Los efectos de la renovación del Museo de Antioquia en el centro tradicional de Medellín: ambivalencias entre el arte tradicional y el arte público

Introducción

Hace un poco más de veinte años la ciudad de Medellín en Colombia, se encontraba en una crisis institucional, social y de seguridad profundas debido a la aun latente violencia urbana desatada por el enfrentamiento entre el Estado y el Cartel de Medellín. Como bien lo ha demostrado Gerard Martin (2014), la década de los noventa fue para la ciudad, sus habitantes y sus dirigentes políticos, intelectuales y sociales un periodo de tiempo de una violencia desatada, una degradación del conflicto urbano sin precedentes y, en todo caso, un momento coyuntural para pensar en la sociedad medellinense más allá de esa vorágine de los asesinatos, las bombas y la muerte.

Una de las formas en que la institucionalidad, con el apoyo de la élite académica, empresarial y cultural de la ciudad, encontró para constituir un relato que hiciera contrapeso a esa imagen de una ciudad híper violenta, fue a partir de la planeación, gestión, ejecución, inauguración y puesta en funcionamiento de grandes obras como forma de mostrarle a sus ciudadanos, al resto del país y al mundo que Medellín se encontraba tomando control sobre sí misma y que iniciaba de manera decidida con el “lavado de cara” de una sociedad corrompida y ensimismada a una sociedad vinculada al

desarrollo global y a su apertura a la mirada extrajera, a los negocios y los nuevos aires mercantiles, turísticos y culturales.

Fue en este contexto, que el centro tradicional de la ciudad se convirtió en un escenario en donde se centraron los esfuerzos institucionales para poner de manifiesto está apuesta de re-institucionalización de Medellín y, a finales de los años 90, se realizó un proyecto urbano de grandes proporciones, no tanto por sus costos de producción o su magnitud en el espacio urbano, sino más bien por sus implicaciones simbólicas para la planeación urbana y, sobre todo, para las maneras de abordar el arte como medio de transformación urbano, educativo y cultural. Se hace referencia específicamente al proyecto conocido en ese momento como “Ciudad Botero”, que se puso en marcha en 1998 y se finalizó en el 2001, y que trajo consigo la ampliación del Museo de Antioquia y la construcción de la Plaza de las Esculturas de Botero ubicados ambas en pleno centro de la ciudad (ver Figura 1). Este artículo se centrará, entonces, en buscar dilucidar algunos de los efectos que ha tenido este proyecto para las dinámicas propias de esta zona del centro de Medellín en clave de las maneras, ambivalentes, en que el Museo se ha vinculado con su entorno cercano en los últimos 20 años.

Antes de continuar, vale hacer notar que para la realización de este trabajo se siguieron estrategias metodológicas heterogéneas propias de la antropología y la sociología urbana (Delgado, 1999; Duhau y Giglia, 2008; Giglia 2012). En concreto, se recoge aquí la integración de un trabajo de campo realizado entre el 2018-2020 en donde se hizo un rastreo de fuentes bibliográficas, la síntesis de conversaciones y entrevistas con funcionarios que trabajan o trabajaron en el Museo, una revisión documental del acervo de algunas experiencias artísticas producidas por esta misma institución y del archivo periodístico producido por un periódico local, el recuento de algunas conversaciones con personas habituales a sus alrededores y algunos recorridos realizados por esta zona urbana.

Breve contextualización sobre El Museo de Antioquia

El proyecto de hacer un Museo para la ciudad nace como iniciativa ilustrada de la élite antioqueña a finales del siglo XIX (concretamente en 1881) para consolidar una idea de la región antioqueña desde su producción de las bellas artes. Así, la institución transitó varias décadas sirviendo como punto de referencia educativo regional y como "biblioteca" de la producción artística departamental (Rivera, 2017; Herrera, 2019). Sin embargo, debido a la inestabilidad política, el periodo comprendido entre 1881-1950 se caracterizó por la ineficiencia de la gestión del Museo y de depender de los cambios administrativos.

Fue así que las élites económicos y políticas deciden que la institución debe pasar a manos privadas, para evitar la inestabilidad de lo público. En los años 50 el Museo ya privatizado pasa a llamarse Museo de Zea y se establece en la actual Casa del Encuentro (edificación que colinda con la

iglesia de La Veracruz, ver Figura 1). En este momento, la institución deja su carácter de “biblioteca”, en donde solo se acumulaba una colección de pinturas, a iniciar su historia museográfica.

Sin embargo, entre los años 70 y 80, y a pesar de una primera donación hecha por Fernando Botero encaminada a robustecer la institución, el Museo sufre por la debacle de la ciudad y del Centro caracterizada por el estancamiento de la construcción del Metro de Medellín [1], el abandono institucional y la fragmentación urbana por el desplazamiento del poder público y privado (González, 2018). Es así que para los años 90, y motivados por esa misma complejidad del entorno, las directivas discuten si el Museo debería irse o no hacia el sur de la ciudad en donde estaba el nuevo desarrollo urbano.

A esto se le sumaba además que las instalaciones del Museo se encontraban ubicadas en el sector del centro conocido como La Veracruz, por su cercanía con la parroquia que lleva ese mismo nombre (ver Figura 2). Una zona de la ciudad reconocida por sui impronta de arrabal callejero, por la manifestación latente del trabajo sexual callejero y la presencia de cantinas, bares y residencias para el consumo de licor y el intercambio de encuentros sexuales. En pocas palabras, era (y es aún) un entorno urbano que reunía (y reúne) una muchedumbre urbana, al decir de Manuel Delgado (1999), caracterizada por unas formas de ser y de estar en la ciudad a medio camino entre las lógicas campesinas y urbanas, por unas dinámicas callejeras que oscilan entre lo legal y lo ilegal en donde las violencias urbanas y la inseguridad eran (son) parte de la vida cotidiana del lugar.

Al final, se decidió mantener la institución en el Centro, ya que, en todo caso, el Museo funcionaba y funciona aún como un punto estratégico de control y desarrollo del proyecto de la ciudad institucionalizada en tensión permanente con las dinámicas no institucionales que se asentaron en el lugar en las décadas anteriores. Esta decisión, se vio reforzada además con una nueva donación anunciada por Fernando Botero a finales de los años noventa que, luego de una serie de vacilaciones, recibió el apoyo público y privado necesario para la planeación y consolidación del proyecto de renovación urbana "Ciudad Botero" (planeado y aprobado en el 1998 y construido e inaugurado entre 1999-2001), en donde parte de la institución se trasladó a la antigua sede de gobierno municipal (lo que hoy se conoce como la sede principal del Museo de Antioquia) (ver Figura 3).

