



UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES CAMPUS LEÓN

MAESTRÍA NUEVA GESTIÓN CULTURAL EN PATRIMONIO Y ARTE

**LA ANIMACIÓN SOCIOCULTURAL Y EL ARTE COMUNITARIO COMO
ESTRATEGIAS DE INTERVENCIÓN EN EL MODELO DE GESTIÓN
CULTURAL COMUNITARIO IMPLEMENTADO POR LA CASA DE LA
CULTURA DE CIUDAD HUNZA (BOGOTÁ, COLOMBIA).**

Modalidad de titulación para la Obtención de Grado en

Maestría en Nueva Gestión Cultural en Patrimonio y Arte

Presenta

Erika Paola Méndez Oliveros

Directora

Dra. Carlota Laura Meneses Sánchez

Sinodales

Dra. Lellanis Arroyo Rojas

Mtro. Aldo Márquez

León, Guanajuato (2021).



TABLA DE CONTENIDO

APROXIMACIONES A LA INVESTIGACIÓN	6
Pasos preliminares	7
<i>Objetivo general:</i>	9
<i>Objetivos específicos:</i>	9
Devenir metodológico.....	10
CAPÍTULO I: MODELO DE GESTIÓN COMUNITARIO. ANTECEDENTES CONCEPTUALES SOBRE COMUNIDAD Y CULTURA	16
Entonces, ¿qué se entiende por comunidad?.....	17
La cultura como factor imperante en la construcción de comunidad	22
Las prácticas culturales como negación a las clases populares	26
La gestión cultural comunitaria: Conceptualización.....	28
Elementos importantes dentro de la gestión comunitaria	34
CAPÍTULO II: LA ANIMACIÓN SOCIOCULTURAL: UNA METODOLOGÍA DE TRANSFORMACIÓN APLICADA.....	39
Conceptualización de animación.	40
<i>Antecedentes de la animación</i>	43
Clasificación dentro de la Animación Sociocultural	46
Formas de hacer la animación sociocultural.....	53
CAPÍTULO III: EL ARTE COMUNITARIO VISTO COMO UNA PROPUESTA DE INTERVENCIÓN SOCIAL.....	60



El arte comunitario en un campo expandido de los discursos artísticos.....	61
Aproximaciones al concepto de arte comunitario.....	67
Algunas experiencias de arte comunitario en Latinoamérica	73
La identidad y memoria como rasgos construidos dentro de las prácticas artísticas.....	78
CAPÍTULO IV: ESTUDIO DE CASO CASA DE LA CULTURA DE CIUDAD HUNZA (BOGOTÁ). REPRESENTACIONES DE SU MODELO DE GESTIÓN CULTURAL COMUNITARIO.....	
Ubicación y contextualización de la organización.	84
Gestión y organización interna de la Casa de la Cultura de Ciudad Hunza.	90
<i>Formas de trabajo: Ejecución de proyectos y alianzas</i>	<i>90</i>
<i>Algunas de las actividades y proyectos desarrollados por la Casa de la Cultura de Ciudad Hunza.....</i>	<i>97</i>
<i>Líneas estratégicas en el trabajo desarrollado por la Casa de la Cultura de Ciudad Hunza: Formación, Difusión y apoyo.</i>	<i>101</i>
La Animación sociocultural del Cerro Sur de suba a cargo de la Casa de la Cultura de Ciudad Hunza.	108
<i>Rueda Lúdica: Una apuesta a la transformación sociocultural del Cerro Sur de Suba.</i>	<i>109</i>
Construcción cultural comunitaria a través de la animación en Rueda Lúdica	115
<i>Agentes / animadores socioculturales en el territorio</i>	<i>118</i>
<i>Democratización de escenarios públicos comunitarios.....</i>	<i>121</i>



El arte comunitario colorea el barrio Cerro sur de Suba.....	124
CAPÍTULO V: PROPUESTA DE MODELO DE GESTIÓN CULTURAL COMUNITARIO.....	133
CONCLUSIONES.....	140
Relación de tablas, gráficos y fotografías.....	144
REFERENCIAS.	145
1. Guía de entrevista.....	151



Agradecimientos

En esta ocasión quiero dejar por sentado que este trabajo investigativo ha sido un camino aventurero, de amores y desamores, un camino que ha motivado infinidad de reflexiones sobre mi quehacer profesional y personal. Por tanto, quiero agradecer infinitamente el acompañamiento de un ser que ha estado presente en cada batalla, agradezco al maestro, gestor y artista Cristian Charry, en primer lugar, quien además de ser quien acompaña mis días, ha acompañado este proceso académico paso a paso.

A la par, agradezco infinitamente a los coordinadores de la Casa de la Cultura y todas las personas que accedieron a participar en las entrevistas, por su disposición y ayuda, en especial al maestro Jorge Riaño, quien hizo posible este documento. Agradezco a mi familia por siempre hacerse presente y ser testiga de los pasos cortos o agigantados que voy dando en la vida. Agradezco a mis compañeros y compañeras de la maestría por escuchar de manera indefinida los aportes que se dieron en el paso a paso y por ser parte de este recorrido tanto por la universidad como por este hermoso país.

También agradezco a la doctora Carlota por ser cómplice, no solo como directora de la investigación, sino de mi paso por esta universidad, su presencia ha sido fundamental. Así mismo, agradezco a la doctora Lellanis por su acompañamiento y riguroso trabajo de revisión, sus críticas y retroalimentaciones las cuales fueron más que pertinentes. Finalmente, agradezco a mis docentes, con quienes además de compartir conversaciones referentes a las clases, pudimos construir diálogos y encuentros favorables.



**LA ANIMACIÓN SOCIOCULTURAL Y EL ARTE COMUNITARIO COMO
ESTRATEGIAS DE INTERVENCIÓN EN EL MODELO DE GESTIÓN
CULTURAL COMUNITARIO IMPLEMENTADO POR LA CASA DE LA
CULTURA DE CIUDAD HUNZA (BOGOTÁ, COLOMBIA).**

APROXIMACIONES A LA INVESTIGACIÓN

“En esta filosofía del viaje, con equipajes ligeros, el gestor cultural, debe poseer la pasión por el cambio, el deseo de movilidad, la capacidad de oponerse a toda forma de gregarismo, la pulsión por la independencia y la autonomía, el culto a la libertad y la inclinación por la improvisación de las mínimas acciones y de los fenómenos sociales en que se involucra” (Carlos Yáñez, 2018).

Este proyecto de investigación busca comprender la relación entre el arte comunitario y la animación sociocultural como referentes en el modelo de gestión cultural comunitaria implementado por la Casa de la Cultura de Ciudad Hunza, en la ciudad de Bogotá, Colombia desde hace más de 23 años. Con este modelo se tendrá el registro de una práctica efectiva y el diseño de un marco referencial sobre las acciones culturales que tienen lugar en lo comunitario, con el fin de que pueda ser una guía en los planes de intervención de actividades que tengan propósitos similares.

La presente investigación se desarrolló como un estudio de caso a partir de la revisión de diversos documentos de algunas actividades que ha desarrollado la Casa de la Cultura de Ciudad Hunza en su territorio, con las cuales ha intervenido el entorno comunitario con el arte y la animación como motores de acción. Así mismo, se aplicaron entrevistas



semiestructuradas a uno de los coordinadores de la organización, a promotores y anteriores formadores del proceso; toda la información recolectada se organizó según los conceptos estipulados y desarrollados en el marco teórico y se analizó a través del cuadro de análisis.

El presente documento se propone como una herramienta teórica y metodológica que aporte en el campo de la gestión cultural comunitaria y del universo artístico al contemplar herramientas sensibles como lo son el teatro, la música, la pintura como estrategias participativas que influyen en la resignificación de los espacios públicos, descentralizan los escenarios culturales y permiten el acceso de la artes en territorios populares, aportando así de manera positiva en el desarrollo social y cultural de manera colectiva.

Pasos preliminares

Esta investigación partió por indagar sobre la existencia de los modelos de gestión cultural comunitarios, sobre sus formas de accionar e intervenir el entorno social a través del encuentro y la participación. Ante estos interrogantes se encontró que una constante en los distintos procesos es la vinculación de las prácticas artísticas, lo que permite reconocer el arte como una herramienta de intervención social que contribuye en la consolidación y el bienestar de las comunidades en las que se sitúa.

Al plantear que el campo artístico comienza a preocuparse por aprendizajes y procesos más que por obras terminadas (productos) que se quedan en la apreciación estética como función inicial y se orientan a la habilitación de espacios colaborativos (Palacios, 2009), es comprender que este campo disciplinar en los discursos contemporáneos ha expandido sus intereses y propósitos.

Esta mirada, en la que se plantea el arte comunitario desde una visión expandida que la determina como una acción social, permitió problematizarlo y analizarlo en las fronteras



multidisciplinares como una estrategia de transformación y animación sociocultural. En estos encuentros conceptuales se encontraron puntos de convergencia de estudios desarrollados por artistas y gestores culturales, que en sus haceres cotidianos han comprendido que, al contemplar el universo cultural, confluyen saberes y experiencias compartidas que generan transformaciones directamente en los territorios.

Ante esto, con el presente proyecto se pensó en la posibilidad de argumentar de manera teórica que el arte y la animación son una necesidad latente en los entornos comunitarios, pues permiten diseñar escenarios creativos abiertos que motivan la experimentación y el diálogo proyectados a partir de marcos heterogéneos de carácter comunitario, que contribuyen en la construcción de una memoria histórica local, un sentido de pertenencia e identidad, reconociendo las capacidades personales y grupales que circundan en los entornos.

En este orden de ideas, surgieron algunas de las siguientes dudas: ¿Cómo se comprenden los modelos de gestión comunitarios? ¿Qué partido toma la animación sociocultural en contextos populares? ¿Qué tiene de particular el arte que lo convierte en una herramienta de intervención? ¿cómo el arte se convierte en movilizador o constructor de la cultura? De dicha forma, la investigación se encaminó a establecer como pregunta central **¿De qué manera el arte comunitario y la animación sociocultural contribuyen como estrategias de intervención en un modelo de gestión cultural comunitario implementado por las instituciones que existen en las comunidades?**

Esto motivó a cuestionar qué acciones están desarrollando las instituciones u organizaciones tanto públicas como privadas, encargadas de gestionar y movilizar las expresiones artísticas y culturales en estos barrios. Acaso ¿Qué actividades desarrollan y



cómo lo hacen? ¿De qué manera gestionan presupuestos y recursos? ¿Cómo son recibidas por la comunidad?

Resulta fundamental comprender qué se está concibiendo como práctica artística según las instituciones encargadas de llevar una oferta cultural, pues para muchas personas es el primer acceso que tienen a este tipo de actividades y por ende su percepción y apreciación estética se deriva de estos acercamientos iniciales.

Al establecer las preguntas rectoras, la problematización y justificación del proyecto enfocadas a comprender la relación entre los tres conceptos principales en un caso específico, se centraron los siguientes objetivos que permitieron el desarrollo general de la presente investigación:

Objetivo general:

Diseñar un marco de referencia conceptual y metodológico a partir de la relación entre animación sociocultural y arte comunitario observado en el modelo de gestión cultural comunitario implementado por la Casa de la Cultura de Ciudad Hunza en Bogotá, Colombia.

Objetivos específicos:

- Conceptualizar los términos modelos de gestión cultural comunitaria, animación sociocultural y arte comunitario en función de obtener un marco teórico analizable en la práctica.
- Analizar como estudio de caso la forma de funcionamiento y los proyectos desarrollados por la Casa de la Cultura de Ciudad Hunza en la ciudad de Bogotá, Colombia.



- Caracterizar el modelo de gestión implementado por la Casa de la Cultura de Ciudad Hunza tomando como referencia las acciones de animación sociocultural y las prácticas artísticas implementadas.

Devenir metodológico

Para dar unas posibles respuestas a las interrogantes gestadas, la investigación se centró en documentar algunas de las actividades desarrolladas por una organización que decidió desde hace más de 23 años apostarle a la cultura como motor de desarrollo. La Casa de la Cultura de Ciudad Hunza es una entidad que ha materializado lo que muchos estudiosos han pretendido argumentar a través del papel, este grupo de agentes de cambio han hecho visible y tangible la existencia de un modelo que vincula, promueve, forma e incide sobre sus entornos a través de actividades y proyectos que han beneficiado a su comunidad.

Para poder analizar su modelo de gestión se hizo uso de las herramientas del estudio de caso con un enfoque cualitativo para comprender y analizar las acciones de la organización y su impacto en la realidad social, en un contexto y un espacio temporal específico. En definitiva, para desarrollar el presente análisis, al hablar sobre transformaciones y acciones se optó por una metodología que diera cuenta de manera cualitativa lo que en estos lugares acontece, por tanto, más que la contabilización de números o cifras, se presenta información sobre la historia, las personas, los sucesos, los momentos, los cambios y los desafíos de la experiencia misma.

Para esto se hizo la revisión de un registro documental como algunas tesis de investigación que se hicieron sobre el barrio de manera previa por otros investigadores (Arroyo, 2010; Oviedo, 2017), en las que se encuentra información sobre aspectos



históricos y sociales del sector en específico. También se consultó un documento con la sistematización de unas de las actividades más importantes de la Casa de la Cultura (Peña, 2017), que sirvió como insumo para la revisión de las formas de intervención y funcionamiento comunitario. Así mismo, se consultó material audiovisual que se encuentra depositado en algunas redes sociales a modo de memoria histórica local, en el que se observan varios líderes y lideresas que han tenido una presencia importante en el territorio y son cercanos al proceso.

Esta información resultó fundamental para el posterior análisis, el cual se basó en el paradigma comprensivo- interpretativo para su ejecución. Sería a través de la comprensión de la realidad social específica y de las interpretaciones de otros autores que se da lugar al capítulo del estudio de caso sobre la Casa de la Cultura de Ciudad Hunza, generando relaciones entre lo que han vivido las personas del sector y lo que experimentaron los investigadores. A través de este paradigma se detallaron aspectos que se han establecido en las formas de organización y desarrollo cultural y que pueden ser verificables en la práctica.

De forma articulada a la información documental, se diseñaron instrumentos a modo de entrevistas semiestructuradas tomando como referencia la guía de entrevista dispuesta (Anexo 1.), entrevistas que se implementaron a coordinadores, promotores y antiguos formadores que han sido también participes como beneficiarios de varias de las actividades ofertadas. A continuación, en la Tabla 1. se presenta una relación con los datos de las personas entrevistadas, que dan cuenta de su vinculación con el proceso, de la fecha de implementación de la entrevista y otros datos que resultaron relevantes.



Debido a la contingencia y la distancia todas las entrevistas se llevaron a cabo de manera virtual, haciendo uso de la plataforma Teams para su debido registro. Vale la pena resaltar que todas las personas aquí mencionadas hicieron la debida autorización para el uso de sus datos personales y sus respuestas en función de la investigación y se mantuvieron dispuestas durante toda la entrevista.

Tabla 1. Datos de las personas entrevistadas

DATOS ENTREVISTADO(A)S - INVESTIGACIÓN CASA DE LA CULTURA CIUDAD HUNZA					
Nombre	Fecha entrevista	Edad	Género	Escolaridad	Cargo o vinculación Casa Cultura
Juan David Bello Granados.	13 octubre 2020	33 años.	Masculino	Estudiante Licenciatura en Artes Visuales.	Beneficiario, equipo de trabajo como formador en artes plásticas y manualidades
Valeria Antonia Riaño Quintero.	13 de octubre 2020	23 años	Femenino	Estudiante Administración de empresas (Práctica profesional)	Beneficiaria, promotora cultural en Rueda Lúdica
Pedro Pardo Torres.	13 octubre 2020	18 años	Masculino	Recién graduado de colegiatura, aspiraciones para estudiar psicología.	Participante Colectivo Jóvenes por la Loma que parte de la Casa Hunza, desde hace 2 años. Encargado del desarrollo de algunas actividades como de comparsas. Promotor en Rueda Lúdica.
Jorge David Páez Espinosa.	15 octubre 2020	29 años	Masculino	Estudiante Licenciatura en artes escénicas de la universidad pedagógica. Gestor territorial para un programa del Instituto de las Artes de Bogotá.	Beneficiario, promotor, formador, coordinador.
Jorge Fabio Riaño.	15 octubre 2020	50 años	Masculino	Licenciado en Artes Escénicas	Coordinador y representante legal de la Casa de la Cultura.
Luz Yaneth Peña Santamaria.	07 diciembre 2020	22 años	Femenino	Tecnóloga en contabilidad y finanzas (Sin terminar)	Apoyo administrativo de actividades de Casa de la Cultura. Promotora y beneficiaria.

Fuente: Autoría propia (2021).

Con las entrevistas además de obtener información referente a las formas de gestión y organización, se dio cuenta de los procesos generacionales que albergan la experiencia de la Casa de la Cultura. Como se observa en el cuadro anterior, existen personas jóvenes y



adultos que se han vinculado de maneras diversas a la organización en momentos distintos. Este resulta ser uno de los aspectos más relevantes observados, pues da lugar a una posible continuidad en el proceso y a una intervención próspera que afecta las formas culturales comunitarias de manera generacional.

Posterior a la recolección de datos se estableció un cuadro de operacionalización de conceptos¹ que resultó determinante para el diseño del marco de referencia del modelo de gestión cultural comunitario aquí propuesto. Dicho cuadro se vinculó a las categorías e indicadores que resultaron de cada uno de los conceptos planteados (Modelo de gestión cultural comunitario, animación sociocultural, arte comunitario) y se consolidó como la base estructural del modelo en general, al contemplar dichos aspectos como fundamentales en este tipo de gestión comunitaria.

A partir de dicha organización según los conceptos planteados, se construyó un cuadro de análisis comparativo (Anexo 2.) que permitiera tejer una relación entre los conceptos teóricos desarrollados en los primeros capítulos y los datos obtenidos de la realidad observada. Esto daría lugar a lo que se estructuró como el “*Capítulo IV: Estudio de caso Casa de la Cultura de Ciudad Hunza (Bogotá). Representaciones de su modelo de gestión cultural comunitario*”, contemplando todos los apartados que en el se detallarán. Así mismo, a partir de dicho análisis comparativo se dio lugar al modelo de gestión propuesto y finalmente a las conclusiones.

En definitiva, lo que aquí se consiga como investigación referente a la experiencia de la Casa de la Cultura de Ciudad Hunza da cuenta de un proyecto local que merece la pena ser

¹ Dicho cuadro se encontrará en el Capítulo V. Propuesta de modelo de gestión cultural comunitario.



reconocido, pues es un proceso autónomo que refleja la importancia de los procesos culturales en los contextos populares, los cuales padecen de una serie de problemáticas sociales diversas que han afectado las formas de vida y de relación de los habitantes, así como el tránsito y el uso de ciertos espacios públicos comunitarios.

Por eso la importancia de observar una práctica que desarrolla un modelo de gestión comunitario en el que converge la animación sociocultural y el arte comunitario como estrategias de acción socio pedagógica a través de los cuales generan procesos de participación ciudadana y alternativas colaborativas que promueven la autonomía, el desarrollo social, la reivindicación local y diversas formas críticas y reflexivas de organización.

En este sentido, el presente modelo se pensó como un instrumento metodológico de intervención que incentive a otras instituciones, individuos, grupos, colectivos o comunidades a desarrollar su vida cultural de forma colectiva, tomando como referencia una experiencia que lleva años de trabajo y esfuerzo y que ha demostrado resultados favorables que aún prevalecen.

Atendiendo a este interés de visibilización, inicialmente se había propuesto una jornada de socialización con los Centros de Impulso Social en la ciudad de León, Guanajuato con el fin de que pudieran aportar ideas y propuestas de una experiencia que lleva años interviniendo sus entornos comunitarios. Esto se planteó partiendo de que las ciudades incluso los países tienen diferencias culturales, con urgencias sociales similares que pueden ser atendidas con acciones culturales, algo que proponen los CIS desde la Secretaria de Desarrollo Social, por tanto la referencia de la Casa de la Cultura sería una



oportunidad para analizar y reflexionar sobre una experiencia de las que se puede aprender y multiplicar.

Sin embargo, como se resalta en las conclusiones debido a la pandemia no pudo llevarse a cabo, es así que solo quedará este documento para su libre revisión si así se desea. De esta manera, en términos metodológicos se reitera la necesidad de generar un estudio que pueda ser contemplado y valorado según se requiera y se espera pueda servir como referente para los intereses de sus futuros y futuras lectoras que tengan la motivación en proponer acciones desde el ámbito artístico y cultural comunitario.



CAPÍTULO I: MODELO DE GESTIÓN COMUNITARIO. ANTECEDENTES

CONCEPTUALES SOBRE COMUNIDAD Y CULTURA

“El reto para la gestión cultural en América Latina (...) es asumir la resistencia no sólo como negación, sino también como creación. En la creación y la recreación es posible perfilar nuevas formas de vida” (Carlos Yáñez, 2018).

En el marco de la presente investigación en este capítulo se indagará en el término de la gestión cultural comunitaria como una categoría particular que contempla algunos elementos, formas y desarrollos específicos dentro del universo de la gestión. Sin embargo, antes de comprender las formas de funcionamiento de esta tipología, es necesario desarrollar los conceptos de manera diferenciada, es decir, comprender las referencias de lo que se concibe como comunidad, seguido de las acepciones de cultura y cómo ésta se ha “privado” en algunos entornos populares, con el fin de estructurar una base teórica sobre las gestiones necesarias dentro de los escenarios comunitarios de la prácticas artísticas y culturales.

En este orden de ideas, se analizan autores que abordan las concepciones de comunidad como un espacio problemático que contempla inequidades y desigualdades en diversos ámbitos, entre ellos, desigualdades en términos de acceso y producción de los procesos culturales. Así mismo, es importante precisar las nociones sobre modelo de gestión con sus correspondientes características y cómo esto podría generar aportes en la reconfiguración de los entornos sociales.

Sin duda, no se piensan como conceptos aislados, por el contrario particularizar cada uno permite plantear un panorama amplio que lleve a reflexionar y analizar los modelos de gestión como acciones que contemplan no sólo el desarrollo de actividades sino



propuestas que apuntan a la transformación y la solidificación de los tejidos sociales comunitarios.

Entonces, ¿qué se entiende por comunidad?

Para iniciar con el desarrollo del concepto de comunidad se partirá de la definición aportada por Aristóteles, quien argumenta que la comunidad se concibe “como un sistema de interacción humano en el que todo individuo aporta y recibe algo” (Soto, 2017, p. 17), en este sistema organizado se encuentran las acciones de hombres y mujeres que buscan un bienestar común mediante las acciones colectivas a través de las cuales se estructuran formas de trabajo organizado y se establece un intercambio de los frutos, productos o servicios necesarios para la subsistencia de todos y todas (Soto, 2017).

Desde esta idea de comunidad se observa a la familia como núcleo comunitario primordial, seguido por la aldea y finalmente en la creación de las ciudades, tomando como ejemplo la Grecia antigua (Soto, 2017). Allí se establecen formas de trabajo complementario que permiten la satisfacción de las necesidades materiales, desempeñados de manera igualitaria a través de un ejercicio de intercambio, con el fin de generar espacios para la subsistencia.

Esto aporta entonces al complemento del ser humano en términos materiales y con aquello que refiere al ser desde el raciocinio hasta la emoción, pues se plantea al ser humano como un ser comunitario que se interrelaciona con la materia y los demás individuos, con quienes en su necesidad de supervivencia no sólo satisface sus necesidades básicas como la alimentación o el refugio sino aquellas que se relacionan con su ámbito de desarrollo espiritual (Soto, 2017).



En estas estructuras comunitarias se vislumbran formas de organización y distribución de los medios de producción, de la materia prima y la organización del trabajo se produce bajo un estado de igualdad, en el que cada persona aporta y recibe de manera paralela, por supuesto conforme a su posición. Otro ejemplo de ello, son las comunidades primitivas, las cuales se desarrollaron con un ideal comunitario y de conformación colaborativa, aquellos grupos poblacionales que el sociólogo Durkheim estudiaría bajo el término de “solidaridad mecánica”.

A partir de esta forma de organización se pensaba a la comunidad como un órgano colectivo y homogéneo que generaba vínculos sociales a partir de relaciones interdependientes, lo que significaba que las acciones de unos tendrían una incidencia y consecuencia directa sobre las acciones de otros, esto produjo la existencia de creencias comunes – colectivas que se sobreponían en cierto sentido a los valores individuales (Giddens, 1994).

Sin duda, varios de estos acontecimientos se observan en las comunidades actuales, sin embargo después de los procesos industriales se produjo una ruptura aún mayor en las formas de organización, de división del trabajo y de relaciones sociales, con la entrada del capitalismo como sistema económico predominante en occidente² (Giddens, 1994). Por tanto, en los estudios actuales el concepto de comunidad es analizable desde diversas vertientes y por supuesto desde múltiples enfoques y disciplinas.

En ese caso, la comunidad puede ser entendida como el espacio geográfico y simbólico en el que un determinado grupo de personas se congregan por intereses, características

² Esto sin duda ha afectado considerablemente los países Latinoamericanos, en términos de economía, de política, cultura y sociedad.



culturales, lingüísticas, motivacionales, entre otros (Causse, 2009) en las cuales se establecen reglas de convivencia y funcionamiento y pueden situarse en espacios físicos como barrios, ciudades, países, naciones o a través de otras herramientas como las virtuales, esto demuestra que el término se ha vuelto versátil y complejo a la hora de definirlo.

Algo que resulta certero es que en definitiva los postulados aristotélicos no pueden ser aplicables en su formato original, pues si bien la comunidad resultó ser para Aristóteles “el origen y el fin de la condición humana; origen, porque la naturaleza del hombre [ser humano] se inscribe a partir de lo comunitario, y fin porque es la receptora de las actividades propias de los individuos” (Soto, 2017, p. 18), las comunidades (pensadas desde lo micro hasta lo macro) tomando como referencia las que se vinculan a lo espacial (geográfico) pues son las que interesan en el presente estudio, están determinadas por un sistema político y económico que, a pesar de permitir la interacción entre los sujetos, los introduce en un estado de desigualdad.

Es decir, establece una diferenciación sustancial en la cual no todos los seres humanos tienen formas de trabajo equitativas, sus ingresos son desiguales y sus medios y modos de supervivencia son divergentes. Por tanto, se ven determinadas por los diferentes círculos y clases sociales como consecuencia de la organización de este sistema económico.

Las comunidades (ya que actualmente no se habla de una sola comunidad sino de una pluralidad comunitaria) se ven atravesadas por un poder hegemónico, que afecta directamente a las sociedades en sus formas de organización, de trabajo y de distribución del material, al ser “una constelación de diferentes grupos de poder, donde las categorías fundamentales son las clases” (Crehan, 2004, p. 82). Es decir, que la idea de una



comunidad conformada por la unión de un número de personas semejantes, que a pesar de ciertas diferencias, satisfacen las necesidades mediante el intercambio de bienes y servicios (Soto, 2017) está completamente polemizada.

Estudiar las comunidades sin tomar en cuenta el sistema económico, es proponer un debate superficial y devaluado, pues el estudio de las comunidades y de la cultura en contextos específicos, estrictamente se vincula con la aparición del poder político y económico, como propone Crehan (2004) citando a Gramsci, el estudio de la cultura debe asociarse a su vinculación con el poder, o en un sentido más estricto con las constelaciones de las relaciones de poder en momentos y lugares determinados.

Con la aparición del capital, de lo material como forma de producción y de mercado que especificó el trabajo asalariado y la producción de mercancías, estableció la economía capitalista sobre la base del manejo y control de las familias, las comunidades y las ciudades, en la descripción de un perceptible sistema de producción, distribución e intercambio (Williams, 2000).

De allí que el concepto de civilización, determinado en cierto momento de la historia como el crecimiento en beneficio de las poblaciones, produjo no solamente “riqueza, orden y refinamiento, sino también como parte del mismo proceso, pobreza, desorden y degradación” (Williams, 2000, p. 29) pues benefició a ciertos sectores privilegiados pertenecientes a las clases dominantes.

Es decir, que el concepto de comunidad como se entiende en esta investigación está íntimamente relacionado con las esferas del poder, pues desde el proceso de establecimiento de las comunidades como resultado de la organización y crecimiento en las ciudades bajo el sistema capitalista, radica en un proceso en tensión que se somete a



presiones sumamente poderosas que se concentran en las formas culturales, políticas y por supuesto sociales (Williams, 2000) que afectan al individuo en lo particular y lo colectivo.

Por tanto, con las divisiones de clase que estipula las clases dominantes (Élite) y las clases populares, estas segundas además se vinculan a la noción de masas, pensando en que el número poblacional es bastante considerable. Así mismo, son grupos que constituyen las comunidades en zonas estratégicamente designadas, conformadas por actores pasivos con poca participación política, que ideológicamente se encuentran impotentes ante las grandes estructuras. Aquellos que pertenecen a las masas son piezas estratégicas en el ajedrez de las empresas, de los mercados y en general del capitalismo que las definen a su antojo.

En esta vía, el planteamiento de Berman (1989) resulta adecuado al definir a las “masas” como seres vacíos, sin alma, sin un ser que los caracterice, incluso sus pensamientos e ideas, hasta eso que se define como necesidad resulta ser atribuido por alguien, incluidos sus sueños, puesto que “su vida interior está «totalmente administrada», programada para producir exactamente aquellos deseos que el sistema social puede satisfacer y nada más” (p. 16).

Finalmente, bajo la sombra de todos los sucesos y actos que se entrelazan en la consolidación de una comunidad, es importante entender como se mencionó con anterioridad, que las comunidades se vinculan directamente con las formas culturales, pues serán aquellas que definen las formas de organización y relación social, por tanto es importante comprender cómo se produce la cultura en estos escenarios y así mismo cómo facilita o permite la construcción de los entornos comunitarios.



La cultura como factor imperante en la construcción de comunidad

Para comprender la relación entre los dos términos es importante precisar un punto de partida sobre el concepto de cultura, exponiendo que su conceptualización resulta igual de compleja y problemática³ en su campo de estudio al igual que el de comunidad. Se introduce entonces la definición propuesta por el antropólogo Clifford Geertz (2003) quien establece que:

El concepto de cultura que propugno y cuya utilidad procuran demostrar los ensayos que siguen es esencialmente un concepto semiótico. Creyendo con Max Weber que el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, considero que la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones (p. 20).

En esta primera definición se entiende a la cultura como un lugar en el que se instala un entramado semiótico que se crea, se interpreta y se ordena con un sentido lógico. En efecto puede entenderse la comunidad como aquel espacio de significación y de comprensión ya que es el lugar geográfico y/o simbólico en el que convergen acciones, saberes y haceres, en el cual se convive, se transita y entran en interacción el conglomerado de signos y símbolos a través experiencias compartidas, posibilitando la experimentación de “hábitos lingüísticos, tradiciones populares, maneras de proceder,

³ El concepto de cultura ha tenido grandes transformaciones a lo largo de la historia, en el que se acumula una larga lista de investigadores e investigaciones que se han permitido definirla y redefinirla constantemente. Incluso algunos de los autores que se mencionan presentarían posturas en contra unos a otros, finalmente lo importante es entender el concepto en relación con las comunidades actuales y a lo que se desarrollará como modelo de gestión.



formas de valoración e imágenes colectivas” (Eagleton, 2001, p. 63) que permiten la comunicación y establecen formas culturales específicas.

