

NOS TOMAMOS EL CENTENARIO

ADRIANA DÍAZ CÓRDOBA

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
INSTITUTO DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
BUCARAMANGA
2009**

NOS TOMAMOS EL CENTENARIO

ADRIANA DÍAZ CÓRDOBA

Trabajo de grado para optar al título de Maestra en Bellas Artes

Director:

JOSE ALFREDO TORRES O.

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER

INSTITUTO DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

BUCARAMANGA

2009

AGRADECIMIENTOS

Este proyecto no habría sido posible sin la colaboración directa, decidida participación, tiempo y dinero de una gran cantidad de personas.

En primera instancia agradezco a mi familia por su apoyo incondicional, por creer en mí, en mi trabajo y en mi sueño, a mis maestros y compañeros, por compartir saberes y pasiones, a Jose Alfredo Torres, quien asumió la dirección del proyecto con increíble entrega, soportó mis constantes cambios y acompañó cada parte del proceso orientando y aterrizando ideas, a Paola Correa y Javier Amaya por las noches “de pega”, a William Jones por el acompañamiento con la cámara, a Manuel Serrano por ser cómplice, compañero de andanza, bastón y lazarillo, por estar siempre ahí, por los trasnochos, por sus aportes, su tiempo y trabajo dedicado, al “parche, y muy especialmente a los mutantes, con quienes pude abrir ampliamente el espectro de posibilidades para el arte.

A Erick, Yolanda, Jesús, Marcelino, Andrea, Laura, Torombolo, Marta, Iguita, Mónica, Fernando, Dalila y tantos otros habitantes del sector que me abrieron las puertas de par en par y apoyaron el proyecto desde el principio. A Icotea, Teatro UIS, Jaula Abierta, Danza Contemporánea UIS, Centrarte, Andrei, Víctor Hugo Niño (Bombillo), Jorge Meneses (Memín), Jhon Ardila, Joaquín, Mauricio Muñoz, Edson Velandia y Jorge Torres, los artistas participantes de la toma del centenario, que donaron su trabajo y creyeron en la propuesta.

Y finalmente, agradecimientos especiales a Coosanandresito, Terminal de Transportes, Cajasan, Publicom, CVS Ventana Gold Corp, Publicaciones UIS y a la Junta de Acción Comunal Barrio Centro, patrocinadores del proyecto.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	1
1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	3
2. OBJETIVOS	6
2.1 OBJETIVO GENERAL	6
2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	6
3. JUSTIFICACIÓN	7
4. MARCO TEÓRICO	9
4.1 MARCO CONCEPTUAL	11
4.1.1 LA MEMORIA: FICCIÓN Y REALIDAD SIMBOLICA	11
4.1.2 LA MEMORIA COMO PRINCIPIO DE IDENTIDAD	13
4.1.3 ESPACIO PÚBLICO, CONSTRUCCIÓN IMAGINARIA.	14
4.1.4 IMAGINARIOS URBANOS	16
4.1.5 ARTE PÚBLICO, PARTICIPACIÓN COLECTIVA	17
4.1.6 SITUACIÓN CONSTRUIDA, SITUACIONISTAS	18
4.2 MARCO HISTÓRICO DEL PARQUE CENTENARIO	19
4.3 MARCO REFERENCIAL	31
4.3.1 HAPPENING: ALLAN KAPROW Y JOHN CAGE	31
4.3.2 JOSEPH BEUYS	32
4.3.3 FLUXUS	33
4.3.4 SUZANNE LACY	34
4.3.5 MARTA MINUJIN.	35
4.3.6 AI WEIWEI, 1957.	36
4.3.7 0100101110101101	37
4.3.8 PRINCIPALES ANTECEDENTES EN COLOMBIA.	38
4.3.9 NICOLÁS CADAVID, ARTISTA LOCAL	41
5. PROCESO	43