Desde esa reinauguración del Museo de Antioquia en su renovada sede en el año 2000 ha habido, hasta hoy, diversas formas de dirección que se han caracterizado por la manera diferenciada en que se ha administrado, operado y conceptualizado el Museo. Sobre este asunto, se puede comentar que la institución ha pasado por cuatro momentos.

Un primer momento bajo la dirección de Pilar Velilla (2000-2005), quien se centró en poner a funcionar para la ciudad y los visitantes nacionales y extranjeros la nueva sede, buscando activar las colecciones y las distintas salas de exposiciones. Abriendo la institución para ser disfrutada a ojos de locales y extranjeros.

Un segundo momento, con la administración de Lucía González (2005-2010), caracterizada por una apuesta conceptual de la institución de alinearse con las lógicas globales de la "museología social" en donde se tomaba distancia de la concepción decimonónica de la museificación y "fetichización" de la obra de arte, para aproximarse más a la comprensión de Museo como un lugar de encuentros de prácticas artísticas contemporáneas vinculadas con el mundo social. Con ello se realiza el MDE07 [2] como una potente apuesta por la internacionalización del Museo al invitar artistas y colectivos de renombre internacional. Asimismo, en el periodo de González, se promovieron proyectos del Museo a nivel regional, llevando la institución a otras regiones del departamento, y se establecieron fuertes vínculos con los colectivos artísticos y culturales de la ciudad.

Luego, en un tercer momento, bajo la dirección de Ana Piedad Jaramillo (2011-2015), quien tenía un perfil de periodista y diplomática, se llevó a cabo el MDE11 gestionado por la anterior administración, donde se buscó que el Museo contara con pares a nivel internacional, se continuó la relación con los colectivos locales y se llevó a cabo el encuentro, ya

decididamente internacional (o más concretamente, local y global) del MDE15.

Finalmente, un cuarto momento, aún vigente, con la gestión adelantada por su actual directora María del Rosario Escobar (2016-actualidad), en donde se ha buscado mantener el relacionamiento internacional, pero ahora sumándole una estrategia propuesta de que el Museo debe mirar y actuar de manera directa sobre su entorno con el proyecto Museo 360°, en donde se busca, a partir de diversas estrategias (residencias artísticas, aperturas del Museo, actividades para niños y niñas de trabajadores informales, entre otras acciones) vincular la institución con su entorno cercano.

Vale en este punto comentar que esta propuesta de relacionar el Museo con su entorno no es algo inédito para la institución. Ciertamente, en su pasado reciente ya había habido algunas prácticas artísticas puntuales en eventos relevantes como el MDE07 (con los espacios de hospitalidad en donde se realizaron procesos de colectivos artísticos con personajes del entorno cercano), MDE11 (en donde se hizo énfasis en procesos de aprendizaje) y el MDE15 (con la propuesta "Vive la plaza" con proyectos de alimentación, música popular con Jorge Velosa y los músicos del Parque Berrío y "peluquiadas" a transeúntes del lugar). Aun así, es a partir del 2016 que se retoman estas acciones sociales desde un proyecto concreto para que las propuestas de las y los artistas invitados giren expresamente en torno a la vinculación con el contexto urbano y con las personas que son habituales al lugar.

Así, el Museo 360° se compone de acciones como *Residencias Cundinamarca* que se viene dando desde el 2016, con la participación de tres residencias artísticas al año. Uno de los resultados más conocidos de este espacio fue la propuesta de Las Guerreras del Centro con su performance *Nadie sabe quién soy yo*, del que se hablará un poco más adelante. Sumado a esto están los proyectos *Diálogos con sentido* con los niños

en estado de vulnerabilidad del entorno, la propuesta *El caldero* en donde se vincula a las personas que trabajan en la informalidad en el entorno, para hablar de recetas de cocina, entre otras acciones pequeñas como abrir las cuatro fachadas del Museo a la ciudad. A modo de síntesis, se puede entender que el proyecto Museo 360° es un techo conceptual que busca vincular la infraestructura de la institución, su proyecto educativo a través del arte y las personas que son habituales a su contexto urbano. En palabras del Museo:

> *En 2016, en el Museo de Antioquia nació el macroproyecto Museo 360, que planteó abrir todas las puertas del Museo y rescatar espacios subutilizados, especialmente en los costados del edificio que limitan con zonas de complejas realidades sociales: la carrera Cundinamarca, la avenida De Greiff y la calle Calibío. La idea de abrir el Museo en sus 360 grados implicaba, más que una acción física, la gran responsabilidad de generar una apertura real hacia los habitantes del entorno. Así, el proyecto ha buscado establecer un diálogo con las comunidades de ese territorio desde las prácticas artísticas contemporáneas, a partir de la figura de residencias: estancias de artistas durante 6 semanas en el Museo. Una propuesta inédita en la ciudad desde una institución museal con tantos años y con tanto peso de tradición a cuestas* (Museo de Antioquia, 2019: 2).

“Ciudad Botero” como proyecto civilizatorio del Centro

Ahora bien, de esta sucinta reseña de la historia reciente del Museo interesa centrar la atención en dos asuntos que han ido caracterizando la influencia de esta institución sobre la zona urbana en donde se encuentra situado y sobre las personas que son habituales a la misma. El primero tiene que ver con el proceso de planeación, construcción e inauguración de “Ciudad Botero” y el segundo hace referencia al relacionamiento ambivalente que esta institución ha establecido con su

contexto urbano inmediato en los años que han seguido desde su renovación.

Bajo estas circunstancias, se dirá de entrada que se entiende aquí dicho proyecto como un decidido proceso de renovación urbana en clave de puesta en práctica de un dispositivo civilizatorio que se puso en marcha sobre esta zona de la ciudad. Fue un proyecto que rápidamente se convirtió en un símbolo del cambio de la ciudad, de la transición de un periodo de mucha violencia a un presente donde la ciudad se recuperaba y le apostaba a un proyecto grande, costoso y con la estampa de un artista internacional.

