

LA GESTIÓN DE ESPACIOS ALTERNATIVOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO EN COLOMBIA ENTRE 1990 Y 2015¹

The Management of Alternative Spaces for Contemporary Art in
Colombia between 1990 and 2015

Santiago Vélez Salamanca

Magíster en Estética (2011), especialista en Estética, Arte y Ecologismos (2003), y maestro en Artes Plásticas (1999) de la Universidad Nacional de Colombia. Director de Viajelogía (www.viajelogia.com).

Dirección postal: Carrer Piquer 49 2º 2ª, Barcelona, 08004, España
Correo electrónico: santiagovelezs@gmail.com

Resumen

El texto analiza el papel de los espacios alternativos en Colombia, su posicionamiento y cohesión dentro del esquema de las artes a nivel nacional, como también bajo un marco referencial internacional, y su incidencia en las prácticas artísticas contemporáneas. Del mismo modo, hace una revisión de sus modelos de gestión, promoción, difusión de sus programas y servicios, previendo un andamiaje complejo que los mantiene al margen de la institucionalidad, con miras siempre a mantenerse activos y constantes en su producción de pensamiento y acciones que les permitan reinventarse y acoplarse a los modelos de autogestión e independencia que les dan su carácter y pertinencia.

Palabras clave: arte en Colombia, espacios alternativos, arte contemporáneo.

Abstract

The text analyzes the role of alternative spaces in Colombia, their positioning and cohesion within the framework of the arts at the national level, as under an international reference framework, and its impact on contemporary artistic practices. Similarly, it reviews their management models, promotion, diffusion of its programs and services, providing a complex scaffolding that keeps them on the margins of the institutions, aiming always to stay active and constant in their production of thought and action that allow them to reinvent themselves and engage models of self-direction and independence that give them their character and relevance.

Keywords: Art in Colombia, alternative spaces, contemporary art.

1. Texto producto del proyecto de investigación: "La gestión de espacios alternativos para el arte de hoy en Colombia", financiado por el Comité para el Desarrollo de la Investigación (CODI), la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia y Casa Tres Patios, bajo el acta CODI 565 del 27 de octubre de 2009, de enero de 2010 a diciembre de 2015.

Primeros indicios

Desde hace casi 40 años se viene experimentando, a nivel mundial, una atípica necesidad de movilidad entre artistas, curadores y gestores culturales, que dista en particularidades específicas del innato vínculo entre el arte y la experiencia del viaje que se evidencia rotundamente en la Historia del arte. El modelo actual sugiere a los artistas romper concepciones preestablecidas en sus procesos creativos, para que generen una interacción comunitaria, personal, de análisis e investigación en un entorno desconocido, con la simple idea de estrechar lazos de comunicación y diálogo, y la de expandir el horizonte de la experiencia a contextos diversos, dotados de nuevos sentidos y simbolismos enriquecedores, usualmente ajenos a su estrecha proximidad.

Asimismo, y debido en gran medida a esta movilidad y a lo que ese flujo de conocimientos permite, se presenta el florecimiento de espacios independientes dedicados a la exhibición, la discusión, el análisis y la promoción de las prácticas artísticas contemporáneas, como también los que promueven el arte relacional y las propuestas de arte experimental, o incluso los que ofrecen residencias, pasantías o intercambio de artistas. Juntos o por separado, son espacios que indagan por experiencias estéticas más cercanas y afines con el espectador, que asumen riesgos inter- y transdisciplinarios, pero también y en algunos casos, hasta anti- y contradisciplinar.

Estas propuestas, que se aíslan de las categorías convencionales del arte, que trascienden territorialidades globales o simplemente señalan problemas locales, encuentran en estos espacios alternativos a los receptores idóneos para propiciar el diálogo entre los creadores, los mediadores o gestores, y un público plural que, a su vez, se convierte en partícipe y creador.

Espacios independientes, alternativos o actualmente denominados *autogestionados* son, en su casi totalidad, lugares creados por artistas o agentes culturales (llámense *gestores, curadores, promotores o entusiastas*) que generan propuestas *independientes* a las que ofrece el establecimiento "oficial" del arte, como lo son los museos, los centros culturales o las galerías. Del mismo modo, pretenden ser una *alternativa* a la oferta institucional que sugiere la politización de la cultura y el mismo impacto que la academia ejerce sobre ella. Y se *autogestionan*, porque rechazan los procesos de constitución formal o gubernamental, optan por una solvencia de recursos tangencial a las que se demandan normalmente de los gobiernos, creen en el uso

cooperativo de recursos, y también exploran mecanismos paralelos de sustentabilidad, afincados en apoyos extranjeros, generación de redes de cooperación, intercambios y hasta trueques de experiencias o servicios.