5.1 OBRAS ANTERIORES	43
5.2 EXPERIENCIA COLECTIVA, GALERÍA LAMUTANTE	46
5.3 ETAPAS DE REALIZACIÓN	48
5.3.1 INVESTIGACIÓN Y DOCUMENTACIÓN DEL SECTOR	48
5.3.2 DESARROLLO DE LA IDEA	49
5.3.3 GESTIÓN DE RECURSOS	50
5.3.4 PROVOCACIÓN DE LAS TRES PERSPECTIVAS	50
5.3.4.1 MEMORIAS	51
5.3.4.2 MIRADA DEL ARTISTA	51
5.3.4.3 PÚBLICO ASISTENTE	52
5.3.5 TOMA DEL CENTENARIO	55
5.3.5.1 SOCIALIZACIÓN DEL MATERIAL	65
5.3.6 EDICIÓN Y MONTAJE	66
6. INTERPRETACIONES	68
7. CONCLUSIONES	70
8. BIBLIOGRAFÍA	72

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1. PARQUE CENTENARIO DE LA INDEPENDENCIA.	20
FIGURA 2. FUENTE DONADA POR LA COLONIA LIBANESA.	21
FIGURA 3. DESFILE DEL CENTENARIO DE LA INDEPENDENCIA, CARRO ALEGÓRICO.	22
FIGURA 4. KIOSCO CONSTRUIDO POR LA COLONIA SIRIA.	23
FIGURA 5. ESTATUA EN BRONCE DE AQUILEO PARRA.	23
FIGURA 6. TOMA AÉREA DEL PARQUE CENTENARIO.	24
FIGURA 7. ACTIVIDAD DESARROLLADA EN EL PARQUE.	25
FIGURA 8. TERMINAL DE TRASPORTES EN EL COSTADO NORTE DEL PARQUE CENTENARIO.	26
FIGURA 9. CERRAMIENTO DEL PARQUE CENTENARIO.	27
FIGURA 10. ESTADO DEL PARQUE SIN LAS CASETAS .	28
FIGURA 11. ANTIGUO CAFÉ CENTENARIO, AHORA RESIDENCIA.	29
FIGURA 12. ESTADO ACTUAL DEL PARQUE CENTENARIO.	30
FIGURA 13. ALLAN KAPROW. 18 HAPPENINGS IN 6 PARTS. 1959	32
FIGURA 14. JOSEPH BEUYS. 7000 ROBLES, 1982	33
FIGURA 15. NAM JUNE PAIK. GOOD MORNING MR. ORWELL, 1984	33
FIGURA 16. SUZANNE LACY. THE CRYSTAL QUILT. MINNEAPOLIS, 1987	34
FIGURA 17. MARTA MINUJIN. PARTENÓN DE LIBROS, 1983	35
FIGURA 18. AI WEIWEI. TEMPATE. 2007	36
FIGURA 19. COLECTIVO 0100101110101101. NIKE GROUND, 2003	37
FIGURA 20. JAIME ÁVILA. LOS RADIOACTIVOS, 1997	39
FIGURA 21. PROYECTO INTERINSTITUCIONAL. LA PIEL DE LA MEMORIA, 1998	40
FIGURA 22. NICOLÁS CADAVID. "LOS VOLUNTARIOS", 2005	42
FIGURA 23. PROBABILIDAD 1/6. 2006	43
FIGURA 24. UN JUEGO NEGRO MÁS. 2007	43