Así fue intensamente narrado por uno de los medios locales más emblemáticos [3] y recibido con entusiasmo y complacencia por diversos sectores sociales, culturales y académicos. Este fue el caso de la profesora española Asunción Hernández (2002) quien tuvo la oportunidad de visitar el renovado Museo y la Plaza de las Esculturas al poco tiempo de que ambas obras hubieran sido inauguradas. En efecto, para esta investigadora el proyecto de "Ciudad Botero" podía ser entendido, para ese momento, como un esfuerzo cultural y educativo institucional público-privada para la construcción de caminos posibles para la paz urbana, la reconciliación y la revitalización de un sector marginado de la ciudad. Es más, la misma autora hace un ejercicio comparativo entre la renovación urbana que significó la construcción del Museo Guggenheim de Bilbao [4] y el proyecto local. En sus propias palabras:

> *Medellín no es ajeno, en este sentido, al fenómeno de los 'museos estrella' del nuevo milenio como el Guggenheim-Bilbao. Consciente de la importancia que tienen estos nuevos centros ligados a una figura de prestigio, en el caso a la del pintor y escultor colombiano más famoso fuera de su país, la operación 'Ciudad Botero' realizada a iniciativa del artista y con el apoyo y la participación de la autoridades municipales y de las principales empresas del país, pone en evidencia una voluntad de cambio social y cultural en la que*

> *el patrimonio es un elemento clave porque se utiliza para mejorar el nivel de autoestima de los ciudadanos, para reforzar el sentimiento de identificación con su ciudad, a la vez que se intenta devolver a la población espacios públicos abandonados a la marginalidad* (Hernández, 2002: 153).

Siguiendo por esa misma línea, Hernández resalta que junto al relativamente reciente sistema de transporte masivo (el Metro de Medellín), esta operación en el Centro era para la época: "(…) el segundo proyecto de renovación urbana más importante de la historia contemporánea de la ciudad y como la gran iniciativa de integración ciudadana de la población" (Hernández, 2002: 169). Esto debido a que, con esta propuesta educativa y cultural vinculada con la exhibición de las obras de arte para el espacio público y la actividad repotenciada del Museo, se estaba apostando por transitar caminos distintos que no profundizaran más en los recientes relatos de la violencia y el miedo urbanos.

A esto se le suma, además, dice la autora: "(…) la ilusión generada en la ciudad y el cambio de la imagen exterior de Medellín que, por primera vez, aparece en la prensa extranjera ofreciendo una imagen distinta del país a la tradicionalmente reducida al narcotráfico y la violencia" (Hernández, 2002: 170).

En este sentido, aunque la investigadora reconoce que para la consolidación del "Ciudad Botero" se realizaron procesos de demolición de edificios existentes, lo que conllevó el desplazamiento hacia otros lugares del Centro y de la ciudad de las personas que frecuentaban el lugar, y que esta misma condición del proyecto fue, cuando menos, contradictoria; sí es claro que su postura es afirmativa y ve, en su conjunto, con buenos ojos las renovaciones físicas y simbólicas que trajo a este lugar de la ciudad.

Por fortuna, en el ámbito artístico y académico local ha habido, desde el momento mismo de la inauguración de esa operación urbana, interpretaciones alternas que se suscriben y que se han encargado de hacer una crítica a lo que significó esta renovación urbana para el Centro y a la propuesta plástica de Fernando Botero. Esto con el ánimo de subrayar las contradicciones que se expresaron y se expresan en la realización de un proyecto de esta índole. Este es el caso de los artículos de Juan Luis Mesa (2002) y el texto del profesor Jairo Montoya (2002).

En el caso de Mesa, la crítica se hace de forma contundente desde el ámbito de la reflexión artística que toma distancia de la cooptación de poderes políticos y económicos que hacen del arte un asunto decorativo. De allí que su interpretación sobre "Ciudad Botero" parta de hacer una crítica a la obra de Fernando Botero y, desde ahí, a la decisión institucional de hacer de este fragmento urbano del Centro un lugar para la imposición de sus voluminosas esculturas. Al respecto planteaba el autor:

> *Sus obras pueden estar en cualquier ciudad y nada las distingue. ¿Qué particularidades existentes en Medellín hasta antes de decidirse por decreto, como es costumbre aquí por parte de planeadores, atrajeron al artista Botero para imponer sus esculturas confeccionadas sin la más mínima consciencia de su ciudad natal, para que además de insistir en su ubicación, se tuviera que derrumbar el fragmento de la ciudad existente sin el derecho a la argumentación del tipo legal o simbólica de los antiguos moradores, los recientes, los temporales, de la ya hoy constatable Plazoleta de las Esculturas? Por eso la necesidad de nombrar el proyecto como una ciudad, su ciudad, Ciudad Botero* (Mesa, 2002: 76).

De esta cita, conciernen tres cuestiones interrelacionadas que aborda el autor para profundizar en la crítica sobre todo el

proyecto: (i) la desconexión de las obras con las realidades contextuales, (ii) el carácter impositivo y, literalmente, demoledor de la misma y (iii) y su alineación con el relato institucional de "recuperación" del espacio público a partir del arte. Ciertamente, y para decirlo con la claridad que Mesa lo expone en su artículo: dicho proyecto fue una operación de reinstitucionalización del Centro a partir de un artista local de fama internacional cuyas obras escultóricas, que bien hubieran podido estar en cualquier otro lugar, fueron destinadas para reforzar la apuesta de renovación urbana de este sector.

Así, con el argumento de hacer un espacio público para la ciudad que además propiciaría la educación de la ciudadanía desde unas obras de arte público, se decidió hacer tabula rasa con los edificios y personas habituales al lugar para dejarle vía libre a unas esculturas que refundarían una nueva "ciudad". Entendiendo así el asunto, se abre la posibilidad de poner en cuestión el tipo de espacio y de arte "público" que se buscaba configurar con esta operación sobre la que hubo tanto entusiasmo de instituciones públicas y privadas.