El resultado de combinar la suma de acciones de este tipo de espacios (exposiciones, talleres, charlas, laboratorios de creación, centros de documentación, convocatorias, intervenciones urbanas, etc.) y la consolidación de esta nueva forma de movilidad, comenzó a ampliar y a dar nuevas opciones a premisas que eran muy comunes en el arte, como: la necesidad recurrente de hacer una exhibición, la elaboración procesual y previa de obras que posteriormente serían expuestas en un contexto neutral, y la presentación y la consolidación de un proceso personal del artista, que si bien daba cuenta de su trayectoria en un medio específico, tendían a incrustarse en un monólogo que escasamente permitía ampliar el panorama del arte contemporáneo, entendido este como la sumatoria (o listado de participaciones en un *dossier*) de interacciones participativas y de interconexión entre público, artistas, escenarios, estudiantes y teóricos, que buscan siempre la conjunción de intereses en pro de una unificación de pensamientos de acuerdo con lo que se dicte en las tendencias del ámbito mundial en la esfera del arte.

En primera instancia, las inaugurales movibilidades se dieron como modelos experimentales de expansión de saberes que enfatizaban en la realización de talleres y *workshops*, donde el artista se incrustaba en un espacio generalmente distante a su propio entorno, con características específicas de la práctica en similitud de procesos técnicos o de aprendizaje, en recursos humanos o ideológicos sugerentes; en situaciones sociales, políticas o económicas provocativas, o en afinidades de lenguaje, cultura o tradición. Sin embargo, y sin perder de vista este norte, los mismos asentamientos periódicos en una territorialidad particular fueron generando una mutación a estas condiciones del traspasar fronteras, que lograron consolidar la noción que hoy alcanzan los programas de intercambio, movilidad y residencias artísticas.

En Colombia y en el caso particular de la ciudad de Medellín, los primeros indicios de *workshops* que se realizaron estaban ligados a contextos puntuales de investigación en procesos y modelos técnicos y teóricos a los que la Galería del Centro Colombo Americano dirigía su atención desde lineamientos investigativos puntuales a los que su curador y director, Juan Alberto Gaviria, centraba como objetivos relevantes de estudio en un contexto sociopolítico como el nuestro. Hace alrededor de 20 años se empezaron a observar, en las academias de la ciudad, a los primeros artistas que venían al “Colombo” para la realización de talleres, a los

que podían acudir estudiantes de artes de cualquier institución de la ciudad. Sin embargo, su paso por la ciudad, por la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, la de Bellas Artes y la Escuela de Artes de la Universidad Nacional, se convertían en experiencias fugaces que daban como resultado un producto final incrustado en el modelo de exhibición de “resultados de la experiencia”, donde se ponían a dialogar en común las relaciones que se establecían, en el tiempo específico del taller, entre el artista/tallerista y los participantes: estudiantes y profesores que nutrían sus saberes con el conocimiento y la experiencia del foráneo de turno.

Este modelo, aún vivo y con interesantes y renovadores resultados que inciden puntualmente en la escena del arte local e incluso en la programación de actividades de la misma Galería del Colombo, sufre una sugerente transformación cuando impera la necesidad, en los mismos artistas, curadores y gestores, de interactuar con una comunidad, tal vez ajena al mundo del arte. Una comunidad que alberga inquietudes estéticas y artísticas tan poderosas que no solo seducen al agente (galería, universidad o museo), sino que propenden en el artista el vínculo y el gesto que los relaciona en función de una participación más activa y dinámica entre ambas partes. Fue en esta medida que el modelo del taller exigió una experiencia puntual de interacción, comunicación, vivencia y hábitat de un lugar que se convertiría en el propulsor de un proceso de creación e investigación, auténtico y con las variables que las mismas cualidades de su entorno les pudiesen ofrecer a los ojos ajenos, indagadores y ávidos, del artista que mira y construye a partir de eso que ve y sus formas de interpretarlo.

