

**HACIA UNA RED LATINOAMERICANA DE OBSERVATORIOS DE LO
“PATRIMONIAL”: CATEGORÍAS, CASOS, RASTROS, REGISTROS DE OBRAS
TRAYECTO-TRÁNSITO EN COLOMBIA / TOWARDS A LATIN AMERICAN NETWORK OF
HERITAGE OBSERVATORIES CATEGORIES, CASES, TRACES, RECORDS OF WORKS WAY-TRANSIT IN
COLOMBIA**

Cabanzo Francisco. PhD Arte y Pensamiento, Msc Planificación Urbana y Territorial, Arquitecto. Universidad Antonio Nariño, Bogotá. francisco.cabanzo@gmail.com

Moncada Leonor. Esp. Museología, Maestra en Artes. Universidad Antonio Nariño, Bogotá. leo.moncada@gmail.com

Resumen

En Colombia, el sesenta por ciento del hábitat urbano está constituido por barrios de desarrollo progresivo y de autoconstrucción, construidos sin que hayan mediado procesos planificados ni de arquitectura profesional, sufriendo procesos de gentrificación. En el medio rural procesos de violencia y desplazamiento forzado amenazan comunidades indígenas contemporáneas que mantienen sus tradiciones ancestrales en forma adaptativa. En un proceso promovido por artistas, de abajo hacia arriba, se incentiva la creación de una Red Latinoamericana de Observatorios de Patrimonio trabajando en esos ámbitos. El hábitat-popular es lugar de resistencia y adaptación cultural, que ha permitido transmitir un legado de proveniencia ancestral, éste legado pasa por lo vernacular y se transforma en lenguaje y forma de vida popular, observatorios: barrios Pardo Rubio, Las Cruces. El hábitat-ancestral contemporáneo constituye un mosaico cultural de formas de vida, pensamiento y comprensión del mundo compuesto por más de 70 etnias, observatorios: Mocoa-Valle del Sibundoy (Putumayo), Barrio Rafael Uribe U. (Bogotá), Parque Arqueológico Piedras del Tunjo, Facatativá.

A lo largo de éste artículo y los casos presentados, ambos tipos de hábitat emergen como nuevas categorías “patrimoniales”.

Palabras clave: ARTE COLABORATIVO, VALORIZACIÓN DEL PATRIMONIO, HÁBITAT POPULAR, HÁBITAT ANCESTRAL CONTEMPORÁNEO, OBSERVATORIOS DE PATRIMONIO

Abstract

In Colombia, more than sixty percent of urban areas are the result of progressive-informal self-made developments, without any professional architecture or urban planned processes suffering gentrification processes. In rural areas contemporary indigenous ancestral communities who maintain ancestral traditions through adaptive processes suffer violence and forced migration. Popular-Habitat is the result of resistance and cultural adaptation that comes from ancestral legacy, passes through vernacular legacy finally becomes popular language and way of life, observatories: Pardo Rubio, Las Cruces neighborhoods. Contemporary-Ancestral Habitat represent a cultural mosaic of lifestyles, knowledge and cosmologies, belonging to more than 7seventy ethnic groups. Mocoa-Sibundoy Valley (Putumayo), Rafael Uribe Uribe neighborhoods (Bogota), Piedras del Tunjo Archaeological Park, (Facatativá).

Through this article argumentations, both types of habitats emerge as new “patrimonial” categories.

Keywords: COLABORATIVE ART, HERITAGE VALORIZATION, POPULAR HABITAT, CONTEMPORARY ANCESTRAL HABITAT, IDENTITY, MEMORY, HERITAGE OBSERVATORIES.

1. Desarrollo de nodos y sinergias hacia la constitución de una red latinoamericana de observatorios de abajo hacia arriba

El proceso de constitución de una red¹ de lo "patrimoniable"² a nivel latinoamericano nace a partir de la idea de contribuir a la valorización del patrimonio desde un proceso de arte colaborativo, así como de la intención de establecer algunos puntos de contacto con las dimensiones materiales e inmateriales del hábitat, tanto popular como ancestral contemporáneo. Ambas intenciones que proceden de dinámicas de abajo hacia arriba³, han venido dando resultados sirviéndose, tanto

de las estructuras del sistema del arte⁴ con sus instituciones culturales, museográficas y académicas, como de los circuitos culturales informales⁵ presentes en diversos procesos locales. Este artículo muestra unos primeros registros y testimonios a nivel local en contextos urbanos como la Sabana y la ciudad de Bogotá, o rurales el Valle del Sibundoy y el piedemonte del Putumayo, todos ellos constituyen observatorios del nodo Colombia de la red.

En contextos mestizos postcoloniales, el patrimonio se genera, circula y reproduce por

1 "Las nuevas concepciones de red, como la de la Actor-network theory (Law y Hassard, 1999), las consideran como algo más dinámico, definidas por la relación misma que las forma y no tanto por los elementos que están conectando. Redes donde los nodos son, evidentemente, personas y grupos, pero también equipamientos tecnológicos, instrumentos, información y varias clases de recursos" tal y como plantea Vásquez (2003)

2 El término "patrimoniable" es empleado por la artista Lilian Amaral durante un encuentro de trabajo con Francisco Cabanzo, en ocasión del 5 Seminario de Patrimonio, patrocinado por la Secretaria de Cultura, Prefeitura de Fortaleza, Fortaleza, 2014, Brasil.

3 Peters habla de la contradicción que plantea en los modelos de gestión pública ese modelo de abajo hacia arriba, principalmente en procesos de decisión y gobierno democráticos basados en el poder decisorio y representativo de las mayorías en relación a un proceso capilar y de minorías, tejido desde abajo hacia arriba. Lo mismo se plantearía a nivel estético y del sistema hegemónico del arte y los circuitos culturales hegemónicos occidentales en relación a los sistemas estéticos populares o ancestrales.

