



MITÓPOLIS

Un ensayo sobre arte y memoria en el espacio público

Beatriz Elena Acosta Ríos
Manuel Bernardo Rojas López
Juan Diego Parra Valencia



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA



Institución Universitaria
Acreditada en Alta Calidad

MITÓPOLIS

Un ensayo sobre arte y memoria en el espacio público

Post Scriptum

*Dedicamos este libro a Carlos Mesa, porque las ciudades
y quienes las aman, no tienen fin.*

MITÓPOLIS

Un ensayo sobre arte y memoria en el espacio público

Beatriz Elena Acosta R.
Manuel Bernardo Rojas
Juan Diego Parra Valencia



Mitópolis. Un ensayo sobre arte y memoria en el espacio público

© Instituto Tecnológico Metropolitano -ITM-
© Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín

Edición impresa: junio de 2017
Edición electrónica: septiembre de 2017
ISBN-p: 978-958-5414-08-2
ISBN-HTML: 978-958-5414-09-9

AUTORES

Beatriz Elena Acosta R.
Manuel Bernardo Rojas
Juan Diego Parra Valencia

RECTORA RECTOR O VICERRECTOR

María Victoria Mejía Orozco Ignacio Mantilla Prada

DIRECTORA EDITORIAL DIRECTOR EDITORIAL

Silvia Inés Jiménez Gómez Renzo Ramírez Bacca

COMITÉ EDITORIAL ITM COMITÉ EDITORIAL UNAL

Eduard Emiro Rodríguez Ramírez, M. Sc.	Rubén Darío Acevedo, Ph. D.
Jaime Andrés Cano Salazar, Ph. D.	Jorge Iván Echavarría Carvajal, M. Sc.
Silvia Inés Jiménez Gómez, M. Sc.	Raúl Botero Torres, M. Sc.
Yudy Elena Giraldo Pérez, M. Sc.	Marion Weber Scharff, Ph. D.
Viviana Díaz, Esp.	Alcides Gómez Jiménez, Ph. D.
	Yesenia Morales Mejía

CORRECTORA DE ESTILO

Lila M. Cortés Fonnegra

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN FOTOGRAFÍA DE LA PORTADA

Alfonso Tobón Botero Patricia Londoño, de la serie Suturas
Intervención - Centro de Medellín.

ASISTENTE EDITORIAL

Viviana Díaz

Instituto Tecnológico Metropolitano	Universidad Nacional de Colombia. - Sede Medellín
Calle 73 No. 76A-354	Calle 59A No. 63-20 Medellín
Tel.: (574) 440 5197	Tel: (574) 4309000
fondoeditorial@itm.edu.co	http://medellin.unal.edu.co/
http://fondoeditorial.itm.edu.co/	webmaster_med@unal.edu.co
Medellín - Colombia	Medellín - Colombia

Acosta R., Beatriz Elena

Mitópolis : un ensayo sobre arte y memoria en el espacio público / Beatriz Elena Acosta R., Manuel Bernardo Rojas, Juan Diego Parra Valencia -- 1a ed. -- Medellín : Instituto Tecnológico Metropolitano; Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín, 2017.

266p. : il. -- (Investigación Científica)

Incluye referencias bibliográficas

ISBN-p: 978-958-5414-08-2

ISBN-html: 978-958-5414-09-9

1. Arte urbano -- Medellín 2. Arte y ciudad 3. Arte público -- Medellín I. Rojas, Manuel Bernardo II. Parra Valencia, Juan Diego III. Tit. IV Serie

709.861 SCDD 21 ed.

Catalogación en la publicación - Biblioteca ITM

Las opiniones, originales y citas del texto son de la responsabilidad de los autores. El ITM y la UNAL salva cualquier obligación derivada del libro que se publica. Por lo tanto, ella recaerá única y exclusivamente sobre los autores.

CONTENIDO

Capítulo 1

De la ciudad prometeica a la ciudad proteica	11
1.1 De cómo las superficies plantean el enigma.....	13
1.1.1 El incómodo Prometeo.....	13
Ex-curso.....	18
1.1.2 La ciudad desde las ruinas y el incontrolable Proteo.....	20
Ex-curso.....	31
1.2 De las formas de representación o de cómo fracasan las utopías.....	35
1.2.1 Cruces.....	36
1.2.2 Destinos.....	40
1.2.3 Azares.....	45
Ex-curso.....	52

CAPÍTULO 2

La ciudad epimeteica. Amnesias y anestésias urbanas	54
2.1 Ciudad, arte y mnemotecnica.....	56
2.2 Epimeteo, Prometeo y la invención del origen.....	61
2.3 El artista: impostor del origen que funda ciudad.....	73
2.4 La ciudad y los olvidados: genealogía del artista y el marginal 81	
2.5 Ciudad (a)mnésica – Ciudad (an)estésica.....	104

Capítulo 3

Epimeteo de paseo por las calles de Medellín	112
3.1 Arte público.....	117
3.1.1 El caso situacionista.....	121
3.1.2 Pausa necesaria: entre Groys y Bourriaud.....	125
3.2 El caso Medellín.....	138
3.2.1 Tiempos de cambio.....	141

3.2.2 El presente	155
3.2.3 Los artistas de hoy y la calle	158
3.2.3.1 El pintor de las comunas.....	175
3.2.3.2 El pintor de barbacoas.....	177
GALERÍA DE IMÁGENES EN EL ESPACIO PÚBLICO	183
Imágenes: Fredy Serna	184
Zona Suroccidental	190
Zona Suroriental	198
Zona Centro	214
Zona Noroccidental	222
Zona Norte y Centro-Oriental.....	227
Zona Barrio	232
13 de Noviembre	232
Municipio Copacabana.....	235
Jorge Zapata	242
REFERENCIAS	248
Tabla de autores de las fotografías incluidas en la galería.....	260

PRESENTACIÓN

Este es un libro sobre el arte en el espacio público. Lo que quiere decir que el lector tiene entre sus manos un trabajo en el que los autores trataron de ahondar en el sentido de la calle como inspiración y al tiempo, soporte de múltiples obras artísticas en las que sus creadores han mantenido una relación constante con el asfalto, el polvo, la corrosión y la hostilidad, y se han atrevido a hurgar en las oquedades de lo urbano. Pero también se trata de un acercamiento a las maneras como se teje hoy entre las administraciones y los circuitos de arte una colaboración para efectos de buscar soluciones conjuntas a los innumerables conflictos que entraña la ciudad. Sobre todo, hace un homenaje a los artistas de Medellín, que desde tiempos de su fundación han dejado trazas en el espacio, contribuyendo a la construcción de la memoria colectiva.

El texto no está armado con tres ensayos distintos, sino que es un solo ensayo escrito a varias manos, desde tres perspectivas, así:

En el primer capítulo, *De la ciudad prometeica a la ciudad proteica*, Manuel Bernardo Rojas hace una revisión de la figura de Prometeo, de su relación con la génesis de la ciudad y de un ulterior devenir urbano, a partir de otra figura mitológica: la de Proteo, abriendo así el camino para pensar las formas como los habitantes de las ciudades tratan de paliar el olvido inicial de Epimeteo, a saber, la entrega de los dones a los hombres, razón por la cual Prometeo (su hermano) debe robar el fuego divino para entregarlo a aquellos que desde entonces encaran su condición mortal con artilugios técnicos que los prolonguen más allá de sus muertes individuales, que los dejen inscritos en recordaciones futuras. El segundo capítulo, *La ciudad epimeteica*, de Juan Diego Parra, intenta una vuelta de tuerca, precisamente, al mito de Prometeo, sustentada ahora en la revisión de la figura de Epimeteo, buscando reflexionar en torno a las ideas de origen, territorio, arte y ciudad, desde la búsqueda artística por configurar escenarios resistentes al olvido.

MITÓPOLIS

Un ensayo sobre arte y memoria en el espacio público

Por último, yo imagino a *Epimeteo de paseo por las calles de Medellín*, encontrándose en cada esquina, en cada plaza, en cada acera, con consecuencias de su olvido primigenio: la búsqueda incesante que hacen los *poietés* de ese origen perdido en el tiempo, el intento de los artistas por recuperar una memoria de lo vivido por generaciones desperdigadas en las arenas milenarias del pasado, el trabajo colectivo de creación de una historia que nos re-ligue, que nos congrege en este lugar que es nuestra ciudad. Así, el tercer capítulo es una exploración del concepto de lo público en los contextos del arte y de lo urbano, desde las cimentaciones mitológicas de la ciudad vistas en el entorno local. Por eso hablamos de *Mitópolis*, pues la ciudad que habitamos, con cuyas costumbres nos identificamos y de la que creemos conocer su genealogía, no es otra cosa que la obra colectiva de todos aquellos que recurriendo a mitologemas la inventaron. Por eso apelamos a las tres figuras mitológicas de la fundación: Prometeo, Epimeteo y Proteo. Y a una cuarta, cuya presencia encarna cada urbanita: Caín, el desterrado. Nosotros, los hijos de Caín, los habitantes de ciudad, venidos de lugares inciertos, recurrimos a los mitos para sobrellevar la angustia frente al desconocimiento de nuestro origen y día a día los actualizamos en los rituales cotidianos en el espacio privado y en el público, en el territorio de Hestia (el *oikos*) y en el de Hermes (la *polis*). En este ensayo nos ocupamos solo del segundo.

