

# Ciudad contemporánea

## arte, imagen y memoria

Editor académico: Alberto Vargas Rodríguez



UNIVERSIDAD DE BOGOTÁ  
JORGE TADEO LOZANO

Facultad de Ciencias Humanas, Artes y Diseño  
Departamento de Humanidades

estética  
miradas contemporáneas







# Ciudad contemporánea: arte, imagen y memoria

Alberto Saldarriaga Roa  
Alberto Vargas Rodríguez  
Flor María del Pilar Cifuentes Medina  
Pablo Acosta Lemus  
Carlos Eduardo Sanabria B.  
Diana Hernández C.  
Raúl Parra Gaitán  
Diego Salcedo Fidalgo

EDITOR ACADÉMICO:  
Alberto Vargas Rodríguez

Ciudad contemporánea: arte, imagen y memoria / Alberto Vargas Rodríguez...  
[et al.]. – Bogotá: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2011.  
256 p.: il.; 24 cm. – (Colección Humanidades – Estética)

ISBN: 978-958-725-071-8

I. ARTE URBANO. 2. ARTE CALLEJERO. 3. GRAFFITI. I. Vargas Rodríguez, Alberto.  
II. Ser.

CDD751.73”C498”

Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano  
Carrera 4 N° 22-61 – PBX: 242 7030 – [www.utadeo.edu.co](http://www.utadeo.edu.co)

*Ciudad contemporánea: arte, imagen y memoria*

ISBN: 978-958-725-071-8

Primera edición: 2011

Rector: José Fernando Isaza Delgado

Vicerrector académico: Diógenes Campos Romero

Decano de la Facultad de Ciencias Humanas, Artes y Diseño:

Alberto Saldarriaga Roa

Director del Departamento de Humanidades: Álvaro Corral Cuartas

Director editorial (E): Jaime Melo Castiblanco

Editor académico: Alberto Vargas Rodríguez

Coordinación editorial: Andrés Londoño Londoño

Diseño de portada y retoque digital de imágenes: Luis Carlos Celis

Diagramación: Mary Lidia Molina Bernal

Impresión:

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin autorización escrita de la Universidad.

IMPRESO EN COLOMBIA

PRINTED IN COLOMBIA

# Ciudad contemporánea: arte, imagen y memoria



UNIVERSIDAD DE BOGOTÁ  
**JORGE TADEO LOZANO**

---

Facultad de Ciencias Humanas, Artes y Diseño  
Departamento de Humanidades  
Colección Humanidades – Estética



## Contenido

<i>Presentación</i>	9
<i>Del arte urbano a las prácticas artísticas en la ciudad</i>	
Alberto Saldarriaga Roa.....	13
<i>Bogotá: la ciudad y el arte urbano</i>	
Alberto Vargas Rodríguez.....	21
<i>Prácticas de la imagen en Bogotá</i>	
Flor María del Pilar Cifuentes Medina.....	69
<i>Público moderno y la imagen de ciudad: entre representación y experiencia</i>	
Pablo Acosta Lemus.....	123
<i>Apuntes para una lectura fenomenológica del espacio en la ciudad contemporánea</i>	
Carlos Eduardo Sanabria B. ....	173
<i>Urbicidio: construir, habitar, penalizar</i>	
Diana Hernández C. y Carlos Eduardo Sanabria B. ....	197
<i>Danza y ciudad: paisajes urbanos en movimiento</i>	
Raúl Parra Gaitán.....	209
<i>El museo: la interlocución entre la práctica artística, la memoria y la ciudad</i>	
Diego Salcedo Fidalgo.....	223



## Presentación

Los ensayos contenidos en este volumen son en su mayor parte el resultado de investigaciones y reflexiones desarrolladas como parte del proyecto de investigación «Bogotá contemporánea: la imagen y el tiempo», auspiciado por la Universidad Jorge Tadeo Lozano, y llevado a cabo por un grupo de profesores adscrito al Departamento de Humanidades de la Facultad de Ciencias Humanas, Artes y Diseño. Tomando como referente principal a la ciudad de Bogotá, el tema general del libro es el estudio, desde diversas perspectivas teóricas y disciplinares, de la relación existente entre la ciudad contemporánea y diferentes formas de expresión de fenómenos artísticos urbanos.

En el primer texto, Alberto Saldarriaga presenta los elementos centrales del tema de estudio. Reflexiona sobre la relación entre el espacio urbano y las diferentes expresiones de arte público; desde la escultura conmemorativa, que desempeñó un importante papel en las transformaciones tanto urbanísticas como políticas de la ciudad decimonónica, hasta un fenómeno tan contemporáneo como es el *graffiti*.

En el siguiente trabajo, Alberto Vargas Rodríguez examina, desde una perspectiva sociológica y estética, el papel que la escultura instalada en los

espacios públicos urbanos de Bogotá ha desempeñado en el desarrollo tanto histórico como político y urbanístico de la ciudad. Apartes de este trabajo han sido presentados como ponencias en diversos escenarios académicos como el I Congreso Colombiano de Filosofía (Bogotá, 2006) y el VI Seminario Nacional de Historia y Teoría del Arte (Medellín, 2006). Dichas ponencias fueron publicadas como parte de las memorias de dichos eventos. En este volumen se presenta el texto íntegro de la investigación.

El trabajo de Flor María del Pilar Cifuentes Medina, a partir del cuestionamiento de la imagen que circula a través de los *mass media*, analiza nuevas formas de concepción de la imagen no como meras formas de comunicación sino como prácticas sociales. Para hacerlo se apoya en el examen de las propuestas gráficas de los colectivos Populardelujo y Excusado, y las propuestas escénicas del colectivo Mapa Teatro.

El texto de Pablo Acosta Lemus parte del análisis de lo que para la experiencia artística contemporánea significa la dupla *representación y experiencia*, en términos de la su vinculación con la ciudad. El autor sostiene la tesis según la cual los artistas se han interesado cada vez menos en representar la realidad, y más en exaltar la experiencia que el ser humano tiene de esa realidad.

El trabajo de Carlos Eduardo Sanabria, a partir una lectura fenomenológica sustentada en los postulados de Otto Bollnow y Martin Heidegger, examina conceptos como espacio y lugar, y su relación con el habitar en la ciudad contemporánea. A partir del planteamiento de estos postulados, analiza algunas propuestas artísticas en las cuales parece acontecer el dicho habitar.

El ensayo escrito al alimón por Diana Hernández y Carlos Eduardo Sanabria, reflexiona sobre la destrucción de las ciudades, sea como resultado de conflictos bélicos o como estrategia urbanística para la transformación urbana. Analizan las consecuencias tanto políticas como sociales que lo que llaman el “urbicidio” tiene sobre los habitantes de las ciudades.

El ensayo de Raúl Parra Gaitán plantea el espacio público urbano como espacio existencial, a partir del análisis de una manifestación artística en la que la reflexión sobre la ciudad, y más concretamente sobre el espacio público, es la parte esencial de la propuesta. Dicha manifestación artística

es la danza, y más concretamente el Festival de Danza Contemporánea en Espacio Público realizado en la ciudad de Bogotá, entre 1997 y 2002.

En el último trabajo, Diego Salcedo Fidalgo discute la validez y pertinencia actual de la institución museo, en un contexto en el que pareciera comportar una “crisis de identidad”. Valiéndose de elementos teóricos tanto de la museología como de disciplinas como la antropología y la geografía cultural, examina las razones de la crisis del museo en relación con las nuevas prácticas sociales culturales y artísticas surgidas de las características peculiares de la ciudad contemporánea, fuertemente influidas por el mercado, el consumo, la globalización, entre otras. Apartes de este trabajo también han sido presentados como ponencias en diversos foros académicos y dados a conocer en diversas publicaciones. En este volumen se presenta la versión íntegra de la investigación.

Muchas son las personas con las que tenemos deuda de gratitud por su apoyo y aportes al desarrollo de esta publicación. En particular queremos expresar nuestro reconocimiento a la Universidad Jorge Tadeo Lozano, a través de la Dirección de Investigaciones, por el auspicio brindado para la investigación y publicación de este texto. A Álvaro Corral Cuartas, director del Departamento de Humanidades, por su confianza y estímulo. A la Dirección de Publicaciones, especialmente a Jaime Melo Castiblanco por su oportuna asesoría editorial y a Andrés Londoño Londoño por su perspicaz revisión del documento. Al profesor Andrés Novoa Montoya por su generosa contribución de imágenes de su archivo personal, valiosas para apoyar los postulados de uno de los textos del libro. Al profesor Francisco Jarauta, de la Universidad de Murcia, por su esmerada lectura del texto y sus generosas palabras. Al colectivo Mapa Teatro, especialmente a la maestra Heidi Abderhalden, y también al colectivo Populardelujo, especialmente a Roxana Martínez, por la autorización del uso de algunas imágenes de sus archivos particulares. A todas ellas y a otras que por desmemoria no nombramos nuestra gratitud.