En el año 2007, con la promoción y la gestación del Encuentro MDE07, impulsado desde el Museo de Antioquia y que puso en diálogo a un sinnúmero de entidades y espacios tradicionales y alternativos de la ciudad e incluso del país, se incrusta en el léxico del arte local la noción de las *residencias artísticas*, desligadas del nexo *workshop* al que se estaba condicionado. Previamente, a finales de 2006, los organizadores y curadores del Encuentro enumeraron, establecieron y adhirieron una serie de lugares, que si bien habían tenido participación activa en la movilidad y el intercambio con artistas, no habían consolidado aún, entre sus ofertas y servicios, los modelos de residencias artísticas tal y como se ofreció para aquel momento. Con dicha selección, abrieron el camino para que espacios alternativos como Taller 7, Casa Tres Patios, Casa Imago, La Jíkara, entre otros, abrieran sus puertas a propuestas de interacción entre un artista residente y la espacialidad física y simbólica que su propuesta demandara, afín a los lineamientos conceptuales que determinaba el MDE07.

Consolidación

Así, en un lugar y un tiempo muy definido y puntual, se abre y consolida un nuevo modelo de interrelación entre espacios y artistas que comenzaron a trabajar para establecer, en un territorio como el nuestro, modelos de intercambio y de diálogo permanente entre artistas, comunidades, regiones y contextos. Ese primer impulso catapultó la experiencia a un nivel extraordinario: espacios independientes de la ciudad y del país se han posicionado a niveles internacionales y figuran hoy en catálogos y directorios de todo el mundo, y anualmente atraen a cientos de artistas para generar intercambios, propiciar experiencias y, sobre todo, nutrir y consolidar pensamientos en torno a las prácticas artísticas contemporáneas.

Varios de estos espacios hacen parte de plataformas de promoción y difusión bastante reconocidas y posicionadas, como lo fue el festival de independientes *No Soul For Sale*, que para la celebración de los primeros 10 años de la Tate Modern Gallery en Londres, agrupó en el Turbine Hall y bajo la dirección curatorial de Cecilia Alemania, más de “70 de los más emocionantes espacios independientes de todo el mundo, organizaciones sin ánimo de lucro y colectivos artísticos de Shanghái a Sao Paulo” (*No Soul For Sale*, 2010; traducción propia), y en el que participaron Lugar a Dudas y Casa Tres Patios, en representación de Colombia, y Capacete, de Río de Janeiro —no de Sao Paulo, como consta en el texto promocional—, siendo esta la única representación latinoamericana en dicho evento.

Allí y bajo un formato desprovisto de estructuras ostentosas y articuladas como suelen ser las ferias de arte, el festival proponía una distribución ecléctica, irregular y muy participativa de parte de los visitantes, como se puede observar en las figuras 1 y 2, de modo que la conexión con el público fuera permanente, y el intercambio y comunicación con los otros espacios nutriera las diferentes experiencias y modelos.



Figura 1 Tate Modern Gallery en Londres, lugar del Festival de Espacios Independientes *No Soul For Sale*.
Fuente: fotografía Santiago Vélez, 2010.



Figura 2 Casa Tres Patios en el Festival de Espacios Independientes *No Soul For Sale*, Tate Modern Gallery en Londres.
Fuente: fotografía Santiago Vélez, 2010.

Otros ejemplos pueden ser la actual y permanente plataforma web Gestión Autónoma de Arte Contemporáneo Latinoamericano, que incorporaba, hasta julio de 2015, a más de 200 gestiones autónomas del continente y *Resartist*, red internacional que alberga unos 400 similares de más de 70 países del mundo y que en 2012 realizó su último encuentro —esta vez en Tokio—, en el que pudieron conocerse y poner en común modelos y prácticas de gestión y fomento del intercambio y la movilidad entre artistas, pensar las residencias como una práctica y un laboratorio de análisis, y cuestionarse, así, sobre las contradicciones que, por su misma condición de movilidad, recaen y resisten a los conceptos decoloniales de globalización.

Algunos de los espacios nacionales que participan de estas plataformas forman parte activa de Residencias en Red Iberoamérica, red promovida por varios directores de espacios independientes de Brasil, Argentina y Colombia, que, junto con Ana Tomé, actual directora del Centro Cultural España, en Ciudad de México, y desde que lo fuera del Centro Cultural España en Sao Paulo, destinaron importantes recursos provenientes de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), para articularlos, agruparlos y ponerlos a trabajar en pro de la continuidad y su autogestión, previendo el recorte de recursos resultado de la crisis económica que sufrió España y parte de Europa, hace ya algunos años.