Así mismo, pueden ser analizadas múltiples culturas, pues como argumenta Herder es preciso hablar sobre “culturas” antes de mencionar una sola cultura, así como reconocer que cada una es compleja, variable y cambiante (Williams, 2000). Entonces, ¿las culturas marcan pautas determinadas que definen las comunidades? Sin duda, el concepto de cultura puede ser un punto de convergencia comprensiva, dado que como propone Crehan (2004) las diferentes culturas se establecen como sistemas que no siempre son homogéneos, los cuales resultan conflictivos en sus relaciones pero que terminan por constituir un todo ordenado.

En la contemporaneidad, las culturas se centran en un debate sobre las características que las hacen diferenciadas y acotadas, pues al estar determinadas por sistemas simbólicos se debaten entre lo homogéneo y lo heterogéneo, comprendiendo que existen grupos diversos culturalmente y por supuesto híbridos, que se producen desde la mixtura en contraposición a otros que se asumen como homogéneos. Sin duda, ante esto Edward Said citado por Eagleton (2001) argumentaría que los grupos culturales son resultado unos de otros, por ello se involucran en sus formatos y desarrollos, lo que da lugar a que no existen culturas puras, por el contrario resultan de las hibridaciones, de lo heterogéneo, de lo cero monolítico.

Sin embargo, el contemplar a la cultura como un sistema de conexiones semióticas que crea estructuras complejas, no implica que no se encuentre estrechamente relacionada con la política y por supuesto, con el sistema económico pues sin duda, los diversos símbolos, las formas de reproducción y de acceso estarán definidas bajo las formas sociales que



existen las cuales son apropiadas a través de la gramática cultural y que responden a las dinámicas territoriales. Según Eagleton (2001):

En el mundo posmoderno, la cultura y la vida social también están estrechamente unidas, pero ahora a través de la estética de los productos de mercado, la política como espectáculo, el estilo de vida consumista, la influencia de la imagen y la integración definitiva de la cultura en la producción global del mercado. (pág. 51).

Por tanto, a la cultura en las comunidades no se les atribuyen de manera casual los acontecimientos, los procesos sociales, incluso los símbolos y los medios de significación para la apropiación del conocimiento, dado que esto hace parte de un sistema instaurado que define las maneras de aprender, de ser, de vivir y de interactuar, con un objetivo de condicionamiento ideológico que busca manos de obra, mercancías y consumidores al responder de manera directa a los intereses del capitalismo.

Es así, que la cultura o las culturas entran en un juego problemático que pone en pugna el resguardo de determinadas prácticas y el desarrollo de otras que responden a lógicas más comerciales, en el que se sitúan nuevamente relaciones de poder. En estas se presentan distinciones entre quienes poseen capitales que les permiten definir y establecer las formas culturales y los medios de regulación en los espacios comunitarios.

Por tanto, la cultura puede ser un puente de distinción y al mismo tiempo homogeneización entre las diversas comunidades, pues el sistema se ha encargado de generar diferencias y similitudes observables, ampliando aún más la brecha entre los grupos poblacionales y creando semejanzas que motivan el consumo de productos y servicios.



A partir de estas diferenciaciones se puede entender que la cultura al ser resultado de una hegemonía política y económica plantea una división representada por la cultura de élite y la cultura popular; será ésta última la que interese en el presente documento. Pero ¿a qué podría llamarse lo popular? ¿Quiénes conforman eso que se determina como «el pueblo»? ¿Será todo el mundo menos lo que pertenecen a la élite? (Burke, 2006).

Será justamente desde este interrogante que se comprenderá a la cultura popular como aquellos que no hacen parte de las clases privilegiadas y que se organizan en muchos sentidos como grupos reaccionarios que resisten a los grupos dominantes, en síntesis, la cultura popular resulta ser el grupo de los dominados (Zapata, 2016).

Sin embargo, tomarlo de manera tan determinante es “lanzar” un juicio generalizado y poco congruente, pues como se ha mencionado, la cultura, en este caso la popular no resulta homogénea, por el contrario la diversidad es un factor importante en los distintos campos sociales y por supuesto en la consolidación de comunidades heterogéneas; la única posible afirmación podría ser que no corresponde a un sector privilegiado en términos de lo económico y lo material.

En este sentido, la cultura popular comienza a tener unas características particulares que establecen prácticas, representaciones, significados y producciones que se denominan y dan identidad a las comunidades (Chartier, 1992), pero en paralelo, las comunidades populares también presentan una serie de necesidades y complicaciones al estar limitadas y clasificadas como una cultura dominada, pues como se ha planteado estará sujeta a las imposiciones y negaciones de otros sectores poderosos (Cucho, 2004) en los que se produce un acceso menor al disfrute y producción de su vida cultural y con ello al reconocimiento de sus productos culturales.



Las prácticas culturales como negación a las clases populares

Pensar que las propuestas culturales han sido difundidas y habilitadas de manera estándar a todos los grupos poblacionales, es también un decir que queda en el aire, pues la realidad presenta un panorama muy distinto debido a que las clases populares pueden ser un sector que se ha visto desprovisto o carente de espacios que permiten el acceso, la producción y el disfrute de estas prácticas, las cuales se conciben como espacios de participación y socialización y en esa vía podrían ayudar en el desarrollo social.

Esto demuestra que las diferencias sociales no sólo pueden ser observadas en la carencia de objetos materiales o recursos económicos, sino que influyen también en las distancias y diferencias culturales. Esto se ve reflejado en la desigual distribución de las capacidades, los bienes, las prácticas y los productos culturales (Chartier, 1992). Es decir, existen muchos espacios o comunidades populares que no pueden disfrutar de los derechos culturales por falta de espacios cercanos, por costos altos que no pueden cubrirse o porque no existe un interés inicial en reconocer este tipo de actividades al no ser un acto cotidiano.

Esto dificulta la participación en la vida cultural y genera un desconocimiento de las múltiples manifestaciones existentes, al no establecerse desde el sistema como una necesidad o una prioridad social, por tanto no se contemplan en diferentes instituciones u organizaciones encargadas de su promoción; a diferencia de las clases de élite, quienes se han visto involucrados en procesos heredados de estos capitales de manera histórica y generacional, los cuales se incorporan a partir de su espacio social (tanto físico como simbólico), que aporta tanto en su capital económico como a su capital cultural (Bourdieu, 1997) lo que amplía aún más las diferencias de clases, pues unos se consideran más “cultos”, conocedores, organizados y mejor preparados que otros.



Por esto, las escuelas y/o los centros ubicados directamente en los territorios deberían ser los principales espacios de fomento artístico y cultural, sin embargo, es algo reciente que la educación pública (por dar un ejemplo) se esté preocupando por implementar programas de este tipo en su malla curricular. Lo mismo sucede con otras instituciones públicas a la cuales se accede de manera directa, quienes están empezando a diseñar una oferta cultural amplia y completa que responda a las necesidades reales comunitarias. Sin duda, se debe reforzar la idea de que la educación y la cultura son las herramientas principales que motivan el cambio social y se convierten en herramientas de transformación.

Por otro lado, estas diferencias culturales también han impactado en el consumo de las prácticas o en los procesos de creación y generación de productos artísticos y por supuesto de su correspondiente lectura. Esto motiva el posicionamiento de ciertas prácticas, procesos o productos que se consideran más importantes correspondientes a la cultura dominante, en donde la cultura popular queda desvalorada y desatendida ya que “se consagran como superiores ciertos barrios, objetos y saberes porque fueron generados por los grupos dominantes, o porque éstos cuentan con la información y formación necesarias para comprenderlos y apreciarlos, es decir controlarlos mejor” (García Canclini, 1999. p. 18).

Esto hace parte del mismo mecanismo de dominación preocupado por ampliar el bagaje cultural de ciertos sectores, que les permite interpretar no sólo el campo de la cultura sino las realidades simbólicas, políticas o económicas que les permite desenvolverse y comprender su entorno sociocultural y por supuesto moldearlo y adaptarlo según convenga.

En esta desventaja sobre la participación de espacios creativos, de sensibilización y reflexión se puede entender que las clases dominantes oprimen o manifiestan su poder en distintos niveles, por un lado se hace a través del uso y la posesión de los medios de producción. En otros casos mediante la amenaza y la violencia y otro sobre el sometimiento



de las ideas, las cuales terminan siendo validadas y adoptadas por las clases subordinadas, es decir, las populares (Burke, 2006).

Ante este panorama que parece un tanto desolador, se analizarán entonces algunas propuestas que le apuntan a pensar la educación, el arte y la cultura como un eje transversal para el desarrollo de las comunidades, al encargarse de movilizar y desestabilizar o reestructurar la cultura impuesta y concebida como inamovible, permitiendo apropiarla y de manera crítica transformarla desde el universo sensible, el cual le apunta a la construcción de nuevos signos y significados que conforman el entramado cultural.

Estas propuestas se analizarán justamente en los entornos en los que se posiciona la cultura popular, las cuales se establecen en contextos informales como formas de respuesta y resistencia, que buscan romper el silencio ante las desigualdades y sobre todo alzar la voz ante esos privilegios existentes que se asumen como dones de la naturaleza (Bourdieu, 1968) al considerar que no son merecedoras de construir sus territorios y que esto ha sucedido por disposición divina, creyendo que la situación en la que viven se da por aras del destino o por la naturaleza.

Es por esto que los modelos de gestión comunitaria representan una serie de estrategias y acciones de igualdad social que habilitan escenarios participativos y educativos de fortalecimiento comunitario popular y resultan fundamentales para el desarrollo cultural y social.

La gestión cultural comunitaria: Conceptualización

Hasta este punto, en el presente capítulo se ha procurado argumentar que las comunidades y la cultura son entidades o sistemas complejos que se han visto diferenciados y especificados por factores determinantes como el sistema económico y



político, que sin duda benefician a sectores centralizados y minoritarios de la población con la privatización o limitación de ciertos productos al otro bando.

Como atención a esto, se han consolidado iniciativas (como la que se presentará más adelante) que han diseñado modelos de gestión implementados desde hace décadas con el objetivo de promover estrategias, proyectos y actividades que permiten el acercamiento de las expresiones artísticas y culturales directamente en los entornos comunitarios locales.

En este sentido, es necesario ahondar sobre el concepto de gestión cultural comunitaria, el cual puede definirse como una serie de procedimientos técnicos y administrativos que permiten el desarrollo de actividades culturales al interior de la comunidad (Yáñez, 2018). De la manera más simple es la administración de recursos destinados a la planificación, promoción, difusión y acceso a una diversidad de prácticas, desde un lugar autónomo, independiente y libre, bajo un modelo democrático que fomenta la generación de redes y rendimientos sociales en beneficio de comunidades específicas (Cultura Viva, 2018).

En estas acciones se determinan tiempos y materiales heterogéneos que se vinculan a otras disciplinas como la sociología, la psicología, o más de índole empresarial como la administración, la mercadotecnia o las relaciones públicas. Actualmente, ha sido identificada por los gobiernos como un instrumento idóneo para acceder a financiamientos más diversificados, asegurar la rentabilidad de las iniciativas artísticas, promover los mercados culturales y asignar de forma racional y adecuada los recursos escasos en el sector (Bayardo, 2018).

Es importante precisar que dentro de la gestión existe el término de “bienes comunes”, estos bienes que hacen parte de la comunidad se depositan y recaen sobre la institución



colectiva, la cual se beneficia del intercambio de bienes colectivos que empiezan a transitar bajo cierta regularidad. Es por eso que existe una urgencia en procurar recursos que permitan la sustentabilidad y estabilidad de dichos modelos, en los que intermedian recursos públicos, propios y/o privados que no necesariamente dependen del Estado (Cultura Viva, 2018) y que se gestionan en escenarios abiertos de participación.

Según presenta el Manual de herramientas de la gestión cultural pública (Ministerio de Cultura de Colombia, 2013), la gestión cultural se plantea como grandes propósitos: el fomentar capacidades dentro de las instituciones que permitan la administración y gerencia de los procesos culturales; a la par debe fortalecer los procesos de organización e información dentro de las dinámicas territoriales mientras que se facilitan y estimulan los procesos creativos tanto individuales como colectivos a través de las promoción de expresiones y manifestaciones.

También se deben establecer espacios para fomentar la investigación y formación en diferentes ámbitos y desarrollar un reglamento que contemple lo legal y constitucional que se resguarde en las políticas públicas gubernamentales y locales. Esto permitirá que la cultura se posicione como pilar y eje transversal de desarrollo del territorio, a partir de la articulación de sectores e iniciativas sociales, económicas y ambientales (Ministerio de Cultura de Colombia, 2013).

Sin duda, estas estrategias permiten la movilidad y la resignificación de los entornos comunes, al promover espacios para el encuentro ciudadano en espacios accesibles. Pero además, con la disminución de los recursos en lo que refiere a los presupuestos invertidos en cultura, se motiva la generación de nuevas formas para obtención y procuración de



recursos, que aseguran la rentabilidad y promoción de los mercados culturales de manera independiente (Bayardo, 2018).

Con esto se fomenta la creación y producción local que desarrolla prácticas de apropiación significativas del territorio, lo que motiva no sólo a su reconocimiento sino a su cuidado y bienestar. Con esto, además, se hace uso de estrategias de innovación social a través de proyectos que le apuntan a la garantía de determinados derechos sociales y culturales, que gestionan recursos y servicios de orden público en que se fomentan diferentes órganos de participación (Cultura Viva, 2018).

Un punto importante a analizar es que dentro de la gestión también se han contemplado formatos verticales de organización que poco entienden a lo comunitario en sí (por lo menos como se pretende desarrollar en el presente documento) y que imposibilitan las relaciones y los encuentros; ésta es en efecto una distorsión de la gestión cultural, como lo afirma Yáñez (2018) en la que sólo se observan proyectos aplicados sin intenciones sociales evidentes, enfocados al mero consumo pasivo de productos culturales.

Es por eso que se piensa en un modelo pluridimensional, que requiere de la participación activa enfocada a motivar comunidades heterogéneas que permanecen presentes durante todo el proceso. Esto produce que las relaciones estén basadas en la reciprocidad, el intercambio y la correspondencia a través de proyectos colaborativos y participativos.

En esta vía, se propicia un principio de gobernanza horizontal de los recursos que en definitiva no se basan en un centro jerarquizado de acumulación, sino en un gobierno comunitario que se encargará de regular de manera política y propositiva las formas, los



entornos, las inversiones y los bienes comunes (Cultura Viva, 2018) contemplando que es la misma comunidad la que coordina y disfruta.

En efecto se requiere de una cabeza (en singular o plural) que organice y dirija lo movimientos de las organizaciones, para esto aparece el rol de los líderes y lideresas comunitarias encargadas de propiciar el encuentro y de hacer las regulaciones correspondientes de manera colectiva. Por tanto, las relaciones comunitarias se verán interrelacionadas con el “autogobierno, el valor de uso, la sostenibilidad, la gestión colectiva y la transparencia” (Cultura Viva, 2018, pág. 19).

Esto se logrará a partir de mecanismos participativos que apuntan a la toma de decisiones colectivas sobre los medios, las creaciones y prácticas que circulan en el territorio, de esta manera se le estaría apuntando no sólo a un formato comunitario de trabajo sino a la denominada soberanía cultural, a través de la cual se descentralizan las prácticas culturales de escenarios y entornos específicos⁴ (Cultura Viva, 2018).

Los gestores culturales comunitarios en su necesidad de movilizar productos culturales habilitan espacios para la producción y contemplación que contribuyen en la recuperación del espacio público (Bayardo, 2018). En esto se observa como las plazas principales, los parques, los salones comunales empiezan a ser “tomados” o usados por habitantes que deciden fluir bajo otras sensibilidades y que comienzan a componer, proponer y reconfigurar los símbolos culturales desde sus intereses y elecciones.

En definitiva, una de las posibles dificultades que se ha observado en la gestión comunitaria es la profesionalización y el dominio de saberes académicos que posibiliten

⁴ Estos escenarios se comprenden como lo grandes teatros, los museos, las galerías, bibliotecas entre otros. Espacios adecuados y diseñados para el movimiento de expresiones artísticas y culturales que en muchas ocasiones se localizan y centralizan en lugares estratégicos de las ciudades.



caminos más certeros y menos complejos, que sigan apuntando a una perspectiva crítica de las prácticas culturales, que sea diversa y analítica sobre las actividades y proyectos en marcha. Esto no significa que los modelos desarrollados de manera empírica sean menos contundentes o poco eficaces, no es una cuestión de competencia sino de equilibrio entre las acciones y el desarrollo con el fin de que se faciliten caminos y metas.

Además, ante la falta de garantía sobre las políticas culturales que promuevan espacios participativos y de integración, los gestores comunitarios se ven obligados a adaptarse a las exigencias globales (Martha Tovar, 2007 citado en Bayardo, 2018) que fuerza a los gestores a redefinir estrategias que permitan la consolidación de lazos y creación de redes solidarias de trabajo.

Uno de los mayores aportes de la gestión cultural comunitaria es la puesta en marcha de los discursos conceptuales o teóricos a la acción comunal observable, pues la gestión no existe si no se traspasa a la realidad material. Es en el hacer en el que se sustentan los grandes discursos que tienen lugar en lo palpable, en lo sentido, en lo vivenciado.

Por tanto, el hablar de que existe una forma de gestión específica en los escenarios comunitarios permite hacer una categorización dentro del universo de la gestión, que habla no sólo de acciones concretas sino de la sistematización de experiencias que se han gestado y posicionado durante años; habla de artistas, líderes o lideresas y agentes culturales que día con día le apuestan al cambio a través de la cultura, la educación y el arte como impulso.

Sin duda, existen saberes en la práctica que es importante visibilizar, pues las acciones comunitarias hablan de “relaciones a partir de la sensibilidad, el olfato, la escucha, la empatía, lo “vincular”. (Bayardo, 2018, pág. 25) que responden a prácticas de acción o



mediación cultural que se han multiplicado por toda América Latina y que refuerzan que existen medios de resistencia y de transformación desde el núcleo comunitario.

Elementos importantes dentro de la gestión comunitaria

Al comprender lo que se concibe como gestión cultural comunitaria es necesario analizar algunos aspectos importantes sobre sus formas de ejecución. En este sentido se establecen tres componentes fundamentales que convergen y dialogan constantemente en el trascurso de las actividades, estos se pueden delimitar según la propuesta FORMA⁵ (2020) como: los agentes, las funciones y las líneas estratégicas.

Los *agentes* resultan ser los ejecutores de la acción, son las personas que hacen posible la implementación del modelo y se diversifican según funciones y actividades. Dentro de los agentes se contemplan los gestores, promotores, formadores, artistas encargados de planear, ejecutar y evaluar los proyectos emprendidos y los alcances obtenidos. Muchos de estos agentes, dentro del modelo comunitario resultan ser los mismos líderes, son personas de la comunidad que habitan el territorio y que dentro de sus intereses están el de promover la cultura y las artes desde un ideal democrático.

Estos agentes deben mantenerse en un proceso de reflexión continuo sobre el ejercicio, pues de lo contrario sus acciones se quedan en una serie de actividades automáticas que poco reconocen las necesidades del contexto y que son ajenas a un objetivo comunitario. Además, la falta de una lectura consciente y una visión crítica sobre las necesidades y problemáticas sociales que existen en la comunidad pueden afectar las acciones que se

⁵ Estas referencias fueron aportadas por el curso virtual sobre Gestión Cultural de la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte de Bogotá y la Alcaldía Mayor de Bogotá bajo la estrategia FORMA, Experiencia en arte, cultura y patrimonio tomado en septiembre del 2020.



desarrollan sobre los contextos, lo que termina por no contemplar los procesos y la incidencia que estos tienen sobre los demás habitantes del sector (Yáñez, 2018).

Respecto a las *funciones*, se examinan tres que resultan fundamentales: la normatividad, el servicio y el fomento. Respecto a la normativa, hace referencia a las acciones que se requieren (reglas de funcionamiento) y se ponen en ejecución en el momento de tener contacto con la comunidad, estas normativas se ajustan o responden a políticas nacionales o locales que permiten un desarrollo certero de las actividades culturales. En muchas organizaciones se establecen guías o parámetros de trabajo que deben ser acatados y muchas veces son sancionados por su incumplimiento, esto dependerá de las formas de funcionamiento internas.

Sobre el servicio, se establecen determinadas relaciones humanas que parten de las vinculaciones entre funcionarios y agentes culturales y que llegan hasta el momento de dialogar con los beneficiarios. Es decir que, la gestión cultural comunitaria propicia diálogos permanentes al interior y exterior de las organizaciones, que motivan el encuentro entre los agentes y los demás miembros de la comunidad.

Respecto al fomento, se entenderá como la movilidad de las expresiones culturales dispuestas que se reconfiguran en su contacto con todos los que intervienen en la acción cultural. En definitiva, si se piensa la gestión cultural de manera global y externa puede observarse como la generación de proyectos culturales que se convierten en un engranaje de propósitos, ideas, acciones y disposiciones de personas que intervienen y participan activamente, quienes se mantienen en una constante conversación.



Si se piensan estas dinámicas que intervienen constantemente dentro de las maneras de hacer gestión, es importante entender que también existen *líneas estratégicas*⁶ de trabajo (FORMA, 2020) que se vinculan con las metas y objetivos de los proyectos y las actividades. Estas líneas de trabajo son la formación, la difusión y el apoyo. A continuación se indicarán algunas de sus características:

❖ **Línea de formación:** En esta línea se observa la necesidad dentro de la gestión cultural por generar procesos de formación y enseñanza en distintos niveles. Por un lado, se busca la formación a los creadores, sobre todo en términos artísticos, por tanto se refuerzan talleres de formación artística constantes que motiven la apropiación de saberes sobre las distintas disciplinas y lenguajes específicos.

También se motiva la formación y capacitación a los agentes mediadores, a quienes se les pueden compartir saberes sobre la gestión y la mediación cultural. Es importante, que además de tener conocimientos técnicos sobre las estrategias de promoción se capaciten en otros temas como derechos humanos y culturales, perspectiva de género, formación política y ciudadana, entre otros.

Por último, está la formación a los públicos, esta se da tanto en el acercamiento a las distintas prácticas culturales en las que se promueve que el público no sólo se acerque, sino que comprenda los distintos signos culturales que circulan y además pueda tener una postura crítica al respecto. La formación también trasciende hacia los escenarios

⁶ Estas referencias fueron aportadas por el curso virtual sobre Gestión Cultural de la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte de Bogotá y la Alcaldía Mayor de Bogotá bajo la estrategia FORMA, Experiencia en arte, cultura y patrimonio tomado en septiembre del 2020.



cotidianos en los que se asumen saberes que tienen que ver con formas de relacionamiento y encuentro en los entornos comunitarios.

❖ **Difusión:** Dentro de la línea de difusión se establecen las estrategias que permiten y motivan el acercamiento de las prácticas culturales a los habitantes con el fin de generar públicos permanentes, activos y participativos. En la difusión es importante la planificación y elección de las expresiones, para esto se deben implementar diagnósticos previos que permiten revisar las necesidades sociales y culturales que tiene la comunidad que dé luces sobre los proyectos adecuados para su atención. Esto además es fundamental pues se vincula directamente con los procesos formativos de los públicos, por tanto es una línea importante que merece ser planificada y evaluada constantemente.

Durante la pandemia ocasionada por el virus Covid- 19, el uso de las nuevas tecnologías como aplicaciones y plataformas virtuales fueron una herramienta fundamental para los procesos de difusión. Ante esto, los proyectos y las acciones culturales y artísticas se desplazaron a los encuentros y las reuniones virtuales. Muchos festivales, encuentros y funciones de obras artísticas así como conversatorios se llevaron a cabo a través de esta movilidad y esto ameritó que los artistas y gestores así como los públicos y las obras se adaptaran a las nuevas dinámicas de apreciación.

❖ **Apoyo:** Esta línea hace referencia a los aportes y ayudas que se dan para la creación artística. Se piensa que dentro de la gestión cultural comunitaria se puedan fomentar los procesos de creación que motiven la consolidación de agrupaciones comunitarias. Con esto, no sólo se proponen espacios creativos sino que se plantea la conformación de una plataforma cultural de circulación. Es decir, además del apoyo con recursos como infraestructura para ensayos, materiales para la presentación, se plantea la



generación de escenarios y actividades como festivales en lo que los artistas tienen un lugar inicial para movilizar sus obras.

Esto impulsa la generación de redes y alianzas interinstitucionales entre las diferentes agrupaciones que se pueden conformar con organizaciones que motivan su movilidad en el territorio. Además promueve la creación de microentornos y micro mercados que le apuntan a una economía social y solidaria, a través de la cual la agrupación puede presentar e incluso ofertar sus productos. En esto puede contemplarse una especie de mercado local pues además de movilizar los artistas locales y darles un lugar de presentación empiezan a generar ciertos recursos como resultado de sus productos artísticos. Es importante precisar que los gestores ayudan también en la conservación de las practicas populares y tradicionales.

Al contemplar estos aspectos dentro de las actividades que se promueven a partir de los modelos de gestión cultural comunitaria se apunta al desarrollo de prácticas acordes a los intereses de las comunidades, que fomentan proyectos formativos, productos culturales, alianzas y redes de trabajo, los cuales estarán en constante movimiento a la hora de desarrollar proyectos culturales que benefician y le aportan al desarrollo comunitario, cultural y social y que se determinan en lo que se concibe como la gestión cultural comunitaria.



CAPÍTULO II: LA ANIMACIÓN SOCIOCULTURAL: UNA METODOLOGÍA DE TRANSFORMACIÓN APLICADA.

“La animación se puede aplicar a diversos objetos y puede ser considerada como una metodología, una tecnología que permite el impulso de actividades diversas, sin embargo no son consideradas actividades aleatorias, se habla de actividades intencionadas, que contempla acciones espontáneas, liberadoras, expresivas y de autorrealización” (Quintana, 1993).

Para continuar con el desarrollo del presente documento en función de comprender las formas en que pueden organizarse las comunidades, su vinculación con la cultura y con los modelos de gestión, es importante precisar cómo se generan los cambios que interfieren en sus formas de relación y organización. Bajo esta noción se pretende abordar el concepto de animación sociocultural al plantearlo como una metodología aplicada que posibilita la transformación dentro de las comunidades a partir de estrategias enfocadas en el desarrollo social y cultural.

En este sentido, se entenderá el concepto como aquellos proyectos y actividades que se realizan buscando animar y fomentar el tejido social. Es así, que se ahonda en algunas aproximaciones iniciales sobre lo que se concibe como animación sociocultural en relación con sus aportes en los escenarios comunitarios; así mismo se especifican las estrategias en el desarrollo de dichas prácticas y con ello cuáles son las posibles acciones que implementan animadores (gestores) en función de la promoción y transformación territorial.

Para el desarrollo conceptual se tomaron los planteamientos y estudios de autores como: Ander- Egg (2006), Figueroa (2012), Cembranos, Montesinos y Bustelo (2005) y finalmente las propuestas de Quintana (1993) quienes en sus textos permiten tener un acercamiento al



término y aportan propuestas metodológicas para su ejecución, que permiten ampliarlo y comprenderlo de manera más detallada.

Conceptualización de animación.

El concepto de animación sociocultural puede entenderse como una tecnología social basada en una pedagogía participativa que referencia al conjunto de procedimientos implementados sobre la realidad comunitaria, en un campo de actuación dentro del ámbito sociocultural, sobre el que se emplean una serie de medios mecánicos para la producción de bienes y servicios a través del desarrollo de ciertas tareas y actividades (Ander-Egg, 2006).

Se trata de medios y procedimientos más o menos estandarizados que buscan el alcance de un objetivo comunitario (Ander-Egg, 2006), el cual rige la realización de personas en proyectos e iniciativas que vinculan las expresiones culturales en función del desarrollo social comunitario (Cembranos, Montesinos, y Bustelo, 2005).

Como plantea Ander- Egg (2006) no se considera como una ciencia particular o una teoría estricta, pues más que una forma de conocimiento específica es una herramienta de acción social⁷ que se establece en determinado tiempo y lugar, con actores sociales precisos, quienes se involucran con estrategias y metas concretas. La animación sociocultural se piensa como su término lo indica en la “animación o “actuación de algo, como sugiere Quintana (1993): “La animación es dinamización, activación, impulsión de actividades humana efectuadas por los grupos” (P. 13) al poner en disposición acciones de intervención de diversos actores locales a través de sus vivencias y experiencias

⁷ Podría estar asociada con el planteamiento de Max Weber sobre la acción con arreglo a fines, pues tiene unos objetivos claros que pretende desarrollar.



cotidianas, quienes desde una mirada colectiva e inmersiva posibilitan la interacción entre personas y motivan cambios benéficos de manera centralizada.

Se fundamenta como un conjunto de prácticas dispuestas con el fin de generar procesos de participación sociocultural en determinado programa o proyecto (Ander-Egg, 2006), en el que se favorece el sentido de pertenencia, se fortalecen los lazos colectivos, se permite el conocimiento del entorno social y físico permitiendo que los miembros participantes no se conciben como receptores, sino como transformadores de su propia realidad social (Figueroa, 2012).

En este sentido, la palabra animación remite a la ejecución y dinamización de prácticas que catalizan las iniciativas de las personas que habitan las comunidades, en esa vía y como consecuencia no se conciben animadores y promotores por un lado y “pueblo/destinatario por la otra; todos son participantes de un mismo proceso socioeducativo- cultural. La animación implica una superación tanto de la dicotomía animador- pueblo, como la de teoría-práctica” (Ander-Egg, 2006, P. 43), dando protagonismo a las personas que conviven y transitan los espacios de manera cotidiana y que en eso los construyen a la par.

Esta metodología ha sido implementada por instituciones formales y/o públicos, colectivos u organizaciones independientes quienes le apuntan a la búsqueda de un encuentro cultural en el que los diferentes seres humanos pueden participar, tomar posición, movilizarse, acceder a las prácticas y manifestaciones culturales y decidir cómo pueden transformarla y reformarla de manera activa (Figueroa, 2012). Es así que una de sus características fundamentales resulta ser el reconocimiento de un entorno comunitario plural en términos sociales y culturales, en el que se mantiene una búsqueda por la autonomía y el respeto de las diferentes personas, de sus pensamientos, opiniones, valores o ideas.



Dentro de las prácticas de animación se establece de manera orgánica la aceptación y el intercambio de las diferentes expresiones culturales, posicionando el respeto y la libertad de expresión como valores fundamentales para su desarrollo. Esto alentará la motivación a la participación en un espacio en el que los y las individuos se sienten en confianza, pero además será una estrategia de expansión, en el que las personas que reconocen el proceso atraerán con sus experiencias y memorias a nuevos interesados o multiplicarán estrategias similares para incidir o impactar sobre otros escenarios similares.