Esperamos con este documento contribuir, por vía de la confrontación de ideas, a la consecución de una ciudad más incluyente y equitativa.

Alberto Vargas Rodríguez  
Editor académico



## Del arte urbano a las prácticas en la ciudad

Alberto Saldarriaga Roa\*

\* Arquitecto, Universidad Nacional de Colombia. Especialización en Vivienda y Planeamiento Urbano, Centro Interamericano de Vivienda y Planeamiento Urbano de la Universidad de Michigan. Actualmente es el decano de la Facultad de Ciencias Humanas, Artes y Diseño de la Universidad Jorge Tadeo Lozano y profesor invitado del Doctorado en Arte y Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Recibió el Premio América en la categoría de Teoría, durante el XIX Seminario de Arquitectura Latinoamericana desarrollado en la ciudad de México en el año 2005.



Hasta hace relativamente poco tiempo eran de uso común los términos “arte urbano” y “arte público” para referirse a las obras de carácter artístico, usualmente esculturas, localizadas en lugares especiales de las ciudades. En los dos términos se vinculó el concepto de obra de arte con el espacio urbano y la idea de lo público, de tal manera que se estableció y aceptó una categoría especial de la producción artística diferente de la obra destinada a los recintos privados, incluidos los museos y galerías.

En los medios académicos y en los círculos de crítica y difusión aparece con bastante frecuencia la expresión “prácticas artísticas” como *alter ego* o sustituto de la palabra arte. Esto no es un simple juego de lenguaje; hay en el fondo un cambio de actitud frente al concepto convencional de arte y un reconocimiento de las múltiples posibilidades que ofrecen los nuevos medios y formas de expresión: instalaciones, performances, eventos multimediales, fotografía, video, sonido, arte digital y sus posibles combinaciones. Esto, en el espacio urbano, abre opciones que amplían los límites de los conceptos precedentes de arte urbano y arte público.

La presencia de esculturas en las ciudades tiene antecedentes remotos, Grecia y Roma fueron dos de los más importantes. Las deidades, en el caso de Grecia, y los emperadores, en el caso de Roma, fueron objeto de homenaje en algunos espacios urbanos especiales. Esta tradición revivió en Occidente a partir del Renacimiento italiano y, en el período barroco se añadió, a lo puramente conmemorativo, el sentido de embellecimiento y ornamentación que impregnó la noción de arte urbano hasta bien entrado el siglo XX.

Las esculturas fueron escasas en el espacio urbano colombiano durante el período colonial. El “Mono de la Pila” de la fuente de la Plaza Mayor de Santafé fue una rara excepción. En la nueva república se adoptó la costumbre de erigir monumentos conmemorativos a los héroes de la independencia, encabezados por el Libertador Simón Bolívar cuya estatua, inaugurada en Bogotá en 1846, bien pudo ser la primera de su género. En las décadas siguientes se intentó dar cuenta de la mayor cantidad de personajes ilustres de la historia política nacional, costumbre que subsiste todavía. Es por ello que aparecen de vez en cuando, estatuas o bustos de personajes de diferente rango de méritos en plazas, parques y avenidas. La escultura ornamental tardó un tiempo más en aparecer y se localizó en los parques y paseos

urbanos, asociada usualmente a fuentes de agua. O pequeños monumentos. La *Rebeca* bogotana y el monumento a Jorge Isaacs en Cali son ejemplos de esta modalidad.

La modernización trajo consigo la concepción de la escultura abstracta como objeto de arte colocado en la ciudad-museo. Artistas colombianos destacados como Édgar Negret, Eduardo Ramírez Villamizar y Carlos Rojas, junto con otros artistas como John Castles y Ronny Vayda, siguieron esta línea. Feliza Bursztyn, con sus “chatarras”, ironizó sobre este enfoque, y la escultura figurativa de Fernando Botero lo refutó. Pero todos ellos han conservado la idea del objeto artístico situado en un lugar especial de la ciudad y de ésta como un museo al aire libre.

Los gobiernos locales, regionales y nacionales han demostrado recientemente cierta predilección por las formas convencionales de arte urbano y contratan o adquieren obras de diversa calidad, desde las esculturas de fibra de vidrio de Héctor Lombana hasta obras importantes de artistas reconocidos como Édgar Negret, Fernando Botero, Eduardo Ramírez Villamizar, Ana Mercedes Hoyos, Hugo Zapata o Bernardo Salcedo. Las empresas privadas incorporan ocasionalmente esculturas en los espacios –o residuos– urbanos de sus sedes. Se hace convocatorias anuales para que artistas y diseñadores transformen obras producidas en serie: árboles, mariposas, caballos, las que son posteriormente subastadas para beneficiar familias de militares que han sido víctimas de la violencia. Muchas de esas obras se instalan frente a sedes corporativas o comerciales. Todo esto se centra en los objetos y constituye un aporte al incorporar expresiones de carácter artístico en la ciudad.

En 1997 el Instituto Distrital de Cultura y Turismo, dirigido por Paul Bromberg, hizo una convocatoria titulada «Arte para Bogotá», la cual señala un punto importante de inflexión en la concepción del papel de las obras de arte en la ciudad. Se expusieron 68 propuestas seleccionadas entre el numeroso grupo de participantes. En ellas se encontraban nombres de artistas plásticos, arquitectos, diseñadores gráficos e industriales, publicistas y comunicadores. Las ideas fueron variadas, unas más convencionales que otras. En las discusiones abiertas en torno a la convocatoria quedó claro que las nuevas miradas, esbozadas anteriormente en eventos como la Bienal de Arte Coltejer de Medellín, en la que la artista argentina Marta Minujin

incendió una estatua colosal de Carlos Gardel, ya eran una realidad posible de ser trasladada al espacio urbano.

En la nueva mirada los eventos artísticos en la ciudad asumen un carácter y una intención distintos. Se acepta lo efímero y se potencia para dejar una huella en la memoria del ciudadano más que en un objeto material. Ya no se circunscriben a lugares especiales o privilegiados, pueden deambular por toda la ciudad. El nombre de quien los realiza, si bien es significativo, no es el único motivo de valoración. Un ejemplo excelente de esta nueva mirada es la obra urbana de Doris Salcedo, quien ha realizado eventos de diverso tipo en Bogotá, algunos de ellos en forma silenciosa. Sus obras son actos que conmueven, inquietan y motivan. Al desaparecer quedan los registros fotográficos o en video, que son los documentos que permiten transmitir posteriormente algo de su esencia.

Es interesante señalar que en esta mirada se concibe la ciudad no sólo como escenario sino como un ente activo en el que las diversas formas de vida ciudadana se entretajan en complejas redes culturales que interactúan. La ciudad como museo al aire libre es estática, los objetos artísticos están ahí, tienden a consagrar un lugar con su presencia. La sacralidad conmemorativa puede tener algún significado en la memoria política de un país. El embellecimiento es bienvenido en cualquier ciudad, lo mismo que la obra escultórica que invoca cierto respeto. La concepción dinámica de la ciudad entiende que hay muchos lugares posibles, que el sentido del arte puede dispersarse por el espacio urbano, aparecer aquí y allí, desaparecen y dejan sus huellas en la memoria y en la conciencia de la ciudadanía.

Una característica propia de las nuevas prácticas artísticas en la ciudad es la búsqueda de interacción entre la obra o evento y la ciudadanía representada en quienes tienen contacto con ellos. Los autores proponen algo que finalmente se resuelve en la recepción individual y en el sentido que adquiere la propuesta en la conciencia del ciudadano. Las temáticas son variadas, lo lúdico se mezcla con lo impactante, lo puramente sensorial con lo conceptual. No siempre son anunciadas, pueden aparecer repentinamente. Las 280 sillas de Doris Salcedo o la *Casa de la lavandera* de Simón Hosie fueron obras que se realizaron de tal modo que los ciudadanos se encontraron con ellas desprevénidamente.

El *graffiti* es un fenómeno típicamente urbano que ha adquirido un carácter y un valor especiales. La agudeza de las palabras y mensajes se acompaña ahora por complejas imágenes coloridas y en ocasiones agresivas a la mirada. Hay grafiteros anónimos que han llegado al reconocimiento de las revistas de arte y de las galerías. Los *graffiti* son hoy algo semejante a la pintura mural de la ciudad y es posible que sean objeto de restauración en el futuro.