Residencias en Red Iberoamérica alcanzó su nivel más relevante cuando, por iniciativa de la misma Tomé, se agruparon, en marzo del 2011, en Lima, Perú, representantes de los veintisiete espacios —con España, prácticamente la totalidad de países de Suramérica, México y Nicaragua (siendo Colombia el que más espacios contaba con cinco en total)—, para pensarle a los nuevos modelos de gestión que debían activar con el fin de hacer frente a la eventual disminución de recursos. Mesas de trabajo constantes, encuentros, discusiones, planeación, análisis, concreción de resultados y muchas ideas y sueños surgían cada día del encuentro, para luego ser compartidos entre los representantes de cada espacio invitado (véase figura 3).



Figura 3 Encuentro Residencias en Red Iberoamérica en Lima
Fuente: fotografía Santiago Vélez, 2011.

Las acciones resultantes fueron la creación de la plataforma *online* para articular el engranaje necesario para entenderse como una red; la convocatoria internacional de un gestor que lograra poner en común las necesidades básicas y particulares de los veintisiete espacios, como también las de su conjunto; una serie de residencias que pusieran en relación a dos o tres de los espacios de la red y, por último y más ambiciosa, una residencia que consistió en que el ganador de dicha convocatoria de gestión residiera, durante seis meses, en los espacios de Colombia, Bolivia, Chile, Argentina y Brasil, de modo que se hiciera una idea real de las necesidades, las ofertas, los servicios y las diferencias de cada uno de los ellos.

El período de residencia del gestor culminó, la Red operó con los fondos de AECID hasta 2012 y aunque mantiene vivo el espíritu de conexión y lazos, no ha vuelto a tener los recursos necesarios para mantener activa la plataforma *online* con la que se agruparon o para que ese idílico funcionamiento que la consagró como una de las más impactantes y sólidas del sector siguiera operando. Sin embargo, muchos sacaron provecho de esas reuniones, de las experiencias mismas de intercambio, de los propios residentes que aportaban con su conocimiento y enseñanzas y, sobre todo, de consignas como la de “El dinero se atrae, no se persigue” (Fitzgerald, 2008, p. 43; traducción propia), y enfocaron sus acciones a consolidar la ruta para optar por nuevos y significativos apoyos, como el que ofrece Arts Collaboratory que, con la suma de fondos de dos fundaciones holandesas,

DOEN (s. f.) e HIVOS (s. f.), tiene como objeto “proporcionar financiación, facilitar el intercambio de conocimientos y promover la creación de redes y el intercambio artístico” (Arts Collaboratory, s. f.; traducción propia), agrupando espacios y centros culturales independientes del Sur del Mundo (América Latina, África y Asia) y que los invierte con aras de la profesionalización del personal y servicios de estas agencias o iniciativas. Otro aporte es el del Prince Claus Fund for Culture and Development, que tiene como política “buscar de manera activa la colaboración cultural basada en la igualdad y la confianza” (Prince Claus Fund, s. f.) y que efectivamente apoya y ha apoyado, por períodos intermitentes, a varios de estos proyectos para que al menos saquen adelante algunas de sus iniciativas o inviertan en algún programa específico de sus organizaciones, sin exigir continuidad o permanencia (Cfr. Víctor Albarracín, 2009). Y muchos otros, como Prohelvetia, embajadas y gobiernos, el que dispone artEDU Stiftung y que se ha convertido recientemente en el gran benefactor de los espacios alternativos (e institucionales formales como los museos), que con sede en Zúrich y con un programa de apoyos a exposiciones de arte, a la enseñanza y la formación en artes y a la documentación artística, ofrecen anualmente hasta tres o cuatro apoyos para consolidar los procesos de cada institución y solo con la premisa de “poner el arte contemporáneo de América Latina al alcance de un público ancho” (artEDU Stiftung, s. f.).

Fue también con la estancia en Colombia de Kadija de Paula, gestora ganadora de la convocatoria de Residencias en Red, y su trasegar por el país, que a nivel nacional se comenzó a pensar en la consolidación de otra red que vincule los espacios independientes, autogestionados y de residencia, que existan en ciudades metropolitanas como Bogotá, Cali o Medellín, ciudades intermedias como Manizales y Bucaramanga, o de zonas rurales del Quindío, de cascos urbanos de pueblos como Santa Fe de Antioquia o Villa de Leyva, o incluso de playas alejadas como en Nuquí en el Pacífico chocono o de Puerto Colombia en el Atlántico. Este mapa hace posible la interconexión activa de un lenguaje del arte común, que, además, actúa con dinámicas disímiles, pero siempre articulando modos de hacer y de pensar entrelazados, bajo premisas como el tránsito, la movilidad, la frontera, el recorrido y el trayecto. Todo ello deriva en la consolidación de una posible correspondencia asociativa en un territorio fijo, con incidencias particulares y con problemáticas similares, generando un fuerte punto de análisis de la interconexión que vive el arte colombiano con la movilidad de algunos agentes, como artistas, curadores y gestores, de prácticas que intentan instaurar una forma de lenguaje y de identidad, más allá de las que surgen de las idiosincrasias propias de nuestra nacionalidad, pero que imprimen un carácter específico al arte nacional.