Sobre este asunto, y en relación a la dimensión aportada por la obra artística de Botero, Mesa defiende la idea de que la obra de este artista que, si bien sus esculturas ocuparon un espacio público urbano, poco o nada le aportaban en términos de ser obras de arte público. Y, esto es así, porque si hay algo que caracteriza el arte público, no es el hecho de que esté puesto en una calle o una plaza, sino porque en su puesta en "obra" contextualizada puede poner de manifiesto las paradojas y contradicciones que conforman eso que nos es "público". En palabras del autor, mientras que Botero, con toda la institucionalidad de la ciudad alineada con su voluntad e intenciones, plantó decenas de esculturas en el Centro:

> (…) *los artistas disidentes de la oficialidad rimbombante, en silencio, con sus intervenciones, con sus ensayos, con sus*

> *experimentos, con sus dudas, nos recuerdan con certeza que como públicos, son espacios cargados de líquidos desparramados de manera incontrolada, unidos por lo mismo que los separa, siguiendo lo propuesto por Isaac Joseph* (…) (Mesa, 2002: 82).

En tal sentido, y hablando del aspecto espacial de esta renovación urbana, de "público" tuvo poco. Pues si eso "público está en los "desparrames" y mezclas de la vida social, "Ciudad Botero" buscó precisamente lo contrario: "(…) la Plazoleta de Ciudad Botero emula los bríos de la guerra, sus arrases, sus traslados, sus escombros, sus angustias, su arrogancia, su prepotencia (…)" (Mesa, 2002: 86).

Ciertamente, la demolición, que se cuenta como inevitable, fue contundente, hizo de una zona urbana, consolidada con el paso de los años, una plaza vacía para las esculturas. Una plaza que, literalmente, borró todo los "líquidos" sociales que había antes: locales, esquinas, residencias, lugares de encuentro y de referencia para las personas que frecuentaban o habitan en la zona. Con ello, decir que "Ciudad Botero" fue una apuesta institucional para aumentar el espacio público del Centro es, por decirlo menos, cuestionable.

Así lo hizo también evidente en su momento el profesor Jairo Montoya al señalar que las demoliciones que se hicieron de la porción urbana para la llegada de las esculturas y que estuvieron acompañadas, en su primera etapa, de la fuerza pública en caso de que hubiera enfrentamientos violentos con las personas que estaban desalojando, hicieron que el lugar adquiriera una dimensión terrorífica. Esto debido a que la producción de escombros, la generación de los desplazamientos y el borramiento de la diferencia se estaba dando, ya no desde las bombas de la violenta guerra urbana, sino desde el accionar institucional, desde el "arte", la "educación" y la "cultura":

> *A diferencia de lo que pasaba con el ágora de la polis, o en la plaza de la ciudad, las 'obras' ya no tienen aquí la impronta de convocar el carácter público de un espacio centrado, sino más bien la misión de 'rescatar' el centro de un espacio para un 'público' que en rigor debería ser expulsado como simple escoria de lo político* (Montoya, 2002: 120).

Esa "escoria" que fue expulsada, diría Montoya, no fue otra cosa que la gente común. Gente que, al parecer, no podía estar en el lugar que se construía para reclamar el Centro, para abrir un lugar para que los medellinenses lo consideraran nuevamente como el lugar de referencia y como el "corazón" de la ciudad. Sin embargo, rápidamente esa "escoria" empezó nuevamente a "desparramarse" en el renovado lugar. Primero tímidamente, como alcanzó a comentar el profesor Montoya en los primeros años de uso de la plaza, y ya luego de forma decidida. Tanto que pronto las subsecuentes administraciones vieron la necesidad de hacer presencia allí, sobre todo en las horas del día, a partir de funcionarios encargados de velar por el buen uso del "espacio público" y de la presencia policial para garantizar la seguridad de las personas que visitan el lugar.

Sobre este proceso de reocupación del lugar, no se puede dejar de comentar los trabajos liderados por la profesora Kathya Jemio (2014), y sus colegas (Jemio, Arango y López, 2016; Jemio y Arango, 2017), en donde, a través de un análisis comparativo entre fotografías del pasado y del presente, se hace una suerte de diagnóstico del proyecto de Ciudad Botero unos diez años después de su inauguración. De estos artículos interesa señalar que en todos ellos se plantea que la vida urbana que tienen los alrededores del Museo de Antioquia y que ha ido adquiriendo la Plaza de las Esculturas, radica en la diversidad de prácticas urbanas, la mayor parte de ellas informales, que se encuentran cotidianamente en el lugar. Con

lo cual, se plantea la idea de que, a pesar de la impositiva llegada de esas esculturas a este sector del Centro, la vida urbana encontró la manera de volver a establecerse allí mismo.

Para reforzar lo dicho, vale citar aquí las reflexiones que Manuel Bernardo Rojas (2017), le dedica a una de las estatuas de Botero instaladas en la Plaza de las Esculturas. El autor centra su atención específicamente en aquella escultura que representa una esfinge [5] y que le da pie para cuestionarse por aquello que este ser mitológico busca vigilar. ¿Qué es lo que está guardando esa escultura?, se pregunta. Si en la mitología las esfinges protegen ruinas, cuáles serían las ruinas que está resguardando esta esfinge en particular. Pues bien, se contesta, tal vez esté atenta a lo que ha sido de la gran "ruina" que fue este lugar en el pasado, cercano sin duda, donde hoy está ella y están las demás esculturas de Botero. Así, a partir de este juego narrativo, Rojas presenta una crítica renovada de los límites del dispositivo civilizatorio que fue la operación de renovación urbana. Límites que, en todo caso, estuvieron precisamente en aquello que el proyecto buscó borrar, "limitar" y separar, a saber: la "escoria" preexistente. En palabras del autor:

> (…) *no hay destrucción tan perfecta como para que pueda soslayar otras formas de lo ruinoso, otras formas de hacer ruina. Pensada quizás asépticamente, como acostumbran los arquitectos y planificadores en sus maquetas y en sus proyectos virtuales de las obras, lo proteico y multiforme de la ciudad, sin embargo, volvió a aparecer con el paso de los años. La plazuela cruzada por turistas que se toman fotos en las esculturas, es también 'asediada' por ladronzuelos que quieren robarles sus lujosas cámaras fotográficas (…) por allí está el vendedor ambulante, el improvisado guía turístico, el transeúnte que pasa sin detenerse a mirar que una esfinge vigila el entorno, no para invitarle a resolver el enigma – a fin de cuentas esas esculturas son tan kitsch- sino para decirle que él es el enigma, que hace parte de un*

> *tejido incomprensible y que su andar es parte de una estesia, en donde lo público se construye desde la escoria y no contra ella* (Rojas, 2017: 33).