La nueva concepción del teatro en la ciudad es un tema que merece algo de atención. El asunto no consiste en montar un escenario en un espacio urbano y representar allí una pieza teatral. Es algo más. ¿Cómo calificar los complejos montajes de la compañía catalana Els Comediants, como el realizado en la Plaza de Bolívar sobre el tema de la toma del Palacio de Justicia? En otra ocasión una obra de teatro se desplazó por las calles de La Candelaria, deteniéndose en algunos sitios, a la manera de las antiguas procesiones religiosas. Estos son apenas algunos ejemplos de cómo el arte escénico invade la ciudad y como se fusiona con ella.

Hay que aclarar varias cosas respecto a lo dicho hasta ahora. El carácter público de esas prácticas deriva obviamente del hecho de que se llevan a cabo en el espacio urbano y son abiertas a quienes puedan participar de ellas. La palabra público alude también al hecho de que los ciudadanos son el público de esas prácticas. Pero el asunto es más complejo. Es la intención explícita de pensar una obra o un evento en función del encuentro interactivo con la ciudadanía receptora lo que afirma su sentido público. El objeto artístico por sí mismo no genera este tipo de relación.

Otro aspecto que se puede aclarar y que ya ha sido sugerido anteriormente es el de la valoración de las obras y eventos en la escala de calificación aplicada por los críticos de arte, la cual es necesariamente distinta de la del ciudadano común. La calidad importa, indudablemente, pero a ella hay que añadirle el valor de su impacto en la memoria y en la conciencia de quienes han tenido ocasión de acercarse a esas propuestas. La pared de rosas formada por Doris Salcedo en un muro del centro de Bogotá en 1999, conmemorativa del asesinato de Jaime Garzón, tuvo un cierto carácter aleatorio, no todo en ella fue planeado. No fue perfecta, sin embargo dejó una huella profunda en muchos de los transeúntes que se acercaron a ella.

Es interesante preguntarse qué sentido tienen hoy las prácticas artísticas en el espacio urbano. Las ideas de conmemoración y ornamento y las ideas de la ciudad como museo al aire libre aún persisten pero han pasado a un segundo plano. La nueva mirada se encuadra dentro del escenario de la vida ciudadana y pretende alterar lo rutinario y convencional para abrir ventanas que captan nuevas imágenes y significados. El espacio urbano, percibido rutinariamente, se transforma momentáneamente en algo diferente. La experiencia directa prima sobre la mera contemplación.

La realización de una obra o evento en la ciudad requiere trabajo y recursos. Dada la dificultad de ser objeto de mercado, muchas de las nuevas prácticas requieren apoyo para ser realizadas y en esto pueden contribuir tanto el sector público como el privado. Son por ello importantes las convocatorias y concursos que periódicamente se abren en Bogotá y en otras ciudades del país. El dejar registros adecuados es igualmente significativo pues permite contribuir a la construcción de la memoria del arte en la ciudad.

En la ciudad de hoy conviven los objetos conmemorativos, ornamentales o “puramente artísticos” con huellas o recuerdos de innumerables acciones que, valiéndose de nuevas formas y medios de expresión han intentado transformar el espacio urbano en una entidad dinámica gracias al contacto entre un acto incitante o provocador y una ciudadanía que responde a su manera ante el estímulo que se le propone.

La ciudad es una creación colectiva y dinámica que se desarrolla en el tiempo y en el espacio. Al entenderla como tal se aprecia el valor tanto de lo permanente como de lo efímero, de lo que conserva el sentido a través del tiempo, de lo que lo pierde y de aquello que en un momento dado es significativo. En el pasado se celebraba con mucha pompa la inauguración de una estatua conmemorativa. En ese tipo de ceremonias se establecía una distancia entre los poderes y el pueblo. Las obras abstractas infunden cierto respeto, pero también se distancian de sus espectadores. Hoy se pretende romper con esas pompas y barreras y celebrar la posibilidad de encuentro entre unas ideas artísticas y una porción apreciable de ciudadanía. Ese encuentro es importante como parte del proceso actual de construcción de ciudad en Colombia.



# Bogotá: la ciudad y el arte urbano

Alberto Vargas Rodríguez\*

- \* Filósofo, Universidad Nacional de Colombia. Magíster en Sociología, Universidad Nacional de Colombia. Cursa estudios de Doctorado en Arte y Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia. Profesor adscrito al Departamento de Humanidades de la Universidad Jorge Tadeo Lozano en las áreas de teoría estética e historia del arte y en la Maestría en Estética e Historia del Arte de la misma universidad.



El espacio público no es la residencia de las musas sino la del ciudadano y sacralizarlo lo empobrece.

Ignasi de Lecea

La calle ha muerto. Ese descubrimiento ha coincidido con los frenéticos intentos de su resurrección. El arte público está por todas partes: como si dos muertes hiciesen una vida.

Rem Koolhaas

Bogotá es una ciudad que en las últimas décadas ha tenido unos patrones de desarrollo similares a muchas ciudades del mundo, debido a que los objetivos de dichos desarrollos, y los intereses a los cuales responden son también similares. Esto la ha llevado a adquirir características particulares de las ciudades contemporáneas. El presente trabajo examina la experiencia urbana de los habitantes de la Bogotá contemporánea a partir de su relación con el espacio abierto, la calle, y las manifestaciones artísticas presentes en ella.

### **La escultura monumental urbana**

A modo de introducción permítaseme comenzar refiriendo un suceso personal. Una mañana de domingo, aprovechando el tramo de la ciclovía que discurría por la Avenida El Dorado de Bogotá, antes de que fuera desterrada por la construcción de la troncal del sistema de transporte masivo Transmilenio, me dedicaba a fotografiar algunas de las obras de arte instaladas a lo largo de su trayecto. Había subido al puente que permite a la carrera 50 cruzar por sobre la Avenida El Dorado, para fotografiar el grupo escultórico *Longos* que se alza en el separador de ésta última. *Longos*, obra del escultor Hugo Zapata, está conformado por tres estructuras piramidales alargadas, de treinta metros de largo cada una, construidas con láminas de hierro e instaladas en ese lugar en 1994. Con su forma geométrica y su talante minimalista, hacen alusión a las cordilleras de los andes colombianos sumergiéndose en el mar en la costa pacífica; pero también plantean un diálogo con los cerros que enmarcan la ciudad por el oriente.

En el dicho oficio estaba, cuando reparé en un individuo que tras apearse de su bicicleta caminó hacia una de las estructuras que conforma *Longos* y se dedicó a efectuar una tranquila micción sobre su superficie. Mi primera reacción fue de indignación: ¿cómo se atreve? ¡Es una obra de arte! Era obvio que para el urbano (no tan urbano) desaguador no lo era; o no significaba gran cosa. No representaba para él lo que generalmente se espera que represente para la ciudadanía una obra de arte puesta en el espacio público. Pareciera que a quién menos interesa el arte público es justamente al público.

Vino a mi memoria la amarga invectiva proferida por Alfredo Iriarte contra los que llama la “canalla urbana” bogotana. “Una ciudad –dice con encono– tiene que ser descastada hasta los extremos más delirantes; tiene que demostrar una densidad de población no inferior a cuatro hijos de la gran puta por metro cuadrado, para dedicarse, como a diario lo hace Bogotá, a profanar, a destrozar, a mutilar y a envilecer por todos los medios posibles los monumentos públicos que en las urbes civilizadas ensalzan y enaltecen cuanto hay de egregio, de noble y de glorioso en su pasado”.<sup>1</sup> Aunque en un principio me sentí inclinado compartir el dictamen de Iriarte, me di cuenta, sin embargo, que la explicación de la actitud de aquel transeúnte era probablemente más compleja. Con desprevenida claridad, aquel individuo estaba expresando lo que para una gran cantidad de habitantes de la urbe representan muchas de las obras de arte puestas en el espacio público de la calle: unos objetos inexplicables, intrascendentes cuando no estorbosos, o un insólito mobiliario urbano susceptible de los más diversos usos.

El episodio sugiere una curiosa analogía con el mingitorio de porcelana que, con el propósito de cuestionar el mundo del arte, Marcel Duchamp elevó sarcásticamente a la categoría de objeto artístico, instalándolo con el título *Fuente*, en la primera exposición de la Society of Independent Artists celebrada en 1917 en Nueva York. El personaje de la historia referida, al hacer lo contrario, al emplear un objeto artístico, una escultura urbana, como mingitorio, inconscientemente también está suscitando un cuestionamiento al mundo del arte; un mundo que pareciera ser cada vez más ajeno a la mayoría de las personas.

---

<sup>1</sup> Alfredo Iriarte, *Abominaciones y denuestos*, Bogotá, Espasa-Calpe, 1994, p. 87.