4 "El moderno sistema del arte y la estética, surgido en la Europa del siglo XVIII, se erige sobre una división que, desde su propia fundación, no ha dejado de ser cuestionada: la del arte vs. la artesanía y la del placer estético vs. el goce sensible ordinario. Larry Shiner, en su libro *La invención del arte* (Paidós, 2003) indaga en las raíces y los modos de manifestación de esta profunda escisión, relacionándola con una serie de dualismos inherentes a la propia cultura occidental. Partiendo del diagnóstico de este autor y su formulación de la posibilidad de un "tercer sistema de las artes", se abordará, en primer lugar, el impacto que dicha postura está teniendo en los foros del debate estético anglosajón acerca de la definición del arte con objeto de evidenciar deficiencias de nuestro actual sistema del arte y apuntar la dirección de posibles alternativas, especialmente aquellas que, como la de Stephen Davies, incorporan el legado artístico de culturas no-occidentales como marco de operaciones más amplio desde el que cuestionar el sistema del arte moderno" (Fernández 2008).

5 El concepto del doble circuito formal-informal de la economía urbana fue desarrollado en los años setenta por el abogado y filósofo brasileño Milton Santos para explicar los procesos de la economía latinoamericana con presencia de grupos adinerados y otros que viven en la pobreza, cuyas lógicas económicas no responden a los modelos del capitalismo de los países desarrollados.

medio de sistemas que nada tienen que ver con la idea institucionalizada y canónica occidental de los espacios del arte hegemónico. Espacios estos por donde circula y se reproducen los valores y los objetos mediante los cuales se definen los mecanismos que preservan y promueven la herencia cultural de la corriente principal, cuyos objetos y valores dependen para su conservación y reproducción. El hábitat popular y el hábitat ancestral contemporáneo latinoamericanos, ni siquiera son reconocidos como Arte o como Cultura. En estos contextos mestizos donde predomina la hegemonía estética occidental tampoco se les reconocen como patrimonio, ni tampoco existen categorías que así lo establezcan, como consecuencia: el sistema del arte y la cultura con sus museos, academias, congresos, salones, premios y un mercado de colecciones y galerías, se sirve de esos espacios e instituciones para celebrar y perpetuar sus valores estéticos, mientras los “otros” modos del arte y la cultura en cambio, no se conservan aislados de la cotidianidad. Están en la calle, se viven.

En el 2013 en ocasión de un *workshop* sobre ciencias sociales⁶, es concebida la idea de crear una Red de Observatorios de lo “patrimoniable” por iniciativa de artistas creadores-investigadores

de Brasil y Colombia que habían trabajado juntos en España⁷. La táctica acordada plantea tejer puntos de contacto o nodos entre dos sistemas, por una parte los sistemas informales (ancestral contemporáneo y popular) y por la otra el sistema formal del arte y de las instituciones del estado que trabajan con patrimonio. Partiendo desde abajo sin ningún apoyo institucional formal, se recurre a la sinergia y la solidaridad creativa entre artistas con líderes y grupos sociales locales, se establecen entonces procesos-puentes y lugares de tránsito entre ambos sistemas. Así, se aprovecha de la dinámica y los recursos de eventos institucionales académicos, o del calendario de espacios y eventos del sistema del arte de la corriente principal⁸, tanto a nivel local como internacional, para ir tejiendo estos sistemas y sus calendarios. Esto se concreta mediante una serie de acciones y procesos de arte-participativo, de accionismo o colaboracionismo, que configuran la red en forma vivencial antes que institucional.

Dicha red posee entonces una identidad territorial a la vez local y global, local y difusa, doble y ambigua, frágil y adaptativa, aleatoria,

6

II Workshop networking in social, economic and human science, 13-15, Noviembre, 2013, Universidad Antonio Nariño – UAN, Bogotá, Colombia. En este empeño de la red, y para que sea debatida, en otros países latinoamericanos y en contextos brasileiros, viene trabajando la artista y curadora brasileña Lilian Amaral desde el 2012 y en Colombia el artista y curador Francisco Cabanzo.

7

Desde el 2003, Francisco Cabanzo y Lilian Amaral se conocieron por medio de POCS - pROYECT for oPEN and cLOSED sPACE association, de Barcelona.

8

Lejos de pensarse en un circuito único de la cultura, existirían siempre un circuito dominante y otros circuitos paralelos con otras lógicas y valores, tal y como se plantea para el caso de los vikingos y los celtas en el Norte de Europa (Dawson, 2013, p. 228).

intermitente, y gracias esas características híbridas e inestables y hasta aparentemente contradictorias, se viene dando la posibilidad de promover procesos igualmente dobles, maleables. A la vez que la participación de los artistas se relaciona con el tejido y los flujos creativos de una localidad, se teje otro flujo con otros artistas y observatorios locales. Aprovechándose sobretodo las instituciones del sistema académico, dichas conexiones constituyen también nodos de conectividad con otros nodos y observatorios a escala internacional; la doble escala plantea flujos que permiten alimentar los procesos creativos con recursos inmateriales de conectividad y visibilidad que contribuyen a la valorización del patrimonio o mejor de lo patrimoniable. El tejido de la red establece nuevas conexiones entre dos sistemas estéticos paralelos pero independientes, y dada la naturaleza diversa de ambos sistemas, cada uno con su propia lógica paragonable al modelo de los dos circuitos, informales-formales (Santos 1970), esas conexiones y flujos vienen implicando que los procesos creativos pasen por la mediación y negociación de intereses; según los intereses de los procesos artísticos de la corriente principal y los intereses locales ligados a procesos de resistencia e innovación adaptativa de lo popular y lo ancestral.

Artistas y líderes locales, que en algunas ocasiones coinciden en una misma persona con una doble función e identidad), entran juntos a

diseñar tácticas⁹ acciones y prácticas de creación, lúdica, activista, de accionismo o colaboracionismo que cambian las relaciones entre habitantes y entidades gestoras culturales¹⁰ Los artistas obrando como facilitadores exógenos (investigadores-creadores), operando en forma colaborativa, sin tener preconcebida ninguna categoría de patrimonio ni un determinado lenguaje o medio artístico, ni tampoco algún tipo de resultado estético, haciendo eso sí énfasis en el proceso, en la experiencia.