Es importante resaltar que como especifican Ander-Egg (2006) y que secunda Figueroa (2012) la finalidad de la animación sociocultural no será el desarrollo de la creatividad o el mero acercamiento y disfrute de las expresiones culturales, aspectos que sin duda se producen en el durante, lo fundamental será propiciar espacios de producción personal, grupal y comunitaria que les permitan a las personas reflexionar, crear, idear y expresar de manera común sus intereses e intenciones.

Además, los y las participantes tendrán la posibilidad de reconocerse como protagonistas en la historia, esto les permitirá identificarse en su espacio y les motivará a comprender que ocupan un lugar importante en la construcción de la comunidad a partir de sus capacidades y habilidades, las cuales pueden otorgar aportes significativos para el establecimiento y transformación del entorno.

Algunas de las principales características que se consideran pertinentes señalar son las que se establecen en la siguiente tabla presentada por Figueroa (2012), que permiten visualizar las contribuciones de las prácticas de animación en términos de lo social, cultural y territorial, al vincular a los diferentes actores en acciones dinámicas, autónomas y participativas.

**Tabla 2. Características de la Animación sociocultural**

Características de la Animación sociocultural
Toma parte en la vida comunitaria y producen cambios dentro del tejido social.
Es una práctica social crítica para mejorar la calidad de vida.
Prioriza la iniciativa de los grupos.
Prioriza los métodos activos, creativos y dinámicos.
Prioriza los procesos sostenibles e integrales sobre las iniciativas aisladas.
Es un instrumento para la prevención de la violencia.
Dinamiza la ocupación de los espacios públicos.
Apoya procesos para la resolución pacífica de los conflictos.
Prioriza las iniciativas de transformación colectiva de la realidad.
Requiere de agentes motivadores externos (públicos y privados)

Fuente: Vanessa Figueroa, (2012).

A partir de dichas características se observa que los procesos de animación intervienen y mejoran los lazos sociales, desde acciones que interesan a los y las locatarias y los envuelve en formas participativas que se multiplican, que aportan en la resolución de problemas y conflictos locales y que transforman incluso los imaginarios sociales sobre determinados espacios o instituciones presentes.

Antecedentes de la animación

Respecto a la aparición del término, el concepto de animación no puede ser registrado en un momento preciso de la historia, sin embargo sus usos se remiten a Europa en un primer plano, específicamente en Francia durante la posguerra después de 1945 cuando se motivó a que el país en su necesidad por recobrar los valores democráticos europeos que fueron fuertemente afectados por el nazismo, propiciara y motivara acciones desde una tradición humanista que impulsara el retomar la libertad (Quintana, 1993).



Ante esto, se consolidó un fuerte movimiento de educación popular que buscaba animar y fomentar a “los grupos de voluntarios y obreros a adquirir (...) una cultura que la burguesía limitaba a sus miembros, con lo cual ésta se aseguraba una posición privilegiada en los ámbitos económicos y sociales” (Quintana, 1993, P. 31). Estas premisas se replicarían en otras apuestas sobre la animación sociocultural en otros espacios geográficos cercanos. También influyó en que el término se determinara como un asunto importante de discusión a partir de la Conferencia de la Unesco, en Mondesee (Austria) desde 1950 (Figuroa, 2012) y que varios países del continente empezarán a implementarla en sus intervenciones desde los programas gubernamentales.

Han sido varias las experiencias exitosas en Polonia, España, Italia y Francia que incluso han motivado la posibilidad de habilitar espacios de profesionalización o escuelas para animadores (Figuroa, 2012), los cuales aportan herramientas metodológicas para el mejoramiento de las intervenciones en los distintos espacios, esto demuestra un interés por movilizar este tipo de acciones dentro del continente europeo.

En Latinoamérica, por el contrario, los procesos de animación se situaron en tiempos posteriores a los referenciados con anterioridad y aún en la actualidad no ocupan un lugar principal en las agendas o los asuntos políticos de gobierno; sin embargo sí se ha posicionado como una estrategia liderada por diferentes entes o colectivos populares comunitarios radicados en los barrios, quienes se han centrado en desarrollar actividades en sus entornos sobre todo en aquellos que presentan enormes diferencias y desigualdades sociales y/o culturales, en los cuales la animación ha representado una alternativa de acción favorable.



A partir de ello, el término se ha hecho visible y útil en términos de pragmatismo pues ha develado procedimientos efectivos sobre la práctica que permiten el conocimiento de la realidad social y promueven la construcción social del espacio público (Figuroa, 2012). Esto ha generado cambios visibles en determinados territorios, en los que se pueden efectuar acciones en entornos abiertos diversos como en la experiencia presentada por Miranda (2013) en la que sitúa un proceso de animación en un espacio universitario rural en Puebla, México.

Como esta existen una multitud de experiencias registradas que tienen lugar en escenarios tanto formales como no formales. Sin duda, resulta complejo abarcar la distintas de prácticas que se han multiplicado a lo largo y ancho de todo el continente, pues con el pasar de los tiempos se han sumado más y más personas interesadas en promover este tipo de actividades y en muchos casos no son experiencias que quedan sistematizadas o documentadas.

Es importante señalar que uno de los posibles exponentes más importantes de esta corriente fue el educador brasilero Paulo Freire, aunque su trabajo no se determinará bajo este concepto de forma directa, toda la creación metodológica y teórica que resguarda su trabajo sobre la educación, desde una visión revolucionaria y popular implica una necesidad latente por transformar las formas educativas y los escenarios de aprendizaje, que motivaron espacios de reflexión, emancipación y autonomía. Serán estas premisas ejes transversales de la animación como lo propone Freire en sus enseñanzas, por tanto vale la pena vincularlo y visualizarlo.

Por otro lado, el concepto de animación en Latinoamérica y países de otros continentes han generado procesos extensos que han empezado a materializarse en redes internacionales



como la *Red Iberoamericana de Animación sociocultural*⁸ en la que se vinculan países como Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, Ecuador, México, Perú Portugal, Uruguay y algunos aliados como Marruecos y Estados Unidos. Esta red tiene como objetivo diseñar y fomentar una plataforma que “ponga en valor y trabaje por el reconocimiento social, académico y profesional de todos los agentes e instituciones socioculturales, intentando dar respuesta a sus intereses y necesidades de promoción, desarrollo y formación”⁹.

Será a través de esta red que se visibilice y se alienten los esfuerzos de personas e instituciones públicas y privadas que asumieron compromisos sociales en sus territorios y que le apuestan a la transformación desde procesos horizontales y de trabajo en grupo. Esta es otra muestra representativa de las acciones de animación que hacen presencia en los distintos países y que atienden las necesidades que se presentan en las comunidades desde propuestas innovadoras y efectivas.

Clasificación dentro de la Animación Sociocultural

Dentro de la animación sociocultural se contemplan ciertos formatos que se asocian a los objetivos definidos por el grupo de animadores de manera colectiva, los cuales se establecen a partir de los distintos intereses y necesidades que se identifican en las comunidades; serán aquellos objetivos los orientadores de las planificaciones y estrategias acordes a los intereses establecidos en los escenarios de animación. En función de estos se pueden establecer espacios diseñados y enfocados a la extensión cultural, la promoción social y económica, se incentivan actividades enfocadas a la creación y expresión cultural,

⁸ Véase en la página <https://www.rianimacion.org/>.

⁹ Véase en la página <https://www.rianimacion.org/>.



o se establecen programas de animación para el cambio social, político y/o estructural (Ander-Egg, 2006).

Estos procesos se pueden desarrollar de manera independiente o dependiente de las instituciones que gobiernan o lideran en determinados espacios, quienes buscan moldear una propuesta de aplicación que contemple las acciones y las formas en que se desarrollan las animaciones en los espacios comunitarios.

En esta vía, la animación tiene diversas clasificaciones que se revisarán a continuación según la esencia de las propuestas y las motivaciones de ejecución. En un primer lugar se tomará en consideración la propuesta de Ander-Egg (2006) quien define una organización y diferenciación de las prácticas según diversos aspectos como el formato de actuación, las actividades que se dirigen, los aspectos sociodemográficos o los intereses de animadoras o animadores. Como se indicó al inicio del párrafo, estas propuestas se desarrollarán tomando como punto de partida los postulados y las indagaciones del autor en mención.

Respecto al *formato de actuación*, las actividades pueden ser especificadas según el sector en el que se desarrollan las acciones, las cuales tienen un énfasis en lo cultural, lo social y lo educativo. En el énfasis cultural, los proyectos y las actividades buscan fundamentalmente la promoción de expresiones, manifestaciones y productos culturales que pueden ser leídas y producidas desde la comunidad. En varias ocasiones será la disciplina artística una de las principales estrategias que se promueve, sin embargo, existen diversas prácticas de otra índole que también que son difundidas y hacen parte del mismo espectro cultural.

En términos de lo social, son acciones que tienen como propósito la resolución efectiva de determinados problemas que afectan en general a la comunidad. En esto se muestran



actividades que articulan procesos de acompañamiento multidisciplinar, relacionando diversas ramas de las ciencias sociales como el trabajo social o la psicología y que se basan en la identificación de dichas necesidades sociales que ameritan su atención y pronta resolución.

Finalmente, sobre el énfasis educativo son acciones que pretenden generar procesos pedagógicos no institucionalizados provenientes de una educación no tradicional y popular, enfocados en disminuir las tasas de analfabetismo y de permitir el acceso a servicios de formación integral. Sin duda, como también indica el autor, no implica que los procesos de animación no se vean atravesados por los distintos énfasis de manera paralela, lo que se procura es que su centro medular se referencie en alguno de los tres mencionados de manera precisa y pueda hacer uso de los otros para cumplir con sus objetivos.

Otra posible forma de clasificar es según el *contexto o ámbito de acción*, es decir, los procesos de animación se pueden desarrollar bajo un marco institucional (público o privado) que puede ser representado por asociaciones, organizaciones, centros culturales o artísticos, personas naturales, entidades locales que se vinculan con los ayuntamientos, las municipalidades, los distritos u organizaciones más amplias a nivel nacional o internacional que también buscan tener una presencia en los entornos comunitarios y que desarrollan actividades con dicho fin.

También pueden producirse procesos de animación bajo un *contexto técnico* que especifica los formatos de acción, es decir, establece las líneas de trabajo sobre actividades de tipo deportivo, teatral o de educación primaria. Esto produce que las prácticas sean particulares y que se orienten con herramientas específicas en el contacto con la



comunidad, lo que produce que además de generar experiencias significativas de cambio y cohesión se asuman técnicas y saberes particulares procedentes de la actividad.

Estas dos últimas clasificaciones se relacionan con el *contexto social*, es evidente que resulta diferente trabajar en un contexto con campesinos, con emigrantes, con comunidades étnicas, con mujeres o con un grupo infantil dado que sus características personales y por supuesto sus intereses pueden ser muy diversos. Estas características sociodemográficas serán tenidas en cuenta, no como una forma de exclusión a quienes parecen no pertenecer al grupo, sino por el contrario se orientan en acciones concretas que resultan acordes a sus necesidades grupales

En este sentido, existen criterios de edad, categorías profesionales, distinción por género o por el contenido de las actividades. Es importante recordar que las comunidades se componen de una diversidad de personas y por tanto los procesos de animación deben ajustarse a dicha multiplicidad e incidir según se requiera, centrando su atención acorde a las poblaciones y sus exigencias.

Para poder aplicar las acciones de animación también se requiere reconocer el *contexto espacial*, el cual se define por las condiciones geográficas y territoriales, las cuales resultan disímiles en cada lugar. Las condiciones de trabajo se pueden relacionar con sectores amplios y acondicionados que pueden ser visualizados en el distrito capital o en centros culturales situados en un barrio, un pueblo, la zona urbana, suburbana o rural.

Por ejemplo, si se piensa en un centro artístico en una zona rural, en un principio se requieren unas condiciones que en muchas ocasiones resultan limitadas como el acceso a determinados servicios públicos como electricidad o agua; así mismo, la afluencia de



personas al lugar puede ser mayor o menor tanto por motivación como por posibilidad de movilidad y/o seguridad. Este tipo de condicionantes deben ser tenidas en cuenta en el momento de emprender un proyecto de este tipo, pues se debe garantizar en la medida de lo posible el acceso y la participación de las personas de las comunidades con actividades adecuadas y pertinentes.

Por último, la animación puede ser clasificada según las *funciones* y *el rol del o la animadora*, estas se enfocan en las tareas que espera desarrollar dicha persona en relación con la comunidad. Las actividades pueden ser de difusión, educación, coordinación, entre otras y se vinculan con su referencia operativa a través de la cual atiende lo estético en el arte, la educación extraescolar, lo formativo y la acción social. Esta es una mirada exclusiva de los o las agentes que ejercen las transformaciones y que desde su lugar pueden tener unas topologías que se relacionan con lo descrito previamente.

Figuroa (2012) también propone una clasificación, la cual se centra en los *contenidos*, los cuales pueden ser: artísticos como el teatro, la pintura, la danza o el grafiti; contenidos intelectuales que se centran en el trabajo sobre foros, discusión de libros, mesas de estudio, conferencias; contenidos sociales que buscan la congregación masiva como las fiestas, las reuniones, los festivales, los bazares; también se contemplan prácticas de embellecimiento como la decoración o adecuación de lugares comunes, en los que se pueden observar la adaptación de determinados espacios como bibliotecas comunitarias o centros artísticos.

Otros contenidos pueden ser los físicos en los que se propician actividades deportivas, de gimnasia y todas aquellas que se relacionan con el acondicionamiento y entrenamiento físico/corporal; y se tienen contenidos productivos que convocan a las comunidades en



actividades como los huertos urbanos, las artesanías, panadería, textiles, peluquería y estilo, entre otros. Estas actividades además de encontrar a las personas pueden germinar proyectos productos que se convierten en un medio importante de obtención de recursos, lo que beneficia no sólo en la creación y producción colectiva sino en la obtención de fondos.

Quintana (1993) establece que para hacer una clasificación sobre la animación es necesario considerar cinco elementos fundamentales que convergen en las distintas prácticas, estos son: destinatarios, territorios, hábitats, actividades y objetos. En esa vía, serán los *destinatarios* aquellas poblaciones objetivo o grupos sociales a los que se dirige la acción. El *territorio* tiene que ver con los espacios físicos de ejecución, en los cuales tienen lugar las actividades de animación, estos lugares varían según las disponibilidades y los recursos con los que se cuenta.

Los *hábitats* tienen que ver con el territorio pero especifican las condiciones de cada zona, es decir si se emplean como espacios de trabajo, para el entretenimiento o si son lugares de formación, recreación o para vacacionar, etc. Respecto a las *actividades* se establecen según la naturaleza de las mismas, estas se enmarcan en lo cultural, social, político o comercial y serán aquellas acciones rectoras que regirán el curso de las actividades.

Finalmente, los *objetos* se asocian con el objetivo de la actividad, es decir, se establecen según las pretensiones de las prácticas de animación y parten de aquellos que se pretende fomentar, lo que se relaciona con la promoción cultural, el desarrollo económico o el cultivo de las tradiciones, la creación y expresión artística, entre otras.



A continuación se propone un esquema con las formas de clasificación expuestas anteriormente para observar de manera general lo que expresan los distintos autores al respecto:

Tabla 3. Clasificaciones de la animación sociocultural según autores

Posibles clasificaciones de la animación sociocultural según distintos autores		
<i>Propuesta de Ander-Egg (2006)</i>	<i>Propuesta de Figueroa (2012)</i>	<i>Propuesta de Quintana (1993)</i>
<ul style="list-style-type: none"> ❖ Según formato de actuación: Énfasis cultural, social, educativo. ❖ Contexto o marco de acción: Sectores institucionales. ❖ Contexto técnico: actividades desarrolladas. ❖ Contexto social: aspectos sociodemográficos. ❖ Contexto espacial y geográfico: Zona rural, urbana, barrial, etc. ❖ Intereses de animadores/ as. 	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Actividades según contenidos: Artísticos, intelectuales, sociales, de embellecimiento, físicos y productivos. 	<p>La clasificación se produce según:</p> <ul style="list-style-type: none"> ❖ Destinatarios: población directa e indirecta. ❖ Territorios: espacios físicos y geográficos. ❖ Hábitats: Condiciones y usos de cada espacio. ❖ Actividades: culturales, sociales, políticas, comerciales. ❖ Objetos: intereses y objetivos de la acción.

Fuente: Autoría propia (2021).

Lo importante de abarcar las distintas formas de clasificar los procesos de animación sociocultural es comprender que resulta ser un campo amplio de posibilidades que ofrece técnicas y prácticas de acercamiento a los y las habitantes de una comunidad, las cuales resultan efectivas y acordes a los contextos y que posibilitan la acción y la participación con dinámicas interesantes, sensibles y emancipadoras que motivan la transformación de manera recíproca y colaborativa.



En efecto, como se indicó en algunos párrafos previos las clasificaciones no se dan de manera excluyente, por el contrario, da cuenta de que existen procesos similares y distintos que son orientados por agentes de diferente índole enfocados en atender a determinadas poblaciones, posibilitando el uso y la construcción de una tecnología social que siembra semillas, que da continuidad a los procesos y que genera cambios y reflexiones a nivel individual y colectivo.

Formas de hacer la animación sociocultural

Al conocer algunas de las principales características y clasificaciones de la animación es importante saber el cómo ejecutarse, de esto se ocupará el presente apartado. Es necesario saber cómo se da el proceso, qué posibles fases tiene y quienes intervienen antes, durante y después.

Para generar estrategias de animación se debe apuntar a la recreación y consolidación de lo que se denomina *comunidad*, lo que implica la generación de espacios que apuntan a la toma de conciencia en colectivo, el fortalecimiento de las capacidades colectivas que motiven la resolución y afronte de los problemas comunes y sin duda, la interpelación de la comunidad en su propio desarrollo (Cembranos, Montesinos y Bustelo, 2005).

Estos autores especifican que para poner marcha un proceso de animación es necesario partir de una cultura consciente e inteligente, que da como resultado saber qué se pretende ser como comunidad y con ello qué se espera tener desde un apoyo mutuo en el que todas las personas intervienen según su rol. Esto requiere de inteligencia, innovación y creatividad social, lo que motiva procesos plurales que se componen de cuatro ejes: la cultura, la organización de personas, los proyectos e iniciativas y el desarrollo social (Cembranos, Montesinos y Bustelo, 2005).



Con esto se piensa en la comunidad como un escenario de interacción reflexivo que atiende y emplea la capacidad de analizar y responder a los problemas sociales que se presentan de manera interna. Al partir de una cultura inteligente se proyecta un proceso igual de inteligente y riguroso, por tanto se plantean algunos momentos importantes que se producen a lo largo de la práctica de animación, estos son: el análisis de la realidad, una planificación estricta que determine tiempos y alcances según cada fase, la organización de recursos humanos, económicos y materiales y por supuesto una evaluación exhaustiva que observe y haga seguimiento al cambio social.

Estos pueden ir variando según las personas que los propongan y los materiales con los que se dispone, lo realmente importante es desarrollar propuestas en las que intervenga la creatividad social como herramienta de cambio, es importante contemplar el contexto, a las y los sujetos y las acciones que se desarrollan desde un sentido amplio y coherente con la realidad social.

Algunos de los retos a los que se ha enfrentado la animación se relaciona con una sociedad de masas, en donde el individualismo se ve perpetrado por los procesos de homogeneización en la era de la globalización de las sociedades de consumo, que ponderan el valor de lo material sobre el valor humano, que lleva a sociedades unidimensionales que buscan la producción y reproducción del trabajo en épocas de supervivencia a la exigencias de un capitalismo salvaje, que termina por ser una sociedad opresora y vulneradora de los derechos humanos, con un incremento poblacional importante en donde las grandes ciudades no logran atender las exigencias y necesidades, lo que incrementa los índices de violencia y desigualdad en los distintos contextos (Quintana, 1993).



Ante dicha dicotomía en la que se piensa también en la cultura como un bien social que se encuentra mal repartido y monopolizado bajo dichas estructuras de poder, esto motiva a “los grupos marginados a sufrir también una marginación cultural (que es precisamente la que los mantiene en la marginación económica, política y social)” (Quintana, 1993, Pp. 17). Este será otro de las problemáticas que atenderá la animación sociocultural a partir de la idea de democracia cultural.

De esta manera, como especifica Quintana (1993) los diferentes grupos sociales pueden acceder y participar de manera libre en la gestión y creación de la cultura y en general, desde dicha noción de democracia pueden obtener el poder cultural directamente en sus entornos cercanos y construirlo según los intereses y las necesidades más próximas. Lo que refuerza la necesidad de generar estos proyectos en zonas aisladas y marginadas que se ven afectadas por estos factores.

Para poder desarrollar y llegar a estos diagnósticos referente a las comunidades es necesario un ejercicio de investigación social, que sea instrumental y que sirva como soporte de reconocimiento de la realidad a impactar, además de definir las futuras acciones. Esto permitirá la superación de la realidad actual, en la que además se fomenta la participación activa y crítica de los y las diferentes agentes sociales (Cembranos, Montesinos, y Bustelo, 2005).

En el momento de la aplicación se pueden plantear técnicas de la investigación social que permitan la descripción del proyecto al recolectar las percepciones sociales, también para interpretar o explicar determinados hechos o fenómenos sociales, en la búsqueda de alternativas de acción o en el ajuste de estrategias.



Estas técnicas pueden ser variables como la recopilación documental de determinados espacios, grupos de discusión, entrevistas, seminarios, grupos de estudio, paneles, entre otros, (Cembranos, Montesinos, y Bustelo, 2005). Con esta información, se requiere un ejercicio de interpretación que presente diversas perspectivas de análisis y de intervención a través de un abanico de posibilidades metodológicas.

Respecto a la *metodología de la animación sociocultural* se establecen unos puntos clave que pueden asemejarse a la construcción de un proyecto cultural y que en efecto hacen parte de la construcción de un modelo cultural, estos son: la investigación de la realidad que permita tender un horizontes sobre los recursos existentes (instituciones, colectivos, líderes, medios de financiamiento), en función de atender las necesidades existentes que se hacen visibles, en términos de los económico, convivencial, cultural, de vida política etc. Para esto se contemplarán antecedentes, praxis y contexto (Quintana, 1993).

En un segundo momento se establecerán los objetivos, lo cuales serán puntuales, coherentes, realistas, claros y operativos, para poder plantear la programación de las actuaciones pertinentes. En estas actuaciones que son las actividades programadas aparecen los roles, espacios de encuentro, tiempos de desarrollo, metodologías, la evaluación a implementar y estrategias de seguimiento para dar continuidad al proceso.

En esto las acciones de los diferentes actores que intervienen deberán ser colectivas, adaptadas, sistemáticas, disciplinadas y descubridoras. En término de la animación, estos agentes se denominarán como animador o animadora. Será una o un grupo de personas vitales, multifacéticos y multitareas que actuarán como agentes dinamizadores, quienes



tendrán como objetivo el motivar, generar los espacios de participación, vincular a las poblaciones y hacerlas partidarias y autónomas en las actividades (Ander-Egg, 2006).

También deberán encargarse de los recursos y elementos técnicos requeridos que permitan el desarrollo adecuado de las actividades según los grupos y los contenidos. Por otro lado, deben contribuir en la generación de manera conjunta de estrategias de seguimiento, evaluación y sistematización de las prácticas sociales que den cuenta del camino recorrido, los cambios generados y las futuras acciones según los aprendizajes obtenidos (Ander-Egg, 2006).

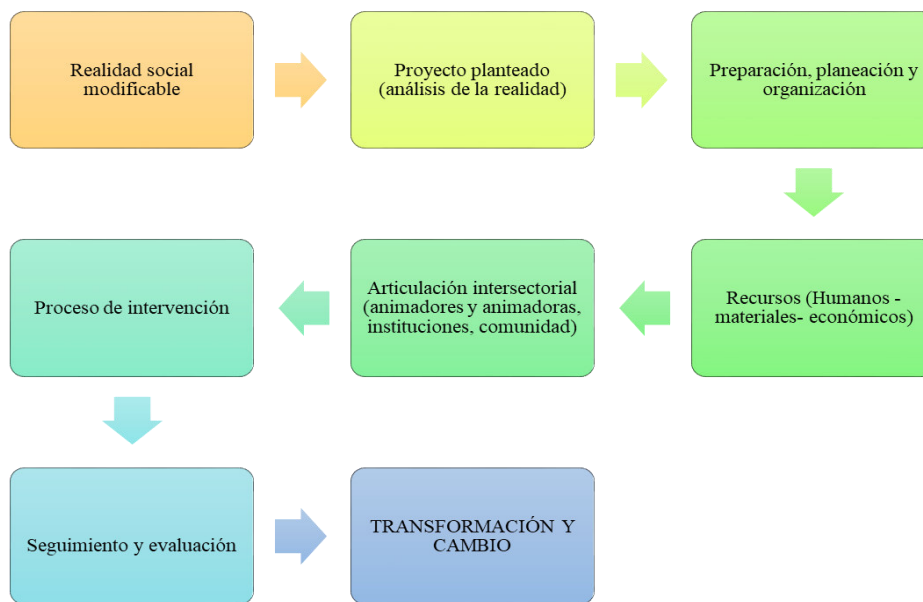
Respecto al esquema operativo funcional para la elaboración de un proyecto de animación, se especifican los siguientes elementos importantes que propone Quintana (1993):

- ✓ Hacer la elección del área de actuación en donde se quiere animar, el cual puede ser una institución, parroquia, instituto, centro cívico o escuela.
- ✓ Hacer un trabajo investigativo sobre las necesidades que están presentes en el entorno, haciéndolas visibles para el grupo de trabajo.
- ✓ Proponer el desarrollo de objetivos claros, concretos y viables en función de las necesidades identificadas.
- ✓ Establecer un campo de acción límites, tiempos, acciones a corto, mediano y largo plazo.
- ✓ Establecer y organizar un grupo de trabajo, en el que se dignen roles y actividades específicas.
- ✓ Establecer una estructura global del proyecto en el que se estipulen recursos económicos, físicos, humanos y todo lo que requerido para dar continuidad.
- ✓ Definir un método de trabajo y unas fases a cumplir.

- ✓ Ejecutar y hacer seguimiento al proyecto hasta su culminación según las fases.

En síntesis, se plantea el siguiente gráfico en el que se estipula el posible proceso de manera lineal y los cambios que se producen en las intervenciones de los diversos actores, Sin embargo, es importante resaltar que las prácticas no todas resultan iguales, por tanto no existe un camino único de ejecución.

Gráfico 1. Diagrama sobre proceso de animación sociocultural



Fuente: Autoría propia (2021).

Como se observa existe todo un camino de acciones que se encaminan a la transformación y el desarrollo de los entornos sociales a partir de la animación, para esto es importante no perder la noción de grupo, pues los procesos de animación no se plantean hacia la individualidad, sino se requiere de una colectividad para llevarlos a cabo como se ha reiterado en varios momentos, que permita la proximidad y el reconocimiento del otro y del entorno que se transita y construye.



Por ello, no deben ser actividades meramente impuestas por el animador/a tiene que ver con la pertinencia que permita la creación de una red actividades paralelas que se conectan, y genera una red de líderes vinculadas. Esto permitirá prácticas benéficas, articuladas, sensibles y cercanas que aportarán a la comunidad en sus distintos niveles. Para esto se requerirán actividades diversas que motiven y acerquen como las prácticas artísticas que se contemplarán en el siguiente capítulo.



CAPÍTULO III: EL ARTE COMUNITARIO VISTO COMO UNA PROPUESTA DE INTERVENCIÓN SOCIAL.

“En el arte estamos, cada uno a nuestra manera, en una batalla contra la homogeneización, luchando por construir una nueva percepción de nosotros y nosotras mismas, el sentido de la posibilidad, y una manera diferente de ver” (Cruz, 2012).

El presente capítulo estará centrado en desarrollar el tercer concepto importante que se articula en la investigación: el arte comunitario. Es importante partir del supuesto de que las prácticas artísticas han dejado su espacio disciplinar y se han convertido en una herramienta fundamental para la promoción y animación sociocultural en los territorios. Desde dicha noción se contemplarán reflexiones establecidas por artistas y agentes del medio que han vinculado las prácticas artísticas a las acciones sociales.

La posibilidad de plantearlo desde allí nos permite comprender varias aristas del arte que incluso en los discursos contemporáneos han tenido total vigencia, como el pensar en el arte como una herramienta de creación y expresión que fomenta el encuentro y la participación activa, también permite la visión de los y las artistas que se sitúan en coordenadas periféricas de las grandes ciudades, que decidieron emprender prácticas que no se delegan a los escenarios tradicionales de exposición o presentación como los grandes museos, las galerías, o los teatros.

Es así, que el apartado se aproximará al término compuesto de arte comunitario desde una visión amplia que se contempla en los discursos contemporáneos del arte, a la par se mencionarán algunas experiencias e investigaciones desarrolladas en este marco que den cuenta de su multiplicación en diversos latitudes Latinoamericanas y finalmente se retomará



la importancia de proponerlo como una actividad de intervención social que aporta en la construcción de la identidad y la memoria colectiva en las comunidades.

El arte comunitario en un campo expandido de los discursos artísticos

Pensar en la historia de las artes resulta un campo enorme que contempla artistas y sobre todo momentos históricos que asocian aspectos políticos, sociales y culturales. El arte como forma de expresión se remonta a tiempos de la prehistoria en el que se encuentran registros como las pinturas de Lascaux¹⁰, que reflejan los vestigios de las comunidades primitivas sobre la tierra, pero que además aluden a una serie de técnicas empleadas con una funcionalidad particular, la de comunicar.

Este ejemplo que representa un espacio/ tiempo a través de sus formas creativas da cuenta de un contexto histórico y social, de unas técnicas y sobre todo de un propósito sobre sus creadores. Estos aspectos estarán fijos y presentes en las distintas formas de creación, como bien lo establece Eugenia Yllades (2012) quien argumenta que el proceso creativo asume un artista compositor que diseña una pieza vista como producto y que eso interpela a unos espectadores en un proceso de recepción, el cual asume una actividad perceptual.