En suma, lo que se quiere subrayar de estas aproximaciones críticas es la forma en que todas ellas buscan explicitar la inherente incongruencia de un proyecto como "Ciudad Botero". Partiendo pues de esa contradicción que hizo parte de la gestación misma de la historia reciente del Museo de Antioquia que hoy conocemos, se centrará la atención en el segundo asunto ya enunciado, a saber: la ambivalente relación que ha establecido el Museo con el entorno urbano en donde está erigido el edificio y a las diversas y disímiles estrategias institucionales que ha asumido en los últimos 20 años en relación a dicho entorno.

Las ambivalencias del Museo de Antioquia con su entorno

Bajo estas circunstancias, se entiende que hoy, y desde hace 20 años, el Museo de Antioquia tiene (y ha tendido) un lado A y un lado B [6]. O, si se quiere, una cara iluminada y una cara oscura. La primera está sobre Carabobo y es aquella que se ofrece al turismo, con las esculturas de Botero, la presencia policial permanente y la apertura que ofrece la plaza. La otra cara, que está sobre Cundinamarca y que tiene un punto de contacto y su influencia sobre Calibío y los alrededores de la iglesia de La Veracruz, es sustancialmente distinta. Es estrecha, llena de cantinas y bares para el ofrecimiento explícito de los servicios de las trabajadoras sexuales, sumado al evidente consumo y venta de drogas, así como también la presencia permanente de habitantes de la calle en sus niveles más altos de degradación.

Así, el Museo (con sus dos sedes conjuntas) y La Veracruz se erigen como dos íconos institucionales (privado religioso y

privado artístico/cultural) fronterizos entre un lado A y B de la ciudad. Es en esa condición del lugar que, se decía, el Museo ha establecido con los años acciones o estrategias ambivalentes que andan por caminos distintos: por un lado está la versión tradicional de la institución que se articula estrechamente con la donación de Fernando Botero y la Plaza de las Esculturas, bajo el discurso de ser el arte público por excelencia de la ciudad. Esta versión tradicionalista, que se vincula estrechamente con el lado A de la ciudad, se ha caracterizado además por "hermetizar" el edificio en relación a su entorno y proyectar al Museo en términos globales con grandes eventos e invitados internacionales del ámbito artístico más exquisito.

Por otro lado, está la versión del Museo que aboga por abrir espacios para las prácticas artísticas contemporáneas que le apuestan a la comprensión del lugar y al actuar, desde el arte, sobre ese lugar. Es en esta versión de arte crítico (por nombrarlo de algún modo) que ha promovido y gestionado el Museo en estos años, con algunas de las prácticas artísticas del MDE07, MDE11 y MDE15, así como también en los últimos proyectos comentados con la estrategia Museo 360°, que se potencia un *arte público*, en términos del filósofo español Félix Duque (2001), caracterizado por su potencia disruptiva de explicitar, a través de las prácticas artísticas, la dimensión de lo público en los lugares en donde es aplicada.

Este *arte público* es por lo general efímero, no "fijable" y, por ningún motivo, institucionalizable. Se aproxima mucho más al performance urbano que al emplazamiento escultural o la fijación pictórica. Siguiendo a Duque, el *arte público* no es aquel que se pone en el espacio público por más voluminoso y monumental que sea. Es más, ese tipo de expresión plástica no hace otra cosa que esconder, en el sentido de poner un velo, las características propias de lo público. Mientras que el otro tipo de prácticas artísticas, lo que hacen, así sea por un periodo de tiempo muy pequeño (el tiempo que dure la

intervención o el performance), es traer a la superficie los elementos que conjugan lo público en el lugar en donde se lleva a cabo la intervención.

En otras palabras, mientras que el arte público tradicionalista lo que hace es fijar el sentido de lo público y del arte en símbolos escultóricos monumentales que simplifican (y esconden) la complejidad de los lugares en donde se establecen; el *arte público* de las prácticas artísticas contemporáneas lo que buscan es explicitar los componentes (muchas veces frágiles, contradictorios y problemáticos) que se mezclan para constituir los lugares.

Así, mientras que en la versión del Centro de la Plaza de las Esculturas (promovida, gestionada y rentabilizada por el Museo de Antioquia) el arte se ha fijado en sus volumétricas esculturas y se ha simplificado el espacio público dando una versión de relativo control limitando la mirada únicamente al lado A de la ciudad. En ese mismo Centro, las prácticas artísticas que se han mencionado (también gestionadas y promovidas por el Museo) han buscado poner de manifiesto las colisiones, las violencias, los desarreglos, las contradicciones, los "desparramamientos" y las mezclas entre ese lado A y el lado B de esa misma ciudad. O lo que es lo mismo, es un *arte público* que pone de manifiesto los límites, las porosidades, los rebasamientos y los desbordes entre la ciudad y lo urbano, entre la *polis* y la *urbs* que componen ese lugar del Centro [7].

Dos experiencias de arte *público* desde el Museo de Antioquia

En este contexto, se han encontrado dos experiencias artísticas de *arte público* que hacen contrapeso a esa versión tradicional y pesada del arte representada en La Plaza de Las Esculturas de Botero. Se hace referencia específicamente a: (i) el proyecto *Bar Las Divas (Sustracción/Adición)* del

artista mexicano Héctor Zamora realizado en el 2007 en el MDE07 y (ii) el performance *Nadie sabe quién soy yo* resultado de la residencia artística de la artista bogotana Nadia Granados en el 2017 en el marco de la propuesta *Residencias Cundinamarca*.

