con el cual generamos un espacio de encuentro e intercambio para seis mujeres provenientes de diferentes lugares y culturas, pero que convivían en un contexto geográfico y social común: La Comunidad Valenciana en España. El objetivo de estos encuentros fue el de afrontar diferentes preguntas acerca de sus lugares reales y actuales, e imaginarios y futuros.

El proceso consistió en charlas individuales y encuentros colectivos con estas mujeres, donde se produjeron narrativas que luego se convirtieron en imágenes significativas que representaban los lugares soñados por ellas. Creamos una serie de paisajes-collages usando estas imágenes y luego realizamos sesiones fotográficas para registrar la proyección de dichos collages sobre sus rostros.

Migradas y españolas se encontraron y trabajaron juntas, intercambiaron sus opiniones e imaginarios personales y las fotografías resultantes al final del proceso buscaron representar sus sueños a manera de paisaje. El papel participativo que las mujeres tuvieron durante el proceso y las reflexiones visuales obtenidas de sus palabras e ideas empoderaron colectivamente sus discursos y narrativas.

El resultado del proyecto se presentó en una exposición de un mes de duración en el municipio valenciano de Mislata, y posteriormente se editó un catálogo para compartir y difundir el proyecto entre el público valenciano. Los resultados y las conclusiones finales han servido para estructurar una investigación académica, teniendo en cuenta las contribuciones que una metodología de *traducción visual de imaginarios* puede aportar al desarrollo de otros proyectos artísticos en contexto sociales.

4.1.1 Orígenes de la propuesta

La propuesta de *Bellas Durmientes* surge tras la opción que tuvimos desde la *Asociación Awayo* de realizar una exposición individual durante el año 2010. A partir de esta oportunidad, nos planteamos dos cuestiones a tener en cuenta en el proyecto a desarrollar: en primer lugar, la opción de desarrollar un proyecto colaborativo, donde personas ajenas a lo artístico pudieran participar de la propuesta, pues ya en 2004 y 2005 habíamos realizado un par de propuestas de arte público en las cuales la colaboración de terceras personas fue fundamental y queríamos seguir ese camino. En segundo lugar, teníamos claro la técnica artística que queríamos utilizar: la proyección de imágenes sobre rostros para ser fotografiados, pues ya habíamos experimentado con esta técnica realizando una serie de autorretratos en el año 2004.

Al tener como técnica de trabajo para nuestro proyecto la fotografía, consideramos valioso traer a debate una idea de Susan Sontag, que sostiene que la imagen fotográfica es un mecanismo de control que ejercemos sobre el mundo – por encima de nuestra experiencia y la percepción de los demás de nuestra experiencia.

Desde nuestro punto de vista de compromiso con la realidad, creemos necesario tener en cuenta el poder que tiene el acto de fotografiar, porque es una forma de conocimiento del mundo, y en la medida en que quien fotografía se apropia de lo fotografiado, se está estableciendo una relación jerárquica.

> “Las fotografías son en realidad la experiencia capturada y la cámara es el brazo ideal de la conciencia en su afán de poseer. Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa ponerse a sí mismo en una relación con el mundo que se siente como conocimiento- y, por lo tanto, como poder” (Popova citando a Sontag).

Siendo conscientes de estos aspectos de poder y de que nuestra propuesta surgió a partir de un proceso muy concreto de creación visual, empezamos a plantearnos los demás pasos a seguir: ¿Qué tipo de imágenes proyectar y cómo construirlas? ¿Con qué

personas trabajar en este proceso? ¿Sobre qué tema trabajar? En este punto decidimos hacer una conexión con la experiencia que tuvimos en el año 2009 durante los talleres sobre codesarrollo que impartimos junto con la *Asociación Awayo* y la *ONGD Paz y Desarrollo* en 12 municipios de la Comunidad Valenciana.

En estos talleres planteamos a los participantes preguntas acerca de sus lugares de origen y de sus lugares de residencia actual y nos dimos cuenta, a través de sus respuestas, de las diferentes manera en que cada persona construía su idea de lugar en el que le gustaría estar en el futuro. Además pudimos conocer el sentir de personas no inmigradas, nacidas en España que consideraban que tenían una historia de migración por haber cambiado de residencia dentro de sus propio país. Todos estos aportes de las personas participantes en los talleres, desde sus experiencias personales nos hicieron reflexionar acerca de la importancia de los lugares y sobre todo de la forma en que cada persona idealiza o no estos lugares.

Entonces decidimos retomar este tipo de preguntas en nuestra propuesta y en cuanto al tipo de participantes la apuesta fue por invitar a varias mujeres de nuestro círculo de amistades para que participaran en el proceso. Una de las razones es que el proceso iba a requerir varias charlas con dichas mujeres, además de reunirlas durante el proceso y para la proyección de las imágenes y el que se tratara de amigas iba a facilitar el contacto y su predisposición a participar en las actividades. El hecho de que la autora de esta investigación sea una mujer fue una razón de peso para la elección de trabajar con otras mujeres. Valoramos la importancia de crear espacios donde poder encontrarnos y reconocernos entre mujeres, un espacio donde nos identificamos y nos sentimos incluidas, además de por nuestras experiencias y un contexto compartido, por un reconocimiento desde nuestra feminidad y desde el sentir de nuestros cuerpos.

Con todos estos elementos ya definidos se echó a andar el proyecto con la participación de seis mujeres de cinco nacionalidades diferentes. La cuestión de la diversidad de orígenes era natural, ya que al ser nosotras mismas personas inmigradas en Valencia, nuestra red de apoyo es una red también intercultural.

4.1.2 El codesarrollo como contexto

Durante las dos últimas décadas hemos sido testigos de una fuerte dinamización del tejido asociativo de la ciudad de Valencia (España) debido en parte a la creación y la participación ciudadana de numerosas asociaciones de inmigrantes. La característica principal de estas agrupaciones ha sido el trabajo auto gestionado y la voluntad de dar a conocer sus valores culturales en la sociedad de acogida, sin embargo muchas de ellas también se constituyeron con el objetivo de apoyar proyectos de desarrollo en sus países de origen.

La implementación del concepto de codesarrollo dentro de los planes y políticas de la cooperación internacional española en el año 2005 abrió un espacio de participación para estas asociaciones, al convertirse éstas en un eje vertebral para la realización de dichos proyectos, ya fuera directamente, o a través de ONGs locales de desarrollo con una trayectoria y experiencia ya construida. Como lo constataba Carlos Gómez gil en ese mismo año:

> "...en la medida en que en muchos barrios y ciudades empiezan a surgir experiencias de auto organización en los inmigrantes de un cierto interés, su vinculación con los espacios locales (a través de asociaciones, ayuntamientos, instituciones públicas, entidades económicas y vecinales) puede también permitir nuevas alianzas ciudadanas de desarrollo y estrategias que refuercen los vínculos con las regiones y comunidades de procedencia" (Gómez Gil 2005, p.12).

El concepto de codesarrollo es crucial para enmarcar un amplio contexto del proyecto *Bellas Durmientes*. Los orígenes y desarrollo de este concepto los hemos presentado en el primer capítulo, dentro del paradigma del desarrollo humano donde cerrábamos dicho apartado señalando la importancia de los procesos de fortalecimiento institucional en las asociaciones de inmigrantes, como condición para permitir una mayor incidencia y empoderamiento de estos grupos frente a las iniciativas de codesarrollo.

El codesarrollo además es una vertiente que vincula la inmigración con el desarrollo, y en este sentido le da espacios de participación a la población inmigrante. Le permite ser, potencialmente, ciudadano activo en la sociedad de acogida, y esta condición le permite también plantear o establecer líneas de contacto y relación con asociaciones y movimientos sociales de sus países de origen.

Pero en el caso de la *Asociación Awayo- Red internacional de arte*, formada por mujeres artistas de diferentes nacionalidades, tuvimos la oportunidad de empezar nuestra andadura en el codesarrollo en el año 2008 como potenciales beneficiarias de un proyecto de fortalecimiento institucional financiado por la Generalitat Valenciana, que fue aprobado para iniciar su ejecución en 2009.

Obviamente hay una gran parte de la población inmigrada que no participa de estos espacios asociativos, incluso habiendo completado un proceso de arraigo y teniendo una situación de estabilidad en el país de acogida. En este sentido, el codesarrollo como concepto y realidad sigue siendo muy desconocido dentro de la población en general, tanto autóctona como inmigrada.

Y en este marco cabe comentar varios aspectos conflictivos respecto a las posibilidades de participación de las personas inmigradas en la sociedad de acogida: el caso de las empleadas de hogar, con condiciones laborales que les impiden tiempo y espacios de participación y el ejercicio de una parte de sus derechos ciudadanos; la situación de los inmigrantes en situación irregular, especialmente los provenientes del África subsahariana. La situación de estos últimos también es muy precaria en el contexto del codesarrollo, pues estas personas, al ser consideradas ilegales por las leyes europeas, tienen una gran restricción para su movilidad o el establecimiento de redes de apoyo más amplias, y el racismo social e institucional no hace más que empeorar su situación.

La iniciativa del proyecto de fortalecimiento institucional de la Asociación Awayo partió de la delegada en Valencia de la ONGD *Paz y Desarrollo,* con quien identificamos y formulamos toda la propuesta. El trabajo de fortalecimiento se extendió durante dos fases,

durante las cuales se organizaron cursos de formación en las áreas solicitadas por la asociación. Durante la primera fase también se llevó a cabo una campaña de sensibilización sobre codesarrollo (Ver cartel del campaña en el anexo A.3), y para la segunda fase desarrollamos un ambicioso proyecto expositivo, con el fin de dar un impulso al trabajo profesional de las integrantes.

Este primer caso de estudio que nos hemos propuesto analizar hizo parte de este proyecto realizado en 2010 en el contexto de esta segunda fase de fortalecimiento institucional de la asociación: el proyecto *Bellas Durmientes.* No fue un proyecto aislado sino que surgió en el marco de una propuesta más amplia que la asociación tituló *Distintos Tiempos el mismo lugar,* y que estuvo compuesta por tres exposiciones individuales de tres artistas de la asociación (Ver el cartel del proyecto expositivo en el anexo A.2). Las otras propuestas expositivas que completaron *Distintos Tiempos* fueron *Toko No Ma* de la argentina Carolina Coppens y *Despierta querida dueña* de la chilena Verónica Tapia[20].

Aunque las tres exposiciones de *Distintos Tiempos* hicieron parte de la segunda fase del proyecto de fortalecimiento institucional, y estuvieron financiadas por la Generalitat Valenciana, nos centraremos solamente en *Bellas Durmientes*, no sólo por las características creativas y metodológicas que planteó sino también porque lo hizo en un contexto de trabajo vinculado a la interculturalidad, la migración y el conocimiento entre mujeres de diferentes culturas. En otras palabras, uno de nuestros objetivos con este proyecto creativo pretendía que el codesarrollo estuviera latente en él.

Fue así que aprovechamos la formulación de este proyecto expositivo para proponer, más que la producción individual de una serie de obras para la exposición, un proceso colectivo, donde el resultado visual fuese la prueba piloto de una investigación social donde participaran otras personas ajenas al mundo del arte y donde, finalmente, conseguimos mezclar una propuesta técnica basada en la fotografía con una propuesta

20 Surgió de una propuesta de la Asociación Awayo-Red Internacional de Arte (Awayo-ria) para integrar el proyecto *Distintos Tiempos, el mismo Lugar*, que con la colaboración de la ONGD Paz y Desarrollo y de la Consellería de Solidaridad y Ciudadanía de la Generalitat Valenciana, dentro de un proceso más amplio en el área de codesarrollo, presentó durante ese año tres exposiciones individuales de tres artistas de esta asociación.
El proyecto *Distintos Tiempos* incluyó, además, la realización de tres talleres, que a modo de actividad de sensibilización, demarcaron un contexto sobre la realidad de otras mujeres artistas en los países de origen de las participantes y finalmente, la edición de un catálogo con el registro tanto de las exposiciones como del sentido global del proyecto.

metodológica de trabajo grupal que habíamos implementado con la Asociación Awayo a través de una serie de talleres sobre codesarrollo, en diferentes municipios de la Comunidad Valencia durante el año 2009.[21]

Siendo las protagonistas que convocamos para el proyecto, y la autora de esta investigación mujeres provenientes de lugares diferentes (Argentina, Bolivia, Colombia, Ecuador, España), escogimos la cuestión del lugar como tema principal a partir del cual estructurar el trabajo colectivo tanto reflexivo como creativo. Tanto el lugar presente, donde cada una nos encontramos en la actualidad, como el lugar futuro, o lugar utópico, ese que construimos en nuestra imaginación y dentro del cual nos proyectamos a nosotras mismas para ocuparlo y habitarlo, fueron las reflexiones que vertebraron el proceso.

4.1.3 La cuestión del lugar

En la introducción de su texto *El lugar de la naturaleza y la naturaleza del lugar: ¿globalización o postdesarrollo?,* Arturo Escobar plantea la necesidad de una revaloración de "la importancia del lugar y de la creación de lugar, para la cultura, la naturaleza y la economía" (Escobar 2000, p.68) y enseguida cita el libro *The information age* de Manuel Castells cuando indica que:

> "...el surgimiento del nuevo paradigma tecnológico basado en la información, las tecnologías electrónicas y biológicas, está produciendo una sociedad de redes en la que "el espacio de los flujos" se impone al "espacio del lugar", y donde "no existe lugar alguno por sí mismo, dado que las posiciones las definen los flujos. …los lugares no desaparecen pero su lógica y significado son absorbidos por la red…el significado estructural desaparece, subsumido en la lógica de la metared" (Escobar 2000, p.83 citando a Castells 1996, p.412)

21 Campaña *ENREDANDO. Realidades interculturales, redes asociativas y codesarrollo*, realizada por medio de talleres en los municipios de Alicante, Benicàssim, Castellón, Denia, Elche, Gandía, Sagunto,Sueca,Valencia y Xátiva . Se puede ver el cartel con la programación en el anexo A.3.

En este sentido, aunque el paradigma de la globalización ha marginalizado el lugar, pensamos que aún prevalece la importancia de éste último y de un sentido de pertenencia al mismo para la mayoría de las personas.

Las preguntas de trabajo para los talleres de codesarrollo que habíamos llevado a cabo por diferentes municipios valencianos en el marco de la campaña de sensibilización *Enredando. Realidades interculturales, redes asociativas y codesarrollo* del año 2009 fueron tres: *¿De dónde vienes? ¿Dónde vives ahora? ¿Dónde te gustaría estar/vivir en el futuro?* Construyendo así una presentación de cada uno de los participantes desde la historia de sus lugares. En la mayoría de casos, para describir el lugar futuro las personas recurrían al imaginario de su lugar de origen, a la posibilidad de encontrar, aunque sea en otro sitio, unas condiciones particulares de existencia, o a la posibilidad de establecer o mantener relaciones familiares.

Los talleres iban dirigidos principalmente a asociaciones de personas inmigrantes de la Comunidad Valenciana pero también a personas locales que pudieran estar interesadas en el trabajo con estas asociaciones y en la vertiente de los proyectos de codesarrollo. Esto se debió a que para el codesarrollo la comunidad inmigrante es un eje fundamental para estructurar los procesos, pero la mayoría de esa comunidad no conoce el significado ni a qué tipo de prácticas se refiere el codesarrollo, así que era necesario hacer un trabajo de difusión y sensibilización al respecto.

Estas preguntas planteadas en estos talleres, en ese momento permitieron una identificación mutua entre los participantes a pesar de su condición de locales o inmigrantes, poniendo de manifiesto los desplazamientos geográficos dentro de un mismo país y haciendo énfasis en cómo se construyen los imaginarios acerca del lugar. Un lugar que para nuestro análisis vamos a definir desde la triple vertiente que establece Marc Augé al contraponer los términos lugar/no lugar. Siguiendo la concepción de *no lugar* de Augé, en contraposición a este, un lugar sería un espacio en el que la identidad, la relación y la historia estén simbolizadas.

“De manera que el lugar es triplemente simbólico (en el sentido en que el

símbolo establece una relación de complementariedad entre dos seres o dos realidades): el lugar simboliza la relación de cada uno de sus ocupantes consigo mismo, con los demás ocupantes y con su historia común. Un espacio en el que ni la identidad, ni la relación ni la historia estén simbolizadas se definirá como un no lugar, sólo que esta definición puede también aplicarse a un espacio empírico preciso o a la representación que tienen de ese espacio los que se encuentran en él" (Augé 1998, p.147).

En cuanto al campo artístico, la cuestión del lugar, como espacio que aúna identidad, relaciones e historia se ha considerado un eje en los proyectos con comunidades. Veinte años atrás Lucy R. Lippard daba cuenta de la mayor importancia que el concepto de lugar tendría que ocupar en las prácticas relacionadas con el arte público de nuevo género:

"No obstante, la noción de lo local, del escenario, de la situación y de la localidad, el lugar en una palabra, no ha prendido en la corriente dominante del arte, ya que en el actual sistema de distribución el lugar del arte debe ser relativamente generalista y ajeno a la política y el sufrimiento si quiere atraer a un número suficiente de compradores" (Lippard 2001, p.51).

Lippard también alude a posibles causas de lo que ella considera una renovada preocupación por lo concerniente a la concepción de lugar y contexto: en primer lugar en respuesta a los graves problemas medioambientales que se han evidenciado desde décadas atrás y en segundo lugar, como respuesta a los procesos de desterritorialización, nomadismo y multiculturalidad que el paradigma de la globalización ha generado.

"Es obvio que la crisis ecológica es en gran medida responsable de la preocupación actual por el lugar y el contexto, pero lo es también la nostalgia provocada por la pérdida de raíces" (Lippard 2001, p.52).

En este orden de ideas, también sugiere Lippard que las prácticas artísticas que se

basan en lo colaborativo tienen una potencialidad de cartografiar los imaginarios de un grupo o comunidad frente a su territorio, o la forma en que esos imaginarios construyen el contexto de ese territorio.

> "Cuando se lleva la investigación sobre la pertenencia a una práctica artística participativa, puede llegarse a imaginar la visión colectiva del lugar" (Lippard 2001, p.53).

Volviendo al caso de *Bellas Durmientes*, el proceso creativo comenzó a partir de la producción de narrativas. Cada participante fue relatando una historia, creando una narrativa que nos sirviera para ir encontrando esas imágenes que representaran para cada una de ellas, cómo se imaginaban a sí mismas en el futuro: ya fueran imágenes de lugares concretos, imágenes simbólicas o imágenes artísticas. Al respecto hicimos un ejercicio de memoria, en base al cual escogimos las imágenes. Paradójicamente, para la construcción de ese futuro, fue necesario que las participantes se remitieran a hechos, recuerdos o lugares que ya tenían un significado para ellas, puesto que el ejercicio de pensarse a sí mismas en el futuro con imágenes no fue un ejercicio fácil.

Sin embargo, a pesar de la dificultad que entraña esa búsqueda de imágenes para configurar un posible futuro, consideramos valioso generar esta forma de trabajo que establece una relación entre imágenes que representan diferentes momentos del pasado y el presente, pues como hemos visto, es en base a esos imaginarios, a esas miradas que proyectamos nuestras expectativas futuras. Didi-Huberman afirma sobre la producción de imágenes de la imaginación que:

> "Si la imaginación – ese trabajo productor de imágenes para el pensamiento- nos ilumina por el modo en que el Antes reencuentra al Ahora para liberar constelaciones ricas de Futuro, entonces podemos comprender hasta qué punto es decisivo este encuentro de tiempos, esta colisión de un presente activo con su pasado reminiscente" (Didi-Huberman 2012, p.47).

A partir de las narraciones y de las imágenes traídas de sus recuerdos y

experiencias personales, este ejercicio fabulatorio, incluyendo esas consideraciones más abstractas pero no menos reales, según las palabras de Armando Silva, nos sirvió para construir un "paisaje" para cada una de las mujeres, en forma de un collage:

> "La idea brusca y determinista de que en la ciudad lo que importa es lo "real", lo "económico", lo "social", ha dejado por fuera otras consideraciones más abstractas pero no menos reales: podemos decir que lo real de una ciudad no es sólo su economía, su planificación física o sus conflictos sociales, sino también las imágenes imaginadas construidas a parir de tales fenómenos, y también las imaginaciones construidas por fuera de ellos, como ejercicio fabulatorio, en calidad de representación de sus espacios y de sus escrituras" (Silva 2000, p.135).

Dentro de ese repertorio de imágenes aportadas por las participantes, en algunos casos encontramos una referencia clara a un lugar geográfico, como una foto de un paisaje o el mapa de una región; estas referencias geográficas podían ser representantes de los propios orígenes de las participantes, es decir, el mapa del país de origen o un paisaje de la niñez, pero también se aportaron otros paisajes más impersonales de algún territorio que representara las ideas de las chicas, independientemente de su ubicación real, normalmente, tras buscar imágenes a través de internet, por medio del motor de búsqueda *Google*.

Por otro lado, al pedirles que pensaran en artistas y obras, ya fueran éstos reconocidos o que les gustaran especialmente, algunas de las chicas escogieron imágenes icónicas de artistas de su propio país, pero otras escogieron imágenes de artistas internacionales que por alguna razón personal tenían un significado importante dentro de sus recuerdos. Otras simplemente hicieron alusión al tipo de colores que les gustaban y con los que se sentían identificadas. Y el resto de aportes fueron otros elementos visuales (y también escritos) muy diversos ligados a sus experiencias personales.

En un momento dado durante la charla de reflexión del grupo, el "cómo" de la pregunta (¿cómo te imaginas a ti misma en el futuro?) se convirtió en un "dónde" (¿dónde te imaginas en el futuro?), y para algunas de las participantes era fundamental esta

relación entre una manera de estar y un lugar, pues al imaginarse a ellas mismas en el futuro, tenían claro un lugar concreto de su país al que querían regresar, que coincidía con un lugar de sus memorias de niñez. Aunque no todas definieron una situación geográfica concreta en relación a su propia imagen proyectada en el futuro, algunas sí expusieron unas condiciones concretas de ese lugar en el que les gustaría habitar, como la posibilidad de ejercer su profesión, o la posibilidad de encontrarse con gente afín. Gastón Bachelard también nos indica la manera en que los ejercicios de imaginación nos proyectan hacia el futuro:

> "La imaginación en sus acciones vivas, nos desprende a la vez del pasado y de la realidad. Se abre en el porvenir. […] ¿Cómo prever sin imaginar?" (Bachelard 1965, p.26).

También define Bachelard la relación intrínseca, estrecha que tenemos con las imágenes de nuestros lugares de "habitación". No sólo en lo referente al territorio sino también a espacios íntimos y privados.

> "Y al acordarnos de las "casas", de los "cuartos", aprendemos a "morar" en nosotros mismos. Se ve desde ahora que las imágenes de la casa marchan en dos sentidos: están en nosotros tanto como nosotros estamos en ellas." (Bachelard 1965, p. 29).

De esta manera el lugar soñado de cada una y sus expectativas personales frente al futuro, se concretaron en forma de lugar ficticio. El proceso de los collages produjo una serie de paisajes híbridos, paisajes que se mezclan entre imágenes-recuerdo, e imágenes-referencia, que tenían y tienen un valor identitario para ellas.

4.1.4 La experiencia colaborativa y relacional en el proceso de Bellas Durmientes

En el segundo capítulo revisamos la expansión del campo de lo artístico, y en ese proceso hicimos referencia a la relevancia que aspectos como lo colaborativo y lo relacional han ido adquiriendo dentro de las prácticas artísticas que se insertan en procesos sociales, comunitarios o de desarrollo.

Una de nuestras intenciones principales en *Bellas Durmientes* era que la producción de las imágenes fuera casi una excusa para generar una experiencia de encuentro e intercambio relacionada con esa "impulsión pública" propuesta por José Luis Brea cuando afirma que

> "No existen "obras de arte". Existen un trabajo y unas prácticas que podemos denominar artísticas. Tienen que ver con la producción significante, afectiva y cultural, y juegan papeles específicos en relación a los *sujetos de experiencia*. Pero no tienen que ver con la producción de objetos particulares, sino únicamente con la impulsión pública de ciertos efectos circulatorios: efectos de significado, efectos simbólicos, efectos intensivos, afectivos..." (Brea 2007, p.120).

Así, con el objetivo de trabajar de manera abierta y colaborativa con un grupo de mujeres, para generar entre nosotras unos espacios de encuentro, donde compartir un tiempo de relación y unos imaginarios culturales, en *Bellas Durmientes* el peso de todo el proceso previo a la producción de las fotografías finales es vital. Los encuentros de trabajo nos permitieron cumplir un papel de artista más amplio, el de artistas-dinamizadoras y de artistas-investigadoras tal y como sugiere otra vez Brea diciendo que:

> "La transformación de las nuevas sociedades sitúa en primer plano el trabajo inmaterial, la producción de sentido y afectividad, el trabajo intelectual y pasional. El desafío más importante que la prácticas artísticas contemporáneas enfrentan apunta a redefinir su papel antropológico en relación a este gran desplazamiento" (Brea 2007, p.125).

En este mismo sentido, Brea continúa señalando dos aspectos que estructuran las prácticas artísticas: la experiencia y la representación.

"El artista como productor [es aquel] que interviene, cada vez más en el tiempo real del dominio de la experiencia, no en el tiempo diferido de la representación" (Brea 2003, p.128).

Creemos que en *Bellas Durmientes* se dan ambos aspectos, pero tal como lo indicábamos anteriormente, aquí el aspecto de lo experiencial tiene tanta o más relevancia que lo representacional. Siguiendo los postulados de Brea respecto a la redefinición de las prácticas artísticas, donde define que el artista como productor, es "un inductor de situaciones intensificadas de encuentro y socialización de experiencia" (Brea, 2003:128)[22], el proyecto se estructuró a partir de encuentros con las participantes, primero realizando charlas personales con cada una y luego convocando al grupo completo. El que todas fueran mujeres que las autoras de esta investigación ya conocíamos y además, amigas nuestras, facilitó mucho el contacto, las charlas y la motivación de ellas, aunque la mayoría no se conocía entre sí. A partir de las charlas individuales se buscó concretar palabras o conceptos que pudieran describir ese futuro soñado, pero era fundamental también el encuentro directo de todo el grupo para hablar y compartir esos diferentes sueños y que no se quedara en un ejercicio individual.

El resultado fue la creación de una situación de encuentro directo, como estrategia creativa y con la participación activa del grupo de mujeres fuimos recolectando, primero, ideas y palabras concretas y significativas de sus narraciones y luego las imágenes que representaran esas ideas expresadas. Además fue un encuentro entre identidades culturales muy diversas, un espacio de diálogo intercultural que según Isabel Seguí, una de las participantes, logró "abrir espacios propicios para que las mujeres de diferentes procedencias nos escuchemos, conozcamos y creemos lazos de solidaridad" (Seguí 2010).

22 Al respecto, los tres postulados de Brea son "El *artista como productor* es a) un generador de narrativas de reconocimiento mutuo; b) un inductor de situaciones intensificadas de encuentro y socialización de experiencia; y c) un productor de mediaciones para su intercambio en la esfera pública." (Brea, 2003: 128)

Esos espacios de encuentro fueron compartidos, entonces, por mujeres de diferentes nacionalidades, juntando a inmigradas y españolas para confrontar las dos miradas frente al hecho del imaginarse a sí mismas, desde esa mirada femenina y transterritorial.

Con el fin de facilitar el proceso de traducción de las diferentes narrativas a imágenes visuales con las que construir un paisaje, estas narrativas se sintetizaron en una serie de palabras clave. Cada una de estas palabras recoge por lo tanto, un discurso completo, una historia personal con implicaciones identitarias, sociales y culturales que el collage trata de transmitir en un lenguaje visual. Todas las ideas expresadas por las participantes ayudaron a construir de una manera más veraz la representación de sus imaginarios sobre el futuro. Para ensamblar todas las imágenes aportadas durante el proceso utilizamos la técnica del collage. Debido a los plazos del proyecto, esta parte del proceso creativo, la de la composición visual de las imágenes y su ensamblaje fue realizada por nosotras mismas, las autoras de esta investigación de manera individual, quedando totalmente a nuestro criterio.

Todas las mujeres participantes fueron muy receptivas con esas imágenes resultantes, de las que conocían sus elementos constitutivos por separado, mas no el resultado de la composición y la integración de los mismos. En el momento de conocer las imágenes resultantes, durante el taller de proyecciones, la imágenes generaron tanto sorpresa como satisfacción. Todas las mujeres consideraron fundamental nuestra intervención como artistas, pues según ellas, nuestra capacidad creadora fue la responsable de que las imágenes fueran bellas y seductoras para su percepción.

> “Las ideas surgen del diálogo, cuando la mirada de una persona se ilumina al reconocer el modo en que otra utiliza las imágenes” (Lippard 2001, p.68).

El collage es una técnica que permite la creación de una imagen a partir de trozos de otras, es por tanto una imagen múltiple, híbrida. El collage como contexto se remonta a la aparición del fotomontaje en el arte, una técnica que posibilita, debido a la especial

relación que mantiene la fotografía con la realidad, la asociación de dos o más partes que se combinan, y ensambladas forman una nueva entidad completamente distinta, un híbrido. Durante nuestro proceso de producción de narrativas, la mayoría de imágenes (y un texto) fueron aportadas por las mismas mujeres, pero otras fueron seleccionadas por nosotras mismas a partir de las ideas que nos expresaron. Así, fotografías, ilustraciones y palabras son elementos que configuran un primer contexto visual híbrido para las fotografías finales de *Bellas Durmientes.*

El momento de la proyección fotográfica de los collages realizados para cada una, sobre sus rostros, fue el último paso de la creación visual del proyecto. Los paisajes se proyectaron a manera de tatuaje sobre la piel y sus rostros, con sus ojos cerrados emulando un momento de sueño, transformando ellas el paisaje y el paisaje transformándolas a ellas. Las chicas encontraron al llegar a este taller de proyecciones sus palabras, imágenes y sueños, convertidos en un paisaje híbrido y el siguiente paso fue que ellas entraran a formar parte de esa imagen híbrida, generando una segunda hibridación entre ellas mismas y la representación ficticia de su futuro.

Esas narrativas que cada una nos expresó en nuestras conversaciones personales, también se retomaron espontáneamente durante ese momento del encuentro con todo el grupo. Mientras íbamos realizando el proceso de las proyecciones de los collages, el grupo fue poco a poco dialogando y conociéndonos y poniendo como tema de conversación tanto las narrativas ya generadas en torno al proyecto, como otras de temáticas muy diversas, que una de las participantes, Isabel Seguí, quiso resumir por escrito como memoria de ese momento para el proyecto.

> “Un sábado de abril por la tarde nos reunimos seis mujeres convocadas por Maricely Corzo para una sesión de fotos. La mayoría no nos conocíamos entre nosotras y mientras la artista trabajaba fotografiándonos sobre sus collages y convirtiéndonos en modelos de nuestro propio futuro, iniciamos una animada conversación que nos llevó por muchos y diferentes temas y recorridos: la indignación por la brutalidad policial en el Cabanyal, los límites de las identidades sexuales, Sot de Chera o vivir y trabajar en los pueblos de la Serranía, un novio guineano opositor a Obiang que necesita volver porque su madre está enferma, la

usucapión, las FARC y los paramilitares que ocupan la selva colombiana, los milagros de San Vicente Ferrer, la soberanía alimentaria, el Illimani, lugares donde hacer cruissing del Saler a los baños del Corte Inglés, el grabado japonés, Matisse y Rothko, hacer escuela en cualquier lugar, los zapatos massai, el teatro social y comunitario, el violín, el jazz y el tango, la fidelidad conyugal como ideal… nuestra conversación, nuestras palabras como un gigantesco collage surrealista fueron concluidas con la realización a propuesta de la artista, de un cadáver exquisito*, con un tema ¿cómo me veo en el futuro?" (Seguí, 2010).[23]

El texto de Seguí sobre la experiencia de trabajo en grupo, que devela cuestiones de tipo político, social, cultural, afectivas y de género, y el espacio de encuentro entre estas mujeres concuerda con la valoración de Pilar Bonet:

"La experiencia de la identidad, desde la memoria histórica o las cuestiones de género, también desde la transnacionalidad, construye una plataforma de trabajo básica y excepcional para estimular una circulación de ideas y de acciones, para cartografiar un lugar de creación sin límites ni discursos ejemplares." (Bonet 2010, p. 68).

Respecto a la conversación como collage surrealista consideramos que esta definición hecha por parte de una de las participantes confirma un aspecto enriquecedor de esta apuesta por inducir una situación intensificada de encuentro.

23 Este "collage surrealista" de ideas, como lo llama Isabel Seguí, nos deja un contexto muy rico en diferentes aspectos de la realidad y diversidad no sólo de Valencia y la Comunidad Valenciana sino de otros contextos internacionales con los que están relacionadas las participantes. Entre otros: *El Cabanyal* es un barrio marítimo de la ciudad de Valencia con una problemática urbanística; hemos hecho referencia a este caso en el segundo capítulo, cuando mencionamos el evento artístico anual que se realiza en este barrio: Cabanyal Portes Obertes (Cabanyal Pueras Abiertas). *Sot de Chera* es un pueblo ubicado al sur-occidente de la ciudad de Valencia, *Obiang* es el apellido del presidente de Guinea Ecuatorial (2010), el *Illimani* es el pico más alto de Bolivia.

4.1.5 El paisaje biográfico

Basándose en el concepto de paisajes periféricos de Edgar César Nolasco, el investigador brasilero Marcos Antonio Bessa-Oliveira propone pensar las imágenes poscoloniales en el término de paisajes biográficos en el sentido de otorgarle un valor de autoreconocimiento a las imágenes porque según él "una imagen nos "mira", porque nos vemos en ella" (Bessa Oliveira 2013, p.195).

> "Quiero entender que la aproximación a las sensibilidades de las personas locales como paisajes nos permite comprender el propio paisaje de un lugar específico por fuera de cualquier mirada universalizante (imperial) contemplándolo en su especificidad y sin correr el riesgo de ser barrial o provinciano" (Nolasco 2012, p.46).

En el capítulo primero reflexionamos sobre la importancia de aprender a analizar las imágenes, lo que equivale a aprender a mirar; consideramos que de esta manera seremos conscientes de la forma en que somos mirados y del poder que hay implícito en los actos de ver y en la producción y circulación de imágenes. Por esto, trasladándonos a nuestro caso de *Bellas Durmientes* es importante el análisis de las imágenes finales, la forma en que se produjeron, además de su relación con el contexto intercultural de las participantes.

Las seis participantes del proyecto son mujeres con estudios universitarios completos y algunas también con estudios de posgrado. Todas compartían el mismo idioma materno, el español, y las que habían migrado a España desde el extranjero, lo hicieron en general, por motivo de estudios. Todas residían en el año 2010 en la provincia de Valencia, la mayoría en la capital, Valencia, excepto una que vivía en una población rural en la zona de la Serranía, en Sot de Chera.

Durante el proceso de generación de narrativas, estas mujeres hicieron un ejercicio de memoria, echaron mano de sus recuerdos, de sus lugares del presente y de la idealización de los lugares o momentos del pasado, para encontrar esas imágenes a partir

de las cuales construir la vida propia que desean para el futuro. En el caso de las mujeres que viven fuera de su país, hay una clara idealización de lo que consideran que tenían y ya no tienen, que en su caso es ese lugar simbólico que han dejado atrás, teniendo en cuenta que han salido de su país por voluntad propia, tal vez buscando ese imaginario del Norte global del desarrollo, el progreso y el bienestar, pero no necesariamente escapando de situaciones de pobreza o de exclusión. En ese sentido todo el proceso fue un ejercicio también de viaje interior de auto reconocimiento para encontrarse a sí mismas y sus deseos.

En este sentido, los paisajes resultantes también pueden entenderse como *paisajes biográficos,* en la medida que son un autorretrato de cada una de las participantes, pero en vez de ser una biografía en el sentido cronológico que conocemos, es una biografía visual heterocrónica, en la que a partir de la memoria se proyecta o anticipa el futuro, un autorretrato de sus deseos y de cómo ellas mismas se proyectan hacia el futuro. En estos paisajes biográficos, el collage funciona como un contexto-deseo, que le da un trasfondo plural y complejo a esa vida propia que cada una se encuentra construyendo.

Las palabras de Bhabha describen de forma clara esa forma de futuro que se encuentra presente en los paisajes creados en *Bellas durmientes,* pues es una proyección resultante de un cruzamiento entre el pasado y el presente de cada una de las mujeres.

> “...una forma del "futuro" donde el pasado no es originario, donde el presente no es simplemente transitorio. Es, si se me permite destacado, un futuro intersticial, que emerge entre-medio [in-between] de las reivindicaciones del pasado y las necesidades del presente” (Bhabha 1994, p.264).

Entendemos entonces estos ejercicios de construcción de paisajes imaginarios, como formas de reconocimiento de la construcción de identidad, como acciones que describen un movimiento, en este sentido estos ejercicios son “viajes de cada uno hacia sí mismo, al reencuentro de su pasado irresuelto, su presente abismal o su futuro factible” (Brea 2003, p.93 en capítulo Fábricas de Identidad).

A continuación presentamos las imágenes de los collages-paisajes y detallamos las partes con las que fueron construidas y por qué cada una de las seis participantes propuso dichas imágenes para su paisaje futuro.

LOS COLLAGES DE BELLAS DURMIENTES

Ángela Díaz

Antropóloga colombiana especialista en género, en proceso de doctorarse. Dentro de sus imágenes incluyó un mapa de la región colombiana del Putumayo, donde le gustaría trabajar con mujeres de esa región. Allí se encuentra un terreno de su familia al que perdieron el acceso debido a su ubicación en una de las llamadas “zonas rojas” del conflicto armado colombiano. Como referencia artística escogió a la artista colombiana Débora Arango, artista de la que tuvo conocimiento dentro de sus estudios de género y antropología, por el compromiso y denuncia social que hizo en su época a través de sus pinturas. Ángela escogió el cuadro *Rojas Pinilla,* donde se representa al dictador y los militares como batracios.

IM.IV.1 “Rojas Pinilla”, Débora Arango, 1954

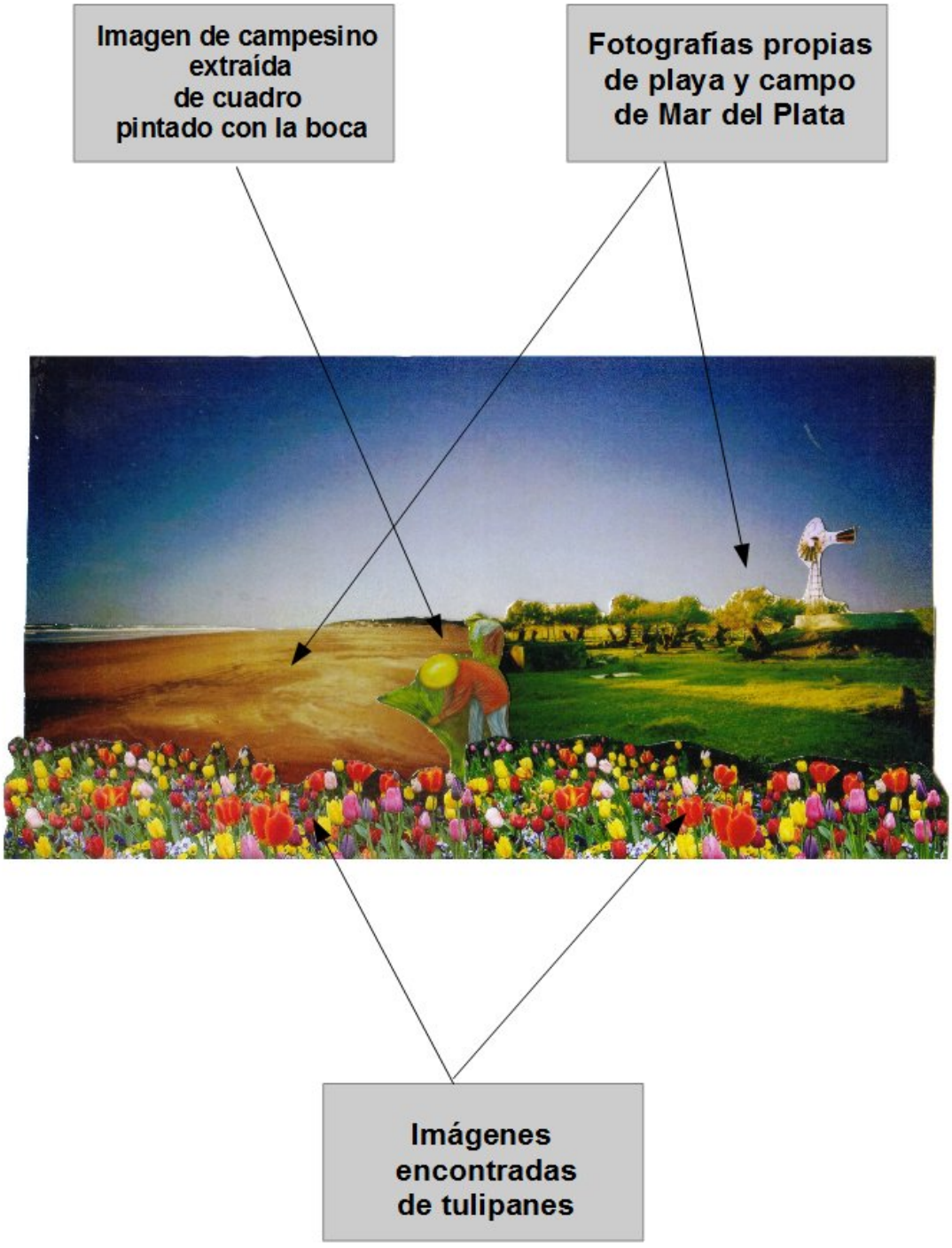
Figura F.IV.2
Análisis collage "Angela"

Claudia Romero

Ingeniera Agrónoma de Argentina. Se desempeña en Valencia como docente particular. Dentro de las imágenes que escogió incluyó dos fotografías suyas de paisajes de la región de donde es originaria, Mar del Plata. Una foto es del campo y la otra de la playa. En Valencia, Claudia también ha ejercido como voluntaria con personas con discapacidad, así que en vez de un artista u obra reconocidos escogió una imagen de un cuadro pintado con la boca por uno de los chicos con los que trabaja, de origen rumano. También escogió los tulipanes como su flor favorita para incluir una imagen de esta flor en su collage. En la actualidad Claudia ha retornado a su país y vive cerca de su familia en Mar del Plata.