En esta forma de creación se primará entonces la obra como producto¹¹, será este objeto lo que permitirá la interacción principal y será el centro de la pieza, así los demás componentes girarán en función de él. El artista tendrá un espacio importante en la composición en un siguiente escalón, por encima del mismo espectador quién se dejará en el último espacio. Esto generó entonces una relación jerárquica en la que se primaba la

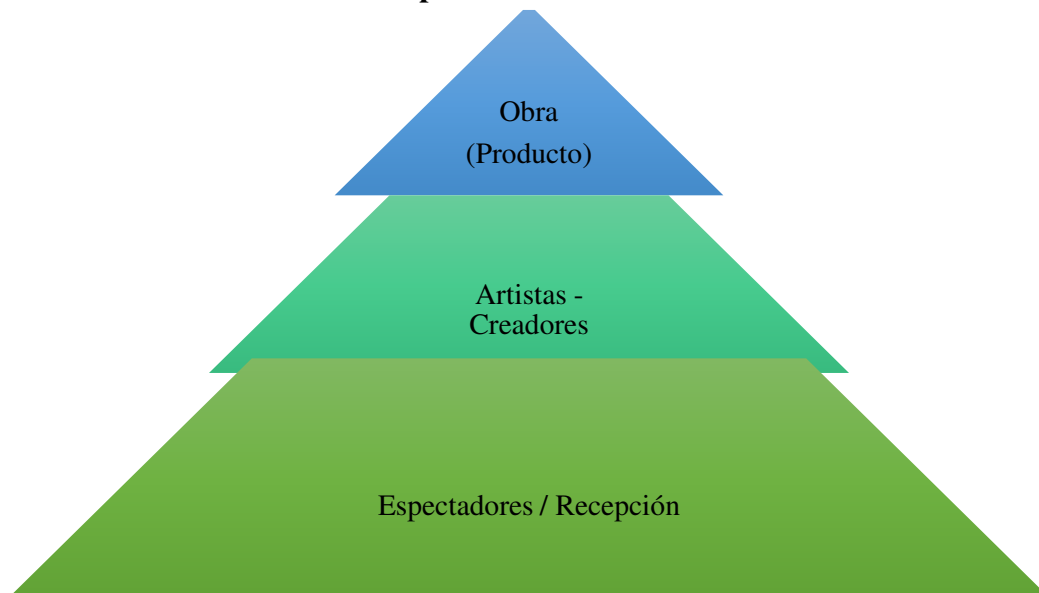
¹⁰Véase mayor información en https://historia.nationalgeographic.com.es/a/cueva-lascaux-mayor-museo-arte-prehistorico_6471/3

¹¹ Estas primeras percepciones se remiten a las manifestaciones que se tuvieron antes de la época contemporánea.

construcción del objeto, seguido del artista/ creador quien asumía total reconocimiento por sus obras y en un tercer escalón se encuentran los espectadores desde un acto pasivo, a la espera de recibir a modo de depositario lo que se otorga a través de las piezas.

En este caso, sobre la recepción, también delegaba un proceso cognoscitivo en el que intervenía la emoción pero la libre interpretación se veía limitada, pues las obras se construían con un objetivo específico, el cual resultaba supremamente literal conforme se observaba la realidad. Esta idea general, sobre los componentes que intervienen en la acción creadora tradicional se plantean en el siguiente gráfico, en el que se muestra una pirámide con orden de jerarquía, que especifica un formato de creación que se replicó por siglos en la construcción de las obras de arte.

Gráfico 2. Triada dentro de la composición artística tradicional



Fuente: Autoría propia. (2021).

Esta relación jerárquica en la composición puede ser evidenciada en varios periodos históricos que acompañan el paso del ser humano por la tierra, la historia de occidente además de verse impregnada por formas de organización política y económica que han



definido las formas de vida, también han comprendido una larga historia de disciplinas artísticas en expresiones como la música, la danza, el teatro, la pintura, escultura entre otras, en las que se establecieron movimientos artísticos que se ajustaron a propósitos particulares y que se reconfiguraron con el pasar del tiempo, lo que dio lugar a nuevas vanguardias, nuevas posturas y propuestas (Vallès y López, 2018).

Estas recreaciones que tuvieron lugar durante siglos, establecieron una estética que sobreponía las formas y las técnicas por encima de su interpretación, esto generó que además se circulara en un escenario exclusivo de artistas en el que se componía en un primer lugar para otros artistas, personas del gremio y personas poderosas; además estas formas se re adaptaron a los intereses políticos e ideológicos de la época, como sucedió en la Edad Media o el Renacimiento en los que el contexto social e histórico resultan primordiales en las formas y propósitos de representación (Yllades, 2012).

Sin duda, estas ideas que corresponden a los estudios históricos del arte y la estética y sus variaciones constantes (las cuales no se ampliarán en el presente documento) dan lugar a reflexiones y discursos que acaecen sobre inicios del siglo XX los cuales trajeron revoluciones posteriores que reconfiguraron nuevamente la idea de obra, de artista y por supuesto de espectador. Con la entrada de las nociones contemporáneas, inicia una etapa de replanteamientos sobre las formas artísticas tradicionales de hacer y de percibir el arte, en ese sentido, con estas nuevas ideas será “la subjetivación de las cuestiones estéticas (...) que hace referir las cuestiones sobre arte y la belleza al sujeto que las contempla o las produce, y no al objeto, como sucedía anteriormente” (Bozal, 1999, P. 32).

Con este planteamiento se empieza a vislumbrar un interés por la subjetivación que parte de la interpretación de quien observa y percibe, este cambio de foco trajo reflexiones



importantes sobre las maneras de crear y recepcionar (Yllades, 2012). Así se abrió una puerta enorme en la que artistas como Joseph Beuys, Marina Abramovic, Banksy, Shepard Fairey o Boal entre muchos otros y otras, establecerían un discurso sobre la creatividad y la democratización que expandieron el campo hacia otras fronteras multidisciplinares.

En este sentido, se replantearon entonces aspectos como la relación asimétrica que se estableció entre el artista y el público, además de observar la figura del artista como un ser supremo y especial que resultaba en muchos casos incomprendido. Se replantearon algunos conceptos formales que parecían únicos del campo artístico, se cuestionó y transformó la idea de representación, con la de presentación y se estableció que las técnicas no podían estar sobre el acto creativo el cual resumía al arte en un objeto (Bodenmann, 1995).

Beuys, por ejemplo, desarrolla un planteamiento de suma importancia en este sentido pues en su postulado sobre “Todo hombre es un artista” contempla en sí una visión implícita y emancipadora de la creatividad, al definir que cualquiera por el hecho de ser humano contiene arte en su universo, pues “todo conocimiento humano procede del arte. Toda capacidad procede de la capacidad artística del ser humano, es decir, de ser activo creativamente (...) El concepto de ciencia es sólo una ramificación de lo creativo en general” (Bodenmann, 1995, P. 71). En esta vía, abre la posibilidad de que aquel espectro de lo creativo se designe a la población en general, no sólo como un tributo destinado a un grupo particular de artistas.

Por tanto, Beuys como menciona Bodenmann (1995) en su documento indicaba que además de contemplar las formas creativas de manera abierta, las relaciones sociales en sí mismas pueden ser concebidas como *Obras de Arte*, que han tenido lugar en las diversas formas de ordenamiento en la sociedad dado que es a través de la creatividad que los seres humanos han podido relacionarse, diseñar, llegar a acuerdos y construir colectivamente la *Gran Escultura Social*.



Otro ejemplo sucede con el brasilero Augusto Boal (1989) quien propone un ejercicio educativo a partir de sus propuestas teatrales en el denominado *Teatro del oprimido*, a través de la cual hace una vinculación directa con un público participante que además de acceder a las piezas, se vincula y propone reflexiones a partir de ello. Sin duda, son planteamientos que empleaban el lenguaje artístico para exponer públicamente denuncias, problemáticas y violencias que han sufrido determinadas poblaciones populares. Esta forma de trabajo resultó bastante controversial, revolucionaria y pujante que fue replicada por otros colectivos en tiempos posteriores.

Esto resulta fundamental en las concepciones contemporáneas, pues comienza entonces a vincular de manera directa los significados sociales y culturales (Yllades, 2012) desde nuevos procesos de interpretación. Las prácticas artísticas pueden observarse entonces ya no sólo como formas creadas y acabadas, sino como herramientas mediadoras que permiten la intervención social desde su visión expandida, al contemplar nuevos significados y experiencias que promueven el acceso a un número más amplio (al remitir que cualquier ser humano puede contemplar capacidades artísticas) y en la búsqueda de nuevos formatos que impacten en otros escenarios en los que también se vincula la tecnología (Yllades, 2012). Esto reconfigurará las mediaciones disciplinares, sociales, culturales y espaciales en los que intervienen el acto creativo, artistas y nuevos espectadores en otros espacios que se habilitan para la interacción.

Es así, como esa triada inicial que contemplaba de manera jerárquica los elementos que se relacionan en la acción artística, se ampliará entonces como un proceso cíclico y paralelo en el que aún prevalece la obra, pero no como un punto principal y central sino como una parte de la composición, vinculada al lugar de los artistas quienes asumen los signos

culturales y construyen de manera sensible su idea y dejarán al libre albedrío su lectura, la cual será reinterpretada por un espectador activo que construye la pieza de manera subjetiva (Yllades, 2012) y le aporta nuevas formas de invención.

Así mismo, aparece un elemento importante en estas concepciones contemporáneas que tiene que ver con los nuevos escenarios de presentación, pues si bien se destinaban a lugares específicos como galerías, teatros o museos en los cuales se concentraba el acto artístico, estos escenarios resultaron insuficientes para garantizar el acceso a diversas poblaciones, por tanto aparecieron propuestas que decidieron tomar las calles, los parques, las plazas principales o los salones comunales, habilitando nuevos espacios que han albergado a nuevos públicos y han configurado los imaginarios sociales que transitan sobre estos lugares (Palacios, 2009).

A continuación, se hace pertinente mostrar dicha relación paralela en el hecho artístico a través del siguiente gráfico, en el que se muestran las nuevas relaciones de cada elemento como parte fundamental, el cual puede ser comparado con el anterior en que se presenta una relación jerárquica de cada elemento.

Gráfico 3. Proceso de composición y recepción contemporánea





Fuente: Autoría propia. (2021)

Finalmente, como se mostró en el desarrollo anterior, se puede observar que las prácticas artísticas se siguen reconfigurando con el paso del tiempo, en función de distintos propósitos; lo que ha permitido la vinculación con nuevas técnicas y disciplinas distintas, en las que se asume una vinculación con el aspecto social, pues ya no se centra en un arte que enfocado a la motivación del espíritu y del ser, sino que aparecen propuestas de otra índole en la que se vinculan formas revolucionarias de acción que sensibilizan, facilitan las relaciones sociales y promueven la participación y el encuentro. (Vallès y López, 2018; Perez, 2013)

Desde esta visión se motiva también el acceso a manifestaciones artísticas en sectores desfavorecidos que aportan en el conocimiento de la cultura y su disfrute y movilizan el arte en entornos diversos como son los comunitarios, los cuales tienen unas formas particulares de organización y por supuesto unos intereses que superan y modifican los formatos tradicionales por completo.

Aproximaciones al concepto de arte comunitario

Al revisar los discursos actuales del arte se encuentran un sinnúmero de propuestas artísticas interesantes que abordan temáticas y propósitos similares, entre ellas se hallarán entonces las que además de vincular los elementos expuestos en el gráfico 3. servirán como herramientas de encuentro y participación ciudadana, lo que nuevamente recae en una expansión del campo disciplinar.

Serán aquellas que tomarán protagonismo en el presente apartado, las que se pueden denominar en el concepto de arte comunitario, tomando como referencia la discusión anterior. En este sentido, se partirá entonces por entender que el arte comunitario puede ser



visto o estudiado como aquellas prácticas que surgen y se desarrollan específicamente en determinadas comunidades, que tienen entre sus búsquedas el generar un beneficio social a través de la cohesión y el encuentro, así como lo establece Palacios (2009) en el siguiente fragmento:

El término arte comunitario se asocia a un tipo de prácticas que buscan una implicación con el contexto social, que persiguen, por encima de unos logros estéticos, un beneficio o mejora social y sobre todo, que favorecen la colaboración y la participación de las comunidades implicadas en la realización de la obra (P. 199).

Estas iniciativas plantearán entonces a las prácticas artísticas no sólo como generadoras de productos culturales tangibles, sino como medios posibilitadores y constructores de significados que motivan las formas del pensamiento y la creación de realidades, “por lo que se convierten en generador[as] de nuevos imaginarios y paradigmas sociales” (Bang, 2013, p.7). Promueven así la apropiación de los símbolos culturales que se recrean en una composición aún más compleja, la cual se contempla de manera viva en un tiempo y un espacio determinado, pues “las imágenes artísticas o las imágenes míticas se hallan trazadas fehacientemente sobre una superficie. Podemos tocarlas, sentir sus dimensiones, constatar efectivamente que ocupan un lugar, que tienen una materia” (Lizarazo, 2004, p. 203).

Esto favorece una lectura enriquecida tanto de la semiótica de la composición artística como de los signos culturales, lo que afecta directamente en los procedimientos cognoscitivos encargados del proceso de percepción que determinan gustos, necesidades y aprendizajes de nuevos conocimientos. Con la recreación de imágenes y metáforas del pensamiento se aboga por la construcción de formas que resultan compuestas y dotadas por una materia y un símbolo que puede ser interpretado, reconocido y vivenciado, lo que permite que se produzca



una relación tanto con las imágenes representadas como con las propiedades, los materiales y las dimensiones que se abordan en la obra. (Lizarazo, 2004), por tanto no sólo contempla una función perceptual sino cultural y social.

Será a partir de las necesidades creativas de los seres humanos que se atraviesan lugares recónditos de la imaginación, que se materializan y se hacen visibles a partir del uso de técnicas e instrumentos que pueden transmitir ideas, sentimientos, conceptos y que además desde los espacios colectivos fomentan las discusiones, los acuerdos y el diálogo.

También potencian el trabajo colectivo como eje del proceso, vinculando las ocurrencias del contexto y sobre todo reconociendo al otro como sujeto con capacidades creativas, que aporta en la construcción de comunidad de manera conjunta, potenciando el encuentro y la interacción social, pues como propone Ricoeur (2003) se puede pensar en la existencia de otro u otra que entra en contacto, actuando de manera recíproca y siendo por su acción; esto se verá reflejado en las formas de relación en estas acciones particulares, en las que se muestra un impacto e incidencia de sujeto a sujeto desde la sensibilidad y la experimentación.

Por tanto, además de otorgar beneficios en términos de lo individual permiten el reconocimiento de la diversidad de seres humanos, desde la individualidad y la colectividad retomando el placer o la compasión que se transita por medio de las piezas que remite a una idea integrada de humanidad. Esto implica una resignificación de los símbolos culturales que involucran las formas de pensar y accionar en los entornos comunitarios, desde una noción sociocultural por tanto se hacen indispensables en la construcción de comunidad.

En este orden de ideas, la conceptualización del arte comunitario no sólo designa la posibilidad de crear de manera colectiva en un espacio determinado sino en la idea de gestar



escenarios de relación que radican en el acto vivo y creativo. Esto entonces establece algunos propósitos que se enmarcan en los planteamientos de artistas contemporáneos comunitarios, los cuales le apuntan al desarrollo de obras que aportan usos y vinculaciones (interacciones) por encima de la consolidación de objetos de admiración.

Con esto las acciones artísticas comunitarias se orientan a pensar en propuestas innovadoras que aportan en la democratización del arte en escenarios de poco acceso. Según se indicó en unos capítulos anteriores, las comunidades en la actualidad no se organizan de manera equitativa y por tanto no se ven favorecidas de manera general de algunos bienes y servicios como lo son los culturales (Crehan, 2004).

En ese sentido y a partir de las clases sociales estipuladas por las relaciones poder y dominio se establecerán unas maneras diversas de asumir y apropiar en formas diferentes y desiguales la herencia cultural, a causa de la disminución económica y educacional (García Canclini, 1999) pensando en diferencias que representa la cultura dominante por un lado y la dominada de manera diferenciada.

Será entonces desde estas inequidades culturales que aparecen propuestas de resistencia contra la opresión y la desigualdad hegemónica, como lo son algunas propuestas artísticas comunitarias que se centran en emplear al arte como un medio democrático, al concebirse como un derecho social de participación ciudadana, entendiendo que “el acceso al arte no debería constituir un privilegio de algunos, sino un derecho de todos” (Mercado, 2017, p. 119).

Esta visión aporta así en la solidificación de los lazos que se han visto dañados o fragmentados posibilitando el uso de los espacios públicos como escenarios de intervención,



que aportan en los procesos de identidad y memoria comunitaria con un enfoque de derechos. En este escenario el ejercicio de la ciudadanía es un espacio para la construcción colectiva de libertad a partir de la acción creadora.

A raíz de esto, el arte comunitario ha servido como herramienta de expresión y manifestación en mayor proporción en las comunidades populares¹², en donde se observan artistas locales, habitantes de los territorios quienes reconocen las diferentes problemáticas sociales que se dan en sus entornos y le apuestan a nuevas formas de movilizar, reflexionar, sensibilizar empoderar e incidir sus comunidades, fortaleciendo así las redes solidarias, al implicar la participación de todas las personas del barrio tomando como punto de partida la horizontalidad y la escucha. (Palacios, 2009).

De esta manera, la cultura popular se encarga de componer artefactos de oposición, en donde promueven los diferentes productos desde una economía social y solidaria, reconociendo que el patrimonio y la expresiones culturales de las naciones también son compuestas por los productos que aportan los sectores populares, que permiten una reivindicación de sus quehaceres y radican en un proceso de preservación de bienes materiales y simbólicos elaborados por grupos subalternos (García Canclini, 1999).

Esto demuestra que las apuestas desde el arte en relación con el fortalecimiento del tejido social son bastante amplias pues permiten estudiar espacios que contemplan y dimensionan la corporalidad, los sentidos, la emoción y la sensación, a través de actividades que permiten

¹² En el presente documento no se negará la posibilidad de que en la cultura dominante (Élite) no se presenten propuestas de arte comunitario, sin embargo, al asumir unas formas distintas de acceso a la cultura, esto influirá en las resignificaciones y reinterpretaciones que se da a las propuestas, así como sus aportes en la consolidación de comunidades reflexivas y críticas.



comunicar, conmoverse y sensibilizarse e interactuar y que posibilitan la apreciación de las bellezas tan subjetivas, la reflexión y el pensamiento crítico.

Estos postulados responden también a un nuevo paradigma cultural en el que la creatividad está empezando a tomar un protagonismo importante, al ser vista como un factor determinante de inclusión social y de desarrollo comunitario pues dinamiza propuestas, en este caso artísticas, que se desarrollan como intervenciones efectivas en zonas de exclusión social y marginación (Carnacea, 2012).

En relación con sus métodos o dinámicas de ejecución, las propuestas comunitarias artísticas se desenvuelven en actos tangibles que involucran a un público activo, se desarrollan en escenarios abiertos que convocan un número considerable de participantes, quienes se encuentran y participan en un proceso de producción y circulación, el cual puede tomar o plantear temas que interesen a la comunidad. Esto puede contribuir en el abordaje de problemáticas comunitarias aportando soluciones adecuadas al respecto. Además amplía la posibilidad de reconocer e identificar diversas técnicas artísticas que contemplan en sí mismas una dimensión artística y una dimensión social (Bang, 2013).

En esta vía, puede asociarse con el término de animación pensando al arte comunitario como una forma de intervención sociocultural, pues como se ha indicado en reiteradas ocasiones, estas prácticas no se centrarán en desarrollar la función del arte por el arte o de su mercantilización, sino que están orientadas a generar transformaciones que permiten el disfrute de la cultura y del arte en específico que se piensan en “la obra de arte como herramienta para el cambio social” (Palacios, 2009, p. 199). Desde estas premisas se sobreentiende que esta poderosa herramienta, permite la generación de redes colectivas que



tejen saberes, experiencias, sensaciones e intereses en función del desarrollo de las comunidades.

Entonces, el arte comunitario como herramienta de animación también entenderá una participación activa que empodera y solidifica los vínculos entre los habitantes de la comunidad, permitiendo una mejora en los niveles de su bienestar social (Vallès y López, 2018). Dicha participación conlleva en sí misma una acción de transformación, a partir de una herramienta que vincula el pensamiento, la expresión, la comunicación y la emoción generando nuevas lógicas sociales, que favorecen el desarrollo personal y comunal en escenarios conjuntos que se modifican de manera constante (Carnacea, 2012; Silveira, Cano, y Mouton, 2016; Duncan, 2007)

Por tanto, es importante pensar en intervenciones bajo el concepto de arte comunitario, entendiéndolo desde un campo amplio que lleve a explorar por las diversas maneras de crear con un propósito social, lo que ofrece aportes significativos a la investigación en el área artística, de manera transdisciplinar, al vincular lo artístico en lo comunitario como un espacio no endogámico, bajo unas premisas de equidad e inclusión, que conlleve a la apropiación de espacios públicos y culturales y que contribuya a la democracia tanto de los lugares de encuentro como de las prácticas artísticas.

Algunas experiencias de arte comunitario en Latinoamérica

Tras desarrollar acercamientos al término de arte comunitario se considera pertinente mencionar algunas propuestas que se han desarrollado bajo este término, a través de las cuales se han vinculado experiencias que han favorecido entornos específicos en distintos



lugares de Latinoamérica. Esto además, dará cuenta de un interés y necesidad de diversas personas y colectivos por emprender acciones de este tipo, que transforman y animan entornos tomando como referencia las prácticas artísticas, lo que da cuenta de una proliferación de procesos similares que se han multiplicado a lo largo y ancho del continente. Esto servirá como insumo que demuestra los diversos propósitos que contemplan artistas o agentes sociales al respecto y sus posibles hallazgos en estudios e investigaciones desarrolladas.

Para comenzar con algunos ejemplos, se partirá por mencionar experiencia situadas en la ciudad de Buenos Aires y otras zonas del país argentino el cual se ha caracterizado por ser uno de los mayores representantes del arte comunitario, sobre todo en el arte escénico, con propuestas después de la época de dictadura a partir de 1983 catalogadas como teatro político y popular. Algunos ejemplos de estas propuestas son las experiencias de Camila Mercado (2017), Marcela Bidegain (2011) y Claudia Bang (2013) en las cuales se han registrado formas en que el teatro comunitario interviene, recupera y resignifica el espacio público, los escenarios comunitarios en lugares de sociabilidad, los vecinos en actores escénicos activos, apuntando a la democracia de las prácticas.

Estas autoras observaron que la creatividad aparece como un valor importante en la subjetividad humana, propiciando “prácticas artísticas participativas [que] se constituyen en un espacio posible de resistencia” (Claudia Bang, 2013, p. 5), evidenciando plenamente el lugar y el reconocimiento de sus integrantes y sus formas de participación, la creación de una territorialidad particular y la producción de una puesta en escena dentro de la comunidad.

Así mismo, existen propuestas avaladas por instituciones y proyectos públicos que se concentran en un espacio físico como el proyecto de Museo a Cielo abierto, desarrollado en una comunidad al sur de Chile de intervención a través del grafiti de forma comunitaria



(Rodríguez, 2017). Con esto se evidencia el aporte de un posible estudio conceptual que contempla además las nuevas funciones del arte y del espacio público como escenarios de participación comunitaria y la creación colectiva como posible metodología de trabajo.

Adicionalmente existen encuentros encargados de reflexionar sobre las artes en relación con otras disciplinas como la sociología o la psicología, este es el caso de la VIII Jornada de Sociología de la UNLP y el I Congreso Internacional de Intervención Psicosocial, Arte Social y Arte terapia. En el primero se propone la aparición de un nuevo movimiento social entendiendo la red de artistas como un proyecto integrativo contra hegemónico desde una visión sociológica (Sánchez, 2014) donde el arte puede ser una herramienta de cambio ideológico y de acciones contundentes contra la hegemonía (Carnacea, 2012).

Desde esta visión interdisciplinar se tiene el proyecto “Aspectos sociales y culturales intervinientes en la actividad musical en grupo” (Cunha, 2016) ejecutado en el estado de Paraná, Brasil, que parte del arte como una estrategia de promoción de la salud desde una perspectiva social de la producción musical, que busca la obtención de resultados terapéuticos tomando aspectos como los sociales, afectivos, cognitivos y culturales.

Algunas experiencias encontradas en México, en la ciudad de León, Gto, son las reflexiones generadas por Lucia Serra Estudillo (2019) quien introduce unas primeras definiciones sobre el concepto como una herramienta para el cambio social, evidenciando la comprensión que se tiene sobre las prácticas artísticas creadas para y con la comunidad a partir de una experiencia de intervención de algunas agrupaciones artísticas comunitarias independientes que adelantan acciones en los Polígonos de desarrollo. En estas zonas con fuertes conflictos socio económicos, algunos gestores culturales pertenecientes a las colonias han buscado estrategias para la prevención del delito y la violencia a través del arte como motor de impacto y de acción.



Vallés y López (2018) en su investigación toman como objeto de estudio las manifestaciones artísticas, costumbres y tradiciones de unas comunidades indígenas tzotzil de Zinacantán en los Altos de Chapas, que se ven fuertemente enfrentadas por la cultura hegemónica. Por ello, se crea un proyecto fotográfico orientado a dar visibilidad “sus prácticas culturales, las subjetividades, las identidades, en la creencia de que esta actividad [con el fin de] reforzar y divulgar sus cosmovisiones, revitalizar sus culturas y a su vez preservarlas de prácticas culturales globalizadoras” (Vallès y López, 2018, p. 106) visibilizando la necesidad de fortalecer los derechos culturales para la preservación del patrimonio inmaterial, la memoria colectiva y las tradiciones que se pasan de generación en generación en las actividades culturales dentro de los pueblos.

Desde la institucionalidad se pueden destacar algunas lideradas por entidades públicas destinadas a movilizar el arte en los barrios como sucede con el objeto de estudio de Luisa Fernanda abril (2016) en su tesis de grado, al presentar un análisis cualitativo de los Centros Locales de Artes para la Niñez y la Juventud (CLAN) en la ciudad de Bogotá, Colombia como método pedagógico del Instituto Distrital de las Artes. Con la investigación se buscó comprender cuales son los aportes en la formación integral de los sujetos a partir de competencias comunicativas y artísticas generadas con la participación en los centros, comprendiendo que la educación por medio del arte y la comunicación propician el crecimiento pleno de los individuos (Abril, 2016).

Otra investigación pensada en el campo de las instituciones es la de tesis de Vega y Zepeda (2010): “Análisis del Programa de Centros Culturales del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes: Infraestructura y Audiencias”, con la cuál desde una visión de la gestión cultural analizaron el Programa Nacional de Centros Culturales del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes en los ámbitos de infraestructura y generación de audiencias (2003– 2009)



del país chileno, determinando el funcionamiento de los diferentes centros culturales inscritos por el programa, en diferentes territorios del país e indagando las formas de trabajo, sus fortalezas y debilidades en relación con la generación de audiencias y como aporte a la democratización cultural.

Finalmente, se llega a una propuesta sólida de mayor escala como lo es la Red Latinoamérica de Arte para la Transformación Social la cual nace desde el año 2005 integrada por más de cien agrupaciones de países como: Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Perú, Uruguay y algunos países centroamericanos, compuesta por diferentes colectivos que promueven la integración social equitativa en la producción simbólica en las regiones que representan, aportando a la superación de la condición de exclusión, marginación y participación desigual.

Desde lo educativo y lo social se implementa una estrategia con incidencia en las políticas públicas culturales, reivindicando el arte como un derecho que construye condiciones democráticas, al reconstruir los vínculos dañados entre ciudadanos en sociedades violentas por procesos de concentración de capital y poder (Red Latinoamericana de Arte para la Transformación Social, 2009).

Así como ésta, se tienen apuestas como la de Cultura Viva Comunitaria, otro proyecto en red en el que intervienen otros países americanos, en la que intervienen diferentes sectores e instituciones públicas y privadas, impulsando congresos y conversatorios que promuevan las diferentes reflexiones sobre los espacios colectivos en lo que interviene el arte como eje transformador, expresando “una cantidad de iniciativas de arte comunitario, identidad, economía solidaria, cuidado ambiental, comunicación participativa y gestión cultural que juegan roles fundamentales en la dinamización de la cultura” (Carnacea, 2012, p. 10) y muchos otros ejes centrales de trabajo.



En definitiva muchas experiencias quedarán por fuera sin ser mencionadas, pues las aplicaciones del arte comunitario han sido múltiples a nivel local, nacional e internacional y si bien muchos de los resultados y las reflexiones se asemejan, la incidencia con las comunidades se presenta de manera particular, así como los procesos y los aprendizajes. Esto abona terreno conceptual e investigativo a lo que se considera como práctica artística comunitaria y permite visualizar los enormes alcances que se obtienen, propiciados por personas, colectivos, redes e instituciones en el ámbito público y privado, que a pesar de ser invisibilizados en muchos casos se mantienen vigentes en la actualidad.

La identidad y memoria como rasgos construidos dentro de las prácticas artísticas

Un rasgo importante en los procesos artísticos comunitarios será la posible construcción de una identidad colectiva, que permite que los y las implicadas se sientan parte de un grupo, se identifiquen y se relacionen de maneras diversas con él. Es decir, que al pertenecer a una comunidad se genera un proceso de construcción identitaria que remarca los símbolos instaurados y que afianza la preponderancia de pertenecer a, pero ¿que se concibe como identidad? Como afirma Giménez (2005), en el universo grupal puede ser entendida de la siguiente manera:

(..) podemos definirla provisoriamente como la (auto y hetero) percepción colectiva de un “nosotros” relativamente homogéneo y estabilizado en el tiempo (in- group), por oposición a los “otros” (out- group), en función del (auto y hetero) reconocimiento de caracteres, marcas y rasgos compartidos (que funcionan también como signos o emblemas), así como de una memoria colectiva común (p. 90).



La identidad que se construye dentro de las comunidades se comprende como una identidad que es aprendida y reaprendida que pasa por las tradiciones, por tanto se reconoce de manera interna y puede asociarse a actividades o estrategias de manifestación y de celebración relacionadas directamente con las prácticas artísticas y culturales. Serán dichas manifestaciones y expresiones compartidas las que aportarán dichos rasgos que se traspasan a la esfera personal desde una vivencia colectiva continua que le dará a los y las sujetas características que apropián y regresan al entorno comunitario.

Además, la identidad se articula con la creación de una historia común, con el uso del lenguaje como medio de comunicación inserto en los procesos culturales. Será entonces el lenguaje lo que permitirá la recreación de los símbolos, su interpretación y movilización en el entorno social, el lenguaje entonces constituye un elemento fundamental en la construcción de identidad cuando es un lenguaje colectivo, entendible y adaptable.

Además, dicho concepto sobre identidad que puede observarse desde diversos lugares de análisis se asocia con formas de representación y reflexión sobre lo que debería ser la comunidad, es decir en una construcción constante que cambia y se transforma lo que genera un estado de relación ideológica que vincula a los sujetos a sentirse como parte de una unidad, tomando como base la identificación de algún rasgo u origen o característica compartida entre un grupo de personas (Hall, 2003).

Estos rasgos se construyen sobre la base del reconocimiento de algún origen común o unas características compartidas con otra persona o grupo que pueden establecerse desde acciones definidas, ideales, pensamientos o motivaciones y se establecen en premisas sobre solidaridad y la lealtad dentro del mismo grupo.



Igualmente la identidad se sustenta sobre la base de una estructura (comunidad) que, en lo observado anteriormente, puede referirse a las relaciones de poder, es decir que la identidad surge como consecuencia de las intermediaciones entre las instituciones y las formas en que se conforman las comunidades; si bien se puede hablar sobre identidades desde lo local (de una comunidad o de un proceso en particular) también puede reafirmarse al sentirse parte de una región, un país o un planeta.

Esta puede estar en constante construcción y fractura pues las relaciones entre la comunidad se ven fragmentadas por los sucesos que en ella suceden y pueden verse como impuestas con el uso de estrategias de los centros hegemónicos para “la unidad, la homogeneidad interna [pues esta] no es una forma natural sino construida de cierre” (Hall, 2003, p. 19). Estas identidades que se construyen sobre la base de las ideas, pensadas desde el capitalismo en tiempos de modernidad, sin duda pueden ser estudiadas en las comunidades desde la diferencia y la distancia, pero también desde la unificación y la unidad entre los grupos lo que define maneras de relacionar y de habitar.