FIGURA 25. GRAFOMANÍA. 2007.	44
FIGURA 26. CHISME AL CORTE. ADRIANA DÍAZ Y JUAN DIEGO MANTILLA, 2007	45
FIGURA 27. LA COMPAÑÍA, FESTIVAL DE PERFORMANCE. MI PRIMERA VEZ. 2007	46
FIGURA 28. LA COMPAÑÍA, II FESTIVAL DE PERFORMANCE. MÁS ALLÁ DEL ESPECTÁCULO. 2008	47
FIGURA 29. PRIMEROS CARTELES, CAMPAÑA DE EXPECTATIVA.	52
FIGURA 30. TERCER CARTEL, CAMPAÑA DE EXPECTATIVA.	53
FIGURA 31. CARTEL DE LANZAMIENTO	54
FIGURA 32. SOUVENIRES DE LA TOMA.	54
FIGURA 33. ESPACIO DE INFLUENCIA Y ACCIONAR DEL PRIMER GRUPO.	55
FIGURA 34. PROPUESTA DE TEATRO UIS. DISCUSIÓN SOBRE EL SAPO	56
FIGURA 35. PROPUESTA DE TEATRO UIS. JUEGO CON LOS NIÑOS	57
FIGURA 36. PROPUESTA DE TEATRO UIS. PICNIC	58
FIGURA 37. PROPUESTA DE TEATRO UIS. PILARICAS	58
FIGURA 38. PROPUESTA DE TEATRO UIS. EMPRESARIOS	59
FIGURA 39. PROPUESTA DE TEATRO UIS. JUEGO E INTERCAMBIO DE MONEDAS	59
FIGURA 40. JHON ARDILA EN ESCENA	60
FIGURA 41. PROPUESTA DE JORGE TORRES	61
FIGURA 42. PROPUESTA DE CENTRARTE	61
FIGURA 43. PROPUESTA DE RAPEROS DEL CENTRO	62
FIGURA 44. PROPUESTA DEL GRUPO DE DANZA CONTEMPORÁNEA UIS	62
FIGURA 45. PROYECCIÓN DE VIDEOS DE CABUYA	63
FIGURA 46. PROPUESTA DE TEATRO JAULA ABIERTA	64
FIGURA 47. PROPUESTA DE ICOTEA	64
FIGURA 48. EXPOSICIÓN DE LAS DONACIONES.	65
FIGURA 49. ESQUEMA DE MONTAJE	67

LISTA DE ANEXOS

ANEXO A. FORMATO DE ENTREVISTA	74
ANEXO B. PEGA DE CARTELES EN CALLE	75
ANEXO C. IMÁGENES DE LA TOMA	77
ANEXO D. ALGUNOS TEXTOS DEJADOS POR LOS ASISTENTES	85

RESUMEN

TÍTULO: NOS TOMAMOS EL CENTENARIO *

AUTOR: ADRIANA DÍAZ CÓRDOBA **

PALABRAS CLAVE:

Arte de Público – Historia – Memoria Colectiva – Participación – Espacio Público – Imaginarios Urbanos – Construcción de Situaciones.

DESCRIPCIÓN: ARTE DE PROCESO, CON CARÁCTER RELACIONAL

En una sociedad como la nuestra, donde los espacios públicos son cada vez más reducidos y los puntos de encuentro se ven invadidos por la homogenización y estandarización pensada para el consumo de masas, se hace necesaria la acción colectiva en procura de generar situaciones para el diálogo y la reflexión de la ciudadanía.

Con la intención de insertarse en esa dinámica, *“Nos tomamos el Centenario”* nace como un proyecto relacional que inicia con la memoria e investigación histórica del Parque Centenario y tiene por fin la recuperación de dicho espacio en la memoria colectiva de los habitantes de Bucaramanga. Propone el encuentro de tres perspectivas: la historia y memorias de quienes vivieron el parque, la mirada del artista y el reencuentro con el parque por parte de los herederos del espacio.

Así, atendiendo a la necesidad de crear espacios no solo de encuentro sino de interacción social, las historias del parque serán narradas por quienes lo vivieron, artistas de diferentes disciplinas ofrecerán un espectáculo que narre una postura personal frente al espacio, y el público asistente, habitantes de la ciudad que ya no reconocen el parque como un espacio “que se puede visitar”, entran a formar parte del intercambio social ofreciendo algo al parque, una historia ocurrida allí, una idea para intervenir el parque, un buen deseo para el futuro, un poema, un cuento, una flor o cualquier cosa que quiera dejarle al parque, a su historia o a la gente que lo habita.

* Proyecto de Grado.

** Universidad Industrial de Santander, INSED. Bellas Artes. Director, Jose Alfredo Torres O.

ABSTRACT

TITLE: WE TAKE THE CENTENARY *

AUTHOR: ADRIANA DÍAZ CÓRDOBA **

KEY WORDS:

Public Art - History - Remembrance - Participation - Public Space - Imaginary City - Construction of Situations.

DESCRIPTION: ART OF PROCESS, AS RELATIONAL

In a society like ours, where public spaces are becoming smaller and meeting points are being invaded by the homogenization and standardization designed for mass consumption, it requires collective action in pursuit of creating situations for dialogue and citizenship.