En el 2007 el Museo de Antioquia realizó el citado evento del MDE07 cuya apuesta principal era la de reflexionar a partir de prácticas artísticas contemporáneas sobre la pareja conceptual hospitalidad/hostilidad, buscando respuestas sobre sus diferencias, puntos de encuentros y posibles fisuras, resquicios y fugas entre el acoger a los otros o generar límites y muros que separan y rechazan la diferencia. Partiendo de esta premisa, se les extendió la invitación a unos 80 artistas nacionales y extranjeros para que aportaran desde sus múltiples perspectivas. Es así como el artista mexicano Héctor Zamora llega a Medellín y, luego de pasar un tiempo recorriendo algunos barrios de la ciudad y, en especial, los alrededores del Museo de Antioquia, decide hacer una síntesis de lo visto con su obra *Bar Las Divas (Sustracción/Adicción)*. Al respecto de este proyecto se lee en las memorias del evento lo siguiente:

> *En Sustracción / Adición, el mexicano Héctor Zamora propone la realización de un bar que afecta directamente el funcionamiento de la Casa del Encuentro (…) Al margen de cualquier ubicación accidental, Zamora propone la construcción de una edificación que irrumpe, en todos los sentidos posibles de la palabra, con su cotidiano funcionamiento (…) le sustrae una fracción importante al espacio laboral en la Casa del Encuentro al tiempo que se lo añade al entorno; lo que deja de funcionar para la institución, en el adentro, comienza a hacerlo para el espacio público, en el afuera (…) El bar es atendido por mujeres del sector, quienes no sólo le han puesto su 'mano' en la decoración, sino que además han sido actores fundamentales en la concepción del sitio, aportando desde el*

> *nombre (Las Divas) hasta su trabajo; y pasando por la gestión y consecución de su mobiliario. Esta apropiación es un elemento imprescindible para el funcionamiento y avivación de la pieza* (Museo de Antioquia, 2011c: 118).

La obra *Bar Las Divas…* fue planteada de tal manera que durara unos pocos meses, y aunque se extendió por unos cuantos días más de lo planeado, al finalizar el MDE07 fue demolido el muro que hacía que adentro de la Casa del Encuentro fuera el afuera de la calle, y las cosas volvieron a la "normalidad", es decir, las dinámicas del Museo siguieron dándose dentro de él y en las dinámicas de las calles circundantes continuaron ocurriendo. Esta obra, si bien no buscaba traer a colación de forma explícita que ese afuera de los entornos del Museo y de la iglesia de La Veracruz se da en clave del trabajo sexual callejero, sí incrustó en la Casa del Encuentro, literalmente, uno de los lugares que acogen parte de las prácticas de seducción, conversación y ocio de las personas que se dedican a esto oficio: el bar o la cantina [8].

En efecto, y como se puede ver aún hoy en muchos de los bares y cantinas que se encuentran sobre Cundinamarca, con el *Bar Las Divas…* se planteó una doble condición que hace parte constitutiva de estas calles:

(i) Dejó ver que en estos bares de la zona se ponen en juego formas de encuentro urbano, de sociabilidad y maneras de vivir el Centro que se vinculan directamente con las lógicas del trabajo sexual callejero y que ponen en común una amplia tipología de personas habituales al lugar. Así es, si bien en estas cantinas es donde estas mujeres suelen tomarse algo previo con sus clientes, también son lugares para la conversación entre los cantineros, clientes y las prostitutas. Claro, son dinámicas de sociabilidad que fácilmente se

deslizan hacia el arrabal callejero con sus violencias, peligros, abusos y normas, pero que, en todo caso, son parte del Centro, y que en ellas también se configuran unas subjetividades que a partir de sus prácticas urbanas van configurando la impronta particular del lugar.

(ii) Puso en evidencia las contradicciones inherentes en la gestación de un museo como este, que no consideraba como parte de sus propias propuestas "museales", artísticas y de reflexión los intensos fenómenos sociales que lo rodeaban. Con esta obra, con su penetrante incrustación en las instalaciones del Museo de Antioquia, se generó un lugar para el encuentro donde personas de muchos tipos (del ámbito artístico, político, comercial y empresarial) experimentaron las dinámicas de hospitalidad enraizadas en el encuentro y la sociabilidad de esa "escoria" que el mismo proyecto "Ciudad Botero" buscó, sin éxito, borrar de esta zona del Centro.

De allí que se hable de contradicciones inherentes: en un principio dadas en la demolición y el desplazamiento de los fenómenos sociales existentes y, luego, expresadas en un hermetismo del Museo frente a esos fenómenos que lo rodeaban que, a pesar de todo, permanecieron haciendo de esas calles su lugar de existencia urbana. En pocas palabras, la obra de Héctor Zamora fue una constatación elocuente de la premisa ya comentada de que "lo púbico se construye desde la escoria y no contra ella". O, más precisamente, que el *arte público*, para ser *público,* no puede darse en contra o a espaldas de la "escoria", sino con y desde ella.

Por su parte, en el marco del mencionado proyecto macro del Museo 360° se ha realizado la propuesta de *Residencias Cundinamarca*. En pocas palabras, dicha propuesta puede resumirse como un proyecto con una declarada intención

pedagógica educativa y colaborativa, en donde la "obra de arte" adquiere relevancia más en el proceso creativo y en las mediaciones que propicia la propuesta artística, que en el resultado mismo. Así, en el 2017 la artista bogotana Nadia Granados es invitada a realizar una residencia de unas semanas en el Museo cuyo resultado fue el citado performance *Nadie sabe quién soy yo* concebido y realizado en un trabajo participativo con algunas de las trabajadoras sexuales callejeras del sector. Al respecto, y según un catálogo que recoge la experiencia de *Residencias…*, la propuesta de Granados se dio:

> *A través de un casting, un laboratorio, conversaciones particulares y ejercicios corporales, en los que se identificaron conjuntamente historias de vida y construyeron narraciones visuales para crear cada una de las escenas que conforman una performance en formato cabaret.*
>
> *Nadie sabe quién soy yo es la articulación entre la desmantelación de los códigos de la pornografía, las citas a la historia del arte y la literatura feminista, y las historias de vida y los cuerpos de ocho mujeres que ejercen o ejercieron la prostitución, o que hacen algún trabajo informal en el centro de Medellín. Sus voces y cuerpos narran las múltiples violencias infligidas sobre ellas, y desde allí accionan su capacidad de resiliencia y su lugar insumiso en la sociedad* (Museo de Antioquia, 2019: 7).

Bajo estas circunstancias, se trae a colación la obra de esta artista bogotana porque, 10 años después de la propuesta de Zamora, es una apuesta por vincular la actividad artística del Museo con las dinámicas propias del trabajo sexual circundante de la zona de la iglesia de La Veracruz y del Museo. Como se expone en el fragmento recién citado, en el proceso del montaje del performance se hacen unas entrevistas, tipo casting, que quedan grabadas y se exhiben como parte de la

experiencia.