A partir de esa relación, casual o programada, permanente o intermitente, local e internacional, pero siempre renegociada y ratificada en forma abierta y participativa, se desarrollan acciones artísticas, o mejor de obras tránsito-trayecto¹¹, (derivas, rastros, registros, juegos, exploraciones), mediante las cuales la curiosidad

9

Se habla de táctica pues es la manera de la forma militar propia de guerrillas y ejércitos minoritarios o en desventaja que no buscan vencer sino desestabilizar al enemigo que lo domina, mientras la estrategia pertenece al obrar de los ejércitos en ventaja que buscan perpetuar su hegemonía.

10

En el caso colombiano, sinergias con la Universidad Antonio Nariño de Bogotá, con el Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá (Colombia), e internacionalmente con la Prefeitura de Fortaleza (Brasil), La Universidad Federal de Goiás, La Universidad Federal de Sao Paulo, la Fundación Memorial de América Latina Marta Traba, La Feira Independente de Arte Latino-Americana de Sao Paulo (Brasil), el Ayuntamiento de Sant Joan de Mediona, La Universidad de Valladolid (España).

11

La obra que hace énfasis en el proceso en lugar del resultado pone su acento en el tiempo, en la huella, en el tránsito y por ello no es una obra que se exprese como resultado u obra acabada, tal y como lo definiera Salabert (2013, p. 148).

y la potencia creadora de los "actantes"¹², habitantes-actores, miembros de entidades y artistas (arquitectos, diseñadores, creadores visuales y plásticos, performistas, etc.) hacen emerger los valores de esos contextos o hábitats locales. De esta forma objetos, prácticas y valores propios del hábitat popular, o ancestral contemporáneo, comienzan a circular por el sistema cultural y artístico de la corriente principal del que habitualmente son ajenos, pues según lo establecido deberían circunscribirse a los circuitos del arte menor, del turismo, del folklore o del mercado de bienes y valores artesanales del circuito popular. Ese tránsito por espacios ajenos se logra gracias al sincretismo¹³ de la estrategia adoptada por los artistas que los visten de arte contemporáneo.

Pero no es solo una traducción o un camuflaje, diversos elementos estéticos tradicionales o populares se conjugan, fluyen, colisionan, con otros de tipo contemporáneo exógeno, y de ese proceso de hibridación, mestizaje y mímesis, van cristalizando nuevas formas de re-conocimiento de las categorías "patrimoniales".

12

"Actantes": asociación de los términos actor y habitante que formula Manuel Delgado para describir el comportamiento de los usuarios del espacio público.

13

Se entiende por sincretismo, no la acepción proveniente de la antropología, sino más bien aquella que viene de la incongruente pero efectiva táctica de resistencia y adaptación de esa expresión estética mediante la cual unas formas y lenguajes que pertenecen a un sistema estético identificado con una cultura dominante, son vaciadas y re-apropiadas por un sistema de valores éticos, cosmológicos y morales pertenecientes a otro sistema cultural dominado o marginado por esa cultura dominante.

Este proceso local concebido desde el arte posibilita que ese flujo expresivo y estético, esas prácticas y forma organizativas popular y ancestral contemporánea, ambas precarias e informales, flexibles y orgánicas, espontáneas, vayan densificando la dimensión significativa de las vivencias del lugar, van posibilitando que emerjan y cristalicen cuestiones identitarias que encuentran un lenguaje de códigos ambigüos y alternos. Del proceso emergen fragmentos de memoria individual o colectiva, fantasías y elaboraciones utópicas, así como también aspectos problemáticos o simples percepciones y acercamientos novedosos que irrumpen en la superficie lisa de lo cotidiano, como también en los circuitos académicos y artísticos.

2. Los casos y las categorías como registro y rastro de las obras y sus obradores

A continuación se presentan desde el nodo colombiano, una serie de testimonios y fragmentos de las experiencias realizadas como parte de lo que comienza a tejer una Red Latinoamericana de Observatorios del Patrimonio (Patrimoniable). Más que resultados que comprueban una hipótesis, sirven como registro, de testimonios a modo de ejemplificación de las dinámicas observadas en los estudios de caso, ejemplos de registros que desembocan en la primera formulación de dos posibles nuevas categorías "patrimoniales": el hábitat popular y el hábitat ancestral contemporáneo.

Observatorio 1 “Habitat Ancestral Contemporáneo” - Caso Parque Arqueológico Piedras del Tunjo – educación / valorización del patrimonio, Facatativá.

Se adopta el modelo pedagógico experiencial inspirado en la tradición de la investigación-acción-participación (Borda, 1987; Freire, 1970) para la realización de un taller piloto de tipo lúdico, el cual se integra a una concepción pedagógica artística de inmersión y aprendizaje del cuerpo inspirado en la didáctica de la coreógrafa Delia Zapata, (A.A.V.V., 2002). Esta última plantea la posibilidad de adquirir conocimiento mediante el cuerpo y el intelecto realizando una inmersión en la realidad, que se pretende estudiar, penetrando en las formas de vida junto con los pobladores, para terminar en una acción artística crítica- transformadora, liberadora. A esa nueva realidad el arte le adhiere el concepto de “creación” colectiva, de *social skulptur*, como diría el artista y pedagogo contemporáneo Joseph Beuys¹⁴. La idea es ver más allá de la realidad material, no se trata de recuperar un patrimonio físico, sino de restaurar

un valor identitario, capaz de unir nuevamente los imaginarios de los pobladores americanos contemporáneos con el arte rupestre ancestral.



Imagen 1: Collage fotográfico del montaje del dispositivo, muro de escalada-pintura, Parque Arqueológico Las Piedras del Tunjo, Facatativá (Col). Fuente propia, Cabanzo F. 2014.