No tomamos ninguna postura, no criticamos ninguna obra en particular, ni ninguna política pública, ni a ningún artista; este trabajo solo pretende dar cuenta del *statu quo* del arte público, o por lo menos acercarse a su devenir actual desde una cuidadosa revisión conceptual, atravesada por figuras mitológicas, que orienten un poco la observación de las transformaciones y variaciones tanto históricas como culturales. Por lo tanto, no privilegiamos ninguna inclinación política ni a ninguna administración en particular en detrimento de otras. Este libro es, por el contrario, la expresión de un amor compartido por los temas referentes al fenómeno urbano,

MITÓPOLIS

Un ensayo sobre arte y memoria en el espacio público

por las ciudades, por Medellín y por sus artistas. Los tres autores hemos pasado la mayor parte de nuestras vidas en esta esquina del mundo, desde ahí hablamos.

Es precisa una salvedad: las fotografías que usamos durante los tres capítulos iniciales tienen *pies de foto*, pues participan de los textos justo en los lugares en los que aparecen. Hay un cuarto capítulo conformado por lo que hemos llamado *Galería en el espacio público* y que incluye registros de obras de arte urbano, esculturas, instalaciones efímeras, intervenciones arquitectónicas y de artistas, que recopilamos en los recorridos que realizamos por los cuatro puntos cardinales de Medellín y que son parte fundamental de la investigación, pues constituyen el resultado visible de un trabajo de campo tan extenso como dispendioso. Esta galería se presenta sin claves de ubicación para que el lector la recorra como si fuese un caminante desprevenido que va por la ciudad, pues en esa asimilación que hace el espacio público del arte realizado en su soporte material, la interpelación de los objetos y *pintadas* está separada de la voz del autor.

Agradecemos entonces a todos los que nos acompañaron en este viaje por Medellín y soportaron con nosotros el sol, la lluvia, el tráfico, la mugre, el miedo y todo lo que implica caminar las calles por días enteros. Gracias a Andrés Mejía y Raúl Benito, quienes estuvieron desde el principio. A Andrés Felipe Espinosa, su madre, su abuela y Danger, Alex Cuervo y Viviana Otálvaro, que llegaron después. A los artistas Adriana Pineda y Julián Urrego que siempre han estado dispuestos a abrir las puertas de Taller 7 para hablar de su trabajo. A Patricia Londoño y a Marta Salazar, quienes nos contaron en detalle sus experiencias y nos compartieron material sobre sus intervenciones y acciones. A Jorge Zapata, Teresita Rivera y Abraxas Aguilar, que durante tardes enteras nos mostraron el mundo de Barbacoas, nos contaron anécdotas y más de una vez nos dejaron al borde de las lágrimas, al encontrar en el corazón del Centro de Medellín imágenes y crónicas que resonaban con las

MITÓPOLIS

Un ensayo sobre arte y memoria en el espacio público

vistas en películas de Almodóvar y de Arístarain, a las que hemos vuelto sin cansarnos desde tiempos de la universidad. A Fredy Serna por pintarnos sin saberlo, por construirnos ese paisaje que miramos distinto desde sus cuadros y murales, por devolvernos también (y sin darse cuenta) a esa época en la que la música, la pintura y el baile fueron nuestro salvavidas en medio del infierno. A Carlos Obando que nos compartió el documental sobre Fredy Serna en Barcelona (*Mi casa es tu casa*), lo mismo que las experiencias de ese ya lejano 1995, cuando se grabó *Manos a la obra*, parte de la serie *Muchachos a lo bien*. A los artistas que no conocimos, a los que no conoceremos, a los muertos y a los vivos que crean día a día esta galería que hoy estudiamos. Pero, sobre todo, a Paulina Restrepo y a Carlos Arbeláez, quienes hasta hoy han compartido con nosotros días de sol y noches de desvelo en el registro e integración de las imágenes al texto final. Ellos son esperanza de esa forma griega de amistad en el saber, tan escasa en tiempos oscuros. Gracias a nuestros alumnos, porque fueron ellos el motor de esta búsqueda, a la Facultad de Artes y Humanidades del ITM y a la Facultad de Ciencias Humanas y Económicas de la Universidad Nacional, que apoyaron la investigación que dio origen a este libro presentado hoy al Fondo Editorial. Esta es una manera de dar gracias a la amistad, que nos permitió durante un tiempo, más que preparar un libro para consulta de aquellos que quieran conocer sobre el arte público de Medellín, aprender un poco más de esa ciudad en la que viven aquellos jóvenes que nos escuchan en las aulas y que serán los futuros *constructores de pueblo*.

Elena Acosta R.

CAPÍTULO I

DE LA CIUDAD PROMETEICA A LA CIUDAD PROTEICA



Manuel Bernardo Rojas López

Doctor en Filosofía de la Universidad Autónoma de Madrid. Historiador y Magíster en Estética de la Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín. Profesor asociado de la Facultad de Ciencias Humanas y Económicas de la Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín.

Prometeo sabe más que nadie en el mundo.

Teogonía

Prometeo y Epimeteo forman dos caras de un personaje único, al igual que la prometheia en el hombre no es más que un aspecto de su ignorancia radical del futuro.

Detienne – Vernant

Dice Idiotea a Menelao a propósito de Proteo:

Mantenle bien sujeto, sea cual fuere lo que su ansia ardiente intente para librarse; adoptará todas las formas, se cambiará en todo lo que reptaba sobre la tierra, en agua, en fuego divino; pero tú reténle sin soltarlo, apriétale con más fuerza aún; y cuando llegue el momento de hablar volverá a tomar los rasgos con los que le viste cuando estaba dormido.

Odisea, IV

1.1 DE CÓMO LAS SUPERFICIES PLANTEAN EL ENIGMA

1.1.1 EL INCÓMODO PROMETEO

Hay figuras míticas que tienen la capacidad de reactualizarse, de reaparecer cada cierto tiempo en el horizonte cultural de Occidente. Figuras míticas que, por lo general, hacen referencia al mundo griego con el cual, sin embargo, tenemos una distancia tal, que en modo alguno podemos explicar el porqué de esa insistencia de volver y recabar en ese horizonte en muchas cosas ya periclitado; acaso se deba a la ilusión de una supuesta continuidad o una profunda afinidad espiritual o algo así. Es cierto, en todo caso, que del mundo griego parece que hemos tomado no solo palabras, sino prácticas culturales y discursivas, arquitecturas incluso, que cada tanto permiten señalar a la Hélade como el origen de todo lo que somos. Mas esa pregunta por el origen, de la cual ya Nietzsche nos advirtió en su momento, no deja de soslayar lo que realmente interesa: lo que hacemos es reinterpretar eso que llamamos legado, herencia o fundamento¹. En realidad, solo hacemos reapropiaciones, reinterpretaciones de asuntos de otras épocas, en este caso de la mitología griega, para poder pensar nuestra condición y sobre todo para –si no nos dejamos engatusar con la falacia de los precedentes, los padres y los orígenes– descubrir nuestra diferencia. En la medida en que podamos establecer esos parámetros diferenciales, podremos utilizar a nuestro amañó el discurso mítico que, desde el ámbito de las polis griegas, sirva para pensar las metrópolis contemporáneas.

Con esta claridad, se puede, por tanto, recurrir a dos figuras míticas: Prometeo y Proteo. La primera, indefectiblemente, nos hace pensar no solo en las narraciones hesiódicas, sino también en el horizonte trágico de Esquilo y en el uso que Platón hace de

¹ No porque creamos a pie juntillas en algo así como el fundamento o principio fundador de algo. Más bien, lo que se intuye es la ilusión que nos hace construir dicho punto cada vez, en particular estrategia hermenéutica que ya Gadamer nos había enseñado: fusión de horizontes, diálogo siempre abierto, círculo que nunca vuelve al mismo punto.

la historia del titán malquistado con Zeus; figura que sirve para explicar la condición técnica pero también –como hace el filósofo– para mostrarnos cuán fácilmente podemos alejarnos de un orden político correcto cuando nos entregamos a las tramas del artificio. De hecho, en Platón la figura de Prometeo es lo que no permite fundar la vida correcta de la polis (de la ciudad, pero también del Estado que a su alrededor se organiza); un orden político que en realidad está dado por Zeus el dios supremo, que como rey del Olimpo lo garantiza, aunque lo que describe el filósofo no se corresponde a la vida política de Grecia en el siglo IV a. C², sino que es un orden ideal del cual los hombres se alejan por distraerse en los artificios de Prometeo.

El mito, tal como Platón nos lo cuenta, se orienta en dos sentidos. El primero de ellos, indicando la importancia de Prometeo, incluso a pesar de haber robado a Atenea y a Hefesto, tanto la sabiduría como el fuego, para poder dotar a los humanos de las facultades físicas, los mecanismos de defensa frente a los otros animales, garantizar su descendencia y que tuviesen la posibilidad de alimentarse, que eran en principio dotes naturales, pero que el torpe de su hermano Epimeteo³ distribuyó entre todos los animales y olvidó al hombre, dejándole inerte y al borde de su desaparición.

Mientras estaba perplejo, se le acerca Prometeo que venía a inspeccionar el reparto, y que ve a los demás animales que tenían cuidadosamente de todo, mientras el hombre estaba desnudo

² Es obvio, que siempre pensamos en Platón como alguien en quien lo clásico del mundo griego, que por lo general se ubica en el siglo V a.c., encuentra un discurso legitimador. Sin embargo, cuando Platón produce su obra ese mundo clásico, que coincide con el esplendor de Atenas, ya está seriamente afectado por los conflictos con Esparta y el modelo político democrático es duramente cuestionado. Platón mismo es un crítico de la democracia, y aunado con ello, surgen sus inquietudes sobre la palabra y su poder para engañar, así como inquietudes sobre el simulacro en cuanto expresión que nos puede hacer olvidar el mundo ideal. Platón por tanto, está repensando lo político y es un puente que llevará más bien, luego de Aristóteles y luego de serios conflictos políticos en la Hélade, a configurar formas políticas de cuño imperial (el Helenismo es evidencia de ello) en donde la polis ya no cumplirá el mismo papel.