IM.IV.2 “Campo”, Ángel (Cuadro pintado por la boca)

Figura F.IV.3
Análisis collage "Claudia"



Isabel Seguí

Historiadora del Arte en proceso de doctorarse y técnica de cooperación y codesarrollo nacida en Valencia. Se ha desempeñado como técnica de proyectos de cooperación internacional. Al escoger algún artista que le interesara pensó en varios. Por un lado escogió a Matisse, cuyos cuadros vio de pequeña y le impactaron desde entonces. También a Mark Rothko. Además también quiso incluir alguna imagen de grabados japoneses antiguos. Quería que su paisaje expresara sobre todo, un estado de tranquilidad. Actualmente reside en Escocia donde adelanta sus studios de doctorado.

IM.IV.3 “Nieve persistente en el monte Azuka”, Utawaga Hiroshige ca. 1837-1838.

IM.IV.4 “El postre: armonía en rojo”, Henry Matisse, de 1908

Figura F.IV.4
Análisis collage "Isabel"

Teresa Juan (Tutti):

Trabajadora social nacida en Requena, España. Trabaja en la comarca de la Serranía, en la provincia de Valencia. Dentro de sus imágenes incluyó una parte de la portada del disco que grabó con el grupo Jharana, un grupo de su localidad del que fue vocalista, porque quería una imagen que estuviera relacionada con la música, su gran afición. El detalle de la portada son unas siluetas de duendes músicos y bailarines. No pensó en ningún artista visual en concreto, pero buscando por internet pinturas que tuviesen gran variedad cromática escogió un cuadro del pintor bielorruso Leonid Afremov y como elemento de la naturaleza escogió los almendros en flor, especie muy típica del paisaje rural valenciano.

IM.IV.5 S/T, Leonid Afremov

Figura F.IV.5
Análisis collage "Tutti"

Magdalena Marín

Educadora ecuatoriana con nivel de estudios de posgrado. Trabaja actualmente en Valencia como docente de jóvenes y adultos inmigrantes, especialmente en el área de Español como lengua extranjera. Sus imágenes incluyeron un grupo de niños afrodescendientes estudiando bajo un árbol, que ella relacionó con África, continente en el que le gustaría ejercer su labor educativa, también quiso que se agregara una imagen de un campo de girasoles que es su flor favorita. Como artista de referencia escogió al ecuatoriano Oswaldo Guayasamín, en concreto, en cuadro titulado *La Ternura*, que representa una especie de "maternidad", donde aparece la figura de una mujer que abraza a un niño y que llena todo el lienzo.

IM.IV.6 "La Ternura", Oswaldo Guayasamín, de 1989

Figura F.IV.6
Análisis collage "Magui"

Julia Castillo

Educadora, emprendedora y gestora cultural boliviana con una amplia experiencia de trabajo con organizaciones valencianas y en su país natal. En primer lugar escogió un poema escrito por ella para incluirlo en su collage. Además también quería incluir una imagen de un paisaje boliviano y para ello escogió la figura del monte Illimani junto con una imagen de su lugar favorito en Valencia, que son los jardines ubicados en el Antiguo Cauce del Río Turia. Para complementar el collage, añadimos la imagen de un “awayo”, que es, en la lengua quechua, una tela típica y colorida de los indígenas de la zona Andina en Suramérica.

IM.IV.7 Monte Illimani en Bolivia

IM.IV.8 Puente en los jardines del Rio Turia en Valencia

Figura F.IV.7
Análisis collage "Julia"

Haciendo un recuento de las imágenes escogidas por el grupo, todas se pueden interpretar como una proyección de los deseos personales y profesionales de cada una. Hay una recurrencia a la naturaleza y la tranquilidad, que aunque verbalmente no necesariamente se vincularon con una localización geográfica, en las imágenes sí que podemos entrever una mayor precisión: el Putumayo colombiano, el paisaje Boliviano y valenciano, el campo argentino, o un paisaje africano fueron escogidos por las mujeres inmigradas, mientras las dos oriundas de la Comunidad Valenciana escogieron imágenes ficticias para recrear su futuro, pues escogieron obras pictóricas o de dibujo que no representan un lugar geográfico real. En la actualidad, cinco años después de este proyecto, Ángela Díaz está a la espera de finalizar sus estudios de doctorado y regresar a Colombia, mientras que Claudia Romero ya ha regresado a su región natal en Argentina. Por su parte, Isabel Seguí se encuentra finalizando sus estudios de doctorado en Escocia.

En el caso del paisaje nevado de Hiroshige, que representa la zona japonesa de Edo, fue la investigadora quien escogió la imagen como base paisajística para agregar los demás elementos que Isabel había escogido, el cuadro de Matisse que representa a una mujer en un interior y cuadros de Rothko que son abstractos. El objetivo era integrar una imagen de un grabado japonés, que Isabel también señaló como un tipo de imagen significativa para ella, y que sentía que la podía identificar.

Las obras de arte escogidas para los collages también son el reflejo de una identidad nacional en el caso de Débora Arango y Oswaldo Guayasamín, escogidos por Ángela, colombiana, y Magdalena, ecuatoriana, respectivamente. En el caso de Ángela D. también hay un compromiso social fuerte y como especialista en género es importante que haya escogido a una mujer, justamente a Débora Arango quien fue precursora en la pintura de desnudos en Colombia. La participante ecuatoriana Magdalena M., pensó enseguida en Guayasamín que es el pintor ecuatoriano de mayor renombre a nivel nacional e internacional, y el cuadro escogido por ella representa un tema muy recurrente en la historia de la pintura, una maternidad.

Rothko y Matisse escogidos por Isabel, que es española, son figuras prominentes de la pintura a nivel internacional y ella tuvo la oportunidad cuando niña, de visitar el museo *L'Hermitage* donde se encuentra este cuadro de Matisse. Los grabados japoneses como el de Hiroshige, también son una representación icónica muy fuerte de la cultura de ese país asiático desde que se popularizaran en Europa a finales del s. XIX e influenciaran a los pintores de la escuela impresionista.

El tiempo entre la producción de narrativas y la selección de las imágenes fue de un par de meses aproximadamente. De modo que hay un nivel considerable de reflexión frente a la mayoría de las imágenes escogidas.

4.2 Soñadoras.

Imaginarios translocales, mujeres y codesarrollo

F.IV.8
Mapa del proyecto *Soñadoras*

Lugar de realización	Valencia (España) y Santo Domingo (República Dominicana)
Colaboradoras	20 mujeres
Artistas	6 mujeres
Total de participantes	26 mujeres
Origen por países	14 República Dominicana 3 Colombia 3 España 1 Argentina 1 Brasil 1 Chile 1 El Salvador 1 Rumania 1 Uruguay

El proyecto Soñadoras es una prolongación del trabajo y la metodología aplicada en el proceso de *Bellas Durmientes*. Este último fue una propuesta a nivel individual, en el

marco de un proyecto de codesarrollo de la ONGD *Paz y Desarrollo*, cuyo objetivo era el fortalecimiento institucional de la asociación Awayo. Mientras que *Soñadoras* fue una propuesta de la Asociación Awayo en el marco de otro proyecto de codesarrollo esta vez con la delegación en Valencia de la ONGD *Asamblea de Cooperación por la Paz (ACPP)*[24].

Se trató de un proyecto de codesarrollo mucho más amplio compuesto por numerosas actividades principalmente en Santo Domingo, dentro de las cuales *Soñadoras* sólo fue una parte final de todo el proceso. El proyecto se desarrolló a nivel internacional y a través del mismo realizamos actividades tanto en la ciudad de Santo Domingo, en la República Dominicana, como en la ciudad de Valencia, en España[25]. El proyecto puso en relación a dos asociaciones de mujeres; en Santo Domingo, la contraparte de ACPP *Tú, mujer* y en Valencia, la asociación de mujeres artistas *Awayo-ria*.

4.2.1 Codesarrollo e identidad translocal

La colaboración de *Awayo* con *ACPP* data del año 2008 año en el cual ambas entidades empezamos conjuntamente a diseñar la propuesta de lo que finalmente sería *Soñadoras*, y además en los sucesivos años algunas socias de Awayo tuvieron la oportunidad de participar en varios cursos y talleres impartidos por *ACPP,* principalmente en el proyecto de sensibilización *Únete al codesarrollo.* Algunas de estas actividades fueron un curso de realización de cortos, un concurso de cortos sobre codesarrollo, cursos de cooperación sobre el terreno, en Túnez y Marruecos, y otros cursos de formulación de proyectos con el Enfoque de Marco Lógico (EML).

La participación de la asociación *Awayo* en este proyecto fue una forma de vincular

24 Se trata del proyecto solicitado por ACPP a la convocatoria de la Generalitat Valenciana en la convocatoria 2008 de codesarrollo, titulado *"Contribuir al fortalecimiento de la economía de familias con pequeñas unidades productivas, en riesgo de exclusión, y sensibilizar a a población dominicana y valenciana sobre temas de codesarrollo y procesos migratorios"*.

25 Dichas actividades fueron grabadas en video con el fin de producir un documental de codesarrollo que sintetizara los procesos creativos de las mujeres realizados a ambos lados del Atlántico y la visión de codesarrollo que promueve ACPP. El documental adoptó el nombre de la propuesta de la asociación *Awayo* y se tituló también *Soñadoras.* La empresa encargada de la producción del documental fue *Dedogordo Producciones* con sede en Madrid.

un referente local de la ciudad de Valencia, frente a la Asociación *Tú, Mujer,* de Santo Domingo, con la cual, *ACPP* desde 1995/1997 ha desarrollado diferentes proyectos de cooperación internacional y codesarrollo.

Esta vinculación, generada gracias al proyecto de codesarrollo de *ACPP* se da a partir de varios ejes de relación. En primer lugar, con el fin de poner en contacto a dos asociaciones conformadas por mujeres, en dos ciudades diferentes y alejadas: Valencia y Santo Domingo. En segundo lugar, dar apoyo y visibilidad al emprendimiento femenino en ambos lugares para que se conozcan las diferentes iniciativas, también mutuamente y tercero, para poner en diálogo translocal tanto la situación actual de las mujeres, como sus expectativas frente al futuro.

> "Definimos el "transnacionalismo" como el conjunto de procesos por los cuales los inmigrantes (sic) crean y mantienen relaciones sociales multidimensionales que vinculan las sociedades de origen con las de destino. Llamamos a esos procesos transnacionales para enfatizar que hoy en día muchos migrantes construyen campos sociales que cruzan fronteras geográficas, culturales, y políticas. (Blash y otros, 1994:7)" (Suárez 2008, p.776).

4.2.2 El emprendimiento femenino

Las mujeres han ido ganando espacios para su desarrollo personal y colectivo en el transcurso del último siglo, sobre todo en las últimas décadas. El ingreso en el mundo laboral es quizás una de las transformaciones principales de las luchas por la igualdad de derechos y oportunidades de las mujeres. Sin embargo la diferenciación entre los salarios o el acceso a puestos de liderazgo entre empleos masculinos y femeninos, sigue siendo patente.

En el campo del desarrollo vimos cómo en los años 70 tras la comprobación de que las mujeres habían sido ignoradas por las intervenciones en desarrollo, apareció el enfoque Mujer en el desarrollo (MED) y más tarde en 1995, en Beijing se adoptó la

perspectiva de género por parte del PNUD.

Según indica la investigadora Lidia Heller en un reciente trabajo sobre mujeres emprendedoras en América Latina, en la mayoría de los países de esta zona:

> "...la posibilidad de las mujeres de optar por un trabajo remunerado se encuentra limitada por la responsabilidad de compatibilizar el mundo público con el privado, el trabajo remunerado en el mercado y el no remunerado en la esfera privada. La posibilidad de trabajo independiente y el potencial de los emprendimientos, ha sido planteada desde distintos ámbitos como una oportunidad que les permite mayores posibilidades de manejo del tiempo y a su vez generación de ingresos propios" (Heller 2010, p.13).

> "Dado que las mujeres participan cada vez más del mercado de trabajo, la pregunta que surge es en qué trabajan. Los informes de la CEPAL (2005:2007) muestran que la afluencia cada vez mayor de mujeres en el mercado de trabajo en América Latina y el Caribe está concentrada en trabajos precarios, mal remunerados y de baja productividad" (Heller 2010, p.18).

Las cifras que presenta la investigación de la CEPAL nos indican una mayoría de las mujeres ocupadas en sectores de la economía informal:

> "...dentro del mercado de trabajo, persiste la segregación ocupacional tanto entre asalariados como no asalariados y estas desigualdades se traducen en mayores porcentajes de mujeres en sectores informales" (Heller 2010, p.19).

Dentro de ese sector informal un apartado importante respecto a la situación de las mujeres lo ocupa el trabajo doméstico, tanto el remunerado como el no remunerado.

> "Las diferencias más amplias se observan en el servicio doméstico, donde el 95% está representado por mujeres y el trabajo doméstico no remunerado, donde las mujeres representan más del 60%" (Heller 2010, p.19).

En las sociedades del Sur global debido a un mayor grado de informalidad laboral que en el Norte global, el emprendimiento es la única salida económica para muchas familias. Con la existencia de numerosas familias monoparentales, donde las mujeres son cabeza de familia, son ellas quienes inician proyectos emprendedores. Así lo confirma el estudio de Lidia Heller de 2010:

> "En diferentes países de la región, la alternativa emprendedora y el autoempleo se convierten en muchos casos en una estrategia de supervivencia, sobre todo en períodos de crisis y desempleo, para aquellas que no encuentran otra forma de obtención de ingresos" (Heller 2010, p. 24).

A pesar de ello según las conclusiones de este mismo estudio respecto a las mujeres empleadoras en América Latina, incluida República Dominicana, indican que:

> "Puede apreciarse que es aún muy escasa la proporción de mujeres empleadoras en la mayoría de los países de la región, siendo ésta categoría ocupacional la que presenta la menor participación de mujeres entre las diferentes categorías" (Heller 2010, p.22).

> "...las mujeres emprendedoras tienden a concentrarse en el comercio minorista y la amplia gama de variedades que abarca el sector servicios, en general asociadas a actividades femeninas: textiles, diseño, servicios relacionados con la educación" (Heller 2010, p. 28).

A partir de estos hitos en la reivindicación de la igualdad de género, los proyectos de desarrollo ya estén éstos enfocados en las mujeres como beneficiarias, o en la transversalización del enfoque de género en sus propuestas, se han incrementado exponencialmente. Uno de los mecanismos con los que se ha trabajado desde este tipo de proyectos es el de los microcréditos. Dichos proyectos tienen como finalidad ayudar a mujeres en situación de pobreza a mejorar sus ingresos por medio de un micro proyecto emprendedor. Dadas las difíciles circunstancias económicas de muchas de las

beneficiarias, éstas no tienen posibilidades ni oportunidades de crear sus propios proyectos de empresa y por esta razón la salida que tienen es el de las actividades micro empresariales.

> “En general, las actividades micro empresariales se alejan de las características propias de una empresa: son más informales, discontinuas, ligadas a la supervivencia, flexibles, con escaso reconocimiento público, cuentan con propósitos múltiples y cambiantes, están sujetas a procesos de declinación y cambio de actividad” (Heller 2010, p.30).

Debido a las numerosas dificultades que tienen las mujeres para acceder a ayudas económicas que les permitan emprender se ven obligadas a centrarse en actividades para las cuales no encuentren demasiados impedimentos o para las que no requieran invertir demasiado tiempo en los trámites.

> “La concentración de mujeres en este sector se atribuye a que acceden a la posibilidad de desarrollar un emprendimiento con facilidad debido a que existen pocas barreras en cuanto a requerimientos (niveles de escolaridad, requisitos legales, capital, otros)” (Heller 2010, p.30).

En muchos casos esta mentalidad emprendedora también lleva a las mujeres a emigrar por su cuenta a países donde obtener mejores condiciones económicas y laborales.

> “En el caso de las latinoamericanas el mayor protagonismo es el de la propia interesada (46 por 100), pues el marido sólo organizó dicho traslado en el 15 por 100 de las encuestadas” (Gonzálvez y equipo 2008, p.64).

Uno de los fenómenos que numerosos programas de codesarrollo abordan es el de las remesas, pues en algunos casos, la cantidad de dinero enviado por los migrantes a sus familias en los países de origen superan la cantidad de dinero destinada por los programas de cooperación internacional de los países de acogida y en el caso de la República Dominicana es importante también el efecto de dichas

remesas:

> "Los sectores que más han salido beneficiados en República Dominicana con las inversiones de *dominicanos/as ausentes* son las familias de medianos recursos en inversiones residenciales y negocios de pequeña escala, principalmente colmadones, y tiendas de ropa, además del sector turismo" (Weyland 2006, p.95).

Luego veremos que precisamente los planes de microcrédito que ofrecen los proyectos de cooperación internacional y codesarrollo a estas mujeres, les permite también invertir en mejorar sus negocios familiares y de pequeña escala.

Pero también hay que mencionar que la precariedad laboral de las mujeres inmigrantes es una realidad, pues en muchos casos una de las razones de su descontento de sebe a la inadecuación de los trabajos con su cualificación, lo que se traduce en un salario insuficiente e inestabilidad laboral y esto a pesar de que muchas mujeres migrantes, según el texto de Weyland para el caso dominicano:

> "...ven el proceso migratorio como emancipador y se visualizan como parte de una cultura emergente a la vez híbrida y democrática, en la cual ellas se sienten incluidas debido a la globalización" (Weyland 2006, p.184).

Hay una paradoja de las redes transnacionales de afectos. Esta es una desventaja, pues la cadena de trabajos tradicionalmente femeninos sigue recayendo en mujeres, mientras las condiciones precarias de dichos trabajos se mantienen.

> "Las mujeres, con mayor frecuencia que los hombres, están sujetas a presiones sociales para velar por el bienestar de parientes, hijos y otros familiares en su país natal. Las mujeres migrantes no sólo tienden a ser mejores remitentes, sino que también suelen organizarse en torno a importantes cuestiones de desarrollo como salud y bienestar familiar, educación y cuidado del medio ambiente local" (Sorensen 2005, p.164).

Sorensen señala uno de los roles principales que se adjudica a las mujeres, que es el rol de “los cuidados”, este rol asumido por la mayoría de las mujeres es una razón también para que muchos de los programas que trabajan con remesas y microcréditos se centren en beneficiar particularmente a las mujeres, sean estas cabezas de hogar o no.

> “Por crisis de los cuidados va a entenderse el complejo proceso de desestabilización de un modelo previo de reparto de responsabilidades sobre los cuidados y la sostenibilidad de la vida, que conlleva una redistribución de las mismas y una reorganización de los trabajos de cuidados, proceso que está cerrándose actualmente de forma no sólo insuficiente y precarizadora, sino reaccionaria, en la medida en que se basa en los mismos ejes de desigualdad social e invisibilidad de trabajos y agentes sociales que presentaba el modelo de partida” (Pérez 2006, p.9).

Pérez también sostiene que los cuidados son una necesidad multidimensional que no solo atañe a necesidades materiales o fisiológicas sino igualmente afectivas.

> “Por cuidados podemos entender la gestión y el mantenimiento cotidiano de la vida y de la salud, la necesidad más básica y diaria que permite la sostenibilidad de la vida. Presenta una doble dimensión “material”, corporal –realizar tareas concretas con resultados tangibles, atender al cuerpo y sus necesidades fisiológicas– e “inmaterial”, afectivo-relacional –relativa al bienestar emocional” (Pérez 2006, p.10).

Desde las reivindicaciones feministas cada vez existe más consciencia y visibilidad acerca de las problemáticas de división entre las propias mujeres, por ejemplo, en el caso de las consecuencias que el acceso al mundo laboral trajo para muchas mujeres occidentales, pero que en ningún caso supuso una redistribución de las tareas domésticas y de cuidado entre mujeres y hombres. Por lo tanto dichas tareas que las mujeres occidentales o con mayores ingresos ya no querían asumir, recayeron o en otras mujeres del entorno familiar, o en mujeres de niveles socio- económicos más bajos y en otros casos en mujeres inmigrantes.

> “Puede decirse que los problemas de la crisis de los cuidados se transfieren de

> unas mujeres a otras, en base a ejes de poder, en una larga cadena de la cual están sistemáticamente ausentes los hombres –o, en todo caso, presentes únicamente en los eslabones finales, ya que, como apunta Hochschild (2001), muchas veces los beneficiarios finales de la cadenas mundiales del afecto son hombres dueños de las empresas (a veces de cuidados) en las que trabajan las mujeres autóctonas" (Pérez 2006, p.26).

En referencia al modelo de familia nuclear, éste actúa como un eje desde el cual un determinado tipo de experiencias económicas de las mujeres se hizo extensivo a la totalidad de la población femenina.

> "Desvelar el papel de la división sexual del trabajo resultó básico para entender la situación económica de las mujeres; pero asumir que esto significaba que la familia nuclear era siempre su concreción micro social supuso la universalización de las experiencias de las mujeres heterosexuales blancas y burguesas al conjunto de la población femenina" (Pérez 2006, p.19).

Como vemos, todas estas situaciones que hemos descrito sobre la situación de las mujeres en general y de las latinoamericanas se entrelazan con el contexto del codesarrollo. La inequidad en el acceso a derechos y participación ciudadana y en la responsabilidad frente a los cuidados que sufren muchas mujeres en el mundo, las hace particularmente vulnerables tanto en sus países de origen como en los de acogida a los que muchas se han desplazado en busca de mejores oportunidades de desarrollo personal.

La feminización de la pobreza, de las migraciones y las cadenas globales de afectos que viene generando la crisis de los cuidados son problemáticas que son analizadas actualmente al encarar modelos de desarrollo y sistemas económicos que pongan en primer lugar la vida y por ende, el cuidado de la misma.

> "En los años posteriores a la Conferencia de Beijing, un gran número de organizaciones de mujeres comenzaron a desarrollar acciones en pos de la obtención de fondos para el desarrollo de proyectos productivos para mujeres a

través de la cooperación internacional, agencias, fundaciones privadas y empresas. Muchas de estas organizaciones se constituyeron en forma de redes regionales o internacionales y brindan un verdadero soporte para la obtención de recursos, asesoramiento y capacitación, acercando los donantes a las reales necesidades de las mujeres" (Heller 2010, p. 40).

La emigración desde República Dominicana ha generado una gran cantidad de familias translocales la mayoría con miembros que han emigrado a Estados Unidos, Puerto Rico y España, los principales países receptores de migración de este país.

"En los años noventa, hasta un 10% de la población isleña estaba involucrada en procesos migratorios, principalmente hacia Nueva York. Pero fue también en este periodo cuando se acentuó la migración hacia España" (Sorensen 2005, p.169).

Las mujeres beneficiarias del trabajo de la asociación *Tú, Mujer* en Santo Domingo viven actualmente en la zona del barrio Los Minas y Vietnam y en su mayoría han migrado desde zonas rurales o alejadas de la capital, por lo tanto tienen una historia migratoria dentro de su propio país. Consideramos que esta es una situación de desplazamiento forzado interno, pues cuando las oportunidades educativas y laborales en las zonas rurales son muy precarias o inexistentes, la población se ve forzada a migrar para buscar mejores oportunidades de subsistencia.

El trabajo con micro-créditos es una actividad fundamental desde los proyectos de cooperación internacional y de codesarrollo, y *ACPP* lo ha incorporado en las propuestas que desarrolla en República Dominicana y en concreto con la asociación *Tú, Mujer.* Al respecto, desde el estudio de la CEPAL se confirma la importancia y el impacto que tienen dichos proyectos en el caso de las mujeres:

"Las micro finanzas, incluyendo el micro crédito[26], pueden contribuir a la

26 Según cita Heller en el estudio de la CEPAL de 2010: "En general se entiende por "micro-finanzas" a la provisión de servicios financieros a miembros de sectores populares y, por "micro-créditos" a "programas que extienden préstamos de bajo monto a personas que viven en condiciones de pobreza para el desarrollo de proyectos de autoempleo que generen ingresos y les permitan cuidar de sí mismos y de sus familias" (CGAP, Micro Credit Summit 1997).

generación de empleo en actividades productivas y al empoderamiento de las mujeres" (Heller 2010, p.36).

Otro de los aspectos fundamentales en la búsqueda del empoderamiento de las mujeres es la superación de la llamada brecha digital, que les supone un menor acceso al uso de las nuevas tecnologías, pero sobre todo a la formación en dichos campos y a la creación y generación de nuevas tecnologías desde ella mismas.

"Las redes y el acceso a la tecnología pueden llegar a aportar herramientas importantes para la creación de vínculos y asociaciones entre mujeres fomentando espacios de horizontalidad e intercambio de experiencias" (Heller 2010, p.36).

En el caso de Valencia la asociación *Awayo* contactó con un grupo de mujeres emprendedoras, tanto locales como inmigradas. Las posibilidades para el emprendimiento en Valencia son muy diferentes en comparación con Santo domingo, en general debido a las condiciones y requisitos legales y oficiales para los trabajadores por cuenta propia o autónomos. El trabajo informal por cuenta propia en España es muy escaso en comparación con República Dominicana lo cual dificultó poder encontrar mujeres inmigradas con proyectos emprendedores propios. Además de esto, en el caso de Valencia no se buscaba mujeres con actividades económicas informales, sino que tuvieran negocios formales. Dentro de las mujeres contactadas por la asociación *Awayo* no se logró concretar la participación de alguna mujer dominicana emprendedora. Al respecto, la investigación de Sorensen nos da una pista de las posibles causas de esta situación.

"Alrededor del 85% del total de los migrantes dominicanos en España son mujeres. La mayoría son oriundas de regiones rurales marginadas que no tienen redes transnacionales con Estados Unidos. La gran parte de las migrantes trabaja en el servicio doméstico limpiando, cocinando o cuidando niños, enfermos y ancianos. Muchas viven en las casas de sus patrones por obligación, pero también porque supone un menor gasto en cuanto a

alimentación y transporte, posibilitando de esta manera el ahorro de la mayor parte del (reducido) ingreso o el envío del mismo a la familia" (Sorensen 2005, p.173).

A esto se añade el impacto de la crisis económica que empezó en el año 2008 y que continúa hasta la actualidad y que era mucho más patente en el año 2011, durante la ejecución de los diferentes talleres y el rodaje del documental del mismo nombre[27].

El asociacionismo en general, y particularmente por parte de las mujeres, es un mecanismo fundamental para una mayor participación ciudadana de este colectivo. En muchas comunidades alrededor del mundo las mujeres se encuentran y deciden trabajar con diferentes objetivos según su situación dentro de la realidad socio-económica y cultural de sus lugares de residencia. En el caso de la asociación *Tú Mujer,* en Santo Domingo, las mujeres que hacen parte de la asociación trabajan por mejorar la calidad de vida de otras mujeres, en este caso, de la zona de Los Mina y Vietnam.

En el caso de la asociación *Awayo*, en Valencia sus miembros buscan un apoyo mutuo que les facilite el desarrollo y la difusión de sus proyectos profesionales. En ambos casos es la figura jurídica del asociacionismo la que les ha permitido jugar un papel activo en la dinamización del tejido social de sus respectivas comunidades locales además de ser un factor vertebral en el fortalecimiento de sus redes de apoyo social (afectivas, económicas, culturales y de género). Porque permite otro nivel de relación institucional, reconocimiento dentro de la comunidad, y posibilidades de interlocución con agentes de desarrollo social y económico.

El asociacionismo también es un mecanismo fundamental a partir del cual generar iniciativas emprendedoras, y actividades económicas, lo cual es un punto crucial porque como hemos visto, en muchos casos la situación de los migrantes en especial de las mujeres es de precariedad laboral en parte por la dificultad de acceder a empleos adecuados a su nivel de formación.

27 En la actualidad, cuatro de las seis mujeres emprendedoras participantes en el proyecto en Valencia, han tenido que cerrar sus negocios o proyectos emprendedores, dos de ellas han migrado nuevamente, una hacia otro país europeo y la segunda a su país de origen.

> “El término apoyo social se aplica a conductas, personas, transacciones y sistemas sociales. Se trata de un concepto que comprende múltiples dimensiones de las relaciones sociales. (…) entre ellas, el apoyo social es uno de los contenidos funcionales de las relaciones sociales. El apoyo social hace referencia a aspectos positivos de las relaciones -en concreto la ayuda instrumental, la provisión de afecto o la información-, que potencialmente tienen efectos de promoción del bienestar psicológico y de amortiguamiento del estrés. Pero las relaciones también originan disputas, preocupaciones y funciones de control social” (Maya 2006, p.261).

En el caso de las asociaciones constituidas por iniciativa de mujeres, permiten todo lo anterior, con la diferencia de que son mujeres las protagonistas y líderes de los proyectos quienes llevan a cabo las relaciones e interlocuciones. Les da mayor visibilidad como protagonistas en la transformación de la sociedad, también de la de acogida, si es el caso de mujeres inmigradas lo cual es un factor importante de empoderamiento para este colectivo. Todo esto sin contar con el factor de la ampliación de la red de apoyo que se produce a través de estas agrupaciones y la potenciación de la participación ciudadana. En los casos en que dichas asociaciones generan proyectos e iniciativas que implican a sus países de acogida también estamos ante un fortalecimiento de las relaciones translocales a través del asociacionismo.

En el caso de los proyectos de emprendimiento económico es relevante el concepto de deseo como producción. El deseo siempre es deseo de un conjunto, de un contexto detallado y desear es una forma de expandir el territorio. Para muchas mujeres una iniciativa emprendedora tiene que ver con un deseo de cambio en los roles femeninos y en la salida de los espacios privados para ocupar espacios públicos y en este sentido hay una conexión entre los deseos, la concreción de los mismos y una forma de resistencia.

En situaciones de pobreza o dependencia económica, los proyectos emprendedores pueden deberse más a una necesidad urgente de subsistencia y no tanto a una voluntad y deseo de iniciar un proyecto por cuenta propia.

4.2.3 Intercambio de utopías. Imaginarios femeninos en Valencia y Santo Domingo

En esta sección estableceremos una relación entre todo el proceso creativo de los talleres con lo visto sobre imaginarios de sujetos periféricos e interculturales y la creación de identidad en el caso que nos ocupa que es el de mujeres inmigrantes o que se encuentran en un contexto translocal.

> "Entonces, en un contexto de translocalidad entre el "aquí" el "allá", vemos que la mujer migrante participa en los procesos paralelos, interrelacionados y contradictorios, constituidos por la vuelta a lo local, por un lado, y la pertenencia a la aldea global, por el otro" (Weyland 2006, p.54).

El proceso empezó con entrevistas que algunas artistas de *Awayo* realizaron a mujeres emprendedoras en Valencia. Estas charlas tenían el fin de conocer a las emprendedoras, acercarse a su experiencia emprendedora, descubrir sus gustos, pero sobre todo sueños y expectativas de estas mujeres y plasmarlos en un collage o ilustración. Estos primeros encuentros de reconocimiento fueron parte fundamental del proceso de trabajo, puesto que pretendíamos que las imágenes/collages resultantes fuesen, al igual que en el proceso *de Bellas Durmientes*, realmente significativos para las participantes.

En este caso realizamos charlas individuales y no grupales de modo que cada artista se encargó de entrevistar a una mujer debido a que el tiempo del que las mujeres emprendedoras disponían para dedicar al proyecto era muy escaso. Esta es una realidad constante para las personas que trabajan por cuenta propia o autónoma. De hecho una de la mujeres entrevistadas en un principio no completó el proceso del proyecto, y otra de ellas no pudo acudir el día que hicimos la reunión con todo el grupo, por lo que no pudo conocer personalmente al resto de mujeres participantes. Solamente a las artistas de *Awayo* y a la persona de *ACPP* que se desplazaron a su lugar de trabajo.

El proceso realizado se enmarca en los procesos de conocimiento, diálogo y trabajo que Vivian Solana reclama como parte de las iniciativas de codesarrollo.

> “Conocer las proyecciones personales y familiares de las mujeres que se encuentran en espacios transnacionales, y cómo éstos se interrelacionan con factores culturales, de clase, étnicos y religiosos, es necesario a la hora de diseñar intervenciones y proyectos adecuados para aumentar las capacidades específicas de estas mujeres y de sus familias” (Solana 2006, p.17).

Ante la imposibilidad de un encuentro real entre las mujeres de Santo Domingo y las de Valencia, el proyecto propuso que se intercambiaran los resultados de los collages realizados en cada sitio. Ya que los collages son una representación visual de los sueños expresados por las mujeres, el intercambio de estas creaciones visuales buscó representar de una manera poética un intercambio translocal de sueños. La metáfora del intercambio de sueños.

> “Espacios que hagan que mujeres inmigrantes de distintos países se conozcan, se hablen y aprendan a trabajar juntas y a crear lazos de solidaridad; que cuestionen y replanteen las posibilidades y oportunidades que se les abren como mujeres tanto en sus sociedades de origen como en las de destino. Este diálogo deber ser compartido por mujeres autóctonas que tienen también que aprender y realizar aportaciones al debate continuo del feminismo internacional. En este sentido, las redes de mujeres transnacionales son un buen ejemplo del tipo de foro que debe ser apoyado desde el codesarrollo” (Solana 2006, p.17).

Hay particularidades a tener en cuenta al trabajar en el marco de proyectos integrales dentro de los cuales la intervención o práctica artística es solamente una parte de las actividades contempladas. En este caso la propuesta de *Soñadoras* es solo una parte de todas las actividades programadas, de modo que los retrasos en la ejecución del proyecto general afectaron los tiempos propuestos inicialmente.

Entre la formulación inicial, hasta la ejecución del proyecto, varios factores

influyeron para que el proyecto se fuera adaptando económica y cronológicamente a la reformulación e imprevistos durante el proceso. Para el caso concreto de *Soñadoras* los talleres realizados en Santo Domingo tuvieron una dinámica diferente a los de Valencia. En Santo Domingo solo se pudieron programar tres tardes de trabajo con las mujeres participantes, de modo que el trabajo no fue personalizado, y los collages en general tuvieron que ser realizados en una única sesión con una artista dinamizadora y todas las mujeres participantes, con lo cual las mismas mujeres compusieron su propio collage, con poco tiempo para planificar la ubicación de las diferentes imágenes y la integración visual de las mismas.

Debemos tener en cuenta otros aspectos relativos a los tiempos y los espacios que suelen dificultar el trabajo en terreno en el marco de los proyectos de desarrollo, en este caso debido a la repartición del tiempo disponible entre todas las actividades de grabación del documental.

Todo el equipo de personas que nos desplazamos desde España a Santo Domingo disponíamos de 15 días para la realización del documental y de los talleres de *Soñadoras*, de modo que intentamos distribuir y rentabilizar el tiempo lo mejor posible, sin embargo la distribución giró principalmente alrededor de las necesidades del documental: desplazamiento a las locaciones, selección de una protagonista, entrevistas a las mujeres, etc. Por otro lado, y también relacionado con lo anterior, la disponibilidad de tiempo de las mujeres beneficiarias de *Tú, mujer* era limitado; como hemos observado en numerosos casos de proyectos de desarrollo que involucran asociaciones, la mayoría de las personas de dichas asociaciones utilizan su tiempo libre para participar en las actividades colectivas y según el momento o situación del proyecto estos compromisos les pueden generar bastante stress y ansiedad, de modo que al llegar a Santo Domingo las beneficiarias venían de uno de estos periodos de tiempo en el que se les requirió con bastante frecuencia para cumplir con las actividades del proyecto.

Finalmente, el tiempo de trabajo que nosotros habíamos planificado y que era de cinco sesiones de trabajo: tres durante la primera semana (incluyendo la sesión de presentación del grupo y de la dinámica a seguir) y dos durante la última, terminó siendo de una sesión de presentación en la primera semana y dos de trabajo, durante los dos últimos días de la estadía. Esta restricción del tiempo incidió directamente en la precisión

de los procesos de producción de narrativas y de traducción visual, como veremos con detalle más adelante.

Otro aspecto importante en la organización del tiempo de trabajo en Santo Domingo fue la necesidad de acompañamiento permanente para el equipo de trabajo desplazado desde España debido a la inseguridad, esto añadido a las limitaciones de tiempo para el trabajo con monitoras de la asociación, no permitía que nos dividiéramos libremente en varios grupos.

Hay un aspecto importante a valorar en lo que a la relación entre el personal desplazado al terreno y las personas beneficiarias en terreno respecta. Cuando hemos analizado la forma en que se construyen las identidades y la forma en que la imagen de lo que se ha llamado durante mucho tiempo Tercer mundo, ha sido construida o inventada, hemos intentado aclarar la influencia que las mismas políticas e intervenciones hechas en nombre del desarrollo han tenido en esa construcción de sociedades subdesarrolladas.

Esta imagen es reconocida por las personas pertenecientes a sociedades del Norte global, pero también por los mismos habitantes del Sur global. Uno de los mayores retos que enfrentan las relaciones en el campo de la cooperación internacional entre donantes y receptores de ayuda es la superación de esa imagen jerárquica creada. Al respecto quienes viajamos a título de donantes o promotores de igualdad a terreno, tenemos una responsabilidad en la forma en que podemos incidir tanto para contrarrestar o para reforzar esa imagen global de un mundo dividido entre zonas de progreso y zonas en subdesarrollo, es decir que hay una relación de poder inherente en estos encuentros en terreno. Por más que los promotores, expatriados o voluntarios quieran evitar esa verticalidad de la relación, es difícil que las poblaciones beneficiarias no los identifiquen como personas de un status más alto, o procedentes de una cultura superior y más desarrollada.

Hemos visto con el ejemplo del proyecto *Soñadoras*, cómo la reformulación, cambios o retrasos en la ejecución de los proyectos incide directamente en las metodologías de trabajo de las actividades, y en general en aspectos que tienen que ver con la profundización y rigurosidad de los procesos de participación de los beneficiarios.

En esos casos siempre es necesaria una capacidad de adaptabilidad y flexibilidad frente al devenir de las actividades de los proyectos, pero en la mayoría de casos, se prima la obtención del resultado final, aunque se tenga que improvisar con los procesos de participación, generalmente reduciéndolos. En el caso de *Soñadoras* estas dificultades se tradujeron en la necesidad de obtener la serie de collages y las fotografías de las participantes, aunque el proceso de construcción de dichos collages no pudo incluir imágenes que fuesen lo suficientemente significativas para ellas, en la medida en que no hubo tiempo disponible para que las mujeres pudieran elegir o construir esas imágenes.

Antes de entrar a analizar detalladamente las imágenes producidas en los talleres realizados en Valencia y Santo domingo, hay que recalcar nuevamente las condiciones diferentes de los dos procesos y las mujeres que intervinieron en ellos.

En Valencia se produjeron seis collages, dos de ellos realizados por las mismas mujeres emprendedoras con el acompañamiento de una de las artistas de la asociación *Awayo.* Los otros cuatro collages fueron realizados por cuatro artistas de *Awayo*, tras haberse entrevistado cada una con una mujer emprendedora, de modo que las artistas plasmaron lo narrado por las emprendedoras de forma visual.

En el caso de Santo Domingo, se produjeron quince collages, nueve de ellos producidos por completo por las mujeres emprendedoras durante el taller de collages. Para los otros seis nos encargamos durante los días previos al taller y aprovechando el rodaje del documental basado en este mismo proyecto, de recopilar imágenes significativas que pudieran servir para la construcción de los collages de las seis mujeres entrevistadas para el audiovisual. Estas seis mujeres y sus collages fueron los escogidos para el intercambio con las mujeres emprendedoras de Valencia.

Hay una diferencia evidente a nivel estético entre los collages elaborados por las mismas mujeres emprendedoras y los compuestos por las artistas de *Awayo*. Esta diferencia es visible principalmente en detalles como la integración de los diferentes elementos visuales, es decir la composición visual, pero también en la técnica, ya que las artistas se sirvieron del dibujo, la escritura y el collage, mientras que las mujeres emprendedoras se limitaron a la técnica de recortar y pegar y solamente usaron lápices o

marcadores de colores, por sugerencia nuestra como artistas dinamizadores del taller.