La “salida de campo”, como herramienta pedagógica posibilita hacer confluir estudiantes de escuela primaria con estudiantes de formación superior en Artes, trascendiendo los límites de la didáctica formal, el trabajo meramente investigativo proyectándose hacia un espacio creativo, de construcción colaborativa. La salida de campo es intervenida mediante una acción creativa insertando un dispositivo donde los niños pueden escalar y pintar, en síntesis, pueden vivir en carne propia la experiencia que posiblemente realizaron también los autores de los pictogramas.

Pero todo no es solo acción lúdica, es también acción colaborativa que requiere de la concertación, de la negociación y la colaboración

14

Según Zumdick Wolfgang, *Soziale skulptur: “In the early 1970s, Beuys began expanding the horizons of his practice. Having focused in the previous decade on performances, sculptures and drawings, he now began working on a range of social and political projects, including the Organisation for Direct Democracy Through Collective Referendum (co-founded in 1971), the Free International University (co-founded in 1973), and from the middle of the decade onward, green politics and the restructuring of the financial system. He did not, however, see this change as a move away from art production. Instead, he conceived it as an expansion of art’s scope and definition.”*

solidaria entre muchos actores (gestión y conservación del patrimonio, administración, técnicos de mantenimiento, fundaciones¹⁵, para la guía y educación patrimonial, maestros y estudiantes de escuela primaria¹⁶, estudiantes y docentes universitarios¹⁷, club de escaladores y defensa civil).



Imagen 2: Collage fotográfico del ejercicio de educación experiencial – performance ritual, círculo de la palabra, arte colaborativo, Parque Arqueológico Las Piedras del Tunjo, Facatativá (Col). Fuente propia, Cabanzo F. 2014.

También desde lo ritual, el ejercicio, y el cuerpo como lenguaje creativo, se proyecta más allá del gesto y la relación inmediata con el lugar, el valor simbólico del arte rupestre re-emerge en una forma nueva, como una realidad inmaterial, inmanente (Cabanzo, Henson, 2013; Careri

15

En el marco del programa de formación del parque “IE CHO ZHUSGOSCUA” (aprender camino bueno en lengua).

16

Nuevo Colegio García Lorenzo, Facatativá.

17

Universidad Antonio Nariño - UAN, Bogotá.

2013; Cabanzo, Moncada, 2014), fruto del mismo gesto de volver a caminar por esos lugares, a sabiendas de que al hacerlo surgirán nuevos elementos con los cuales se logra una densificación de la significatividad territorial. Esos lugares ya no son entonces lo que nos heredaron los ancestros, sino son los que hoy se viven, se transitan. No se trata de un territorio ancestral muerto, sino de un territorio con unos valores “patrimoniales” vivos (Amaral, 2014).

Observatorio 2 “Habitat Ancestral Contemporáneo” - Caso Mocoa – Valle del Sibundoy (Putumayo) / Barrio Rafael Uribe Uribe (Bogotá)/ Parque Ecológico “Entre Nubes”

En éste segundo Observatorio del Patrimonio, el nuevo valor que emerge en la obra del artista visual de la etnia Inga, Uaua Kallarij Jacanamijoy¹⁸, es la del fortalecimiento de saberes y prácticas tradicionales ancestrales contemporáneas, originarias de contextos rústicos y rurales originarios del Putumayo¹⁹,

18

Como parte de un programa profesionalizante de artistas cuya experiencia y recorrido lo justificara, La Alcaldía Menor de la localidad Rafael Uribe Uribe (sur-oriente de Bogotá) en convenio con la UAN, firman un convenio con la Facultad de Artes y la licenciatura en Danza, para otorgar títulos de licenciatura y de pregrado. Bajo ése convenio el médico tradicional y artesano tallador, miembro de la comunidad Inga, Isidoro Jacanamijoy recibe en el 2014 su título en Bellas Artes.

19

Colombia es uno de los países con mayor biodiversidad y diversidad cultural, se caracteriza a nivel biogeográfico de cinco bio-regiones: Costera Pacífico, Costera e Insular Caribe, Orinoquia, Amazonia, Andes, todas ubicadas en la

transferidos a una realidad urbana metropolitana como la de la ciudad de Bogotá.



Imagen 3: Uaua Kallarij Jacanamijoy y familiares, casa del clan Jacanamijoy, Santiago - Valle del Sibundoy, Putumayo (Col) Fiesta Atun-Puncha, Fuente propia, Moncada L. 2013.

En este caso, se habla de una práctica ancestral, mediante la cual en un primer momento (2013), el aprendiz de *taita*, *curaca* o *payés* (chamán)²⁰, viaja y transita por el territorio de las selvas y la cordillera del Putumayo, visitando otros *taitas*, convive con ellos y aprende su conocimiento medicinal y ritual, en una especie de “universidad vertical” (tradicional e informal). Esa práctica de caminar se conjuga un ejercicio de cartografías artísticas, animación, fotografía, video-arte, cine documental, con el fin de realizar un proyecto de grado y transmuta

franja intertropical. Además conserva cerca de setenta (70) etnias ancestrales, con sus respectivas cosmologías, lenguas y preserva el uso ritual de plantas medicinales y de conocimiento. La etnia Inga, cultura del Ayahuasca, proviene de la colonización Inca. Su territorio cubre parte de las selvas (Amazonia) y bosques húmedos del piedemonte de la cordillera en el Putumayo (Andes), y llega a las sabanas y páramos alto-andinos.

20

Antiguamente, y algunos todavía viven así, cada grupo con su linaje o clanes, vivía en una o más malokas, viviendas colectivas y espacios rituales donde ejerce dominio el *Dueño de la Maloka*, hombre jaguar o Chamán del grupo, llamado también Payé o Curaca depositario de la tradición y los rituales (ACNUR, DNP 2006, p 198).

entonces en las formas del arte contemporáneo. En un segundo momento, (2014) ese proceso de Jacanamijoy se teje, gracias al trabajo artístico, con las prácticas y valores del trabajo femenino y de la familia Inga, con el propósito de la recuperación de las prácticas de diálogo de saberes interétnico (Huitoto, Pijao, Pasto, Nasa-KIwe, Inga y Negritudes) por medio del “círculo de la palabra” (*Minga* de pensamiento) y la realización de una instalación de *landart*: *Uairachi* o “círculo de armonización del ambiente de las personas y de la actividad” registradas mediante el lenguaje multimedial²¹.