Para ello se tomaron como punto de partida esos primeros acercamientos que generó la Red Iberoamericana, pero también las condiciones puntuales que fueron ofertando (y que aún lo hacen) entidades como el Ministerio de Cultura, la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, el Instituto Distrital de las Artes (IDARTES) de Bogotá y la Secretaría de Cultura de Medellín. Es justamente el Área de Artes Visuales del Ministerio de Cultura quien actualmente ha venido promoviendo unas “Mesas de competitividad de espacios independientes de artes visuales”, con el ánimo de dialogar y entender la lógica del carácter de los espacios independientes para, poder así, promulgar leyes que los amparen o potencien a futuro.

Dichas mesas, con encuentros en Bogotá y Medellín (en el marco del Salón Nacional de Artistas) en 2013, arrojaron la necesidad de realizar un diagnóstico nacional sobre los espacios *autogestionados* o agentes del arte contemporáneo (para no excluir aquellos que no se consideran necesariamente independientes ni alternativos) y entre los cuales se encuentran espacios de creación, producción, formación, circulación, intercambio y colaboración, con el propósito de generar líneas de apoyo pertinentes para cada uno de ellos y que diera cuenta de las dinámicas, los procesos y los impactos en la consolidación del circuito del arte en el país y hacia fuera de este. Dicho estudio se estimó en aquel entonces para unos seis u ocho meses de duración, pero hasta la fecha no ha logrado los objetivos propuestos, entre otras cosas, por lo ambicioso que resulta atender cada una de sus fases:

1. Recopilar los procesos de producción, creación, formación, circulación y demás actividades y programas de este tipo de espacios.
2. Generar un análisis de costos de lo que implica la sostenibilidad de los espacios en función de sus programas y servicios.
3. Hacer una especificación de la naturaleza o identidad de cada uno de los espacios o agentes.
4. Lograr una compilación de los mecanismos de financiación, consecución de recursos y metodologías —si existiesen— a los que recurren.
5. Señalar el valor y el beneficio que estos espacios y sus actividades han aportado a los artistas, a las comunidades vinculadas, a los entornos y sectores circundantes y al circuito global del arte en el país.
6. Enumerar los recursos materiales e inmateriales con los que cuenta.
7. Caracterizar, si fuera posible, las prácticas de arte contemporáneo que proponen y fomentan.

8. Verificar el uso o no de personas jurídicas y promediar su efectividad con relación a los espacios que ya la tienen y los que aún no se deciden por ello.
9. Considerar aspectos administrativos, usos, asesorías, acompañamientos, directrices.
10. Catalogar proyectos de acuerdo con la filosofía del espacio, su trayectoria y permanencia.
11. Todo esto con miras a:
12. Generar lineamientos específicos para concertar apoyos.
13. Generar incentivos tributarios que abran fuentes de financiación.
14. Facilitar líneas de apoyo asociativas público-privadas pluralistas y experimentales.
15. Establecer un sistema económico que haga viable la normativa existente sobre la exención de impuestos y de incentivos aplicados a cultura.
16. Omitir el requisito de la personería jurídica para optar a beneficios del Estado.
17. Apoyar la difusión y la promoción de los espacios independientes, alternativos y autogestionados del país.

Pero mientras todo esto ocurre y el Ministerio encuentra, destina y asigna los recursos para que una empresa consultora con expertos en arte y economía realicen este diagnóstico, los espacios continúan haciendo lo que mejor saben hacer: promover, crear y difundir el arte. Justamente, haciendo hincapié en el sentido y el valor que les da ser ajenos a la imposición que sugiere el sistema artístico y cultural o sus agentes, los espacios y sus gestores o directores defienden (Cfr. Albarracín *et al.*, 2008) la vocación de ser la alternativa a lo establecido, incluso entendiendo que ese establecimiento se regenera y muta constantemente, como sucede en las ciudades y los procesos de urbanización: una gentrificación, pero esta vez no poblacional, sino de ideas y proyectos que crean unos pocos, se instauran y funcionan, y se los apropian otros, llevándose los réditos.