³ Aunque conocemos la consideración de Stiegler sobre el pecado de Epimeteo, como la verdadera figura en donde se encarnan las paradojas de la técnica –posibilidad y torpeza, construcción y destrucción– no utilizaremos esta figura que pensamos hemos de reorientar en otras reflexiones (que no son objeto de estos ensayos) en donde la ciudad sea convocada en formas de representación que abren el horizonte de la distopía. El siguiente capítulo escrito por Juan Diego Parra sí se centra en la figura de Epimeteo.

y descalzo y sin coberturas ni armas. Precisamente era ya el día destinado, en el que debía también el hombre surgir de la tierra hacia la luz. Así que Prometeo, apurado por la carencia de recursos, tratando de encontrar una protección para el hombre, roba a Hefesto y a Atenea su sabiduría profesional junto con el fuego –ya que era imposible que sin el fuego aquella pudiera adquirirse o ser de utilidad a alguien– y, así, luego la ofrece como regalo al hombre. De este modo, pues, el hombre consiguió tal saber para su vida; pero carecía del saber político, pues este dependía de Zeus. Ahora bien, a Prometeo no le daba ya tiempo de penetrar en la acrópolis en la que mora Zeus; además los centinelas de Zeus eran terribles. En cambio, en la vivienda, en común, de Atenea y de Hefesto, en la que aquellos practicaban sus artes, podía entrar sin ser notado, y así, robó la técnica de utilizar el fuego de Hefesto y la otra de Atenea y se la entregó al hombre. Y de aquí resulta la posibilidad de la vida para el hombre; aunque a Prometeo luego, a través de Epimeteo, según se cuenta le llegó el castigo de su robo (Platón, 1985, p.525).

Estos dones básicos son, según Platón, el fundamento de todo hacer técnico que permite al hombre sobrevivir, pero no le permite en modo alguno construir una vida en sociedad y, sobre todo, hacer un orden político. De hecho, los humanos en su afán por cuidarse de los otros animales deciden vivir en común, pero no logran llevar una vida tranquila entre ellos. Conocen de lo divino, saben de la cacería, del hacer artesanal en general, pero no saben vivir en comunidad y por tanto lo político no es un hacer humano facilitado por Prometeo, sino que requiere de Zeus que sin duda está más cerca de la contemplación de la verdad y del bien sumo.

Así, el segundo sentido del mito, señala que:

Zeus, entonces, temió que sucumbiera toda nuestra raza, y envió a Hermes a que trajera a los hombres el sentido moral y la justicia, para que hubiera orden en las ciudades y ligaduras acordes de amistad. Le preguntó, entonces, Hermes a Zeus, de qué modo darles el sentido moral y la justicia a los hombres: «¿Las reparto como están repartidos los conocimientos? Están repartidos así: uno solo que domine la medicina vale para muchos particulares, y lo mismo los

MITÓPOLIS

Un ensayo sobre arte y memoria en el espacio público

otros profesionales. ¿También ahora la justicia y el sentido moral los infundiré así a los humanos, o los reparto a todos?» «A todos, dijo Zeus, y que todos sean partícipes, pues no habría ciudades, si sólo algunos de ellos participaran, como de los otros conocimientos. Además, impón una ley de mi parte: que al incapaz de participar del honor y la justicia lo eliminen como a una enfermedad de la ciudad» (Platón, 1985, pp.526-527).

En esta medida el orden técnico, por tanto, artificial, se contrapone al orden político ideal que es verdadero regalo de los dioses; la polis, dicho de esta forma, no solo la construyen los artesanos (arquitectos, pintores, escultores, agricultores, ceramistas...) sino que el orden político es un saber superior que viene del dios principal, del que gobierna todo. El mito naturaliza (sin que entremos a diferenciar la idea de *physis*, para los griegos, en contraste con la 'naturaleza' moderna) o mejor aún, *sustancializa* la vida política y la aleja de cualquier consideración artificiosa, del hacer humano en sí. En Platón, lo político que dirige la vida de la ciudad, no puede ser entendido como una *tecnocracia* sino como don divino.

Prometeo es desde esta perspectiva un benefactor relativo, porque finalmente no puede darlo todo, y aquello que da puede ser también la causa de la destrucción de los hombres; la habilidad técnica sirve tanto para cazar como para atacar a los congéneres, tanto para sobrevivir como para exterminarse mutuamente. El malabar del filósofo es justamente salir de esa condición técnica, que claramente Esquilo había señalado como dimensión trágica, y fundar un orden político que no esté afectado por esa inteligencia, por ese saber hacer de los hombres; un orden político que permite desplegar los dotes naturales de todos, pero que al mismo tiempo esté anclado en lo más natural de todo, que es el orden político.

Sin embargo, una pregunta adviene inmediatamente: si lo político no está, en principio, afectado por el orden técnico (no hay tecnocracia), entonces, ¿cómo un ser técnico como el humano puede estar en ese mundo?, ¿cómo hacer compatibles el don natural para

MITÓPOLIS

Un ensayo sobre arte y memoria en el espacio público

el artificio con el orden natural que debe tener la polis? Sabemos la respuesta que en diversos modos y en distintos momentos el filósofo dio a esta tensión, en donde, indefectiblemente, el hacer artificioso quedó rebajado de su condición y, sobre todo, categorizado y jerarquizado: artes productivas e imitativas es la distinción básica, en donde resultan revaluadas aquellas cuyos productos resultan útiles a los hombres (el hacer de arquitectos, orfebres, ceramistas, en general todo aquello que realiza el demiurgo cuando produce el mundo siguiendo la idea) y aquellas que como la pintura, la escultura y la poesía simplemente son copias de segunda del mundo y no verdadero diálogo con el mundo de las ideas. Distinción, en todo caso, que allende de las jerarquías que allí establece –en el fondo muy similar a las distinciones que por los mismos años hacía Alcídamente entre artes útiles e inútiles–, señalará una especie de destino particular para eso que posteriormente (desde el Renacimiento) hemos dado en llamar arte: un destino que viene signado por el difícil diálogo con lo político y en particular con el ordenamiento de las ciudades.

No es fortuito, por tanto, que al margen de que la figura de Prometeo sea rebajada por Platón, al mismo tiempo sea también, cada tanto, una figura convocada en distintos momentos del pensamiento. Una figura mítica que cuestionada desde la perspectiva platónica parece ser recuperada por Esquilo y su consideración trágica, y que señala quizás algo ineludible: lo humano es lo propiamente técnico, incluso sus formas políticas. De este modo, la ciudad tiene una vis prometeica, es fruto del hacer técnico de los hombres, y de la polis a la metrópolis a lo que hemos asistido es al despliegue de ese potencial técnico; o mejor aún, hemos asistido a una mayor complejidad en lo que toca a las relaciones entre esas *tejnai* y las formas de gobierno. De hecho, los fracasos políticos de Platón ponen de manifiesto que esa naturalidad del orden político no es tal y, más bien, debe mirarse de otro modo la forma en que concebimos el orden político y la forma en que la ciudad misma se produce, se crea, se hace.

MITÓPOLIS

Un ensayo sobre arte y memoria en el espacio público

Ex-cursO

Medellín es una ciudad en donde Prometeo y sus resonancias ornan las calles. Durante muchos años, el artista «oficial» y oficioso que fue Rodrigo Arenas Betancourt (1919-1995) se encargó de ubicar sus monumentales esculturas utilizando la figura de Prometeo o de sus variantes, en donde la idea de progreso y pujanza –tan cara a los discursos e imaginarios políticos de la urbe– servía para legitimar un orden y un supuesto *êthos* que la historia, las desigualdades económicas y sociales, el devenir cultural mismo de los habitantes de la ciudad, han desmentido con creces. Sirva como ejemplo de esos ideales, la imagen de «Prometeo Encadenado», sito en el Museo de Antioquia, «El Desafío» en pleno Parque de Berrío, «El Hombre Creador» en la Universidad de Antioquia, y el «Monumento a la raza» en el Centro Administrativo La Alpujarra. Ejemplos perfectos de un kitsch que ha surgido de los delirios de lo sublime político.



Rodrigo Arenas Betancur, *Prometeo Encadenado*. Bronce, 1957.
Casa del Museo, Museo de Antioquia. Fotografía: Carlos Arbeláez.

MITÓPOLIS

Un ensayo sobre arte y memoria en el espacio público



Rodrigo Arenas Betancur, *El Hombre Creador*. Fundición en bronce y vaciado en cemento, 1968. Universidad de Antioquia. Fotografía: Carlos Arbeláez.



Rodrigo Arenas Betancur, *Monumento a la raza*. Bronce y cemento, 1988. Centro Administrativo La Alpujarra. Fotografía: Carlos Arbeláez.