El nivel socio-económico de cada lugar también define los imaginarios que son reflejados en los collages. Las mujeres residentes en Valencia, tienen en su mayoría formación educativa de nivel superior (periodista, educadora social, psicóloga y estudiante de delineación), además de una peluquera que trabaja en un local alquilado muy cerca del centro de Valencia. Mientras que las seis mujeres del barrio Los mina y Vietnam en Santo Domingo, son mujeres con educación básica, excepto una de ellas que tiene estudios de administración y sus proyectos emprendedores los realizan principalmente en el mismo espacio de sus hogares.

Teniendo en cuenta estas diferencias en el proceso de autoría, que sería de dos niveles en el caso de los collages mediados por las artistas, es muy llamativo comparar las imágenes escogidas por las mujeres que participaron en Valencia y las que participaron en Santo Domingo. Podemos decir que en este caso también son paisajes biográficos, como los del proyecto *Bellas Durmientes*.

Según la fuente de las imágenes podemos dividirlas en dos tipos: imágenes creadas e imágenes encontradas. Ya que las mujeres de Santo Domingo, durante el taller tuvieron como fuente de sus imágenes, revistas y periódicos, fue difícil que pudieran usar imágenes más personales y significativas para sus collages, y esto se nota en la estética de los collages finalizados, donde vemos coches de lujo, imágenes de interiores con muebles nuevos típicos de revistas de decoración, personas con el estereotipo occidental propio de la publicidad, la estatua de la libertad (como ejemplo de los destinos turísticos publicitados), fotografías de comida decorada y presentada para ser retratada para las revistas. Eran imágenes muy literales de los objetos que ellas consideraron que representan que suplen sus necesidades en cuanto al nivel de vida que desean. Algunas de las imágenes, como la de la Estatua de la Libertad puede leerse según las palabras que se recogen de los estudios de Weyland cuando afirma que “...las mujeres ven la decisión de trasladare a Estados Unidos como un escalón necesario para una nueva autodefinición” (Weyland 2006, p.184).

Esta percepción, ligada a lo que popularmente se ha definido como *el sueño americano* no es exclusiva de las mujeres y tampoco del ámbito Dominicano, sino que

pertenece a un imaginario global y que tiene mucha fuerza en América Latina, por su fuerte vinculación geopolítica con esta región. Pero en el estudio de Weyland vemos que en el caso Dominicano sí hay una fuerte relación entre la idea de progreso y superación con la ciudad de Nueva York.

> "Tanto las élites como las otras clases sociales ven en el modo de vida neoyorkino un símbolo de éxito económico y prestigio social, además de la accesibilidad al capital cultural que provee la Ciudad a las familias migrantes" (Weyland 2006, p.91).

Hay que decir que al preguntar por las imágenes escogidas a las mujeres, ellas sí decían ver en ellas un ideal de progreso y de situación de bienestar del que no se sienten parte en el presente, pero del que les gustaría ser partícipes en el futuro. En general se identificaban con imágenes de espacios grandes, modernos y lujosos.

Las dos mujeres emprendedoras de la ciudad de Valencia que hicieron sus collages ellas mismas, también tuvieron como fuente de sus imágenes revistas y periódicos en general pero en uno de los casos eran revistas suministradas por la artista de *Awayo* para trabajar en una sola sesión y en el otro, la chica que hizo el collage tuvo varios días para buscar las imágenes que prefiriera usar. En este caso vimos que la elección de imágenes fue diferente frente a la que hicieron las mujeres en Santo Domingo. No tenían tanto que ver con un nivel de vida o de comodidad material que quisieran alcanzar, sino más bien con sus gustos culturales y con deseos más relacionados con su proyección profesional o personal. Aquí se trata de imágenes más metafóricas.

En cuanto a los collages realizados enteramente por las artistas participantes de *Awayo*, la construcción de las imágenes es mucho más poética, se puede decir que se trata de ilustraciones donde hay una representación totalmente mediada por la voluntad creativa, la sensibilidad y la subjetividad visual y plástica de las artistas. La fuente de las imágenes es mucho más amplia, incluso algunas son dibujadas.

Quienes ven los collages ya realizados diferencian entre los collages que

consideran tienen un mayor grado de artisticidad, principalmente los hechos por las artistas de la asociación y los que fueron hechos por las mujeres no artistas.

Hubiera sido importante, y algunas de las mujeres así lo expresaron, que el proyecto hubiera propiciado algún tipo de encuentro virtual entre las mujeres participantes en Valencia y las de Santo Domingo. Una videoconferencia vía Skype, por ejemplo, hubiera podido generar un nivel más de conocimiento e identificación entre las mujeres, pues aunque todas oyeron hablar de las otras, que también habían trabajado con los collages y las proyecciones, la situación de interactuar, verse y oírse por medio de la tecnología que permiten las conexiones a internet hubiera generado un grado mayor de apropiación del proceso por parte de las participantes.

A continuación presentaremos las imágenes de los collages realizados, al igual que en el caso de estudio anterior. Ambos procesos creativos incluyeron la proyección de las imágenes de los collages sobre los rostros de las mujeres participantes pero para nuestro análisis de imaginarios nos interesa centrarnos en los collages tal como fueron producidos y no en la imagen fotográfica resultante luego de la proyección. En el caso de *Soñadoras* el proceso de proyección fue el que plasmó el intercambio de collages y por lo tanto de imaginarios y de los sueños plasmados en ellos, pues los collages realizados en Valencia fueron proyectados a las mujeres en Santo Domingo y viceversa.

Presentamos entonces los collages realizados por las artistas de *Awayo* para las mujeres emprendedoras contactadas en la ciudad de Valencia: Dos españolas, de Requena y Morella, respectivamente, una colombiana, una uruguaya, una rumana, y una brasilera. Esta última solamente pudo participar de la primera parte del proceso.

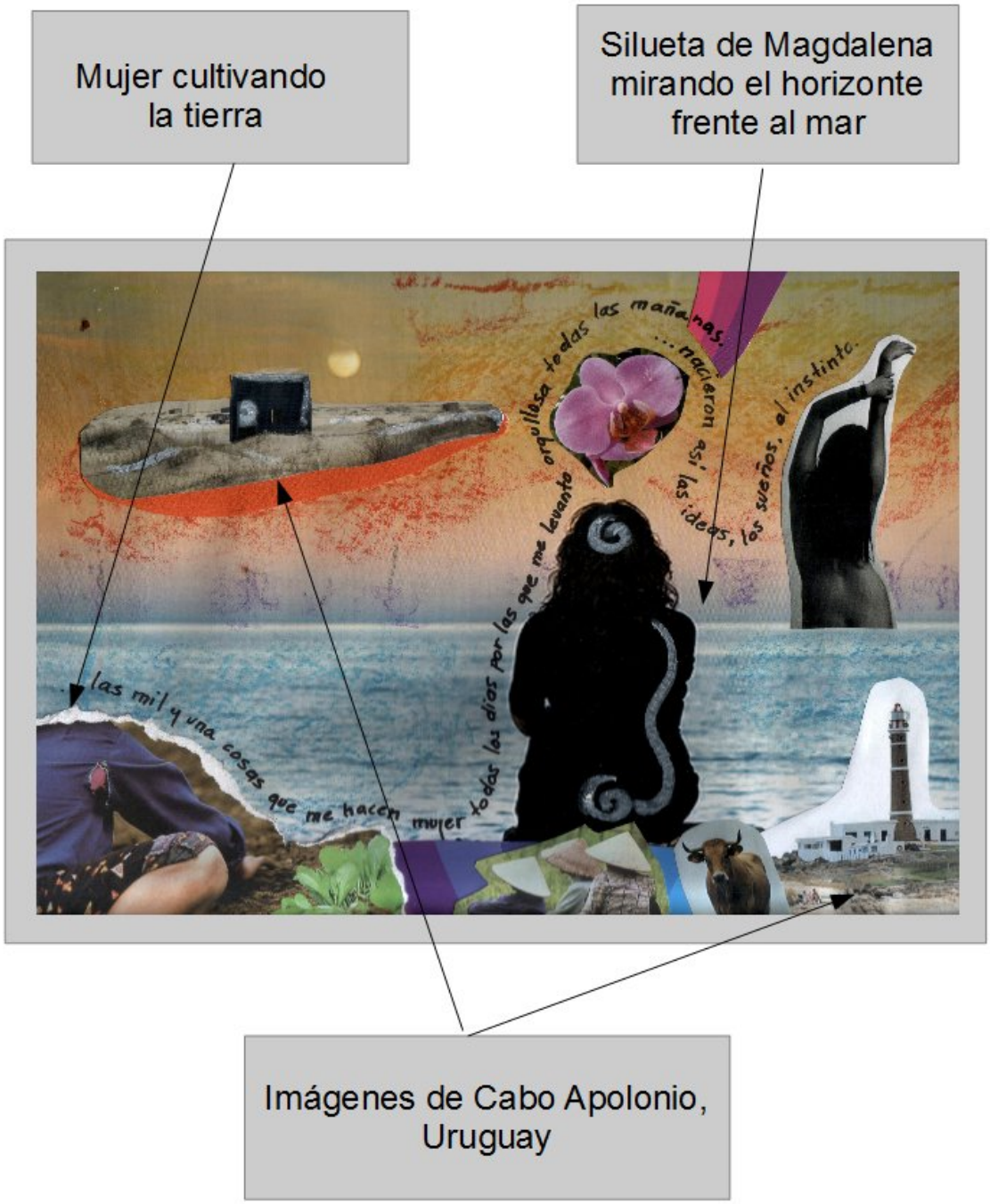
Los textos que acompañan las imágenes de los collages son extractos o resúmenes de las entrevistas que las respectivas artistas de *Awayo* llevaron a cabo.

LOS COLLAGES DE SOÑADORAS
(COMUNIDAD VALENCIA)

Magdalena Beramendi

Originaria de Uruguay, migra a España en el año 2007 con su pareja, de origen español, con el cual estaba casada desde el 2003. Psicóloga de profesión, en su país trabajó con niños y adolescentes en exclusión social en zonas rurales. En Valencia, además de trabajar en el área de las ONGD, forma parte de un consultorio en el que junto a otros profesionales, se desenvuelve en el ámbito de la Psicología dinámica o clínica. Sueña con estar en un paisaje rural, cerca de mujeres, niños y adolescentes, trabajando con ellos rodeada de verde y en proyectos productivos agroecológicos. En Uruguay se imagina viviendo en Cabo Polonio, que tiene mar, desierto, bosque y después del bosque, campo arado. Es el único lugar dónde las vacas llegan hasta el mar, ella se sienta – junto a las vacas – a disfrutar cuando el sol se oculta. Sus colores preferido son el naranja y el rojo y le gusta mucho la poesía, entre ellos Gioconda Beli, escritora nicaragüense.

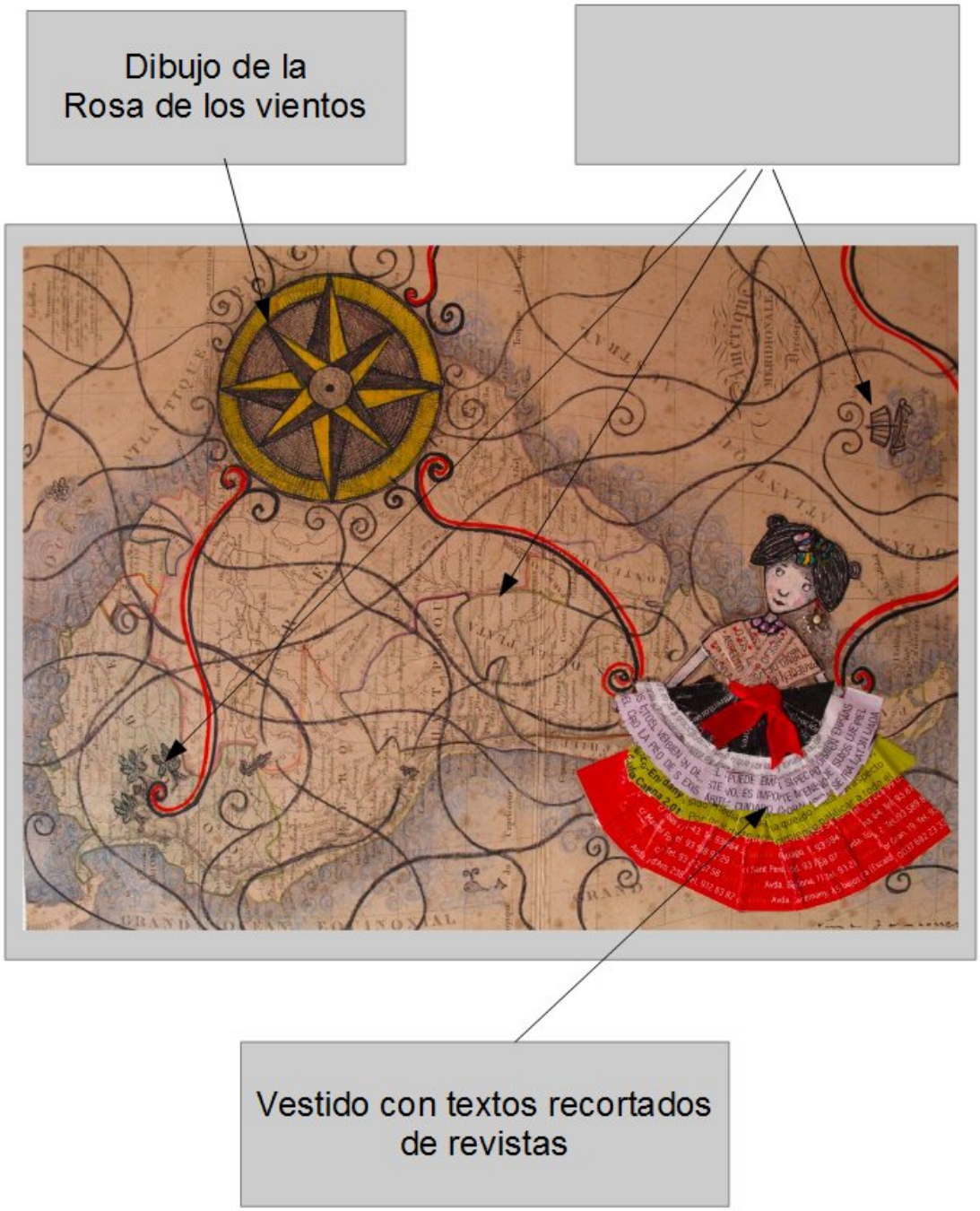
Figura F.IV.9
Análisis del collage para Magdalena Beramendi hecho por Claudia Saz



Diana Fisgativa

Nació en Bogotá, Colombia, donde eligió como profesión ser periodista porque su pasión es escribir, narrar, relatar, poder participar y vivir las cosas de las que escribe. Mujer alegre, activa, espontánea y soñadora, llegó a Valencia en el año 2001, donde luego de un tiempo conoció a José, que actualmente es su pareja. Con él decidieron en el 2008 emprender un proyecto en común y abrieron una crepería en la zona de Cánovas. Diana sueña con poder adoptar niños y formar así una familia, con escribir, cuidar animales y viajar, pero no como turista, sino para conocer otras culturas. De mayor, se imagina viviendo en Colombia pero en una ciudad más pequeña que Bogotá. Actualmente ha emigrado de nuevo y vive con su esposo en Londres.

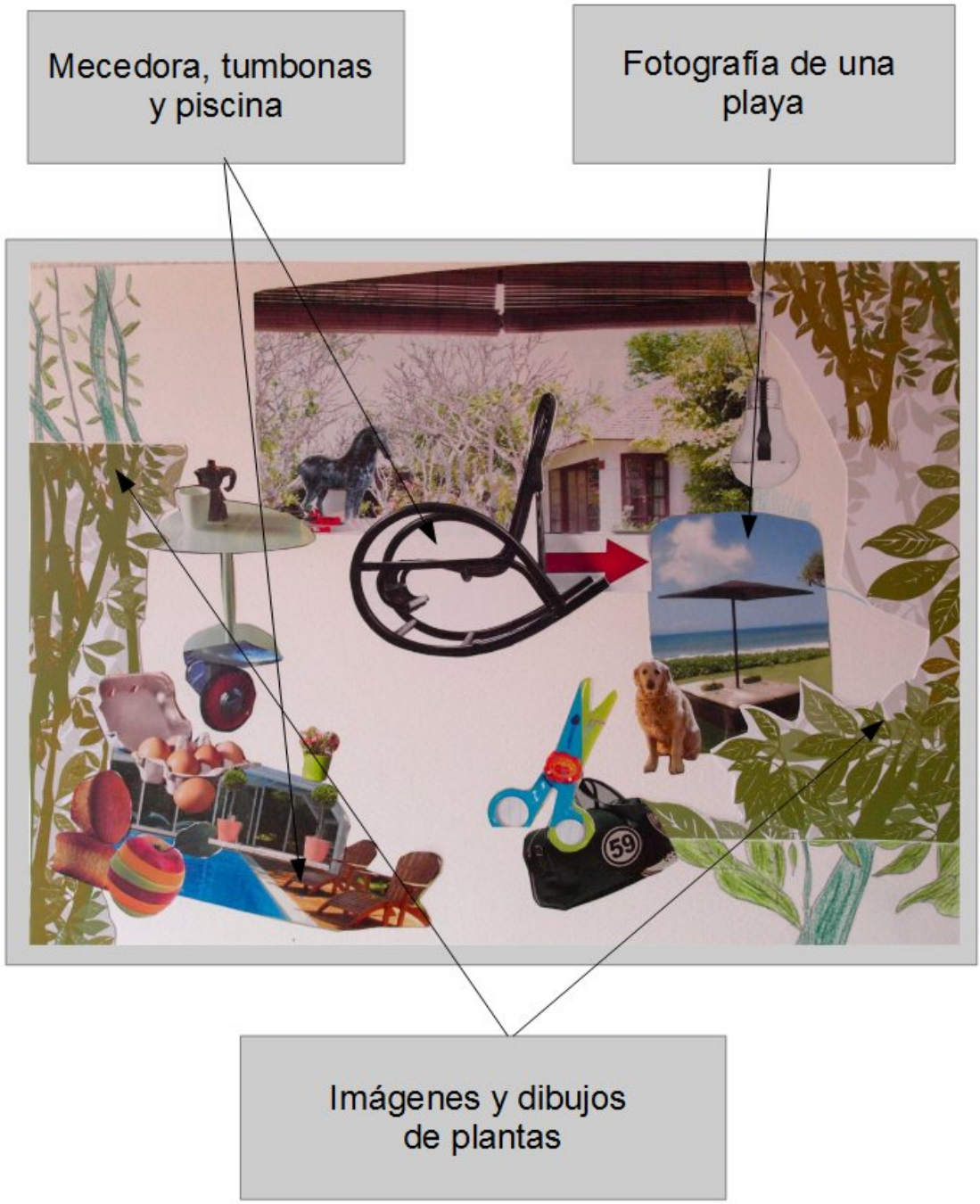
Figura F.IV.10
Análisis del collage para Diana Fisgativa
hecho por Verónica Tapia



Mónica Moga Fulvia

Nacida en Cluj-Napoca en Rumania, Moga llegó a la ciudad de Valencia, en España hace ya 10 años en 2000 en compañía de su pareja, con la cual continua. Es peluquera de profesión, que estudió en su país. Montó su peluquería propia, de la cual vive actualmente, entre el año 2003 y 2004 y en su tiempo libre le gusta leer y jugar ajedrez. Su sueño es tener una casa en un pueblo de playa español, con un porche grande, una mecedora y palmeras y naranjos en el jardín porque le encanta la flor del naranjo. Se imagina balanceándose en el porche y tomando el sol bajo una palmera.

Figura F.IV.11
Análisis del collage para Mónica Moga Fulvia
hecho por Amparo Olmeda



Cecilia Alves

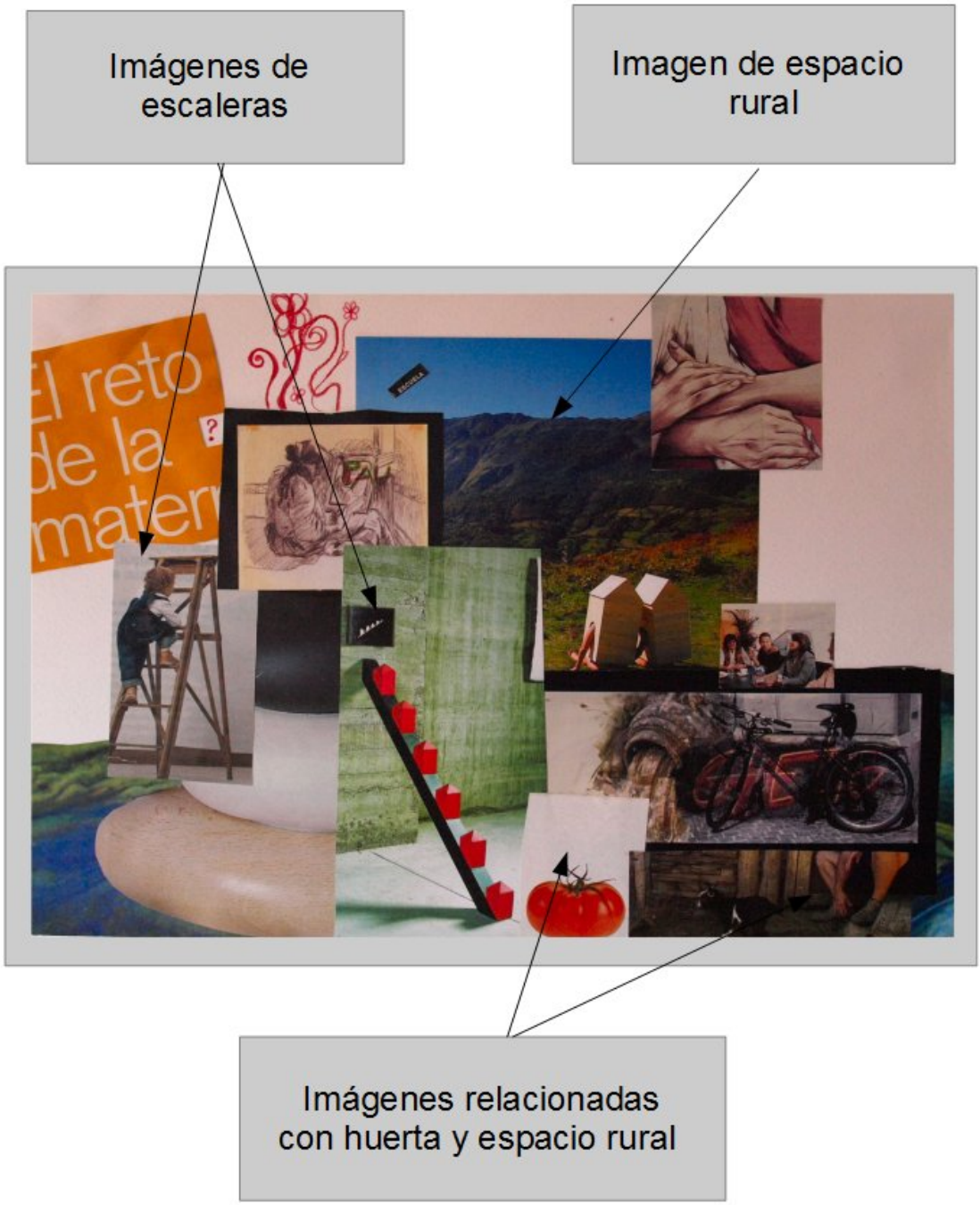
Cecilia Alves participó durante la primera parte del proyecto, fue entrevistada por la artista de *Awayo* y luego se realizó su collage, pero más tarde esta mujer emprendedora originaria de Sao Paulo en Brasil, no quiso participar más, aludiendo que tenía poco tiempo disponible. Mujer que se define como exigente, extrovertida y disciplinada, dice haber heredado el talante emprendedor de su padre. Luego de cuatro años viviendo en Tenerife, decidió venir a vivir a Valencia, ciudad que ya conocía por viajes esporádicos de trabajo. Con una amiga suya brasilera compraron una papelería en el centro de Valencia, negocio al cual se dedicaban en el momento de la entrevista. Durante las charlas que Patricia pudo mantener con ella Cecilia siempre expresaba su gusto por los paisajes de playa y su deseo de visitar o vivir cerca del mar y regresar, luego de su jubilación, a Brasil.

Figura F.IV.12
Análisis del collage para Cecilia Alves
hecho por Patricia Caicedo

Estela Buenaventura

Su pueblo natal es Morella, en la provincia de Castellón, donde reside actualmente. Estudió Educación Social en Barcelona y es especialista en temas de género; regresó a Morella para crear con su pareja, una empresa llamada la *Nevera de Idees (*Nevera de ideas). Mediante este proyecto han recuperado un espacio histórico del pueblo y lo han dinamizado creando un centro cultural que abarca lo gastronómico, lo educativo y lo cultural. Tienen productos de comercio justo y ecológicos para la venta y degustación. Funciona además como espacio polivalente para charlas, encuentros y exposiciones; también tienen programado un cine club y un rincón infantil. En su futuro se ve como madre y educadora. Sueña con tener un hotelito en el campo, cultivar un huerto, y con no alejarse de la enseñanza, también le gustaría continuar estudiando o intervenir en política.

Figura F.IV.13
Análisis del collage para Estela Buenaventura hecho por ella misma



Diana Cervera Folgado

Originaria de Requena, en la provincia de Valencia donde reside actualmente. Estudiante de delineación, abrió en el año 2010 y en compañía de su madre, un local llamado *Sabores Tradicionales* en el centro de Valencia, muy cerca de la Plaza del Ayuntamiento, donde se podían encontrar, además de bollería y pastelería, productos con Denominación de Origen, muchos de ellos de la comarca de Requena-Utiel. En la actualidad (2015) ya no cuentan con este negocio, el cual tuvieron que cerrar hace algunos años. Su sueño es vivir en su casita del campo, en su pueblo, Requena; le gustaría plantar una huerta, disfrutar con los amigos y con su pareja de la vida tranquila y sosegada y por qué no, seguir estudiando. Al respecto, como delineante no descarta preparar oposiciones para optar a una plaza de funcionaria.

Figura F.IV.14
Análisis del collage para Diana Cervera Folgado hecho por ella misma

A continuación presentamos la segunda parte de los collages realizados durante el proceso de *Soñadoras*. En este caso se trata de los seis collages escogidos de entre los quince realizados en el taller de Santo Domingo con el fin de intercambiarlos con las mujeres emprendedoras de Valencia. Las seis mujeres de las cuales escogimos los collages son las mismas que participaron de manera más activa en la grabación del documental *Soñadoras,* un documento audiovisual de 40 minutos que a través del registro del proceso creativo realizado en ambas ciudades, se propuso presentar una mirada sobre el codesarrollo desde las realidades de las mujeres participantes en el proceso.[28]

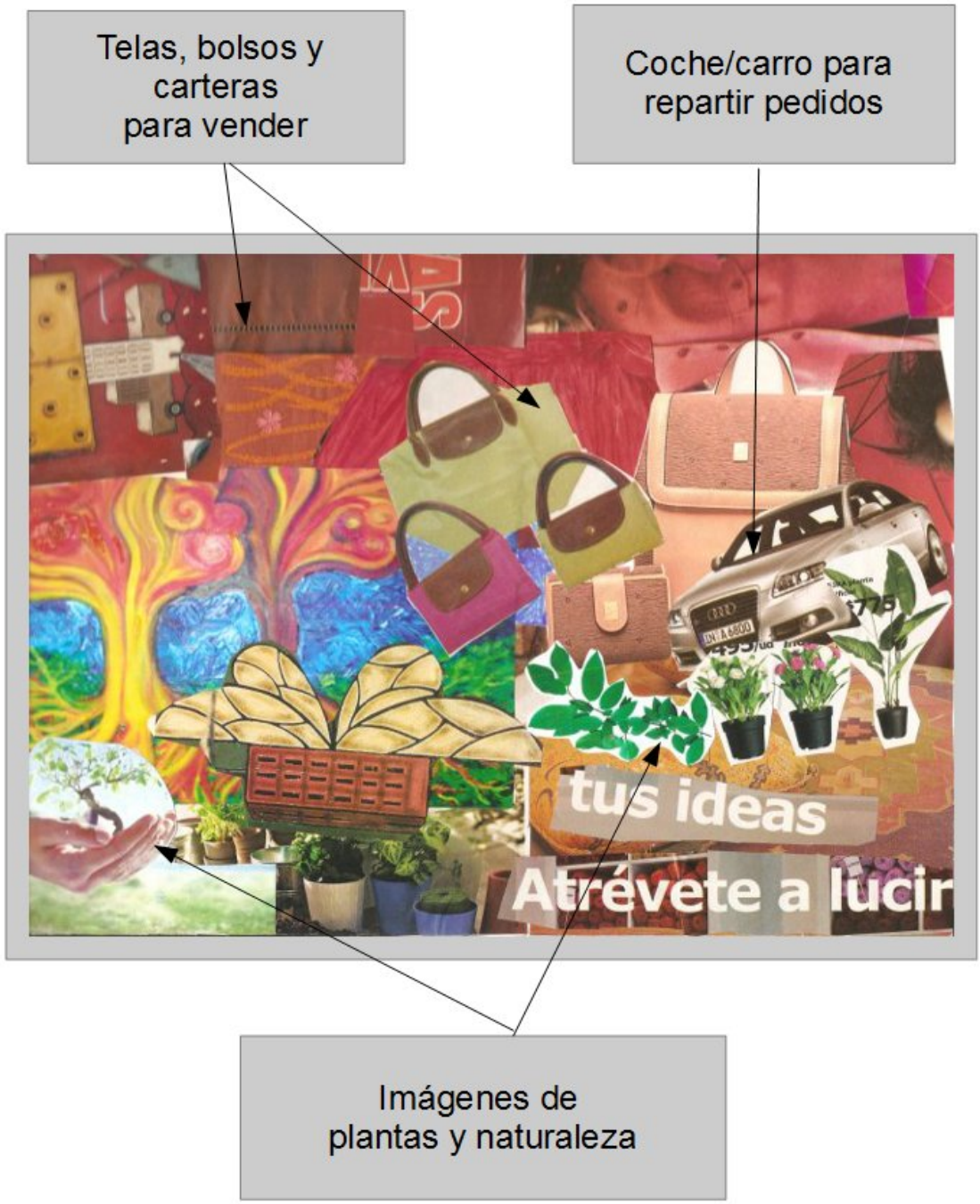
28 Se puede ver el teaser del documental en los siguientes links:
https://www.youtube.com/watch?v=64NWacIjm8g
https://vimeo.com/32138826

LOS COLLAGES DE SOÑADORAS
(SANTO DOMINGO)

María Antonia Moquete Perdomo:

Originaria de Puerto Escondido, provincia de Independencia en República Dominicana, María Antonia tiene 57 años (2011), es viuda y vive actualmente en Santo Domingo con su madre, su tía y tres de sus hijos. Tiene primos que han emigrado hacia España y Estados Unidos. Se considera una mujer luchadora desde que nació y se dedica al negocio de vender colchas, cortinas y juegos de baño. También vende pollo y habichuela sancochada. Le gustan los bolsos y las carteras y sueña con ampliar su negocio para vender también estos productos y mejorar las condiciones de vida de su familia.

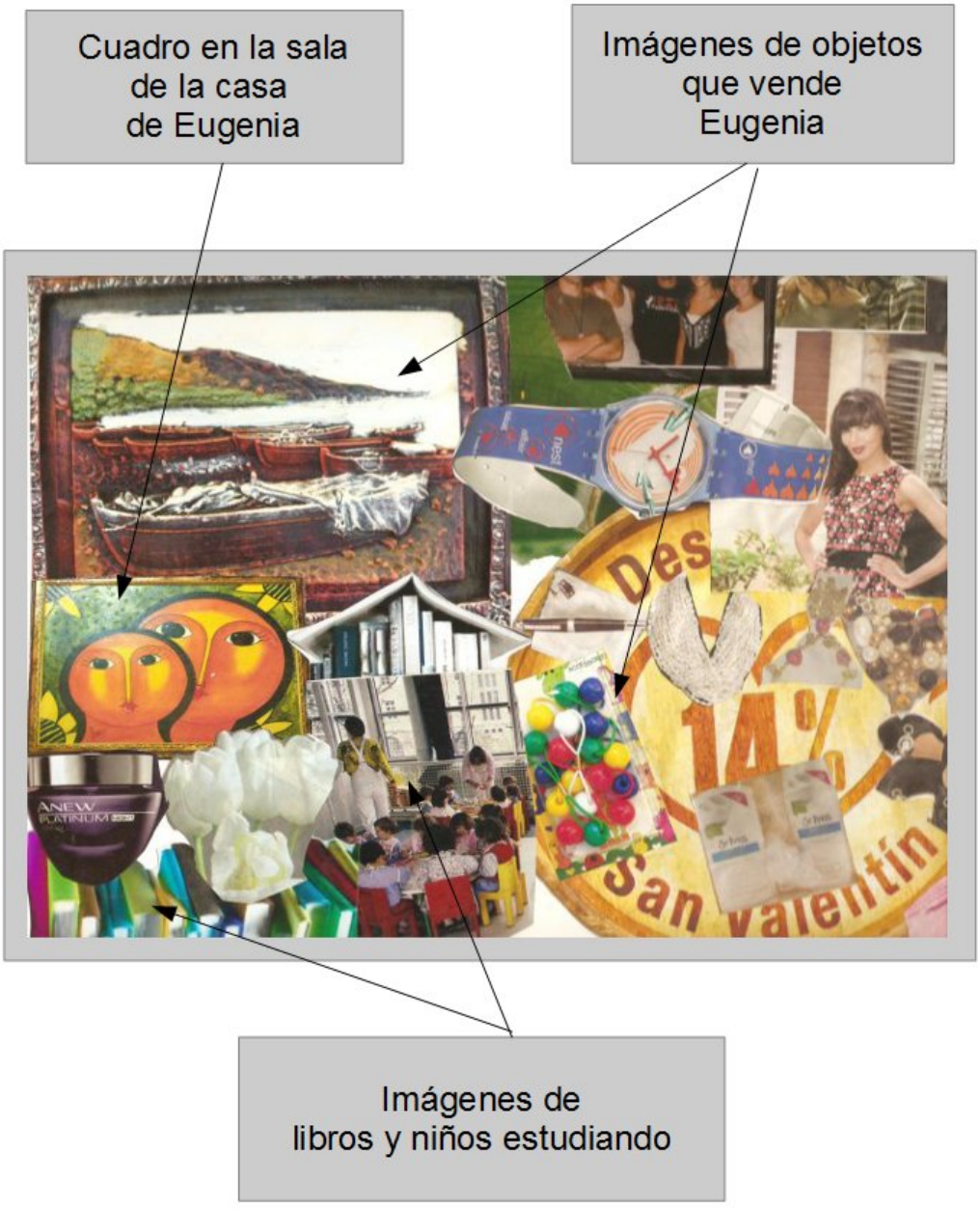
Figura F.IV.15
Análisis del collage para Antonia Moquete hecho por ella misma



Eugenia Soriano Ramírez

Nacida en la provincia de Monte Plata, en la República Dominicana, es licenciada en informática y reside actualmente (2011) en Santo Domingo. Tiene 46 años y vive con su esposo y sus tres hijos, de 18, 16 y 3 años. Tiene familiares que han emigrado a Estados Unidos y reparte su tiempo entre un negocio de fantasía (bisutería) y papelería que tiene en el salón de la casa donde vive, además de vender dulces y golosinas para la merienda en un comedor-cafetería en un colegio de la zona, donde también hace labores de secretaria administrativa. Se considera solidaria, atrevida en el sentido de que no tiene miedo al riesgo y su sueño es tener su propia casa en el mismo barrio donde vive actualmente, Los Mina.

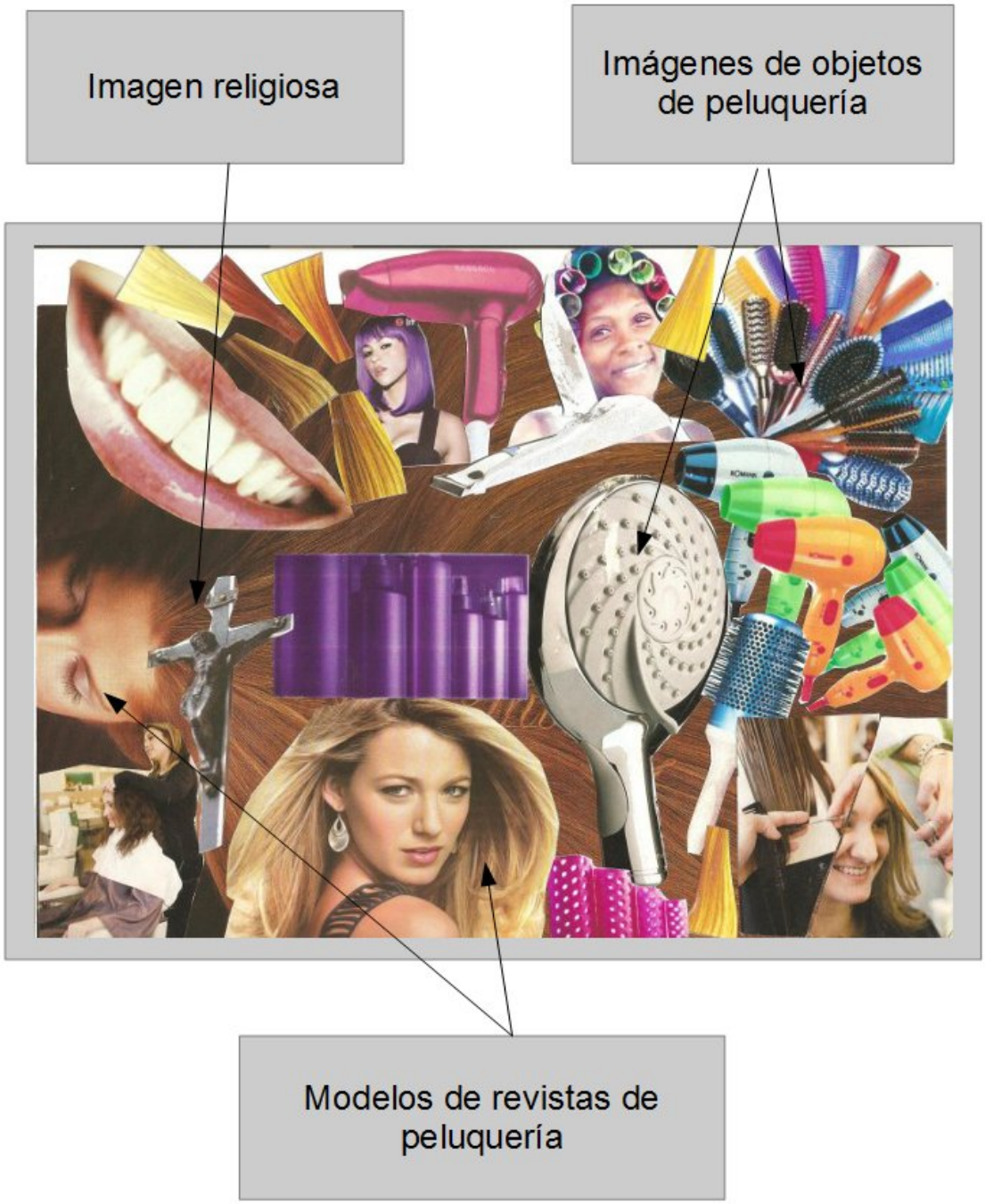
Figura F.IV.16
Análisis del collage para Eugenia Soriano
hecho por ella misma



Inocencia Gutiérrez

Es una madre soltera que vive en el barrio Los Mina, en la ciudad de Santo Domingo, República Dominicana, con su madre y su hija. Es peluquera y ha montado su local en la misma casa donde vive, que ahora es de ladrillo y de dos plantas, pero que antes fue de yagua y de madera, y la fueron mejorando poco a poco. En los inicios de su negocio atendía a los clientes en el patio de la casa. Le gusta su trabajo porque disfruta hablando con las clientas y considera que hace un papel de psicóloga. Su hija ha aprendido de ella la profesión de la peluquería y le ayuda en la actualidad. Sueña con que su negocio crezca en la misma zona, contratar gente y poder seguir cerca de su familia.