Por tanto, la identidad como construcción comunitaria puede ser entendida como la consolidación de rasgos construidos ideológicamente, que crean unidades de identificación y de diferencia con aquellos que no pertenecen y las prácticas artísticas pueden ayudar a afianzar o a reformar aquellas identidades, al originar espacios de cohesión que pueden unificar o generar vínculos identitarios, en donde a pesar de pertenecer a una sociedad que excluye y margina a lo popular, los individuos pueden sentirse parte de un algo que los fortalece y motiva al cambio y a la superación de la marginación.

En la medida en que cada uno se identifica entre los grupos con los cuales interactúa, a través del tiempo y espacio, va encontrando elementos que contribuyen en la formación de



su identidad individual. Las identificaciones tienen una estrecha relación con los juicios de valor, lo que significan códigos morales, sociales, estéticos, etc. Es aquí donde toda la gama de elementos antes mencionados va interrelacionándose en la conformación identitaria, de manera que la participación de los otros es esencial en esta conformación. (Vallès y López, 2018).

En este sentido, las prácticas artísticas comunitarias al abrir la posibilidad de generar diálogos y saberes compartidos, permiten el encuentro de personas culturalmente diferentes como “identidades colectivas que se miran frente a frente; que dialogan, intercambian experiencias, construyen alianzas y dirimen conflictos desde modos de vida diversos, desde sus identidades irreductibles e intransferibles, por la fecundidad de sus diferencias” (Carnacea, 2012, P. 5), que motivan un intercambio enriquecido en el que se explora la creatividad, la cual le apunta a la transformación de personas más no de objetos, en el que se conjugan realidades, idiomas, signos culturales, formas de asumir la realidad, en actos en donde el arte juega un papel fundamental en este juego de sensaciones que contribuyen en la formación de identidades individuales y por supuesto colectivas.

Esto sin duda, contribuye en la creación de una historia colectiva, de una memoria común que ejerce un ejercicio de reconocimiento y comprensión de la realidad, además de la cualidad de existencia y prevalencia en el tiempo y como registro de los sucesos y las transformaciones que transcurren. Por tanto, la memoria es un trabajo de selección, de reconstrucción o de idealización, pues “se encuentra materializada en las instituciones sociales, en el espacio- tiempo de la comunidad y, en estrecha relación con éste, en la gestualidad festiva y ritual” (Giménez, 2005, p. 105).



Las artes en la comunidad aportan en la recreación de esas memorias y permiten la prevalencia en el tiempo, a partir de una puesta en escena que las retome, de una pintura, de la oralidad, pensando en estas memorias como aquellas huellas que son plasmadas por los sucesos que afectan la historia de los grupos que se vinculan (Ricoeur, 2003). Al igual que la identidad se encuentran en constante movimiento, pues se construyen sobre el discurso social permite la proliferación de comunidades que se autoidentifican y buscan su permanencia y memoria con el pasar del tiempo” (Giménez, 2005).

Además de asignar un rol creativo a cada individuo, propone la construcción de narraciones que emergen de los recuerdos y que se entretujan como una red. Las memorias individuales sobre los acontecimientos particulares juegan un papel importante en la creación de una historia colectiva, pues son una pieza importante de un enorme rompecabezas, dado que la historia se modifica según el tiempo y el lugar, se centra en narraciones específicas en contextos determinados por tanto, lo más importante será el proceso que motiva su construcción y producción narrativa (Trouillot, 2017).

Además la historia que se recopila en las comunidades contribuye en la construcción de una historia general y puede aportar a las reflexiones sobre la realidad circundante, con el fin de generar propuestas innovadoras que sienten las bases de un cambio real en las condiciones sociales, generando un estado de bienestar de la mano de los centros de poder. Es decir la memoria (que puede ser condensada, presentada y materializada a través de una obra artística) puede ser un mecanismo de transformación empleada por las comunidades ante las fuerzas represivas de opresión, lo que podría disminuir las diferencias radicales entre las diversas clases sociales o por lo menos visibilizar los sucesos ocurridos hasta el presente que permita modificarlos y mejorarlos.



Finalmente, se establece que el arte comunitario además de generar experiencias sensibles y creativas emancipadoras que resultan heterogéneas, que le apuntan a la participación y la generación de lazos comunitarios (Bang, 2013), permiten el mantenimiento de una identidad construida de forma colectiva que contribuye en la solidificación de entornos sociales desarrollados. Así mismo, aportan desde lo individual a lo comunitario y que continúan en el mantenimiento de una historia que se construye a través de experiencias y saberes, de vivencias que finalmente serán las que consolidan los entornos comunitarios y los dotan de sentido.



CAPÍTULO IV: ESTUDIO DE CASO CASA DE LA CULTURA DE CIUDAD HUNZA (BOGOTÁ). REPRESENTACIONES DE SU MODELO DE GESTIÓN CULTURAL COMUNITARIO.

“Se espera lograr que las casas culturales sean las casas de cada persona que habita el barrio y en general la localidad” (Jorge Riaño – Coordinador de la Casa de la Cultura de Ciudad Hunza, 2020).

Ubicación y contextualización de la organización.

La Corporación Casa de la Cultura de Ciudad Hunza es una entidad sin ánimo de lucro, ubicada en la localidad Suba¹³ (número 11) de la ciudad de Bogotá (Colombia) en el barrio Ciudad Hunza el cual se ubica al noroccidente del distrito capital. Es importante precisar que este barrio se caracteriza por ser un barrio popular, que dentro de las estratificaciones que se establecen a nivel distrital es un Estrato número 2, contemplando que el conteo se toma del 1 al 6, siendo el 1 el más bajo y el 6 más alto en términos socioeconómicos lo que determina y se refleja en los cobros públicos como servicios, vivienda, acceso a subsidios y ayudas, entre otros.

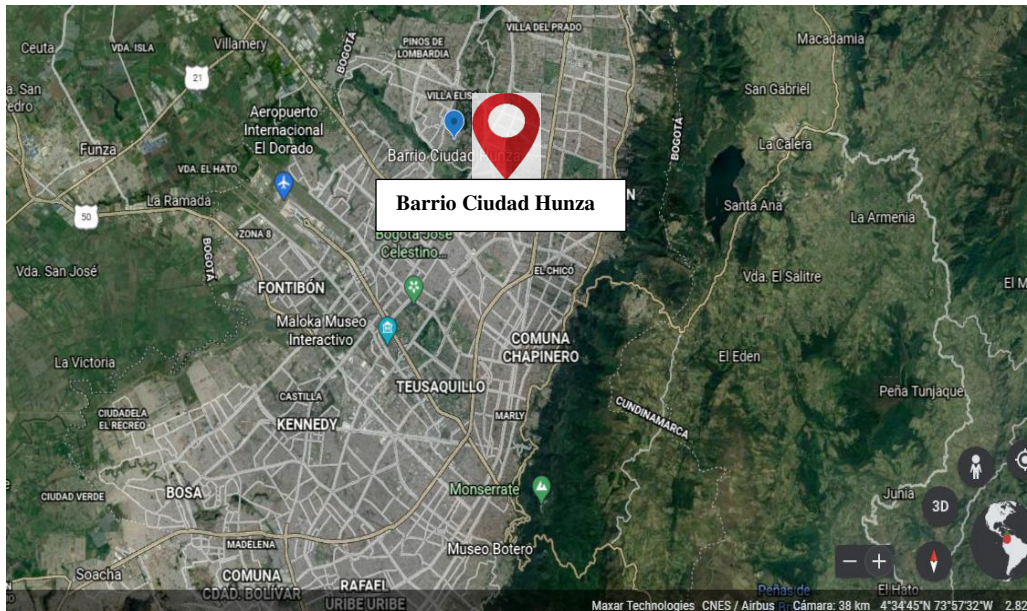
Ante esta situación, Ciudad Hunza además hace parte de la UPZ Rincón, la cual se ha caracterizado en muchos momentos por ser una de las zonas más peligrosas e inseguras de la ciudad,¹⁴ en la que se presentan problemáticas de microtráfico y consumo de drogas, robos, violencia intrafamiliar, pobreza, desigualdad, entre muchas otras que se identifican

¹³ La ciudad de Bogotá está dividida por 20 localidades, 19 en la zona urbana y 1 en la zona rural. La localidad número 11 es la que pertenece a Suba, la cual comprende un aproximado de 10.056 hectáreas y por tanto es considerada la cuarta localidad más extensa de la ciudad según <https://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/es/bogotanitos/bogodatos/bogota-y-sus-localidades#:~:text=scr.gov.co-Suba,Usme%20y%20Ciudad%20Bo1%C3%ADvar%2C%20respectivamente.>

¹⁴ Véase en la nota <https://www.directobogota.com/post/2018/04/11/suba-la-localidad-m%C3%A1s-insegura-de-bogot%C3%A1>

en la zona. A continuación se presenta su ubicación geográfica en el mapa de Bogotá, en el que se aprecia su localización espacial.

Mapa 1. Localización del barrio Ciudad Hunza en la Ciudad de Bogotá, Colombia



Fuente: Pantallazo a Google Maps. Intervención propia.

Ante dichas complejidades, como manifestó Jorge Fabio Riaño¹⁵ (2020) en una de las entrevistas realizadas, la Casa de la Cultura de Ciudad Hunza ha sido una entidad reconocida no sólo en el barrio sino en la localidad como un espacio que permite el fortalecimiento de los tejidos sociales, con apuestas que promueven los derechos culturales, el acercamiento y disfrute de las artes y el encuentro comunal y que sin duda han aportado en el manejo de varias de las problemáticas anteriormente mencionadas, al habilitar espacios diversos de participación en los que intervienen sobre todo públicos infantiles y juveniles.

¹⁵ Jorge Fabio Riaño es el representante legal de la Casa de la Cultura de Ciudad y coordinador general de varios de los proyectos desarrollados en los últimos años. Así mismo, hizo parte del establecimiento y creación de la organización y del barrio y aún permanece como habitante y líder activo en el Cerro.



En términos históricos, la institución es resultado de un proceso de autogestión y organización comunitaria que surge de la estructuración territorial del barrio, el cual se desarrolló de manera colectiva. Esta organización se originó como una necesidad de establecer un espacio para la cultura y las artes liderado por el grupo de jóvenes en aquella época.

El proceso de ordenamiento territorial tuvo sus inicios sobre los años 80, momento en el cual las personas que llegaron a habitar la zona se organizaron para la construcción de sus viviendas y la repartición de terrenos, como argumenta Peña (2017) en el siguiente fragmento:

(...) estos habitantes han sido elegidos históricamente, para hacer parte de un proyecto de construcción de comunidad, pensado y planeado con la intencionalidad explícita de no solo resolver una necesidad de vivienda sino también de educación, salud, cultura, en la lógica de promover y animar la convivencia y la organización comunitaria alternativa, muy distinto a los modelos promovido desde antes de los años 80 en la ciudad y actuales (P.p. 5-6)

Antes esto, se produjo una necesidad por parte de las mujeres por dar cuidado a los y las niñas, preocupación que motivó la construcción de uno de los jardines más importantes en el territorio. En esta misma vía, los y las jóvenes empezaron a preocuparse por establecer un espacio con infraestructura propia, para el desarrollo de actividades culturales.

Ante estas necesidades se construye este proyecto desde hace más de 23 años el cual funciona como escenario cultural, para el esparcimiento del tiempo libre, el aprendizaje, el juego y la promoción artística. Es uno de los escenarios principales de vinculación y



organización del que resultaron colectivos e iniciativas posteriores que se siguen interesando por intervenir la escena comunitaria del Cerro Sur de Suba¹⁶.

En 1996 hizo parte del Programa Distrital de Casas de la Cultura Locales en Bogotá por parte de la administración de la alcaldía¹⁷ de ese entonces junto al Instituto Distrital de Cultura y Turismo (IDCT) (Arroyo, 2010), a partir de esa fecha, hizo parte de una de las tres casas de la cultura que se consolidaron en la localidad¹⁸. En el marco de la institución y el Plan de Gobierno Distrital, surge la necesidad de generar proyectos que motivaran la descentralización de la cultura, en escenarios de poco acceso a partir de la movilización de espectáculos artísticos en un inicio, pero también desde el fortalecimiento de la base cultural de cada uno de los territorios a través de iniciativas autónomas que fueron apoyadas por la administración tanto local como distrital (Riaño, 2020).

Desde dicha fecha se empezó a trabajar en un proyecto que le apuntó a la democratización de las expresiones y espacios culturales, impulsando una iniciativa propia que permite la toma de decisiones de forma comunitaria. Esto sucedió en diferentes entornos de la ciudad, en los que varios procesos se proliferaron y salieron de la zona central lo que permitió que en cada territorio las mismas personas se encargaran de las necesidades de su localidad en materia de cultura, patrimonio y arte (Riaño,2020).

¹⁶ Así se denominan el territorio del que hace parte el barrio Ciudad Hunza, lugar al que pertenece la Casa de la Cultura y otros barrios aledaños que se han visto beneficiados por sus actividades. Este corredor geográfico se reconoce por la comunidad como el Cerro Sur de Suba.

¹⁷ Según Jorge Riaño (2020) La alcaldía era liderada por el ahora senador Antanas Mockus quien tenía una visión bastante revolucionaria respecto a su proyecto político, el cual se centraba en el establecimiento de una cultura ciudadana proveniente de todos los entornos sociales, lo que se ajustaría por completo con los intereses que mantenían las personas en el territorio de ese entonces y con el proyecto de la Casa de la Cultura en sus ejes de trabajo.

¹⁸ Las tres casas culturales aún se encuentran activas en el territorio. Cada una se ha encargado de incidir de manera autónoma en espacios determinados de la localidad y en algunos momentos se han articulados para trabajar en proyectos conjuntos.



La estrategia de las Casas de la Cultura estaba presente en torno a lo que estaba sucediendo directamente en los barrios y la que se encargó de solidificar varios de estos procesos. A la par hizo un reconocimiento a los distintos actores locales y propició el fortalecimiento de las iniciativas en términos de organización, gestión y capacitación de las personas encargadas del funcionamiento y la ejecución de los proyectos.

Desde sus inicios hasta la actualidad la Casa de la Cultura de Ciudad Hunza se ha preocupado por vincular a las y los habitantes del sector, no sólo como público beneficiario sino como formador, creador, promotor y gestor en las distintas acciones desarrolladas. En la actualidad sigue siendo liderado por un equipo de coordinadores que se han mantenido a la cabeza con el interés de seguir habilitando el espacio y seguir promoviendo los proyectos culturales existentes. Pese a que el proyecto del Instituto Distrital de Cultura y Turismo (IDCT) fue derogado por la Secretaria de Cultura Recreación y Deporte según la reglamentación¹⁹, la Casa ha mantenido sus actividades de manera continua y de forma independiente.

Al revisar la forma en que empieza a estructurarse la Casa de la Cultura partiendo de los procesos organizativos del barrio, puede tejerse una relación entre lo que se desarrolla según Soto (2017) como comunidad, el cual retoma ese sentido primario de comunión. Por tanto, el barrio Ciudad Hunza y las diferentes organizaciones presentes aún en la actualidad se han propuesto como ejercicios horizontales en los que han intervenido un

¹⁹ Esta información puede ser verificada en la Ley 397 de 1997 del Ministerio de Cultura de la República de Colombia, específicamente en el Artículo 23° sobre las Casa de la Cultura, el cual fue derogado por el Artículo 96 de la Ley 617 del 2000. Esto sin duda ha afectado en términos de recursos y apoyos en el desarrollo de algunas actividades de la organización



número considerable de personas de la comunidad y que aún participan en las diversas actividades que se desarrollan.

En esta vía, se congregan aquellos saberes, reglas compartidas, símbolos culturales que se desprenden de las diversas formas de relación presentes en el territorio, como también se planteó según los postulados de Causse (2009) que se reconfiguran en las interacciones producidas, que se apropian y se establecen en la base cultural comunitaria.

Así mismo, se comienza a vislumbrar que dentro de la ciudad de Bogotá existen diferencias abismales en términos socioeconómicos, esto puede observarse en la estabilización de estratos, por ejemplo. De esta manera, las diversas relaciones de poder que se ejercen sin duda desde los sistemas económicos y políticos presentes en las comunidades (Crehan, 2004; Williams, 2000; Bourdieu, 1997) que tienen implicación sobre lo social y cultural, dan lugar a algunas de las problemáticas presentes que se indicaron con anterioridad y que tienen una incidencia directa sobre las formas de organización e interacción de los diversos sectores sociales.

Esto ha afectado las posibilidades de acceso y disfrute de algunas manifestaciones que se centralizaban en zonas privilegiadas (como la zona centro, chapinero o el norte de la ciudad²⁰), por lo tanto políticas como las de la Casa de la Cultura representan una forma de respuesta ante las urgencias que se presencian directamente en los barrios, que buscan la circulación y producción in situ.

²⁰ Estas zonas se caracterizan por contener una gran variedad de teatros, museos, academias y galerías, lo que centraliza la producción y circulación artística de la ciudad. Además son objeto de varios encuentros desarrollados por las Secretarías que toman como escenario dichos puntos, para el consumo masivo de las diferentes expresiones culturales.



En este sentido, este tipo de organizaciones siguen siendo entes mediadores que dan importancia y valor al desarrollo de la comunidad y sus productos simbólicos como estipula Canclini (2004) mientras atiende y garantiza el acceso a los derechos humanos y culturales de la ciudadanía, aportando en el crecimiento del sector cultural en el territorio, desde un sentido de formación ciudadana que contribuye el desarrollo comunitario, cultural y social del Cerro Sur y los barrios aledaños que resultan favorecidos con las actividades.

Gestión y organización interna de la Casa de la Cultura de Ciudad Hunza.

Formas de trabajo: Ejecución de proyectos y alianzas

La Casa de la Cultura de Ciudad Hunza en su necesidad por empezar a dar pequeños pasos en la intervención en el territorio, comienza “tímidamente” como argumenta Riaño (2020) a proponer el desarrollo de actividades con un mínimo recurso, bastante escaso, que motivó el primer acercamiento a diversas expresiones de la cultura popular las cuales se acercaron directamente al territorio. Así, comienza a posicionarse y establecerse un modelo de gestión comunitario que como especifica Yañez (2018) ha de desarrollar prácticas y proyectos que ameritarán una serie de estrategias y procesos administrativos para su ejecución.

En este sentido, se parte entonces un tanto desde el desconocimiento del sentido de la gestión por parte del equipo de aquel entonces pero desde el interés, la autonomía y la motivación colectiva en busca del establecimiento de dinámicas que activan el hacer artístico en el Cerro y poco a poco el modelo empieza a fortalecerse, hasta contemplar la forma en que trabaja en la actualidad. Esto además empezó a establecer un modelo democrático (Cultura Viva, 2018) que ha fomentado la generación de rendimientos sociales en beneficio tanto de los habitantes del Cerro Sur como de los barrios cercanos, pues dichos proyectos han llegado a barrios fronterizos que han disfrutado y dan reconocimiento a las actividades.



Si bien, el proyecto de las Casas de la Cultura resultó fundamental para su consolidación, sería el tiempo y el fortalecimiento de los diferentes procesos lo que ha permitido la sostenibilidad a lo largo del tiempo, que además le ha otorgado reconocimiento y estabilidad, como lo comentan Valeria Antonia Riaño Quintero²¹ (2020) y Jorge David Páez²² (2020).

Esto responde entonces a lo que Bayardo (2018) menciona como la especificación de tiempos y materiales heterogéneos que movilizan “bienes comunes”, traducidos en prácticas y proyectos concretos que dejaron de ser solamente propiedad de la Casa de la Cultura para convertirlos en procesos conjuntos que benefician el intercambio cultural, esto se observa a través de los talleres propuestos y de los espacios habilitados para ello. Estos bienes aportan también en la promoción y garantía de la existencia de espacios participativos que han integrado por años a la comunidad, desde una noción innovadora que emplea y traduce los objetos culturales y los regresa a la escena comunitaria.

Hoy en día, en términos administrativos y organizativos después de asumir una ardua experiencia se presenta un modelo que se ha consolidado en proyectos amplios, como el de la Biblioteca Comunitaria Saturnino Sepúlveda y Rueda Lúdica entre otros que se ampliarán más adelante, a través de la postulación de propuestas a diversas entidades de carácter público para su desarrollo.

²¹ Valeria Antonia Riaño es una habitante del sector que ha participado como beneficiaria desde una corta edad en las distintas actividades propuestas por la Casa de la Cultura de ciudad Hunza. Es hija del coordinador general Jorge Riaño, por tanto su cercanía con el proyecto ha sido bastante alta, además en las últimas versiones de Rueda Lúdica se convirtió en promotora cultural.

²² Jorge David Páez es un habitante del sector que ha hecho parte no sólo como beneficiario sino como coordinador y organizador de varios de los proyectos desarrollados por la Casa de la Cultura. Así mismo, ha hecho parte de otros colectivos que se han desprendido del proceso como el Colectivo Noncetá Teatro y actualmente, con el grupo de jóvenes “Colectivo Jóvenes por la loma” con quienes sigue desarrollando de manera mancomunada intervenciones en el sector.



Esto es lo que respecta entonces a costos y presupuestos pues como consecuencia a la disminución de los apoyos otorgados asumido por el proyecto de las Casas de la Cultura²³, durante un tiempo importante con los diferentes cambios de administración del distrito capital, las diferentes organizaciones entraron a competir con otros colectivos y asociaciones en la postulación a convocatorias públicas para la adquisición recursos (Riaño, 2020).

Esto ocasionó que las casas de la cultura se quedarán sin una base presupuestal que asegurara un soporte para el mantenimiento de la infraestructura, el pago al personal (Coordinadores, gestores, formadores) y gastos que ameritaban las actividades. Esto impulsó que los ejecutores centrarán las ideas en propuestas más concretas que pudiesen ser presentables y que asumieran unos recursos específicos, como comenta Riaño (2020) en el siguiente fragmento de su entrevista.

El Ministerio quería un documento ¿cuál es la propuesta? y así uno va aprendiendo qué es un objetivo, le piden unas actividades, que detalle esto, cómo piden el presupuesto, entonces le organizan de alguna manera la cabeza de lo que antes se hacía más de corazón. Esa experiencia con el Ministerio la iniciamos ya hace varios años nos permitió concretar el proyecto y de otra manera y a nosotros a percibirlo también de otra manera.

Además de ajustarse a los ítems de las convocatorias se establece que en un inicio los recursos eran asumidos por las mismas personas del barrio, ante esto Luz Peña Santamaría²⁴ (2020) y Riaño (2018) exponen que la Casa de la Cultura surgió sin un

²³Información extraída de: <https://www.youtube.com/watch?v=0HqsdZA5hyIyt=168s>

²⁴ Luz Yaneth Peña es una habitante del Cerro Sur que ha participado en las diferentes actividades de la Casa de la Cultura, desde niña se vinculó como beneficiaria de talleres artísticos y de los festivales y eventos ofertados. Hace aproximadamente dos años se vinculó al equipo administrativo de la organización, por tanto es la encargada de organizar pagos, informes, capacitación, entre otros correspondientes a dichos procedimientos



recurso previo, por tanto, se empleaban los recursos que se tenían en disposición y que la misma comunidad aportaba desde una pelota hasta un equipo de sonido. Esto sin duda es una de las principales características de los modelos comunitarios, el pensar que la misma comunidad empieza a ser la proveedora de los recursos y presupuestos iniciales para la ejecución de proyectos, pero que ameritan inversiones externas para poder mantenerse.

Es así, que varias de las actividades han sido financiadas por diversas entidades públicas como la Secretaria de Cultura, Recreación y Deporte, el Instituto Distrital de las Artes de Bogotá, Ministerio de Cultura y/o la Alcaldía Local de Suba las cuales aportan según la postulación de proyectos, que han permitido dar sostenibilidad a algunas actividades importantes, pero en definitiva ha sido un reto que los coordinadores, quienes a la vez asumen el rol de gestores y formadores (en varios proyectos) han asumido, bajo una tarea casi titánica por tener rentabilidad dentro de la organización.

Esto ha representado una de las mayores dificultades dentro de la organización según Juan David Bello²⁵ (2020), Pedro Pardo²⁶ (2020) y Peña Santamaria (2020), quienes mencionan que en la Casa de la Cultura hace algunos años al asumir mayores recursos tenía mayor movilidad y oferta cultural, como la estabilización de talleres de manera periódica o mayor circulación artística, sin embargo, estos presupuestos ameritan un trabajo constante en la

de los diferentes proyectos. Así mismo, hizo parte del equipo de promotores Lúdicos en Rueda Lúdica en algunas de las versiones anteriores.

²⁵ Juan David Bello es un habitante de la localidad que ha estado presente en varias de las actividades desarrolladas por la organización desde muy joven. Se vinculó como beneficiario, promotor y tallerista de varios procesos de manualidades y artes plásticas, los cuales estuvo dirigiendo en diferentes momentos. También se vinculó a otros procesos alternos que se desprendieron de la Casa de la Cultura como el Colectivo Noncetá Teatro y asistía a las reuniones de la Mesa de Organizaciones que está presente en el territorio.

²⁶ Pedro pardo Torres es un habitante del sector que se vinculó a las actividades como beneficiario con apenas seis años. Desde entonces ha estado presente en presentaciones, talleres y actividades desarrolladas. Hizo parte del equipo de promotores lúdicos y actualmente trabaja con una iniciativa de jóvenes en el sector, con quienes presentan propuestas a la casa y a otras instituciones para el desarrollo de iniciativas propias con un sentido comunitario.



postulación de propuestas y la presentación de portafolios para la procuración de fondos, una labor que debería centrarse en una persona encargada que en este caso en específico es la misma que termina haciendo varias labores conjuntas.

Sobre todo por el presupuesto y algo que si es fundamental es que puede que haya presupuesto pero pues no está la persona que pueda estar al tanto de todo, por ejemplo a la presentación de propuestas. Es también como parte del equipo que también hay en la Casa de la Cultura, o sea sin un equipo para que formule siquiera los proyectos pues también es mucho más difícil conseguir el presupuesto necesario y pues eso ha sido una gran falla (...) siempre veo es mi papá casi que formulando, ejecutando, controlando absolutamente todo, justamente por esa falta de personas (Riaño Quintero, 2020).

En general, el tema de la procuración y captación fondos (Bayardo, 2018) en mercados independientes como los son las propuestas culturales centradas en estos entornos comunitarios, ha representado una de las mayores urgencias que existen en el sector y con esto una de las principales causales de deserción y culminación de procesos, por tanto las estrategias que se han desarrollado desde la Casa de la Cultura continúan resignificando la idea del sector cultural, el cual se centra en la captación de recursos para el desenvolvimiento de actividades que favorecen en términos de capital humano y cultural por encima de la generación de ingresos para el aumento de la riqueza.

Este último eslabón responde un tanto a las políticas públicas culturales de la actual administración, bajo la idea de la economía naranja, en la que existen un interés superior de mantener y movilizar las industrias culturales, pero que es percibida por algunos líderes



comunitarios como Riaño (2020) como una forma de mercantilizar y comercializar la cultura y las artes.

Por tanto, varias de las propuestas que allí se desprenden no reconocen ni se asemejan a los intereses de las organizaciones sociales comunitarias, ni a sus visiones en la construcción de la cultura en estos entornos, esto también dificulta la adquisición de determinados recursos, los cuales tienen búsquedas muy distintas en el mercado y consumo cultural.

Sin embargo, pese a los altibajos, en su quehacer la organización ha diseñado estrategias de gestión y procuración centradas en la creación y consolidación de redes y alianzas para su funcionamiento, este es otro punto importante que se precisa en la plataforma FORMA (2020) ²⁷ en el que se precisa la necesidad de materializar una micro red de trabajo que da movimiento a la acción comunitaria, la cual se refuerza en lazos solidarios de economía social y solidaria, habilitando espacios para la conservación de las prácticas populares y tradicionales que pertenecen al barrio.

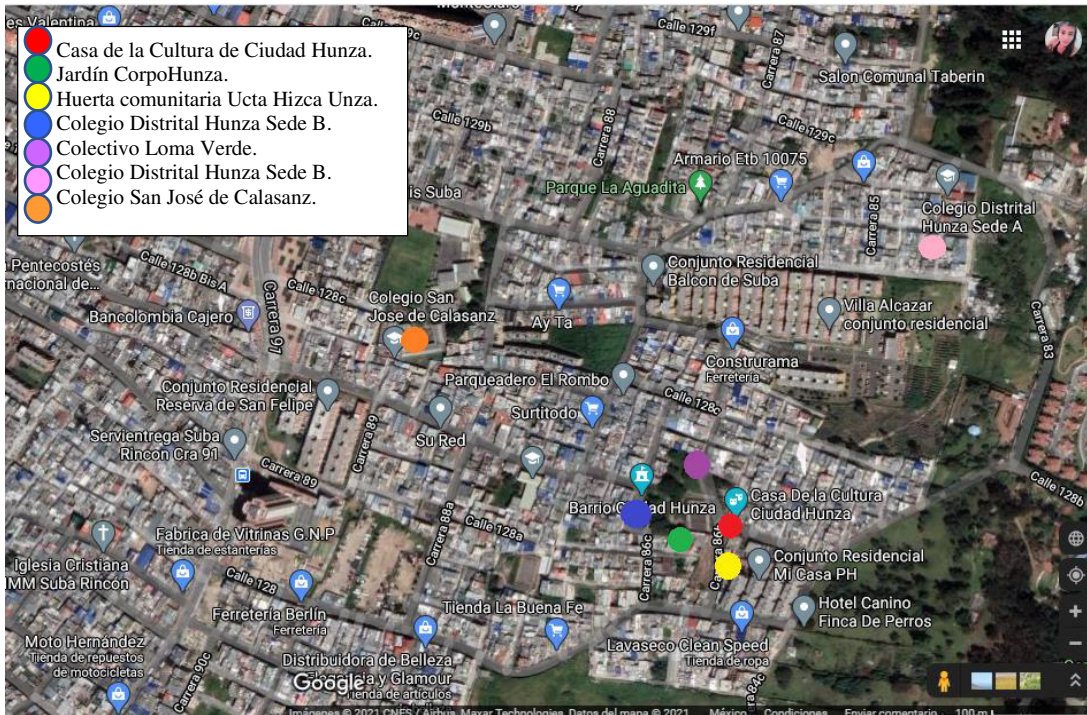
En esta vía, la organización trabaja de manera consensuada con otras organizaciones que hacen parte del sector, con las cuales se ha consolidado una red de trabajo en beneficio de las dinámicas sociales y culturales. Esta red se denomina la Mesa de organizaciones del Cerro Sur Hunzahua²⁸ una red conformada por el Colectivo Loma Verde, la Huerta comunitaria Ucta Hizca Unza, la Casa de la Cultura Ciudad Hunza, el Colectivo Noncetá Teatro, el jardín Corpohunza y actualmente se ha articulado la iniciativa Jóvenes de la Loma. Cada

²⁷ Esta plataforma es la que hace parte del curso de gestión cultural dirigido por la Secretaria de Cultura Recreación y Deporte de Bogotá (SCRD), el cual se menciona en el desarrollo teórico de la presente investigación.