El suceso relatado fue, por supuesto, un evento fortuito, pero son muchas las obras de arte instaladas en el espacio público en Bogotá que corren suertes parecidas; es prácticamente imposible referirse a la escultura *Mariposa* de Édgar Negret, emplazada en la Plaza de San Victorino, sin que alguien haga alusión al cotidiano empleo que como tobogán que le dan los niños del lugar. Casos hay, no pocos, aún más funestos en los que los monumentos se hallan gravemente deteriorados; víctimas del abandono y el vandalismo. Circunstancias de esta naturaleza, además del cuestionamiento que propician sobre el mundo del arte, también promueven la reflexión sobre el rol que estas obras cumplen en la configuración de la ciudad. Y es justamente esta pregunta: el papel que desempeñan en la configuración de lo urbano las obras de arte emplazadas en la ciudad de Bogotá; tanto el pretexto como la directriz que orienta la presente reflexión.

Para aproximarse a una respuesta, consideramos provechoso comenzar planteando algunas consideraciones históricas sobre la configuración socio-política de las ciudades contemporáneas.

En 1943 el arquitecto y urbanista Josep Lluís Sert, el pintor Fernand Léger y el historiador del arte y la arquitectura Sigfried Giedion, formularon el manifiesto conocido con el nombre de *Nueve puntos sobre la monumentalidad*. El segundo punto de dicho manifiesto destaca la importancia de los monumentos en la construcción del tejido social de las comunidades humanas. Afirma: “Los monumentos son la expresión de las necesidades culturales más elevadas del hombre. Deben satisfacer la eterna necesidad humana de símbolos que traduzcan o expresen la fuerza colectiva. Los monumentos más esenciales son aquellos que expresan los sentimientos y el pensamiento de esta fuerza colectiva: la gente”.<sup>2</sup> Si se acepta este postulado, es preciso admitir que los monumentos, tienen valor en la medida en que al conjugar sentimientos y pensamientos colectivos, contienen significados que contribuyen a la cohesión social. Tal sería entonces parte importante del valor de la escultura instalada en el espacio público, puesto que, como

---

<sup>2</sup> Josep Lluís Sert, «Nueve puntos sobre la monumentalidad», en *Sert en New York. Catálogo para la exposición en Barcelona*, Barcelona, Museo de arte contemporáneo de Barcelona, 1998, p. 15.

ha señalado Rosalind Krauss, ésta, en principio, comporta una lógica que parece ser inherente a la lógica del monumento.<sup>3</sup> Sin embargo, en el cuarto punto del mismo manifiesto, los autores deploran el hecho de que con la llegada de la modernidad los monumentos parecieran haber perdido su antiguo valor simbólico. Dicen: “En los últimos cien años se ha producido una devaluación del monumentalismo. Esto no significa que no haya monumentos formales o ejemplos arquitectónicos construidos con esa finalidad, pero los supuestos monumentos de fechas recientes se han convertido, con raras excepciones, en receptáculos vacíos. *No representan de ningún modo el espíritu o el sentimiento colectivo de los tiempos modernos*” (las cursivas son nuestras).<sup>4</sup>

Si Sert, Giedion y Léger tienen razón, y lo que ocurre con muchas de las esculturas y obras de arte emplazadas en el espacio público urbano parecen dársela, habrá que examinar las características de eso que los autores llaman “espíritu o sentimiento colectivo de los tiempos modernos”, y las razones por las cuales el monumento, incluyendo a la escultura, han visto mermada su trascendencia.

“Lo distintivamente moderno en nuestra civilización –afirma Louis Wirth en su célebre ensayo de 1938– está mejor señalado por el crecimiento de las grandes ciudades”.<sup>5</sup> Las ciudades modernas, grandes núcleos de población alrededor de los cuales gravitan centros menores y en cuyo seno se concentran las principales funciones políticas y económicas, no solamente propiciaron una inédita diferenciación entre campo y ciudad, sino que forjaron la condición de ser urbano como un particular *modo de vida*. Un modo de vida que se ha irradiado prácticamente hacia todas las formas sociales y culturales del planeta.

Pero, ¿qué será eso “distintivamente moderno” que caracteriza a las grandes ciudades? Henry Lefebvre asevera sin ambages que es la industrialización.<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> Rosalind Krauss, *La escultura en el campo expandido*, en <http://es.scribd.com/doc/12137509/Krauss-Rosalind-La-Escultura-en-El-Campo-Expandido>.

<sup>4</sup> J.L. Sert, *op. cit.*, p. 17.

<sup>5</sup> Louis Wirth, *El urbanismo como modo de vida*, traducción de Víctor Sigal, Buenos Aires, Ediciones 3, 1962, p. 1.

<sup>6</sup> Henry Lefebvre, *El derecho a la ciudad*, 3ª ed., Barcelona, Península, 1975, p. 17.

La burguesía industrial urbana que produjo la industrialización, valiéndose de las virtudes de la ciencia y la técnica modificó radicalmente las condiciones de producción e impuso en el mundo una economía internacional de mercado; y la consolidación del poder económico le allanó el camino para la apropiación del poder político, el cual, como lo ha mostrado Max Weber,<sup>7</sup> ejerce y usufructúa a través de la configuración de estructuras estatales y productivas organizadas burocráticamente.

Durante el siglo XIX, la consolidación de las ciudades modernas como centros políticos, económicos y sociales, tanto en Europa como en Norteamérica, propició un notable crecimiento demográfico e impulsó la expansión y la renovación urbana. Hasta entonces, los espacios públicos estaban conformados generalmente por plazas y cementerios; sin embargo, un elemento novedoso de esa renovación urbana fue la introducción de los parques. Estos espacios, que ampliaron los escenarios de sociabilidad en las ciudades, a finales de la centuria incentivaron considerablemente la proliferación de la escultura monumental urbana. La decidida identificación del siglo XIX con la historia y la identidad nacional, motivó la predilección por los temas conmemorativos de héroes militares, políticos y culturales. Y esta euforia por erigir monumentos no se limitó a las grandes potencias; como anotan Robert Rosenblum y H.W. Janson, “[...] se extendía, aunque no de manera tan grandilocuente, también a las naciones menos influyentes, como las de Escandinavia y las de Sudamérica”.<sup>8</sup>

En los primeros años del siglo XX comienza a hacerse ostensible en muchas ciudades latinoamericanas la influencia que sobre las nacientes burguesías de estos países ejercería la cultura francesa y en particular el modelo urbanístico promovido por Napoleón III para la ciudad de París y desarrollado por el barón Haussmann. José Luis Romero afirma de estas

---

<sup>7</sup> En su magna obra *Economía y sociedad*, publicada por primera vez en 1922, en la cual examina meticulosamente diversas formas de organización social acaecidas en Occidente, Max Weber afirma: “Sin duda la burocracia no es ni con mucho la única forma moderna de organización, como la fábrica no es tampoco la única forma de empresa industrial. Pero ambas son, con todo, las que imprimen su sello a la época presente y al futuro previsible. El futuro es de la burocratización...” Max Weber, *Economía y sociedad*, 2ª ed., 1ª reimp., Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 1072.

<sup>8</sup> Robert Rosenblum y H.W. Janson, *El arte del siglo XIX*, Madrid, Akal, 1992, p. 565.

burguesías latinoamericanas: “Amaron los jardines de trazado francés y las amplias avenidas. Aún en ciudades de poco cambio aparecieron paseos y avenidas: el Paseo Colón y luego la Avenida Arequipa en Lima, la Avenida Bolívar en Caracas, *la Avenida Colón en Bogotá*” (las cursivas son nuestras).<sup>9</sup> La Avenida Cristóbal Colón, correspondiente a la calle 15 entre San Victorino y la estación del ferrocarril, con su iluminación, su profusa arborización, su pavimento, las lujosas mansiones que la bordeaban, representaba cabalmente una mimesis del espíritu haussmanniano. Marshall Berman ha mostrado el papel que tuvieron en la configuración de la ciudad moderna los bulevares, con su capacidad para congregar personas y su visibilidad. Afirma: “Se diseñaron grandes panorámicas con monumentos al final de cada bulevar, a fin de que cada paseo llevara a un clímax dramático”.<sup>10</sup> En la Avenida Colón el “remate espectacular” lo constituyó el monumento a la Reina Isabel la Católica y Cristóbal Colón diseñado por el escultor italiano Cesare Sighinolfi e inaugurado en 1906.<sup>11</sup> La Avenida Colón marcó el inicio de la expansión de la ciudad hacia el occidente y, como señala Alberto Saldarriaga, hizo parte de una importante transformación de la ciudad en el sentido de cambiar la “concepción de la ciudad y el espacio público que abandonó la retícula tradicional e implantó ideas análogas a las de la ciudad jardín y a los trazados diagonales que evocaron imágenes de gran ciudad europea”.<sup>12</sup>

En muchas ciudades latinoamericanas, en su afán de proyectar una imagen de ciudad moderna, al estilo europeo, “creció el número de plazas y plazuelas, cuidadas con esmero las de los barrios altos, y en las más importantes se levantaban los monumentos a los héroes, grandiosos como las estatuas ecuestres de San Martín y Bolívar en varias ciudades, [...] o el de

---

<sup>9</sup> José Luis Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, 2ª ed., 3ª reimp., Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, p. 277.