Allí, varias mujeres cuentan algunos fragmentos de sus historias y sus tácticas (Certeau, 2000) de sobrevivencia a partir del ejercicio de la prostitución en las calles del Centro. Hablan de los maltratos a los que fueron y son sometidas por sus parejas sentimentales, sus clientes y sus jefes. Hablan del rechazo de sus familias, de la estigmatización de las personas que las miran en las esquinas en donde se han parado y se paran para ejercer su trabajo. Hablan de sus dramas y de sus momentos de mayor abandono y precariedad. Un ejemplo elocuente de estas piezas audiovisuales, es aquella que recoge el testimonio de una mujer que en vista de no haber tenido un buen día de trabajo y con la presión de no contar con que pagar la noche en una pensión cercana, toma la decisión de vender su pelo en una peluquería.

Es entonces a partir de este casting, sumado a un proceso de creación conjunta con las mujeres que resultaron seleccionadas, que se produce el performance tipo obra de teatro cabaret con distintas escenas, cada una de ellas interpretadas por una de las mujeres que participaron en su creación. A grandes rasgos, el performance presenta una propuesta plástica que mezcla el audiovisual y la actuación de estas mujeres tanto pregrabadas como en vivo.

La obra increpa al espectador, busca contar la experiencia de sus protagonistas desde los insultos que reciben, desde las violencias que soportan en sus casas, en sus barrios y en el Centro. Es una obra que pone en cuestión las contradicciones urbanas que se inscriben en el cuerpo y en la historia de vida de estas mujeres: hacen las veces de objeto de deseo, del desahogo sexual y de confidentes de sus clientes y, al mismo tiempo, son señaladas como personas despreciables, buenas para nada más que abrir las piernas, como mujeres engañosas y ladronas. Asimismo, son usadas como modelo invertido que encarna aquello que no debería ser y hacer una mujer: ser una

mujer que comercia con su sexo y hacerlo en las calles y en las noches. Y es, claro, una obra que busca valorar a estas mujeres como protagonistas de sus propias historias de vida [9].

En tal sentido, esas experiencias de vida marginalizadas y precarizadas de estas mujeres, sobre las que se elabora la obra de Granados, serían el producto *maldito* de un complejo entramado socio histórico y cultural que opera en el centro de la ciudad de Medellín y que, en los últimos años, viene exhibiéndose con singular fuerza en las calles que enmarcan esta zona urbana.

Cabe anotar, sin embargo, que hay en esta propuesta artística un asunto adicional que debe ser señalado, y es el hecho de que esa dimensión "insumisa" que se expresa en el casting, en los apartes de sus vidas que cuentan y en los fragmentos del performance, se vincula con la capacidad de agencia y autonomía que han fabricado como trabajadoras sexuales en estas calles. En la obra de Granados se ve un esfuerzo por recabar y hacer memoria de las formas en que estas mujeres son y han sido putas en el Centro, cómo lo han sobrevivido y cómo, a pesar de todo, ellas y tantas otras mujeres como ellas: viejas, gordas, arrugadas, algunas más jóvenes, otras de otros países, y todas ellas empobrecidas, siguen presentes haciéndose y haciendo el lugar.

En suma, lo que interesa de ambas propuestas artísticas es que dan pie para problematizar la relación entre el Museo, el centro de la ciudad y las prácticas urbanas del entorno urbano en donde está ubicado, en donde el trabajo sexual callejero es preponderante. El *Bar Las Divas…* y *Nadie sabe quién soy yo*, dan cuenta, desde dos perspectivas plásticas distintas, sobre la estrecha relación entre unas formas citadinas que se componen en la sociabilidad de las calles y las cantinas, sobre las miserias que cargan consigo muchas de las mujeres que "trabajan" esas calles circundantes, sobre sus luchas y tragedias cotidianas, sobre el valor que puede encontrarse en

esos esfuerzos diarios por hacerse una vida en el Centro. Y, por encima de todo, sobre cómo estas mujeres son también parte constitutiva de la dimensión "pública" del lugar: con su presencia diaria y sus procesos de territorialización cotidianos hacen que esta zona urbana se configure del modo en que lo hace.

Bajo estas circunstancias, mientras que el arte público convencional, que se ha venido exhibiendo de forma monumental y grandilocuente en la Plaza de las Esculturas de Botero, demuele, destruye y solicita como necesarios la puesta en marcha de procesos de higienización y borramiento de lo que preexistió en el lugar; el arte *público*, expresado en las prácticas artísticas contemporáneas como las dos analizadas, busca hacer visibles, con sus efímeras intervenciones, parte de las sustancias sociales que se desparraman en lo público, "empegotando" y mezclando lo impensado.

A modo de cierre

Con todo, si de lo que se trata es de reflexionar sobre las formas en que en distintas latitudes se escenifica ese "efecto Guggenheim", entendido como los cambios en las dinámicas urbanas y en las prácticas artísticas que propició la renovación urbana de una porción de una ciudad para la construcción y/o ampliación de un museo, lo que se puede concluir con este trabajo es que desde la vía interpretativa que se ha planteado aquí, los efectos que ha tenido el Museo de Antioquia en el centro tradicional de Medellín desde su renovación a finales de los años 90 con "Ciudad Botero" son, ciertamente, ambivalentes.

Como se ha visto, por un lado, con la renovación de esta institución se capitalizó el deseo de la institucionalidad local por avanzar en la "recuperación" del "corazón" de la ciudad a partir de un proyecto cultural promovido y apoyado

por un artista de reconocimiento internacional. Proyecto que, para su realización y permanencia, exigió procesos de demolición de edificios aledaños que conllevaron al desplazamiento de personas habituales al lugar y el establecimiento de vigilancia policial en la zona para garantizar la seguridad de las personas locales y extranjeras que quisieran conocer el renovado Museo y de una veintena de esculturas volumétricas y monumentales que estaban allí como una apuesta, del arte tradicional, por "llevar el arte" al espacio público y, de ese modo, relacionarse de manera, distante, con su entorno.

Por el otro lado, y de manera paralela, como parte de ese proceso de renovación física, simbólica y conceptual de la institución, en estos últimos 20 años el Museo de Antioquia se ha convertido en un escenario para el encuentro, la reunión, la gestión y la producción de unas propuestas artísticas contemporáneas en clave de unas manifestaciones de un *arte público* que propone unas formas de comprensión y de relacionamiento distintas con el centro de la ciudad y con las personas que le son habituales a los entornos urbanos del Museo. Es así como, con diversas propuestas de prácticas artísticas contemporáneas que se pueden rastrear desde el MDE07 y que se manifiestan hoy con iniciativas como las de Museo 360°, que el Museo busca pensarse como una institución porosa con su entorno inmediato y relacionándose de críticamente con esos "desparramamientos" urbanos que se ponen en juego en lo público. Comprendiendo que el Museo (como la ciudad), como vimos de la mano de Manuel Bernardo Rojas, es y se hace con la "escoria" urbana y no contra ella.