1.1.2 LA CIUDAD DESDE LAS RUINAS Y EL INCONTROLABLE PROTEO

Una célebre imagen del fotoreportero alemán Richard Peter, realizada quizá entre septiembre y diciembre de 1945, muestra la imagen de la *Alegoría de la Bondad* en La Torre del Ayuntamiento de Dresde, que desde lo alto parece contemplar las ruinas de la ciudad, luego de que en dos días de febrero de ese año (entre el 13 y el 15) las tropas aliadas hubiesen dejado caer más de cuatro mil toneladas de bombas. Bombardeo feroz que destruyó el casco histórico de la que entonces era llamada la *Florenxia del Elba*.⁴

Extendiendo su mano desde el aire, la imagen de la Bondad nos recuerda la alusión de Walter Benjamin, del Ángel de la Historia, que contempla el pasado, y allí en donde todos descubren sentido, él no ve más que ruinas que se amontonan sin sentido ni orientación alguna.⁵ Esa figura alegórica parece una entidad angelical y en medio del bombardeo aparenta ser una figura que bien puede anunciar el fin o el punto de partida de algo nuevo, de ese viento irrefrenable que lo empuja hacia el futuro, que de todos modos no se sabe qué es y que difícilmente se puede avizorar.

La ciudad de Dresde, según Giuseppe Zarone, es una ciudad emblemática para el siglo XX. Así como emblemática fue Alba Longa en la Antigüedad, sobre cuyas ruinas creció la ciudad de Roma; del mismo modo, sobre las ruinas de Dresde –y las de todas aquellas ciudades que fueron objeto de ataques entre los años

⁴ Se puede ver la imagen en: https://es.wikipedia.org/wiki/Richard_Peter#/media/File:Fotothek_df_ps_0000010_Blick_vom_Rathausturm.jpg

⁵ Literalmente, la muy conocida cita, en las *Doce tesis sobre la historia*, dice: «Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En ese cuadro se representa a un ángel que parece a punto de alejarse de algo a lo que mira fijamente. Los ojos se le ven desorbitados, tiene la boca abierta y además las alas desplegadas. Pues este aspecto deberá tener el ángel de la historia. Él ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde, ante nosotros aparece una cadena de datos, él ve una única catástrofe que amontona incansablemente ruina tras ruina y se las va arrojando a los pies. Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero, soplando desde el Paraíso, una tempestad se enreda en sus alas, y es tan fuerte que el ángel no puede cerrarlas. Esta tempestad lo empuja incontrolable hacia el futuro, al cual vuelve la espalda mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es justamente esta tempestad» (Benjamin, 1989, p. 183).

treinta y cuarenta del pasado siglo-, se construyó la metrópolis contemporánea. La ciudad se transformó como proyecto político y cultural, desde el momento en que finalizada la guerra, los apologistas de la función en arquitectura y los defensores de modelos más eficientes para las mismas, fueran los encargados de hacer tabula rasa y rediseñar esas urbes destruidas por las guerras y, sobre todo, de rediseñar aquellas que si bien no estuvieron sometidas a las lluvias de bombas, sí habían crecido al garette sin orden ni concierto, desde que la industrialización y la máquina habían hecho lugar. De hecho, entre el bombardeo y el maquinismo era obvio que el resultado era el mismo: caos urbano como expresión de una sociedad altamente industrializada y de unas formas estatales que pretendían funcionar como máquinas.⁶

De ahí que las guerras mundiales hayan dejado sobre Occidente la perspectiva de una vida urbana que debía construirse desde lo que *La Carta de Atenas* de 1933 ya había estipulado:

Las claves del urbanismo se contienen en las cuatro funciones siguientes: habitar, trabajar, recrearse (en las horas libres), circular. El urbanismo expresa la manera de ser de una época. Hasta ahora se ha dedicado solamente a un único problema, el de la circulación. Se ha contentado con abrir avenidas o trazar calles, que originan así islotes edificados cuyo destino se abandona al azar de la iniciativa privada. He aquí una visión estrecha e insuficiente de la misión que le ha sido confiada. El urbanismo tiene cuatro funciones principales, que son: en primer lugar, garantizar alojamientos sanos a los hombres, es decir, lugares en los cuales el espacio, el aire puro y el sol, esas tres condiciones esenciales de la naturaleza estén garantizados con largueza; en segundo lugar, organizar los lugares de trabajo, de modo que este, en vez de ser una penosa servidumbre, recupere su carácter de actividad humana natural; en tercer lugar, prever las instalaciones necesarias para la buena utilización de las horas libres, haciéndolas benéficas y fecundas;

⁶ No es fortuito que sea el mismo Walter Benjamin quien señale, luego de terminada la Primera Guerra Mundial, que es justamente la capacidad bélica de la modernidad y el crecimiento de las ciudades (fruto de las posibilidades técnicas de la industrialización) lo que haya contribuido en grado tal al empobrecimiento de la experiencia. Ver al respecto el célebre texto de 1933 *Experiencia y Pobreza*. En el mismo sentido, el texto *El Narrador* de 1936.

MITÓPOLIS

Un ensayo sobre arte y memoria en el espacio público

en cuarto lugar, establecer la vinculación entre estas diversas organizaciones mediante una red circulatoria que garantice los intercambios respetando las prerrogativas de cada una. Estas cuatro funciones, que son las cuatro claves del urbanismo, cubren un campo inmenso, pues el urbanismo es la consecuencia de una manera de pensar, llevada a la vida pública por una técnica de la acción (Carta de Atenas, 1933, § 77, p. 28).

Ideal funcional que desde lo que venimos pensando hace⁷ del arquitecto, y del urbanista en particular, el técnico más adecuado para ajustarse a los ideales de orden que desde lo político han sido siempre propósito, meta y verdad. ¿Qué ha ocurrido para que en el tránsito de la polis a la metrópolis, un ser del artificio como el arquitecto, se haya conjugado tan bien con los ideales políticos? Ha ocurrido quizás, entre muchas otras cosas, que la relectura que el Renacimiento hizo de Platón en el siglo XVI convirtió al filósofo en teórico de la belleza,⁸ lo cual permitió considerar que si bien era la belleza un ideal, de alguna forma podía alcanzarse en la tierra y encarnarse en el mundo, no en los cuerpos reales sino en los cuerpos y espacios creados por lo que entonces fue una novísima institución: *el arte*. Si platonizante fue la emergencia de esta práctica y de esta forma institucional, no lo fue más que al precio de ponerle carne a Platón y su aparente pensamiento *anestésico*, o bien, descubrir el sutil erotismo que subyace en su pensamiento, en donde la distancia de los cuerpos no es más que fruto de su conocimiento y apropiación⁹. Al margen de esto, lo cierto es que la belleza ideal se convirtió en posibilidad cercana y al mismo tiempo el ideal político de Platón se tornó en utopía: utopía puesta en el orden de los discursos, pero también en el terreno de los diseños, en donde se hizo creación, tanto visual como discursiva, del espacio como entidad producida.

⁷ Mejor deberíamos decir hizo, porque la ciudad contemporánea es, obvio, que no permite mantener esta ficción, si bien muchos de estos artesanos todavía sigan creyendo que ellos son los que construyen la ciudad.

⁸ Sobre la forma en que se leyó a Platón en el Renacimiento, para hacerlo un teórico o legitimador de la belleza en el arte, el trabajo de Panofsky, *Idea*, sigue siendo fundamental.

⁹ Sobre la erótica del pensamiento de Platón ver el clásico trabajo de Eugenio Trías: *El artista y la ciudad*.

Así, no es fortuito que la visualidad de esas utopías acompañe, incluso, a las que la tradición ha calificado de utopías discursivas y, por tanto, junto a la descripción del funcionamiento institucional siempre hay un fuerte componente descriptivo que señala la forma en que se organiza un espacio ideal, para una política ideal y un funcionamiento social ideal. En este sentido, tanto Tomás Moro como Tomasso Campanella describen sus horizontes ideales, utilizando representaciones (como la célebre portada del libro del primero) que son, podríamos decirlo así, formas de organización del espacio que fundan cualquier orden social y humano; un espacio, eso sí, intervenido, por ende, espacio producido porque previamente la naturaleza (se) ha dispuesto –vaya a saberse por qué–, de una forma igualmente ideal, para que se construya el ideal: clima, vientos, topografía, corrientes, aguas... Así la utopía es sin duda, la gran distancia no con un lugar concreto (como se infiere de su etimología), sino la distancia del pensamiento consigo mismo; es el bucle que parte de lo inexistente, nos ilusiona con su posibilidad y al final descubrimos que no es posible porque hay elementos *a priori*, que hacen imposible su existencia.

Ese juego de lo imposible a lo imposible, en todo caso, es la vía por la cual el artífice arquitecto se vincula con lo político, mientras que otras formas expresivas –incluyendo el arte, reconocido, teorizado e historiado–, empiezan una andadura más problemática. De hecho, la arquitectura si bien estará en el orden que de las artes, se va configurando durante estos siglos, tiene un estatuto diferente porque, una vez más, no solo es más útil como actividad sino porque su condición técnica tiende a ser valorada antes que su condición de medio para la experiencia estética.¹⁰ Así, sobre todo desde el siglo XVII, se empieza a perfilar la imagen de que la organización del espacio (la proyección sobre la totalidad de la urbe), determina comportamientos de la población y formas de vida; la necesidad en este sentido, de redefinir la función de la plaza central (lugar de

¹⁰ Al menos en el sentido clásico, en cuanto contemplación de la belleza.

MITÓPOLIS

Un ensayo sobre arte y memoria en el espacio público

encuentro, de intercambios sígnicos diversos –desde las palabras hasta el dinero–), hace que el problema del espacio se mire en función de la circulación, y todo ello, además, amparado en la idea de *lo público*. Justamente, la reflexión política –en particular connivencia que legitimaba la realidad estatal– y jurídica, empieza desde el siglo XVII a plantear una idea de lo público que va a coadyuvar a la gestación de la noción de *espacio público*.