²⁸ Se puede encontrar alguna información en <https://www.facebook.com/mesa.hunzahua>. Si bien es una red social con información parcial, aún no existe una plataforma digital en la que se sistematicen todas las actividades que ha desarrollado la Mesa a lo largo del tiempo.

organización desde su particularidad contribuye en el trabajo de las demás y a la par fortalece las alianzas en los diferentes proyectos o festividades liderados por cada colectivo.

Mapa 2. Ubicación de algunas de las organizaciones presentes en el Cerro Sur de suba



Fuente: Pantallazo a Google Maps. Intervención propia (2021).

La Casa de la Cultura también han generado alianzas estratégicas con universidades privadas de la ciudad como la Universidad Minuto de Dios o la Universidad Javeriana (Peña Santamaría, 2020; Pardo, 2020) habilitando sus espacios para que los estudiantes del pregrado hagan su servicio social o sus prácticas profesionales en la organización. Esto permite que exista un número de personas que atienden el espacio y presenten propuestas novedosas de diferentes disciplinas como ecología, artes, inglés, entre otras prácticas que sin duda se ajustan a los intereses de la comunidad a partir de procesos formativos (Bayardo, 2018) aportando en el intercambio generacional, cultural y social, a partir de



propuestas diversas que amenizan costos, al contemplarse como una especie de voluntariado.

Además, la Casa de la Cultura ha tenido representación ante los Consejos Locales de Cultura desde hace varios años, según Riaño (2020) los consejos se concebían como instancias de participación en las que se tomaban decisiones frente a los proyectos que se desarrollan a nivel localidad. Así mismo, era un espacio de encuentro entre los ciudadanos con las autoridades distritales, en lo que participan funcionarios de la Secretaría de Cultura y la Alcaldía Local, deliberando de manera conjunta asuntos que se vinculan con el desarrollo cultural a partir de los intereses de los y las habitantes de los barrios.

Esto resulta fundamental pues repercute en lo que Cultura Viva (2018) especifica como el ejercicio de soberanía cultural, en el que las mismas organizaciones que vivencian los territorios y los construyen a partir de sus actividades tienen la potestad de decidir de manera colectiva sobre las creaciones y las prácticas que circulan, a través de mecanismos participativos que permiten la descentralización de los escenarios culturales.

Algunas de las actividades y proyectos desarrollados por la Casa de la Cultura de Ciudad Hunza.

Dentro de las actividades de la organización se han promovido talleres y eventos alrededor de las distintas áreas artísticas como: talleres de títeres, break dance, circo, clown, teatro, danza folclórica, rap, literatura, entre otros. Estas actividades se han dado de distintas maneras a lo largo del tiempo, pues en momentos se han mantenido ofertas permanentes y paralelas y en otros responden a proyectos particulares en tiempos específicos.

En un inicio, el componente artístico era de las principales actividades que se propusieron en el territorio pero con el paso del tiempo se fueron integrando proyectos de otras especies,



teniendo en cuenta que como afirman Riaño (2020) y Peña Santamaria (2020) la Casa de la Cultura se considera un espacio abierto para que las personas puedan llegar a proponer y desarrollar sus propias iniciativas, ampliando la oferta a diversos públicos y con propuestas diversas. Ante esto, las actividades diseñadas por los estudiantes de las universidades aportan significativamente con propuestas constantes que ayudan también a mantener activo el espacio.

La biblioteca comunitaria es uno de los espacios que oferta actividades constantemente (Peña Santamaria, 2020; Pardo, 2020) pues además de habilitarse para el disfrute de la lectura, se emplea tiempo y esfuerzo para hacer refuerzo de tareas y préstamo de materiales a domicilio. Este espacio ha contemplado proyectos específicos que han permitido abarcar una oferta amplia en relación con el fomento de la lectura y las experiencias artísticas, principalmente dirigida a población de primera infancia y niños y niñas del sector.

Allí también se han observado actividades dirigidas a adulto mayor con talleres de artesanías, manualidades, pintura, entre otros (Pardo, 2020) y usualmente sirve como espacio de reunión de las organizaciones para concretar y discutir aspectos importantes sobre el territorio. La importancia radica en la posibilidad de tener un espacio abierto y disponible que está al alcance de la comunidad para su uso oportuno.

Retornando a los proyectos de la Casa de la Cultura, una de las actividades más reconocidas es Rueda Lúdica²⁹ la cual busca la promoción de los derechos culturales, a

²⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=ahmW0k4C2PEyt=40s>

través de los juegos tradicionales que invita a niños, niñas y jóvenes a disfrutar y reconocer sus derechos mientras comparten en comunidad.

Esta actividad también reivindica el acceso a los espacios públicos, pues se moviliza por diferentes calles, tanto del barrio como de sectores aledaños. Con esta labor se hace un proceso de formación a promotores culturales que hacen parte de la comunidad y que se volverán líderes y multiplicadores de los saberes en un futuro.

Ante toda esta movilización territorial es reconocida por el Ministerio de Cultura en el año 2016 como “una de las 40 experiencias culturales más significativas del país”³⁰. Esta actividad en particular se desarrollará con mayor profundidad en un apartado más adelantate al analizarla como una estrategia sólida de animación sociocultural, por tanto se ampliará el análisis sobre la misma posteriormente.

Fotografía 1. Comparsa de día de brujas en el Cerro Sur de Suba.



Fuente: Facebook de la organización (2018) [imagen virtual]

³⁰Véase en <https://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/es/la-corporacion-casa-de-la-cultura-ciudad-hunza-y-su-experiencia-significativa-con-la-rueda-ludica-en-suba>



Por otro lado, la Casa de la Cultura hace la promoción de actividades masivas como festivales comunitarios, presentaciones artísticas como el emblemático “Festival de Cometas del Cerro Sur” que se celebra año con año, Festivales de Hip Hop Flow Latino y/o actividades de cine al aire libre. Así mismo, hace la movilización de muestras con entidades como Idartes con programas como “Cultura en común”³¹ y otros eventos de integración y encuentro que han vinculado las artes y otras expresiones culturales como acciones comunales que dan importancia y valor a los productos comunitarios y promueven espacios que reconocen la diversidad cultural de la localidad y la ciudad.

La organización también propone actividades a través de proyectos específicos como “vacaciones de locura”, “Gózate la navidad”, “Núcleos de Desarrollo Cultural” que son actividades con una duración de semanas en las que se realizan actividades a modo de taller y en los que tanto niños y niñas y jóvenes pueden disfrutar de una oferta variada, lúdica y divertida. Estas actividades se desarrollan en época vacacional de junio y julio, cuando hay vacaciones escolares y en la época navideña con la celebración de las novenas, junto a los vecinos y vecinas (Riaño, 2020).

Finalmente, se ha encargado de organizar festividades importantes que se conmemoran anualmente a nivel nacional como: el día de brujas (Halloween), el día de velitas, el día de la familia, el día del niño. Varias de estas celebraciones son acompañadas por comparsas que hacen recorridos en todo el Cerro y que se componen por los y las jóvenes

³¹ Este proyecto busca la “descentralización de la oferta cultural de la ciudad y una apuesta por la recuperación de espacios comunitarios para la circulación del arte en Bogotá” por tanto el barrio ha sido un punto importante para la movilidad artística, con piezas que se circulan por las distintas localidades de la capital. Información recuperada de: <https://www.idartes.gov.co/es/programas/cultura-en-comun/quienes-somos#:~:text=Culturas%20en%20Com%C3%BAAn%2C%20hoy%20Culturas,circulaci%C3%B3n%20del%20arte%20en%20Bogot%C3%A1.ytext=Red%20integrada%20de%20Equipamientos%20y%20Nodos%20culturales>.



del sector. Varias de las actividades además se desarrollan en articulación con el jardín infantil Corpohunza y con otras organizaciones que permiten establecerlas y apropiarlas como celebraciones territoriales que se han instalado en las memorias y la identidad colectiva de los y las habitantes.

Líneas estratégicas en el trabajo desarrollado por la Casa de la Cultura de Ciudad

Hunza: Formación, Difusión y apoyo.

Tomando como referencia la *visión* de la Casa de la Cultura de Ciudad Hunza en la que se establece que es un organización cultural comunitaria “líder en la formación y proyección de actores sociales y culturales, participantes activos en los procesos que contribuyen al desarrollo y transformación social, cultural y artística de los barrios del cerro sur, la localidad y la ciudad”³² se establecerán las líneas estratégicas que ha implementado la organización en función de los intereses y las actividades desarrolladas en varios momentos. Estas líneas estratégicas se basan en la propuesta FORMA (2020) que se presentó en el desarrollo teórico de la presente investigación y se plantearán los siguientes puntos conforme a dichos postulados.

- **Línea de formación:** Respecto a la línea de formación, como establece la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte (2020) estos procesos se dan en distintos niveles y formas dentro de las actividades desarrolladas por la Casa de la Cultura, pues existen procesos formativos que van desde los saberes sobre gestión y promoción cultural hasta lo que se asume a través de los talleres y propuestas artísticas.

En este sentido se definirán desde los distintos niveles, entendiendo que varios se han generado en momentos paralelos:

³² Información extraída de <https://84ctctct.wixsite.com/casaculturahunza/vision>



✓ Formación artística: Como mencionan Bello (2020), Riaño Quintero (2020) y Pardo (2020) en sus correspondientes entrevistas y se observa en la *visión* de la organización, desde sus inicios ha existido un interés por mantener una oferta de talleres artísticos de los cuales se desprendieron varios procesos con la conformación de agrupaciones. Esta formación se dio en un nivel “técnico” con prácticas de títeres, danza urbana, folclórica, teatro, plásticas, entre otros.

Si bien, en la actualidad varios de los talleres no han podido mantenerse por diversas situaciones sobre todo en términos de presupuestos, ha sido a través de diferentes proyectos e iniciativas de los mismos habitantes del sector o de los voluntarios de las universidades que se ha procurado tener una oferta por lo menos anual de este tipo de actividades, que permitan tener un acercamiento al arte desde un nivel técnico, formativo, así como se sigue prestando el espacio para que los colectivos que aún están presentes en el sector puedan dar continuidad a sus producciones y creaciones de manera interna.

✓ Formación a públicos: Además de los talleres artísticos que se ofertan, también existe la movilidad artística en el Cerro Sur, a través de presentaciones de grupos que llegan a presentar propuestas diversas. Estas actividades según Páez (2020) y Riaño (2020) además de presentar propuestas novedosas sobre las creaciones que se producen a nivel distrital, nacional o internacional le apuntan a lo que se denomina formación de públicos.

Esta formación se piensa como la posibilidad de que los y las habitantes del Cerro puedan empezar a construir una postura crítica sobre lo que se observa, que puedan identificar aspectos estéticos en las piezas y además que su reflexión trascienda al mero gusto. Además se hace una lectura constante a los distintos signos culturales que aparecen en las diferentes piezas y que deben ser traducidos, interpretados y decodificados.



Además, se asocian otros comportamientos como el hacer silencio en la sala, respetar a las demás personas que disfrutan del espectáculo y se fomenta la compañía y el encuentro familiar y vecinal.

✓ Formación ciudadana: Según las políticas y normativas que ha definido la Casa de la Cultura como expresa Riaño (2020), existe un interés por establecer diálogos abiertos formativos respecto a lo que se concibe como derechos humanos y derechos culturales a través de algunos proyectos que mantiene y desarrolla de manera periódica. Esto permite reconocerlos, apropiarlos y hacer uso de ellos, siendo garantes de que sean respetados en las diferentes poblaciones.

También existe la necesidad de habilitar espacios de la mano de otras organizaciones, como la Junta de Acción Comunal y las organizaciones barriales de acercar y discutir temas sobre política en términos generales, dirigida a la generación de espacios para la toma de decisiones referentes a la condiciones territoriales, los proyectos que se desarrollan a nivel localidad y las entidades públicas que tienen una representación, las cuales deben también garantizar que existan estos procesos de formación alternos.

Así mismo, se han hecho propuestas pensadas en abordar temas sobre violencia, género, propuestas sustentables y demás temáticas que refieren a la civilidad y que abonan terreno en la formación de ciudadanos políticos, incluyentes y participativos que hacen uso de diferentes mecanismos de participación y que se involucran en temas globales que resultan primordiales.

✓ Formación en el desarrollo integral de manera individual: Conforme se da el desarrollo de las distintas actividades, varios y varias de las entrevistadas (Páez (2020); Bello (2020); Pardo (2020); Riaño Quintero (2020) argumentaron que desde su



acercamiento como beneficiarios y luego promotores o coordinadores han construido o adquirido aprendizajes que influyen en su formación integral como personas. Estos aprendizajes van en varias vías, algunos se sitúan en la formación de una visión más completa de lo que implica la comunidad o de la acción comunitaria y han inferido en su interés por inmiscuirse en dichos temas, como se menciona a continuación:

(...) digamos que el estar en un espacio comunitario le permite a uno tener esa visión de lo que es comunitario, digamos que estando en la institucionalidad en estas entidades del distrito, creo que uno adquiere ciertas herramientas de cómo trabajar y cómo llegar a la gente, como en lo operativo diría yo, en lo personal siento que ha sido la escuela para mi vida, para mi desarrollo, eso como hablando como del proyecto de la Casa de la Cultura, en cuanto a la coordinación no sé, como en pensar en lo colectivo, para mi es importante el trabajo en colectivo ahorita. (Páez, 2020).

Otros aprendizajes se articulan con sus espacios profesionales, los cuales pueden complementar con los aprendizajes que se asumen en la práctica comunitaria. Esto permite tener una visión más amplia de lo que realiza en su espacio laboral y complementa sobre formas de hacer dentro del espacio cultural comunitario.

(...) el hecho de tener una visión un poco más multidisciplinar, mi carrera se presta para que se dé algo multidisciplinar pero el enfoque que tiene la universidad y casi que toda la academia en general es muy cuadrículada y creo que eso lo que más influye en todo, que la cultura se pueda involucrar con otras disciplinas, es muy difícil que la academia lo permita más viendo en áreas como esta (...) entonces digo yo, como el hecho de que tenga esta visión como más interdisciplinar desde la experiencia, no desde lo académico hace que mi formación como profesional y como



persona sea totalmente diferente a cualquier otro tipo de persona que ha estado un poco más alejada de estos escenarios culturales (Riaño Quintero, 2020).

Como se observa en estos ejemplos específicos existen procesos que remiten a la formación para la vida a nivel personal, profesional, laboral, incluso académico pues varias de las personas que han pertenecido al proceso han continuado su formación en áreas de ciencias sociales y humanidades, en carreras como: Licenciatura en Artes Escénicas, Licenciatura en Artes Visuales, Trabajo Social, Pedagogía Infantil, Psicología, entre otras. Y las que no pertenecen a este campo, han obtenido una visión más amplia y compuesta de sus campos disciplinares.

✓ Formación a gestores/ promotores culturales: En este último punto se referencia la formación que se hace a los promotores culturales que participan en las diferentes actividades. Esta formación se da de distintas formas y momentos, sin embargo se ampliará su análisis en el apartado de agentes culturales en el que se especificarán las diferentes etapas, formas y medios que implementan para intervenir en el territorio, por tanto no se ampliará en el presente párrafo.

Se aprecia respecto a la línea de formación que existen varias maneras en que se ha presentado a lo largo del trabajo que ha desarrollado la Casa de la Cultura, lo que resulta de suma importancia pues además de hacer presencia en el entorno comunitario se ha encargado de generar procesos continuos de formación, que han incidido en las decisiones y perspectivas de distintas personas que habitan el Cerro Sur. Para esto se ha requerido de un proceso continuo que con el paso de las generaciones se solidifica y sigue tomando forma.

Fotografía 2. Publicidad de Casa de la Cultura de Ciudad Hunza



Fuente: Facebook de la organización (2019) [imagen virtual]

▪ **Línea de difusión:** En relación con la difusión, como bien establece la plataforma FORMA (2020) se basa en las estrategias de movilidad para el acercamiento de las diferentes prácticas culturales, en dicha vía la Casa de la Cultura de Ciudad Hunza ha implementado varias estrategias de difusión que son acordes a las actividades mencionadas previamente, sin embargo se mencionarán algunas empleadas de manera general.

Dentro de los mecanismos implementados se ha dado un re-ajuste y transformación a lo largo del tiempo, pues al principio la principal estrategia de convocatoria residía en el voz a voz así como el perifoneo por el barrio, de esta manera la información empieza a multiplicarse y transmitirse de casa en casa. También se hizo uso de carteleras distribuidas



en varios puntos estratégicos del Cerro, con la información sobre talleres y eventos programados.

Actualmente, se cuenta incluso con un equipo de difusión y comunicación encargado de diseñar piezas publicitarias que se entregan a través de volantes y la comunicación que se da a través de las redes sociales. Sin duda, la virtualidad ha sido una de las principales estrategias empleadas de difusión que han permitido llegar a varias personas del sector. Con esto se diseñan piezas específicas según los proyectos, se hace uso de videos cortos, de en vivos y otras estrategias para mantener diversos tipos de contenido en la página oficial de Facebook e Instagram que sean accesibles al público cautivo.

Así mismo, existen alianzas interinstitucionales con emisoras comunitarias de la localidad que dan difusión y reconocimiento a las diferentes actividades desarrolladas. Esto es ideal en los modelos comunitarios pues es a través de la generación de las alianzas que se logra un alcance aún mayor con procesos que se remiten a un interés local y comunitario en un trabajo colectivo.

En general, las estrategias se han ido conociendo e implementando en el paso a paso y con el ingreso de nuevas generaciones que aportan ideas actuales y novedosas para la comunicación y difusión. Estas estrategias se desarrollan igualmente de manera interna y comunitaria y son desarrolladas por las mismas personas del sector que se vinculan o se interesan en colaborar con este tipo de actividades.

- **Línea de apoyo:** Como última línea estratégica se plantea la consolidación de una plataforma de artistas que se movilizan y circulan en el territorio. Esta sin duda ha sido una de las principales intenciones de la Casa de la Cultura pues de manera inicial convoca y acerca las manifestaciones creadas por artistas locales, que tienen producciones de calidad y



que además albergan un carácter comunitario en sus piezas, como se propone en el siguiente fragmento:

(...) También están porque como política nos interesa que los habitantes que son la mayoría del Cerro Sur sepan, conozcan, reconozcan y valoren lo que los grupos artísticos de este sector vienen desarrollando. A nosotros como política nos interesa, mostrar en principio lo que se genera en el territorio propio (...) (Riaño, 2020).

En esta medida, la organización ha movilizado un sinnúmero de propuestas artísticas que se vinculan con varios de los símbolos que allí se transitan, que hablan de historias recreadas en los mismos barrios y que vinculan a los espectadores que son los mismos vecinos. Bajo esta idea, se crea un primer lugar de presentación para artistas nuevos que quieren emprender y dar a conocer sus producciones, de manera inicial.

Además, esto funciona como una especie de mercado local (Cultura Viva, 2018) para los y las creadoras pues a través de los proyectos presentados por la organización pueden recibir un pago o remuneración (un tanto simbólico) por las piezas creadas y sirven como lugar de circulación para la postulación en otras convocatorias diferentes.

La Animación sociocultural del Cerro Sur de suba a cargo de la Casa de la Cultura de Ciudad Hunza.

Para poder desarrollar el término de animación directamente sobre las actividades que desarrolla la Casa de la Cultura, se tomará uno de los principales proyectos que ha ejecutado desde hace años y que radica en este término por completo, este es el proyecto *Rueda Lúdica*. Esto no implica que en las otras actividades que se mencionaron no se generen procesos de transformación y animación, sin embargo por su estabilidad y continuidad se pueden percibir aspectos que en otras resultaría más complejo analizarlo.



Por tanto, será a través de esta actividad que se interpretarán varias de las reflexiones consignadas sobre el aparato teórico diseñado alrededor de lo que implica la animación y transformación territorial. Por tanto, los puntos a considerar se tomarán desde dicha actividad, contemplado que estas acciones se replican en varias de las actividades implementadas.

Rueda Lúdica: Una apuesta a la transformación sociocultural del Cerro Sur de Suba.

Rueda Lúdica es una de las actividades más representativas de la organización, siendo reconocida a nivel local y distrital por su configuración e impacto en el territorio. Permite visualizar a cabalidad el modelo de gestión que han implementado a lo largo de los años el cual vincula el arte y la animación como marcos fundamentales de acción³³.

Rueda Lúdica es una actividad que se realiza en el Cerro desde el año 1997, un poco desde los inicios de la Casa Cultura y si bien en un inicio fue planteada a manos de otra organización comunitaria, la cual fue Corpohunza serán los jóvenes a cargo de la Casa de la Cultura quienes la ejecuten hasta la actualidad y quienes la establecerán como patrimonio inmaterial del barrio.

Desde los inicios, el lugar de los jóvenes fue fundamental en la organización comunitaria pues además serán quienes impulsarán el trabajo artístico como una práctica fundamental de acercamiento e integración social (Peña, 2017). La actividad en general comprende varios componentes y fases y está enfocada a la apropiación y rescate del espacio público³⁴, la promoción y reconocimiento de los derechos culturales a través de juegos tradicionales, y contiene un énfasis particular en el impacto a la población infantil.

³³ Información obtenida de: <https://www.youtube.com/watch?v=yNZwEQFj00k>

³⁴ Información obtenida de: <https://www.youtube.com/watch?v=yNZwEQFj00k>



Se considera como un patrimonio intangible, obteniendo un mérito por parte de la Secretaría de Cultura al ayudar con la preservación de las tradiciones inmateriales a través de los juegos, las cuales mantienen vivas las memorias mientras se generan procesos formativos enfocados al reconocimiento de los derechos culturales. Según sus lineamientos es formulado por la entidad como una estrategia y una apuesta de transformación encontrando en el juego, el arte y en general la cultura ejes principales de intervención.

En una descripción general, la actividad busca apropiarse del espacio público al plantear unas “calles lúdicas” que hace que los juegos se desplacen de cuadra en cuadra. Los y las promotoras se encargan de establecer estaciones de juegos que los niños y las niñas atraviesan de manera participativa, mientras se les van compartiendo cuales son los derechos culturales que tenemos como ciudadanos y ciudadanas (Peña Santamaria, 2020). En esta vía se va ampliando el discurso ciudadano de la comunidad, desde un sentido de pertenencia por el espacio, desde el respeto hacia las diferencias y en función de una sana convivencia.

Hasta este punto se puede asociar entonces la actividad de Rueda Lúdica como una actividad de animación, pues como proponen Ander- Egg (2006) y Cembranos, Montesinos y Bustelo (2005) se trata de una estrategia que contempla formas pedagógicas participativas que se implementan en la realidad, las cuales requieren procedimientos específicos, así como el desarrollo de determinadas tareas y actividades.

En ese sentido, se establecen objetivos que tienen que ver con la dinamización del entorno comunitario (Quintana, 1993) como sucede con las calles lúdicas y motiva experiencias y vivencias que se comparten. Esta actividad además de diseñarse como una



forma de desarrollo cultural se ha establecido como una herramienta periódica que genera procesos de participación sociocultural, favoreciendo los lazos colectivos, el reconocimiento del entorno al intervenir diversas zonas del Cerro Sur y de involucrar a personas que más adelante hacen parte del mismo proyecto de otras maneras (Ander- Egg (2006); Figueroa (2012)).

Como proyecto de acción ha requerido de medios para su sostenibilidad como se precisaba en el apartado anterior de gestión, por tanto en el 2006 Rueda Lúdica se inscribe “en el marco de las iniciativas apoyadas por el Ministerio de Cultura, con el Programa Nacional de Concertación Cultural, en la línea de Actividades Artísticas y Culturales” (Peña, 2017, P. 11). Será gracias a esto y otras gestiones importantes desarrolladas por los coordinadores que dicho proyecto se ha podido consolidar como una actividad anual que tiene lugar en diferentes barrios, pues ha ido ampliando sus horizontes y con ello ha contribuido en el desarrollo social y cultural del sector.

Esto se ha reflejado de muchas maneras en el reconocimiento que tienen las personas sobre el proyecto, como amplía Riaño (2020) en el siguiente fragmento:

Las redes y los vínculos con la comunidad eso genera un reconocimiento importante en la comunidad, lo que permite que la sostenibilidad de un proyecto como Rueda Lúdica se mantenga. La gente siente que ese proyecto es bonito, es hecho con amor, es cercano a la comunidad y llegan y ofrecen y listo ahí están los espacios. Entonces un proyecto tan pequeñito congrega 24 organizaciones, entre grupos artísticos, sociales, recreativas, ambientales, de comunicación.

Como se analiza esta actividad ha generado espacios importantes en la comunidad, que han motivado la vinculación de un número de personas quienes creen, crean, atienden y



disfrutaran del proyecto desde lugares diferentes, lo que muestra una representación del mismo y los alcances obtenidos en el entorno local que lo identifican como una iniciativa de transformación y construcción comunitaria.

Momentos importantes de las calles lúdicas

Para comprender el funcionamiento o la metodología de la animación en este caso particular, es necesario precisar los momentos importantes, los cuales se pensarán en función de la ruta de trabajo aportada por los autores Quintana (1993) y Ander- Egg (2006). Como se observará, el diagrama sobre el proceso se aplica pero no de manera lineal, sino en diferentes etapas. Para esto se presentarán los momentos importantes que definen Riaño (2020), Peña Santamaria (2020) y Riaño Quintero (2020), pensados en función del desarrollo oportuno de la actividad:

❖ Etapa inicial: Para dar inicio al desarrollo de las actividades se pasa por un proceso de construcción de una cartografía social, en donde se identifican los puntos importantes de intervención en los que resulta imprescindible desplegar las experiencias lúdicas. Es importante precisar que este proyecto ha hecho una investigación social constante sobre las diferentes problemáticas que albergan el barrio y por tanto se estipularon los objetivos anteriormente descritos sobre la actividad en general.

❖ Etapa de preparación: En esta fase, la actividad contempla tres momentos fundamentales para el desarrollo de las calles lúdicas, estas son: presentación de la generalidad del proyecto, generación de alianzas con otros sectores y formación a promotores lúdicos.



En el primer momento se hace una presentación pública sobre las generalidades y objetivos de la actividad, así como de los presupuestos percibidos por las diferentes entidades públicas y se establecen rutas y formas de trabajo. Así mismo, se hace la adecuación de los materiales necesarios para la ejecución del proyecto y se coordinan las acciones pertinentes para su ejecución.

En el segundo momento se hacen las alianzas estratégicas importantes con otras organizaciones como se leía en el fragmento anterior de la entrevista, con el fin de establecer los lugares en los que tendrá lugar el proyecto, como jardines o colegios y alianzas con agrupaciones y colectivos del sector que hacen posible el proyecto. En el último momento se hace la convocatoria y formación a los promotores culturales, quienes estarán a cargo de los juegos y las actividades y se mantendrán en contacto directo con el público beneficiario.

❖ Etapas de difusión/ convocatoria general: En esta etapa se hace pertinente hacer uso de las diferentes estrategias de difusión y comunicación establecidas para el proyecto. Para esto se usan las redes sociales, el perifoneo, los volantes informativos y/o carteleras dispuestas en diferentes zonas con la información importante sobre la actividad y los días en que hará presencia en determinadas calles.

❖ Etapas de montaje/intervención: Esta etapa es en la que empieza materializarse todo lo que se propone. Para ello se designan y asisten las calles a intervenir, se hace la instalación de los juegos, se convoca, se juega, se aprende y se vive. Sin duda, es de los momentos más importante pues es en el que se convoca la participación activa de la comunidad, se habla sobre derechos culturales, mientras se vivencia la escena comunitaria en su máximo esplendor. Esta acción se repetirá el número de calles que se tengan proyectadas, el cual



puede variar según las estipulaciones del proyecto, pero se tienen un estimado de 10 a 14 calles lúdicas aproximadamente (Riaño, 2020).

❖ Etapas de presentación artística: Durante las calles lúdicas el proyecto contempla la presentación de algún colectivo artístico (usualmente se invitan a artistas o colectivos locales de distintas disciplinas: teatro, títeres, danza) que permiten la apreciación artística y el disfrute de las distintas manifestaciones culturales comunitarias. Estas presentaciones tienen lugar al final de las diferentes calles lúdicas, es decir, se tiene la presencia artística a lo largo de todo el proyecto y en los diferentes espacios.

❖ Etapas de evaluación, seguimiento y cierre: Como se ha mencionado, la fase evaluativa tiene lugar en las diferentes etapas, pues se hace un ejercicio constante de observación sobre lo que va aconteciendo en el paso a paso, por tanto se plantean algunas reuniones en la culminación de cada una de las calles lúdicas.

Así mismo, al final de todo el proyecto, el equipo coordinador junto al grupo de promotores plantean una evaluación final sobre el proyecto en general, en el que quedarán resguardadas las percepciones, fortalezas y dificultades que permitirán proponer mejoras y fortalecer acciones en los proyectos futuros. Esto permite tener una continuidad y seguimiento a las acciones determinadas y su impacto en términos de lo social y cultural.

Fotografía 3. Celebración de Rueda Lúdica con primera infancia



Fuente: Facebook de la organización (2019) [imagen virtual]

Construcción cultural comunitaria a través de la animación en Rueda Lúdica

Como se analizado constantemente, la animación sociocultural tiene unos elementos fundamentales que aportan en desarrollo territorial de las comunidades. En este desarrollo se vinculan entonces las acciones que articulan y atienden la construcción cultural comunitaria y en definitiva, con los aportes de las acciones de la Casa de la Cultura, este aspecto ha resultado visible y tangible a lo largo de la experiencia.

Antes esto se retoman los planteamientos de Cembranos, Montesinos y Bustelo (2005) quienes aluden a la necesidad de generar o partir de una cultura consciente e inteligente que se apoya en el colectivo, en la innovación y la creatividad para proponer procesos horizontales plurales que permitan la organización y el diseño de estrategias para el desarrollo. En esta vía, se puede pensar que no sólo la formación de la Casa de la Cultura y sus actuaciones o estrategias se ven reflejadas en este planteamiento, sino que incluso se remonta a un tiempo previo bajo la misma historia popular del barrio.



Es decir, que como plantea Peña (2017) esta construcción comunitaria tiene sus raíces o están estrechamente relacionadas con la historia y los protagonistas que en esta albergan pues el Cerro Sur “se ha consolidado a lo largo de estos años como una Común-unidad, no solamente desde su nombre, sino desde la conciencia colectiva que se ha instaurado en sus habitantes” (P. 10). En este punto se observa cómo desde su nacimiento existió un interés por crear comunidad y por articular la cultura en este proceso.

A partir de ello empezó un ejercicio que se preocupó por trabajar sobre las desigualdades posibilitando la producción y el acceso al contexto de diversas prácticas que disminuyeron dinámicas de violencia que estaban presentes. Esto entonces produce que ese bien común que se pensó monopolizado por los grupos de poder (Quintana, 1993), realmente se descentralice en los escenarios culturales comunitarios y se proponga o construya en los territorios, en espacios en los que además se trabaja sobre el reconocimiento y la apropiación del territorio desde un sentido real y de pertenencia.