Imagen 4: Uaua Kallarij Jacanamijoy e hija, Uairachi (Círculo de armonización del ambiente, de las personas y la actividad) instalación y performance, trabajo de grado, Facultad de Artes, UAN, Centro Cultural, Alcaldía Localidad Rafael Uribe Uribe, Bogotá (Col). Fuente propia, Moncada, L. 2014.

21

Ambas acciones promovidas por la Alcaldía localidad Rafael Uribe Uribe de Bogotá. La primera como parte integrante de la tesis de pregrado (profesionalizante) en el 2013, la segunda el 01/06/2014 en los predios del Parque ecológico “Entre Nubes”, Cerros Orientales de la Sabana de Bogotá, en la misma localidad.

El mismo autor, propone posteriormente otra actividad "cultural", que recibe también apoyo de la Alcaldía local, con la repetición de las mismas dos acciones colaborativas y performáticas, y nuevamente con el propósito de establecer un diálogo de saberes interétnico, alrededor del tema de la recuperación y práctica de la medicina ancestral.

Observatorio 3 "Hábitat Popular" - Caso - Barrio Pardo Rubio - Bogotá / memoria / museo - "colección de arte contemporáneo", colectivo DEMARCHA

En este tercer Observatorio del Patrimonio, el nuevo valor que emerge como parte del resultado de las derivas realizadas en el marco del TCA-I / Hábitat Popular – Barrio Pardo Rubio²² es el hábitat popular-obrero como producción colaborativa y colectiva de ciudad. La estrategia mediante la cual se aborda esta categoría es el trabajo de reconocimiento del contexto en forma casual, con la intención de identificar, documentar y preservar las formas de resistencia cultural y sincretismo popular²³, para

22

Taller de diseño y proyección, dirigido por Francisco Cabanzo, quien promueve acciones de recuperación de la memoria, cartografías artísticas y arquitectura colaborativa, como parte del Observatorio del Patrimonio – Pardo Rubio, con la colaboración de estudiantes del programa de Arquitectura (2,3,4 semestres), de la Facultad de Artes, Universidad Antonio Nariño.

23

En las culturas ancestrales latinoamericanas en el uso y gestión de recursos naturales, era bastante común el uso de patrones espaciales y estrategias de apropiación

extrapolar metodologías y procesos colaborativos, de arte relacional y activismo, en las artes.



Imagen 5: Registro de la deriva del día 4 de agosto del 2014, Barrio Pardo Rubio, Bogotá (Col). Fuente propia, Colectivo DEMARCHA, Téllez N. 2014.

De esa deriva, surge la identificación de lugares en el espacio público del barrio que son apropiados por los pobladores sin ser privatizados, constituyéndose en núcleos de alta densidad significacional. La mirada exógena y académica, la mirada del patrimonio, es una mirada de tradición estética occidental propia del sistema del arte y de las instituciones que la sustentan y la reproducen la institución del archivo histórico de Courbet en tiempos de Napoleón, trasplantado a América por la corona portuguesa con la Misión Francesa de Lebreton

territorial basadas en las formas organizativas y las dinámicas del trabajo colaborativo no pagado, tales como la *Minga* y otras más. No obstante la llegada con la conquista y la colonia, del régimen de esclavitud y formas capitalistas de comercio de mano de obra, estas formas ancestrales se han preservado hasta nuestros días en las comunidades populares urbanas y rurales, tal como sucede en Colombia.

en 1816, trayendo consigo el museo, así como la colección, la galería, la academia, el monumento.



Imagen 6: Registro de la deriva del día 4 de agosto del 2014, "Jardín – Museo de arte contemporánea – Pardo Rubio", Fuente propia Colectivo DEMARCHA, Téllez N. 2014.

En el caso del Pardo Rubio, referenciando la existencia de obras casi mitológicas como el "Museo en la valija" (Duchamp, 1936-41)., el montaje *Palazzo Regale* (Beuys, 1971)., la obra *One and three lamps* (Kosuth, 1965)., la instalación y el "juego" interactivo "*18 happenings in 6 parts*" (Kaprow, 1959).



Imagen 7: Ficha museográfica, obra "Rueda de Bicicleta" Duchamp – Pardo Rubio, 1913-2014. Fuente propia Colectivo DEMARCHA, 2014.

Todas estas reconocidas referencias del arte contemporáneo, que parten de la idea del coleccionismo y han trascendido inspirando diversos modelos de museografía, pasan por esa forma de valoración y reproducción cultural, conservación y del patrimonio propias de la cultura occidental, que difieren de otras formas culturales de clasificar y nombrar, de conservar y reconocerse en objetos, lugares y eventos. De manera provocadora, los "curadores"²⁴ y el colectivo DEMARCHA²⁵ plantean la apropiación sincrética popular de éstos íconos o "tótems" casi sagrados del arte contemporáneo haciéndolos confundirse con la idea del "museo

24

La instalación museográfica realizada, mima en clave surrealista la existencia de una "colección" ("Colección de arte contemporáneo – Pardo Rubio, Cerro del Cable", Bogotá), exhibida en el MAC – Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá, en noviembre del 2014, la existencia de unos curadores: Francisco Cabanzo, Lucho Salcedo, Leonor Moncada, Heiler Torres, Orlando Salcedo, René Vidal (artistas), de un colectivo de artistas DEMARCHA (grupo de estudiantes) y de un coleccionista (Don Miguel, habitante del barrio popular obrero Pardo Rubio). En realidad el "coleccionista" desde hace veinticinco años se apropia de un vacío urbano, un no-lugar, una "olla" (expediente de drogas) y crea un huerto donde cultiva verduras, plantas medicinales y aromáticas. El cerramiento precario del jardín es construido con material reciclado que es fotografiado y presentado como una colección de obras de arte contemporáneo