Si se mira un poco la forma en que se produce esta transformación, lo que resulta sorprendente es el mecanismo por el cual se llega a vincular un discurso jurídico–político con asuntos de orden espacial. Es como si el Barroco y luego el Clasicismo, y las concepciones que allí se gestaron sobre la ciudad, requiriesen de ese vínculo que buscaba no solo trazar una frontera entre lo que rodeaba al individuo en lo más próximo –la familia y los amigos, en donde se estableció el mundo de lo privado– y, lo que era un afuera, en donde también se desplegaba su existencia, es decir, lo público. Un afuera que remitía al orden político, pero también al espacio en donde se daban esos intercambios y que requería, por lo demás, formas de comportamiento y saber estar, que bien claramente definían la existencia pública como un teatro; solo que esa existencia teatral se hacía en un particular escenario: la ciudad.

Como escenario, por ende, la ciudad es uno, en donde todos los habitantes, usuarios de la misma y claro está, actores, deben cumplir unos modos determinados, que, si bien no obedecen a unos libretos claramente establecidos, sí tienen al menos un conjunto de fórmulas, gestos y rituales, que orientan la actuación y el modo de estar. Lo público, entonces, se configura desde lo político (el espacio de discusión), lo jurídico (lugar de intercambios, de choques, de conversaciones) y desde lo teatral. Triple aspecto que señala un vínculo que es un eje fundamental en la comprensión de la vida urbana en general: la ciudad se puede y debe entender desde sus formas de representación. Así como la tragedia griega era piedra de toque del orden político de la ciudad-Estado, el teatro

MITÓPOLIS

Un ensayo sobre arte y memoria en el espacio público

que va del Renacimiento al Clasicismo, pasando por el Barroco, sin duda lo es para la ciudad que se configurará durante estos años. En este sentido, la obra de Richard Sennett,¹¹ ha sido pionera al mostrar que la vida pública es en principio una forma teatral o, en todo caso, una forma que señala el modo en que la urbe y las representaciones que la habitan se imbrican o mejor aún, obedecen a una misma constelación vital. Relación metonímica, podríamos pensarla, si descubrimos en esa dimensión teatral una forma simbólica que permite comprender la vida de la ciudad; relación trópica en todo caso, porque el uno y la otra se remiten entre sí, en un intento por definirse mutuamente hasta el punto de que la ciudad es un teatro y el teatro una forma de la ciudad en pequeño; relación estética, en fin, que muestra que una misma sensibilidad ha acompañado la configuración de este proceso, en donde allende del teatro –tal como lo entendemos si nos remitimos al universo que va de Shakespeare a Racine, de Calderón a Corneille–, otras formas representativas se vinculan a la vida urbana según un modo de lo sensible, un *sensorium* particular.

Queremos decir, en todo caso, que un cambio de sensibilidad es un cambio en las formas de representación y también un cambio en las formas de pensar lo urbano y la ciudad. Quizás el terreno de las utopías haya tenido un asidero firme en este modo de operar y aún en el siglo XIX –aunque es evidente que algo cambió en esa centuria–, las mismas encontraban un lugar, tanto en el discurso como en intentos de construirlas en terrenos concretos y lugares específicos. Pero, y ello es algo que nos vuelve a remitir a la figura prometeica, un cambio de sensibilidad depende en lo fundamental de cambios técnicos y de modos de hacer y producir, que redefinen el horizonte de la experiencia estética, las formas de representación y en general la visión del mundo. El teatro del siglo XVI al XVIII, es un teatro pre-industrial, de antes del cambio de modo productivo que marcará la vida del siglo XIX y de la

¹¹ Ello es evidente, tanto en *El declive del hombre público* como en *Carne y Piedra*.

MITÓPOLIS

Un ensayo sobre arte y memoria en el espacio público

Modernidad triunfante; justamente al llegar esta última centuria, la forma de representación se desplaza paulatinamente del teatro a nuevas formas de producción cultural (*avant la lettre*, de industrias culturales) como la prensa, los folletines o la ópera con sus obras de tinte nacionalista. Cambio de sensibilidad que hace que eso que llamamos *lo público* pase por una dinámica diferente que algunos han visto como el inicio de su ocaso o declive (Sennett) y otros como algo que se desplaza indicando de este modo, que es algo que siempre se está produciendo de distintas maneras (Delgado). En todo caso, lo público se convierte, sin duda, ya no en un teatro a la manera pre-Moderna, sino en un lugar de conflictos y tensiones que descubren la ciudad, no tan solo como teatro sino como organismo vivo y como gran mecano, cuyo funcionamiento puede ser explosivo en múltiples ocasiones: revueltas y revoluciones de distinto cariz, en donde se despliega una fuerza, una energía que antes no entraba en las consideraciones de quienes pensaban el mundo como cuadro estable de representaciones.

En este sentido, la ciudad decimonónica se caracterizará, por un lado, por ser (digámoslo una vez más, aunque dudemos al hacerlo) un escenario convulso y, por otro, por una imposibilidad de tener una visión de conjunto de la misma. No es fortuito, mirando sobre todo este segundo aspecto, que se haya señalado la pobreza arquitectónica del siglo XIX y el fracaso del urbanista que no pudo controlar las huestes furibundas de una revolución inconclusa y traicionada (como todas), en 1871. De este modo, entre los revivalismos –que hicieron parte de la ausencia estilística en todas las ciudades de Occidente, de París a Viena (el caso más estudiado), de Londres a Bogotá, de Washington a Buenos Aires– y las reformas del Barón Haussmann en París (rompiendo los restos de la ciudad medieval, derribando los vestigios del laberinto urbano), lo que encontramos es el intento por retomar el camino de la utopía, o al menos el de un orden político, pero al mismo tiempo, la evidencia

de que ese intento en la centuria prometeica por excelencia no terminaba más que por producir ruina.

La ruina es la primera manifestación no del acto de las masas rebeldes o atrincheradas en las calles, sino del que a nombre del reformador de turno emprende la labor de demolición de viejas construcciones para edificar nuevos espacios más amplios o para construir edificios acordes al espíritu prometeico, progresista del siglo XIX. Modernidad triunfante que, bajo la férula del nuevo Prometeo, adquiere ribetes fáusticos y terriblemente trágicos. De ello es acaso testimonio, acaso elaboración poética, el célebre poema en prosa de Baudelaire llamado *Los ojos de los pobres*, que cuenta el contraste entre la mirada de la joven que le acompaña –coqueta y seducida–, frente a la mirada de un grupo familiar de mendigos que, desde el frente, ven asombrados y maravillados, el café en donde departe la pareja; un «café nuevo que hacía esquina con un nuevo bulevar lleno aún de escombros y mostrando ya gloriosamente sus esplendores inacabados» (Baudelaire, 1994, p.78). Escena que producida en el París de Haussmann muestra que la ciudad ha cambiado la forma en que lo público era entendido; ya no es un escenario, sino un lugar de choque, de conflicto, un ámbito de tensiones en donde no hay fórmulas ni gestos preestablecidos, porque el rediseño y ampliación urbana hacen visible lo que antes era invisible: la opulencia de unos y la miseria de otros.

No solo me había enternecido aquella familia de ojos, sino que me sentía un poco avergonzado de nuestros vasos y garrafas, más grandes que nuestra sed. Volví mis ojos hacia los tuyos, querido amor, para leer en ellos *mi pensamiento*; me sumergí en tus ojos, tan bellos y tan extrañamente dulces, en tus ojos verdes, habitados por el capricho e inspirados por la luna, cuando me dijiste: «Esa gente me está siendo insoportable, con sus ojos abiertos como puertas cocheras. ¿No podrías pedirle al administrador que los retire de aquí?» (Baudelaire, 1994, pp. 79-80).

MITÓPOLIS

Un ensayo sobre arte y memoria en el espacio público

Y allí es donde se define algo que no habíamos mencionado: *lo público es una mirada, una forma de ver*. Si antes era un teatro, y por tanto una visibilidad particular (la de un público participante en la obra), ahora la redefinición de lo público pasa por cambios en la mirada. No son solo los pobres, como en el caso del poema en prosa del autor francés, sino una mirada que se vuelve errática y descentrada, porque justamente lo que desaparece es un escenario central; lo que se arruina no es la ciudad –que, a la sazón, como Dresde– se vuelve a reconstruir, sino la forma de ver, la visibilidad que se tenía y que el nuevo acondicionamiento técnico destruye para engendrar otra. Sí, ya no es el teatro el eje de la representación urbana, sino la fotografía, el folletín, y pronto el cine,¹² como representaciones que obligan a otra forma de ver y que, sobre todo, van acabando (y quizás ello sea algo afortunado) la imposibilidad de pensar desde una unidad o una totalidad, la vida urbana.

Ahora bien, es el siglo de Prometeo el que va a develar algo que estaba oculto en la polis y que la metrópolis ya no puede soslayar: lo monstruoso, entendido como mutación constante, como lo informe, es lo que late en el fondo de toda ciudad. Lo técnico mismo al ser un juego incesante de cambios no puede manifestarse más que en la superficie cambiante de las ciudades, en la transformación constante de lo urbano y en las crisis de lo político.¹³ Mutación, y bien podría decirse metamorfosis, para introducir acá la otra figura que hemos aludido más arriba: Proteo, dios de los mares, figura mudable y quien pergeña (para nuestros intereses) el misterio de las ciudades. Divinidad primordial, figura marina que aun en las ciudades en donde el océano está distante, puede aludir al terreno inestable sobre el que se funda lo político y cualquier intento de orden; Proteo es el nombre de la *á-polis* que funda la polis, pero no porque sea el contrario o la contraparte de ese ordenamiento,

¹² Obvio, nos referimos a ese momento histórico del fin de la Segunda Guerra Mundial, y de Dresde en ruinas. Luego la televisión, la Internet y los nuevos dispositivos, sin duda, cambian nuestra visibilidad y el modo de lo público, en donde habrá otras formas de hacer ruina.