En esta construcción cultural comunitaria la Casa de la Cultura de Ciudad Hunza ha develado experiencias que se hacen cercanas a la comunidad, es decir, las personas reconocen que la organización es un espacio con sus puertas abiertas (Bello, 2020) que ha generado un relevo generacional y que se ha encargado de acercar a las poblaciones en sus entornos familiares, públicos y comunitarios. Esta es una de sus principales fortalezas como entidad, crear comunidad al plantear estrategias que en primera medida vinculan desde el infante hasta el adulto mayor y que además al hacerlos productores de sus mismas experiencias, se ven generaciones enteras de familias que han transitado por Rueda Lúdica, por ejemplo, que la han vivenciado, disfrutado y compuesto (Riaño Quintero, 2020; Bello, 2020).



Esto ha generado que las personas se vinculen desde lo lúdico, cultural y afectivo en un entorno común que les permite compartir experiencias y aprendizajes y que les motiva a dialogar sobre asuntos fundamentales como lo son los derechos culturales. Esto hace parte de lo que compone la cultura de una comunidad, el hecho de que también se prolifere información referente a los derechos y las políticas que circulan nuestra vida como ciudadanos y ciudadanas y resulta supremamente interesante que esto no se tome sólo desde lo conceptual y lejano, sino desde un proceso “de aprehensión y re-significación (...) partiendo de sus saberes, sus historias y contextos” (Peña, 2017, P. 14), permitiendo que niños y niñas comprendan de manera fácil y significativa la realidad actual que se trasnita y se habita.

En esta medida, Rueda Lúdica y el trabajo en general de la Casa de la Cultura enriquecen los entornos comunes con actividades que aluden a la tradición y la memoria y que a la par posibilitan el intercambio generacional, el encuentro, la participación y las vinculaciones afectivas al dotar de sentido y valor simbólico y estético la cotidianidad de las personas, como bien argumenta Riaño (2020):

Entonces esas son fortalezas, como nosotros, a pesar de que es un proyecto pequeñito empezamos a generar gran participación de muchos actores que son parte del territorio lo que nos permite tejer vínculos a partir del reconocimiento, de la amistad, de la pertinencia de lo que hacemos.

Esto ha generado que el proyecto y la organización en sí se vuelva un patrimonio intangible y tangible del territorio (Pardo, 2020) que contemplan historias de vida, memorias, simbolismos, tradiciones que hacen parte y caracterizan al Cerro, que les hace sentir



particulares y aportan en sus procesos de reconocimiento individual y colectivo, es decir en eso que se denomina identidad (Gimenez, 2005).

Estos aspectos resultan fundamentales en los intercambios comunitarios pues atienden las relaciones sociales, lingüísticas, costumbres, hábitos, pensamientos, creencias (Causse, 2009) que componen la escena de una comunidad desde un lugar activo y dinámico y sin duda, esto se ha desarrollado en el tiempo en que la Casa de la Cultura ha comenzado a generar procesos.

Finalmente, referente a la construcción de comunidad, en Rueda Lúdica existe también un interés por componer la cultura comunitaria a través de la articulación y participación con las otras organizaciones. Este es un punto que se ha planteado en otros momentos del presente documento, pero resulta fundamental mencionarlo pues es una organización que no se mantiene ajena a los sucesos que suceden en su entorno y con ello, no se mantiene ajena a lo que otras organizaciones comunitarias están desollando en el sector. Por tanto, se ve una red de trabajo sólida que contribuye en un trabajo en conjunto y colaborativo con otras personas o colectivos que están aportando a la escena cultural y están contribuyendo en la solidificación de los tejidos comunitarios.

Agentes / animadores socioculturales en el territorio

Como todo proyecto de intervención uno de los principales elementos necesarios para su desarrollo tiene que ver con las personas o agentes que trabajan en su realización. En este punto, aparece un concepto bastante interesante que aporta Cultura Viva (2018) que tiene que ver con la gobernanza horizontal a partir de un modelo pluridimensional; esta forma de gobierno se observa, sin lugar a dudas, en las relaciones que han tejido al interior de la Casa de la Cultura en función de actividades como Rueda Lúdica.



Para el desarrollo de este proyecto se han observado relaciones recíprocas en las que las decisiones importantes se basan en un grupo de personas que se escuchan y acuerdan las necesidades y gestiones requeridas para llevar a cabo las actividades. Como expresan Riaño (2020) y Peña Santamaria (2020), existe un grupo de trabajo que establece rutas, designa roles, procura presupuestos, hacen evaluación y seguimiento y todo lo que conlleva la estabilidad de una organización como esta y de los proyectos de manera particular que se hacen. Vale la pena mencionar que si bien existe esta forma de gobierno colectivo, son necesarias las coordinaciones, que además de dejar fijas las decisiones tomadas, pueda organizar y ser una cara visible ante otras organizaciones sin “robar” protagonismo al trabajo de la Casa de la Cultura como organización comunal.

En relación con las personas vinculadas también resulta vital indicar que estos agentes hacen parte de la comunidad, es decir habitan los mismos espacios, son vecinos y vecinas quienes en algún momento de sus vidas se interesaron por trabajar por su comunidad. Pero, además de tener esta particularidad, también existe un interés principal desde hace muchos años de articular a la población joven del barrio. Según Oviedo (2017), se tuvo interés por encaminar e integrar a los y las jóvenes en las luchas sociales y populares, pues serán ellos quienes tendrán mayor disposición y responsabilidad en la generación de procesos de transformación social que detonará un relevo generacional importante, algo que se ha evidenciado por completo en las personas que se han acercado y han hecho parte activa de Rueda Lúdica y de la Casa de la Cultura, como bien expresa Peña (2017):

Estos jóvenes asumen el liderazgo frente al componente cultural y artístico del barrio, y con el respaldo del sector de la comunidad que aun defendía la propuesta del padre Saturnino, empiezan a desarrollar de forma autónoma algunas actividades de



recreación y juego con los niños del sector, además de realizar salidas ecológicas a parques cercanos y organizar talleres de títeres y teatro, entre muchas otras iniciativas que hacen parte de la memoria de la Casa de la Cultura y que evidenciaron la labor de los jóvenes en la comunidad (P. 8).

Esto ha contribuido entonces a la vinculación de la población que pasó de ser beneficiaria en su niñez a ser formadora, líder y/o promotora en su juventud. En esto existe un proceso continuo de formación a líderes comunitarios, en un primer momento de manera más experiencial y empírico, pero en la actualidad con una estructura más establecida y habilitando más espacios de intervención.

En Rueda Lúdica este aspecto es fundamental pues finalmente es lo que le da vida al proyecto, ya que los y las promotoras lúdicas tienen una labor fundamental en el acercamiento con los públicos, en la democratización de la cultura, en el encuentro ciudadano y la mediación comunitaria. Estos promotores y promotoras deben estar preparados, ser dinámicos, propositivos, tolerantes, conocedoras de los objetivos del proyecto, en general, deben configurarse como “potenciales agentes de cambio en la comunidad y [para ello] se les brindan las herramientas y oportunidades para ser líderes en los procesos de transformación en lo que se vinculan a partir de la experiencia.” (Peña, 2017, P. 25).

Es así, que varias de las personas que habitan la escena comunal han participado de las actividades de Rueda Lúdica bajo este concepto y son cada vez más los y las jóvenes que se siguen preocupando por hacer intervención, por participar e incidir positivamente en el territorio. Incluso, actualmente se hace una convocatoria abierta para promotoría en donde las diferentes personas tienen la oportunidad de postularse y son seleccionados según su nivel de compromiso y participación en las actividades anteriores y su interés en querer contribuir



en las transformaciones del barrio (Peña Santamaria, 2020). Con esto se observa entonces que hay un enorme potencial en las personas que habitan el Cerro Sur, quienes han ido comprendiendo que se puede no sólo transitar un espacio, sino construirlo, modificarlo, transformarlo en función del colectivo comunitario.

Democratización de escenarios públicos comunitarios

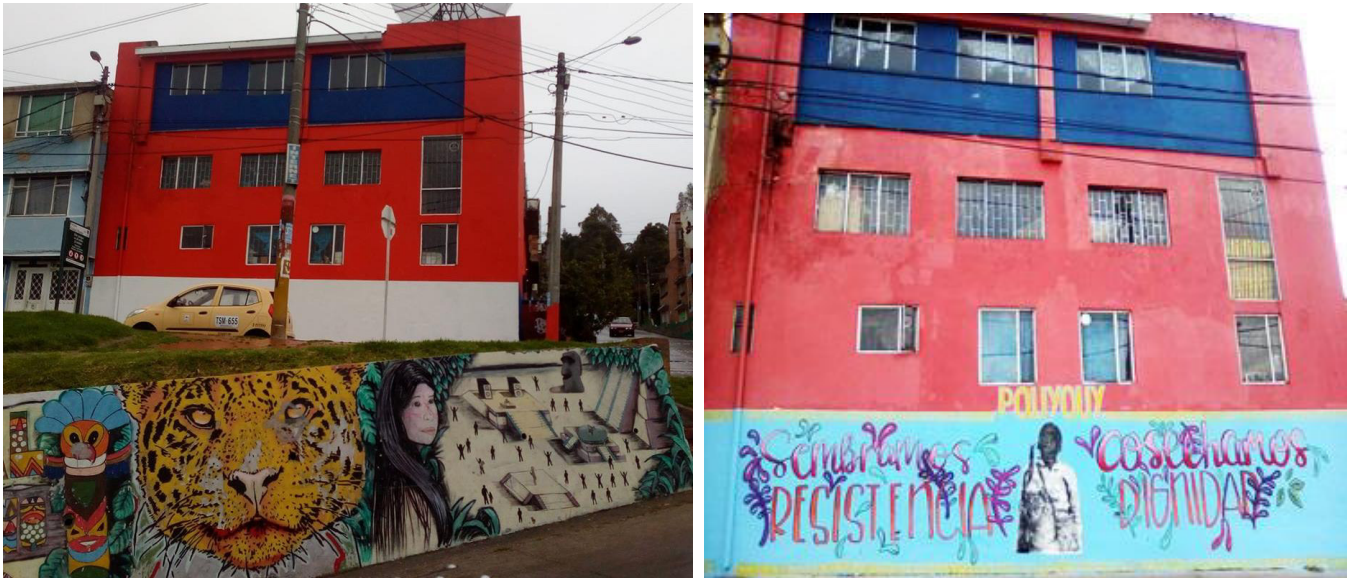
Como último punto que se considerará de relevancia en la comprensión de la animación sociocultural a través de Rueda Lúdica en el Cerro Sur, será el de la democratización de los escenarios públicos. Con esto se quiere remitir a aquellos espacios físicos que se localizan directamente en el territorio y que se han convertido en escenarios de la acción cultural gracias a las actividades desarrolladas por la organización.

En primera instancia se tiene la infraestructura de la Casa de la Cultura, la cual no sólo es considerada como el primer espacio de reunión y comunión cultural sino representa una forma de resistencia al tener una representación y prevalencia importante en el sector, al igual que otras casas de la cultura que se mantienen en pie. Ha sido intervenida en varias ocasiones por personas de la comunidad o colectivos cercanos que han dejado plasmadas sus ideas sobre comunidad, sobre creación, sobre la historia del barrio, entre otros. Así mismo, está dividida en un salón de ensayos que utilizan artistas y colectivos conformados o como resultados de algunos procesos realizados según se requiera de manera libre.

Allí se encuentra ubicada la Biblioteca Comunitaria del Cerro Sur, la cual como proyecto cultural también se ha visto beneficiada de los apoyos públicos destinados a las bibliotecas comunitarias de la ciudad. La infraestructura contempla un espacio de oficinas para trámites administrativos y hace uso del salón comunal del barrio que hace parte de la misma

estructura, el cual se ha adaptado en varias ocasiones como teatro para el disfrute de presentaciones artísticas.

Fotografía 4 y 5. Infraestructura de Casa de la Cultura



Fuente: Recuperado de Facebook de la organización (2018- 2020) [imagen virtual].

La Casa de la Cultura es un lugar de referencia fundamental del barrio que ha mantenido sus puertas abiertas para la ejecución de diferentes proyectos como se ha observado y que ha dado lugar a la producción, creación y circulación de manifestaciones de diferentes tipos, por tanto, se considera un primer escenario democrático de participación que a pesar de contemplarse como un lugar de una entidad “privada” es un espacio público de acceso libre.

Sin embargo, no es el único espacio que ha intervenido pues como se planteado en Rueda Lúdica, por ejemplo se hacen uso de otros espacios comunitarios que son importantes y reconocidos por la comunidad. Con esto se ha encargado de democratizar otros espacios públicos como las cuadras o los parques del sector, transportando e instalando los materiales



directamente allí. Esto también es resultado de las alianzas interinstitucionales que han consolidado pues también ha llegado a colegios y escuelas, apropiándose y movilizandolas expresiones y manifestaciones en diferentes espacios comunitarios.

De esta manera, se aporta en el reconocimiento y apropiación de las personas involucradas sobre su propio territorio y sobre las historias que en él convergen (Figuroa, 2012). Es así, que tanto los jóvenes promotores, como los niños y niñas beneficiarias empiezan a descubrir también en la calle un espacio para jugar, para conocer, para divertirse. Esto además aporta en los imaginarios sociales sobre determinados espacios, pues si bien los parques o las canchas públicas en algunos barrios populares se consideran como el punto de microtráfico y de violencia, en el Cerro Sur se reconfiguran y pasan a ser espacio para la cultura y el arte.

Así mismo, se piensa en que los espacios realmente son públicos, es decir, que cualquier persona puede conformarlos, hacer uso de ellos, proponer acciones, convertirlos en lugares de encuentro y participación que terminan por cargarse de memorias, de recuerdos, de vivencias, como comparte Peña (2017)

El espacio público, tiene memoria y se transforma a medida que se practica, las calles recogen huellas de las vivencias y experiencias que en ellas tienen lugar, de ahí que luego de cada Calle Lúdica, sea posible identificar esas huellas que dejó en el barrio la experiencia, los trazos que dan cuenta de quienes jugaron y la sensación generalizada de haber disfrutado del espacio que pertenece a todos (P. 20).

En esta medida, se analiza que las diferentes actividades que se proponen además de convocar y hacer partícipes activas a las diferentes personas que disfrutaron de las actividades, además propician la concentración en los espacios que hacen parte del barrio, con ello



permite su admiración y apropiación y de manera recurrente se vuelven en espacios democráticos para la vivencia colectiva, para el compartir, para el goce y el aprendizaje. Es así que esta es otra característica importante tanto de Rueda Lúdica como de la Casa de la Cultura en general, quien se preocupa por acceder y habilitar estos lugares y hacerlos cercanos y propios a cada habitante.

El arte comunitario colorea el barrio Cerro sur de Suba

Como se observó en el apartado teórico presentado en esta investigación las prácticas artísticas en la actualidad se muestran como herramientas de intervención social que toman propósitos nuevos, más allá de la construcción un objeto artístico pues se orientan a la movilidad de la creatividad y la generación de entornos sensibles que aportan en la formación del sujeto y su contexto (Bang, 2013; Palacios, 2009).

Bajo esta mirada sobre el arte comunitario se puede observar que los procesos que ha propuesto la Casa de la Cultura en términos artísticos se centran en estos objetivos, los de acercar, sensibilizar, promover la creatividad y formar a las personas no sólo en técnicas particulares sino en personas que conviven y se encuentran. Es importante señalar que esto lo ha logrado desde tres lugares: el de formación, creación y circulación.

Antes de señalar aspectos interesantes de cada uno de estos componentes es importante resaltar que dentro de las políticas internas de la Casa de la Cultura se contempla que los derechos culturales también retoman la posibilidad de apreciar y acercarse a las prácticas artísticas, como bien manifiesta Riaño (2020), quien sostiene que esto hace parte de los derechos a los que niños y niñas deben acceder entre los que se encuentran la apreciación del arte como parte integral y fundamental en sus vidas. Por tanto, siempre ha existido una oferta presentada en diferentes formatos que ha permitido que el arte comunitario esté vigente en el



Cerro Sur, lo que ha mostrado que el arte también ha sido “un protagonista fundamental para el desarrollo de su propuesta pedagógica y cultural” (Peña, 2017, P. 20).

Procesos de formación artística

En términos de la formación artística, la Casa de la Cultura desde su apertura se ha preocupado por promover talleres de formación (como bien se especificó en el apartado de actividades) que contemplan un contenido artístico, se han presentado talleres de títeres, música, artes plásticas y visuales, danza, entre otros, que han permitido a los y las habitantes tener un primer acceso a estas prácticas y que ha motivado también el interés por lo comunitario y colectivo.

Estos procesos de formación se han vuelto significativos para la comunidad, pues al ser ese primer vínculo, no sólo representa una estrategia de convocatoria para la captación de nuevos públicos sino es una forma de construir los lazos sociales, de reconocer a los otros y las otras en un espacio que aboga a la sensibilidad, a la emoción, a la corporalidad y que desde allí otorga de sentido la existencia misma. Peña Santamaria (2020) expresa su emoción al transitar por estos procesos de formación:

Las prácticas artísticas cuando yo era beneficiaria, era algo de locos. Yo por lo menos nunca salgo a la calle, nunca salía como salían los demás niños entonces estar en la casa de la cultura para mí era estar en libertad. Estar los talleres de teatro era lo que más me gustaba estar en los talleres de manualidades y lo que es de música yo sigo feliz viendo esas presentaciones.

Como se analiza en la entrevista, el arte en estos contextos se vuelve una motivación de vida, que aporta en los procesos de formación integral y el desarrollo personal al vincular los



afectos, las emociones, los deseos (Páez, 2020) pero además alude a la propuesta de Beuys de que cualquiera persona puede ser un artista. En esta vía, el arte recae en un ejercicio de democratización de la creatividad y de los espacios para su desarrollo, pues se observa que estas prácticas tienen un lugar importante en la construcción de los entornos comunitarios y también se descentralizan de espacios como las academias o las escuelas exclusivas de arte, los cuales están ubicados en otras zonas lejanas del lugar.

Con esto se posibilita que los y las habitantes tengan un acercamiento real a estas disciplinas desde un lugar experiencial, que además se articula con un componente crítico y reflexivo importante pues se piensan estos espacios que hacen uso de los lenguajes artísticos como lugares que posibilitan el diálogo y el compartir sobre los acontecimientos de la realidad social y los sucesos que en ella se observan.

En varios momentos se plantearon muestras de los productos artísticos, resultado de los diferentes talleres, pero más como un ejercicio de visibilización de lo ocurrido y como cierre de proyectos precisos más allá de centrar la mirada en un objeto tangible, es decir, los talleres más que pensarse en la culminación de un objeto acabado, se pensaron como procesos en los que se dieron experiencias y que en eso abrió la posibilidad de entender el arte como articulador y transformador de la vida misma.

Procesos de creación:

Referente a los procesos de creación que se han desarrollado a lo largo de este tiempo en la Casa de la Cultura, resulta interesante observar cómo de varios de los procesos de formación que se realizaron en la Casa de la Cultura, o de prácticas educativas resultaron



proyectos autónomos consolidados en colectivos y agrupaciones que tuvieron o tienen alguna representación y presencia en el sector.

Como indican algunos de los entrevistados (Bello, 2020; Pardo, 2020) la Casa de la Cultura ha tenido periodos con ofertas artísticas importantes, que mantenía procesos constantes multidisciplinares, como refiere Bello (2020) "Antes era como más la cultural, era el encuentro de los chicos que bailaban Break, de los chicos que hacían teatro, de los que dibujaban, los que pintaban, era un encuentro como más cultural".

Esto permitió que varios de los jóvenes y las jóvenes encontrarán en el arte no sólo una escuela sino un medio de expresión y resistencia, que se materializó tanto en los colectivos como en piezas creativas específicas. Como resultado de ello, se resaltan procesos como el del Colectivo Noncetá y el Colectivo Jóvenes de la Loma. Los dos han generado intervenciones en momentos distintos en el barrio como propuestas autónomas, pero siempre proponiendo acciones de la mano con la Casa de la Cultura, pues en definitiva será este el referente principal de la movida cultural en el territorio.

Un ejemplo de ello son las comparsas que han creado el Colectivo Jóvenes de la Loma en estos últimos años, quienes a través de la creación escénica han tomado temáticas relevantes para el país como las migraciones, la violencia, las intervenciones de las multinacionales y las afectaciones al medio ambiente, como se menciona a continuación.

Hace un año hicimos una comparsa que se llama "*No se dice lo que no se nombra*" y se presentó en varios lugares. Hicimos otra sobre la maquinaria, en donde se mostraba que la maquinaria estaba podando, el año pasado hicimos otra y la presentamos 3 veces, no la volvimos a presentar (Pardo, 2020)



Con esto se da cuenta que el arte ha servido como una herramienta de presentación de varias de las problemáticas que aquejan no sólo al barrio, sino a la ciudad y el país, desde un lugar reflexivo que motiva a la observación profunda de estos acontecimientos y que propuestas como jóvenes pueden plantear proyectando un mundo mejor, en el que las personas intervienen y construyen.

Varios de estos y estas jóvenes pasaron a ser los líderes comunitarios y actualmente hacen otro tipo de propuestas como la creación de festivales escénicos o actividades con temáticas de género, es así, que esa visión inicial que les aproximó desde las sensibilidades aportadas por el arte, se convirtieron en motivaciones para el desarrollo de prácticas sociales pensadas con un horizonte de transformación.

Así mismo, varios y varias de estas personas se vincularon al ámbito académico bajo la línea artística, tomando como líneas de formación licenciaturas en artes escénicas, artes plásticas y visuales y la danza. Esto permitió además que regresarán con nuevas perspectivas y conocimientos que pudiesen ser compartidos a nivel formativo y creativo.

Finalmente, referente a los procesos creativos, la Casa de la Cultura al pensarse como un escenario abierto también se consideró como un espacio importante de la práctica del Break dance. Si bien eran procesos que venían en desarrollo de manera previa o independiente, la organización en su interés por propiciar la apertura del espacio para ser empleado como lugar de entrenamiento empezó a visibilizarse como un escenario importante de creación, pues allí se centraron colectivos como adictos al rthym³⁵ o Fusión Crew, entre otros que además

³⁵ <https://www.facebook.com/Adictos-Al-Ritmo-110581637013953>



presentaron propuestas de circulación de este género en particular, con proyectos articulados de la Casa de la Cultura.

Procesos de circulación:

Como último elemento a considerar en el análisis de las prácticas artísticas en el Cerro Sur desde la noción de arte comunitario, se tienen las que circulan y se movilizan por los espacios comunitarios. Este componente es crucial para las personas de la comunidad, pues así como los procesos formativos resultan de primer acceso para muchos y muchas, también lo son las obras y piezas que circulan en el territorio que favorecen la apreciación estética, el acceso y el disfrute de propuestas variadas de las diferentes disciplinas.

En este marco, se reconocen entonces piezas que además de ayudar en la identificación del gusto y la distinción de lo bello, lo agradable o lo que genera placer, permiten la identificación de la comunidad en situaciones históricas que les permite reconocerse y sentirse en eso que en la pieza se plantea. Esto le otorga de otros sentidos y significaciones a las distintas propuestas artísticas, pues no se alude a la mera admiración de los objetos artísticos sino que se dotan de sentido y una funcionalidad social, ya que “logra lo que ningún otro lenguaje expresivo podría alcanzar, pues es justamente en la interacción entre el artista y el espectador en donde subyace el valor más enriquecedor en el proceso de transformación social y cultural” (Peña, 2017, P. 21).

Es así, que se observa además un compromiso social por parte de los artistas y colectivos que deciden hacer parte de estas actividades con objetivos comunitarios, pues además de encontrar caminos acertados a través de los lenguajes artísticos para alcanzar sus intereses estéticos, ayudan en la reconstrucción del tejido social y de la identificación de las historias



que componen las comunidades, las cuales resultan enriquecidas de simbolismos y merecen ser analizadas y representadas, para regresarlas a la comunidad como propuestas que invitan al análisis del contexto y a la motivación a niños, niñas, jóvenes a pensar en un lugar distinto. Son entonces propuestas detonadoras que invitan a la consolidación de la colectividad y a la resistencia ante las dificultades que el sistema y los entes políticos se han encargado de generar en estos espacios.

De esta forma los artistas siguen siendo formadores o provocadores de experiencias que además de incluir la participación y el encuentro nuevamente en la apreciación y observación de las piezas, contienen mensajes en sus propuestas orientadas a repensar las condiciones actuales y desde una postura política y democrática aluden a la necesidad de generar cambios en la sociedad, insinuando que dichos cambios radican en la misma estructura comunal y en el poder del pueblo en un ejercicio de emancipación, soberanía, autonomía y transformación.

Por otro lado, respecto a los intereses de la Casa de la Cultura de Ciudad Hunza, es también una de sus políticas el movilizar o circular piezas que son creadas en el mismo territorio, aspecto que se reitera del apartado de modelo de gestión. Desde hace años, la organización se trazó como objetivo el generar una plataforma de artistas que encuentren en su infraestructura y en el sector un lugar de presentación, por ello en sus proyectos más que convocatorias abiertas para artistas de diferentes lugares, se encarga de hacer invitaciones particulares a artistas que se movilizan en la localidad y que hablan de su propio sector, así se establece a continuación:

Lo hacemos también con esa extensión que valoren el arte, que lo conozcan, que lo aprecien y también con que los grupos tengan un espacio para presentar sus trabajos.

Nosotros por ejemplo no hacemos una gran convocatoria de grupos porque ya



sabemos, hay gente que está trabajando ahí, no es un concurso, hay una lectura distinta ahí, porque lo que nos interesa es mostrar lo que hay en el territorio próximo (Riaño, 2020).

Esto permite que grupos que recién están sugiriendo tenga un primer lugar de presentación y aquellos que van en camino sigan fortaleciendo sus experiencias, tejiendo redes de apoyo para el sector artístico comunitario. Esto además permite que los niños y niñas del Cerro Sur observen que el arte también puede contemplarse como una forma de vida posible, en términos laborales o académicos, pues observan que es su vecino o vecina el que conforma el colectivo y que además de maravillarse crea una propuesta artística que se convierte en un referente para quienes encuentran en el arte un proyecto de vida.

Con esto se comprende que las prácticas artísticas puestas en los entornos comunitarios contienen valores invaluable que aportan en el reconocimiento y apropiación de las expresiones que circulan en el sector, además generan procesos creativos y formativos que aportan a las personas a nivel individual y a la construcción de lo colectivo. Así mismo, los artistas encuentran un lugar constante de presentación que les da reconocimiento y visibilidad a nivel local y finalmente, será el arte un primer puente de vinculación de personas sensibles y críticas que seguirán transformando su espacio comunal.

Consideraciones finales sobre la Casa de la Cultura de Ciudad Hunza

Como cierre del presente capítulo es importante precisar que el arduo trabajo que ha desarrollado la Casa de la Cultura de Ciudad Hunza resulta imposible de detallar, pues es un trabajo de años, de acierto y desaciertos, de personas, motivaciones, proyectos, actividades que han tenido lugar en un sector que la reconoce, la aplaude y valora. Este proyecto



investigativo resulta en definitiva insuficiente pues no logra abarcar toda la propuesta de una organización que ha incidido de muchas maneras posibles y que ha generado transformaciones a nivel cultural, social y territorial.

Este trabajo es apenas una síntesis de algunos de sus proyectos más importantes, pero sin duda, se seguirán observando las apuestas que retoman el arte y la cultura como referencia, pues aún sus actuales coordinadores y gestores mantienen vivos los intereses de crear, de proponer, de construir comunidad y seguirán siendo las futuras generaciones las que se encargarán de que este espacio se mantenga favoreciendo la comunidad a partir de las necesidades que se identifican.

No quedan más que agradecimientos a esta organización que sigue abriendo sus puertas y corazones a nuevas propuestas, a nuevas personas y si bien se encuentran en un momento de toma de decisiones sobre el futuro de sus ofertas, será desde la escucha y desde los acuerdos que continuarán su camino, cada vez con mayores certezas sobre las formas de accionar y con la experiencia de jóvenes y adultos que se mantienen en pie y que siguen resistiendo al sistema.



CAPÍTULO V: PROPUESTA DE MODELO DE GESTIÓN CULTURAL COMUNITARIO

En el presente y último apartado se espera sintetizar la propuesta sobre el Modelo de Gestión Cultural Comunitario tomando como referencia el análisis del estudio de caso revisado en el capítulo anterior sobre la Casa de la Cultura de Ciudad Hunza. Para ello, se mencionarán los aspectos que se consideran más importantes en los modelos de gestión y que como recomendación deberían estar presentes en su ejecución.

Al final, se propone un cuadro con la simplificación de dichos elementos importantes que se especifican como componentes, las actividades que se pueden desarrollar según cada uno y herramientas de evaluación y verificación que pueden emplearse según se requiera. Si bien, este modelo presenta algunos puntos que se consideran importantes, las distintas experiencias pueden definir qué se va ajustando a las necesidades establecidas y a las acciones que se desarrollan, pues más que una propuesta fija establece rasgos que ayudan en la realización de proyectos pensados en el desarrollo cultural y social.

Para esto entonces se determinan como tres componentes: *Modelo de gestión cultural comunitario*, *animación sociocultural* y *arte comunitario*. Esto tres aspectos no se toman como aislados, por el contrario se establecen en una articulación armónica que radica en los objetivos establecidos y las actividades a desarrollar. En ese sentido, se indicarán las dimensiones importantes de cada uno de los componentes.

Modelo de gestión cultural comunitario: En términos generales, dentro del modelo de gestión cultural se pueden contemplar las siguientes dimensiones generales, las cuales se mencionarán a continuación:



➤ *Administrativo* en el que se establecen cuestiones de convocatorias, presupuestos, manejo de cuentas, procuración de fondos, establecimiento de proyectos según cronogramas, revisión de equipos de trabajo, establecimiento de alianzas y redes de trabajo.

➤ Respecto a lo *cultural y social*, este punto se juntará con el de *desarrollo cultural comunitario* de la animación sociocultural pues en los dos se plantea el establecimiento de proyectos e iniciativas que contemplen dentro de sus objetivos el encuentro, la participación y transformación comunitaria. Estos proyectos dependerán de la investigación o cartografía social que se realice de manera previa y se definirán proyectos culturales bajo esta índole. Esto radicará en el establecimiento de las actividades a desarrollar y los intereses del mismo.

➤ En términos de lo *espacial*, se detallarán los espacios a intervenir según los proyectos desarrollados, es decir, se deben definir si las actividades se llevarán a cabo en un espacio abierto como las plazas, parques principales, calles concurridas o en espacios cerrados como salones comunales, espacios culturales, teatros comunitarios o cualquier espacio que esté presente en el territorio. Para esto es indispensable contemplar permisos con las entidades pertinentes (públicas o privadas) y el número de personas asistentes, para evitar cualquier tipo de complicación.