25

Aquí el término "marcha" asociado al colectivo DEMARCHA, hace referencia al acto performático y militar de caminar al unísono y en sincronía, perfectamente alineados y geométricamente dispuestos en orden; en oposición ambigua con el uso "popular" del término en la jerga "popular" española en la que "irse de marcha" significa irse de farra, de rumba, en desorden. También habla del proceso de marcharse, irse, dejar o abandonar un lugar que indica la situación precaria, en tránsito de los protagonistas de la comunidad académica del Cerro del Cable, más específicamente del proyecto "Básico-Común no es Común Básico" que será desarrollado como un *work in progress* durante el segundo semestre del 2014.

de arte contemporáneo” para hacer dialogar un lugar cualquiera del barrio Pardo Rubio o, mejor, un lugar cualquiera plagado de densidad significativa, para tejer con el arte, a través del arte, una maraña de apropiaciones y citas sin fin.

La idea de diluir el ego del autor y sustraer del intercambio coleccionista burgués el arte y su producción, la idea de usar el espacio como síntesis y condensación simbólica de valores compartidos-subvertidos, romper ese equilibrio precario entre centros y periferias, entre erudito y popular, entre lo cocido y lo crudo²⁶, hasta llegar a el montaje expositivo “COLECCIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO – PARDO RUBIO (CERRO DEL CABLE, BOGOTÁ)”.

Observatorio 4 “Hábitat Popular” - Caso – Barrio Las Cruces – Bogotá / Una lectura desde lo popular

En este cuarto Observatorio del Patrimonio, el nuevo valor que emerge como parte del resultado de una serie de acciones de registro de testimonios, entrevistas y recorridos por el barrio popular *Las Cruces*, un emblemático asentamiento popular, el borgo bogotano del

período histórico Colonial y Republicano, y por lo tanto parte integrante del Centro Histórico de Bogotá, es la producción social de la “ciudad espontánea”. Esto con el fin de registrar la forma en que un individuo piensa y se piensa a sí mismo como “patrimoniable”, caracterizando esa visión de patrimonio, ya no como algo congelado o material que representa una época, un nivel, un estrato cultural y socio-económico, sino más bien un círculo de producción y de creación de “lo popular”, que involucra la percepción de sí y del entorno, con todo aquello, que no es otra cosa que la materialización de la voz consciente o inconsciente de una colectividad.

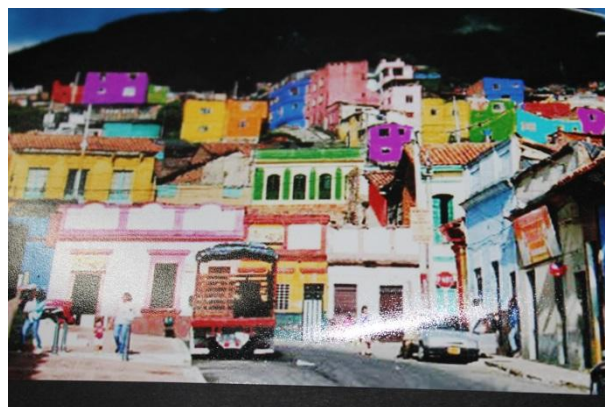


Imagen 8: Trabajo del Observatorio Hábitat Popular – Las Cruces, Fuente propia, Taller TCA-1, Ortiz Y. 2013.

Cambiar la representación y la percepción que se tiene del hábitat popular en ámbitos académicos o institucionales, se hace necesario dado que estos sujetos de la gestión del patrimonio, poseen una visión reducida y plagada de prejuicios, asociando éste hábitat con pobreza,

26

La metáfora de lo cocido y lo crudo en Galeano, lejos de las oposiciones en lo mestizo, es parangonable al sentido profundo y libertario y ambiguo de lo primitivo y lo moderno hibridados en el manifiesto Antorópofago de Oswald de Andrade inspirado en el cuadro moderno de Tarsila do Amaral; tanto como en el manifiesto Escuela del Sur del artista constructivista Joaquín Torres García.

inseguridad y fealdad, todos sinónimos de carencia, lo que significa que además de convivir con dificultades, estos pobladores del Centro Histórico deben luchar por hacer sobrevivir su producción cultural e identitaria, asociada a las formas progresivas y espontáneas de construcción de ciudad, altamente creativas las cuales chocan con las ideas fosilizantes y canónicas de patrimonio material arquitectónico o urbano, que las élites culturales promueven desde la academia y las instituciones con proyectos y programas oficiales de “rehabilitación y conservación patrimonial”.



Imagen 9: Imagen retocada, Trabajo del Observatorio Hábitat Popular – Las Cruces, Fuente propia, Taller TCA-1, Ortiz Y. 2013.

El Observatorio de Patrimonio se ha previsto como un espacio de encuentro para reflexionar, debatir, recorrer, conocer y reconocer la simultaneidad de las transformaciones físico-espaciales, socio-culturales y comunitarias, además de la re-significación conceptual con respecto al hábitat popular, con la participación de los diferentes actores²⁷.

El observatorio surge como iniciativa de la arquitecta y pobladora del barrio Yenny Ortiz²⁸, quien se define, no obstante su formación académica doctoral como una “chica de Barrio”, interesada por recuperar historias de los abuelos, como expresión de un amor propio hacia el barrio, hacia “La vida de Barrio”. Esas tradiciones heredadas de los abuelos, como parte de la memoria colectiva que parecen haberse ido perdiendo paulatinamente, y con estas desaparecería también el sentido de pertenencia que impregna cada una de las casas construidas en forma colaborativa. Casas que sin ser obra de Arquitectos reconocidos, ni pertenecer a un estilo arquitectónico estructurado y catalogable

27

Líderes comunitarios, el IDPC (Instituto Distrital de Patrimonio y Cultura), Metro vivienda, Caja de Vivienda Popular, JAC (Junta de Acción Comunal), 95 arte callejero (Colectivo de grupos de Hip Hop del barrio las cruces), escuelas de Break Dance, Institución Alianza Educativa Colegio la Giralda, CDA (Centro Dios es Amor) y la UAN (Universidad Antonio Nariño).