¹³ Partimos de la distinción que hace Manuel Delgado de civitas, polis, y urbs. Ver Delgado, 1999^o.

MITÓPOLIS

Un ensayo sobre arte y memoria en el espacio público

en donde las fuerzas en liza del poder logran acuerdos temporales más o menos satisfactorios. No, más bien Proteo es *á-polis* porque habla de la inestabilidad que soporta toda ilusión de estabilidad y, sobre todo, alude al cambio que en la superficie es la verdadera marca del tiempo; Proteo es quien nos dice que no es el tiempo el que nos transforma, sino que son nuestras transformaciones las que construyen la vivencia de la variación temporal. Las ciudades sometidas a los avatares técnicos, soportadas en la ilusión de que Zeus ha de construir el orden político perfecto, en realidad no pueden dejar de evidenciar que su ser es la metamorfosis y la inestabilidad. Detrás de las ciudades late la suerte de lo no predecible y el misterio que no logra descifrarse, por cuanto esa mutabilidad urbana no puede en modo alguno explicarse y menos aún puede develar un secreto o un oráculo que revele un sentido construido al tenor de los hechos del pasado o que anuncie y anuncie lo que ha de venir. Proteicas como tales, las ciudades no pueden ser más que territorios abundantes en misterio, mas, al mismo tiempo, de un misterio que no se puede discernir porque quizás no sea sino el efecto de superficie mismo que se da en los avatares de su existencia.

Si Menelao puede obligar a Proteo para que deleve las razones de su demora en el retorno a su tierra, lo hace porque el dios marino es atrapado y sus transformaciones constantes son interrumpidas; la palabra oracular, el misterio en cuanto tal, solo se manifiesta si el proceso metamórfico cesa y si la línea del tiempo se corta. Mas esa posibilidad señalada por el mito no puede darse para ese monstruo metamórfico que es la ciudad que en virtud de su potencia prometeica no puede dejar de ser un Proteo inatrapable, cuyo misterio no se manifiesta nunca, bien porque el tiempo se hace más acuciado en la superficie misma de la urbe o bien porque no tiene misterio alguno que revelar y nada más allá de lo que acontece es su verdad. Proteo sin misterio y sin palabra que diga verdad, así sea una verdad ambigua y poco clara, así no tenga su

contraparte en la mentira sino en el olvido¹⁴ es lo que devela la ciudad, y es lo que ha latido en la polis que plenamente se manifestó en la metrópolis. En este sentido, podría decirse que toda ciudad porta un monstruo en su seno, en su fondo, fuerza que se trata de ocultar y que sin embargo aparece de tanto en tanto y que termina por hacerse evidente cuando arriba la metrópolis. Fuerza, en todo caso, que señala que esos cambios en la superficie son múltiples combinaciones espaciales que abren múltiples temporalidades y que, por tanto, no existe una historia de la ciudad (de todas en general y de cada una, en particular), sino una *arqueohistoria*, si acaso se nos permite esta expresión.

Aclaremos esta expresión que alude en lo fundamental a eso que en su momento vincula todos los tiempos en un mismo espacio, aquello que Juan José Lahuerta (1989) había señalado al equiparar la obra de Giorgio De Chirico con las reflexiones de Sigmund Freud, por cuanto en un mismo espacio encontramos pedazos y restos de tiempos idos, que solo la tozudez del arqueólogo quiere dar por claramente explícitos, olvidando que la reunión de pedazos de tiempo solo nos puede abrir las puertas del misterio. Como el analista que otea en el gran topos del inconsciente, y el artista que ve la extrañeza de objetos de todos los tiempos aunados por capricho, lo mismo la ciudad es esa suma de tiempos en cada uno de los objetos que la conforman; esa suma de tiempos, en objetos aglomerados por obra del azar, es la forma de Proteo en la urbe que alude a un misterio que no se puede esclarecer o más aún, a uno cuyo análisis es interminable (por utilizar la expresión psicoanalítica) y que por tanto no puede pensarse en categorías claramente establecidas.

Si aceptamos esta dimensión *multi-tópica* de la ciudad, por tanto, de una *arqueohistoria*, entonces la distinción claramente establecida de público y privado que la modernidad fundó –con claras distinciones jurídicas y políticas–, no puede sostenerse hoy

¹⁴ Detienne (1981) señala que lo contrario de la verdad en el mundo arcaico griego –en donde la figura de Proteo adquiere todo su valor– no es la mentira sino el olvido. La verdad guarda una profunda relación con la memoria, indicando así su cercanía con el mundo de la oralidad primaria, es decir, con la palabra del poeta.

MITÓPOLIS

Un ensayo sobre arte y memoria en el espacio público

por hoy. Habíamos dicho que lo público es una mirada y con ello apelábamos a la figura de Baudelaire; si es así, ya descubrimos que dicha mirada –forjada técnicamente por obra y gracia de Prometeo– no señala más que una mirada confusa o acaso picnoléptica (como en su momento la llamó Paul Virilio) y que no puede ser continua ni reposada, que no es mirada contemplativa sino alterada y constantemente confrontada con esa diversidad de objetos *multi-temporales*; pero sobre todo, una mirada que se encuentra siempre haciéndose como lo público mismo, porque depende de formas de representación y de formas técnicas que son mudables y que a la vez, se articulan entre sí: modos de hacer, de proceder, de narrar, de vivir, en general, que hacen que eso público, hoy por hoy, pueda ubicarse incluso en el lugar que cada uno llamaría más suyo y personal; que eso público esté en una pantalla de computador o de televisión, así como está en la calle. Lo público es una mirada, sin duda, pero también un producto de la compleja relación de la ciudad con sus formas espaciales que determinan unas formas de representación.

Ex-cursO

Una esfinge no es un ángel y la mirada de aquella no es como la mirada de este. El ángel, si hacemos caso a Benjamin, huye aterrorizado de las ruinas y podría decirse que su mensaje se diluye en las mismas o, de todos modos, termina por armar un sentido del tiempo, una línea de comprensión de la historia. La esfinge, por el contrario, vigilante en la entrada de la urbe, plantea enigmas imposibles cuya irresolución conduce a la fatalidad de los habitantes de la polis; la esfinge al contrario del ángel no contempla las ruinas, ya que ella misma las produce, y asolando los campos, ahorcando a los que no resuelven su enigma es, no tanto un vigilante que preserve, sino uno que garantiza el castigo y la venganza. Monstruoso se erige a la entrada, pero no para evitar que

el mal llegue a la polis, sino para que pueda desplegar sus potencias sin que nadie frene tal situación.

Una esfinge está en la Plazoleta de Botero, en la antesala del Museo de Antioquia, y es una de las veintitrés esculturas que en 2001 instaló Fernando Botero, uno de los fautores de la nueva monumentalidad en nuestras ciudades. ¿Qué ruina vigila la esfinge? Para hacer la plazoleta y acondicionar el entorno (y remodelar el edificio respectivo) en donde estaría el Museo de Antioquia hubo de hacerse una gran ruina:

Una mañana cualquiera del mediados del año 2000 –nos dice Jairo Montoya– el llamado centro de la ciudad de Medellín volvía a estremecerse: la presencia ruidosa y ordenada de máquinas retroexcavadoras, volquetas, palas mecánicas, camiones de carga y dos ejércitos de hombres armados literalmente de fusiles los unos y de instrumentos de limpieza los otros, indicaba que estaba por comenzar la recolección de los escombros de otra más de las devastaciones a las cuales parecía que nos estuviésemos acostumbrando inexorablemente como efecto de las condiciones terroríficas de la guerra absurda del narcotráfico (Montoya, 2002, p. 119).

Todo ese despliegue, que devastó un sector de la ciudad, no era, sin embargo, una consecuencia de un atentado terrorista, sino de la voluntad de la administración municipal que había encontrado en el arte el camino para iniciar la renovación urbana de Medellín.

«El arte», mejor dicho, la contundencia de las «obras escultóricas», había producido este efecto terrorífico en el corazón mismo de la ciudad. Y con dicho efecto había propiciado a la vez una mutación en las relaciones tejidas entre su condición de obras cargadas de simbolismo y su emplazamiento en la ciudad. A diferencia de lo que pasaba en 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.

MITÓPOLIS

Un ensayo sobre arte y memoria en el espacio público

En efecto: lo que allí desapareció fue justamente el «hombre común», el usuario cotidiano de la ciudad, el habitante de lo urbano, que es tanto como decir su «personaje»: aquel que con el uso y en el uso, configura los espacios de sociabilidad que nos son contemporáneos (Montoya, 2002. p. 120).

Pero 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 proyecciones 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; en las tardes, la plazoleta además, es el punto de encuentro de cantantes populares que haciendo gala de particular karaoke interpretan canciones pueblerinas de autores de incierta calidad –sin duda–, pero que son expresión de unas estéticas menores, de unas poéticas de lo cotidiano, en donde se construye el urbanita que quiso ser expulsado hace quince años; 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 –al 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. Una esfinge que a la sazón es ese monstruo que parece el momento, un instante detenido de una metamorfosis que no cesa: no cuida la entrada del museo, sino que se instala en la ciudad como un habitante más, como cualquiera de nosotros que vive proteicamente en esta urbe.

MITÓPOLIS

Un ensayo sobre arte y memoria en el espacio público



Fernando Botero, *Esfinge*. Plazoleta de Botero. Fotografía: Carlos Arbeláez.