Figura F.IV.17
Análisis del collage para Inocencia Gutiérrez hecho por ella misma



Amabel Santana Florián

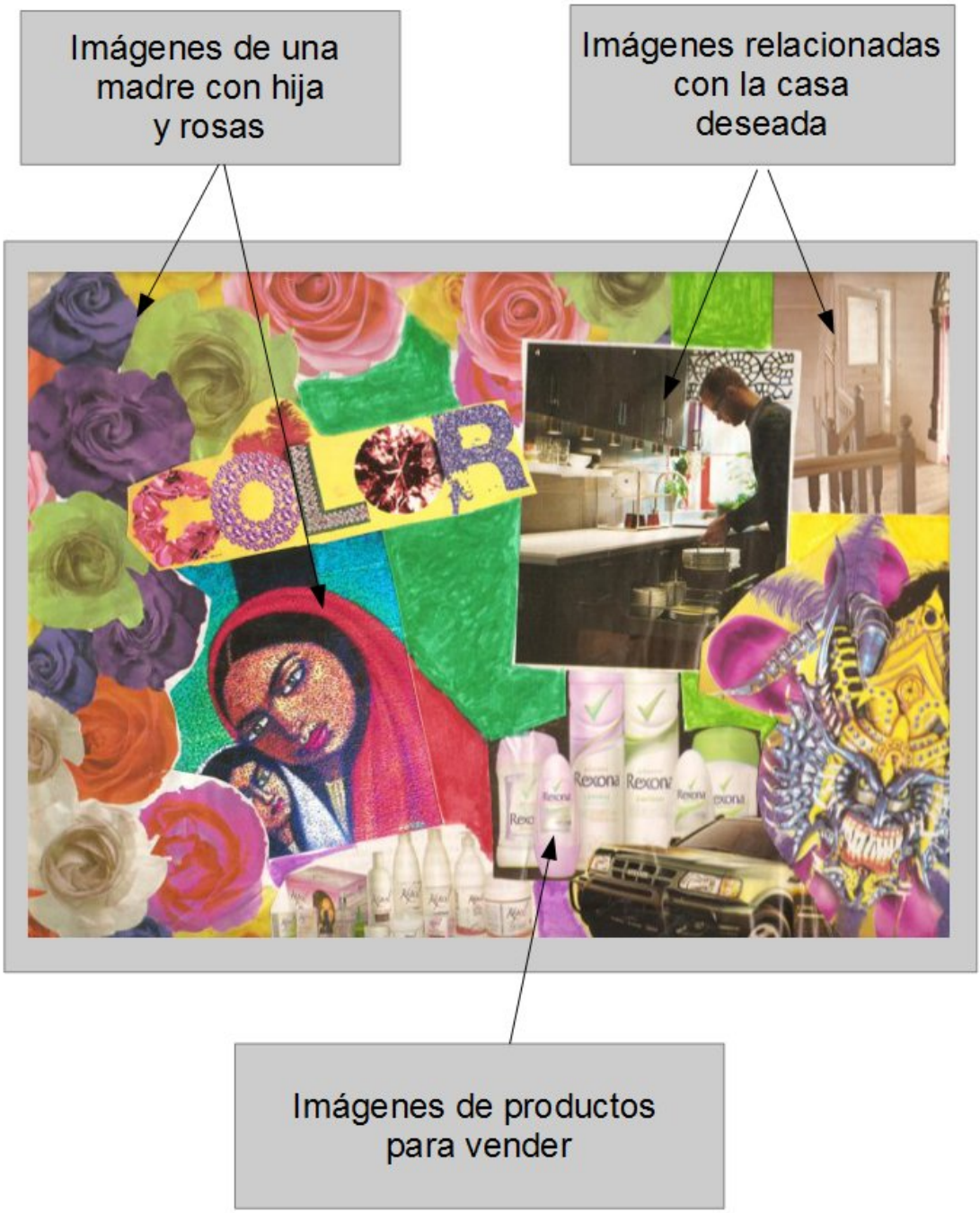
Amabel vive en la zona de La Barquita en el barrio Los Mina en Santo Domingo. Con 29 años (2011) tiene dos hijas, de diez y nueve años que se encuentran estudiando la primaria. Se dedica a vender jugos y bizcochos y también tiene familiares que han emigrado, en su caso se trata de una tía que vive en Madrid, España. Amabel se considera un mujer trabajadora y luchadora que quiere sacar sus hijas adelante y llegar al futuro. Dice que no tiene miedo frente al futuro porque piensa que querer es poder, y que si uno quiere y se lo propone, puede llegar a donde sea.

Figura F.IV.18
Análisis del collage para Amabel Santana hecho por ella misma

Janet Montero Terrero

Nacida en San Juan de la Maguana, República Dominicana, y con 32 años (2011), Janet vive actualmente en la zona de la Barquita del barrio Los Mina en Santo Domingo con su esposo y sus cuatro hijos, dos niños y dos niñas. Su negocio consiste en una venta de comida, especialmente fritura, pollo, yuca y oreja de puerco. Tiene primos que han emigrado a España; se considera una emprendedora, una madre con mucha fuerza y su sueño principal es poder sacar a sus hijos adelante con su trabajo.

Figura F.IV.19
Análisis del collage para Yanet Montero
hecho por ella misma

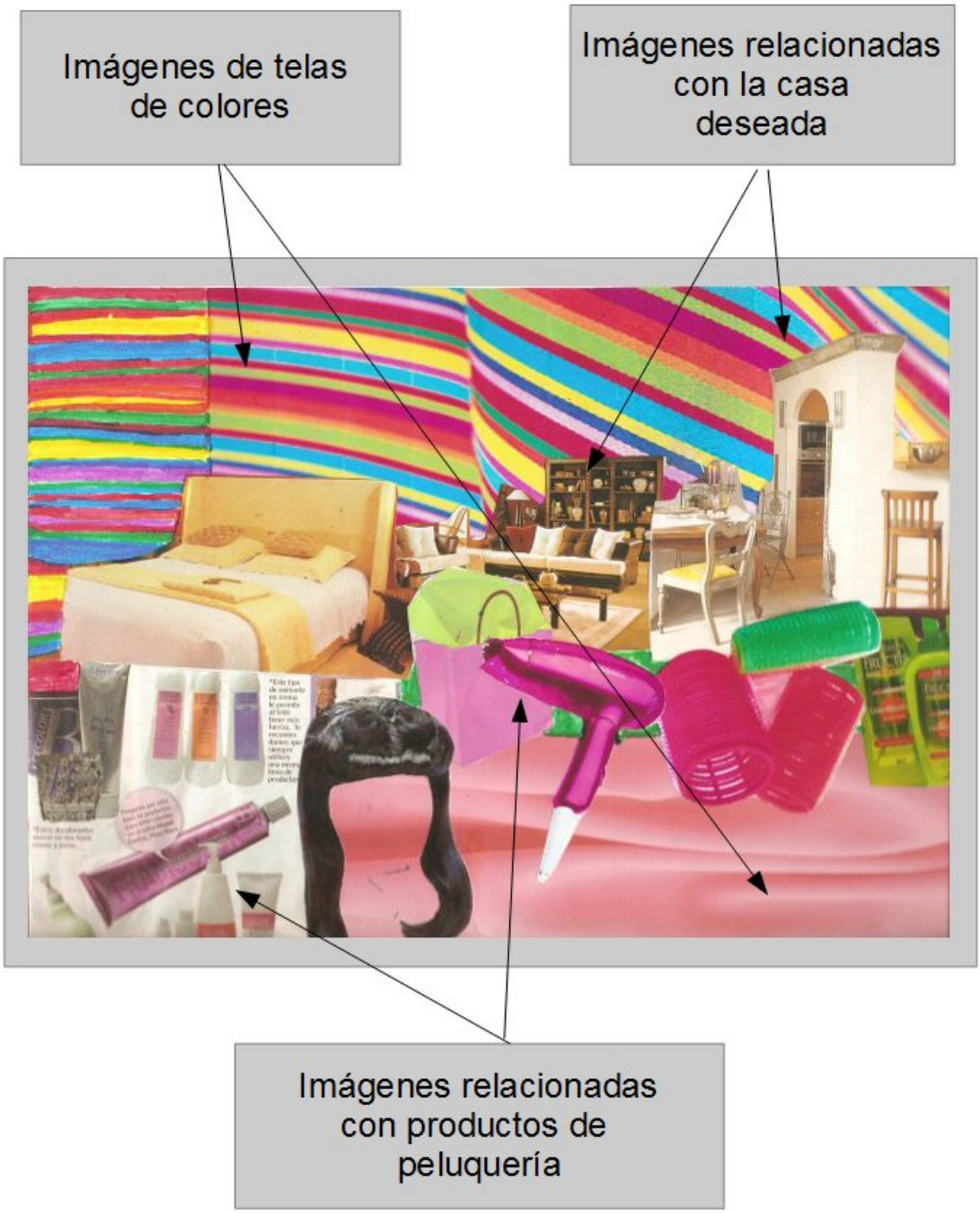


Carmen Aracelis Encarnación Lluberes

Con 48 años (2011) y nacida en San José de Ocoa, reside en la actualidad en el barrio Los Mina en Santo Domingo, República Dominicana. Tiene dos hijos, de 23 y 12 años, y vive con su hija menor encargándose de cubrir los gastos de ambas. Su hijo mayor es casado y vive en Puerto Rico donde trabaja como conductor. El negocio de Carmen consiste en una venta de fantasía (bisutería) y ropa. También hace servicios de manicura y pedicura a domicilio y forma parte de una cooperativa de ahorro. Tiene familiares que han emigrado tanto a Estados Unidos como a España. Sueña con progresar con su trabajo y salir adelante y que nunca le falte la salud.

> "Soy una mujer que quiere salir adelante, progresar en el futuro, pedir a Dios que me de vida y salud, soy emprendedora, trabajadora, madre, vivo sola y cubro nuestros gastos"

Figura F.IV.20
Análisis del collage para Carmen Encarnación Lluberes hecho por ella misma



Frente al resultado de los collages que realizamos durante todo el proceso de Soñadoras, creemos que es importante volver a resaltar la manera diferente en que se pudieron desarrollar los talleres en Valencia y en Santo Domingo. Consideramos que la limitación de los tiempos de trabajo en el caso del proceso realizado con las mujeres beneficiarias de *Tú, mujer,* condicionó bastante el tipo de imágenes que se pudieron incluir en los collages, y de este modo, a pesar de que los collages son hechos por ellas mismas, la mayoría de imágenes utilizadas no representan de manera significativa la realidad y expectativas futuras de dichas mujeres. Tal vez podríamos decir que en ese sentido el resultado es mucho más "impersonal" que el de los collages hechos por las artistas de la asociación *Awayo* para las mujeres emprendedoras de Valencia.

Podemos decir que el hecho de que haya habido encuentros y charlas entre artistas y emprendedoras posibilitó que los collages resultantes tengan una relación mucho más personal con la mujer cuyo imaginario está representado, a pesar de que haya una traducción mediada, tal y como vimos cuando analizamos los dos diferentes procesos de traducción posibles según la experiencia de nuestros casos de estudio.

También nos preguntamos si teniendo en cuenta el contexto y la realidad socio-cultural de de la mujeres emprendedoras en Valencia y de la mujeres emprendedoras en Santo Domingo, en la zona de Los Mina, los imaginarios expresados por estas últimas surgen desde una sensación de carencia, mientras que en el caso de la mayoría de mujeres en Valencia los imaginarios parten de una proyección de sus potencialidades. Sin embargo creemos que este aspecto está mediado por el hecho mencionado antes de las limitaciones de tiempo y sobre todo de disponibilidad de imágenes propias o construidas durante el proceso.

4.3 Paisajes para la paz.

Los imaginarios de la diáspora frente a la construcción de paz en Colombia

F.IV.21
Mapa del proyecto *Paisajes para la Paz*

En el año 2012 se cumplieron 50 años del premio que obtuvo el pintor Alejandro Obregón en el Salón Nacional de Artistas de Colombia, máximo galardón del arte en Colombia, por su obra *Violencia.* También en el 2012, se iniciaron los últimos diálogos de paz entre el gobierno colombiano y la guerrilla de las FARC-EP, diálogos que continúan

hasta el día de hoy, tres años después.

Alejandro Obregón obtuvo el premio pintando un paisaje, un paisaje desolador formado por la silueta de una mujer embarazada y muerta, cuyo cuerpo era a la vez horizonte y metáfora de la realidad de un país, cuya violencia auguraba un futuro marchito simbolizado en las dos muertes, la de la madre y la del hijo, antes de nacer.

Esta obra de Alejandro Obregón ha sido durante muchos años una de las obras icónicas sobre la violencia y el conflicto colombiano.

Al producirse en el 2012 un nuevo intento de acuerdo de paz, entre una parte de los actores del conflicto colombiano (las FARC y el gobierno), se abrió una nueva esperanza de que el país empiece a dejar atrás uno de los conflictos que son causa de la violencia en el país, y de paso, la pintura de Alejandro Obregón quede por fin como representación de una época pasada y superada.

Con estas reflexiones de fondo, la propuesta del proyecto *Paisajes para la Paz*, es una idea que se replantea ¿Cuál sería la representación visual ya no de un país sumido en el clima de la violencia, sino de uno que empieza a soñar, desde acciones concretas, con la posibilidad de alcanzar un principio de paz?, ¿Qué tipo de paisaje le corresponde a este contexto de país del 2013?[29] Frente a la violencia como paisaje, reflejada en la obra de Obregón, ¿Cómo sería la paz como paisaje?

Seguramente, tal como hizo Obregón con su obra, no sería un paisaje real, sino uno imaginado, más aún cuando la Paz es todavía una posibilidad, una promesa por venir, una realidad por construir; después de tantas décadas en que la idea de la paz se ha convertido en la gran esperanza y el horizonte del gran sueño colectivo de la mayoría de la gente que vive en Colombia. Es a partir de esta circunstancia que surgen una serie de actividades de debate y reflexión, no solo en Colombia, sino igualmente en diferentes espacios de la diáspora colombiana en el mundo.

Sin embargo estamos hablando de un conflicto, y de unas negociaciones de paz

29 El desarrollo del proyecto *Paisajes para la Paz* se llevó a cabo durante el año 2013, de modo que los collages-paisajes de cada uno de los participantes tendría como contexto temporal ese año.

que afectan de manera directa a Colombia como región, y como sociedad en general. ¿Entonces qué pasa cuando ese posible paisaje imaginario de la paz colombiana se quiere analizar desde el extranjero, por parte de una parte de la diáspora colombiana en Europa, una diáspora que en muchos casos lleva más de una década residiendo en una ciudad costera mediterránea, como es Valencia?

A partir de estas referencias, nos planteamos continuar con la metodología aplicada en nuestros últimos proyectos coordinados, *Bellas Durmientes* en 2010 y *Soñadoras* en 2011, y replantear la metodología de trabajo con el fin de explorar una propuesta de sistematización de lo que hemos denominado *traducción visual de imaginarios*.

Ya que *Paisajes para la paz*, fue un proyecto que se desarrolló en el marco de las expectativas frente al proceso de paz, de un grupo de personas colombianas inmigradas en la ciudad de Valencia, en la región del Mediterráneo español, y de algunas personas españolas vinculadas a este colectivo, es necesario hacer una contextualización translocal Colombia/Valencia y por esta razón el presente apartado empezará demarcando el contexto del conflicto armado en Colombia, haciendo una revisión de diferentes obras y procesos artísticos paradigmáticos que han abordado el tema de la violencia en el país hasta la actualidad llegando al actual proceso de paz, para luego centrarnos en la caracterización breve de la comunidad colombiana en la ciudad de Valencia y finalmente en la presentación del proceso que constituyó el proyecto *Paisajes para la Paz.*

4.3.1 La violencia como tema. Arte y violencia en Colombia[30]

En este apartado recogeremos de manera resumida los antecedentes del conflicto colombiano actual con el fin de subrayar, no solo la larga duración de dicho conflicto sino además la trascendencia y complejidad de lo que para la población colombiana significa alcanzar un contexto de paz.

30 La información de este apartado está basada en el texto de Álvaro Medina para el catálogo de la exposición *Arte y violencia en Colombia*, del Museo de Arte Moderno de Bogotá realizada en el año 1999 y de la que Álvaro Medina fue curador/comisario. La investigación sobre obras de arte colombiano que durante los últimos 50 años tuvieran relación con la violencia, se llevo a cabo durante el año 1998 por un grupo investigador contratado por el Museo de Arte Moderno, del cual formé parte.

Siendo una realidad que nos persigue hace muchas generaciones, nunca se ha dejado de analizar, debatir y denunciar, y muchos de los artistas, académicos y críticos que viven en Colombia han dedicado su trabajo investigativo y creador a este tema.

Con motivo de la exposición *Arte y Violencia en Colombia,* del año 1999, cuando en 1998 se acababan de conmemorar 50 años del asesinato del líder Jorge Eliecer Gaitán, fecha conocida como *el Bogotazo* (9 de abril de 1948), el curador del Museo de Arte Moderno en ese entonces, Álvaro Medina, también curador de dicha exposición se preguntaba en un texto publicado en el catálogo homónimo:

> "¿Qué razones tuvo Alejandro Obregón para pintar *Masacre 10 de abril* en 1948 y cuáles José Alejandro Restrepo para montar en 1997 la vídeo instalación titulada *Musa paradisíaca*, sin duda una de las grandes obras que se han realizado en Colombia sobre la violencia? ¿Por qué Marco Ospina pintó en 1955 el *Díptico de la violencia*, cuya solución formal es abstracta y simbólica, en tanto que Doris Salcedo y Patricia Bravo prefieren a tal punto ser concretas que optan por integrar a sus obras las reliquias que quedan de la víctimas o los vestigios materiales de un atentado terrorista?" (Medina 1999, p.11).

Para contestar a esta pregunta de Álvaro Medina, consideramos que una de las razones que muchas veces mencionan los artistas en relación a qué los lleva a realizar obras que tienen que ver con la violencia, además de hacer un señalamiento, una denuncia o una reflexión al respecto, también es fundamental la voluntad de construir memoria a través de las imágenes perennes o efímeras que crean.

Como ejemplo, recogemos las palabras de la artista colombiana Beatriz González que hacen referencia a la importancia de la memoria y el aporte que un proceso artístico puede hacer para superar el duelo y el dolor:

> "Quiero intensificar el dolor (…) la prensa registra, pero vuelve todo tan cotidiano que la gente ya no siente nada. Yo retomo la prensa y la vuelvo más perenne. La prensa es temporal; de cierta manera la labor del artista es no permitir que se olviden la muerte y el dolor" (Fernández 2007, p.19) citando a

Beatriz González.

El siglo XX empezó para Colombia con un ambiente de guerra, con la llamada *Guerra de los 1000 días.* Desde entonces hemos sido testigos de episodios de violencia ejercida desde el poder de las multinacionales que operan en el país, un asunto que llega hasta nuestros días. Tenemos conocimiento de la violencia ejercida sobre indígenas y campesinos en las zonas caucheras de la selva colombiana, gracias en parte al testimonio de la época que se narra en la novela *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera.

Igualmente es un hecho histórico y conocido a nivel nacional el de la *Masacre de las bananeras* (1928), denunciada en el congreso en 1929 por Jorge Eliécer Gaitán, pero también recogida años más tarde en la literatura de Álvaro Cepeda Samudio con su novela *la Casa Grande* (1962) y por el premio nobel Gabriel García Márquez en su célebre *Cien años de soledad* (1967). Este cruento hecho también será recogido muchos años después por una obra artística de José Alejandro Restrepo.

El bipartidismo fue la característica de la organización política de Colombia durante el siglo XX; conservadores, identificados con el color azul, y liberales, identificados con el color rojo, eran los partidos hegemónicos y fueron los enfrentamientos entre estos bandos los que generaron una gran ola de violencia desde el 1947, como lo reflejaron las pinturas de Ignacio Gómez Jaramillo de los años 50, especialmente la titulada *La furia y el dolor* (1954); el hecho es que había episodios violentos cada vez que se daba un cambio de partido entre liberales y conservadores tras las elecciones presidenciales. Fue así como al volver los conservadores al poder, en 1946, tras 16 años de hegemonía liberal, Mariano Ospina Pérez anunció la formación de un Frente Nacional, un gobierno de unidad en el cual incluyó a ministros liberales. Pero esto no impidió reiterados hechos de violencia entre vecinos de cada ideología, en algunas ocasiones, con el apoyo de las autoridades; en la época se señalaba al cuerpo de policía del estado como responsable de numerosos hechos sangrientos ocurridos en diferentes regiones del país, actuando al margen de la ley.

Durante esos mismos años surgió la figura política de Jorge Eliécer Gaitán, que se

perfilaba como líder político de gran influencia en las clases populares. Su asesinato en abril 1948 es una fecha que ha quedado marcada en el imaginario colombiano, conocida como *El Bogotazo* debido a los graves disturbios y actos violentos que se desarrollaron a partir de este magnicidio y que afectaron no solo a la ciudad capital sino al resto del país. El período que transcurre entre este funesto día y el golpe militar de 1953 es el que comúnmente se conoce en el país como la época de *La Violencia*, hecho paradójico teniendo en cuenta que hasta el día de hoy se han venido sucediendo diferentes violencias con sólo algunos contados espacios de diálogo o tregua entre las partes.

> "La violencia de ayer no es igual a las violencias de hoy, los actores y escenarios del pasado no corresponden necesariamente a los actuales actores del conflicto. En general, las motivaciones y los intereses que están puestos en juego en el conflicto interno colombiano, distan mucho de parecerse a aquellos que movieron a amplias capas de la población colombiana y los intereses partidistas en una confrontación generalizada que en la tradición sociológica e histórica se ha llamado *La Violencia*" (Beltrán y Robledo 2005, p.61).

Es también a partir de estos episodios violentos desde el Bogotazo, que "el fenómeno de la violencia entró a ser una constante temática de la cultura colombiana" (Medina 1999, p.15) y prueba de ello son los testimonios artísticos que este hecho generó. Artistas como Alejandro Obregón, Débora Arango, Enrique Grau, o Alipio Jaramillo dejaron su testimonio de lo ocurrido, representando por medio de la pintura los cruentos sucesos de aquel 9 y 10 de abril de 1948.

Sin embargo, antes del *Bogotazo,* ya había pintores interesados en tratar temas sociales, pero que habían sido censurados por las instituciones de la época; aquí cabe hablar de Pedro Nel Gómez y su alumna Débora Arango. El caso de la censura a la artista Débora Arango, se debió a que trataba temas como la prostitución, y representaba el cuerpo femenino desnudo. Fue víctima de durísimas críticas en la década de los cuarenta, época en que las manifestaciones artísticas no estaban exentas del control y la manipulación del estado colombiano. Sus obras, pues, sufrieron otra forma de violencia: la censura.

En el texto de Álvaro Medina encontramos también una clasificación de tres diferentes épocas de la violencia en Colombia:

- Violencia bipartidista, desde 1947
- Violencia revolucionaria, desde 1959 hasta la actualidad
- Violencia narcotizada, sicariato y paramilitarismo, cuando se consolidan los carteles de la droga

Durante el gobierno de Laureano Gómez, que se extendió entre 1950 y el golpe militar de 1953, se exacerbó la violencia bipartidista, principalmente a causa de los abusos de la fuerza secreta de la policía política, apodada en los sectores rurales como "chulavitas". Y de manera particular la expresión artística moderna también se vio censurada bajo este gobierno. Este presidente tenía una actitud abiertamente hostil hacia el arte moderno con argumentos calcados de los usados por el régimen nazi en Alemania como lo señala en uno de sus textos, el artista colombiano José Alejandro Restrepo:

> "Un fenómeno muy interesante sucedió en Colombia [...] después de la exposición de "Arte Degenerado" organizada por Goebbels, el encargado de la propaganda del Tercer Reich, en el año 1937; Laureano Gómez publica, en el mismo año, una reseña titulada "El expresionismo como síntoma de pereza e inhabilidad en el arte", donde critica ferozmente a los pintores Pedro Nel Gómez, Ignacio Gómez Jaramillo y Débora Arango (Jaramillo, 1984)" (Restrepo 2012, p.134).

Es importante señalar que los años de gobierno de Laureano Gómez, así como los siguientes de la dictadura, dejaron una fuerte ola de desplazamiento poblacional desde el campo a las ciudades, un fenómeno que se ha seguido dando en el país y que hoy se denomina desplazamiento forzado interno.

La situación de violencia llevó a un golpe de estado en el año 1953 por parte del general Rojas Pinilla, golpe que contó con el apoyo de los liberales y de los sectores democráticos del partido conservador. Pero el régimen dictatorial no logró una pacificación completa del país y muchos grupos no entregaron sus armas, y siguieron enfrentándose

al ejército, de modo que la violencia no cesó.

La dictadura finalizó en 1957 y se dio inicio a un nuevo periodo de Frente Nacional donde los dos partidos tradicionales, liberales y conservadores, pactaron la alternancia de los gobiernos, situación que dejó otra vez al país en una precariedad democrática que no ayudó a combatir ni la desigualdad económica, ni la injusticia social. El pacto se extendió hasta el año 1974. Este periodo de Violencia bipartidista llegó a su fin según Álvaro Medina entre 1964 y 1965, cuando se abatió a los jefes principales de las principales cuadrillas bandoleras que actuaban en el país.

Durante este periodo se presenta la obra *Violencia* de Alejandro Obregón (1962), la pintura con cuya descripción abrimos este apartado, al certamen artístico más relevante a nivel nacional, el Salón Nacional de Artistas, del cual resulta ganadora.

Ya en los años previos al golpe de estado del 53, se habían gestado en zonas rurales milicias campesinas para enfrentarse a la violencia gubernamental, estas milicias no se desmovilizaron totalmente con el golpe militar, y fueron el germen de los futuros grupos guerrilleros. Oficialmente la violencia revolucionaria aparece en 1959 con el MOEC, organización que tuvo una corta duración y más tarde en los años 60 fueron apareciendo nuevos grupos de izquierda alzados en armas, influenciados por el éxito de la Revolución Cubana, de orientación marxista lo que generó una nueva escalada en la guerra que llega hasta nuestros días, cuando algunos de estos grupos continúan actuando, como las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia - FARC y el Ejército de Liberación Nacional - ELN. Luego en los años 70 aparecería el *Movimiento 19 de abril*, conocido como M-19, a raíz del fraude electoral de las elecciones del 19 de abril de 1970. Otro de los sucesos violentos que marcaron la historia colombiana, fue la *Toma del Palacio de Justicia* por parte de este grupo guerrillero en 1986.

Uno de los trabajos artísticos que incorporaron este hecho a su reflexión visual fue realizado por el artista Gustavo Zalamea quien en el año 1994 reflexionó sobre los imaginarios sociales y la memoria histórica de Bogotá, a través de una serie de fotomontajes presentados como tarjetas postales titulada *Proyecto Bogotá*. Una de dichas imágenes muestra el edificio del Palacio de Justicia como un pedestal sobre el cual se levanta un tanque de guerra. Este grupo guerrillero, el M-19, se desmovilizaría más tarde

en el año 1990 para convertirse en grupo político.

En el año 2002 Doris Salcedo, “la figura más internacional del arte colombiano actual,” (Fernández 2007, p.69) realizó la obra *Noviembre 6 y 7*, (que nombramos en el capítulo dos, para referirnos a una obra en referencia a la memoria histórica). Es “una instalación sobre los muros del reconstruido Palacio, el mismo día de la conmemoración de la tragedia, pero sin ningún aviso que preparara al público para lo que iba a ocurrir” (Fernández 2007, p.72). Ella descolgó, una a una, 280 sillas por los muros del Palacio. “Sin lugar a dudas se trata de uno de los eventos más impactantes en la historia del arte colombiano, con un efecto de recordación muy profundo, y con la más clara revelación del carácter absurdo de la guerra” (Fernández,2007, p.73).

Recientemente, en su obra *El caballero de la Fe* (2013), el artista José Alejandro Restrepo realizó una obra de performance y video instalación[31] que incluye un video realizado durante los hechos de Toma del Palacio de Justicia. A pesar del plano muy cerrado de la cámara, que se centra en la acción particular de un hombre ajeno a los hechos del Palacio y que camina por la Plaza de Bolívar, donde se ubica dicho palacio, para el espectador colombiano u otro que esté familiarizado con el tema y las imágenes de dicho suceso, es fácilmente reconocible el lugar y el hecho, aunque no se mencionen.

Como muestra del impacto que dicho hecho ha tenido en la realidad del país tras 30 años de haber sucedido, es la impunidad en la que aún hoy se encuentra el esclarecimiento de los hechos y de la responsabilidad del estado en la desaparición de numerosas personas que salieron con vida del lugar, custodiados por militares. En este año 2015 se ha estrenado la película “Siempreviva”, que basada en la obra literaria del mismo nombre, relata los hechos de la *Toma del Palacio* desde el punto de vista de una de esas personas aún desaparecidas y sus familiares y personas allegadas.

Aquí regresamos nuevamente al final de los años setenta, pues desde entonces un nuevo fenómeno violento se instaló en la realidad colombiana: el narcotráfico. La irrupción de esta mafia logró influir grandes sectores de la sociedad y alimentó la

31 Hacemos referencia concreta a la versión de la obra presentada durante la 4a Bienal de imágenes del mundo PHOTAQUAI en la exposición *Nocturnes de la Colombie*, en el Museé Quai Branly, Paris, entre el 17 de septiembre de 2013 y el 2 de febrero de 2014.
http://www.parisphoto.com/agenda/columbian-nocturnes

proliferación del sicariato y el paramilitarismo en las décadas de los 80 y 90, cuando ya se habían consolidado los grandes carteles de la droga.

En los años 90 artistas como Patricia Bravo y Doris Salcedo optaron por incluir en sus obras objetos reales recolectados de escenarios donde ocurrieron actos de violencia, como los atentados. Según indica Álvaro Medina, "trabajan con vestigios materiales que podrían servirle al criminalista. Desde el ángulo moral y político, también es prueba fehaciente lo que el artista concibe a partir del acontecimiento histórico y transforma en obras artísticas" (Medina 1999, p.100).

El secuestro ha sido otro de los actos violentos que durante muchos años se perpetuó en Colombia, principalmente por parte de los grupos alzados en armas, de modo que también fue objeto de reflexión para diferentes artistas, como lo ejemplifican las obras de Jim Amaral o de Sonia Rodríguez.

Esta violencia narcotizada ha influido también a los grupos insurgentes; fue tal el grado de penetración del poder del dinero fácil del narcotráfico en la sociedad colombiana, que marcó esta nueva etapa de la violencia con formas de violencia que ya no pueden inscribirse dentro de lo revolucionario. Los carteles de la droga tuvieron auge en los años ochenta y noventa. Luego, desde mediados de los noventa y durante toda la primera década del siglo XXI el fenómeno violento más destructivo y desestructurador de la sociedad colombiana fue el del paramilitarismo.

Ya habíamos mencionado la obra *El caballero de la fe* de José Alejandro Restrepo del 2013 pero anteriormente en 1997 ya había realizado otra de las obras paradigmáticas sobre la violencia del país. Se trata de *Musa paradisíaca, una* videoinstalación, que en realidad es una obra con múltiples conexiones históricas porque por un lado nos lleva en el pasado hasta la ya mencionada *Masacre de las bananeras* de 1928, pero también a más recientes masacres en la zona de Urabá (importante zona productora de banano de Colombia) por parte de grupos paramilitares.

> "La obra de José Alejandro Restrepo se impone por su capacidad poética para descubrir implicaciones políticas y sociales de los lenguajes comunes que nombran nuestra realidad y nuestra historia" (Fernández 2007, p.65).

La actuación de los grupos paramilitares y el enfrentamiento entre estos y los grupos guerrilleros es una de las causas principales de los grandes éxodos de población desde las zonas rurales de las últimas décadas, generando una nueva crisis de desplazamiento forzado, así como la salida masiva de activistas y líderes sociales hacia el extranjero por amenazas de muerte. Al respecto podemos también citar la obra de video-instalación de Rolf Abderhalden, realizada en el año 1998, titulada *Camino*.

El fenómeno del paramilitarismo, que ha sufrido una atomización luego del proceso parcial de desmovilización y entrega de armas realizada durante el gobierno de Álvaro Uribe, no ha llegado a combatirse del todo en el país, de modo que junto con los grupos guerrilleros siguen siendo los principales actores del conflicto en la actualidad.

Colombia ha sido durante las últimas décadas uno de los países con más desplazados internos del mundo, lo que hace de este fenómeno un flagelo determinante en muchas de las problemáticas pasadas y actuales del país. Todos los hechos de violencia que hemos repasado tan brevemente han ido configurando desde décadas atrás una dinámica de abandono de territorios por parte de una gran parte de la población, principalmente desde el campo hacia las ciudades, e incluso hacia el extranjero. Al respecto, las fotografías de paisajes y ruinas de poblaciones afectadas por el desplazamiento forzado de la serie *Los Testigos* de Juan Manuel Echavarría, realizadas desde el año 1998 hasta el presente, son un testimonio visual de los efectos de esta situación.

Colombia ha asistido a varios magnicidios desde el acontecido en 1948 de Jorge Eliécer Gaitán. El último de estos actos violentos se dio en el año 1999 con el asesinato, presuntamente por parte de fuerzas paramilitares del periodista y humorista Jaime Garzón, quien era conocido a nivel nacional por sus programas y personajes televisivos, principalmente de sátira política, desarrollados desde comienzos de los años 90. Este hecho marcó e indignó fuertemente a la sociedad colombiana pues hasta ese momento nunca un humorista había sido víctima de un magnicidio y de hecho su muerte sigue indignando a una gran parte de la sociedad debido a la falta de esclarecimiento del crimen después de tantos años.

En varios espacios públicos se han realizado obras artísticas como homenaje a Jaime Garzón, un ejemplo es el mural que se encuentra en una de las avenidas principales de la capital, y otro, un proyecto de instalación efímera que colocó cajas de embetunar intervenidas con textos, junto a la estatua que representa uno de los personajes ficticios de Jaime Garzón: el lustrabotas Heriberto de la Calle.

El encadenamiento de todas estas violencias llega hasta nuestros días y es por esto que el actual proceso de paz, que empezó en noviembre de 2012 y dura ya más detres años, se recibe por parte de la mayoría de la población de Colombia y de los países vecinos con una gran esperanza.

Pero no es la primera vez que se lleva a cabo un proceso de paz con la insurgencia de las FARC en Colombia. En ocasiones anteriores se intentó sin éxito firmar un acuerdo, pero esta vez el proceso ha tenido importantes avances que hacen pensar en la posibilidad real de que se concrete en la consecución de la Paz.[32]

Los procesos de paz anteriores se dieron primero durante el gobierno de Belisario Betancur entre 1982 y 1986 y luego durante el gobierno de Andrés Pastrana entre 1998 y 2002. Fue tras los diálogos de paz del año 1982 que se dio la creación del partido político Unión Patriótica- UP, con el fin de participar en las elecciones de 1986. Este grupo sufrió una persecución sin precedentes en la historia de Colombia y la mayoría de sus militantes fueron asesinados al cabo de pocos años por el paramilitarismo. Algunos de sus integrantes se refugiaron en el extranjero y desde allí han seguido trabajando para conseguir la condena de este genocidio.

Una obra de homenaje a este grupo político se ha realizado por medio de un mural en la calle 26, en el centro de Bogotá en el 2013. Esta calle cuenta hoy en día con un gran área que, con apoyo de la Alcaldía de la ciudad, se ha destinado a la expresión de artistas urbanos muralistas; una acción innovadora dentro de las políticas de arte público de la ciudad.

En el año 1990 se dieron unas conversaciones de paz durante las cuales se

32 Hasta la fecha de redacción de esta tesis, se han logrado acuerdos en varios puntos programáticos y se ha dado un cese unilateral del fuego por parte de las FARC, que aún se mantiene.

desmovilizaron los grupos M-19, el ADO y el Quintín Lame. Tras esta desmovilización surgió un movimiento de iniciativa estudiantil que desembocó en una asamblea nacional constituyente que en 1991 propuso una actualización de la Constitución Nacional, a la cual no se le había hecho ninguna modificación desde 1886.

> "Tras el fracaso de múltiples intentos de reforma constitucional, que chocan con impedimentos de todo tipo, finalmente se impone la valoración de una experiencia concreta y vital: frente a la prepotencia de la alta política, la fuerza de un proyecto que hace operativas las nociones de resistencia, interculturalidad, micro política" (Fernández 2007, p.59).

En esa ocasión, en 1990, las FARC y el ELN no participaron de los diálogos. Más tarde, durante el gobierno de Andrés Pastrana (1998-2002) se retomaron las negociaciones con la insurgencia de las FARC que en esa ocasión tampoco lograron concretar un acuerdo de paz.

Otro de los flagelos que sufren las sociedades donde se libran guerras o conflictos fronterizos, incluso después de terminados dichos conflictos, es el de las minas explosivas o antipersona. En Colombia se conocen como minas *quiebrapatas* y es otro de los mecanismos violentos que ha dejado miles de víctimas inocentes en el país, pues las minas se quedan sembradas en los campos, cuando ya no hay enfrentamientos en la zona y afectan a las poblaciones que viven o transitan estos lugares.

Este fenómeno también fue abordado artísticamente por una obra de Miguel Ángel Rojas del año 2005. Una serie fotográfica de un soldado mutilado víctima de una mina, pero que es retratado desnudo en una pose que emula a la famosa escultura *David* de Miguel Ángel Buonarroti una obra escultórica clásica muy conocida y difundida a nivel mundial. La mutilación real del fotografiado nos conecta directamente con el conflicto armado colombiano y aunque a primera vista pensemos en la famosa estatua del *David* héroe que venció a Goliat, el David colombiano es una víctima más.

Otra de las temáticas que ha abordado Miguel Ángel Rojas en su trabajo principalmente fotográfico, es la violencia de la adicción a la droga, un tema muy sensible

para la sociedad colombiana pues hemos padecido todo el impacto violento de la codicia que genera una actividad ilícita como esta, por ser un país productor y exportador de cocaína, de modo que aún hoy en el imaginario colombiano existe la idea de que la demanda de los consumidores proviene de otros países, principalmente de países económicamente más ricos. Pero la realidad es que el micro-tráfico ha ido extendiendo el consumo de cocaína dentro del país desde hace muchos años y como lo mencionamos antes, tanto el narcotráfico como el micro-tráfico actual son componentes que diferencian y le dan un carácter discontinuo a la línea que une las formas de violencia de hoy y las de ayer (Beltrán y Robledo 2005).

Hasta aquí hemos hecho una revisión de la evolución de los principales procesos de violencia en Colombia, vinculados con el conflicto armado y la forma en que los artistas colombianos han dado cuenta de ellos a través de la creación plástica.

4.3.2 Procesos artísticos con comunidades en Colombia

Antes de pasar a presentar el proceso de paz actual, que empezó en el año 2012, vamos a detallar algunas prácticas que desde lo artístico han seguido en los últimos años procesos de trabajo en vinculación a un lugar y comunidad específicos (la Bienal de Venecia de Bogotá, el proyecto La piel de la memoria realizado en Medellín, el proyecto C'úndua y el proyecto Ciudad Kennedy: memoria y realidad, ambos realizados también en Bogotá). Finalmente presentaremos otra serie de prácticas artísticas que se han desarrollado en relación con algunos movimientos de mujeres víctimas del conflicto (Organización Femenina Popular, Corporación Colombiana de Teatro, grupo de las Madres de Soacha y el Grupo mujeres tejiendo sueños y sabores de paz de Mampuján).

Posiblemente siempre haya habido iniciativas creativas y artísticas vinculadas a procesos sociales o comunitarios, pero desde hace unos años se ha incrementado el interés por analizar y promover este tipo de proyectos o intervenciones desde el ámbito

académico y desde la práctica artística profesional. Como señala Carlos Arturo Fernández en su análisis sobre las prácticas artísticas en el siglo XXI:

> "Ya no se tiene la ilusión de cambiar globalmente el mundo a través del arte, pero ello no significa que se descarte su compromiso social. Ahora los artistas saben que pueden proponer y liderar proyectos que impliquen un mejoramiento efectivo de sus propias comunidades, aunque sea sólo en aspectos muy específicos" (Fernández Uribe 2007, p.94).

Son proyectos que se caracterizan por un periodo de intervención más prolongado y normalmente acompañado de una investigación de campo, indagando en el contexto del lugar de la intervención, ya sea previo a las intervenciones propuestas, o a lo largo de la puesta en marcha de los procesos y actividades del proyecto. La integralidad o interdisciplinariedad de las acciones también es una característica de los mismos.

> "Hoy muchos jóvenes despliegan su trabajo artístico en campos más próximos a la gestión cultural, a la pedagogía o al trabajo social con comunidades, que a los esquemas del arte tradicional" (Fernández 2007, p.95).

Aunque los proyectos puedan incluir la producción de obras alrededor de un tema concreto, se espera que las mismas tengan un carácter de especificidad frente al contexto comunitario en el cual se insertan.

En el caso de Colombia, desde mediados de los años 90 se han dado algunas iniciativas muy diversas y con tiempos de desarrollo muy diferentes según la comunidad en la cual han actuado.[33] A continuación referiremos algunas de ellas, presentándolas en orden cronológico. Presentaremos un proyecto realizado en Medellín, y otros tres de la ciudad de Bogotá; en concreto los casos bogotanos fueron documentados como parte de la investigación sobre arte comunitario que realizamos entre el año 2003 y 2004.

33 La información de este apartado está basada en el trabajo de investigación tutelado *El Arte Comunitario. Tres casos de estudio: Bienal de Venecia de Bogotá -Cabanyal Portes Obertes- A Quietude da Terra,* que realicé entre los años 2003 y 2004 para la obtención de la suficiencia investigadora del Doctorado de Arte Público de la Universidad Politécnica de Valencia. En él me centré en la identificación de algunos proyectos de la ciudad de Bogotá, pero también he incluido en esta ocasión un proyecto de Medellín porque lo considero un experiencia relevante en el contexto colombiano.

4.3.2.1 Bienal de Venecia de Bogotá (1995- 2010)

Empezamos este apartado presentando un evento que cumplió 15 años en 2010, interviniendo en uno de los barrios del sur de la ciudad capital. No se trata de una intervención artística sino de un evento que gestiona y convoca una exposición artística, que, cada vez más, incluye obras que intervienen los espacios públicos y crean lazos con la comunidad.