With the intention to enter this dynamic, "We take the Centenary" was born as a relational project that begins with memory and historical research of the Centenary Park and is aimed at the recovery of that space in the collective memory of people in Bucaramanga. The proposed meeting between three perspectives: the history and memories of those who lived through the park, the gaze of the artist and a reunion with the park by the heirs of space.

Thus, the need to create spaces not only meeting but also for social interaction, the stories of the park will be narrated by those who lived, artists from different disciplines will offer a show that tells a personal stand in front of the room, and the audience, City dwellers who already do not recognize the park as an area "that can be visited," entering a part of social exchange offer something to the park, a history that occurred there, an idea to engage the park, a good wish for the future , A poem, a story, a flower or whatever you want to leave the park, its history or the people who live there.

* Thesis project.

** Industrial University of Santander, INSED. Fine Arts. Director, Jose Alfredo Torres O.

*La ciudad es una palma abierta en la cual podemos leer y descubrir su pasado en las formas,
las medidas y en las proporciones de sus espacios.*

Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*

INTRODUCCIÓN

La fragmentación del espacio e imaginarios urbanos es uno de los rasgos que distinguen no solo a Bucaramanga [Colombia], sino a muchas otras ciudades de Latinoamérica; en ella los límites no son claros, la ciudad histórica, formal e informal se convierten en tres realidades desarticuladas por abismos temporales, sociales y espaciales, producto de un acelerado crecimiento marcado por la improvisación y el interés particular.

De esta forma la ciudad, en el tránsito efervescente del tiempo, se ha construido y reconstruido innumerables veces en el paulatino desplazamiento de sus centros de acción; mientras sedimentos de lo que fue van quedando allí como rastros de una memoria desvanecida, los vacíos generados han convertido el centro de la ciudad en un espacio con notable deterioro físico, distorsión de usos y abandono de elementos arquitectónicos y patrimoniales, condenados al olvido por parte de las nuevas generaciones, que fuera de las anécdotas de los mayores ya no tienen un referente de los elementos perdidos.

“Nos Tomamos el Centenario” inicia con la aventura del descubrir lo que existe subyacente en la memoria colectiva frente a un espacio que es testimonio del desarrollo urbano de la ciudad de Bucaramanga en la primera mitad del siglo XX, el Parque Centenario.

Frente a la idea de que la memoria no está concentrada en un objeto sino que está hecha de marcas y afectaciones varias, el proyecto genera un diálogo activo en el que encuentran lugar una inmensa multiplicidad de perspectivas, posturas, presencias y ausencias; tal dialogo lleva inevitablemente a la conformación de situaciones interactivas, que permiten a los participantes romper con la cotidianidad y reelaborarla a partir del compartir experiencias, donde el riesgo que se asume, es el de lo inesperado, ante lo sorprendente e insólitas que pueden ser las expresiones de nuestros conciudadanos.

A lo largo del presente documento, el lector encontrará los detalles constitutivos del proyecto, una odisea que desdibuja la idea de un autor único, que introduce medios de difusión alternativos para la producción artística e inserta el proceso en dinámicas de transformación social.

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Los grandes conglomerados de gente son así mismo, grandes conglomerados de imaginarios; las ciudades están cargadas de imágenes, presentaciones y representaciones alteradas por la conciencia colectiva que se nutre de las relaciones simbólicas e históricas entre sus urbanitas y determinados lugares significativos; en el corazón de la urbe se establecen dinámicas comunicativas y estéticas, se crean las redes simbólicas que consolidan un sentido cultural en la apropiación del espacio público y se forja la memoria en cada recorrido.

Sin embargo, la memoria de una ciudad es un elemento maleable e interactivo, muta con cada movimiento del reloj sobreviviendo al olvido a partir de la reconstrucción de imaginarios en cada espacio, se adhiere a los agentes que habitan la ciudad para convertirlos en diseñadores de su historia imaginada, de su entorno; cada caminante urbano re-imagina la ciudad a medida que encuentra espacios significativos, lugares representativos en su propia historia que puede reconocer en las memorias del pasado.