Así, casi de manera reiterativa y un poco terca, el último impulso por cohesionar fuerzas, intereses y voluntades, se realizó en febrero de 2015 en España. Allí y amparados bajo el marco de la Feria de Arte ARCO Madrid 2015, que contó como invitado especial a Colombia, se desarrolló el foro y encuentro profesional “El giro educativo de las prácticas artísticas contemporáneas en Colombia: un diálogo con España”, al que fueron invitados aquellos espacios que (unos desde su vocación alternativa y otros

desde una perspectiva más institucional) habían optado por arriesgarse a ofrecer programas de formación no formal, experimental y abiertos a diversos y plurales públicos, sin perder de su óptica el uso de prácticas artísticas que los han posicionado en el lugar en el que se encuentran. Por Colombia había representación de La Agencia y su Escuela de Garaje, Lugar a Dudas, Casa Tres Patios, como también de NC-Arte, museos de Antioquia, de Arte Moderno de Medellín y de Arte Contemporáneo de Bogotá y, por España, Matadero (que también participó del encuentro antes mencionado celebrado en Lima), Idensitat, Centro de Arte 2 de Mayo, el MediaLab Prado, el MACBA, entre otros, que bajo la coordinación de Pedagogías Invisibles contó como mentor y un poco de guía espiritual con Luis Camnitzer, reconocido artista uruguayo que ha mantenido una postura bastante crítica y tajante sobre el papel del arte en la educación y cómo ese diálogo debe mantenerse activo y fresco, más aún, con las premisas en las que se soportan los intereses fundacionales de estos espacios que, por su autonomía, y al mismo tiempo divergencia, logran en sus programas y proyectos (véanse figuras 4 y 5).



Figura 4 Encuentro profesional “El giro educativo de las prácticas artísticas contemporáneas en Colombia: un diálogo con España”, Madrid
Fuente: fotografía Santiago Vélez, 2015.



Figura 5 Luis Camnitzer en el Encuentro profesional “El giro educativo de las prácticas artísticas contemporáneas en Colombia: un diálogo con España”, Madrid.

Fuente: fotografía Santiago Vélez, 2015.

Para enfatizar en este tipo de modelos como una opción más dentro del marco referencial de posibilidades y acciones que asumen los espacios por mantenerse activos y vibrantes, este encuentro permanentemente sienta las bases —de nuevo— para seguir avanzando en las posibilidades de reconocimiento, posicionamiento, visibilidad y apoyo que estas prácticas han venido construyendo constante y encarecidamente durante todos estos años.

Es por ello por lo que, en este y todos los sentidos, es pertinente estar atento, entender y señalar cuándo estos espacios se reinventan o transforman, en pro de potenciar aquello que hacen bien o que, a su vez, debe mejorarse o perfeccionarse; reconocer su capacidad de transformación y de reinención y, más aún, ese don camaleónico que despliegan y para el cual proyectan todo el andamiaje que los caracteriza en función de no dejarse arropar por los estereotipos, las tendencias o la misma institucionalidad.

Referencias bibliográficas

Albarracín, Víctor (2009). *Antagonismo y fracaso: la historia de un espacio de artistas en Bogotá. En Ensayos sobre arte contemporáneo en Colombia. Premio Nacional de Crítica 2008-2009*. Bogotá: Universidad de los Andes, Ministerio de Cultura.

Albarracín, Víctor *et al.* (2008). *Giros y desvíos. Una aproximación a la gestión desde las artes visuales*. Bogotá: Ministerio de Cultural, la Silueta Ediciones.

artEDU Stiftung (s. f.). La Fundación artEDU. Recuperado de www.artedustiftung.ch/es/inicio.html.

Arts Collaboratory (s. f.). *About*. Recuperado de www.artscollaboratory.org/about/

DOEN (s. f.). Holanda. Recuperado de www.doen.nl/web/about-DOEN/About-the-DOEN-Foundation.htm

Fitzgerald, Sandy (Ed.) (2008). *Managing Independent Cultural Centres. A Reference Manual*. Dublín: Asia-Europe Foundation.

HIVOS (s. f.). Países Bajos. Recuperado de www.hivos.org

No Soul For Sale (2010). *About 2009 at X20010 at Tate Modern*. Recuperado de www.nosoulforsale.com/2010

PrinceClausFund (s. f.). *La fundación*. Recuperado de www.princeclausfund.org/es/the-fund