<sup>10</sup> Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*, 5ª ed., Bogotá, Siglo XXI, 1991, p. 151.

<sup>11</sup> AA.VV., *Bogotá, un museo a cielo abierto*, vol. 1, Bogotá, Alcaldía Mayor / Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, 2008, p. 302.

<sup>12</sup> Alberto Saldarriaga Roa y Lorenzo Fonseca M., «Un siglo de arquitectura colombiana», en *Nueva historia de Colombia*, vol. VI: *Literatura y pensamiento, artes, recreación*, Bogotá, Planeta, 1989, p. 185.

Santander en Bogotá”.<sup>13</sup> El monumento de Francisco de Paula Santander, obra del escultor florentino Pietro Costa, fue inaugurado en 1878 en la que en la época colonial se conocía como Plaza de las Yervas, y que con el advenimiento de la república había sido rebautizada con el nombre de Plaza Santander. Además de la instalación del monumento, la plaza se transformó en un parque del cual se decía que se asemejaba a “un rincón del fino París”.<sup>14</sup> En un texto publicado en 1884, el diplomático argentino Miguel Cané se refería a la plaza Santander en los siguientes términos: “Hay el pequeño *square* Santander, muy bien cuidado, lleno de árboles, y en cuyo centro se encuentra la estatua del célebre general, pero que en valor artístico está muy por debajo de la de su ilustre amigo y jefe.\* Desgraciadamente ese punto, que podría ser un agradable sitio de reunión, está generalmente desierto...”.<sup>15</sup> Las nuevas burguesías engalanaban la ciudad imitando un modelo europeo que les hiciera parecer cosmopolitas y modernos; sin embargo, el centro de la vida pública, al menos en la Bogotá de finales del siglo XIX y comienzos del XX estaba en otra parte: en el altozano de la catedral.

En 1910, con motivo de la celebración del Centenario de la Independencia, se construyó en el límite nororiental de Bogotá el Parque de la Independencia. Su inauguración, que incluía una gran exposición artística, industrial y comercial, en pabellones debidamente construidos con materiales modernos como el hierro y el vidrio, evidencia la mentalidad modernizadora que se afincaba de las élites dirigentes. En ese mismo año, y con el mismo motivo, se erigieron en diversas plazas y parques de la ciudad monumentos escultóricos conmemorativos de héroes militares políticos y culturales asociados con la lucha por la independencia. El escultor francés Raoul Carlos Verlet, por encargo del Jockey Club, modeló un busto de Camilo Torres y Tenorio que se instaló originariamente en el Parque del Centenario; y comisionado por

<sup>13</sup> José Luis Romero, *op. cit.*, p. 277.

<sup>14</sup> Citado por Fabio Zambrano Pantoja en *Historia de Bogotá: siglo XX*, Bogotá, Villegas, 2007, p. 53.

\* Se refiere a la escultura de Simón Bolívar emplazada en la Plaza de Bolívar en Bogotá.

<sup>15</sup> Miguel Cané, «Notas de viaje sobre Venezuela y Colombia [1881-1882]», en *De paso por Bogotá: antología de textos por viajeros ilustres en Bogotá durante el siglo XIX*, Bogotá, Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2008, p. 44.

el Polo Club elaboró la estatua de Francisco José de Caldas que aún reposa en la plazoleta de Las Nieves. Por su parte, el Gun Club donó a la ciudad un busto de Antonio Ricaurte elaborado por el escultor francés Henri León Greber, quien también hizo una estatua de Antonio Nariño.

A través de estas figuras heroicas, se evidenciaba la intención de las élites de reforzar su idea de nación. También, como en la escultura de Caldas, a quien se denominó “el Sabio” y que se representa en actitud reflexiva, y provisto de objetos alusivos a la ciencia, se evidencia la mentalidad modernizante de la nueva burguesía, que veía en el conocimiento y la ciencia un valor importante. La notable presencia de los clubes evidencia la influencia de otro modelo europeo, la Inglaterra victoriana, en las nacientes burguesías latinoamericanas; y además, la propensión de esas nuevas burguesías, que se iban configurando tanto con miembros del antiguo patriciado como con individuos venidos del mundo de los negocios, a constituirse en restringidas oligarquías.

Durante las siguientes tres décadas, proliferaron los monumentos representativos de héroes militares, políticos y culturales representativos de la nuevas élites que se estaban configurando. Característico de este período fue la representación escultórica pública de hombres de letras y ex presidentes, que en aquellas épocas era bastante usual que fueran las mismas personas. Puesto que las nuevas burguesías, dadas las mayores posibilidades de ascenso social existentes, incluían individuos venidos de muy diversas procedencias (muchas veces *non sanctas* incluso), la oligarquía que se estaba consolidando, apeló al refinamiento de las letras como estrategia de distinción. “Para algunos grupos de las nuevas burguesías, el desarrollo de cierto gusto estético, la preocupación por la pintura o la literatura, pareció el complemento necesario de una modernización acabada que debía culminar en ciertas formas de refinamiento personal. [...] Al fin, el refinamiento sensible podía ayudar a justificar el ascenso de la nueva aristocracia del dinero”.<sup>16</sup> Algunos notables ejemplos en Bogotá son las esculturas de Rufino José Cuervo (Charles Raoul Verlet, 1914), Miguel Antonio Caro (Charles Henri Pourquet, 1917), Manuel Murillo Toro (Charles Raoul Verlet, 1920) y Rafael Núñez (Francisco Antonio Cano, 1922),<sup>17</sup> entre otros.

---

<sup>16</sup> José Luis Romero, *op. cit.*, p. 290.

Sin embargo, como lo expresa la añoranza de Sert, Léger y Giedion, hacia mediados del siglo XX el monumento público se fue haciendo cada vez menos representativo. La escultura pública, que en el modelo de la ciudad decimonónica, tuvo un importante valor simbólico, fue perdiendo su capacidad de significación, perdiendo además su condición de modeladores físicos y mentales de la ciudad. Muchas de ellas, por el contrario, se fueron convirtiendo en anodinos o incómodos objetos urbanos, víctimas de la indiferencia, el abandono, las modificaciones arbitrarias, o incluso el estropicio.

Por otra parte, muchas obras se vieron sometidas a mudanzas en las que, al ser sacadas del contexto para el cual fueron creadas, perdieron buena parte de su significación original. Al ser ubicadas en “cualquier lugar” pierden buena parte del sentido con el que fueron creadas. Tal vez el ejemplo más elocuente en Bogotá sea el caso del Monumento a la reina Isabel la Católica y Cristóbal Colón. Emplazadas en 1906 en la recién construida Avenida Colón, fueron concebidas por Cesare Sighinolfi para ser ubicadas frente a frente con la intención de resaltar el momento decisivo del viaje y su dirección hacia el occidente, dirección que es señalada con el gesto del brazo derecho de Cristóbal Colón. En 1948 fueron trasladadas a la glorieta de Puente Aranda y puestas en pedestales contiguos, mirando ambas en la misma dirección. Al hacerlo así, no solamente se perdió el sentido primigenio cual era el de la interlocución entre Colón y la Reina acerca del viaje, sino que además se presentaba el equívoco de que el brazo de Colón no señalaba ya hacia el occidente, como era el designio original, sino hacia el sur. Finalmente, en 1988 fueron instaladas en el separador de la Avenida el Dorado, cerca del aeropuerto, donde se colocaron nuevamente enfrentadas. Sin embargo, al ser puesto Colón mirando hacia el oriente, su gesto nuevamente señala hacia el sur, persistiendo el yerro. Quizá tuviera razón Quatremère de Quincy cuando apuntaba que: “desplazar los monumentos [...] es matar el arte para hacer con él la historia”.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> AA.VV., *Bogotá, un museo a cielo abierto*, op. cit., pp. 59-78.

<sup>18</sup> Quatremère de Quincy, citado por José Ignacio Roca, «Bogotá / arte / público», en *Sin título*, Bogotá, Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, 2000, p. 31.