Éstos espacios, aún sin obviar las transformaciones del tiempo, reconstruyen una historia que es tan sólida en las emociones que despierta, que se desvanece como imagen para convertirse en concepto, lo que era no es más una fotografía del espacio hace equis cantidad de tiempo, es un instante proyectado en la historia que afecta incluso la percepción de lo que es en el presente. En el instante mismo en que se recuerda, se imagina y reimagina.

La reconstrucción de imaginarios, no solo como reminiscencias conceptuales, sino como sustento de perspectivas, es constante, se enriquece de la sociedad misma, toma trocitos de miles de actores en una situación y renace con cada uno mientras se alimenta e inserta en el todo. De aquí que la obra de arte público como generadora de interacciones comunicativas, no solo se ubique en el escenario

urbano, sino que se adhiere a los entramados simbólicos y se configure como un punto de confluencia en el que se encuentren la percepción de la cotidianidad en el público, la lectura del paisaje urbano, las evocaciones o rupturas de la historia y la experiencia visual y social de un espacio común.

Entendido así, el arte público se extiende de las intervenciones físicas en el espacio a las repercusiones cotidianas de sus habitantes, de la puntualidad de un objeto de la urbe, a la toma de éste por parte de sus urbanitas. Sin embargo las ciudades han pasado por una serie de transformaciones estéticas y de sus gentes a partir de las intervenciones sobre los espacios públicos y centros de memoria colectiva, han sufrido “restauraciones” arbitrarias e intervenciones foráneas sin contar con la comunidad, que terminaron por extraviar parte de los elementos significativos del imaginario colectivo.

Entre los numerosos ejemplos que se pueden citar alrededor de esta situación, se ha escogido un parque ubicado en Bucaramanga, ciudad del nororiente colombiano y capital del departamento de Santander. Dicho lugar, conocido como Parque Centenario, data de la conmemoración del centenario de la independencia y se ha consolidado en una esfera contenedora de memoria coloreada y deformada por una visión contemporánea del pasado, en que las evidencias de su alteración física a lo largo de la historia pueden encontrarse en elementos que evocan una reminiscencia y memorias materiales diseminadas hacia los alrededores de la ciudad.

Antes de la compra por parte del municipio y la creación formal del parque Centenario, el lugar, aunque privado, ya era un parque lleno de jardines y abierto al público al que acudía la comunidad en busca de recreación e intercambio social; posteriormente evolucionó como eje central de encuentros culturales, sociales, de movilidad, de comercio, etc., para terminar en un espacio casi residual de la ciudad, un espacio marginado y olvidado.

Ahora, casi cien años después de su creación, ante la inminente renovación del centro la administración municipal propone este espacio nuevamente como eje angular de la cultura en la ciudad y frente a un proceso de “recuperación de la

memoria urbana”, la presenta nuevamente, a la memoria, como un elemento que existe solamente donde fue preestablecida por el urbanista, como un objeto acabado.

Si bien una intervención sobre el espacio físico se hace necesaria ante el deteriorado estado de su infraestructura, es indispensable en primera instancia traer de nuevo a la memoria colectiva ese territorio, convertirlo en un lugar habitado, vivido y recordado, situación de la cual se desprende la problemática a abordar en el presente trabajo investigativo: ¿Cómo crear, por medio de un proceso artístico de participación colectiva y socialización de las memorias individuales del Parque Centenario, un espacio de encuentro y dialogo entre el pasado, el presente y el futuro de éste parque, con el fin de renovar la imagen del lugar en la memoria colectiva e iniciar un proceso de apropiación espacio-temporal?, para lo cual sería necesario resolver algunas preguntas que se desprenden del cuestionamiento principal: ¿Qué formas de participación pueden tener los diferentes sectores de la ciudad en un proyecto de ejecución colectiva?, ¿Cómo se puede incentivar la idea de memoria como elemento indeterminado, y de urbanita o habitante, como constructor de realidad social, simbólica e histórica?, ¿Qué tipo de estrategias publicitarias se pueden usar para generar expectativa respecto a un espacio poco visitado, pero con grandes perspectivas?, ¿Qué tipo de acciones podrían llevarse a cabo para congregarse a la comunidad que habitó el parque en sus diferentes épocas y generar una socialización de las memorias personales de cada quién?, ¿Cómo se pueden registrar las diferentes situaciones que se desprendan del proyecto?.