28

La pobladora y nativa del barrio Las Cruces, Yenny Ortiz, promotora del Observatorio del Patrimonio – Las Cruces, es arquitecta egresada de la UAN, allí trabaja como profesora y directora de la unidad de investigación de la Facultad de Artes. Realizó su tesis de licenciatura sobre su barrio, continuó su investigación a nivel de maestría y obtuvo el doctorado en París, siempre trabajando sobre el mismo tema.

en cada una de sus transformaciones, narran historias de vida, de quienes como expresa Ortiz, siendo "gente verraca"²⁹ constituyen el verdadero valor patrimonial y cultural del barrio.

3. Conclusiones y prospectivas.

Como ya se afirmaba anteriormente la red y los nodos u observatorios del patrimonio presentados en el nodo Colombia lo corroboran, en América Latina los espacios de reconocimiento de categorías "patrimoniales" se sirven de acciones y tácticas de ocupación³⁰, de tránsito sincrético que favorecen en lo popular y lo ancestral su propia naturaleza de resistencia y adaptación continua. Es decir, que aquello que la academia en su momento reconoce como folklore y artesanía, se viste de arte contemporáneo y aquí en esta sede de publicación científica se viste de historia, de educación y valorización patrimonial. Así comienzan a circular valores populares, ancestrales por los espacios ajenos. Los testimonios hablan de cómo se aprovechan

29

La palabra "verraquera" (berraquera) no está registrada en el diccionario de la Real Academia Española. La expresión popular (Col) "gente verraca" (berraca) es empleada para designar gente valiente, luchadora, fuerte. "Verraco" (Del lat. Verres). Cerdo padre. Diccionario de la Real Academia Española.

30

El movimiento contemporáneo anti-especulativo y de lucha contra el proceso de gentrificación, de reivindicación del derecho a la vivienda, en el caso español explica el surgimiento de movimientos sociales colaborativos liderados por jóvenes, como el de los "Okupas" quienes reivindican el derecho ciudadano a la vivienda como reacción a los procesos de especulación urbana y especulación inmobiliaria según Vásquez, (2003).

eventos, instituciones y lenguajes del sistema del arte y de la cultura que ofrecen espacios académicos como éste (una revista de historia) para tejer relaciones entre lugares marginales al sistema de la cultura y el arte y del territorio urbano o rural.

El arte no representa la realidad, la crea, la hace presente, pero en forma ambigua de experiencia significativa presente, que cristaliza y se documenta convirtiéndose en testimonio. El trabajo presentado aquí no es entonces un artículo científico, ni siquiera lo era cuando fue presentado como ponencia en un congreso de educación patrimonial donde fue seleccionado para ser aquí publicado. Con toda humildad es tan solo una obra de arte, un acto estético que se sirve de una táctica sincrética y transmuta para lograr penetrar la corriente principal, desde la periferia al centro: para lograr el reconocimiento que presupone la aceptación, la publicación, la divulgación, es decir, la valorización y elevación a categoría de "producción académica de conocimiento", avalada por una institución del arte y de la cultura; en este caso, una publicación especializada en temas de historia y educación en historia.

Se trata de una forma más de expresión catalogada a su vez en el lenguaje del arte contemporáneo como accionismo, activismo, arte colaborativo, arte participativo, y en este punto subvierte la objetividad que presupone lo científico y asume toda la subjetividad que engendra, como obra de arte. Esa obra

transmuta en lo científico como obra proceso, obra social tal y como lo preconizara Beuys, el chamán del arte contemporáneo.

En el terreno de los aportes de las experiencias de los observatorios para la gestión del patrimonio artístico y cultural, se evidencia como un aporte de la red que promueve el modelo de “museo difuso” donde abandona el edificio y se convierte en territorio, en vereda, en calle, en barrio, lugares cotidianos donde se integran valores naturales y paisajísticos con aquellos del patrimonio artístico y cultural, pero no desde la norma o del vínculo, de monumento o del premio, sino desde una aproximación lúdica, en la cual caminar o transitar por el espacio público, se convierten en una experiencia transformadora que en la hibridación permea al saber erudito con el saber popular, o con el ancestral contemporáneo en sus múltiples formas de hábitat, en sus múltiples posibilidades de mestizaje que lo perpetúan haciéndolo siempre diverso.

De esta manera se abre una reflexión en el sentido de la valorización vista justamente como valor añadido, y no como conservación a ultranza que momifica y aísla, sino como celebración de la vivencia significativa, establecida mediante el arte, constituida por la experiencia lúdica, la vivencia que cambia la mirada hacia el objeto mismo del arte y lo hace más significativo pues devuelve la mirada hacia quien lo mira, lo observa tras haber vivido esa experiencia de apropiárselo y resignificarlo.