Diversas son la causas atribuidas a esta desvalorización colectiva de los monumentos. Rosenblum y Janson afirman: “Lo que acabó finalmente con el monumento público fue una combinación de factores: Uno de ellos debió ser, seguramente, el propio cansancio: cada vez había menos que celebrar y aún menos maneras de hacerlo. [...] Finalmente, sin embargo, fueron los propios artistas los responsables de la extinción de la especie. Los mejores escultores ya no estaban dispuestos a erigir el tipo de monumento que gustaba al público. [...] La desaparición del monumento público, por tanto, es más que un síntoma de la cambiante relación entre el público y el artista; señala realmente el fin de una era”.<sup>19</sup>

La nueva era se caracterizaba, entre otras cosas, por la masificación y la expansión urbana; el afán de lucro que estimulaba la especulación mercantil del suelo y el carácter predominantemente funcional de la ciudad; la falta cada vez mayor de espacios urbanos gratificantes; la aparición de nuevos referentes culturales debido a la aparición de nuevas tecnologías de la información como el cine y la televisión; el surgimiento de nuevas clases sociales. En este nuevo ordenamiento, el tiempo prevalece sobre el espacio porque la racionalidad y el dinero, que son los que dominan, son por excelencia fuerzas móviles.<sup>20</sup> La sociedad urbana moderna es dinámica y temporal; también es organizada: “el reloj y las señales de tráfico son los símbolos de base de nuestro orden social en el mundo urbano”.<sup>21</sup>

A mediados de siglo, las principales ciudades latinoamericanas estaban cambiando drásticamente: se estaban transformando en metrópolis y se estaba generando en ellas un nuevo estilo de vida. “Era el estilo de vida que correspondía a una cultura cosmopolita, creación de las metrópolis, o mejor dicho, de una capa común a muchas metrópolis de las que integraron el nuevo mundo urbano de Latinoamérica, relacionado, sobre todo con los Estados Unidos”.<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> Robert Rosenblum y H.W. Janson, *op. cit.*, p. 566.

<sup>20</sup> Ernesto Sábato, *Obras, ensayos*, Buenos Aires, Losada, 1970, p. 158.

<sup>21</sup> Lewis Wirth, «Urbanism as way of life», en *American Journal of Sociology*, vol. 44, Nº 1, 1938, p. 71.

<sup>22</sup> José Luis Romero, *op. cit.*, p. 370.

Expresión de esta transformación en Bogotá puede verse en desarrollos urbanísticos tales como la construcción de la Avenida de las Américas en 1946, la cual debía conectar el aeródromo de Techo con el centro de la ciudad, y más tarde, a finales de los años cincuenta, la construcción del Aeropuerto Internacional Eldorado, y la avenida del mismo nombre, que conectaría el nuevo aeropuerto con el conjunto hotelero y de negocios desarrollado en el antiguo sector de San Diego, denominado Centro Internacional. En la Avenida de las Américas, vuelve a apelarse a la escultura monumental, esta vez como recurso para engalanar la ciudad y presentarla como una urbe pujante y moderna. Con motivo de la realización de la IX Conferencia Panamericana en 1948, se construyó cerca de aeródromo, un conjunto escultórico conocido como Monumento a las Banderas. Alonso Martínez Neira, su creador, “esculpió veinte grupos, de seis mujeres cada uno, para adornar la base de los mástiles colocados. Las figuras femeninas representaban la ingeniería, el comercio, la justicia, las artes, la agricultura y la electricidad”.<sup>23</sup> Todas estas circunstancias: la internacionalización de la ciudad y el cambio en el tratamiento formal y en la temática: cuerpos arquetípicos de mujeres, que representan no a héroes patrios, sino ciencia, artes y oficios, evidencian la mentalidad de las nuevas clases dominantes: cosmopolita, multinacional y afincada en la moderna fe en el progreso.

También como parte de las obras de la IX Conferencia Panamericana, se instaló en la Avenida de las Américas, en el tramo comprendido entre el aeródromo y el sector de Puente Aranda, el monumento a Sia, la diosa del agua en la mitología chibcha. El monumento estaba conformado por un estanque de agua sobre el cual sobresalía, reflejándose a su vez en él, la escultura tallada en piedra en 1947 por la artista María Teresa Zerda de una figura femenina que representa a la diosa Sia. Tras la imagen, y enmarcando el estanque, se levantó un pórtico con cuatro columnas intermedias del orden jónico diseñado por el arquitecto Manuel de Vengoechea. El monumento, con su pórtico neoclásico, reflejaba por una parte el carácter tradicionalista de algunos sectores de las antiguas clases aristocráticas de la

---

<sup>23</sup> AA.VV., *Bogotá, un museo a cielo abierto*, op. cit., pp. 311-13.

ciudad; y con su representación de una deidad prehispánica por otra, una tendencia nacionalista, exaltadora de valores propios, que se había venido manifestando en el arte colombiano desde mediados de los años treinta. El monumento a la diosa Sia, que aún sigue ocupando el mismo lugar donde fue emplazado originalmente, ha sufrido con el paso del tiempo un gran deterioro. Ha sido víctima tanto de la intemperie como del vandalismo del público y aún de la propia administración de la ciudad que, con el pretexto de la construcción de la troncal del sistema Transmilenio, eliminó el estanque de agua reemplazándolo por una plazoleta adoquinada y un remedo de estanque con azulejos. Un sucedáneo de la más dudosa calidad tanto formal como simbólica.

A mediados del siglo xx, la desmedida utilización funcional y el acelerado crecimiento demográfico ocasionaron un considerable menoscabo en las ciudades. Entonces, como afirmaba Henri Lefebvre: “La fealdad burguesa, la avidez por ventajas visibles y legibles en las calles se instalaron en poco tiempo en lugar de la belleza y el lujo aristocrático”.<sup>24</sup> Tal fue el desmedro, y en algunos casos la “tugurización”, de las principales ciudades, especialmente de sus centros urbanos, que sobre los años setenta del siglo xx hubo quienes consideraron que la civilización urbana había entrado en crisis. La decadencia arquitectónica y ambiental, la inseguridad y los problemas sociales derivados hicieron que muchos auguraran el fin de las ciudades. En ese poco alentador panorama, la calle, el más significativo elemento urbano, cargó con el estigma surgido de la percepción de ser maléfica y peligrosa. Jane Jacobs ha señalado que: “Cuando las calles de una ciudad ofrecen interés, la ciudad entera ofrece interés; cuando ofrecen un aspecto triste, toda la ciudad parece triste. Y más todavía, si las calles de una ciudad están a salvo de la barbarie y el temor, la ciudad está más o menos tolerablemente a salvo de la barbarie y el temor”.<sup>25</sup>

Esta percepción de temor hizo que comenzara entonces a producirse el abandono de la calle e incluso, en muchos casos, de la propia ciudad. El recurso más inmediato hacerlo en refugiarse en zonas unifuncionales

---

<sup>24</sup> Henry Lefebvre, *El derecho a la ciudad*, 3ª ed., Barcelona, Península, 1975, p. 30.

<sup>25</sup> Jane Jacobs, *Muerte y vida de las grandes ciudades*, Madrid, Península, 1973, p. 15.

tales como conjuntos de vivienda cerrados y custodiados. Otros, los que pudieron, abandonaron la ciudad para establecerse en las áreas vecinas. En muchas ciudades del mundo, gentes provistas de capital económico y cultural trasladaron sus lugares de residencia a las denominadas *edge cities* o suburbios. También las empresas abandonaron la ciudad en busca de lugares seguros y ambientalmente más atractivos. Como resultado las actividades comerciales, que en una sociedad de consumo son vitales, se vieron seriamente afectadas por el deterioro de las calles y surgió entonces el centro comercial, ese simulacro a escala de la ciudad ideal, cerrada y segura, dotada de calles, plazas, restaurantes, cafés, teatros y, sobre todo, tiendas. Los centros comerciales convirtieron a las ciudades en policéntricas, se hicieron socialmente significativos y, en consecuencia, los viejos centros históricos abandonados fueron siendo colonizados por las personas de menores recursos que encontraban allí tanto refugio como posibilidades de supervivencia.

Bogotá no fue ajena al deterioro; tampoco a la tendencia al éxodo. Con el agravante de que mientras las gentes de mayores recursos abandonaban la urbe hacia las poblaciones cercanas en el norte de la ciudad, la pobreza y la violencia que azota las áreas rurales aumentaban la migración de miles de personas menesterosas, que iban a instalarse en los espacios que iban quedando abandonados en el centro, o en los periféricos cinturones de miseria. La penuria económica y la falta de empleo, indujeron la apropiación del espacio público por parte de comerciantes informales y rebuscadores, como el caso de la plazoleta de San Victorino y, probablemente el más dramático, la expansión del sector ocupado por indigentes y recicladores de basura conocido como “El Cartucho”.