2. OBJETIVOS

2.1 OBJETIVO GENERAL

Generar, por medio de un proceso artístico de participación colectiva y socialización de las memorias individuales del Parque Centenario, un espacio de encuentro y diálogo entre el pasado, el presente y el futuro de este parque, con el fin de renovar la imagen del lugar en la memoria colectiva de los habitantes de la ciudad de Bucaramanga e iniciar un proceso de apropiación espacio-temporal.

2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Abrir posibilidades para la participación de diferentes sectores de la ciudad en un proyecto de ejecución colectiva.
- Incentivar la idea de la memoria como un elemento vivo e indeterminado y del habitante como un constructor de esta realidad social, simbólica e histórica.
- Diseñar estrategias publicitarias para generar expectativa respecto al parque.
- Convocar reuniones con la comunidad que vivió el parque en sus diferentes épocas y artistas de múltiples disciplinas para divulgar la historia del parque.
- Reunir y socializar fotografías, documentos históricos, anécdotas personales y proyecciones del Parque, en un encuentro que permita la posibilidad de retroalimentación colectiva.
- Realizar un registro por diferentes medios (fotografía, video y diarios de campo) de las situaciones que despierte el proyecto, tanto en su fase preliminar y de expectativa como en su ejecución final.

3. JUSTIFICACIÓN

La ciudad de Bucaramanga en los últimos años ha presentado un renovado interés por la recuperación del espacio público urbano como punto de confluencia y lugar de encuentro, llevando a la gente, desde sus gobernantes hasta los habitantes comunes, al despertar de una conciencia urbana reflexiva sobre la importancia social del espacio público en la consolidación de un sentido cultural colectivo.

Así, Bucaramanga encuentra que espacios centrales están siendo olvidados, marginados a una subcultura que vive “tras bambalinas” y sobrevive en la clandestinidad, que la memoria tiende a diluirse entre intervenciones físicas del espacio y desplazamientos de sus centros de acción y que poco a poco estos espacios están siendo desalojados de la cotidianidad. Sin embargo, casi 100 años después de la creación del Centenario, la ciudad encuentra nuevamente en el Centro, un foco de actividad cultural subutilizado y propone una nueva intervención, la restauración del Teatro Santander, la reactivación del Centro Cultural del Oriente y la conformación de la “Plaza de los Artistas” en el Parque Centenario, pero olvida que estos espacios ya no existen en el imaginario colectivo de la ciudad.

Surge entonces la necesidad de hablar del espacio olvidado frente a la ciudad, y hacerlo desde y hacia la gente, los habitantes del espacio. Es en este punto donde el proyecto se justifica y encuentra una metodología de acción.

Ante la insipiente y distante relación que ha consolidado el espacio museal entre el artista y el espectador, el proyecto ofrece una alternativa de inserción del arte en la ciudad que va más allá de su exposición en sala, plantea el oficio comunicativo del arte como un diálogo activo que deja de ser unidireccional e impositivo.

Así, el acelerado crecimiento de la indiferencia hacia los procesos artísticos que ha sufrido la sociedad contemporánea en Bucaramanga, se combate con la inserción del espectador en el proceso de creación, despertando un sentido de

pertenencia, no solo frente al espacio objetivo del presente proyecto, sino frente a los procesos de creación, producción y consumo del arte en la ciudad, dinamizando de esta forma, la concepción que se tiene frente al quehacer del artista.

“Nos tomamos el Centenario”, proyecto con pocos referentes en la ciudad, nace en las reminiscencias del pasado, se inserta en un espacio significativo para la ciudad y lo expone como contenedor de múltiples encuentros y lugar de hospedaje de hitos urbanos COLECTIVOS, responde a la necesidad de ver en el artista y el espectador, un ente formador y transformador de la realidad social, mediante la apertura de espacios de interacción, y propende por la creación de situaciones que consoliden una conciencia colectiva sobre papel de cada cual en las transformaciones sociales.

4. MARCO TEÓRICO

La evolución del arte en el último siglo ha producido una integración de medios y disciplinas y un descubrimiento de los vínculos secretos entre realidad y experiencia vivencial. Éste fenómeno ha llevado a la producción de obras que utilizan procesos paralelos al pensamiento artístico, admitiendo así que el creador de obras nuevas se beneficie de una gran variedad de herramientas, expresiones y presencias de la ciudad, al tiempo que se vincula a procesos culturales y sociales que acercan su quehacer artístico al público en general.