Este proyecto surgió desde una preocupación de un grupo de artistas recién graduados de la universidad, como crítica a la elitización de ciertas instancias del mundo del arte en Colombia. A modo de crítica no exenta de humor, y conscientes de que probablemente nunca serían seleccionados para representar al país en una de las bienales de más prestigio internacional, organizaron su propia Bienal de arte en un barrio de la ciudad llamado Venecia, es decir organizaron su propia *Bienal de Venecia en Bogotá (BVB).*

Ese evento ha pasado por diferentes fases desde su creación hasta el día de hoy, y fue pionero en la ciudad al llevar a una zona periférica una iniciativa de arte contemporáneo. En un primer momento los objetivos y planteamientos del evento no estaban vinculados a la realidad social del barrio, pues como hemos visto la elección del mismo obedece a una casualidad lingüística: que su nombre coincide con el de la ciudad italiana.

Pero el empeño de continuar año tras año con la organización, por parte de la gestión del artista Franklin Aguirre, quien se quedó al frente del evento después de la primera edición, ha llevado a que la BVB, se haya ido planteando cada vez más un trabajo en colaboración con la comunidad, tanto con los grupos de líderes pero también con los grupos de artistas locales. Con cada edición de la bienal, ha habido un flujo de artistas y obras entre los espacios institucionales céntricos del arte de la ciudad hacia el barrio, con lo cual se ha dado una dinamización, una dinamización que se ha logrado solamente tras muchos años de trabajo y constantes revisiones de las dinámicas del proyecto.

> “En la tercera edición de la Bienal el enfoque cambió. No era ya tan importante el posicionamiento del evento en el medio, sino el acercamiento que el evento pudiera lograr con los habitantes de Venecia y sus alrededores. De hecho, en esta edición el número de artistas locales participantes fue mayor que en las anteriores Bienales. Para esto, se logró establecer contacto con las asociaciones de artistas, organizaciones de artistas informales y artistas independientes con el fin de reunirlos explicarles el proyecto y motivarlos a participar de la Bienal” (Corzo 2006, p.102).

Tras haber documentado este caso para nuestra investigación sobre arte comunitario entre 2003 y 2004, nuestra conclusión determinó que hay una relación directa entre la eficiencia e impacto dinamizador de un proyecto artístico en un comunidad y la duración de la intervención o interacción del mismo en ella. Entre menos tiempo dura la intervención, menor es la influencia o transformación que se genera.

4.3.2.2 La Piel de la memoria (1997-1999)

Este proyecto llevado a cabo en Medellín, fue pionero en el desarrollo de actividades de construcción de la memoria, por medio de un trabajo conjunto con varias instituciones públicas de lo social, dando a conocer las experiencias de la comunidad del barrio *Antioquia* de Medellín. Para la continuación de proceso comunitario que empezó en 1997 se propuso un proyecto de arte público para el cual la antropóloga Pilar Riaño invitó a la artista Suzanne Lacy.

El proyecto consistió básicamente “en una revisión de la construcción colectiva de la memoria y el duelo en las comunas estigmatizadas por el tráfico de drogas y violencia paramilitar en la ciudad de Medellín” (Gutiérrez 2011, p.5). Riaño y Lacy, con el apoyo de un grupo de dinamizadores y de algunos vecinos del barrio, recogieron objetos que identificaran el dolor por la violencia o la muerte sufrida por las familias del barrio y que fueron colocados en un bus-museo que recorrió las calles del sector para que cualquier

persona pudiera acceder a él con la única condición de escribir una carta anónima dirigida a otra persona anónima, que plasmara lo que se sintió o se revivió al ver los objetos.

> “El proyecto de arte comunitario creó un museo de la memoria en un bus de transporte público como lugar activador de procesos de elaboración del duelo tanto a nivel individual como colectivo y como lugar para imaginarse el futuro mientras que se confrontan aspectos del duelo, la coexistencia pacífica y la reconciliación” (Riaño 2005, p. 91).

Diferentes actividades, como un carnaval y una obra de teatro, se realizaron posteriormente a raíz del proceso del bus-museo y las cartas escritas por participantes, vecinos y visitantes de dicha exposición. Todo el conjunto de actividades consiguió hacer una resignificación de los objetos encontrados y luego expuestos, resaltando el valor y significado que cada uno podía entrañar.

> “Una gran mayoría de los objetos que se ofrecen tienen un carácter mundano y de uso cotidiano. Sus significados, sin embargo, trascienden los usos para indicar su condición de objetos únicos y especiales, “tesoros” como nos dice el padre de la niña muerta, que se resignifican por las historias que evocan. Se trata de *objetos-puente* que -como lo expresa Doris Salcedo- conectan la perdida material y humana al cuerpo y al mundo material” (Riaño 2005, p.96).

Nos encontramos con un proyecto donde se entrelaza lo institucional, lo artístico y lo comunitario donde el proceso comunitario en un momento avanzado de su ejecución invita a una artista, especialista en arte público a hacer parte del proceso.

> “Las claves que aquí se exploran se colocan en la intersección entre el papel social y cultural del recuerdo y el olvido y los usos del arte, los rituales colectivos y la participación comunitaria en tanto dispositivos de reconstrucción del mundo social, de las confianzas básicas y los lazos sociales primarios” (Riaño 2005, p.94).

La participación de personas de la comunidad en todo el proceso fue un objetivo fundamental del proyecto, de manera que hubiera una apropiación y significación del proceso tanto para ellas como para otras personas y visitantes a quienes ellas mismas les transmitieron las memorias y las historias recogidas.

> "Cuando los recolectores finalizan su tarea y el museo abre sus puertas, ellos y ellas se convirtieron en sus custodios: alfabetizadores del recuerdo que comparten las historias de los objetos con los visitantes, que acompañan al vecino o a la vecina para quien el museo abre las venas del dolor o la nostalgia" (Riaño 2005, p.98).

Al recoger la memoria y evaluación de todo el proceso realizado con *La piel de la memoria*, Riaño resalta la importancia de la interacción social desde lo artístico en los procesos de construcción de paz.

> "Este imbricado universo de acciones resignificadas por un proceso de interacción social a través del arte público ilustra la trayectoria y emociones que acompañan procesos sólidos de construcción de paz a nivel local" (Riaño 2005, p.103).

Finalmente también queremos destacar de esta experiencia de arte público la forma en que se reconstruyen los deseos de una comunidad a través de mirar de frente su pasado.

> "El uso del arte y la memoria como campos de interacción y testimonio social nos permiten reformular el campo de acción social de los procesos de reconciliación. La reconciliación es reformulada, más que como silenciamiento del pasado, como una fuerza, un deseo-pasión, desde el que nos enfrentamos con el pasado" (Riaño 2005, p.104).

4.3.2.3 **Proyecto C'úndua (2001-2005)**

Se trata de un proyecto coordinado por el Laboratorio de artistas *Mapa Teatro* en Bogotá entre los años 2001 y 2005 en diferentes zonas y con diferentes comunidades de esta ciudad. Sin embargo nosotros destacaremos una parte de todo el proceso, realizada entre 2002 y 2003 con actividades tituladas *Prometeo I acto, Prometeo II acto* y *Re-corridos*. Una parte importante de dicho proceso se centra en las violencias del abandono y la exclusión social.

Nos centraremos en la segunda acción de este proyecto, que nació en uno de los lugares paradigmáticos del imaginario y la memoria de los habitantes de Bogotá: *El Cartucho*, ubicado en el céntrico barrio de Santa Inés. Esta segunda parte estuvo compuesta por dos actividades: *Prometeo y Re-corridos.*

Proyecto paradigmático de trabajo sobre una comunidad, su historia y su memoria, es un proyecto que recoge la lenta desaparición de un barrio tradicional de Bogotá, para ser reconvertido en un gran parque. Hay que destacar la interacción de los habitantes del barrio dentro de las diferentes fases de la propuesta, y el valor del registro visual y sensorial acerca de este lugar. El papel de los artistas es aquí como lo dice el mismo Abderhalden el de hacer "un agenciamiento estético" más que un papel de autor de una obra.

> "Mi trabajo, como director artístico del proyecto C'úndua, fue imaginar un proceso artístico al interior de una comunidad específica, a partir de un *mito* o de un *relato fundador,* capaz de generar la producción de narraciones e imágenes constructoras de subjetividad. Y aquí, tal como afirma Carlos Basualdo, la figura del artista sigue siendo importante como promotora de un *agenciamiento estético*: proceso a través del cual una imagen construye precisamente eso, subjetividad" (Abderhalden 2003, p.18).

La múltiple producción artística del proyecto se expuso en diferentes momentos, de

formas no convencionales y en espacios públicos de la ciudad, es decir, fuera de los museos y espacios tradicionales de lo artístico.

> "Por eso el *rostro,* el *gesto*, la *palabra* y la *huella* de algunos habitantes de Bogotá configuraron, a partir de su *singularidad*, el cuerpo de las imágenes y de los relatos íntimos (tanto visuales como sonoros) hechos memoria *visible* para otros habitantes, de gran diversidad sociocultural, en el espacio público de Bogotá" (Abderhalden 2003, p. 20).

En diciembre del 2003, *el Cartucho* vivió dentro de una casa. Sus habitantes respiraban y hablaban a través de pantallas cuadradas de televisores que reposaban en carritos de balines, mientras miles de botellas recicladas colgaban mágicamente del techo. Re-corridos es la primera instalación interactiva que se ha presentado en Bogotá acerca de *El Cartucho*, un proyecto artístico transdisciplinario desarrollado a partir de la reconstrucción simbólica del barrio Santa Inés - El Cartucho en la que colaboraron antropólogos y artistas.

> "La imagen aterradora de la demolición de las casas desalojadas despertó inmediatamente en nosotros el impulso de querer detener el tiempo y de no dejar borrar las huellas tangibles de la historia. El patrimonio arquitectónico de la ciudad se desplomaba ante los ojos de sus moradores y los nuestros" (Abderhalden 2010, p.296).

Mapa Teatro, cuya sede funciona en una amplia casa republicana en el centro de Bogotá, dispuso de ocho habitaciones para el montaje de las obras plásticas y audiovisuales, que se elaboraron con materiales comprados a los mismos recicladores del sector: básculas, plástico y vidrio, carros de balines y guacales -cajas de madera-.

En un cuarto, por ejemplo, viejos radios de transistores fueron acomodados en hileras, cada uno con la grabación de testimonios que contaban su paso por esas calles. En otra habitación había imágenes vivas de la agitada y sórdida vida de *El Cartucho*; justo al frente, un vídeo que mostraba las máquinas que arrancaron las paredes de las viejas casas. Muchos de esos muros también reposaban, por pedazos, en esta instalación.

> “En este punto, me parece importante subrayar que el artista y el etnógrafo sostienen, desde un inicio, miradas y posiciones distintas sobre el mismo objeto o, en este caso, sobre los mismos sujetos. Por lo general, un científico social llega con hipótesis que serán objeto de verificación; el artista tiene, ante todo, intuiciones que le permitirán o no hacer visibles objetos, prácticas, imágenes, relatos” (Abderhalden 2010, p.297).

Abderhalden habla de comunidades experimentales, en el sentido de la experiencia del grupo de personas que se construye al interior de una comunidad a lo largo de un proyecto con una metodología flexible y anclada a una realidad y un contexto concretos.

Esta categoría artística plantea unas condiciones de interacción con el fin de generar una experiencia metafórica, perceptiva, sensorial, motriz, cognitiva y afectiva para que los espectadores se vinculen con un lugar de la ciudad que ya no existe a través de lo que queda de él: la memoria de sus restos. Son los vestigios de lo que fue la zona deprimida más grande de Bogotá, que se erigió durante décadas como el monumento nacional al abandono y como el hogar de miles de habitantes de la calle con el cielo como techo y los cartones como lecho.

4.3.2.4 **Ciudad Kennedy: memoria y realidad (2002-2003)**

El tercer caso que presentamos también fue realizado en Bogotá y se trata del proyecto colectivo dirigido por el artista Raúl Cristancho con la participación de varios artistas estudiantes de Artes Plásticas. Esta propuesta de trabajo sobre el barrio Kennedy, al sur-occidente de la capital colombiana, surgió desde el ámbito académico como propuesta de investigación de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Colombia y contó con el patrocinio de una *Beca Prometeo* del Instituto de Investigaciones de Bogotá en esta universidad.

El proyecto gira en torno al mito fundacional del barrio, gracias al cual debe su

actual nombre: barrio Kennedy. El propósito del proyecto de un acercamiento a la realidad específica de un contexto implica un papel de los artistas como etnógrafos, realizando una investigación de campo previa a las intervenciones. Técnicamente la fotografía fue la base de las diferentes propuestas artísticas. Podemos establecer esta propuesta dentro de lo que Paul Ardenne describió como una propuesta de arte contextual, pues las acciones e intervenciones artísticas en el barrio hicieron referencia a la memoria histórica del barrio y a los imaginarios sociales de sus habitantes.

> "Lejos de pretender transformaciones radicales, el trabajo actúa como un dispositivo estético que provoca, instiga, señala, activa la memoria y alerta el sentido de pertenencia de una comunidad" (Cristancho et al 2003, p.10).

Nuevamente nos encontramos con una propuesta que se plantea trabajar en torno a la memoria del lugar. En este caso, a diferencia de lo que sucedió en *la Piel de la memoria*, no se trata de una iniciativa artística que se inserta dentro de un proceso comunitario ya avanzado en la localidad.

> "No fue nuestra intención trabajar sobre problemas sociales cotidianos de la localidad (inseguridad, desempleo, etc.) lo cual hubiera determinado otra estrategia y otro campo de acción. Nuestro interés se centró sobre la memoria y la identidad como material imaginario que se articula con la vivencia de lo real" (Cristancho et al 2003, p.11).

El proceso de trabajo sobre memoria e identidad del lugar, a través del trabajo de campo y las diferentes intervenciones artísticas resultantes, termina siendo un aporte a las reflexiones acerca de los modelos de ciudad y de desarrollo, involucrando en esa reflexión a las personas del barrio.

> "Este proyecto no se acaba en los límites del barrio. En lo personal veo en *Ciudad Kennedy* la metáfora de la ciudad latinoamericana, encuentro condensadas allí las características de un modelo de desarrollo pensado para el "tercer mundo" desde el "primer mundo". A partir de la imagen que logramos

> configurar podemos reflexionar sobre el papel de Colombia en el contexto socio-político del siglo veinte en el hemisferio, y en ese proceso involucramos a la comunidad del barrio. Pienso que ese es uno de los aportes más valiosos del proyecto" (Cristancho *et al* 2003, p.45).[34]

Los casos mencionados en este apartado son solamente una parte de la diversidad de propuestas e iniciativas que con aportes desde lo artístico inciden en la vida de muchas comunidades a lo largo y ancho de Colombia.

Otros artistas, como en el caso de Jaime Barragán, que también participó en el proyecto del barrio Kennedy, conjugan la práctica artística con su trabajo pedagógico dentro de la misma comunidad donde viven. En el caso de Jaime la práctica del performance es posterior a su vinculación a proyectos sociales comunitarios, dando lugar a un cruzamiento de ambos intereses en sus propuestas e investigaciones. Desde la experiencia de acción cultural comunitaria en el *Centro de Expresión Cultural Fe y Alegría (CEC)* de Santa Librada entre 1993-2004 este artista considera que se pueden articular maneras de hacer entre la Teología de la liberación, el arte y la educación popular que converjan en una incidencia social de la práctica artística.

> "Haber hecho parte del CEC permitió que mi práctica como artista tuviera un lugar, y que desde allí afianzara el arraigo que me mantiene dentro de diferentes procesos comunitarios que se llevan a cabo en la localidad. Siento que sin lugar no es posible la dignidad, y menos aún la dimensión política" (Barragán 2011, p.1).

34 Palabras de Camilo Martínez que cierran el conversatorio registrado en el catálogo del proyecto y que tuvo lugar en el auditorio de la biblioteca pública El Tintal.

4.3.3 Siglo XXI: Proyectos artísticos desde las luchas de las mujeres en medio del conflicto[35]

Según la ponencia *Las mujeres colombianas, en medio del conflicto armado, tejemos la paz*, "el desarrollo de las organizaciones de mujeres en Colombia, y su presencia política actual, era un hecho impensable hace muy pocas décadas. En efecto, las mujeres son ahora un punto de referencia en múltiples aspectos de la realidad colombiana" (Ruta Pacífica de las mujeres en Colombia, 2006) y por esta razón consideramos necesario incluir en esta contextualización que estamos desarrollando sobre la relación del conflicto y la situación de violencia del país con la práctica artística, la manera en que estos movimientos de mujeres se han servido de estrategias desde lo artístico.

Según esta realidad de la configuración de las luchas sociales en Colombia, donde el trabajo de los grupos de mujeres ha sido y sigue siendo fundamental, investigamos en el año 2013 algunas agrupaciones femeninas que incluyeran estrategias creativas y artísticas en sus procesos de resistencia. Uno de los objetivos de dichos procesos es el empoderamiento de las mujeres para que adquieran conocimientos acerca de sus derechos.

> "Las campañas y procesos educativos desarrollados desde las organizaciones de mujeres y algunas organizaciones no gubernamentales, así como algunas instituciones del Estado, han ayudado a la toma de conciencia de las mujeres sobre el hecho que la violencia ejercida en su contra es un acto violatorio de los derechos humanos" (González (s/f), p.4).

Otros procesos, especialmente desde las mujeres víctimas del conflicto armado y del desplazamiento forzado, tienen como objetivo un trabajo de construcción de memoria frente a los hechos de los que han sido víctimas, y de reparación psicológica de los

35 Este apartado está basado en la investigación realizada para la charla "Procesos creativos y movimientos de resistencia de las mujeres en Colombia" realizada junto con la antropóloga Angela Díaz el 18 de abril de 2013 en el Salón de Grados de la Facultad de Psicología de la Universidad de Valencia, organizada por la Asociación Entreiguales Valencia.

traumas y los duelos que dichas mujeres sufren internamente.

4.3.3.1 Organización Femenina Popular

En este apartado empezamos mencionando el trabajo de una organización con más de 40 años de existencia liderada por mujeres. Hacen un trabajo de defensa de derechos humanos enfocado en las mujeres donde lo creativo y artístico tiene un peso muy importante, como estrategias de visibilidad de sus reivindicaciones, como generación de espacios de encuentro y como rescate e la memoria de sus historias y de sus luchas en la organización.

> "Las mujeres han jugado un papel político fundamental en los procesos de reconstrucción de la memoria, pues en las comunidades ellas resignifican los recuerdos, los territorios, las fechas conmemorativas, ya sea a favor de quienes impulsaron prácticas de opresión y silenciamiento o de quienes fueron o son objeto de dichas prácticas. Es en este último escenario donde se encuentran las mujeres de la *Organización Femenina Popular* de la ciudad de Barrancabermeja, en el Magdalena Medio" (Alfonso 2012, p.75).

Uno de los trabajos realizados por esta organización se trató de una gran colcha realizada con la unión de camisetas estampadas con mensajes referentes a sus reivindicaciones, que les sirvió para presentar de una manera llamativa, más visual, las demandas que vienen haciendo, además de que han podido llevar dicha colcha a los diferentes espacios nacionales e internacionales a donde han acudido para denunciar la situación de las mujeres de la región y las violaciones de derechos humanos a la comunidad.[36] Aquí vemos cómo este grupo se sirvió de una forma de expresión propia del arte activista, pues la técnica del *quilt* (edredón) fue usada en los años 80 en el *NAMES project AIDS memorial quilt*, un edredón que se realizó uniendo todas las pancartas con nombres de víctimas de SIDA que la gente llevó a una marcha de conmemoración en

36 Esta colcha fue presentada en Valencia, con ocasión de la visita de un grupo de lideresas de la organización , invitadas por la Coordinadora Valenciana de Solidaridad por Colombia en el año 2006

Washington en 1985.

Otra forma fundamental de expresión artística utilizada por la organización es el teatro y el performance. Se hace una interesante ruptura de la jerarquía del espacio cuando en medio de una Corte Regional, que es una forma de justicia alternativa llevada a cabo con un sistema de audiencias públicas para oír la versión de las víctimas, se intercalan pequeños actos teatrales que presentan de otra manera el dolor y las quejas de las víctimas que acuden a estas cortes.

> "...las líderes de la OFP son las emprendedoras de la memoria quienes, mediante conmemoraciones, talleres de formación y acciones de denuncia, reivindican su lugar como organización femenina" (Alfonso 2012, p.85).

4.3.3.2 Corporación colombiana de teatro (CCT)

En este punto no mencionamos un movimiento de mujeres sino una institución teatral, con 40 años de actividad, la Corporación Colombiana de Teatro (CCT), dirigida por Patricia Ariza, que además de la programación habitual de una compañía de estas características, tiene un trabajo importante dedicado a labor social, especialmente con mujeres, incluyendo también mujeres víctimas del conflicto y del desplazamiento.

> "Para Ariza la sociedad tiene una deuda histórica con las mujeres que han sido relegadas por el patriarcado a ocupar injustamente lugares secundarios. Por esa razón ha sido necesario y urgente que en todos los lugares del mundo las mujeres se organicen. Patricia Ariza organiza eventos y grupos de profesionales como abogadas pro- derechos humanos, para construir y defender los derechos de la mujeres y para contribuir a liberar al mundo de esta desigualdad primordial" (Pérez 2012, p.1043).

Uno de sus proyectos se titula *Mujeres arte y parte en la Paz de Colombia*, evento

que se llevó a cabo durante varios años consecutivos, creando y consolidando doce grupos teatrales de mujeres, en Bogotá y otras regiones del país. Estos grupos han realizado obras colectivas y originales y entre su manera de organización se incluyen encuentros semanales para debatir, gestionar y hacer funciones, charlas o talleres.

> "Uno de los eventos paradigmáticos de la ciudad y del país, es el *Festival de Mujeres en Escena.* También desarrolla acontecimientos sociales y culturales como por ejemplo, la *Expedición por el Éxodo,* un encuentro para visibilizar la dimensión cultural del desplazamiento en Colombia, además de una serie de proyectos puntuales como *Mujeres de Arte y Parte por la Paz de Colombia,* un proyecto que ha posibilitado la organización de 12 grupos de teatro con mujeres de la periferia, siete de los cuales funcionan en Bogotá" (Pérez 2012, p.1043).

4.3.3.3 Las Madres de Soacha

Este es un colectivo de mujeres víctimas del conflicto, cuyos hijos fueron secuestrados, asesinados y presentados posteriormente como guerrilleros dados de baja durante combates. Este atroz sistema de desaparición y asesinato de jóvenes fue denunciado en el año 2008, la definición formal desde el Derecho internacional humanitario de esta práctica es "ejecuciones extrajudiciales" pero se ha dado a conocer en la opinión pública colombiana como el caso de los *falsos positivos,* dado que fue una estrategia usada por las fuerzas al servicio del gobierno para presentar resultados y cumplir con el requerimiento de aumentar las cifras de guerrilleros dados de baja.

Aunque este caso sucedió en varias partes del país, varios de estos jóvenes asesinados vivían en el municipio de Soacha, ubicado al sur de Bogotá. De esta zona de la ciudad, perteneciente a un estrato social bajo, surgió un grupo de once mujeres que reclama justicia por la desaparición de sus hijos. Este grupo de mujeres ha participado en talleres de teatro y música y también realizaron una performance titulada *No disparen no*

soy un falso positivo, realizado en el espacio público, en una de las calles más centrales de la ciudad, junto con otro grupo de teatro de actores profesionales.

> “De sus últimas performance con intervención callejera ha sido un trabajo con las M*adres de Soacha*. Como rechazo a los falsos positivos y apoyo a las madres de las víctimas de estos hechos, la Corporación Colombiana de Teatro realiza actualmente un trabajo de restauración y recuperación de estas mujeres olvidadas por el Estado y golpeadas por la tragedia” (Pérez 2012, p.1043).

De este tipo de prácticas artísticas valoramos al igual que Satizábal la forma de participación que tienen las mujeres víctimas, en este tipo de acciones teatrales

> “Las personas víctimas de la tragedia de la violencia y la exclusión hablan por ellas mismas, no son habladas por otro, no son la tercera persona de otro, no le prestan su cuerpo a un personaje. Ellas hablan en primera persona, de ellas mismas, de lo que les pasó y les pasa” (Satizábal 2014, p.4).

Uno de los últimos proyectos teatrales en los que han participado las *Madres de Soacha* se llama *Antígona Tribunal de mujeres d*onde nuevamente a través del lenguaje artístico se transmite la memoria vivida del conflicto.

> “Plantea la necesidad -para la paz- de un ambicioso proyecto de elaboración poética de la memoria vivida del conflicto -en todos los lenguajes- y con la participación creadora y presente de las víctimas mismas” (Satizábal 2014, p.1).

A través de estos testimonios poéticos podemos entrever la dura realidad del conflicto, sus complejidades y los oscuros intereses a los que obedece:

> “En las piezas creadas por la gente refugiada: mujeres, niñas, niños y gente mayor, en las canciones compuestas por ellas y ellos, se revela una causa central del conflicto interno colombiano: en Colombia no hay desplazamiento porque hay guerra; hay guerra para que haya desplazamiento” (Satizábal 2014, p.3).

Las *Madres de Soacha* fueron distinguidas en el año 2012 con el *Premio de Paz* del *Instituto Catalán Internacional por la paz (ICIP),* que reconoció la labor de estas mujeres, tras ser propuestas por la ONG Intermón Oxfam en Colombia.

> "Siete años después, la mayoría de casos siguen en la impunidad. El clamor general de las Madres de Soacha es la búsqueda de verdad, justicia y reparación; con la reconciliación como método de perdón, más no de olvido." (Centro Nacional de Memoria Histórica)

4.3.3.4 Mujeres de Mampuján

Se trata del caso de un grupo de mujeres víctimas de desplazamiento forzado por paramilitares el 11 de marzo de 2000 en la zona de los Montes de María, Municipio de María la Baja. Todos los habitantes de este corregimiento salieron huyendo luego de una masacre de trece campesinos, y las posteriores amenazas del bloque paramilitar de la zona.

Este grupo de mujeres empezó a bordar como estrategia terapéutica, para reunirse en grupo y sacar su dolor y escucharse entre ellas. Luego de un tiempo pensaron que podían utilizar el tejido para contar su historia, para representarla y de este modo, la primera serie que resultó de esta actividad del grupo de mujeres se trató de once mantas o colchas cosidas de manera colectiva con la técnica del patchwork o quilt, por un total de quince mujeres.

> "Es como la metáfora perfecta de la práctica social de la construcción de la memoria colectiva. Una vez que se va hablando y escuchando, se va armando el tejido y floreciendo así mismo las emociones; el dolor se manifiesta en el grupo, se compadecen mutuamente, y se van procesando los sentimientos, dándole un sentido a la experiencia, reconstruyendo certezas y categorías rotas por el trauma" (Machtig 2011, p.61).

Este tipo de actividad terapéutica ha sido replicada por numerosos grupos de mujeres, especialmente víctimas de desplazamiento, a lo largo del país. El trabajo de este grupo de mujeres ha logrado un importante reconocimiento en la región, donde muchas niñas ya están siguiendo los pasos de las primeras mujeres y han empezado también a tejer desde su perspectiva de jóvenes.

Estas colchas o tapices han sido objetos de numerosas exposiciones en los últimos años. Una de ellas se llevó a cabo en la *Biblioteca El Tunal* de Bogotá en agosto de 2010. Además, sobre esta experiencia de violencia y el trabajo terapéutico por medio del arte, existe un documental realizado por Gabriel Ossa. También hay que destacar que uno de estos tejidos se encuentra actualmente exhibido en la sala *Memoria y Nación* del Museo Nacional en Bogotá.

> "En el caso de Mampuján, no puede ser más claro el aporte que implican los telares para la reconstrucción de la identidad de una comunidad herida, despojada violentamente de su territorio y de su vida anterior. Así es como la memoria juega un papel fundamental, ya que ésta determina los referentes en que la comunidad va a fijar sus discursos e imaginarios de identidad" (Machtig 2011, p.62).

4.3.4 Proceso de paz actual (2012-2015)

En septiembre del año 2012 empezó un nuevo proceso de paz entre el gobierno colombiano bajo el gobierno de Juan Manuel Santos y la insurgencia de las FARC. Tras tres años de negociaciones, y a pesar de que las partes han acordado empezar a negociar mientras se continúa combatiendo, es decir, sin que haya un cese bilateral del fuego, parece que después de tantos intentos frustrados, hay muchas posibilidades de que se firme un acuerdo y la guerrilla más antigua de Colombia deje las armas. [37]

37 Se puede seguir el avance del proceso de manera detallada (comunicados, ciclos de reuniones, declaraciones, foros, borradores de acuerdos) en la página web del gobierno de Colombia, de la Oficina del Alto comisionado para la paz : http://www.altocomisionadoparalapaz.gov.co/contruccion/Pages/default.aspx

Desde hace mucho tiempo, una gran parte de la sociedad colombiana ha defendido que el conflicto armado finalice por medio de una salida negociada. Es el caso de muchos movimientos sociales en Colombia y en el exterior, como es el caso de *la Asociación Entreiguales Valencia*. El caso de estudio que presento en este capítulo ha surgido, como se mencionó antes, a partir de las diferentes actividades y encuentros que la realidad de esta nueva ronda de negociaciones ha alimentado y que tuvieron eco, cómo no en la población colombiana emigrada, especialmente en la más comprometida con la defensa de los derechos humanos.

Como hemos visto, el tema de la consecución de la paz ha sido una constante en la realidad y cotidianidad colombianas desde hace muchas décadas, los movimientos sociales colombianos llevan mucho tiempo abogando por una salida negociada al conflicto, pero también por una transformación social en el país que posibilite que desparezcan las causas estructurales de la violencia. Es lo que resume la demanda de una mayoría de la ciudadanía frente al proceso de paz actual: paz con justicia social.

Al respecto nos parece muy esclarecedora la diferencia inicial que hace Laura Quintana entre dos posiciones que existen frente al proceso de paz, una posición más reductiva y otra más compleja, que ella llama Paz jurídico-social.

> "...una posición reductiva para la cual el propósito de la negociación es la dejación de las armas por parte de la guerrilla y su inserción en la institucionalidad democrática (proceso reducido a la "desmovilización" y al cese del conflicto armado), y entre una visión más compleja que asume que el proceso debe incluir y traer consigo reformas estructurales de la sociedad, que remedien los grandes problemas de inequidad económica y política del país (enfoque jurídico-social del proceso)" (Quintana 2013).

El análisis de Quintana va más allá de esta diferenciación, al hacer una crítica a la concepción jurídico-social de la paz, "sin desconocer la importancia de los derechos políticos y sociales que está en la obligación de garantizar un Estado social de derecho",

pero introduciendo un concepto que empezó a ser elaborado por los movimientos sociales del llamado *Congreso de los pueblos*[38]: la noción de "paz transformadora".

> "En este sentido, una comprensión transformadora de la paz asume que la guerra no sólo ha impedido la implementación del Estado social de derecho y de las mentalidades y comportamientos que éste requeriría, sino que ha producido prácticas y subjetividades condicionadas por la lógica de la guerra, que no se pueden desmantelar simplemente con la implementación de las medidas jurídicas existentes, sino a través de una transformación de las prácticas y de las formas de vida, que parta desde los mismos tejidos sociales desgarrados por la violencia" (Quintana, 2013)

Estas reflexiones nos dan una idea de la complejidad que rodea al proceso de paz actual y de las expectativas que frente a él se plantea una parte de la sociedad colombiana. Respecto a las personas colombianas residentes en el extranjero, muchas de ellas, a pesar del tiempo, la distancia, las diversas causas que los han empujado a salir del país y los retos que representa iniciar una nueva vida como inmigrante, han querido reivindicar su papel como sujetos políticos en la construcción de paz, muchos de ellos porque desde el exilio han seguido trabajando en la denuncia de violaciones de Derechos Humanos en Colombia y han hecho una apuesta permanente por una salida negociada al conflicto armado.

> "Según la OIM (Organización Internacional para las Migraciones) hay más de 4 millones de colombianos residiendo en el extranjero. Otras organizaciones dicen que son más, en todo caso si la población total de Colombia es cerca de 48 millones, más de un 10% reside en el extranjero. La razones de migración son diversas, la violencia no sólo ha sido armada, también ha sido política, económica, social y cultural, por lo que la falta de oportunidades, tolerancia y la violencia directa ha generado que migrar no haya sido una decisión voluntaria

38 Tal como se recoge en la página web *del Congreso* en el texto fechado en el año 2006, "el Congreso de los Pueblos es un proceso de carácter social y popular que convoca todas aquellas dinámicas y procesos de pueblos, sectores y regiones que estén dispuestas a emprender una construcción legislativa común para mandatar el futuro y el presente de nuestro país con una perspectiva latinoamericana y mundial".
http://www.congresodelospueblos.org/que-somos.html

para la mayoría” (Foro Internacional de Víctimas)

A mediados del 2014 se constituyó el *Foro Internacional de Víctimas*, una iniciativa en construcción que ha logrado organizar encuentros virtuales con la participación de ciudadanos colombianos de 21 ciudades alrededor del mundo, además de dos encuentros presenciales, uno en Barcelona, sede desde la que se coordina esta iniciativa y otro en Bogotá. Este Foro busca incluir a toda la diáspora colombiana que de una u otra forma ha sido violentada, no restringiéndose únicamente a las víctimas del conflicto armado.

Es una iniciativa que surge en el contexto de las negociaciones de paz de la Habana, durante las cuales se dio un proceso de participación de víctimas en la mesa de negociación, donde 60 víctimas, distribuidas en cinco grupos, se desplazaron hasta la Habana para exponer sus puntos de vista sobre el final de la confrontación armada del país.

> “...pretende construir la memoria del exilio recogiendo el relato de sus protagonistas como base para generar políticas públicas que garanticen una reparación integral y el retorno digno de todas las víctimas del conflicto que quieran volver, pero también condiciones de vida igualmente dignas para los que decidan no hacerlo” (Sulé 2014).

4.3.5 La diáspora colombiana en Valencia

Luego de haber repasado el fenómeno de la violencia en Colombia y sus representaciones artísticas, llegando hasta la presentación de prácticas artísticas comunitarias y por parte de mujeres en medio del conflicto, ahora pasamos a presentar el contexto de la ciudad de Valencia, desde la perspectiva de las personas que han inmigrado a ella, específicamente del colectivo de personas colombianas, para terminar luego con la presentación de las actividades específicas del proyecto.

En referencia al desarrollo histórico de la emigración de colombinos al exterior tenemos en cuenta que:

> "Se registran tres momentos históricos de crecientes migraciones: en el periodo 1965-1975 emigraron a Venezuela, Estados Unidos y Panamá; entre 1980 y 1985 el principal destino fue Estados Unidos y entre 1996 y 2004 la emigración creció a un ritmo más acelerado, sobre todo en los sectores medios y altos que se marcharon a Estados Unidos, España, Venezuela y Ecuador" (Gómez *et al* 2010, p.85).

Según este dato la fuerte oleada de inmigrantes a la Comunidad Valenciana y la ciudad de Valencia se enmarca en el último periodo señalado, entre 1996 y 2004. En esta provincia (La Comunidad Valenciana) la intensidad de la presencia extranjera es muy alta, tanto en lo que se refiere a ciudadanos con origen en países de la Unión Europea como por el elevado contingente de residentes del resto de países.

De los 262.350 residentes no comunitarios en esta Comunidad Autónoma, en el año 2003, 116.880 correspondían a Alicante, 107.135 a Valencia y 38.335 a Castellón. (Observatorio valenciano de las migraciones, página 3). Por nacionalidades, los inmigrantes colombianos empadronados equivalían al 13.4% de los extranjeros no comunitarios de la Comunidad Valenciana, y al 13.2% en relación con la ciudad de Valencia.

En el 2005 había 40.446 colombianos empadronados en la Comunidad Valenciana con una fuerte feminización de la inmigración colombiana en los años iniciales de inmigración, en su mayoría migrantes en búsqueda de empleo; a raíz de este fenómeno el incremento de las remesas desde Colombia a España durante la primera década de este siglo ha sido notable (Observatorio valencia de las migraciones 2005, p.1).

> "Una de las características del nuevo espacio migratorio del sur de Europa es la feminización de algunas comunidades de inmigrantes, con las mujeres apareciendo como protagonistas e incluso pioneras de la cadena migratoria" (Oso 2008, p.562).

Un estudio de 2005, que nos presenta las características del trabajador colombiano promedio en España, nos señala igualmente la importancia de las mujeres en este colectivo, así como los tipos de ocupaciones en las que se desempeñaban en aquellos momentos previos a la situación de crisis.

"En resumen, el trabajador colombiano promedio es mujer, joven (unos 36 años), trabaja por cuenta ajena en el sector servicios, con frecuencia en el sector de empleados del hogar, ha llegado a España en el año 2005, trabaja en Madrid o Barcelona, posee estudios secundarios, tiene un contrato temporal de duración indeterminada o duración inferior a los 6 meses, desarrolla una ocupación propia de trabajadores no cualificados a jornada completa y trabaja para hogares y empresas de menos de 25 trabajadores" (Observatorio Valenciano de las Migraciones 2005, p.17).

Las investigaciones de la socióloga y especialista en género e inmigración Elena Mut del *Instituto Universitario de Estudios de la Mujer* de Valencia nos confirma esa feminización, y particularmente ligado a la migración colombiana.

> "En la Comunidad Valenciana, la migración colombiana se sitúa en sexta posición en relación al número de inmigrantes. El colectivo colombiano es, además, el más feminizado entre los seis colectivos más numerosos" (Mut 2012, p.6).

Sobre el fenómeno de las cadenas mundiales de cuidados, del cual hicimos un análisis en el marco de nuestro segundo caso de estudio del proyecto *Soñadoras,* debemos reiterar que es el caso en el que se pueden encontrar muchas de las mujeres migrantes colombianas, tanto migrantes económicas, como políticas:

> "En el marco de la globalización, las mujeres se reemplazan unas a otras en las tareas afectivas y de cuidado personal: la mujer autóctona es sustituida por las inmigrante y esta última por otras mujeres que quedan a cargo de sus hijos en el país de origen (abuelas, hermanas, etc.)" (Oso 2008, p.568).

Sin embargo entre los años 2010 y 2014, contrario a la tendencia de la primera década del siglo XXI, la población residente en España tuvo un descenso relativo, y a ello ha contribuido la salida de extranjeros comunitarios y no comunitarios. El crecimiento poblacional en el año 2013 fue negativo (-0,48%). Entre el 2012 y el 2013 la inmigración en España descendió un 4,3%, mientras la emigración aumentó un 22,7 %, en este último año más de medio millón de personas emigraron según el Instituto Nacional de estadística (Instituto Nacional de Estadística 2014, p.1 y 4).

Por nacionalidades, el mayor descenso en términos absolutos se produjo entre la población ecuatoriana y la colombiana, con una suma de más de 100.000 personas entre estas dos nacionalidades (Instituto Nacional de Estadística 2014, p.4). De hecho es un fenómeno que se extiende cada vez más con las migraciones de Norte a Sur:

> "La migración de Norte a Sur es una tendencia cada vez más importante, pero no recibe suficiente atención. Esos desplazamientos son impulsados por diversos motivos —por ejemplo, el deseo de explorar oportunidades económicas en el mercado mundial, el deseo de estudiar o de jubilarse en el extranjero, o (entre la diáspora) el deseo de restablecer los vínculos con su país de origen" (Organización Internacional de las Migraciones- OIM 2013, p.55).

El grupo de colombianos, según las razones por las cuales salieron de país hacia España, está integrado por migrantes laborales, estudiantes y también refugiados. Respecto a estos últimos el cálculo de ACNUR (Alto Comisionado de la Naciones Unidad para los refugiados):

> "...eleva a 394.100 las personas de origen colombiano que tienen estatus de refugiados/as en diferentes países del mundo. Según este mismo informe otras 391 mil personas son solicitantes o se encuentran en situaciones similares al refugio" (Oficina Internacional de los Derechos Humanos Acción Colombia).

Dentro de estas cifras es importante tener en cuenta una invisibilidad de la migración política colombiana que según Elena Mut es aún más aguda en el caso de las mujeres migrantes políticas o refugiadas colombianas por cuanto **"**bajo la apariencia de la migración económica, se esconde el verdadero motivo de la migración de un gran número de mujeres: la migración política" (Mut 2012, p. 8).

4.3.5.1 Proceso de arraigo

La masiva llegada de migrantes originarios de Colombia a España se dio tras la recesión económica de mediados y finales de los años noventa, con lo cual la gran mayoría de esta población llegó al país con el fin de establecerse y buscar empleo. Pero además de la migración por razones económicas también hay un porcentaje, aunque menor, de personas que han inmigrado con el fin de estudiar y otros buscando asilo político. Entre los que llegaron para cursar estudios antes del 2001, muchos optaron por aprovechar el proceso de regularización llevado a cabo por el gobierno ese año, para obtener un permiso de residencia y, así poder trabajar de forma legal.