De ambas tendencias que conviven hoy en el Museo y que dependen de las formas de dirección que ha tenido y que tendrá esta institución, se estima que es la segunda, la del *arte público*, la que expresa con potencia el lado crítico, propositivo, creativo y transformador de esos "efectos", no necesariamente buscados, de ese proyecto civilizatorio en

clave de la renovación y “estetización” urbanas que fue en su momento “Ciudad Botero”.

Notas

*Este trabajo hace parte de la investigación doctoral que adelanta el autor para optar por el título de Doctor en Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. Esta investigación cuenta con el apoyo de las becas para Doctorados Nacionales de Colciencias (hoy Minciencias) convocatoria N° 785 en el periodo 2018 y 2021. Asimismo, cuenta con el apoyo de la Universidad Pontificia Bolivariana (UPB), sede Medellín, Colombia. Cabe agregar que este texto hace parte de los productos del proyecto de investigación N° 507C-06/19-35 radicado en el Centro de Investigación para el Desarrollo y la Innovación (CIDI) de la UPB.

**Correo:miguel.arango@upb.edu.co. Orcid: https://orcid.org/0000-0003-4012-2056.

[1] Este sistema de transporte masivo inaugurado en 1995 cruza de sur a norte buena parte del Valle de Aburrá, conectando varios de los municipios que lo componen, de allí su nombre de tren metropolitano. Asimismo, ha integrado con una de sus líneas el occidente de la ciudad. Este tren metropolitano elevado inició su construcción en los años ochenta y, por diversos problemas financieros, estuvo detenida y a medio hacer, dejando unas huellas urbanas de ciudad en ruinas que se sumaron a la profunda crisis social y de seguridad de la época.

[2] El MDE07 fue la primera versión de un encuentro internacional de prácticas artísticas contemporáneas en la ciudad. El Museo fue el anfitrión y estuvo a cargo de la

administración, gestión, promoción y divulgación. Fue un evento que buscó involucrar a la ciudad en su conjunto: la administración municipal, varias instituciones educativas, universidades, empresas privadas y visitantes. Contó con actividades académicas, recorridos, exposiciones, charlas, conciertos, fiestas, entre otras actividades. El MDE07 fue el punto de partida para las otras dos versiones de este tipo de eventos que mencionaré: el MDE11 y el MDE15. Para mayores detalles sobre estos encuentros, recomendamos la revisión de las siguientes publicaciones:*Artistas, espacios y proyectos invitados*. *Encuentro Internacional de Arte Medellín 2007. Prácticas Artísticas contemporáneas* (Museo de Antioquia, 2011a), *MDE11. Cuaderno de memorias* (Museo de Antioquia, 2011b) y *MDE15. Encuentro Internacional de Arte de Medellín. Historias Locales/Prácticas globales* (Museo de Antioquia, 2015).

[3] Así por ejemplo el periódico más tradicional y de mayor tiraje de la ciudad conocido como El Colombiano, se ha encargado a hacer una oda a Fernando Botero como un artista de relevancia capital para la ciudad. En este mismo sentido, los más de 80 contenidos que en los últimos 20 años este periódico le ha dedicado a este personaje, a su obra y a sus esculturas, profundizan aún más esa narrativa de que si no fuera por él y su expresividad plástica en sus esculturas volumétricas quién sabe qué escabrosas y terroríficas sendas hubiera seguido el devenir del Centro.

[4] Vale comentar aquí la profesora Hernández hace referencia al modelo Guggenheim de forma, en general, positiva, ya que, si bien hace mención algunas críticas que ya se empezaban a realizar sobre esa forma de renovación urbana, centra su atención en los aspectos favorables de esa operación urbana tanto en Bilbao como en Medellín. Por lo tanto, no debe confundirse su ejercicio comparativo con las perspectivas que vendrían años más tarde sobre los efectos (muy rentables por lo demás) de instalar un “ornamento urbano” en zonas

deprimidas de las ciudades para renovarlas, higienizarlas y estetizarlas de forma radical, como bien lo recuerda el profesor González retomando los planteamientos críticos sobre el museo de la ciudad española de Iñaki Esteban. Al respecto se recomienda leer del texto del profesor Luis Fernando González (2019) titulado *¿Tiene futuro el pasado? La renovación urbana en tiempos de la globalización.*

[5] Describir esta escultura es fácil, no es sino traer a colación la definición de la RAE de esfinge: "En la mitología griega, monstruo fabuloso representado generalmente como una leona alada con cabeza y pecho de mujer, que plantea enigmas irresolubles" (consultado el 24 de mayo del 2021 URL: https://dle.rae.es/esfinge), e imaginarse esa definición hecha escultura volumétrica por Fernando Botero.

[6] Se agradece aquí a la conversación sostenida con uno de los funcionarios que, para el 2019, trabajaba en el Museo de Antioquia. Es desde su explicación de las dos caras del Museo (A y B) que fue posible articular algunos de las ideas que siguen.

[7] Se hace referencia aquí a la ya clásica tensión que constituye las ciudades propuesta por Manuel Delgado (2007) entre la ciudad (la *polis*) que corresponde a la dimensión reglada, planeada, previsible y ordenada de las ciudades y lo urbano (la *urbs*) como esa dimensión móvil, caótico y potente que corresponde a una "materia social" no normada y sin límites ni convenciones sociales claros que está haciéndose y deshaciéndose permanentemente en las ciudades en el murmullo y la muchedumbre urbana.

[8] Para reconocer un registro fotográfico y en video de la obra, se recomienda visitar el siguiente sitio del artista: https://lsd.com.mx/artwork/bar-las-divas-sustraccion-adicion/

[9] Para conocer más detalles sobre este performance se recomienda visitar el siguiente enlace en una de las páginas

de la artista: http://nadiagranados.com/wordpress/2017/12/09/cabaret-nadie-sabe-quien-soy-yo-2/