La calle, particularmente en el centro de la ciudad, se fue haciendo cada vez menos atractiva, y en muchos casos era percibida como territorio hostil. Buena parte del espacio público se hizo privativo del comercio informal aumentando la inseguridad. Los espacios gratificantes y los referentes simbólicos se hicieron cada vez más exigüos. Dieter Jähnig señala un elemento fundamental característico de esa ciudad funcional, capitalista: “[...] la pérdida –que ha llegado a la perfección en casi todas partes– del carácter público de calles y plazas, lugares donde, por lo tanto, el elemento humano

ha quedado reducido, por degradación, a un mero conjunto de lugares de transporte y de descarga”.<sup>26</sup>

Todo esto condujo a que la mayoría de los monumentos públicos, que representaban los valores de las antiguas elites dominantes, no tenían ya el mismo valor simbólico para las nuevas masas que estaban ocupando la ciudad. Tal situación ayuda a comprender tanto la indiferencia de que son objeto como, incluso, su detrimento. Diríase que la elite bogotana que propició esos monumentos como emblemas de su lugar en el mundo, al abandonar la ciudad también los abandonó a su suerte. Muchos casos hubo en los que en los que esos monumentos fueron trasladados sin que mediara un criterio claro que considerara su originario valor simbólico. Es el caso, por ejemplo, del busto de Antonio Ricaurte al que el Gun Club, su auspiciador, hizo trasladar al frente de su nueva sede en el norte de la ciudad;<sup>27</sup> o el del monumento a Antonio Ricaurte que, como si se tratara de un mueble ordinario, fue siendo desplazando desde el centro de la ciudad hacia el norte, a través de diversos emplazamientos, hasta quedar prácticamente arrumado “en la plazoleta adyacente a la carrera 13 entre calles 63 y 64, donde actualmente se encuentra ya sin su pedestal original, sin las cartelas que decoraban la peana original y sin sus basas”.<sup>28</sup> La ciudad misma, su administración, no hace mucho por generar un reconocimiento de sus monumentos por parte del público. Baste citar el ejemplo del busto al poeta Julio Flórez. Elaborado en bronce por el escultor Luis Pinto Maldonado con el propósito de ser instalado en el parque ubicado en la carrera Séptima a la altura de la calle 54, terminó siendo emplazado en 1967 en el parque Antonio José de Sucre, en la misma carrera Séptima pero con la calle 60. En la cara frontal del pedestal podía leerse el poema «Resurrecciones». En el año 2004, con motivo de la remodelación del parque, el monumento fue trasladado al lugar que hoy ocupa, el costado nororiental del mismo, y el pedestal original fue modificado de manera arbitraria. El busto se ubicó

---

<sup>26</sup> Dieter Jähnig, *Historia del mundo historia del arte*, 1ª reimp., México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 19.

<sup>27</sup> AA.VV., *Bogotá, un museo a cielo abierto*, op. cit., pp. 240-242.

<sup>28</sup> *Ibid.*, pp. 245.

sobre un prisma de cemento de tres metros de altura que antes que destacar el bronce del poeta casi lo invisibiliza. Además, no sólo se suprimió el poema, sino que no exhibe indicación alguna que permita conocer la identidad de la persona allí representada.



Imagen 1. Luis Pinto Maldonado, *Monumento al poeta Julio Flórez*, 1967, bronce, carrera Séptima con calle 60. Fotografía: Alberto Vargas. La pieza no tiene ninguna indicación que informe al transeúnte la identidad del personaje representado, ni la del autor del monumento.

## El “renacimiento” urbano: la ciudad contemporánea

Cuando ya muchas voces proferían el *requiescat in pace* por la ciudad, hacia los años ochenta del siglo XX ésta tomaba un nuevo aire. Gentes que habían denigrado y huido de la urbe comenzaron a descubrir que no podían vivir sin ella. Y fue justamente a partir de esos espacios céntricos que habían dejado abandonados quienes (personas y empresas) se habían trasladado a la periferia o a los suburbios, que comenzó a renacer la nueva ciudad. En

principio, los viejos edificios abandonados en los centros urbanos y sus calles adyacentes comenzaron a ser rehabilitados y puestos a disposición de un segmento de población compuesto generalmente por individuos con capital financiero y cultural relativamente alto, que les permite tanto sufragar una vivienda costosa como valorar las ventajas de vivir en el centro. Es un proceso conocido como *gentrificación*, mediante el cual se recambia la población de lugares anteriormente degradados, revitalizándolos, con la expectativa de resignificarlos. Vivir en esos lugares se convierte en símbolo de distinción. “Las áreas *gentrificadas* son construidas como islas de bienestar en una escena urbana a menudo reducida a un mar de ruinas físicas y económicas”.<sup>29</sup> Éste fue un proceso común a muchas ciudades.

En Bogotá, estrategias de *gentrificación* comenzaron a desarrollarse entre los años 1985 y 1986, poniendo en práctica diversas estrategias orientadas a reactivar y revalorizar el centro de la ciudad. Se fomentó el uso mixto y las ocupaciones múltiples mediante la revitalización de la vivienda y el fortalecimiento de las actividades comerciales y de servicios, lo cual dio lugar a la propuesta de construir “ciudades dentro de las ciudades” para estratos medio-altos como la Nueva Santafé o el Parque Central Bavaria. Este último con la reutilización de los viejos cascarones de la antigua fábrica de cerveza, habilitados como restaurantes; la construcción, en los terrenos adyacentes, de vivienda de estrato medio-alto y la construcción de un jardín fusionado con tiendas y restaurantes, es un buen ejemplo local de una “isla *gentrificada* de bienestar” en el centro de la ciudad.

También se proyectó el rescate del pasado mediante la recuperación del Centro histórico y del barrio La Candelaria; iniciativa que a más de la revalidación de su valor cultural y simbólico, les confiere un valor de uso como atractivos turísticos. Además, se comenzó a planear la recuperación de los espacios públicos, calles y plazas, ocupados por vendedores ambulantes y estacionarios. También la provisión de nuevo espacio público, especialmente en forma de parques.

La ciudad de la producción industrial en la que la funcionalidad la eficiencia y la monumentalidad eran los principios rectores, fue siendo re-

---

<sup>29</sup> Giandomenico Amendola, *La ciudad postmoderna*, Madrid, Celeste, 2000, p. 30.



Imagen 2. La ciudad *gentrificada*: Parque Central Bavaria. Fotografía: Alberto Vargas.

emplazada por una ciudad en la que prima el intercambio, tanto comercial como simbólico, y sobre todo el placer. En este nuevo rol la visibilidad es primordial. Es indispensable que la opaca y aburrida ciudad industrial se transforme en una urbe atractiva, ornamentada y luminiscente. Va surgiendo así una ciudad *collage*, donde conviven, lado a lado, diversos y hasta antagónicos estilos urbanísticos y arquitectónicos. En esta ciudad nueva se tiende a anular la diferencia entre pasado y presente puesto que lo que se va conformando es una suerte de tapiz en el que aparecen coexistiendo temporal y espacialmente retazos de diversas edades. “El resultado es un bien integrado sistema de fragmentos donde ya no hay presente y pasado, sino una serie de presentes de edades diferentes, todos autónomos pero interrelacionados en tanto están dirigidos a una misma audiencia fragmentada y cambiante”.<sup>30</sup> En esta ciudad contemporánea todo se convierte en presente porque la

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, P. 78.

finalidad es el placer y el consumo. Así, la imagen de la ciudad no es más la imagen temporal, histórica que representaba los valores de las antiguas clases aristocráticas y de la burguesía industrial sustentados en la tradición, sino que es una imagen sin tiempo, en la que todo está en el presente para gustar, para atraer. Una imagen más acorde con la inmediatez, el hedonismo y el vértigo que caracteriza a la sociedad contemporánea.

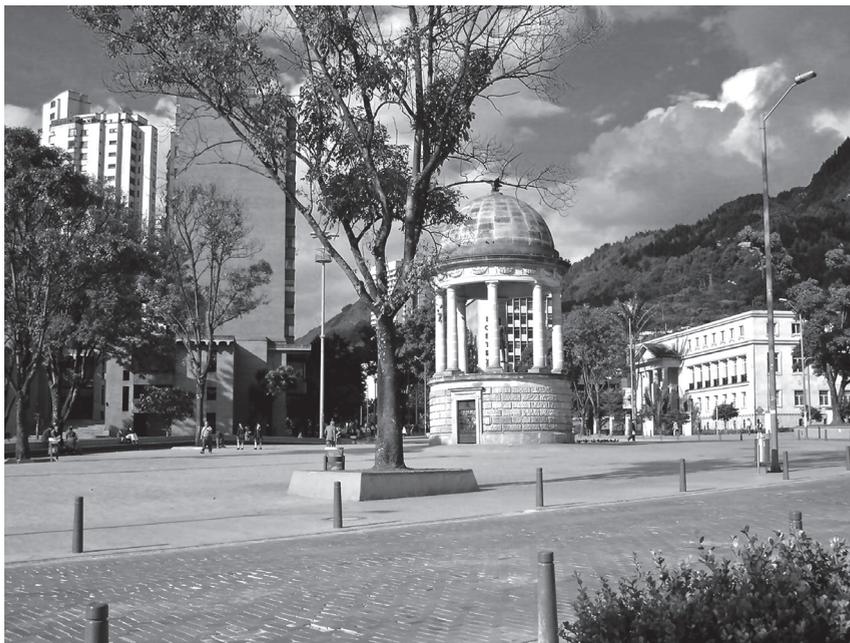


Imagen 3. La ciudad *collage*: eje ambiental de la Avenida Jiménez. Fotografía: Alberto Vargas.