El colectivo de personas colombianas, al igual que el de los latinoamericanos hispanohablantes tiene la ventaja del idioma a la hora de integrarse en la sociedad española, sin embargo para los que eligieron establecer su residencia en la Comunidad Valenciana, muchos de ellos se encuentran con algo que desconocían antes de llegar:

que en esta región hay dos lenguas oficiales: castellano y valenciano. Este no es un aspecto que dificulte mucho la adaptación y el desenvolvimiento independiente de estas personas en la región, en comparación con los inmigrantes que hablan lenguas diferentes al castellano, pero sí supone un choque cultural a la hora de integrarse con los locales. El bilingüismo es un aspecto que puede suponer la aparición de pequeños conflictos en el quehacer diario.

En este mismo sentido, los inmigrantes latinoamericanos comparten algunos rasgos culturales generales con la población española, además del idioma, como puede ser el profesar la religión católica, o las costumbres alimenticias (consumo de carne de cerdo o beber alcohol), lo que no sucede con otros grupos de inmigrantes como pueden ser los musulmanes.

El proceso de inmigrar a un nuevo país no es un proceso fácil. Incluso cuando no se tienen problemas con el idioma del lugar de llegada, todo inmigrante, sobre todo si no tiene familiares que se hayan establecido con anterioridad, inicia un proceso de arraigo, y de creación de una red de apoyo personal. Debido a la afinidad cultural, los colombianos tienden a construir esta red, relacionándose en primera instancia con otros colombianos, y luego con otros latinoamericanos o españoles. Entre los principales grupos migratorios de la Comunidad Valenciana también están los marroquíes y los rumanos, así que a causa de la densidad poblacional también es probable que se creen vínculos, a través del trabajo por ejemplo, con estos grupos de inmigrantes.

La tendencia a crear lazos con personas culturalmente más afines es una tendencia natural en todos los grupos culturales, y es por esto que los primeros círculos de apoyo los constituyen, en muchos casos otras personas de la misma nacionalidad. Aquí no hay que perder de vista que un proceso migratorio equivale a un cierto sentimiento de pérdida, ya que la sociedad de acogida tiene otra organización, códigos sociales, otro carácter y maneras de establecer relaciones personales entre sí, y todo esto es nuevo para las personas migrantes colombianas. Este sentimiento de pérdida genera por un lado, una idealización o revaloración de las costumbres y códigos propios de la sociedad colombiana; se podría decir que se genera una imagen de ese país que se congela en el tiempo. Y por el otro se produce una comparación constante con la sociedad de acogida, que muchas veces frente a esa imagen idealizada del país de

origen, recibe una connotación negativa.

Existen formas diferenciadas de integración de la población inmigrante dependiendo, entre otros aspectos, de las causas de la migración: económica, laboral, académica o por refugio. Por ejemplo, existe una mayor competencia en ambientes laborales que en los académicos de manera general, sumada a la existencia de un difícil acceso de los inmigrantes profesionales a puestos de trabajo de su nivel de estudios.

> "...la debilidad o inexistencia en muchos casos de políticas públicas de atención, integración e inclusión sobre los inmigrantes aleja a éstos del espacio de atención y normalidad pública, aumentando buena parte de las situaciones de sufrimiento que atraviesan en su proyecto migratorio y separándolos de las dinámicas de participación y representación social" (Gómez Gil 2008b, p.547).

Por otro lado, en el caso colombiano no existe una política migratoria bajo la cual el gobierno y sus instituciones tanto en el país como en el extranjero se preocupen por la situación de los connacionales que se encuentran en países fronterizos, ni mucho menos en países europeos. Gómez Gil también recoge esta situación en su investigación de 2008:

> "...en la mayor parte de los casos la desatención y el desinterés de estas delegaciones consulares hacia los problemas más relevantes que tienen los inmigrantes es los países de acogida es moneda corriente y habitual" (Gómez Gil 2008b, p. 545).

Podemos decir que se dan diferentes formas en las que los colombianos en general, pero en un mayor grado, los colombianos que habitan en el extranjero, confrontan la imagen internacional del país.

Una actitud muy común busca revertir o borrar la imagen negativa que tienen los españoles o también otros inmigrantes residentes en España, sobre Colombia. Otras formas pretenden completar o complejizar el discurso de quien sólo conoce la realidad del

país a través de los grandes medios de comunicación, sin negar la existencia del conflicto armado y su importancia.

También debemos tener en cuenta que al estar fuera del país, y confrontarse con poblaciones con identidades culturales diferentes, los migrantes en general hacen una resignificación de los símbolos nacionales y culturales de su país. Símbolos patrios como la bandera y sus colores, o los productos artesanales o típicos del país y sus regiones adquieren un valor que muchas veces no se adjudica de la misma manera o no se le da la misma importancia cuando no se ha salido del país. Sobre este aspecto identitario ligado al caso de colombianos en Valencia ahondaremos un poco más al presentar el proceso de traducción visual del presente caso de estudio.

4.3.5.2 Asociacionismo inmigrante

No es hasta alcanzar un cierto grado de arraigo y estabilidad (laboral, emocional, económica), que los inmigrantes empiezan a tener posibilidades de organizarse entre ellos creando grupos o asociaciones, con el fin de suplir de alguna manera esas costumbres culturales o códigos que echa de menos, pero también para ayudar a otros inmigrantes que pueden venir detrás de ellos, principalmente de su propio país, y también para reivindicar y demandar derechos de los que no gozan frente a la población local. Siguiendo a Gómez Gil es importante:

> "...la participación activa y creciente de los inmigrantes a través de organizaciones asociativas que faciliten su mejor inclusión, aumenten su compromiso cívico y permitan dar respuesta a sus necesidades manifestadas" (Gómez Gil 2008b, p.541).

Como acabamos de mencionar, los migrantes pasan por un proceso de arraigo al llegar al país de acogida, de modo que en muchas ocasiones las iniciativas de agruparse y crear asociaciones no se da hasta que la persona inmigrada no tiene una cierta estabilidad en el nuevo país. Debido al importante flujo de migrantes en España desde los años 90, años más tarde empezaría un importante proceso de asociacionismo inmigrante

en España.

> “A partir del año 2000 se inicia una expansión del movimiento asociativo de inmigrantes, y por tanto éste es extraordinariamente reciente” (Gómez Gil 2008b, p.545).

El mismo texto de Gómez Gil también presenta tres modelos de asociacionismo inmigrante que se darían en la ciudad de Valencia (Gómez Gil 2008b, p.554):

- Asociacionismo de tipo sociocultural
- Asociacionismo de gestión, asistencial o de autoayuda. (es el más común)
- Asociacionismo reivindicativo (este es más escaso)

La Asociación colombiana con la cual desarrollamos el presente caso de estudio, la *Asociación Entreiguales Valencia* se encuentra entre el tercer tipo mencionado por Gómez Gil, sobre el cual detalla que es el tipo de asociacionismo más escaso: una asociación de carácter reivindicativo. A esta asociación creada en el año 2007 le podemos asignar algunas de las características que se mencionan a continuación, como elementos específicos de las asociaciones de inmigrantes:

> “...su juventud y escasez, la debilidad de las mismas, una heterogeneidad derivada de sus orígenes e intereses, la precariedad en la que se desenvuelven, vinculada a la propia precariedad vital de muchos de sus componentes” (Gómez Gil 2008b, p.547).

El asociacionismo es fundamental desde el punto de vista de la participación ciudadana, aunque no de igual manera para todos los colectivos de inmigrantes. El caso de los subsaharianos es especialmente complicado, y desde 2001, y más recientemente con los conflictos en oriente medio y el norte de África, también se ha complicado más para los musulmanes debido a brotes de racismo e islamofobia, que no sólo parten de

algunos ciudadanos, sino también de las mismas políticas migratorias de España y la Unión Europea.

> "Sin duda el reto que la población inmigrante tiene ante sí es asumir un mayor compromiso ciudadano en la lucha y defensa de sus propios intereses, y en una participación mucho mayor en el resto de espacios cívicos" (Gómez 2008b, p.555).

Uno de los roles fundamentales que cumple el asociacionismo inmigrante en el caso colombiano, es el de posibilitar un mejor entendimiento y propiciar mayor visibilidad de la situación de derechos humanos en este país, además de permitir un acceso más directo a espacios de debate y denuncia sobre la situación de Colombia, muchas veces con presencia de personas con una relación directa o información de primera mano sobre el conflicto. No es lo mismo conocer la realidad a través de estos canales de encuentro y comunicación, que seguir los hechos a través de los principales medios de comunicación colombianos.

4.3.6 Imaginarios desde el exilio para la construcción de paz en Colombia.

Para empezar con el proceso de la *Traducción Visual de Imaginarios*, acudimos en un primero momento al *Encuentro Territorial para la paz en Colombia*, realizado en el mes de marzo de 2013 en Valencia, y donde hicimos parte del primer grupo de trabajo: "La emigración y el exilio colombiano como sujeto político en la construcción de la Paz", en esta ocasión aparte de ser participantes del grupo, nos encargamos de hacer la relatoría (Ver las conclusiones de este encuentro en el anexo. A.7).

Las conclusiones de dicho encuentro nos sirvieron para proponer los ejes de discusión de un siguiente taller que se tituló "Voces y propuestas desde la migración colombiana al desafío de construcción de la paz en Colombia" y que se llevó a cabo el 19 de septiembre de 2013 en la sede valenciana de la organización *Movimiento por la paz (MPDL)*, con la colaboración, de la *Asociación Entreiguales Valencia*. La actividad hizo

parte de la programación de MPDL con motivo de la conmemoración del Día Internacional de la Paz, el 21 de septiembre.

Este taller contó con la participación de una veintena de personas, residentes en la ciudad de Valencia y provenientes de diferentes ciudades de Colombia como Barranquilla, Bogotá, Bucaramanga, Cali, Medellín, Manizales, Palmira, Tumaco o Versalles.

En cuanto a la metodología seguida en el mismo, luego de una breve presentación de los participantes y de los dinamizadores, se presentó la guía de trabajo que consistió en una reflexión, primero escrita individualmente y luego oral para todo el grupo, a partir de dos preguntas relacionadas con el presente y el futuro de Colombia. La primera pregunta fue:

-Describa ¿Cómo es la Colombia en la que le gustaría vivir?

En esta primera parte del taller se abordó dicha pregunta dejando como incógnita cuál sería la segunda pregunta. Por medio de tarjetas de colores los participantes escribieron sus respuestas y luego las compartieron verbalmente con todo el grupo.

La mayoría de los participantes usaron la palabra *paz* para describir esa Colombia en la que les gustaría vivir y a la vez explicaron profusamente en qué consiste para ellos esa palabra en la práctica.

Además de hablar de un país libre de conflictos en el sentido de conflictos armados y bélicos, muchos participantes coincidieron en hablar de respeto, hacia los demás, hacia uno mismo y hacia la vida; apareció reiteradamente este concepto al hablarse de respeto por los Derechos Humanos y sociales y también por el medio ambiente.

Se dijo que la paz no puede ser solamente una ley promulgada en el papel sino que tiene que reflejarse en la realidad cotidiana, empezando por los hogares y siguiendo por las calles y los barrios llegando al total de la sociedad. Se habló de igualdad de oportunidades, sobre todo para las minorías étnicas, las mujeres y los campesinos y también se hizo hincapié en una mayor atención a la niñez.

También se mencionó por parte de varias personas la palabra *desarrollo*, tanto para expresar que esperan que se mejore el nivel de desarrollo económico, pero también hubo opiniones que hablaron de libre desarrollo de las personas, libertad de expresión y la posibilidad de un pensamiento crítico frente a la realidad.

Al mencionarse la palabra tranquilidad, surgió la comparación entre Colombia y España en relación a la sensación de seguridad, y los participantes estuvieron de acuerdo en que es algo que viven en España y que en cambio en Colombia es un logro aún por conseguir.

Finalmente hubo aportes que se refirieron a la importancia de la memoria histórica, indicando que es necesario revisar y comprender las causas de la situación actual para poder superar los conflictos y hacer justicia a las víctimas.

En las diferentes opiniones expresadas fue igualmente destacable la idea de que la Colombia que se quiere construir necesita un compromiso de la ciudadanía en general, la ayuda de empresas y medios de comunicación comprometidos igualmente en esta tarea, y sobre todo mejores gobernantes, con voluntad de lograr cambios y mejoras para toda la sociedad sin exclusiones y como no, sin corrupción.

Luego de hacer la relatoría para el taller, seleccionamos algunas de las palabras claves que surgieron durante las reflexiones, básicamente se trata de los diez conceptos más mencionados y repetidos en la sesión por parte de casi todos los participantes: **convivencia - paz - respeto - vida - desarrollo - igualdad - medio ambiente - derechos humanos - tranquilidad - memoria.**

La segunda pregunta planteada en el taller fue la siguiente:

- ¿Qué está haciendo usted en este momento para conseguir esta Colombia?

En esta segunda y última parte del taller se propuso dicha pregunta, en parte como reto a las reflexiones compartidas en la primera parte del taller. Nuevamente se repartieron tarjetas de colores para que las respuestas quedaran por escrito, aunque luego cada persona expresó al resto del grupo su respuesta personal.

Para responder esta segunda pregunta, la mayoría de los participantes coincidió en apuntar que la forma en que ellos ayudan a cambiar las cosas en Colombia, es desde su entorno más cercano, es decir, la casa, el hogar. Opinan que al construir hogares donde fomenten los valores como la paz, el respeto y la responsabilidad, indirectamente están colaborando para que la sociedad se transforme poco a poco, desde abajo hacia arriba.

En este sentido se consideró muy importante “dar ejemplo”, se habló de que el comportamiento coherente con los valores mencionados, tiene un impacto más indeleble que las palabras.

En segundo lugar se mencionaron las remesas enviadas desde España, como otra manera en que estas personas consideran que ayudan a construir esa Colombia que sueñan. Consideran que este apoyo económico es fundamental para las familias que lo reciben, porque tienen así la oportunidad de acceder a un mejor nivel de vida que no es posible para muchos con los niveles de desempleo o la carestía de la vida en el país.

En este tipo de espacios, y este no fue la excepción, siempre suele surgir un debate frente al tema de la imagen de Colombia, pues muchas personas consideran que es un deber de los ciudadanos que viajan o viven en el exterior, ayudar a cambiar la percepción negativa que se tiene de Colombia, fuera de ella. Esta actitud muchas veces no concilia con las posiciones de los ciudadanos y refugiados que hacen denuncias relativas a los problemas socio-económicos del país, y especialmente quienes relatan los casos de violaciones de derechos humanos que se dan en el territorio colombiano para darlos a conocer entre la población de acogida. Es difícil encontrar el equilibrio entre destacar las cosas buenas que tiene el país sin dejar de reconocer la grave situación por la que atraviesa una gran cantidad de la población víctima del conflicto armado.

Las palabras clave que surgieron durante esta parte del proceso fueron:

trabajo - remesas - imagen positiva de Colombia - aprendizaje de España - participación en espacios de debate - participación política - fomento de valores ciudadanos en el hogar.

4.3.6.1 Los imaginarios de la paz y su traducción visual

Luego de haber completado una primera fase de grupos de debate, formada por los dos talleres mencionados, donde las personas participantes produjeron unas narrativas alrededor de sus expectativas frente al proceso de paz colombiano, la segunda fase que ahora abordaremos tuvo como objetivo hacer una traducción de esas ideas expresadas, pero en vez de traducir de un idioma a otro, el trabajo propuesto, tal como lo describimos en el capítulo 3 fue traducir de palabras a imágenes.

Esta metodología de trabajo está basada en la Investigación-Acción- Participación (IAP), (metodología que presentamos en la parte final del capítulo 2) y se trata de una técnica piloto que hemos llamado Traducción Visual de Imaginarios (TVI).

El poner imágenes a las palabras es una acción de subjetivación, es una acción que hacemos todo el tiempo mientras leemos o pensamos. En este caso la propuesta fue trabajar alrededor de los conceptos que surgieron durante la fase de producción de narrativas, diez conceptos que destacamos por ser los más mencionados por los participantes, principalmente a raiz de la primera pregunta trabajada en el segundo taller. Esta técnica piloto la dividimos a su vez en tres etapas: *Taller de traducción, búsqueda de imágenes y Taller de creación.* (Ver figura F.IV.22)

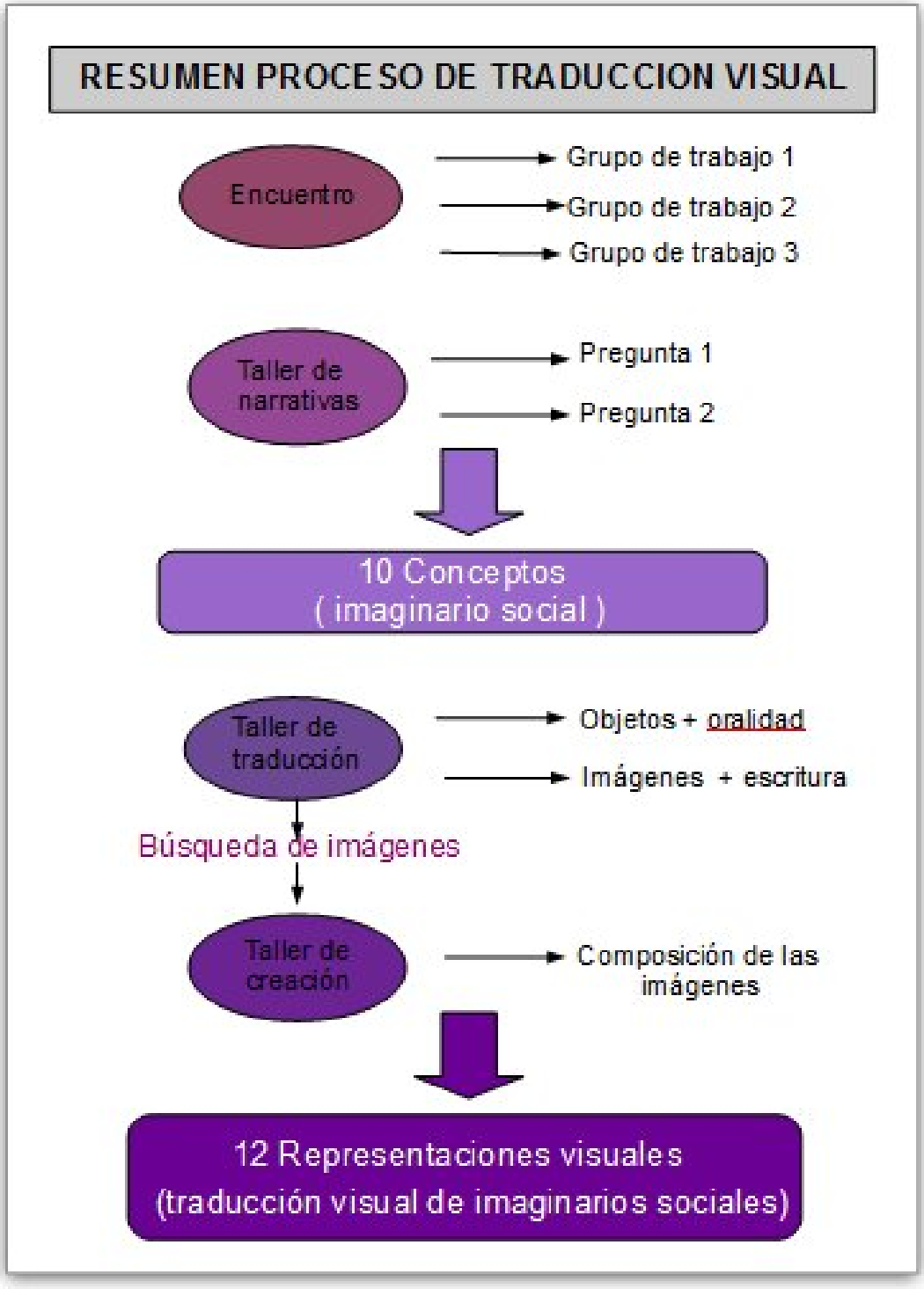


Figura F.IV.22

Esquema del proceso de traducción y creación visual del proyecto *Paisajes para la paz*

La primera parte consistió en un *Taller de Traducción,* y pretendió hacer un registro directo de la traducción visual "refleja"[39] de los participantes, es decir, recoger de forma escrita, las imágenes con las cuales cada persona asoció un determinado concepto en el momento concreto del taller.

Para la realización de este taller se le pidió a los asistentes, de manera previa, que intentaran llevar consigo alguna imagen u objeto en el que ellos vieran reflejada la forma en que les gustaría ver a Colombia. El día del taller no todas las personas habían llevado esos objetos e imágenes, algunas aportaron objetos que llevaban consigo y que consideraban un símbolo o un recuerdo de Colombia.

El objetivo de que se aportaran estos objetos al taller era poder incluirlos al final del proceso, entre las imágenes seleccionadas con las cuales cada uno iba a confeccionar su collage. Sobre los objetos aportados podemos decir que la mayoría se trató de objetos artesanales típicos colombianos, o con los colores de la bandera colombiana, a los cuales cada persona le dio un valor personal, y lo explicó al resto del grupo.

Los objetos aportados fueron: una bandera de Colombia, un sombrero vueltiao[40], típico de la costa colombiana, dos mochilas colombianas, un pito con los colores de Colombia, manillas tejidas y algunas fotografías.

Es importante detallar la importancia que estas personas le dieron a un tipo de objeto que se vinculara visualmente con Colombia, por medio de los colores de la bandera: amarillo, azul y rojo. Quienes aportaron las manillas, indicaron que estos objetos tenían un significado personal, pues eran objetos que les había regalado un familiar, al salir de Colombia, como recuerdo durante su estadía en el extranjero. Una de las personas que llevó una mochila, nos compartió que es un objeto que la había acompañado durante muchos años en sus viajes por Colombia y durante su residencia en el extranjero, además se trataba de un objeto con un alto valor simbólico por ser

39 Aquí el término *reflejo/a* quiere hacer referencia a la traducción con acción refleja, es decir las primeras imágenes o pensamientos que tiene una persona cuando se le menciona una palabra. Los participantes tienen unos minutos para poner por escrito esa imagen, por lo que tienen tiempo para modificar o cambiar la primera idea que hayan tenido, pero en general, se intentó que lo hicieran rápidamente, para que se registraran las imágenes lo más directamente posible.

40 El sombrero vueltiao es una de las principales piezas de artesanía de Colombia, y es una prenda de vestir típica de las zonas de Córdoba, Sucre y Bolívar al norte del país. Tiene su origen en la cultura indígena Zenu y se elabora a partir de las hojas de una planta gramínea de la región, conocida como Caña flecha.

producido por poblaciones indígenas colombianas y por la forma ritual en que es producido, tejido. Quien llevó el pito, nos dijo que además de portar los colores patrios, lo acompañó durante sus manifestaciones y luchas sociales de las que fueron partícipes en Colombia antes de emigrar. El sombrero *vueltiao* además de como elemento artesanal típico colombiano, también fue aportado debido a que es un objeto que hace parte del vestuario con el cual esta persona realiza monólogos sobre la inmigración, representando un personaje ficticio. La bandera colombiana fue considerada como el objeto más representativo del país, como símbolo máximo y por esta razón una de las personas participantes decidió traerla. Por último hubo una persona que aportó imágenes en vez de objetos, las fotografías que aportó fueron encontradas a través de internet y se trataba de un paisaje con unos campesinos organizados en una agrupación que se conoce como Minga, y un retrato de la ex-senadora colombiana y defensora de derechos humanos: Piedad Córdoba.

Acerca de estos objetos personales y simbólicos que fueron aportados al taller y que fueron incluidos en los collages, nos interesa destacar el valor y la resignificación que cada persona le adjudicó a dichos objetos; es decir, además de ser representaciones de unos códigos visuales compartidos por el imaginario nacional colombiano, cada uno de estos objetos, a excepción de la bandera y las fotografías, tenían un valor de memoria personal, de afectos personales y de identificación cultural. La persona que aportó las fotografías lo hizo porque consideró a un personaje nacional y a una colectividad social, como símbolos de los cambios sociales y políticos que espera ver en Colombia.

Luego de esta primera parte del taller de traducción en que se presentaron los objetos traídos y se compartieron las razones por las cuales cada uno había escogido dicho objeto, se prosiguió con el ejercicio de traducción, donde cada uno debía poner por escrito la descripción de la primera imagen que asociara con cada uno de los conceptos propuestos. Así, todas las personas tuvieron que repetir el ejercicio con cada uno de los diez conceptos, de modo que al final se obtuvo una base de datos con el registro escrito de las imágenes que cada persona pensó o escogió para cada uno de los conceptos. (Ver Tabla No. F.IV.23).

LISTADO DE CONCEPTOS TRADUCIDOS POR CADA PARTICIPANTE										
	VIDA	RESPETO	CONVIVENCIA	IGUALDAD	DESARROLLO	DERECHOS HUMANOS	TRANQUILIDAD	MEMORIA	MEDIO AMBIENTE	PAZ
MARIA	amor, salud, agua	amistad	compartir	lluvia en el campo	construcción en las montañas	compañeros (grupo de gente)	casa bonita	viaje a la isla	fronteras, nieves	alegría, sonrisa
OSCAR	existencia	para todos	empatía, tolerancia	para todos, no demagogia politica	economía proyectos	protección, paz	desasosiego	historia, recuerdo	proteger, defenderlo	bandera blanca, arbol olivo, Nelson Mandela
MARISA	niños, viejitos, árboles	sueño, locura, manos	ramas de árboles, césped	una llave abriendo una puerta	agricultores, hombres y mujeres que trabajan	una mujer corriendo	una cama grande con una sábana azul cielo	dos enchufes de luz que se funden	un manantial de agua transparen-te	pajaritos de colores en bandada volando alto
DIEGO	alegria, esperanza	valor, dignidad	tolerancia, intercambio, diversidad	personas caminando, unión de las manos	felicidad, vida tranquila	La sonrisa de las personas, ¿la verdad?	Dormir 8 horas, persona descansada y sonriente	personas abrazadas, reunion de ruanas y azadones, libros de universidad	selvas verdes, páramos y ríos limpios, comida fresca	personas despertando de un sueño, almohadas colgadas, bandeja paisa caliente
ANGELA	ríos, selva	mujer	comunidad	grupo de personas tomadas de la mano, de diferentes sexos, razas.	huerto florecido	marcha de la minga	montañas del Cauca	galerías memoria MOVICE	oso de anteojos, condor	tribu realizando ritual en su territorio
AMINTA	agua,naturaleza, tranquilidad	niñez	respetar, igualdad,	una cruz verde	ecológico, selva,	respeto, vida	río, guitarra	paz, bandera blanca	naturaleza, agua, árboles	pañuelo blanco, paloma
MARIAN	niñez, infancia	abuelos, padres	familia, escuela	mujeres, hombres, niñez	dinero, materiales, turismo	campesinos, soldados, leyes	playa solitaria al lado del mar	album de fotos, grabaciones audio-video	cielo azul, mares y rios limpios	niños jugando en la calle, campesinos trabajando la tierra
ISABEL	árbol, aire, fuego	lluvia, amarillo	familia, culturas	ruedas rodando	ojos verdes, pies descalzos, tripas vacías	amor rojo, cambio social, niños felices	mar en calma, silencio blanco	derechos de víctimas y testigos	cascadas brillantes, árboles altos, animales felices	Ying-yang, palabras amables
WILLIAM	joven, mujer, niño	familia, mayores, amor	igualdad, respeto, humildad	hombre y mujer	Avance	salud, trabajo, educación	persona durmiendo en una hamaca entre dos arboles	muerte, calaveras	río, montaña	globos
CLAUDIA ROCIO	bosque, personas, agua	comunicación, diálogo, palabras	familia, comunidad, país	balanza grande	Granja grande, frutas limpias	paloma voladora, manos grandes	mar, río, canoa	gaita, poncho, aguardiente	garzas, gaviotas, sol	pañuelo blanco, velas encendidas, corazón unido
ROSE	selva, semilla	silencio	calle, barrio	imagen de las butacas, de igualdad y justicia	calle pavimentada, tarjeta sanitaria, medico con manos abiertas, balanza con mapa de colombia	constitución en unas manos	persona leyendo viendo un paisaje colombiano en barrancaber-meja	cerebro en un mapa de colombia	río claro	manifestación personas con camisa blanca, camiseta con lema colombia somos todos
JUAN JOSE	bebé, flor, agua, sol, Dios	mayores, calidad de vida, para todos	mundo, indígenas, familia	un negro con un blanco, EEUU con Africa, hombre y mujer	cohete a un nuevo planeta, campo aprovechado con respeto	campesinos saliendo de sus tierras, violación, desaparicio-nes	una persona en una hamaca, un amanecer en el campo	un ajedrez, fechas históricas, cartas de la baraja, nombres de personas	río limpio, montaña verde, andar en bicicleta	paloma en blanco con negro volando, fusil con la punta terminada en un nudo
MAURICIO	millones de personas que anhelan, recursos naturales	armonía, cultura	alegría, comunidad	niños rosas, niñas azules	comida para todos	escuelas buenas	frutas sanas	cruces sin color	mariposas de todos los colores	armas derretidas

Figura F.IV.23

Tabla de conceptos traducidos por los participantes

No fue fácil la realización del ejercicio de traducción, pues en general la gente tendía a escribir otros conceptos con los que relacionaba la palabra dada, y le costaba mucho describir la imagen que estuviera pasando por su cabeza. Al final muchas de las traducciones, no fueron una verdadera traducción si no un uso de otro concepto, o definición más elaborada para explicar la imagen.

La segunda fase consistió en *buscar las imágenes* reales (objetos reales, imágenes impresas en periódicos o revistas, o a través de la web) para cada una de las imágenes pensadas en el ejercicio anterior, de modo que al final deberíamos tener un conjunto aproximado de 10 imágenes por cada persona. En este caso para agilizar este proceso de búsqueda de imágenes, se propuso hacerlo a través de internet, usando el motor de búsqueda *Google*, pero una de las participantes sí uso imágenes impresas en revistas.

Con algunas personas hicimos el proceso de manera conjunta, así que yo iba tecleando en el ordenador lo que querían e íbamos viendo las imágenes que producía la red para que la persona escogiera de entre todas ellas. Esto fue necesario debido a las falsas traducciones que surgieron en la etapa de traducción directa.

En este punto del proceso teníamos ya la base de datos traducida literalmente a imágenes. Es decir, para cada persona había un conjunto de diez imágenes a partir de la cuales construir una imagen única que representara visualmente su idea personal de paz en el contexto colombiano.

Así, en la tercera y última fase realizamos un *Taller de creación* visual, que consistió en la creación de un collage, a partir de la fusión de las diez imágenes de cada persona. En esta parte del proceso, mi guía como artista fue determinante. La finalidad de los collages fue la de representar una especie de paisaje, uno solo, de modo que la tarea de lograr la integración de las imágenes partiendo de imágenes impresas aisladas no era fácil para la mayoría de los participantes, así como las decisiones respecto a la composición del collage.

Figura F.IV.24
Ejemplo de Proceso de traducción y creación visual del collage "Rose"

1.Convivencia - 2.Paz - 3.Respeto - 4.Vida - 5.Desarrollo
6.Igualdad - 7.Medio Ambiente - 8.Memoria
9.Tranquilidad - 10.Derechos Humanos

1.Calle, barrio - 2.Camiseta con lema colombiano -
3.Silencio - 4.Selva, semilla - 5.tarjeta saniaria, médico -
6.Imagen con butacas de igualdad/justicia - 7.Río claro -
8.Cerebro en un mapa de Colombia -
9.Persona leyendo viendo un paisaje colombiano -
10.Constitución en unas manos

El resultado final de este proceso, fue la realización de un total 12 collages, uno por cada persona participante, y en este punto de la investigación lo que siguió fue darle difusión a este proceso y a los collages como primer resultado visual del proyecto. Dicha difusión se dio por medio de tres exposiciones, todas ellas realizadas en el año 2014. La primera se llevó a cabo en el hall de la Facultad de Psicología de la Universidad de Valencia, la segunda en la sala de exposiciones de la Facultad de Ciencias Sociales de la misma universidad, y la tercera, que titulamos *Paisajes y Utopías,* donde pudimos juntar las obras de los tres casos de estudio en un mismo lugar, se llevó a cabo en la sala de exposiciones de Ibercaja en el centro de Valencia. (Ver anexo A.1)

El objetivo inicial con la realización del proceso de *Paisajes para la Paz* era que luego de producidos los collages, se pudiera hacer una intervención o uso de dichas imágenes por parte de la *Asociación Entreiguales*, ya fuera por medio de la proyección de los mismos como parte de alguna presentación cultural, o como base para la realización de un mural, entre otras ideas. Esto con el fin de poner en circulación las imágenes en la esfera pública, sin embargo esta parte final no pudo ser concretada, entre otras razones por nuestros tiempos como coordinadores de la propuesta, y también por la necesidad de coincidir con espacios y actividades de la asociación donde dicha intervención se pudiera dar, que finalmente no fue posible.

A continuación presentamos los 12 collages realizados, y al igual que en los casos de estudio previos, incluimos el detalle de las imágenes que fueron incluidas en la elaboración de cada uno.

LOS COLLAGES DE PAISAJES PARA LA PAZ

Figura F.IV.25
Análisis collage "Mauricio"

- Personas que anhelan recursos naturales
- Paisaje natural
- Mariposas
- Mujer azul y hombre rosa
- Manos de colores
- Asamblea reunida
- Niña caminando a la escuela
- Cruz de madera
- Sombrero "vueltiao"
- Hombre con fusil tapado con una flor

Figura F.IV.26
Análisis collage “Rose”

- Semilla
- Personas escuchando
- Atención sanitaria
- Diferencia entre igualdad y justicia
- Agua clara
- Libro de la constitución en manos
- Persona leyendo
- Cerebro en mapa de Colombia
- Camiseta con lema sobre Colombia
- Personas diversas dialogando

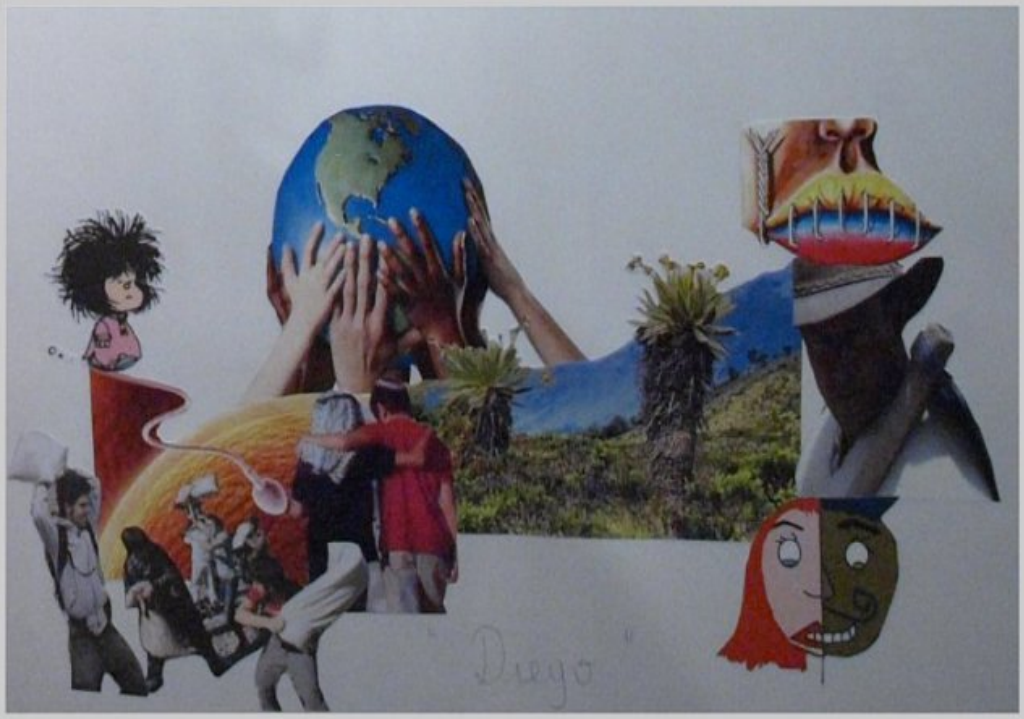
Figura F.IV.27
Análisis collage "Angela"

- Río en la selva
- Mujeres organizadas en comunidad
- Marcha de la "Minga"
- Personas tomadas de la mano
- Oso de anteojos
- Cóndor de los Andes
- Fotos memoria del MOVICE
- Huerto florecido
- Ritual de tribu indígena
- Montañas del Cauca

Figura F.IV.28
Análisis collage "Juan José"

- Bebé
- Persona blanca con negra
- Personas mayores
- Cohete a nuevo planeta
- Ajedrez, historia
- Personas diversas en el mundo
- Campesinos en su tierra
- Hamaca con un amanecer
- Río limpio
- Pistola finalizada con un nudo

Figura F.IV.29
Análisis collage "Diego"



- Unión de manos
- Persona recién levantada
- Espermatozoide
- Persona palestina y otra judía abrazados
- Páramo
- Persona con ruana y azadón
- Pelea de almohadas
- Sonrisacensurada
- Rostro diverso

Figura F.IV.30
Análisis collage "Claudia Rocío"

- Bosque
- Diálogo entre personas
- Mapa del país (Colombia)
- Balanza
- Hacienda, casa rural grande
- Canoa
- Gaita
- Garzas
- Velas encendidas

Figura F.IV.31
Análisis collage "Marisa"

- Hombre viejo y niños
- Huerto
- Manos
- Árbol y ramas de árboles
- Persona que trabaja
- Dos luces que se funden
- Pájaros
- Manilla tejida de colores
- Agua clara (en la playa)
- Calcetines color rosa y azul

Figura F.IV.32
Análisis collage "William"

- Persona mayor y niños
- Hombre y mujer
- Trabajo en el campo
- Persona avanzando, subiendo, huellas de pasos
- Persona en hamaca entre dos árboles
- Calaveras
- Río
- Globos de colores
- Rosas símbolo de amor
- Mochila y pito

Figura F.IV.33
Análisis collage "Aminta"

- Agua, naturaleza
- Niñez
- Ecología,huerto
- Río contaminado
- Río y guitarra
- Paloma y símbolo de la paz
- Monumento a Jaime Garzón
- Grupo de personas diversas, juntas
- Rosa
- Personas unidas de las manos

Figura F.IV.34
Análisis collage "Isabel"

- Árboles
- Lluvia
- Familia
- Mariposa con paisajes
- Pies descalzos
- Niños felices
- Animales felices
- Estatua, escultura
- Víctima con derechos

Figura F.IV.35
Análisis collage "Oscar"

- Hombre leyendo en un parque
- Árbol de olivo
- Manos unidas
- Jorge Eliécer Gaitán
- Puente en construcción
- Mahatma Gandhi
- Ballenas en el mar
- Meditación y universo
- Mochila de Colombia
- Paisaje con horizonte

Figura F.IV.36
Análisis collage "María"

- Agua
- Abrazo de amistad
- Personas unidas
- Lluvia en el campo
- Construcción en la montaña
- Una isla
- Casa bonita
- Montañas con nieve
- Mapa, fronteras
- Caracol

Los collages de los participantes de *Paisajes para la paz* nos señalan la diversidad de maneras en que estas personas piensan e imaginan cómo debería ser una Colombia donde la paz y no el conflicto armado es la protagonista de la realidad social. En la mayoría de los collages de las personas colombianas encontramos imágenes de la realidad de su país de origen, ya sean paisajes naturales, animales autóctonos, mapas, objetos típicos o imágenes de la organización y la resistencia social. Las dos personas españolas, en cambio, utilizaron imágenes más genéricas para representar los diferentes conceptos ligados a la construcción de paz en Colombia.

En algunos casos los participantes replantearon las imágenes seleccionadas en el taller de traducción, cuando se enfrentaron al proceso de la búsqueda de imágenes a través de internet, pues en algunos casos no era fácil encontrar lo que ellos querían exactamente, y en otros, al desplegarse la base de datos de imágenes de *Google,* encontraban otras imágenes que les parecían más adecuadas que la iniciales que ellos se habían planteado. En este caso nos surge un pregunta respecto a esta selección, pues nos parece pertinente plantearnos hasta qué punto el visionado de dichas imágenes disponibles les hace pensar que tal vez la suya no era del todo adecuada o eficaz para transmitir una idea concreta. Otra posibilidad que contemplamos es que ante la dificultad de encontrar lo que ellos se planteaban inicialmente, deciden escoger a partir de la bateria de imágenes que tienen a disposición y solucionar más fácilmente de esta manera la tarea de la búsqueda de imágenes.

Al respecto pensamos que dedicando bastante más tiempo a esta fase de búsqueda de imágenes, el proceso podría convertirse más bien en la construcción de dichas imágenes de modo que los participantes busquen a partir de su realidad circundante imágenes u objetos que pueden ser registrados y que de esta manera puedan ser incluidos en sus collages. Así se obtendría un resultado visual mucho más significativo para ellos mismos, y quizás para su comunidad.

CONCLUSIONES

Prácticas artísticas y transformación social

Lo comunitario y colaborativo devuelven de alguna manera una escala humana a la práctica artística, teniendo en cuenta que muchas obras o proyectos artísticos vinculados con los circuitos dominantes del mundo del arte se plantean escalas monumentales, o parten de reflexiones que exaltan lo individual-genial, es decir, algo que está por encima de la mayoría de la población.