La red de Observatorios del Patrimonio ha constituido un flujo de relaciones e información, de experiencias estéticas tejidas entre pobladores de varios sitios que pertenecen al hábitat popular y ancestral contemporáneos para convertirlas en nuevas categorías “patrimoniales”. Esas categorías han emergido en forma reiterativa de abajo hacia arriba, en forma de acciones lúdicas y pedagógicas, mutando en forma de ponencia y de artículo hasta visibilizar, valorizar esos lugares ubicados al margen del sistema del arte y la cultura dominante, al margen del sistema urbano de asentamientos. La presencia de la obra en una institución científica de la corriente principal mediante esa táctica sincrética adoptada, plantea la posibilidad a futuro de enfrentar los embates de los procesos especulativos, de desplazamiento forzado y de gentrificación³¹ urbana y rural, de resistencia los ataques de procesos de suplantación cultural y de promoción de cánones estéticos exógenos, ajenos a los patrones populares y ancestrales de sus pobladores. La red, las prácticas artísticas y los testimonios presentados no plantean ejercer

31

“El término gentrificación, en el sentido que actualmente le concedemos, haciendo referencia a la sustitución de la población y aburguesamiento de sectores urbanos, surge en la década de los sesenta, introducido por Ruth Glass y utilizado para referir la invasión de algunos barrios obreros, próximos al centro de Londres, por individuos de clase media que rehabilitaban la deteriorada edificación residencial haciendo subir los precios de la vivienda y provocando la expulsión de las clases obreras que originalmente habían ocupado el sector. El proceso conduciría a un cambio radical del carácter socioeconómico de los distritos afectados. Esta autora eligió un término derivado de *gentry* que, de forma irónica, hace referencia a una burguesía rural típicamente británica.” (Parra, 2013)

oposiciones polarizadoras ni purismos étnicos, en cambio plantean retomar justamente procesos de adaptación sincrética, de mestizaje, procesos que emergen de las prácticas populares y ancestrales, provistos de toda la carga utópica que presuponen, sin importar a donde se llegue, sino solamente dejando huella de la presencia, de la persistencia, del transmutar como obra-trayecto, como obra en tránsito.

4. Referencias bibliográficas

- AA. VV. (2014). *Social Sculpture*, Visionado el 10, noviembre, 2014 en <http://pinakothek-beuys-multiples.de/en/glossary/social-sculpture/>
- AA.VV. (2002). *Afrodescendientes en las Américas, trayectorias sociales e identitarias. 150 años de la abolición de la esclavitud en Colombia*. Editores: Claudia Mosquera, Mauricio Pardo, Odile Hoffmann, U Nacional, ICAHN.
- Amaral L., y Barbosa, A. (Ed.). (2008). *Interterritorialidade - Mídias, Contextos e Educação*. São Paulo: Edições SESC, SP.
- Bolaños, G. (2006). *Educación por medio del movimiento y expresión corporal*. San José de Costa Rica: EUNED.
- Borda, F., y Rodríguez B. C. (1987). *Investigación Participativa*. Montevideo: La Banda Oriental.
- De Bruyne, P., y Pascal. G. (Ed.). (2011). *Community art: The politics of trespassing*. Valiz Antennae, Ámsterdam. ISBN 978-90-78088-50-9.
- Cabanzo F., Moncada L., Hartmann Libia. (2014) Valorización del patrimonio ancestral y popular – arte rupestre, “Las Trillizas” – Parque Arqueológico Piedras del Tunjo, Facatativá, Colombia. En *Memorias do 5 Seminario de Patrimonio: conservar, restaurar, educar*. Prefeitura de Fortaleza, Fortaleza (en prensa).
- Cabanzo, F. (2014) *Oklahoma-nararachi: peyote road* En. *The ruined Archive*, edited by Chambers Iain, Grechi Giulia, Nash Mark, Cap. *Of an archive. MeLa: The european museum in the migration era*. MeLa Books, Politecnico di Milano, Milano, 2014. Pgs. 215-240.
- Cabanzo, F., Moncada, L. (2014). Valorización del Patrimonio Rupestre, Parque Arqueológico Las Piedras del Tunjo: Ejercicio pedagógico experiencial cuerpo-gesto-soporte-espacio. (Ponencia) En *Memorias del III Seminario Taller Internacional de Arte Rupestre*, INFRAO, GIPRI, Alcaldía de Facatativá, Facatativá.
- Delgado, M. (1999). *El animal público: hacia una antropología de los espacios urbanos*. Anagrama. Madrid.
- Dawson, C. (2012). *Los orígenes de Europa*. Rialp, Madrid.
- Fernández R. (2008). “La estética invisible del arte popular”. En Contrastes. Revista Internacional de Filosofía, Versión electrónica en: www.uma.es/contrastes Suplemento 1. Visionado el 8 noviembre 2014.

Freire, P. (1970). *Pedagogía do oprimido*. New York: Herder & Herder.

Íñiguez, R. L. (2003). (Preprint) "Movimientos sociales: conflicto, acción colectiva y cambio social", P03/80007/00034. En Vasquez. (editor) 2003. *Psicología de la acción colectiva*.

EDIUOC Barcelona. Visionado el 6 noviembre, 2014.

<http://www.contemporaneaugr.es/files/Teor%C3%ADas%20Movimientos%20Sociales.pdf>

Jacanamijoy, I. (Uaua Kallarij). (2014). *Simbología y espiritualidad en el caminar de Uaua Kallarij*. Trabajo de grado (inédito, depositado), Universidad Antono Nariño, Bogotá.

Martínez, A. (2000). *De la pincelada de Monet al gesto de Pollock*. Valencia: U. Politécnica.

Parra, D. I. (2003). "La gentrificación en la cambiante estructura socioespacial de la ciudad." En Biblio 3W, Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales, Universidad de Barcelona, Vol. XVIII, nº 1030, 25 de junio de 2013.[Serie documental de *Geo Crítica. Cuadernos Críticos de Geografía Humana*] Visionado el 6 noviembre, 2014.

Peters B. G. (1995). "Modelos alternativos del pro de la política pública: de abajo hacia arriba o de arriba hacia abajo", en Gestión y Política Pública, Vol. IV, No II, 1995. Visionado el 8 noviembre, 2014.

http://www.gestionypoliticapublica.cide.edu/nun_m_anteriores/Vol.IV_No.II_2dosem/PG_Vol.

[4_No.II_2dosem.pdf](#). Visionado el 6 noviembre, 2014.

Schinca, M. (2002). *Expresión corporal, técnicas y expresión del movimiento*. Wolters Kluner Educación. Barcelona.

Salabert, P. (2013). *Teoría de la creación en el arte*. Cap. El arte complaciente y la intención del artista creador. Akal, Madrid.