Cotidianidad en la Plazoleta Botero. Fotografía: Carlos Arbeláez.

REFERENCIAS

CAPÍTULO 1

- Almandoz, A. (2002). *Planning Latin America's cities; 1850-1950*. Routledge: New York.
- Arenas, L. (2011). *Fantasmas de la vida moderna. Ampliaciones y quiebres del sujeto en la ciudad contemporánea*. Madrid: Trotta.
- Aristóteles (1974). *Poética*. Ed. Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.
- Auge, M. (1998). *Los no-lubares; espacios del anonimato (Una antropología de la sobremodernidad)*. Barcelona: Gedisa.
- Baudelaire, Ch. (1994). *Poemas en prosa*. Bogotá: El Áncora Editores.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- Benevolo, L. (1993). *La ciudad europea*. Barcelona: Crítica.
- Berman, M. (1999). *Todo lo sólido se desvanece en el aire, la experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI.
- Brisson, L. (2005). *Platón, las palabras y los mitos; ¿cómo y por qué Platón dio nombre al mito?* Madrid: Abada.
- Campillo, A. (1985). *Adiós al progreso; una meditación sobre la historia*. Barcelona: Anagrama.
- Capel, H. (2003). *La cosmópolis y la ciudad*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

MITÓPOLIS

Un ensayo sobre arte y memoria en el espacio público

- Certau, M. de. (1999). *La cultura en plural*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Certau, M. de. (2007). *La invención de lo cotidiano, 1. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana-Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- Cuesta Abad, J. M. (2006). *Ápolis; dos ensayos sobre la política del origen*. Madrid: Losada.
- Débray, R. (2001). *Introducción a la mediología*. Barcelona: Paidós.
- Delafante, C. (2006). *Gran historia de la ciudad; de Mesopotamia a Estados Unidos*. Madrid: Abada.
- Delgado, M. (1999a). *El animal público*. Barcelona: Anagrama.
- Delgado, M. (1999b). *Ciudad líquida, ciudad interrumpida*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Delgado, M. (2002). *Disoluciones urbanas*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Detienne, M. (1981). *Los maestros de verdad en la Grecia Arcaica*. Madrid: Taurus.
- Duque, F. (1999). *Ruinas postmodernas*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- Duque, F. (1986). *Filosofía de la técnica de la naturaleza*. Madrid: Ténos.
- Foucault, M. (1975). *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2010). *Obras esenciales*. Barcelona: Paidós.
- Gómez Pin, V. (1995). *El drama de la ciudad ideal*. Madrid: Taurus.
- Graves, R. (1996). *Los mitos griegos*. Madrid: Alianza.
- Gutiérrez, R. (2005). *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Madrid: Cátedra.

MITÓPOLIS

Un ensayo sobre arte y memoria en el espacio público

- Heidegger, M. (1998). *Caminos del bosque*. Madrid: Alianza.
- Joseph, I. (1999). *Retomar la ciudad: el espacio público como lugar de acción*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- Lahuerta, J. J. (1989). *1927. La abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeos de entreguerras*. Barcelona: Anthropos.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- Manuel, F.E., Fritzie P. M. (1984). *El pensamiento utópico en el mundo occidental*. Madrid: Taurus.
- Ortiz, R. (2000). *Modernidad y espacio; Benjamin en París*. Bogotá: Editorial Norma.
- Panofsky, E. (2013). *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid: Cátedra.
- Platón (2000). «Critias». En *Diálogos VI*. Madrid: Gredos.
- Platón (2000). «Timeo». En: *Diálogos VI*. Madrid: Gredos.
- Platón (2002). *Las leyes*. Madrid: Alianza.
- Romero, J. L. (1984). *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*. México: Siglo XXI.
- Schorske, C. E. (1980). *Viena, fin de siècle; política y cultura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Sennett, R. (1978). *El declive del hombre público*. Barcelona: Grijalbo.
- Sennett, R. (1997). *Carne y piedra; el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza.
- Soja, E. W. (2008). *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y sus regiones*. Madrid: Traficantes de Sueños.

MITÓPOLIS

Un ensayo sobre arte y memoria en el espacio público

Tatarkiewicz, W. (1980). *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Técnos.

Trías, E. (1997). *El artista y la ciudad*. Barcelona: Anagrama.

Trousseau, R. (1995). *Historia de la literatura utópica. Viajes a países inexistentes*. Barcelona: Península.

AA.VV. (1976) *Utopías del Renacimiento: Moro-Campanella-Bacon*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

Vernant, J-P. (1992). *Los orígenes del pensamiento griego*. Barcelona: Paidós.

Vitruvio Polión, M. (1987). *Los diez libros de Architettura*. Madrid: Imprenta Real (Edición Facsimilar de la edición de 1787).

Zarone, G. (1993). *Metafísica de la ciudad; encanto utópico y desencanto metropolitano*. Valencia: Pre-Textos y Universidad de Murcia.

ARTÍCULOS

García del C., J. P. (2004). El conflicto y la escena: arte y política en Piscator. *Riff-Raff*, 26, 107-115.

Heidegger, M. (1995). Construir, morar, pensar. *Morar; Revista de la Facultad de Arquitectura*.

Heidegger, M. (2001). La pregunta por la técnica. En *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

Montoya G., J. (1998). La emergencia de las subjetividades metropolitanas. *Metrópolis, espacio, tiempo y cultura. Ciencias Humanas*, 24.

Montoya G., J. (2002). Arte urbano, espacios terroríficos. *Sileno*, 13.

Pardo, J. L. (1996). La obra de arte en la época de su modulación serial (ensayo sobre la falta de argumentos). En *¿Deshumanización del arte?* (Arte y escritura II). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

Carta de Atenas (1933). Recuperado de http://www.ddooss.org/articulos/textos/Le_Corbusier_Atenas.htm

Foucault, M. (2008). Topologías. *Fractal. Revista Trimestral*, 48, 39. Recuperado de <http://www.mxfractal.org/RevistaFractal48MichelFoucault.html>

Ocampo, V. (2009). *El hombre que murió. David Herbert Lawrence*. Recuperado de <http://literaturainglesafhuce.blogspot.com/2009/09/articulo-de-virginia-ocampo-sobre-dh.html>

CAPÍTULO 2

Arendt, H. (1999) *La condición humana*. Barcelona: Paidós.

Aristóteles (1993). *Física* (Trad. M. D. Boeri). Buenos Aires: Biblos.

Debray, R. (1997). *Transmitir*. Buenos Aires: Manantial.

Debray, R. (2001). *Introducción a la mediología*. Barcelona: Paidós.

Deleuze, G. (1970). *Lógica del sentido*. Barcelona: Barral.

Deleuze, G. (1997). *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.

Delgado, M. (1999). *El animal público*. Barcelona: Anagrama.

Derrida, J. (1978). *De la gramatología*. México: Siglo XXI.

Detienne, M. (2004). *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*. México: Sexto Piso.

Duque, F. (1986). *Filosofía de la técnica de la naturaleza*. Madrid: Tecnos.

MITÓPOLIS

Un ensayo sobre arte y memoria en el espacio público

- Duque, F. (2001). *Arte público y espacio político*. Madrid: Akal.
- Duque, F. (2006). «Esculpir el lugar». En: *La interpretación del mundo: cuestiones para el tercer milenio*. Barcelona: Anthropos.
- Esquilo (1998). *Tragedias*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Foucault, M. (1980). *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Gedisa.
- Foucault, M. (2006). *Vigilar y castigar*. Barcelona: Círculo de Lectores
- Griffero, M. C. (1977). «Introducción a la obra de Esquilo». En: *Las danaidas*. Buenos Aires: Editorial Albatros.
- Grimal, P. (2004). *Diccionario de mitos griegos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Heidegger, M. (1994). *Conferencias y artículos*. Barcelona: Serbal.
- Heidegger, M. (2003). *Observaciones relativas al arte –la plástica– el espacio/El arte y el espacio*. Navarra: Universidad Pública de Navarra.
- Hesíodo (1995). *Los trabajos y los días*. Barcelona: Editorial Planeta-De Agostini, S.A.
- Hesíodo (1995). *Teogonía*. Barcelona: Editorial Planeta-DeAgostini, S.A.
- Hopenhayn, M. (1983). *¿Por qué Kafka?* Buenos Aires: Paidós.
- Jaeger, W. (1993). *Paideia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Joseph, I. (2002). *El transeúnte y el espacio urbano*. Barcelona: Gedisa.
- Kundera, M. (1992). *La inmortalidad*. Barcelona: RBA.

- Leroi-Gourhan, A. (1970). *El gesto y la palabra*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Leroi-Gourhan, A. (1988). *Evolución y técnica* (Vol. 1). Madrid: Taurus.
- Lesky, A. (1979). *Historia de la literatura griega*. Madrid: Editorial Gredos.
- Levy, P. (1999). *¿Qué es lo virtual?*. Barcelona: Paidós.
- Luciano de S. (1981). *La tragedia griega*. Madrid: Editorial Gredos.
- Luciano de S. (1988). *Diálogos con los dioses*. Barcelona: Planeta.
- Moreno, J. G. (2006). *Teratologías urbanas*. Medellín: Editorial Universidad Nacional de Colombia.
- Murray, G. (1943). *Esquilo, el creador de la tragedia*. Espasa Calpe-Austral, Buenos Aires.
- Nietzsche, F. (1973). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza.
- Pardo, J. L. (1992). *Las formas de la exterioridad*. Valencia: Pre-Textos.
- Pardo, J.L (1998) «Políticas de la intimidad. Ensayo sobre la falta de excepciones», En: *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, 32.
- Pardo, J. L. (2010). *Nunca fue tan hermosa la basura. Artículos y ensayos*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Platón (1984). *Diálogos*. Madrid: Gredos. Traducción: J. Calonge Ruíz, E. Lledó Iñigo, C. García Gual.
- Sechan, L. (1960). *El mito de Prometeo*. Buenos Aires: Editorial Eudeba.
- Serres, M. (1991). *El contrato natural*. Valencia: Pre-Textos.
- Severino, E. (1992). *La filosofía antigua*. Barcelona: Ariel.