Dependiendo de la manera en que se integre y relacione con el contexto y la comunidad, de la mano de estrategias inter/transdisciplinares, las prácticas comunitarias y colaborativas pueden satisfacer de manera sinérgica varias necesidades humanas fundamentales.

Todo lo anterior promueve la emergencia de otros mundos posibles en tanto que la práctica artística y sus lógicas tradicionales se transforman y reinventan frente a los problemas reales de las personas con las que interactúa. En el caso del trabajo a través de la traducción visual, es posible analizar de forma crítica las representaciones visuales e imaginarios que son dominantes en la cultura y la sociedad y resistir a ellas por medio del ejercicio de la búsqueda, y transformación/creación de representaciones más significativas para una determinada comunidad.

La pregunta por el deseo ligado a la imagen de un lugar es una forma de interpelar o reflexionar acerca de un estilo o nivel de vida y este ejercicio conecta con las concepciones y expectativas que una comunidad tiene frente a un modelo de desarrollo.

Tal vez se pueden establecer rastros de alternativas al desarrollo en los sueños de las mujeres, en la medida en que resisten el fenómeno de ser “maquinas deseantes”, de un imaginario consumista. Esta resistencia no se da en todos los casos, y el análisis del contexto socio-económico y cultural de los mujeres nos ha ayudado a contextualizar y dilucidar los horizontes de dichos deseos.

En el caso de *Paisajes para la paz* igualmente podemos leer un deseo por un modelo de desarrollo que no es el actual ni el de las últimas décadas, pero muchos intereses económicos además del conflicto armado impiden en cierto grado esa transformación y consecución de un desarrollo a escala humana de la mayoría de la población colombiana.

En contextos interculturales el codesarrollo tiene potencialidad para mejorar la participación ciudadana de los migrantes. En el caso de los proyectos *Bellas Durmientes* y *Soñadoras* está claro cómo a partir de una iniciativa de codesarrollo se despliegan oportunidades para que las personas migradas seamos protagonistas de nuestros propios proyectos.

A nivel de la implicación del proyecto dentro de las líneas de codesarrollo, la asociación *Awayo* encontró una forma alternativa de apoyo para su fortalecimiento asociativo y el trabajo colectivo, pero igualmente para la realización de proyectos profesionales personales que no siempre son fáciles de desarrollar para las artistas en un contexto de migración. El proyecto *Bellas Durmientes* además logró plantear un proceso de trabajo que conjugara una propuesta creativa con las líneas de trabajo de los proyectos de codesarrollo: migración, identidad, género y transnacionalidad.

Las prácticas artísticas desde sus lógicas de creación pueden plantearse nuevas productividades que vayan en consonancia con los horizontes del paradigma del posdesarrollo. Planteamientos como el decrecimiento y el Buen Vivir ponen un importante reto a los procesos artísticos que se vinculen con procesos sociales, teniendo en cuenta que estos contextos asumen una mirada crítica de la realidad y los imaginarios de progreso, comodidad y calidad de vida.

Traducción visual e investigación social

Desde las ciencias sociales los trabajos con grupos de discusión, y talleres de debate son técnicas fundamentales de investigación dentro de las metodologías cualitativas y hoy en día desde muchos procesos de investigación y trabajo con comunidades se potencia el trabajo con estrategias de narración oral, y la recopilación de historias. Desde los estudios artísticos y visuales, el aporte del trabajo de traducción visual o de producción de narrativas visuales es importante en la medida en que puede evidenciar esa riqueza y diversidad que se esconde detrás de las palabras y los conceptos, que muchas veces son compartidas desde comunidades diferentes. Ítalo Calvino ya abogaba en su libro *Seis propuestas para el próximo milenio*, en la visibilidad como un valor a recuperar:

> "Si he incluido la visibilidad en mi lista de valores que se han de salvar, es como advertencia del peligro que nos acecha de perder una facultad humana fundamental: la capacidad de enfocar imágenes visuales con los ojos cerrados, de hacer que broten colores y formas del alineamiento de caracteres alfabéticos negros sobre un página blanca, de pensar con imágenes" (Calvino 1989, p.107).

El proceso de *traducción visual de imaginarios* desarrollado a partir del proyecto *Bellas Durmientes* evidencia esa dificultad de pensar con imágenes indicada por Calvino pues se constató una dificultad inicial por parte de las participantes de proyecto para encontrar imágenes adecuadas con las cuales representar sus ideas de futuro, o a sí mismas en el futuro. Esa misma dificultad se corroboró en el taller de traducción visual de *Paisajes para la paz* y en los talleres que hemos podido desarrollar posteriormente a la redacción de esta tesis, primero en un congreso de la Universidad Externado de Colombia y luego durante la residencia artística otorgada por el Ministerio de Cultura, donde trabajamos con dos grupos diferentes de mujeres (adolescentes madres de familia y un colectivo LGBT). Estos dos últimos casos no están incluidos en los casos de estudio que

presentamos.

Al respecto también es interesante recordar las reflexiones que Manfred Max Neef, apuntaba a mediados de los 90 en referencia a la influencia (coacción) del lenguaje en nuestras sociedades y sus modelos de desarrollo, entendiendo que éste no sólo expresa cultura sino que también es un agente que la genera.

> "Pero el tema es que también estamos atrapados por el lenguaje. El lenguaje es una forma de prisión. La forma en que utilizamos las palabras o conceptos influencia y hasta a veces determina no sólo nuestro comportamiento sino también nuestras percepciones. Cada generación, como señalaba el gran filósofo español Ortega y Gasset, tiene su propio tema, o sea, su propia preocupación. Yo agregaría que cada generación tiene también su propio lenguaje, que la atrapa" (Max-Neef 1993, p.142).

El proyecto de *Bellas Durmientes* se convirtió en una prueba piloto para ensayar una manera planificada de contestar a unos preguntas surgidas desde espacios de trabajo en el ámbito del desarrollo y las migraciones, una metodología de trabajo desde las prácticas artísticas que pueda ser útil en nuevas investigaciones en contextos sociales. Esta utilidad sin embargo tendría que ser corroborada con la integración de nuestra metodología de trabajo en una investigación interdisciplinar real donde participen profesionales de las ciencias sociales.

En cuanto al proceso de trabajo con las participantes, su resultado fue una manera de empoderar el discurso de cada una en un proceso de reconocimientos colectivo y multicultural. También se ha evidenciado la importancia de generar espacios y momentos de encuentro entre mujeres, que nos permiten detenernos y mirarnos a nosotras mismas de manera reflexiva. Por otro lado, el hecho de que el trabajo visual complemente los relatos y la producción de narraciones, fue para ellas una manera diferente, nueva y enriquecedora de reflexionar sobre sí mismas y sus expectativas en la vida.

En palabras de la crítica de arte Pilar Bonet, el proceso de *Bellas Durmientes* hace

parte de los “proyectos de presente que asumen una condición transitoria y efímera mientras generan vínculos sociales, espacios urbanos alternativos y tiempos para el debate o la construcción de nuevas realidades en la comunidad” (Bonet 2010, p.71).

El collage como herramienta para la traducción visual es una técnica de trabajo que he seguido explorando en nuevos contextos sociales y con grupos de población diversos. El nuevo reto a partir de este proyecto ha sido implementar una metodología similar con nuevos grupos, y también incluir la participación de varios artistas. En este sentido, la fotografía y el fotomontaje se definen en esta investigación como herramientas fundamentales en procesos que se plantean una resignificación de la visualidad.

La traducción intercultural se define como un diálogo entre saberes y desde esta perspectiva, la acción de traducir visualmente imaginarios no es de por sí una traducción intercultural, pero al transversalizarse en contextos de investigación social y de desarrollo local sí se hace necesario el encuentro entre saberes.

Además de generar encuentros y debates entre colectivos y movimientos sociales, el proceso de la traducción visual permite profundizar de una nueva manera en las ideas y las narrativas de los participantes.

Este tipo de práctica/proceso creativo se inscribe tanto en las nuevas prácticas artísticas, tal como las define Brea, como dentro de los satisfactores sinérgicos de la necesidad de creación, según la propuesta de Manfred Max-Neef.

Investigaciones futuras

Ya durante el proceso de redacción de la presente investigación, hemos tenido la oportunidad de seguir explorando y profundizando en el trabajo con la traducción visual de imaginarios, esta vez en un nuevo contexto, pues hasta el momento nuestros procesos habían tenido lugar básicamente en la ciudad de Valencia. En septiembre del 2015 hemos

sido aceptados para presentar un taller sobre la Traducción visual de imaginarios en el marco del *II Congreso Interdisciplinario de Estudiantes de Ciencias Sociales y Humanas* de la Universidad Externado de Colombia, en Bogotá (Ver anexo A.4). En el mes de julio del mismo año también fuimos galardonados por el Ministerio de Cultura de Colombia para llevar a cabo una de sus *Residencia Artísticas Nacionales* de seis semanas, con la Fundación Artemisia en la ciudad de Bucaramanga por medio de nuestra propuesta *Paisajes híbridos* en donde nuevamente desarrollamos el proceso de la traducción visual de imaginarios (Ver anexo A.5). La realización de dicha residencia se llevó a cabo entre el 19 de octubre y el 29 de noviembre del 2015, y a nuestro regreso a Bogotá, el día 30 de noviembre impartimos dos charlas para los estudiantes de sexto semestre de la Academia Superior de Arte de Bogotá (ASAB) para la asignatura Humanidades VI, como forma de socialización de nuestra experiencia de la residencia (Ver anexo A.6). En primer lugar impartimos el taller titulado *Proyectos artísticos en contextos comunitarios*. En segunda instancia la charla *Traducción visual de imaginarios y su transversalización en la fase de identificación de proyectos.*

Dichos estímulos nos indican que el resultado de nuestra investigación es pertinente para los procesos de investigación artística en diferentes contextos y que nuestra experiencia y conclusiones son de interés desde diferentes ámbitos institucionales, no solamente los académicos y además son un indicador que nos invita a seguir el camino emprendido con nuestra investigación doctoral.

Por lo tanto, respecto a las posibles investigaciones futuras que pueden surgir a partir de nuestra investigación, consideramos que además de la profundización de algunos de los casos de estudio, la propuesta metodológica de la traducción visual también puede ser introducida en procesos de identificación de proyectos de desarrollo que nos permitan corroborar nuestra investigación y conclusiones al respecto.

Identificación participativa de proyectos

Uno de los objetivos globales de esta investigación que se ha venido desarrollando durante varios años, es conseguir una interacción entre el saber artístico y otras disciplinas sociales que trabajen enfocadas en procesos de desarrollo local. Una de las

posibilidades de esta interacción es articular la metodología planteada de la Traducción visual de imaginarios, a la fase de identificación de proyectos de desarrollo, una de las fases más críticas de todo el proceso, con el fin de llenar un vacío muy común en estos procesos, que en muchos casos formulan proyectos sin un trabajo profundo de identificación de intereses de la comunidad.

Una posibilidad concreta de desarrollo para una futura investigación es trabajar en las posibilidades de interacción entre la traducción visual y lo que se denomina identificación participativa, una propuesta que apuesta por ser más inclusiva y porque los destinatarios sean protagonistas de dicho proceso.

Imaginarios visuales desde la diáspora colombiana

A partir del proceso realizado con el proyecto *Paisaje para la paz,* consideramos que éste se puede ampliar para hacer llegar el trabajo de la traducción visual a una mayor cantidad de colombianos que se encuentren en el exterior. Dado que las opiniones y puntos de vista que esta comunidad en diáspora frente a la realidad del país han sido históricamente ignoradas, consideramos que este tipo de procesos aportan en la visibilidad y el reconocimiento de sus historias.

Teniendo en cuenta factores como la coyuntura actual que plantea un escenario próximo de pos-conflicto, las iniciativas que se han gestado recientemente para traer a la realidad del país las experiencias de los emigrantes, y la próxima creación de un Museo de la Memoria, este tipo de trabajo artístico tiene cabida como aporte desde lo artístico.

Implicaciones de los procesos artísticos en el pos-conflicto colombiano

Nuestra contextualización para la presentación del proyecto *Paisajes para la paz* nos llevó a hacer un recorrido por las relaciones entre el conflicto y la violencia en Colombia y las prácticas artísticas. Al haber corroborado la importante implicación de propuestas desde lo artístico frente a la violencia, nos hemos planteado cómo sería una

práctica pensando en un escenario de paz.

En la actualidad son muy diversas las iniciativas que desde lo plástico, lo visual y desde lo creativo en general trabajan en el contexto del pos-conflicto enfocados principalmente en la atención a las víctimas. Consideramos que los análisis que hemos realizado son un principio a partir del cual continuar entrelazando experiencias más recientes y que permita analizar esa evolución y cambios en la situación del país y la manera en que los artistas se implican en ellos o los señalan.

BIBLIOGRAFÍA

ABDERHALDEN, R. (2010). “El artista como testigo: testimonio de un artista” en *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica.* Universidad de Castilla- La Mancha, pp. 295-302.

_____ (2003). “Laboratorio del imaginario social” en SILVA, A.E., *Proyecto C'úndua. Un pacto por la vida*. Bogotá: Alcaldía mayor de Bogotá, pp. 18-21. Disponible en: www.arte-a.org Artea. Investigación y creación estética [consultado febrero 5 de 2015]

ALAPE, A. (2003). “El desplazamiento: cruce de todas las violencias” en *2ª Expedición por el éxodo. Cultura y desplazamiento. Memorias*. Bogotá: Colombia en el planeta-Corporación Colombiana de Teatro. Impresol ediciones, pp. 53-58.

ADELL, J. E. et al (2004). *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Barcelona: Editorial Universidad Oberta de Catalunya.

ADES, D. (2002). “Introducción” en *Fotomontaje*. Editorial Gustavo Gili. Disponible en: <http://ggili.com/es/tienda/productos/fotomontaje?section=content> [Consulta: 8 de junio de 2015]

ALBÁN A., A. (2012). ***“***Estéticas de la re-existencia: ¿Lo político del arte?” En *Estéticas y Opción decolonial.* Editorial Universidad Distrital Francisco José de Caldas, pp. 281-295.

ALFONSO G., M. (2012). “Barrancabermeja: tras las huellas de la Organización Femenina Popular” en *Revista colombiana de educación* No. 62, Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, pp. 75- 88. Disponible en: <http://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/RCE/article/view/1625> [Consulta: 18 de julio de 2015]

ÁLVAREZ G., F. (2013). “El buen vivir, un paradigma anticapitalista” en *Pacarina del Sur* [En línea], año 4, núm. 16, julio-septiembre. ISSN: 2007-2309. Disponible en: <http://www.pacarinadelsur.com/home/abordajes-y-contiendas/756-el-buen-vivir-un-paradigma-anticapitalista> [Consulta: 5 de Junio de 2015].

ALVAREZ V., H. (2009). “Mujeres creando. Feminismo de luchas concretas”. Disponible

en:
<http://www.mujerescreando.org/pag/articulos/2009/06-junio/mujerescreando.htm>
[Consulta: 25 de junio de 2015]

ARAGALL, X. (2010). “I Congreso internacional de codesarrollo. Conclusiones” en *Migraciones y desarrollo. El codesarrollo: del discurso a la práctica.* Autores, textos y temas. Ciencias Sociales, 75. Barcelona: Anthropos editorial en coedición con Coordinadora de'ONGD i altres Moviments Solidaris de Lleida, Centre de Cooperación per al Desenvolupament Rural, Lleida, Ajuntament de Lleida, Universitat de Lleida, pp. 271- 283.

ARDENNE, P. (20002). *L'art contextuelle. Création artistique au milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation.* Ed. Flammarion

AUGÉ, M. (1998). *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos.* Barcelona: Ed. Gedisa.

BACHELARD, G. (1993). *La poética del espacio*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica. (Primera edición 1957)

BARRAGAN, J. (2011). *El CEC y su influencia sobre mi hacer como artista. Teología de la Liberación, educación popular vida en comunidad.* Presentación para el Encuentro Internacional de Medellín (MDE). Disponible en:
<http://mde11.org/wordpress/wp-content/uploads/2011/11/Jaime-E-Barrag%C3%A1n-El-CEC-.pdf> [Consulta: 21 de julio de 2015]

BAUMAN, Z. (2007). *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre.* México D.F.: Tusquets editores

BELTRÁN VILLEGAS Y ROBLEDO RUIZ (2005). “La guerra en Colombia: pasado y presente de un conflicto inconcluso” en *En Colombia sí hay guerra*. LibrosEnRed.

BERARDI, FRANCO. Entrevista realizada el 31-10-2014 por Amador Fernández-Savater publicada en el eldiario.es. Disponible en:
<http://www.eldiario.es/interferencias/bifo-sublevacion-afectos_6_319578060.html>
[Consulta: el 27 de mayo de 2015]

BESSA OLIVEIRA, M. A. (2013). “Paisagens biográficas- imágens pós-coloniais- retratos culturais” en *Configuraçoes da crítica cultural.* Volumen 1. No. 1. Grau Zero revista de crítica cultural, pp. 178- 200. Disponible en:

<http://www.poscritica.uneb.br/revistagrauzero/edicoes/VOLUME-1_NUMERO-

1/13.VOLUME-1_NUMERO-1.pdf> [9 de julio de 2015]

BHABHA, H (1994), *El lugar de la cultura.* Buenos Aires: Editorial Manantial.

BISHOP, C. (2006). "The social turn: Collaboration and Its Discontents" en Artforum pp. 178-183. Disponible en: <https://es.scribd.com/doc/35829498/Claire-Bishop-The-Social-Turn-Collaboration-and-Its-Discontents-in-2006-Artforum> [Consulta: 10 de febrero de 2014]

BOIS, Y.; BUCHLOCH, B.; FOSTER, H.; KRAUSS, R. (2006). *Arte desde 1900*. Madrid: Ediciones Akal.

BONAÏUTI, M. (2006), **"**A la conquista de los bienes relacionales*"* en *Objetivo decrecimiento*. Barcelona: Editorial El lector universal, pp. 36-44.

BONI A., A. (2005) *La educación para el desarrollo en la enseñanza universitaria como una estrategia de la cooperación orientada al desarrollo humano.* Tesis. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

BONET, P. (2010). "Las bellas durmientes no esperan el príncipe azul", en *Distintos tiempos, el mismo lugar.* Valencia: Edición Asociación Awayo- Red Internacional de Arte. ISBN 978-84-695-4556 O, pp. 68-71.

BOURRIAUD, N. (2004). *Esthétique relationnelle*. Ed. Les presses du réel.

_____ (2009). Radicante. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

_____(1998). "Estética relacional" en BLANCO, P.; CARRILLO, J.; CLARAMAONTE, J.; EXPOSITO, M., Modos de Hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 427-445.

BREA, J.L., (1996) "Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90". Disponible en: <https://www.academia.edu/10070030/Marina_Pastor_-_Fia._Escultura_s.XX_-_2_Jose_Luis_Brea_-_Ornamento_y_Utopia> [Consulta: 3 de mayo de 2015]

_____ (2003). *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural.* Murcia: CENDEAC. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo de la Región de Murcia.

_____ (2009). Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad. Centro de estudios visuales de Chile. Disponible en: <http://132.248.9.34/hevila/Senasyresenasmaterialesdetrabajoparalosestudiosvisuales/2009/ago/1.pdf > [consultado el 22 de abril de 2015]

_____ (2011). "La muerte del arte y la muerte del arte" en *Conflictos*

interculturales. Barcelona: Editorial Gedisa, pp. 57-63.

BREA, J.L., MEDINA, C., (2011). "Diálogo*"* en *Conflictos interculturales*. Barcelona: Editorial Gedisa. pp. 75-90.

CALVINO, I. (1989). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Ediciones Siruela.

CAMNITZER, L. (2015). *Arte y pedagogía*. Disponible en: <http://esferapublica.org/nfblog/arte-y-pedagogia/> [Consulta: 20 de mayo de 2015]

CASADO DAVID. (2010) "La resistencia no es modelo sino devenir. Crítica de lo radical contemporáneo" en *Estudios visuales* No. 7, pp. 91-99.

CENTRO NACIONAL DE MEMORIA HISTÓRICA (2015). "Madres de Soacha", artículo publicado el 19 de septiembre de 2015. Disponible en: <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/noticias/noticias-cmh/madres-de-soacha> [Consulta: 21 de septiembre de 2015]

CERTEAU, M. DE (2000) *La invención de la cotidiano. 1. Artes de hacer.* México D.F.: Universidad Iberoamericana Departamento de Historia. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.

CORZO, M. (2003). *Guerrilla de la comunicación contra tiranía de la comunicación.* Texto presentado para la asignatura del Doctorado de Arte Público Espacios híbridos: crítica e intercambio social en el arte contemporáneo. Universidad Politécnica de Valencia.

_____ (2006). *El arte comunitario. Tres casos de estudio: Bienal de Venecia de Bogotá, Cabanyal Portes Obertes y A quietude da terra.* Tesina del Doctorado de Arte Público. Universidad Politécnica de Valencia.

CRISTANCHO, R. (Director) (2003). *Ciudad Kennedy: Memoria y realidad.* Proyecto Colectivo de Creación Plástica, Premio Prometeo - División de Investigaciones de Bogotá, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

DE FLORIO L. R., C. "Projeto Axé: dez años de história" en *Revista Textos do Brasil* edición No. 7. Brasilia: Ministerio de Relaciones Exteriores. Disponible en: <http://dc.itamaraty.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-do-brasil/portugues/revista7-mat14.pdf> [consulta: junio 30 de 2015]

DELGADO, M. (2002). "Anonimato y ciudadanía". *Revista Mugak* Centro de estudios y documentación sobre inmigración, racismo y xenofobia. No. 20, s/p. Publicación on-line disponible en: <http://mugak.eu/revista-mugak/no-20/anonimato-y-ciudadania> [Consulta: 12 de mayo de 2015]

DEUTSCHE, R. (2001). Agorafobia en BLANCO, P.; CARRILLO, J.; CLARAMONTE, J.; EXPÓSITO, M.: *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. pp. 289-356.

DIDI-HUBERMAN, G. (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada editores

ESCOBAR, A. (2000). "El lugar de la naturaleza y la naturaleza del lugar: ¿globalización o postdesarrollo?" e*n LANDER, E. (comp), La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. CLACSO, Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, pp. 68- 87.

_____ (2005a). "El "postdesarrollo" como concepto y práctica social". En Daniel Mato (coord.), *Políticas de economía, ambiente y sociedad en tiempos de globalización*. Caracas: Facultad de Ciencias Económicas y Sociales, Universidad Central de Venezuela, pp. 17-31.

_____ (2005b) *Más allá del tercer mundo. Globalización y diferencia*. Bogotá: Instituto colombiano de Antropología e Historia, Universidad del Cauca.

_____ (2007). *La invención del tercer mundo. Construcción y deconstrucción del desarrollo.* Caracas: Fundación editorial el perro y la rana.

ESER, P. (2009) "*Dossier Decrecimiento. Un debate abierto".* Con entrevistas a: C. Taibo, J. Sempere, M. Amorós, A. Jappe, M. Etxezarreta, J. Reichmann, J. Iglesias y G. Mosangini en *El viejo topo* No. 268-259, pp. 43-59. Disponible en: <http://www.elviejotopo.com/web/revistas.php?numRevista=258-259> [consulta: 2 de junio de 2015]

EXPOSITO, M. (2012). *La potencia de la cooperación. Diez tesis sobre el arte politizado en la nueva onda global de movimientos*. Disponible en: <http://www.macba.cat/PDFs/pei/marcelo_errata.pdf> [Consulta: 11 de enero de 2015]

FELSHIN, N. (2001). "¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo". En BLANCO, P.; CARRILLO, J.; CLARAMONTE, J.; EXPÓSITO, M.: *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp.73-93

FERNÁNDEZ QUESADA, B. (1999). "Arte y Activismo". En *Nuevos lugares de intención: Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos artísticos convencionales: Estados Unidos 1965-1995. Tesis*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

FERNANDEZ URIBE, C. A. (2007) *Arte en Colombia 1981-2006*, Medellín: Universidad de Antioquia.

GARCÍA C., N. (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.

_____ (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados*. *Mapas de la interculturalidad.* Barcelona: Editorial Gedisa.

_____ (2010). "De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?" En Estudios visuales No 7, pp. 16-37

GIL, J. (2012). "De luces y sombras: a propósito de las estéticas comunitarias y colaborativas" en *Errata # Revista de artes visuales*, No. 7, Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño e Instituto Distrital de las Artes, pp. 108-127. Disponible en: <http://issuu.com/revistaerrata/docs/errata_7_creacion_colectiva_practic/7?e=0/8147026> [Consulta: abril de 2015]

GOMEZ GIL, C. (2005). "Explorando nuevas vías para el codesarrollo. El papel del codesarrollo en la cooperación descentralizada en *Cuaderno Bakeaz* 72, Bilbao.

_____ (2008a). **"**El debate sobre el codesarrollo en España. Reflexiones y lecciones desde la experiencia**"** en Papeles de relaciones ecosociales y cambio global, ISSN: 1888-0576, nº 104, pp.105-115.

_____ (2008b). "El asociacionismo de los inmigrantes" en GARCÍA ROCA, J. y LACOMBA, J. *(editores) La inmigración en la sociedad española*. Barcelona: Ediciones Bellaterra, pp.541-557.

GÓMEZ, M. et al, (2010). "El caso de Colombia" en *Migraciones y codesarrollo en la relación entre la Unión Europea y América latina y el Caribe.* Santiago de Chile: CELARE- Centro latinoamericano para las relaciones con Europa Chile, pp. 85- 88.

GONZÁLVEZ PÉREZ, V. y equipo. (2008). "España, encrucijada de la inmigración internacional. La aportación de las mujeres" en GARCÍA ROCA, J. y LACOMBA, J. *(Editores) La inmigración en la sociedad española*. Barcelona: Ediciones Bellaterra, pp. 46-73.

GONZÁLEZ, A.M. (SIN FECHA). "Ni una guerra que nos mate, ni una paz que nos oprima" en *Mujeres tejedoras de paz*. Corporación Casa de la Mujer, pp. 4-7

GRIMSON, A. (2011a). "Doce equívocos sobre las migraciones" en *Nueva Sociedad No.233* mayo-junio, pp. 34-43.

_____ (2011b). *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad.* Buenos Aires: Siglo XXI editores.

GRUPO MUJERES TEJIENDO SUEÑOS Y SABORES DE PAZ (2010). "Mampuján: la memoria en tapices", revisa Hechos del callejón, Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo PNUD Año 6, número 56, pp.13-14. Disponible en: <http://pnud.org.co/hechosdepaz/echos/pdf/56.pdf> [Consulta: julio 18 de 2015]

GUARNÉ CABELLO, B. (2004). "Imágenes de la diferencia. Alteridad, discurso y representación" en *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Barcelona: Editorial Universidad Oberta de Catalunya.

GUASCH, A. M. (2005). "Una historia cultural de la posmodernidad y del poscolonialismo. Lo intercultural entre lo global y lo local" en *Artes La revista.* Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia No. 9 volumen 5, pp. 3-14.

GUATTARI, F. Y ROLNIK S. (2006). Micropolítica. Cartografías del deseo. Madrid: Ediciones Traficantes de sueños.

GUDYNAS, E. y ACOSTA, A. (2011). "El buen vivir más allá del desarrollo". *Revista Qué Hacer*. Lima: DESCO Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo. No. 81, pp. 70-81. Disponible en:

<http://www.desco.org.pe/quienes-somos> [Consulta: 2 de junio de 2015]

GUTIERREZ C., D. (2011). *Arte, memoria y violencia: casos de estudio.* Presentación y palabras introductorias en el marco del Aula Dialógica en el Encuentro Internacional de Medellín (MDE). Disponible en: <http://mde11.org/wordpress/wpcontent/uploads/2011/08/David_Guti%C3%A9rrez_Arte_memoria_y_violencia.pdf > [Consulta 20 de julio de 2015]

HARAWAY, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinvención de la naturaleza.* Madrid: Editorial Cátedra.

HELLER, L. (2010). "Mujeres emprendedoras en América Latina y el Caribe: realidades, obstáculos y desafíos" en serie *Mujer y desarrollo* No. 93. Santiago de Chile: Naciones Unidas, Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL)

ESPAÑA, INSTITUTO NACIONAL DE ESTADISTICA (2014). Estadística de migraciones 2013.

KRAUSS, R. (2002). "La escultura en el campo expandido" en FOSTER, H. (editor). *La posmodernidad*. Barcelona: Ediciones Kairós, pp. 59-74.

LACOMBA, J. (2010). "El codesarrollo: debilidades y fortalezas de una idea y su práctica"

en *Migraciones y desarrollo. El codesarrollo: del discurso a la práctica.* Autores, textos y temas. Ciencias Sociales, 75. Barcelona: Anthropos editorial en coedición con Coordinadora de'ONGD i altres Moviments Solidaris de Lleida, Centre de Cooperación per al Desenvolupament Rural, Lleida, Ajuntament de Lleida, Universitat de Lleida, pp. 37-57.

LACY, S. (s/f). *Suzanne Lacy* (Página web) disponible en:

http://www.suzannelacy.com/publications/ [Consulta: junio 2 de 2015]

LARRAURI, M. (2014). *El deseo según Gilles Deleuze.* Editorial Tandem. Disponible en: <http://carmeperformer.weebly.com/uploads/5/2/9/6/5296680/deseodeleuze.pdf> [Consulta: 8 de abril de 2015]

LATOUCHE, S. (2006). "¡Abajo el desarrollo sostenible! ¡Viva el decrecimiento convivencial!" En *Objetivo decrecimiento*, Barcelona: Ed. El lector universal, pp. 23-35.

LIPPARD, L.R. (2001). "Mirando alrededor. Dónde estamos y dónde podríamos estar" en *Modos de Hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa.* Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 51-71.

LOCKWARD, A. (2011). "Con la música por dentro. Una lectura decolonial de la 26a Bienal Nacional de Artes Visuales de Santo Domingo" en *Arte por excelencias* edición 14. Disponible en:

<http://www.revistasexcelencias.com/arte-por-excelencias/editorial-14/con-la-musica-por-dentro-una-lectura-decolonial-de-la-26a-bienal-n> [Consulta: 12 de abril de 2014]

MACHTIG, D. (2011). "Mujeres de Mampuján: tejiendo memoria e identidad local" *IV Congreso de educación, museos y patrimonio. Memorias de hoy, aprendizajes de futuro.* Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos, Comité chileno de educación y acción cultural- CECA, Santiago de Chile: Dibam, pp. 56- 63. Disponible en: <http://www.dibam.cl/614/articles-33691_archivo_01.pdf> [Consulta: 19 de julio de 2015]

MAYA JARIEGO, I. (2006) "Mallas de paisanaje: el entramado de relaciones de los inmigrantes" en *Geografías del desorden. Migración, alteridad y nueva esfera social.* Universitat de Valencia, Cabildo de Fuerteventura y Gobierno de Aragón.

MAX-NEEF, M. A, (1994). *Desarrollo a escala humana. Conceptos aplicaciones y algunas*

reflexiones, Barcelona: Icaria Editorial, S.A.

MEDINA, A. (1999) “El arte y la violencia colombiana en la segunda mitad del siglo XX”, en *Arte y Violencia en Colombia desde 1948*, Bogotá: Grupo Editorial Norma.

MINGNOLO, W. y GÓMEZ, P. P. (editores) (2012). *Estéticas y opción decolonial.* Bogotá: Editorial Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

MOLANO, A. (2003). En *2ª Expedición por el éxodo. Cultura y desplazamiento. Memorias*. Bogotá: Colombia en el planeta-Corporación Colombiana de Teatro. Impresol ediciones, pp. 78-82.

MOSANGINI, G. (2007a). “Decrecimiento y cooperación internacional”. Disponible en: <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=56547> [Consulta: abril 14 de 2014]

_____ (2007b). *Codesarrollo: ¿algo más que una moda?* Disponible en**:**

<http://www.citieslocalgovernments.org/committees/fccd/Upload/library/elcodesarrollounamodamossaguinicol%C2%B7lectiu_en.pdf> [consulta: 4 de abril de 2014]

MUT, E. (2012). “La participación social y política de las migrantes colombianas en la Comunidad Valenciana”. Ponencia para el Congreso Internacional democracia y participación política de mujeres. Universidad Austral de Chile. Disponible en: <http://idh.uv.es/demujeres/PDF/elena.pdf > [Consulta: 2 de septiembre de 2015]

NACIONES UNIDAS (s/f). “Desarrollo sostenible. Antecedentes” en la página oficial de Naciones Unidas. Disponible en: <http://www.un.org/es/ga/president/65/issues/sustdev.shtml> [consulta: 2 de junio de 2015]

NOLASCO, E. C., (2012). “Paisagens da crítica periférica” en *Cadernos de estudos culturais,* Campo Grande, MS. Volumen 4 No. 8, pp. 39-54. Disponible en:

<https://es.scribd.com/doc/210753246/Cad-Estudos-Culturais-v1-n8> [Consulta: 9 de julio de 2015]

OBSERVATORIO VALENCIANO DE LAS MIGRACIONES, (2003). “Perfiles de los extranjeros residentes en la Comunidad Valenciana: nacionalidad, edad y sexo “en *Miradas sobre la inmigración No. 1*. Valencia: Fundación CeiMigra.

_____ (2005). “Ciudadanos del mundo, ciudadanos de Colombia” en *Miradas sobre la inmigración* No. 12. Valencia: Fundación CeiMigra.

ORGANIZACIÓN INTERNACIONAL PARA LAS MIGRACIONES - OIM (2013) *Informe sobre las migraciones en el mundo 2013*.

ORTIZ M. y BORJAS B. (2008). "La Investigación Acción Participativa: aporte de Fals Borda a la educación popular" en *Espacio Abierto Cuaderno Venezolano de Sociología*. Vol. 17, pp. 615-627.

OSO CASAS, L. (2008). "Migración, género y hogares transnacionales" en GARCÍA ROCA, J. y LACOMBA, J. *(editores) La inmigración en la sociedad española*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.

OSPINA, W. (2003). "La tradición del desarraigo" en *2ª Expedición por el éxodo. Cultura y desplazamiento. Memorias*. Bogotá: Colombia en el planeta-Corporación Colombiana de Teatro. Impresol ediciones, pp.14-17.

_____ (2003). "Trajimos sin pensarlo en el habla los valles" en *2ª Expedición por el éxodo. Cultura y desplazamiento. Memorias*. Bogotá: Colombia en el planeta-Corporación Colombiana de Teatro. Impresol ediciones, pp. 48-52.

PALACIOS GARRIDO, A. (2009). "El arte comunitario. Origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas" en *Arteterapia- Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social,* Vol. 4. pp. 197-211.

PEREZ, R. (2012). "Diálogos y mutaciones entre el teatro y la performance: desde el teatro de investigación a las escenas liminales en Latinoamérica", CAIRO C., H.; CABEZAS, G., A.; MALLO G., T.; CAMPO G. E. DEL; CARPIO M., J., *Actas del XV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles,* Madrid: Trama editorial, pp.1035-1045. Disponible en: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00876301/document> [Consulta: 18 de julio de 2015]

PEREZ OROZCO, A. (2006). "Amenaza tormenta: la crisis de los cuidados y la reorganización del sistema económico" en *Revista de Economía* Crítica No. 5, Valladolid: Asociación cultural "Economía crítica", pp. 7-37.

POPOVA, M. (s/f). "Aesthetic consumerism and the Violence of Photography: what Susan Sontag teaches us about visual culture and the social web" en Brainpickings (web). Disponible en: <https://www.brainpickings.org/2013/09/16/susan-sontag-on-photography-social-media/>

QUINTANA, L. (2013). "Paz jurídico-social" y "paz transformadora", *Palabras al margen,*

edición 6. Bogotá: (en línea). Disponible en: <http://palabrasalmargen.com/index.php/articulos/item/laura-quintana?category_id=86> [Consulta: 26 de julio de 2015]

RANCIÈRE, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

_____ (2013). *Aisthesis: Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Editorial Manantial.

RESTREPO, E. (2014). "Interculturalidad en cuestión: cerramientos y potencialidades" en *Ámbito de encuentros.* Volumen 7, número 1, pp. 9-30.

RESTREPO, J.A. (2012). "Las islas de la utopía" en *Estéticas y opción decolonial.* Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, pp. 133-145.

RIAÑO, P. (2005). "Encuentros Artísticos con el dolor, las memorias y las violencias" en *Iconos*. Revista de ciencias sociales. No. 21. Quito: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Sede Académica de Ecuador, pp. 91-104.

RIBALTA, J. (1998). "Notas acerca del arte público y el museo" en VVAA, *Ciudades invisibles*. Valencia: Generalitat Valenciana, pp. 160-169.

RICART, N.; REMESAR, A. (2010). "Arte público 2010". *Ar@cne*. *Revista electrónica de recursos en Internet sobre Geografía y Ciencias Sociales*. [En línea. Acceso libre]. Barcelona: Universidad de Barcelona, nº 132. Disponible en: <http://www.ub.es/geocrit/aracne/aracne-132.htm> [Consulta 9 de mayo de 2015]

ROCA, J. y LACOMBA, J. *(editores) La inmigración en la sociedad española*. Barcelona: Ediciones Bellaterra, pp.562-586.

RODRIGO, J. Y AÑÓ, C. "Prácticas colaborativas/arte comunitario/arte socialmente comprometido". Disponible en: <https://redesinstituyentes.wordpress.com/glosario-y-referentes/practicas-colaborativasarte-comunitarioarte-socialmente-comprometido/> [Consulta: junio 18 de 2014]

RUIZ, T. (s/f). Pedagogía del arte: la revolución que viene, entrevista de Tomás Ruiz a María Acaso. Disponible en: <http://esferapublica.org/nfblog/pedagogia-del-arte-la-revolucion-que-viene/> [consulta: 14 de abril de 2015]

RUTA PACÍFICA DE LAS MUJERES EN COLOMBIA (2006). "Las mujeres colombianas, en medio del conflicto armado, tejemos la paz", ponencia para el Congreso Internacional SARE.

SANTOS, B. DE S. (2009). *Una epistemología del sur. La reinvención del conocimiento y*

la emancipación social. México: Siglo veintiuno editores.

_____ (2013). *Descolonizar el saber, reinventar el poder.* Santiago: LOM Ediciones.

_____ (2014). "¿Un occidente no occidentalista? La filosofía a la venta, la docta ignorancia y la apuesta de Pascall" en SANTOS, B. y MENESES, M.P., *Epistemologías del sur. Perspectivas*. Madrid: Ediciones Akal

SATIZABAL, C. (2014) "Habitar el cuerpo: Antígonas tribunal de mujeres -Memoria poética y conflicto en Colombia- *Memorias Encuentro Nacional de Investigación y Desarrollo ENID.* Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Disponible en: <http://www.enid.unal.edu.co/2014/documentos/memorias_enid_2014/Habitar%20el%20Cuerpo%20Ant%C3%ADgonas%20Tribunal%20de%20Mujeres%20-Memoria%20Po%C3%A9tica%20y%20Conflicto%20en%20Colombia.pdf> [Consulta: 26 de julio de 2015]

SCHLENKER, A. (2012). "Imagen, memoria, modernidad: "Perspectivas-otras" para el abordaje de la representación visual" en *Estéticas y opción decolonial*. Editorial Universidad Distrital Francisco José de Caldas, pp. 163-207.

SCHNEIDER, F. (2006). "Sin sobriedad no hay eficacia" en *Objetivo decrecimiento*, Barcelona: El lector universal, pp. 45-58.

SEARLE, A. (s/f) "La pérdida de Pepe Espaliu" en *Acción paralela. Ensayo, teoría y crítica del arte contemporáneo*. No.1. Disponible en: <http://www.accpar.org/numero1/searle.htm> [Consulta: 26 de junio de 2015]

SEGUÍ, I. (2010). Taller de proyecciones*. Proyecto Bellas Durmientes* (blog). Disponible en: <www.bellasdurmientesproject.blogspot.es> [Consulta: 10 de febrero de 2015]

SILVA, A. (2000). *Imaginarios Urbanos*. Cuarta edición aumentada. Bogotá: Tercer mundo editores.

__ (2013). *Imaginarios, el asombro social.* Bogotá: Universidad Externado de Colombia.

SOLANA, V. (2006). "Género en el codesarrollo: una perspectiva necesaria", Madrid: Centro de Investigación y Cooperación para el Desarrollo (CIDEAL). Disponible en: <http://www.codesarrollo-cideal.org> [Consulta: 25 de junio de 2014]

SORENSEN, N.N. (2005). "Migración, género y desarrollo: el caso dominicano" en *La migración, un camino entre el desarrollo y la cooperación.* Madrid: Centro de

Investigación para la Paz, pp.163-182.

SUÁREZ N., L. (2008). “La perspectiva transnacional en los estudios migratorios. Génesis, derroteros y surcos metodológicos” en GARCÍA ROCA, J. y LACOMBA, J. *(Editores) La inmigración en la sociedad española*. Barcelona: Ediciones Bellaterra, pp. 771-794

SULÉ, J. (2014). Los otros colombianos. *Colombia, guerra y paz* (blog). Disponible en: <https://javiersule.wordpress.com/2014/12/23/los-otros-colombianos/> [Consulta: 2 de septiembre de 2015]

TEZANOS, S. (Coord.) *et al* (2013). “Desarrollo humano, pobreza y desigualdades” en *Manuales sobre cooperación al desarrollo*. Santander: Cátedra de cooperación internacional y con Iberoamérica. Universidad de Cantabria.