En la ciudad contemporánea el interés por la funcionalidad y la eficiencia, que dominó en la ciudad hasta los años sesenta, ha sido sustituido por el deseo de hacerla amable, atractiva y, sobre todo, visible. Esa pretensión está en consonancia con la incesante búsqueda de placer que impulsa la sociedad contemporánea. El mercado y los *mass media* han convertido a la belleza en uno de los máximos criterios de aceptación. De ahí la supervaloración de cosas como la juventud, la esbeltez corporal, la moda. Desde esta perspectiva, también la ciudad debe hacerse atractiva para gustar a los consumidores de placer y de distinción; para entrar en el circuito del *city*

*marketing*. “Si la belleza es objeto, principal y constante, de una demanda colectiva, a ésta no le queda más que convertirse en un importante criterio de valoración de la ciudad y de sus partes. Atraer y seducir al consumidor es esencial. También la ciudad, según la lógica del mercado, tiene que seducir. Tiene que gustar”.<sup>31</sup> En esta visión, como ocurrió con los bulevares de la ciudad decimonónica, vuelve a cobrar una gran importancia la calle; entendida en un amplio sentido que cobija además de las vías arterias las plazas y los parques. En el *city marketing* la calle puede ser una magnífica vitrina.

En Bogotá es evidente la significación que ha cobrado la calle en los últimos tiempos. Acciones como la peatonalización de vías del centro de la ciudad como el “eje ambiental” de la Avenida Jiménez de Quezada,<sup>32</sup> construido entre los años 1999 y 2001, el cual integra un sendero peatonal con un espejo de agua por el canal del río San Francisco y árboles de flora nativa; la remodelación y construcción de parques (especialmente notable es la construcción del parque Tercer Milenio en el lugar donde antes era “El Cartucho”); la recuperación de plazas como la de San Victorino, una de las más tradicionales de la ciudad; la creación de sendas especiales para transitar en bicicleta; el desalojo del espacio público dan cuenta de esa importancia. Y un elemento sumamente sugestivo en esa pretensión de hacer seductora a la ciudad es la instalación en muchos de esos espacios, y a lo largo de otras varias calles, de obras escultóricas y pictóricas de diversa naturaleza.

### La obra de arte puesta en el espacio público urbano

La cuestión que ahora nos anima, luego de este panorama, tiene que ver con el rol que desempeña la obra de arte instalada en el espacio público de la calle en la construcción de la Bogotá contemporánea. Sin desconocer que no son los únicos fenómenos con carácter artístico posibles en el espacio urbano de la ciudad de Bogotá, es necesario precisar que la materia de esta reflexión la constituyen aquellos objetos que, en virtud de su procedencia

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>32</sup> Pese a que más tarde se introdujo a través del eje ambiental una ruta del servicio de transporte masivo Transmilenio, la vía tiene un marcado carácter peatonal.

de manos de artistas reconocidos como tales, se instalan admitiendo *a priori* su carácter de obras de arte.

Hay quienes sostienen que el valor de la obra de arte situada en el espacio público, radica en la posibilidad de hacer accesible el arte contemporáneo a amplios núcleos de población, para quienes visitar los museos convencionales es una actividad ajena. Según este punto de vista, este evento, el arte en el espacio público, además de cumplir una función social como proveedor de goce y cultura, permite la democratización del acceso al fenómeno artístico.<sup>33</sup> Un argumento atractivo si se piensa en que disfrutar un museo exige cierto capital económico y cultural, en el lenguaje de Pierre Bourdieu, que no está disponible en todos los núcleos de población. Se presume que una de las ventajas de la obra exhibida en el espacio público es que frente a ella discurre un público plural y heterogéneo que en una amplia mayoría de casos es extraño al fenómeno artístico.

Examinemos este argumento en relación con la situación de la Bogotá contemporánea.

En la década de los setenta se da en Bogotá un giro importante en términos del monumento público urbano. La escultura representativa de héroes políticos o culturales es menos usual; en cambio, se apela más a la escultura de carácter abstracto. Esto naturalmente tiene que ver con cambios culturales como los que se han señalado, y también con desarrollos artísticos propios de la época. A manera de ilustración de lo dicho puede citarse la escultura *Dinamismo*, de Édgar Negret, instalada en 1974 en la plazoleta frente a la Procuraduría General de la Nación; o la escultura *Lanzando la onda* (en algunas fuentes la catalogan como *El cóndor*), de Alejandro Obregón, instalada en 1975 en la plazoleta frente a Telecom; o la escultura *Nave espacial*, concebida por Eduardo Ramírez Villamizar e instalada en 1980 en la plazoleta frente al Centro de Convenciones Gonzalo Jiménez de Quezada.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Lilia Gallo, «Arte y sociedad en plena transformación hacia el siglo XXI: el arte japonés contemporáneo», en *Ensayos*, N° 5, año V, 1998-1999, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia (Facultad de Artes), p. 47.

<sup>34</sup> AA.VV., *Bogotá, un museo a cielo abierto*, pp. 160-174.

Evento destacable es la instalación de la serie de esculturas de gran formato instaladas en 1994 a lo largo de la Avenida El Dorado y catalogado como “Museo Vial Avenida El Dorado”. El proyecto fue ideado por la entonces “primera dama” de la Nación y, según se lee en el libro *Bogotá un museo a cielo abierto*, “... representó el ascenso al poder de una nueva generación”.<sup>35</sup>

La observación de campo nos mostró que, pese al probable valor artístico intrínseco que puedan tener muchas de aquellas obras, frecuentemente terminan banalizadas cuando no intrascendentes debido a las concepciones socioculturales y estéticas que subyacen a la conformación de la experiencia urbana contemporánea. Es frecuente encontrar esas piezas siendo objeto de usos para los cuales no fueron creadas. Por ejemplo, la obra *Longos*, referente con el que comenzó este escrito, la cual es empleada, los días de “ciclovía”, como rampas para la práctica de saltos en bicicleta; o *El Arco*, de John Castles, ubicado frente al Centro urbano de recreación de Compensar en la Avenida 68, en el que una de las ocupaciones permanentes de los celadores consiste en impedir que los niños lo usen como tobogán; o, probablemente el caso más célebre de la ciudad, la *Mariposa*, de Édgar Negret, que, como ya se afirmó más arriba, se ha convertido en el mejor tobogán que tienen los niños que frecuentan la plaza de San Victorino. No es nuestro interés discutir si ese uso espontáneo dado por la ciudadanía es legítimo o no; sólo queremos señalar, en aras de nuestra argumentación, que el tipo de recepción que reciben estos objetos no parece ser la que se esperaría para una obra de arte; y esa recepción proporciona pistas para comprender el carácter de la Bogotá contemporánea.

Cuando se preguntó a los jóvenes de los saltos en bicicleta en la obra *Longos* si tenían conocimiento de la naturaleza del objeto que estaban usando como “pista de entrenamiento”, algunos de ellos admitieron saber que se trataba de una obra de arte “o algo así”, pero reconocieron la inexistencia, para ellos, de otro significado distinto al carácter funcional del cual sacaban provecho en sus malabares ciclísticos.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 334.

<sup>36</sup> Entrevista personal, mayo de 2005.

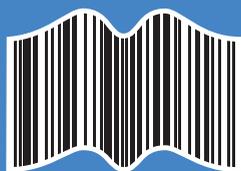


Imagen 4. Pedro Pablo Ramírez, *Longos*. Fotografía: Alberto Vargas.



Imagen 5. John Castles, *Arco*. Fotografía: Alberto Vargas.





9 789587 2507 18

El volumen aquí presentado reúne unos materiales que serán sin duda alguna de gran ayuda para un debate sobre la ciudad contemporánea y su futuro, ayudando a profesionales y estudiantes a pensar nuevas formas de aproximación y lectura. Considero que se trata de una publicación científica y metodológicamente sólida, muy pertinente en el ámbito académico. Están escritos los trabajos en excelente prosa y sin duda se plantea como un aporte significativo a una problemática de grandísima urgencia y actualidad, como es el trabajo de pensar y construir las ciudades del futuro.

Francisco Jarauta



UNIVERSIDAD DE BOGOTÁ  
JORGE TADEO LOZANO

[www.utadeo.edu.co](http://www.utadeo.edu.co)