➤ Respecto a los *formativo*, este aspecto se dará de diferentes maneras como se analizó en la propuesta de la Casa de la Cultura, inicialmente se establecerá si se tendrán procesos específicos de formación cultural, en los que se contemplan actividades diversas. Así mismo, se debe pensar en un aspecto formativo para los promotores o promotoras culturales que estarán a cargo de las actividades.



Animación sociocultural: Si se observa en el componente anterior se mencionaron varios aspectos que se vinculan a los procesos de animación, por tanto se especificarán dos dimensiones que vale la pena contemplar:

➤ *Estrategias de intervención:* En este punto se establecen nuevamente los proyectos a desarrollar de manera particular, es decir si serán actividades culturales, educativas, artísticas, deportivas, entre otra, según su naturaleza y con ello se definen las rutas de trabajo, fases, cronogramas y actividades. Respecto a la intervención es importante concebir nuevamente que sean actividades que permitan la participación activa y el desarrollo comunitario.

➤ *Líneas de acción:* En esta dimensión se tomará como referencia las diferentes clasificaciones que se establecieron en el apartado teórico, es decir, establecer las actividades y sus líneas de acción tomando como base el énfasis (social, cultural, educativo), las población beneficiaria (aspectos sociodemográficos), el contexto espacial, el tipo de instituciones presentes que lideran en el territorio, los contenidos de las actividades a desarrollar (culturales, artísticas, deportivas, embellecimiento, etc) o cualquier tipo de clasificación que se determine pertinente para el establecimiento de las actividades de manera particular.

Arte comunitario: Finalmente sobre este último componente que nuevamente vuelve a relacionarse con los anteriores, pues se encuentra inmerso entre las formas de intervención, es importante pensarlo desde tres dimensiones fundamentales:

➤ *Creación:* Es importante precisar si se llevarán a cabo procesos creativos que tienen como resultado un producto tangible y observable. Para esto, se dejará el espacio para los colectivos o personas (artistas) con el fin de que puedan desarrollar



libremente su creatividad a través de alguna técnica artística. Así mismo, es importante precisar si se determinarán algunos espacios de la comunidad para generar intervenciones, esto se podría pensar en procesos de grafiti, por ejemplo, en donde podrían tomar espacios comunales para intervenir a través de sus propuestas creativas.

➤ *Formación:* como se mencionó anteriormente, es importante el desarrollo de actividades formativas a través de cursos o talleres especialmente artísticos. Para esto se requerirá de maestros o maestras (que pueden estar presentes en la comunidad) quienes motivarán un espacio disciplinar abierto y amplio, que propicie la sensibilidad y la escucha como ejes rectores. Es importante definir para ello técnicas a trabajar, espacios de formación y población a la que se dirigen las actividades.

➤ *Circulación:* como última dimensión, es importante establecer si existirán piezas artísticas que se movilen por los diferentes espacios en el territorio. Como se observó, es importante primar a los y las artistas locales, diseñar una plataforma comunitaria para que puedan tener un espacio de presentación que incida y vincule a la comunidad. Para este tipo de actividades, también es necesario establecer diálogos abiertos con artistas en donde se plantee los contenidos de sus piezas y los espacios y recursos necesarios para su presentación.

También se pueden pensar en estrategias de conversación como teatros foros, en donde además el público tiene la posibilidad de interactuar sobre el contenido de las obras, sobre los procesos de creación o cualquier asunto que pueda ser discutido al culminar las presentaciones. Estas estrategias permiten el acercamiento y la reflexión de las piezas desde un lugar crítico, que va más allá de la apreciación estética.



Como se observa son varias las acciones y estrategias que se pueden contemplar dentro de un modelo de gestión cultural comunitario, en efecto, esta propuesta es bastante sintética en relación con todos los procedimientos necesarios para la ejecución de actividades que le apuntan a la cohesión y construcción comunitaria, que además de esfuerzos requieren tiempo para observar resultados. Por tanto, como se indicó, se dejan algunos puntos pertinentes que los futuros y futuras gestoras culturales podrán retomar para desarrollar procesos más certeros y cercanos a la comunidad. Finalmente, estos elementos podrán ser observados en la Tabla 4. en la que detallarán algunas actividades por desarrollar y sus posibles verificadores.



Tabla 4. Propuesta de síntesis de los elementos presentes en un modelo de gestión cultural comunitario

COMPONENTE	DIMENSIÓN	ACTIVIDADES POR DESARROLLAR	VERIFICADORES
Modelo de gestión cultural comunitario	Administrativo	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Proyectos culturales generados. ➤ Recursos obtenidos (materiales, físicos, humanos). ➤ Alianzas generadas (intersectorial). 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Informes de proyectos. ➤ Presupuestos (Contabilidad). ➤ Contactos (redes de apoyo).
	Cultural - Social (Cohesión comunitaria)	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Actividades comunitarias desarrolladas. ➤ Participación activa de comunidad. ➤ Comunidad productora/ Receptora. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Número de participantes. Clasificación por categorías (Edad, género, pertenencia a grupos étnicos, etc.). ➤ Tipos de actividades desarrolladas (Festivales, talleres, conciertos)
	Espacial	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Espacios públicos comunitarios intervenidos. ➤ Actividades desarrolladas según los espacios. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Localización de cada espacio (Parques, plazas principales, calles, salones comunales). ➤ Número de actividades desarrolladas en cada espacio. ➤ Número de participantes según el espacio. ➤ Número de talleres, festivales, celebraciones.
	Formativa	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Procesos de formación generados (Talleres, capacitaciones) ➤ Formación técnica: promotorías culturales. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Talleres desarrollados clasificados por públicos y categorías (Formación artística, ciudadana, técnica) ➤ Número de participantes. ➤ Bitácoras o informes reflexivos. ➤ Actas de reuniones.
	Estrategias de intervención	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Proyecto de intervención cultural, artística o social. ➤ Público beneficiario en cada actividad. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Actividades desarrolladas según tiempo de intervención y población intervenida. ➤ Público por origen socioeconómico (alto, medio, bajo).



Animación sociocultural			<ul style="list-style-type: none"> ➤ Público por edad (niños, adolescentes, jóvenes, adultos, adultos mayores)
	Líneas de acción	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Énfasis (cultural, social, educativo). ➤ Población. ➤ Contenido de actividades. ➤ Contexto sociodemográfico. ➤ Territorial. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Número de actividades de acercamiento cultural. ➤ Número de actividades enfocadas a la cohesión o el tratamiento de problemáticas sociales. ➤ Número de actividades educativas. ➤
	Desarrollo social, cultural y comunitario.	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Encuentros comunitarios (diálogos sobre situaciones o problemáticas particulares. ➤ Propuestas colectivas. ➤ Evaluaciones periódicas. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Actas de reuniones. ➤ Listados de asistencia. ➤ Reflexiones de reuniones. ➤ Informes. ➤ Diagnósticos colectivos. ➤
Arte comunitario	Creación	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Procesos creativos realizados. ➤ Temáticas trabajadas en el proceso creativo. ➤ Grupos organizados. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Montajes / productos elaborados. ➤ Participantes vinculados por roles y funciones (Productores, creadores, organizadores, técnicos)
	Formación	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Estrategias pedagógicas y didácticas. ➤ Disciplinas artísticas. ➤ Formación comunitaria. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Lista de disciplinas artísticas abordadas. ➤ Procesos desarrollados, cantidad y tiempo de duración. ➤ Número de participantes. ➤ Informes, bitácoras de exploración, reflexiones de cierre.
	Circulación/recepción	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Escenarios de circulación (presentación). ➤ Público intervenido (pasivo- activo). ➤ Formatos de intervención. ➤ Movilidad de artistas locales y externos. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Número de presentaciones por espacio (Parque, salones comunales, plazas). ➤ Número de asistentes. ➤ Material audiovisual. ➤ Número de presentación circuladas por artistas locales.

Fuente: Autoría propia (2020).



CONCLUSIONES.

Como consideraciones finales del presente documento de investigación, se determina en primer lugar que la experiencia analizada de la Casa de la Cultura de Ciudad Hunza representa un sistema comunitario que tienen expresas formas de organización y de gestión verificables, en una práctica específica que aporta desde lo experiencial, cultural y social. Con esta experiencia se observa que la comunidad representa un ente complejo que asume productos y procesos simbólicos transmitibles y modificables que afectan las formas de relación y organización barrial, por tanto, la presencia de organizaciones comunitarias representa una respuesta y una solución invaluable, no solo a problemáticas que existen sino en la posibilidad de acceder a saberes diversos que se enfocan en una cultura ciudadana, que construye y dialoga de manera continua.

En términos generales desarrollamos un ejercicio constante de gestión, pues gestionamos como nos indica Yañez (2018) nuestra propia vida, para entrar a gestionar recursos que vinculan a los demás, por tanto dicho término está presente en las maneras en que convivimos y nos relacionamos de manera constante. Usualmente estamos gestionando tiempos, recursos, actividades y cuando estas se articulan con la necesidad de animar y transformar la realidad de un grupo de personas retoman nuevos sentidos y significados, que además vinculan un sentir colectivo, lo que le otorga importancia y reconocimiento, esto ha demostrado el trabajo de la Casa de la Cultura durante este largo y persistente periodo de actuación.

Pese al poco conocimiento inicial de los coordinadores sobre la gestión cultural, se encargaron de diseñar un modelo comunitario que ha permitido la sostenibilidad del proceso, en el que intervienen recursos, líneas estratégicas, agentes, productos y bienes comunitarios



culturales que han motivado la transformación de los imaginarios del barrio y de los entornos públicos. Estas mismas estrategias pueden ser observadas en varios procesos similares que se configuran y establecen en diversos barrios de la ciudad, quienes por intereses y motivaciones propias incentivan proyectos y propuestas que promueven la participación y el encuentro.

Sin duda, ha sido un arduo trabajo el que ha emprendido la organización, en muchas ocasiones poco remunerado, que demuestra la entrega, el compromiso y la disposición de personas que han estado a cargo, que viven en el barrio, que han hecho parte de su conformación y que se han preocupado por dejar un grano de arena en la comunidad a través de un ejercicio que ha prevalecido y que seguramente continuará a cargo de los que ahora son simples espectadores.

En definitiva, las acciones que ha implementado la Casa de la Cultura han contribuido en las relaciones comunitarias, en la creación de escenarios participativos y democráticos que vinculan a la comunidad en procesos de aprendizaje, creación e intercambio de experiencias y saberes que otorgan de significado las experiencias que se vivencian a través de las distintas actividades.

Esto demuestra que por encima de las dificultades, las instituciones y organizaciones comunitarias siguen proponiendo formas de resistencia, que implican gestiones comunitarias para el mantenimiento de sus iniciativas y proyectos entre los que se resaltan formas de soberanía cultural al decidir lo que desean y quieren circular, procesos formativos en distintas escalas, toma de decisiones colectivas que albergan la posibilidad de acercar y producir productos que residen de la cultura popular y que componen la cultura de las grandes ciudades la cual se vivencia, construye, recrea y fomenta en los entornos comunitarios.



En la actualidad, los diferentes agentes se han formado en varios temas administrativos, formativos y de gestión lo que redirige su mirada sobre sus mismos proyectos, pero que además les aportan caminos un poco más certeros para la procuración de recursos y para la organización de sus actividades. Sin duda, desde la misma práctica se ha escrito los contenidos de la gestión, pues esta no existe sin un medio de observación y prueba y en esta experiencia se puede observar que la gestión cultural comunitaria está presente en las formas de organización social, en el desarrollo cultural desde una visión equitativa e incluyente.

Esto motiva a pensar los modelos de gestión cultural comunitarios como modelos complejos que se alimentan de las disposiciones, iniciativas y motivaciones que los líderes, agentes culturales y/o promotores mantienen, en procesos que llevan años en desarrollarse y que toman tiempo para instalarse. Es un proceso arduo que amerita pasión y compromiso por el desarrollo local, que trae altibajos pero que resulta determinante y significativo en las dinámicas territoriales que le otorgan reconocimiento, pero que también se refutan y critican cuando no se observan resultados.

En esa vía, este modelo debe interesarse por conceptos como la animación sociocultural, con una visión reaccionaria y de cambio que además emplea estrategias como el arte para su desarrollo. En esta experiencia particular se observa como esto dos elementos se entrelazan para generar prácticas significativas y sensibles que acercan a una diversidad de públicos y que posibilitan la generación de espacios democráticos en la formación de líderes y lideresas.

Finalmente, si bien se había planteado la posibilidad de socializar la presente propuesta con los Centros de Impulso Social en la ciudad de León, Gto, debido a las condiciones actuales surgidas por la pandemia, esta actividad será postergada y no se dará cumplimiento en la presente investigación, contemplando una posibilidad a futuro de que los coordinadores



de los Centros puedan acceder a la información aquí depositada. Como se pensó en un inicio, se considera que tanto el modelo de gestión comunitario como la experiencia aquí presentada serán un insumo invaluable para el fortalecimiento del trabajo que desarrollan los CIS, por tanto, se establece como un documento abierto y libre para que pueda ser consultado en el momento que se requiera.

En esta vía, se entiende entonces que la síntesis del modelo de gestión que se presenta en el último capítulo puede ser aplicado, modificado y empleado en diversos contextos o incluso tomarlo como referencia para el análisis de procesos que ya están en camino, entendiendo que la presente investigación se pensó como una herramienta de observación que no se unifica a la experiencia de la Casa de la Cultura de Ciudad Hunza, sino que por el contrario representa un forma de trabajo que se ha desarrollado y multiplicado en distintas ciudades y contextos; se espera que pueda servir de insumo a futuras investigaciones y acciones de índole comunitario a investigadores e investigadoras culturales.

Como comentario final, no queda más que agradecer a las personas que han hecho parte del proceso de la Casa de la Cultura por posibilitar el presente análisis, en miras de exponer y abrir sus puertas a quienes desean comprender y conocer un poco sobre sus dinámicas internas. No quedan más que agradecimientos por la posibilidad que da lugar a esta investigación, y por la posibilidad de reconocer un espacio tan grato que en definitiva mantiene intereses colectivos de construir su comunidad y que deja expectativas enormes para quienes quieren emprender caminos similares.



Relación de tablas, gráficos y fotografías

Tablas

Tabla 1. Datos de las personas entrevistadas.....	12
Tabla 2. Características de la Animación sociocultural	43
Tabla 3. Clasificaciones de la animación sociocultural según autores.....	52
Tabla 4. Propuesta de síntesis de los elementos presentes en un modelo de gestión cultural comunitario.....	138
Tabla 5. Ejemplo de cuadro de análisis	155

Gráficos

Gráfico 1. Diagrama sobre proceso de animación sociocultural	58
Gráfico 2. Triada dentro de la composición artística tradicional	62
Gráfico 3. Proceso de composición y recepción contemporánea	66

Mapas

Mapa 1. Localización del barrio Ciudad Hunza en la Ciudad de Bogotá, Colombia.....	85
Mapa 2. Ubicación de algunas de las organizaciones presentes en el Cerro Sur de suba	96

Fotografías

Fotografía 1. Comparsa de día de brujas en el Cerro Sur de Suba.	99
Fotografía 2. Publicidad de Casa de la Cultura de Ciudad Hunza	106
<i>Fotografía 3. Celebración de Rueda Lúdica con primera infancia</i>	<i>115</i>
Fotografía 4 y 5. Infraestructura de Casa de la Cultura.....	122



REFERENCIAS.

Abril, L. F. (2016). *Arte, expresión y comunicación: el desarrollo de lo sensible en niños, niñas y jóvenes de Bogotá. Los CLAN una apuesta por la formación integral*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana- Tesis .

Alcaldía Mayor de Bogotá - Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte - Red Capital de Bibliotecas Públicas (BibloRed). (2015). *Arte comunitario: Del recuerdo a la memoria/ La lleca Colectivo Ediciones Amapola Cartonera/ Colectivo El Primitivo*. Bogotá: Cataplum Libros.

Ander-Egg, E. (2006). *¿Qué es la animación sociocultural?* Córdoba, Argentina: Editorial Espartaco Córdoba.

Ander-Egg, E. (2006). *La práctica de la animación sociocultural* . México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes - Instituto Mexiquense de Cultura.

Arroyo, L. C. (2010). El capital social en las organizaciones comunitarias: El caso del barrio Ciudad Hunza- Bogotá. *El capital social en las organizaciones comunitarias: El caso del barrio Ciudad Hunza- Bogotá*. Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales. .

Bang, C. L. (2013). El arte participativo en el espacio público y la creación colectiva para la transformación social. Experiencias actuales que potencian la creatividad comunitaria en la ciudad de Buenos Aires. *Revista Creatividad y Sociedad Núm. 20*, 1-25.



- Bayardo, R. (2018). Repensando la gestión cultural en Latinoamérica. En C. (. Yáñez, *Praxis de la gestión cultural* (págs. 17-32). Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional de Colombia.
- Bidegain, M. (2011). ¿Qué es el teatro comunitario? Categorías para la definición del fenómeno cultural . *Revista Anagnórisis Núm. 3*, 1-15.
- Bodenmann, C. (1995). *Joseph Beuys. Cada hombre, un artista*. Madrid: Visor Distribuciones.
- Bourdieu, P. (1997). Espacio social y espacio simbólico. En P. Bourdieu, *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción* (págs. 11-26). Barcelona: Anagrama.
- Bovio, A. R. (1998). *Las fronteras de cuerpo. Crítica de la corporeidad*. . Quito. : ABYA-YALA.
- Bozal, V. (1999). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías de artísticas contemporáneas, Vol. 1*. Madrid: Visor,.
- Canclini, N. G. (2004). ¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular? En C. N. Indígenas, *Antología sobre cultura popular e indígena. Lecturas del Seminario Diálogos en la Acción. Primera Etapa* (págs. 153-165). México: Dirección General de Culturas Populares e Indígenas.
- Carnacea, M. Á. (2012). Arte para la transformación social: desde y hacia la comunidad. *I Congreso Internacional de Intervención Psicosocial, Arte Social y Arteterapia*. (págs. 1-19). Archena: Congreso Internacional de Intervención Psicosocial, Arte Social y Arteterapia.



- Causse, M. (2009). El concepto de comunidad desde el punto de vista socio – histórico-cultural y lingüístico. *Ciencia en su PC Núm. 3*, 12-21.
- Cembranos, F., Montesinos, D., & Bustelo, M. (2005). *La animación sociocultural: una propuestas metodológica*. España: Popular.
- Chartier, R. (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural* . Barcelona: Gedisa S. A.
- Crehan, K. (2004). *Gramsci, cultura y antropología*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.
- Cultura Viva. (2018). *Gestión comunitaria de la cultura en Barcelona*. Barcelona: La Hidra Cooperativa. .
- Cunha, R. (2016). Uma perspectiva da atividade musical em grupo: musicoterapia social e comunitária. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas Volumen 11 - Número 2*, 239-251.
- Eagleton, T. (2001). *La idea de cultura*. Barcelona: Paidós.
- Egg, E. A. (1997). *Metodología y práctica de la animación socio-cultural*. Buenos Aires: LUMEN/HVMANITAS.
- Figuerola, V. (2012). Animación sociocultural para la ciudad y la reconstrucción social. *Eca Estudios Centroamericanos. Vol. 67 Núm 730*, 445-449.
- Giddens, A. (1994). *El capitalismo y la moderna teoría social*. Barcelona: Labor S. A.
- Gimenez, G. (2005). *Teoría y análisis de la cultura*. México: CONACULTA.



- Gomez, J. A. (2005). La animación sociocultural y el desarrollo comunitario como educación social. *Revista de Educación - Universidad de Santiago de Compostela*, 73 - 88.
- Gutierrez, B. (2010). Joseph Beuys, Arte ampliado y Plástica social . *Joseph Beuys, Arte ampliado y Plástica social* . México, México: Universidad Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras.
- Martinez, H. A. (2018). Arte comunitario desde el trabajo de calle para la promoción social de adolescentes en situación de riesgo social. El caso de espacio mestizo de León; una buena práctica europea en acción comunitaria intercultural. Barcelona, UNIVERSITAT TAMBON LLULL: UNIVERSITAT TAMBON LLULL.
- Mercado, C. (2017). Arte y transformación social en Buenos Aires. Análisis de una actuación cultural de teatro comunitario. *Cuadernos de Antropología Social* /45, 117-132.
- Ministerio de Cultura de Colombia. (2013). *Herramientas para la gestión cultural pública*. Obtenido de https://www.mincultura.gov.co/areas/fomento-regional/Documents/ManualGestion_optimized_Final_11_06_13.pdf
- Ministerio de Cultura República de Colombia. (2011). *Legislación cultural en Colombia. Compendio*. Bogotá: Ministerio de Cultura República de Colombia.
- Oviedo, N. D. (2017). La fotonovela en la narración y enseñanza de la historia de barrio: El Cerro Sur del Indio. *Cambios y Permanencias. Vol. 8 No. 2,* 878-909.
- Palacios, A. (2009). El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas. *Arteterapia - Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social Vol. 4*, 197-211.



- Palacios, A. (2009). El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas. *Arteterapia - Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social Vol. 4*, 197-211.
- Peña, N. (2017). Proyecto Rueda Lúdica. Apuestas para la transformación sociocultural en el Cerro Sur de Suba. *Documentacion de la experiencia. Corporación Casa de la Cultura Ciudad Hunza*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia. Programa Nacional de Concertación Cultural Convenio 1242/2017.
- Perez, A. M. (2013). Arte y política. Nuevas experiencias estéticas y producción de subjetividades. *Comunicación y sociedad. Nueva época* núm 20, 191-210.
- Quintana, J. M. (1993). *Los ámbitos profesionales de la Animación*. Madrid: Narcea S.A.
- Red Latinoamericana Arte para la Transformación Social. (22 de Enero de 2009). *Mediación Artística*. Obtenido de <https://mediacionartistica.files.wordpress.com/2012/11/red-latinoamerica-arte-para-la-transformacion-social.pdf>
- Rey, N., Delgado, L., Fernandez, J., & Sainz, S. (30 de octubre de 2017). *Arte comunitario como herramienta de inclusión: experiencias en el Taller de Expresión Artística del Centro Penitenciario Madrid IV de Navalcarnero*. Obtenido de Revista de investigación Eari Educación Artística: <http://dx.doi.org/10.7203/eari.8.9914>
- Rodriguez, P. (2017). El Museo a Cielo Abierto en San Miguel. Apuntes para un trabajo de creatividad urbano poblacional. *Revista AUS*, núm. 22., 12-18.
- Rueda, L. G. (1999). *Métodos para la animación sociocultural*. Madrid: CCS.
- Sanchez, J. A. (2007). El teatro en el campo expandido. *Quaderns portàtils*, 16.



- Silveira, R. M., Cano, Y., & Mouton, S. (2016). Movimiento Arte del Cambio: una iniciativa del Trabajo Social antiopresivo. *Cuadernos de Trabajo Social Cuadernos de Trabajo Social*, 309-321.
- Soto, L. A. (2017). El concepto de comunidad en Aristóteles en la justificación de la organización y el trabajo. *Gestión y estrategia. Departamento de administración UAM Núm. 52* , 15-27.
- Úcar, X., Heras, P., & Soler, P. (2014). La evaluación participativa de acciones comunitarias como metodología de aprendizaje para el empoderamiento personal y comunitario: Estudio de casos y procesos de empoderamiento. *Pedagogía Social. Revista Interuniversitaria*, 21-47.
- Vallès, J., & López, M. G. (2018). Cultura del reconocimiento. Cuando el arte habita en las personas. *Revista Plurais. Virtual Anápolis Vol. 8, N. 1*, 105-130.
- Vega, M. d., & Zepeda, G. A. (2010). *Análisis del Programa de Centros Culturales del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes: Infraestructura y Audiencias. Tesis para optar al Grado de Magíster en Gestión Cultural*. Santiago, Chile: Universidad de Chile. Facultad de Artes.
- Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- Yáñez, C. (2016). ¿Es posible una episteme de la gestión cultural en América Latina? En U. Bustamante, J. L. Mariscal, & C. Yáñez, *Formas y configuraciones de la gestión cultural en América Latina* (págs. 19-30). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.



Yáñez, C. (2018). La gestión cultural en América Latina: entre distorsiones y potencialidades. En C. Y. (Editor), *Praxis de la gestión cultural* (págs. 33-45). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Yllades, E. (2012). *Lineamientos estéticos del textil contemporáneo*. Guanajuato: Azfrán y Cinabrio.

ANEXOS.

1. Guía de entrevista

Tomando como referencia el cuadro anterior se propone la siguiente guía de entrevista dependiendo del rol que las personas cumplen dentro de la institución, es decir se especifican algunas preguntas puntuales dirigidas a coordinadores, a promotores o aquellas personas que han sido beneficiarias de las diferentes actividades, en algunos casos promotores y beneficiarios serán los mismos. Es importante puntualizar que, si bien la investigación se plantea sobre actividades desarrolladas entre el 2017 y 2019, muchas de dichas actividades se vienen realizando desde hace casi 20 años en el territorio, por tanto, se hablará de manera general.

Tipo de entrevista semiestructurada. Se proponen preguntas puntuales que derivan de los conceptos planteados, sin embargo, se dará el espacio para que los y las entrevistadas hablen sobre sus experiencias de manera libre. Se espera cumplir con la guía sin que se sienta como una camisa de fuerza.

SECCIÓN 1. Encabezado:

- Nombre:
- Edad:



- Sexo:
- Escolaridad:
- Función en la Casa de la Cultura:
- Tiempo de vinculación:
- ¿Cómo llegó a la Casa de la Cultura?
- Mencione las actividades en las que ha participado y cómo lo ha hecho (Beneficiario, tallerista, coordinador o promotor) En orden cronológico.

SECCIÓN 2. Tópicos: Se propondrán preguntas más generales sobre la experiencia de las personas en relación con la Casa de la Cultura de acuerdo con el rol que cumplen dentro y fuera de la entidad

Coordinadores (as):

- ✓ ¿Hace cuánto hace parte del proceso de la Casa de la Cultura? ¿Cómo se vinculó?
- ✓ ¿Qué actividades importantes ha desarrollado la Casa de la Cultura en los últimos 3 años?
- ✓ ¿Cuáles ha sido sus mayores aprendizajes en el proceso, a nivel personal, académico profesional?
- ✓ ¿Cuál puede ser un aproximado de personas beneficiadas en las versiones de Rueda lúdica?
- ✓ ¿Cómo se piensa esa actividad en un futuro? ¿Y cómo se piensa la casa en un futuro como institución?
- ✓ ¿Cuáles considera que son las mayores fortalezas y debilidades de los procesos y proyectos desarrollados?
- ✓ ¿Cómo se podría mejorar el desempeño de los proyectos o cómo ha visto su mejoría?



- ✓ ¿Considera que la Casa de la Cultura ha contribuido al desarrollo cultural y comunitario del lugar? ¿Por qué?
- ✓ ¿Qué acciones deben desarrollar en términos de recursos o alianzas para llevar a cabo las diferentes actividades?
- ✓ ¿Cuál cree que podría ser una causal de que el trabajo de la Casa de la Cultura cesara por completo, cree que eso podría pasar?
- ✓ ¿Qué lugares ha intervenido la Casa de la Cultura con sus actividades? Cuántos lugares
- ✓ ¿Cuáles han sido los intereses u objetivos de la institución con las actividades o proyectos propuestos? ¿Qué espera lograr en un futuro?
- ✓ ¿Cuáles son las mayores fortalezas y debilidades de trabajar y dirigir grupos diversos?

Promotor o promotora/ Tallerista:

- ✓ ¿Qué funciones ha tenido en los proyectos, que actividades debe desarrollar?
- ✓ ¿Qué opina sobre el proceso de la Casa de la Cultura en términos de organización/ difusión/ intervención?
- ✓ ¿Qué es lo que más ha aprendido de las actividades de la Casa de la Cultura?
- ✓ ¿Cree que ha tenido un cambio de percepción del territorio después de hacer parte de los proyectos de la Casa de la Cultura?
- ✓ ¿Los aprendizajes que ha obtenido han ayudado u orientado en su carrera personal, académica o profesional? ¿De qué manera?
- ✓ ¿Qué actividades o proyectos a disfrutado más? ¿por qué?
- ✓ ¿Cómo fue que te interesaste por el trabajo comunitario?
- ✓ ¿Qué temas suelen discutirse en las reuniones organizativas con los coordinadores?



- ✓ ¿Qué temáticas se trabajan directamente con la comunidad? ¿Qué opina al respecto?
- ✓ ¿Cómo se definen las temáticas que se trabajan directamente con la comunidad? ¿Se utiliza algún criterio para seleccionarlas?

Beneficiario o beneficiaria:

- ✓ ¿En qué actividades ha participado? ¿Han sido de su agrado? ¿Por qué?
- ✓ ¿Ha participado con acompañantes como familia o amistades?
- ✓ ¿Cree que la presencia de la Casa de la Cultura en el sector es importante para la comunidad? ¿Por qué?
- ✓ ¿Qué cree que pasaría si la Casa de la Cultura dejara de funcionar?
- ✓ ¿Qué aprendizajes ha obtenidos de las actividades?
- ✓ ¿Ha estado en actividades artísticas? ¿Qué le parecen?
- ✓ ¿Han cambiado sus percepciones sobre el barrio a raíz de las diferentes actividades que desarrolla la Casa de la Cultura?
- ✓ ¿Cuáles cree que son las fortalezas y debilidades de la Casa de la Cultura? ¿Qué se podría mejorar?
- ✓ ¿Qué temáticas ha visto en las actividades?

SECCIÓN 3. Observaciones generales: se dejará un espacio al final para preguntas extra o comentarios importantes que no se plantearan con anterioridad.



Tabla 5. Ejemplo de cuadro de análisis

Fuente (autor y obra)	Concepto o teoría	Relato codificado	Interpretación
(Yáñez, 2018)	<p>Modelo de gestión – Administrativo</p> <p>La gestión cultural refiere a una serie de procedimientos técnicos y administrativos que permiten el desarrollo de actividades culturales al interior de la comunidad. En efecto, hablar de que existe una forma de gestión específica en los escenarios comunitarios conlleva a pensar en una categorización dentro del universo de la gestión, que apunta a un ejercicio de sistematización de medios y estrategias emprendidos por artistas, líderes y agentes culturales en los barrios, en función de su territorio.</p>	<p>“Se presentan varios cambios, desde el equipo de trabajo, desde como las agrupaciones que hay, desde el mismo espacio y ahorita se encuentra como no sé, como, hay un problema grave en el distrito que es como el apoyo a esas actividades culturales y a estos espacios, entonces eso hace que se pierdan muchas, muchas actividades y se empieza a cambiar un poco lo que era la Casa de la Cultura, entonces sí se disminuyen algunas actividades, ya no es tan activa” (Comunicación personal 1).</p>	<p>Según la entrevista se puede observar que la Casa de la Cultura ha implementado una serie de estrategias y recursos para el desarrollo de sus actividades, en el que han intervenido agentes y agrupaciones que se cohesionan como un grupo de trabajo.</p> <p>También se presentan inconvenientes en términos de presupuestos que están sujetos a los recursos estatales, esto puede generar serios inconvenientes en el desarrollo de proyectos, afectando así en la oferta de actividades y talleres.</p>

Fuente: Autoría propia (2020).