WEYLAND, K. (2006). *Negociando la aldea global con un pie “aquí” y otro “allá”. La diáspora femenina dominicana y la transculturalidad como alternativa descolonizadora.* Santo Domingo: Instituto Tecnológico de Santo Domingo.

WUNENBURGER, J.- J. (2008). *Antropología del imaginario*. Buenos Aires: Ediciones Del Sol.

_____ (2005). *La vida de las imágenes*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General San Martín.

ZÚÑIGA, N. (coord.) (2005). La migración, un camino entre el desarrollo y la cooperación, Madrid: Centro de Investigación para la Paz, pp. 163-182.

ÍNDICE DE FIGURAS Y TABLAS

F.I.1 Tabla de matriz de necesidades y satisfactores (según Max-Neef)

F.II.1 Esquema del campo expandido (según Krauss)
F.II. 2 Esquema del impulso utópico-crítico. Eje de los usos públicos (según Brea)
F.II.3 Esquema del impulso utópico-crítico. Cuadrantes del esquema (según Brea)
F.II.4 Esquema del impulso utópico-crítico. Primer anillo del esquema (según Brea)
F.II.5 Esquema del impulso utópico-crítico. Segundo anillo del esquema (según Brea)
F.II.6 Esquema del impulos utópico-crítico (según Brea)

F.III.1 Esquema de la sociología de las ausencias y de las emergencias
F.III.2 Esquema de los procesos de traducción visual

F.IV.1 Mapa del proyecto *Bellas Durmientes*
F.IV.2 Análisis del collage “Angela”
F.IV.3 Análisis del collage “Claudia”
F.IV.4 Análisis del collage “Isabel”
F.IV.5 Análisis del collage “Tutti”
F.IV.6 Análisis del collage “Magui”
F.IV.7 Análisis del collage “Julia”
F.IV.8 Mapa del proyecto *Soñadoras*
F.IV.9 Análisis del collage para Magdalena Beramendi hecho por Claudia Saz
F.IV.10 Análisis del collage para Diana Fisgativa hecho por Verónica Tapia
F.IV.11 Análisis del collage para Mónica Moga Fulvia hecho por Amparo Olmeda
F.IV.12 Análisis del collage para Cecilia Alves hecho por Patricia Caicedo
F.IV.13 Análisis del collage para Estela Buenaventura hecho por ella misma
F.IV.14 Análisis del collage para Diana Cervera Folgado hecho por ella misma
F.IV.15 Análisis del collage para Antonio Moquete hecho por ella misma
F.IV.16 Análisis del collage para Eugenia Soriano hecho por ella misma

F.IV.17 Análisis del collage para Inocencia Gutiérrez hecho por ella misma
F.IV.18 Análisis del collage para Amabel Santana hecho por ella misma
F.IV.19 Análisis del collage para Yanet Montero hecho por ella misma
F.IV.20 Análisis del collage para Carmen Encarnación Lluberes hecho por ella misma
F.IV.21 Mapa del proyecto *Paisajes para la paz*
F.IV.22 Esquema del proceso de traducción y creación visual del proyecto *Paisajes para la paz*
F.IV.23 Tabla de conceptos traducidos por los participantes
F.IV.24 Ejemplo de proceso de traducción y creación visual del collage “Rose”
F.IV.25 Análisis del collage “Mauricio”
F.IV.26 Análisis del collage “Rose”
F.IV.27 Análisis del collage “Ángela”
F.IV.28 Análisis del collage “Juan José”
F.IV.29 Análisis del collage “Diego”
F.IV.30 Análisis del collage “Claudia Rocío”
F.IV.31 Análisis del collage “Marisa”
F.IV.32 Análisis del collage “William”
F.IV.33 Análisis del collage “Aminta”
F.IV.34 Análisis del collage “Isabel”
F.IV.35 Análisis del collage “Oscar”
F.IV.36 Análisis del collage “María”

ÍNDICE DE IMÁGENES

IM.IV.1 “Rojas Pinilla”, Débora Arango
IM.IV.2 “Campo”, Angel (pintor con la boca)
IM.IV.3 “Nieve persistente en el monte Azuka”, Utawaga Hiroshige
IM.IV.4 “El postre. Armonía en rojo, Henry Matisse
IM.IV.5 “S/T, Leonid Afremov
IM.IV.6 “La ternura”, Oswaldo Guayasamín
IM.IV.7 Monte Illimani en Bolivia
IM.IV.8 Puente en los jardines del Río Turia en Valencia

ÍNDICE DE ANEXOS

A.1. Exposición *Paisajes y utopías. Bellas Durmientes, Soñadoras y Paisajes para la paz*
A.2. Cartel de las exposiciones del proyecto *Distintos Tiempos el mismo lugar*
A.3. Cartel de la campaña Enredando
A.4. Certificados de aceptación y realización de taller en Congreso Universidad Externado
A.5. Otorgamiento de premio del Ministerio de Cultura de Colombia
A.6. Certificado de realización de chalas en la Academia Superior de Artes de Bogotá
A.7. Conclusiones del Encuentro territorial para la paz en Colombia

ANEXOS

A.1 Exposición *Paisajes y utopías.*
Bellas durmientes, Soñadoras y Paisajes para la paz

En el año 2004 tuvimos la oportunidad de reunir en una sola exposición los tres proyectos tema de estudio en la presente investigación. El espacio donde se presentó dicha exhibición fue la sala de exposiciones de Ibercaja, espacio que desde hace algunos años se ha enfocado en la presentación de proyectos expositivos artísticos que tengan alguna vinculación con temas sociales o trabajo con organizaciones no gubernamentales.

En dicha exposición pudimos presentar las fotografías resultantes de los proyectos en los que realizamos proyecciones de los collages, los collages originales de *Bellas Durmientes* y los de *Paisajes para la paz*, junto con el registro fotográfico de este último proyecto y para complementar el material, tres videos que contextualizan cada uno de los proyectos: El documental *Soñadoras,* de 40 minutos de duración aproximadamente *y* dos videos de registro, el de *Bellas Durmientes* y otro sobre el proceso de *Paisajes para la paz*. Por medio de los videos escuchamos las voces de las personas participantes en los proyectos, conocemos sus rostros y tenemos una idea más cercana a la manera en que se desarrollaron los procesos, lo cual consideramos fundamental para este tipo de experiencias artísticas.

INICIATIVA AYUDA DE IBERCAJA

EXPOSICIÓN

MARICELY CORZO.

PAISAJES Y UTOPÍAS

BELLAS DURMIENTES, SOÑADORAS Y PAISAJES PARA LA PAZ

Fotografía.
SALA DE EXPOSICIONES IBERCAJA VALENCIA.
Avenida Barón de Cárcer, 17.
Del 7 de noviembre al 20 de diciembre de 2014.
De martes a sábado, de 19 a 21 h.
Lunes, domingos y festivos, cerrado.
Inauguración: 7 de noviembre, 19.30 h.
Entrada libre. Más información en obrasocial.ibercaja.es

iberCaja
Obra Social

Mauricio Hinojosa y Marlcely Corso. Paisaje para la paz. 2013. Collage sobre fibra. 50 x 50 cm.

Exposición solidaria realizada por Marlcely Corso que reúne tres proyectos realizados en colaboración con varias ONGDs valencianas: la asociación Awayo- Red Internacional de Arte, formada en 2008 por mujeres artistas de diferentes nacionalidades, la ONG Asamblea de Cooperación por la Paz dedicada a la sensibilización ciudadana para promover un desarrollo autónomo y democrático de los países desfavorecidos, y la asociación Entrelguales enfocada en dar a conocer y denunciar la situación de derechos humanos de Colombia, así como de la población migrante y refugiada en la Comunidad Valenciana.

Durante los últimos cuatro años y con la coordinación de la artista colombiana Marlcely Corso, los tres proyectos que componen la exposición PAISAJES Y UTOPÍAS han desarrollado a través de procesos colaborativos, encuentros y talleres de creación, una estrategia de traducción visual de imaginarios para producir una serie de imágenes biográficas y significativas en las que se reflejan los sueños y deseos de diferentes grupos de personas desde un contexto de interculturalidad y migración.

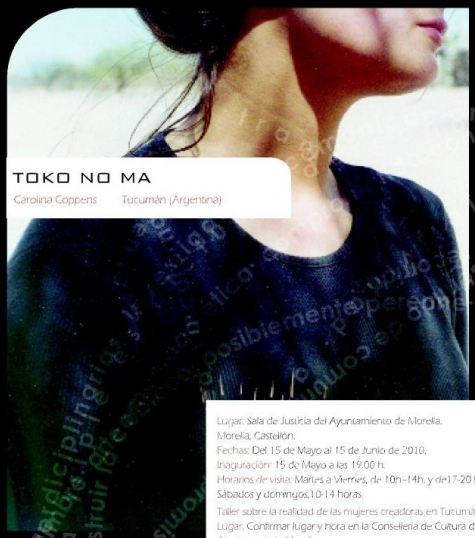
Las mujeres de Bellas durmientes, en el marco de un proyecto artístico de la Asociación Awayo, se encontraron en 2010 y compartieron entre ellas sus sueños y sus lugares presentes y futuros; las mujeres emprendedoras de Soñadoras, tanto en Valencia como en Santo Domingo, durante el año 2011 (gracias a la colaboración entre la ONGD Asamblea de Cooperación por la Paz, la asociación TU, Mujer de República Dominicana y la asociación Awayo-ria), intercambiaron entre las dos orillas sus deseos y expectativas futuras de vida; y las personas participantes en Paisajes para la paz, colombianas y españolas, reflexionaron en Valencia a lo largo del 2013, con la colaboración de la Asociación Entrelguales, sobre lo que esperan de los actuales diálogos de paz entre el gobierno colombiano y la insurgencia de las FARC-EP.

Asociación Awayo-ria. Serie soñadoras. 2012. Impresión digital sobre fibra. 100 x 150 cm.

A.2 Cartel de las exposiciones del proyecto *Distintos tiempos, el mismo lugar*

DISTINTOS TIEMPOS, EL MISMO LUGAR

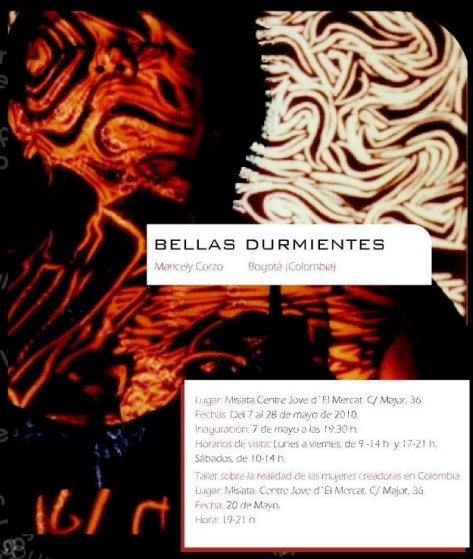
"Fortalecimiento de la asociación de mujeres artistas inmigrantes AWAYO, a través de un proyecto de sensibilización para el codesarrollo"



TOKO NO MA

Carolina Coppens Tucumán (Argentina)

Lugar: Sala de Justicia del Ayuntamiento de Morella, Morella, Castellón.
Fechas: Del 15 de Mayo al 15 de Junio de 2010.
Inauguración: 15 de Mayo a las 19:00 h.
Horarios de visita: Martes a Viernes, de 10h.-14h. y de17-20 h. Sábados y domingos,10-14 horas.
Taller sobre la realidad de las mujeres creadoras en Tucumán
Lugar: Confirmar lugar y hora en la Conselleria de Cultura del Ayuntament de Morella.



BELLAS DURMIENTES

Maricely Corzo Bogotá (Colombia)

Lugar: Misiata Centre Jove d'El Mercat. C/ Major, 36.
Fechas: Del 7 al 28 de mayo de 2010.
Inauguración: 7 de mayo a las 19.30 h.
Horarios de visita: Lunes a viernes, de 9-14 h. y 17-21 h. Sábados, de 10-14 h.
Taller sobre la realidad de las mujeres creadoras en Colombia
Lugar: Misiata. Centre Jove d'El Mercat. C/ Major, 36.
Fecha: 20 de Mayo.
Hora: 19-21 h.

DESPIERTA KERIDA DUEÑA

Verónica Tapia Cárdenas Santiago (Chile)

Lugar y fechas: Por confirmar.
Para más información visite el tablón de anuncios de la web: www. awayo-nie.org.

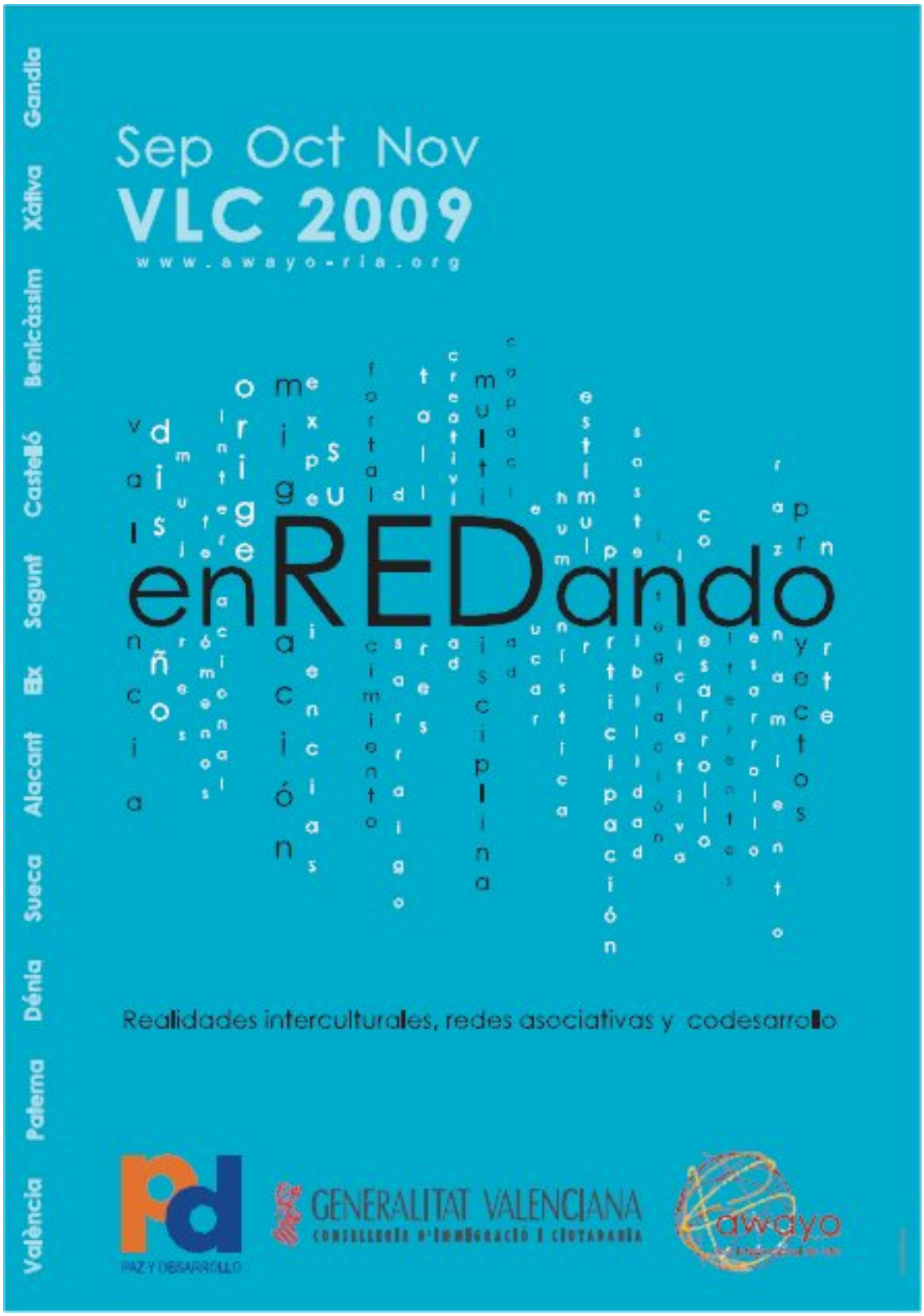
Taller sobre la realidad de las mujeres creadoras en Chile.
Lugar: Por confirmar.
Para más información visite el tablón de anuncios de la web: www. awayo-nie.org

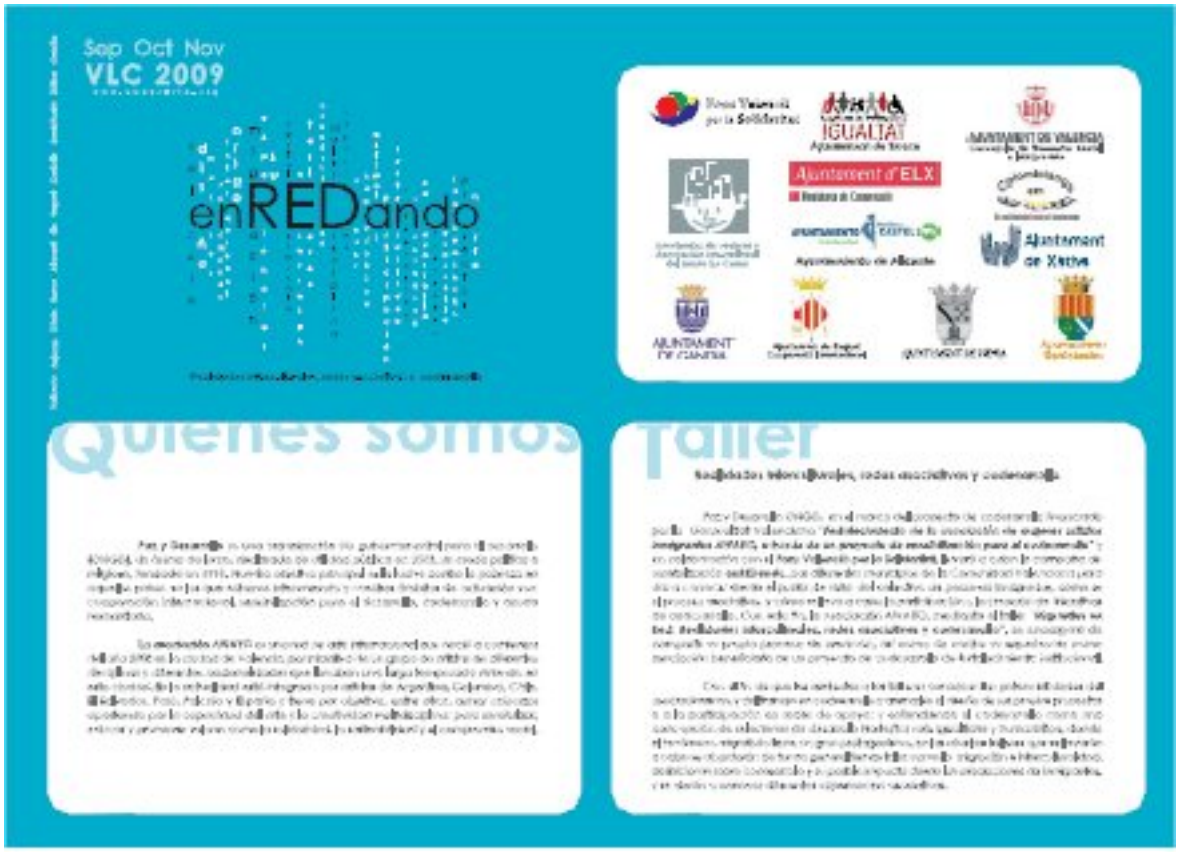
Organiza: PAZ Y DESARROLLO · awayo Red Internacional de Arte

Financia: GENERALITAT VALENCIANA CONSELLERIA D'IMMIGRACIÓ I CIUTADANIA

Colabora: CCD IMPRESIÓN DIGITAL · cjm! · centres joves de mislata · AJUNTAMENT DE MISLATA · AJUNTAMENT de MORELLA

A.3 Cartel de la campaña *Enredando*


Sep Oct Nov
VLC 2009
www.awayo-rla.org
enREDando
Realidades interculturales, redes asociativas y codesarrollo
València Paterna Dénia Sueca Alacant Elx Sagunt Castelló Benicàssim Xàtiva Gandia
PAZ Y DESARROLLO
GENERALITAT VALENCIANA
awayo



Sep

Presentación de la Campaña

Mié 30	19.00 h.	**València** Complejo Deportivo Jo Palleró Sala de prensa. Passeig de Pinedo, 45.

Oct

Jue 22	16.30 a 19.00 h.	**Castelló** Agencia de Mediación para la Integración y Convivencia Social AMICS Ronda Mijares, 14.
Sáb 24	10.00 a 14.00 h.	**Sueca** Casa de la Cultura. C/ Mestre de Dansa, 5.
Jue 29	17.00 a 20.30 h.	**Xàtiva** Casa de la Cultura C/ Moncada, 7.
Mié 31	10.30 a 14.00 h.	**Gandia** Centro Intercultural Agencia Antic.

Nov

Sáb 7	10.00 a 14.00 h.	**Dénia** Casa de la Cultura Plaça Alvaro Lapi.
Mié 11	18.00 a 20.30 h.	**Benicàssim** Casa Abadía. C/ Santo Tomás, 76.
Sáb 14	10.00 a 14.00 h.	**Elx** Centro de Congresos Ciudad Elche. C/ Pilot de Foc 1.
Sáb 21	10.00 a 14.00 h.	**Segorbe** Castillo Cervol.
Jue 26	11.00 a 20.30 h.	**Paiporta** Edificio de ocio del Mercado, barrio La Cadena. Alzira: Lugar y fecha por confirmar.

Inscripciones

Estos talleres están dirigidos a personas inmigradas que tengan o no intención de crear una asociación, a asociaciones de inmigrantes, de la Comunidad Valenciana, así como a personas en general, interesadas en conocer o diseñar proyectos de codesarrollo o con interés en el trabajo con la población inmigrada.

Para más información y mayor información:
Federación Pau y Desarrollo 963 447 972 (preferente)
O enviando un email a: [illegible]

Inscripción gratuita. Plazas limitadas.
Se emitirá certificado de asistencia a los asistentes.

A.4. Certificados de aceptación y realización de taller en Congreso Interdisciplinario de Estudiantes de Ciencias Sociales y Humanas Universidad Externado de Colombia

Universidad Externado de Colombia | FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS

Calle 12 n.º 1-17 Este vía (57-1) 341 9900/ 342 0288 exts. 1502/03/04/05 vía (57-1) 341 8158 | fccsh@uexternado.edu.co www.uexternado.edu.co Bogotá - Colombia

Bogotá, 19 de junio de 2015.

Estimada
Maricely Corzo Morales

Reciba un cordial saludo de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad Externado de Colombia.

Por medio de la presente, nos complace comunicarle que su propuesta de taller "Traducción visual de imaginarios" ha sido aceptada para ser desarrollada en el **II Congreso Interdisciplinario de Estudiantes de Ciencias Sociales y Humanas**, que se realizará del 31 de agosto al 4 de septiembre del año en curso en las instalaciones de la Universidad.

La presente carta es la confirmación formal de participación en el congreso por parte de la Universidad para las debidas autorizaciones que permitan su presencia en el evento.

Lucero Zamudio Cárdenas
Decana

Liliana Patricia Calderón Bernal
Coordinadora general del congreso

www.congresointerdisciplinarioecsh.com
congresointerdisciplinario.uec@gmail.com

Universidad Externado de Colombia

Facultad de Ciencias Sociales y Humanas

certifica que el (la) señor (a)

Maricely Corzo Morales

Participó en calidad de Ponente en el

II Congreso Interdisciplinario de Estudiantes de Ciencias Sociales y Humanas

Teoría y práctica en el diálogo interdisciplinar

que se llevó a cabo en Bogotá, D.C., entre el 31 de agosto y el 4 de septiembre de 2015

Juan Carlos Henao
Rector

M. Hinestrosa R.
Martha Hinestrosa Roy
Secretaria General

Lucero Zamudio Cárdenas
Decana

Liliana Patricia Calderón Bernal
Coordinadora General
II Congreso Interdisciplinario de Estudiantes
de Ciencias Sociales y Humanas

Bogotá, D.C., septiembre 2015

A.5. Otorgamiento de premio del Ministerio de Cultura de Colombia

República de Colombia
Ministerio de Cultura

Resolución Número - - 1922 *de 2015*
- 2 JUL 2015

"Por la cual se acoge el acta del veredicto de los jurados para la convocatoria del capítulo de Artes: Residencias artísticas nacionales, y se ordena el desembolso de los estímulos a favor de los ganadores"

LA MINISTRA DE CULTURA

En ejercicio de sus facultades constitucionales y legales, y en especial las conferidas en la *Ley 397 de* 1997 y,

CONSIDERANDO

Que mediante Resolución Nº 176 del 30 de enero de 2015, se ordenó la apertura de las Convocatorias de Estímulos 2015 del Ministerio de Cultura, y se estableció que los requisitos generales y bases específicas de participación de cada una de las convocatorias serían las establecidas en el documento denominado "**Convocatoria de Estímulos 2015**";

Que reunidos en la ciudad de Bogotá D.C., el día veintidós (22) de junio de 2015, se dio lectura al instructivo para jurados, las bases de convocatoria *"Residencias artísticas nacionales"* y los requisitos generales de participación, y después de haber realizado de manera independiente la evaluación de las propuestas participantes en la convocatoria, los jurados recomendaron por unanimidad otorgar el estímulo a:

Ganador Fundación Artemisia:

Rad. No.	TIPO DE PARTICIPANTE	NOMBRE	DOCUMENTO DE IDENTIFICACIÓN	PROYECTO	VALOR DEL ESTÍMULO	CDP
3498	Persona Natural	**Maricely Corzo Morales**	C.C. 52.329.460	Paisajes híbridos	$2.000.000	22615 de 2015 y 30815 de 2015

Suplente Fundación Artemisia:

Rad. No.	TIPO DE PARTICIPANTE	NOMBRE	DOCUMENTO DE IDENTIFICACIÓN	PROYECTO
3504	Persona Natural	**Carlos Augusto Vásquez Gómez**	C.C. 79.407.077	Somos semilla, herramienta de paz, juego y patrimonios

Ganador Fundación FLORA ars+natura:

Rad. No.	TIPO DE PARTICIPANTE	NOMBRE	DOCUMENTO DE IDENTIFICACIÓN	PROYECTO	VALOR DEL ESTÍMULO	CDP
3426	Persona Natural	**Paola Andrea Tafur Quijano**	C.C. 38.559.959	El aroma en construcción	$2.000.000	22615 de 2015 y 30815 de 2015

A.6. Certificado de realización de charlas en la Academia Superior de Arte de Bogotá (ASAB)

UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

EL SUSCRITO COORDINADOR DEL PROYECTO CURRICULAR DE ARTES PLÁSTICAS Y VISUALES DE LA FACULTAD DE ARTES ASAB DE LA UNIVERSIDAD DISTRITAL "FRANCISCO JOSE DE CALDAS", APROBADA POR RESOLUCION NUMERO 3410 DEL 9 DE DICIEMBRE DE 1952 Y 5128 DEL 30 DE NOVIEMBRE DE 1955 DEL MINISTERIO DE EDUCACION NACIONAL.

HACE CONSTAR QUE:

La señorita Maricely Corzo Morales, identificada con cédula No. 52329460 de Bogotá presentó su propuesta para realizar dos charlas de socialización tras su Residencia Artística Nacional otorgada por el Ministerio de Cultura a través de su convocatoria de Estímulos del año 2015.

Que tras la aceptación por nuestra parte de dicha propuesta a realizarse el día 30 de noviembre, la señorita Maricely llevó a cabo las dos siguientes charlas, la primera en el horario de las 7 a.m. y la segunda a las 9 a.m. para los estudiantes de sexto semestre:

- Taller de formación sobre prácticas artísticas en el contexto de proyectos de desarrollo.

- Charla sobre La Traducción visual de imaginarios y su propuesta de aplicación a la fase de identificación de proyectos de desarrollo local.

La presente se expide a solicitud de la interesada a los treinta (30) días del mes de noviembre de 2015.

JUAN FERNANDO CÁCERES
Coordinador Proyecto Curricular de Artes Plásticas y Visuales
Facultad de Artes – ASAB
Universidad Distrital Francisco José de Caldas

A.7. Conclusiones del Encuentro territorial para la paz en Colombia

CONCLUSIONES DEL ENCUENTRO TERRITORIAL PARA LA PAZ EN COLOMBIA (Valencia, 23/03/2013)

El Encuentro Territorial para la Paz en Colombia, celebrado en Valencia el 23 de marzo, saluda el esperanzador Proceso de Paz que está viviendo Colombia en estos momentos, con la apertura de diálogos entre el Gobierno Colombiano y las FARC-EP, a la espera que se extiendan al resto de la insurgencia, y la gran movilización popular que se está desarrollando en todo el país, encarnada en diferentes iniciativas de participación, que arropan y alimentan con sus propuestas las conversaciones para conseguir una solución política negociada al conflicto social y armado, que asegure la Paz con Justicia Social en Colombia.

Nos hemos reunido para trabajar conjuntamente en la elaboración de propuestas que aporten en el camino de la Paz y estas son nuestras conclusiones:

1.- La emigración y el exilio colombiano como sujeto político en la construcción de la Paz.

- En el proceso de paz, debe ser incluida la voz de las personas migrantes, exiliadas y refugiadas. Es necesario visibilizar e incluir en las distintas agendas la voz de las mujeres, las cuales vienen proclamando la exigencia de justicia política y social en Colombia.

- Exigimos que se reconozca a la persona emigrante como sujeto político y no como mercancía o fuerza de trabajo disponible, tal y como lo han venido haciendo las distintas políticas migratorias.

- Defendemos unos programas de retorno que deben constituirse como una política de Estado; para esto debe existir una mayor implicación de las instituciones (SENA, entidades financieras, universidades, consulados), así como una asignación presupuestario suficiente.

- Los planes y proyectos deben ser accesibles para que atiendan las necesidades y particularidades de los emigrados. Un primer paso es la puesta en marcha del Sistema Nacional de Migraciones, para esto proponemos que se constituyan Casas del Emigrante, como espacios de acogida de las colombianas y los colombianos retornados en las que se ofrezcan los siguientes servicios: apoyo psicológico, orientación laboral, apoyo para la reconstrucción de redes.

- Una de las condiciones esenciales para el retorno es que se lleve a cabo un proceso serio de justicia, paz y reparación para las víctimas del conflicto armado y se creen las bases para una paz duradera, las cuales se edifican sobre la reforma agraria y la soberanía popular.

- Es necesario construir una memoria histórica del fenómeno migratorio colombiano que recoja las causas y sistematice las diferentes experiencias.

para esto se debe hacer un censo urgente de la diáspora colombiana, que dé a conocer cuántos somos y dónde estamos.

- El Gobierno Colombiano debe recoger aquellas propuestas que se vienen construyendo en Colombia con las que se está impulsando un modelo de desarrollo humano y sostenible en Colombia, autónomo, endógeno y ajeno al etnocentrismo. En esta tarea las colombianas y colombianos emigrados pueden y deben aportar su experiencia, para proponer alternativas al modelo de desarrollo vigente que es claramente insostenible desde un punto de vista social, político y ecológico.

- Exigimos la participación de la sociedad civil en el proceso de paz; visibilizando la lucha de las personas refugiadas, especialmente la de las mujeres.

- Es fundamental defender los acumulados de las organizaciones y los colombianos y colombianas en el exterior. Para conseguirlo, se pueden generar foros amplios de participación o sumar a los ya existentes, de forma que se dé continuidad con la construcción política y la consolidación de procesos de participación ciudadana. En este proceso de consolidación organizativa es importante seguir trabajando para que las distintas plataformas que trabajan por la paz en Colombia lleguen a acuerdos y se generen dinámicas de coordinación a nivel local, nacional e internacional.

- Debemos promover y apoyar sistemáticamente la participación de los ciudadanos y ciudadanas emigrados, en un proceso de doble vía entre organizaciones y el Estado, cumpliendo una labor de veeduría y control de los diferentes programas, de forma que realmente se lleven a cabo y cumplan sus objetivos.

- La exigencia de garantías para el retorno es un elemento central de nuestro trabajo. Para ello, nos comprometemos a generar espacios para la articulación de las distintas dinámicas organizativas de los colombianos y colombianas en el exterior, sólo mediante la unidad en la acción lograremos que sean tenidas en cuenta nuestras exigencias y propuestas.

2.- Mecanismos, garantías y estrategias de participación política.

- Reconocemos el dinamismo y la presencia del movimiento social colombiano, que ha desarrollado una estrategia de resistencia de las organizaciones populares, constituida en sí misma en propuesta política, que incluye acciones transformadoras. Es fundamental que la propuesta comprenda la construcción de Poder que legitime al movimiento social frente a la sociedad y al Estado. Este es un trabajo que debe hacerse desde la base de las organizaciones.

- Consideramos importante que se protejan las experiencias populares existentes y, para ello, ha de fortalecerse el movimiento social. Destacamos las siguientes iniciativas como esenciales para este fin:

- Canalizar el resentimiento, la rabia y la impotencia que inmoviliza a la sociedad.

- Superar estereotipos culturales que persisten en el imaginario social, que nos marcan e impiden generar confianzas dentro de las propias organizaciones sociales.

- Generar procesos educativos para superar el miedo y conseguir legitimación ante la sociedad.

- Conseguir una situación de cese al fuego real, lo que favorecería un ambiente de participación

- Trabajar por la unidad en el movimiento social, sumar las diferentes inconformidades, identificar y trabajar sobre lo común para elaborar propuestas y metodologías comunes. Con ello avanzaríamos en la legitimación y la construcción de poder.

- Desarrollar las estrategias de protección de las y los integrantes de los movimientos sociales, de nuestros líderes, de nuestras organizaciones.

- Exigimos al Estado las siguientes garantías:

  - Cumplimiento de la legalidad, en especial en lo referente a la defensa de la vida, de los Derechos Humanos, la redistribución de la riqueza y el reparto de la tierra.

  - El reconocimiento y protección de los movimientos sociales como actores políticos de pleno derecho.

  - El cese de la represión de los movimientos sociales. Denunciamos, en este sentido, la contradicción existente entre el desarrollo de los diálogos de La Habana, como apuesta por el proceso de Paz, y el aumento de las agresiones contra las defensoras y defensores de los Derechos Humanos en Colombia.

  - Exigimos, asimismo, el desmantelamiento del paramilitarismo, que como estrategia terrorista del Estado Colombiano constituye un grave obstáculo al proceso de Paz.

  - El Estado debe velar por que los medios de comunicación transmitan un discurso plural.

  - No debe permitir que las empresas transnacionales dicten las políticas e incluso decidan sobre la participación popular.

  - Debe facilitar la participación política de los sectores más desfavorecidos de la sociedad, tradicionalmente excluidos. En especial,

debe implementar fórmulas para la participación social y política de las colombianas y colombianos en el exterior.

- Debe garantizar el derecho a la verdad, la justicia y la reparación de las víctimas de crímenes de Estado.

- El Estado no debe asumir la representatividad de la sociedad civil en el proceso de paz, por el contrario debe garantizar la participación en las conversaciones de los sectores populares colombianos.

- Consideramos que las reglas de juego actuales no garantizan una participación efectiva por lo que hay que cambiarlas, incrementando la capacidad de incidencia política de los movimientos sociales.

- Exigimos, por ello, al Estado la creación de espacios seguros que permitan la participación política de aquellas opciones que pretenden cambiar el actual modelo excluyente

3.- Papel de la comunidad internacional y de la solidaridad internacionalista en el Proceso de Paz.

- Creemos que la comunidad internacional debe jugar un papel fundamental de acompañamiento y facilitación del proceso, así como de apoyo decidido para cumplir los eventuales acuerdos a los que se llegue. En este sentido, exigimos una implicación más activa del Gobierno Español y de la Unión Europea, los cuales hasta el momento han mantenido una posición distanciada.

- El Gobierno Español y la Unión Europea han de incidir políticamente en las partes en conflicto en favor del respeto a los Derechos Humanos y al Derecho Internacional Humanitario, así como en la consecución de una Paz con Justicia Social. Se hace así imprescindible que la insurgencia colombiana sea excluida de la lista de organizaciones consideradas terroristas por la Unión Europea.

- El Congreso de los Diputados y los Parlamentos Autonómicos deberían posicionarse claramente a favor de la Paz con Justicia Social en Colombia, solicitando una mayor implicación del Gobierno Español. Proponemos la creación de un grupo de trabajo conjunto por Colombia compuesto por representantes de los diferentes parlamentos.

- Creemos que, en términos más amplios, debe haber un incremento de la presión política internacional por parte de organizaciones sociales, partidos políticos e instituciones, a favor de la Paz con Justicia Social en Colombia.

- Exigimos la no ratificación del Tratado de Libre Comercio entre la Unión Europea y Colombia, ya que impone un modelo económico y comercial perjudicial para las clases populares colombianas y dificulta la consecución de un acuerdo negociado de superación del conflicto social y armado.

- Consideramos imprescindible que se hagan públicos los intereses económicos de los diferentes grupos empresariales extranjeros en Colombia, en especial de los españoles.

- Exigimos el control efectivo del comercio internacional de armas, que perpetúa los conflictos y causa emigración.

- Desde la Solidaridad Internacionalista debemos defender que la Paz en Colombia solo será posible si se actúa sobre las causas estructurales del conflicto. Creemos que hay que construir la Paz con Justicia Social.

- Apostamos por la renovación del compromiso y por el fortalecimiento de los tradicionales vínculos de la Solidaridad Internacionalista con los movimientos sociales, las organizaciones populares y las comunidades colombianas, que nos han permitido un acompañamiento más eficaz, basado en un conocimiento real de la situación del país.

- Consideramos como una tarea fundamental de la Solidaridad Internacionalista el apoyo a las víctimas del conflicto social y armado que sufre Colombia.

- Creemos esencial el apoyo de la Solidaridad Internacionalista a las organizaciones colombianas de mujeres y su enfoque de género para la salida al conflicto social y armado.

- La Solidaridad Internacionalista debe seguir denunciando la grave crisis de Derechos Humanos que vive Colombia, en especial en estos momentos, cuando las organizaciones populares y los defensores de Derechos Humanos sufren una grave arremetida de amenazas, agresiones y represión.

- Destacamos la importancia de la coordinación en el trabajo de solidaridad con Colombia, realizada desde una perspectiva territorial o sectorial. Consideramos que esta coordinación tiene su mejor expresión en la Plataforma por la Paz y los Derechos Humanos en Colombia (Estado Español). El trabajo coordinado, en base a decisiones consensuadas, nos permitirá una mayor incidencia tanto a nivel nacional como internacional.

- Desde la Solidaridad Internacionalista debemos seguir trabajando en la presión a las autoridades de nuestros países, tanto a nivel europeo, estatal, como autonómico, para que adopten un papel más proactivo en la exigencia del respeto a los Derechos Humanos en Colombia y en la tarea de la consecución de la Paz con Justicia Social. En este sentido, creemos importante animar la realización de misiones de verificación con políticos de todo el Estado, así como la adopción de iniciativas legislativas en los diferentes Parlamentos.

- Denunciamos las dificultades que hemos encontrado en el Gobierno Español y, en nuestro caso, en el Partido Popular valenciano, el cual está bloqueando cualquier iniciativa parlamentaria en este sentido, así como negándose a

cualquier exigencia dirigida al Gobierno Colombiano, con el que ha mantenido buenas relaciones y desestimando toda propuesta de apoyo institucional o de cooperación a las organizaciones de Derechos Humanos colombianas.

- Creemos que es muy importante mejorar nuestra capacidad de acceso a los medios de comunicación, para contrarrestar la imagen distorsionada que ofrecen de la realidad colombiana, generalmente vinculada al discurso oficial y a los intereses de los grandes grupos económicos. Para ello, debemos renovar nuestro discurso, haciéndolo más accesible a la opinión pública y, en especial, más atractivo para los jóvenes, de los cuales necesitamos urgentemente su participación. Pensamos que sería también beneficioso para este propósito crear un mecanismo coordinado de difusión, para la incidencia pública y el análisis de la situación colombiana y el proceso de Paz.

- Creemos que esta labor de incidencia pública se debe realizar de forma paulatina, gota a gota, acudiendo a los barrios, a los pueblos, activando colectivos de influencia (asociaciones, movimientos, universidad, iglesia). No obstante, en momentos de urgencia, como el actual, quizás sería conveniente desarrollar de forma unitaria actos públicos, campañas (con la participación de personajes famosos).

- Proponemos para el 9 de abril la realización simultánea, en diferentes ciudades del Estado, de actos públicos en apoyo a la gran marcha por la Paz que se celebrará ese día en Bogotá. Proponemos también, ya para el segundo semestre del año (preferiblemente en conjunción con alguna convocatoria amplia en Colombia), la realización de un acto central y bien planificado, acompañado de actividades preparatorias descentralizadas, impulsado por la Plataforma por la Paz y los Derechos Humanos (Estado Español).

Coordinació Valenciana de Solidaritat amb Colòmbia (CVSC)