MITÓPOLIS

Un ensayo sobre arte y memoria en el espacio público

- Simondon, G. (2009). *La individuación*. Buenos Aires: Cactus.
- Stiegler, B. (2002). *La técnica y el tiempo (Vol. 1)*. Hondarribia (Gipuzkoa): Hiru.
- Stiegler, B. (2004a). *La técnica y el tiempo (Vol. 2)*. Hondarribia (Gipuzkoa): Hiru.
- Stiegler, B. (2004b). *La técnica y el tiempo (Vol. 3)*. Hondarribia (Gipuzkoa): Hiru.
- Vernant, J. P. (2002). *Entre mito y política*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Vernant, J. P. (1979). *La cuisine du sacrifice en pays grec*. París: Gallimard.
- Virilio, P. (1997). *La velocidad de liberación*. Buenos Aires: Manantial.

CAPÍTULO 3

- Adorno, T. (1983). *Teoría estética*. Barcelona: Orbis.
- Alcaldía de Medellín (2005). *Proyecto urbano integral Nororiental*. Medellín, Alcaldía de Medellín.
- Alcaldía de Medellín (2011). *Laboratorio Medellín, catálogo de diez prácticas vivas*. Medellín: Mesa Editores.
- Alcaldía de Medellín (2014). *1994-2014 Guía de arquitectura de Medellín*. Medellín: Mesa Editores.
- Auge, M. (1998). *Los no-lugares; espacios del anonimato (Una antropología de la sobremodernidad)*. Trad. Margarita M. Mizraji. Barcelona: Gedisa.
- Bajtín, M. (1991). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Bauman, Z. (2005). *El amor líquido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

MITÓPOLIS

Un ensayo sobre arte y memoria en el espacio público

- Benjamin, W. (2003) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca.
- Benjamin, W. (2005). *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Berman, M. (1999). *Todo lo sólido se desvanece en el aire, la experiencia de la modernidad*. Trad. Andrea Morales Vidal. Madrid: Siglo XXI.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bozal, V. (1999). *Necesidad de la ironía*. Madrid: Visor.
- Broch, H. (1970). *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*. Barcelona: Tusquets.
- Camnitzer, L. (2007). *Antología de textos críticos. 1979-2006. Art Nexus/ Arte en Colombia*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Clarke, T.; Gray, C.; Radcliffe, Ch. y Nicholson-Smith, D. (2007). *Sección inglesa de la Internacional Situacionista*. Logroño: Pepitas de Calabaza.
- Debord, G. (2007). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.
- Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen, historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós.
- Debray, R. (Dir.) (2009). *Cuadernos de mediología*. París: CNRS Ediciones.
- Deleuze G. y Guattari, F. (2004). *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos.
- Delgado, M. (1999). *Ciudad líquida, ciudad interrumpida*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Delgado, M. (1999). *El animal público*. Barcelona: Anagrama.

MITÓPOLIS

Un ensayo sobre arte y memoria en el espacio público

- Delgado, M. (2002). *Disoluciones urbanas*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Delgado, M. (2007). *Sociedades movedizas*. Medellín: Anagrama.
- Duque, F. (2001). *Arte público, espacio político*. Madrid: Akal.
- Eco, U. (2003). *Apocalípticos e integrados frente a la cultura de masas*. Barcelona: Tusquets.
- Ellin, N. (1997). *Architecture of fear*. New York: Princeton Architectural Press.
- Gablik, S. (1987). *¿Ha muerto el arte moderno?* Madrid: Hermann Blume.
- Ganz, N. (Ed.) (2010). *Graffiti. Arte urbano de los cinco continentes*. Barcelona: Gustavo Gili.
- García, N. (2004). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D. F.: Mondadori.
- Groys, B. (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Heidegger, M. (1997). *Construir, habitar, pensar*. Buenos Aires: Alción Editora.
- Jiménez, J. (Ed.) (2011). *Una teoría del arte desde América Latina*. España: Ministerio de Cultura.
- Keuffel, B. (2012). *De mi barrio a tu barrio. Arte urbano en México, Centroamérica y el Caribe*. Hamburgo: Verlag Gudberg GmbH & Co KG.
- Koch, S. (1987). *Andy Warhol Superstar*. Barcelona: Anagrama.
- Kundera, M. (1993). *La inmortalidad*. Barcelona: RBA.

MITÓPOLIS

Un ensayo sobre arte y memoria en el espacio público

- Laddaga, R. (2010). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Lassala, G. (2010). *Pichação nao e pixação*. São Pablo: Altamira.
- Ministerio de Cultura (2013). *Guía del 43 Salón (inter) Nacional de Artistas*. Medellín: Legis.
- Montoya, J. (2010). *Paroxismos de las identidades, amnesias de las memorias*. Bogotá: Universidad Nacional.
- Montoya, J.; Xibillé, J., y Echavarría, J. (2014). *Arte público en Medellín*. Medellín: Alcaldía de Medellín.
- Pardo, J. (1996). *La obra de arte en la época de su modulación serial*. En: *¿Deshumanización del arte?* Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Rojas, M. (Comp.). (2015). *Diálogos desde la diferencia. Debates sobre pensamiento estético e historia del arte*. Medellín: Universidad Nacional.
- Romany, W. (2012). *Burn after Reading*. New York: Carpet Bombing Culture.
- Romero, J. (2008). *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Ruiz, D. (1988). *Tarea crítica sobre arte*. Medellín: Museo de Antioquia.
- Secretaría de Educación y Cultura (1998) *Festival internacional de arte en Medellín*. Medellín: Secretaría de Educación y Cultura.
- Sennett, R. (1978). *El declive del hombre público*. Trad. Gerardo Di Masso. Barcelona: Grijalbo.

MITÓPOLIS

Un ensayo sobre arte y memoria en el espacio público

Sennett, R. (1997). *Carne y piedra, el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza.

Sierra, A. (comp.) (2011). *Memorias del Primer coloquio latinoamericano sobre arte no-objetual y arte urbano*. Medellín: Fondo Editorial Museo de Antioquia.

Silva, A. (1988). *Graffiti. Una ciudad imaginada*. Bogotá: Tercer Mundo.

Silva, A. (1992). *Imaginarios urbanos. Bogotá São Paulo: Cultura y comunicación urbana en América Latina*. Bogotá: Tercer Mundo.

Simmel, G. (1988). *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*. Barcelona: Península.

Stahl, J. (2009). *Street Art*. s.c.: H.F. Ullmann.

Xibillé, J. (1995). *La situación posmoderna del arte urbano*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Nacional de Colombia.

Xibillé, J. (Dir.) (1997). *De la villa a la metrópolis. Un recorrido por el arte urbano en Medellín*: Secretaría Educación y Cultura de Medellín.

Zarone, G. (1993). *Metafísica de la ciudad. Encanto utópico y desencanto metropolitano*. Valencia: Pre-Textos.

Videos

Baquero, L. (2003). *La tienda (Fredy Serna)*. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=xOtCnLyfN_I

Estrada, J. (1995). *Muchachos a lo bien. Manos a la obra*. Medellín: Corporación Región.

MITÓPOLIS

Un ensayo sobre arte y memoria en el espacio público

TABLA DE AUTORES DE LAS FOTOGRAFÍAS INCLUIDAS EN LA GALERÍA

Carlos Arbeláez	3-31, 48-57, 59-68, 73-80, 82-86, 103, 105, 126-136
Raúl Benito Revollo	32-37, 39, 70, 97-98, 104, 112-113, 124-125
Andrés Felipe Carmona Espinosa	69, 87-96
Viviana Otálvaro	38, 40-47, 111, 114-123
Giovanni Acevedo	106-110
Paulina Restrepo	81
Elena Acosta	1-2, 58
Andrés Mejía Arango	71-72, 99-102



INVESTIGACIÓN CIENTÍFICA
MITÓPOLIS

Un ensayo sobre arte y memoria en el espacio público

Fuentes tipográficas: *Libre Franklin normal* para texto corrido, en 11 puntos.
para títulos *Libre Franklin*, en 15 puntos y subtítulos *Libre Franklin*, en 10 puntos



Esta obra explora el sentido de *la calle* como inspiración y soporte de múltiples obras artísticas, en las que sus creadores han mantenido una relación constante con el asfalto, el polvo, la corrosión y la hostilidad y que se han atrevido a hurgar en las oquedades de lo urbano.

Es un acercamiento a las maneras como se teje entre las administraciones y los circuitos de arte una colaboración para buscar soluciones conjuntas a los conflictos que entraña la ciudad. Más aún, hace un homenaje a los artistas de Medellín que han dejado trazas en el espacio, contribuyendo a la construcción de la memoria colectiva.

This work explores the spirit of the streets as inspiration and support for multiple works of art, in which creators have a constant relationship with asphalt, dust, rust and hostility, and have dared to go deep into the difficulties of urban life.

This book is an approach to how art management and art world are parts of a collaborative network to find common ways out of the conflict that affects the city. Moreover, this work is a tribute to artists from Medellín who have contributed with their work in the construction of collective memory.