Así, encontramos arte diseminado en todas partes, en cualquier lugar o instante, libre del confinamiento y exclusividad de museos o centros de exposición. Ajeno a pretensiones de permanencia inalterada, permite al ciudadano, como bien menciona Isaac Joseph “a partir de su derecho a la ciudad, dar sentidos diversos, según su naturaleza artificial, a dichos eventos estético–artísticos, de tal manera que el arte urbano, el arte de la calle es una obra abierta, susceptible de múltiples interpretaciones”¹.

Suzanne Lacy² describe algunas características del arte al que se ha hecho referencia tras situarlo en una categoría adicional, “arte público transitorio”; Primero, “la forma del trabajo artístico en sí mismo es un referente de procesos sociales”, es un arte que parte de la vida comunitaria, convirtiendo sus procesos sociales y públicos en trabajo artístico desde la reimaginación del mismo. Segundo, “cuestiona el rol del artista” la autoridad y responsabilidad en la formulación, creación y materialización de la obra es compartida por un amplio grupo de gente que incluye a la comunidad de la cual parte. Y tercero,

¹ JOSEPH Isaac. El derecho a la ciudad. La ciudad configurándose: dos paradigmas de la investigación; Citado por: NOGUERA, Ana Patricia. Estéticas ambientales urbanas. II Seminario Internacional Sobre Medio Ambiente Urbano. Manizales. 2004

² VARIOS. Arte memoria y violencia. Ed. Corporación región. Medellín, 2003. p. 68-74

consecuencia del anterior “comparte la característica de la colaboración” que se puede ampliar hasta el observador mismo, que participa de forma activa.

La unión entre arte y vida, se presenta entonces como una realidad ante la propuesta de un arte que, como bien dice Aguilera, “hace del público parte de la obra y se reconoce en la misión de proporcionar la oportunidad de una experiencia colectiva. Además de atender al entorno visual y urbano, contrae relación con el contexto social, cuya gramática lee e interpreta, con el propósito de cuestionar, subrayar y discutir situaciones o de dar respuestas estéticas eficaces a las necesidades de los ciudadanos”³.

Con esta visión toman entonces relevancia los imaginarios que se tejen entorno a un espacio común. La memoria como ente calificador del presente entra a intervenir las nuevas percepciones y la propiedad sobre lo que se es; lo imaginario afecta los modos de simbolizar de aquello que conocemos como realidad y esa actividad se cuele en todas las instancias de nuestra vida social. Así, afirma Silva, “en la percepción de la ciudad hay un proceso de selección y reconocimiento que va construyendo ese objeto simbólico llamado ciudad y que en todo símbolo o simbolismo subsiste un componente imaginario”⁴

El concepto de imaginario expresa su importancia en la medida en que la ciudad imaginada colectivamente fundamenta y afecta la construcción futura que de ella se haga; al respecto afirma Silva, “los estudios sobre imaginarios urbanos se dedican a entender como construimos desde nuestros deseos y sensibilidades, modos grupales de ver, de habitar y deshabitar nuestras ciudades y el mundo”⁵. Elementos que no pueden desestimarse si el objetivo es traducir la ciudad, con sus complejos entramados simbólicos, a la producción artística que pretende ser reflejo de una cotidianidad e insertarse en ella.

Así, más que incidir en un sitio en particular, esta propuesta del arte busca incidir en la esfera pública mediante estrategias que incluyen la participación comunitaria.

³ GOMEZ AGUILERA, Fernando. “Arte, Ciudadanía y Espacio público”, artículo tomado de http://www.ub.es/escult/Water/N05/W05_3.pdf

⁴ SILVA TELLEZ, Armando. Imaginarios Urbanos. Tercer mundo editores, 4ed. Bogotá, 2000. p. 91

⁵ Ibid., p. 98

Y no se trata sólo de interpretar el arte público en el escenario de las estéticas de la recepción o de apelar a los ciudadanos para procurar mover su voluntad hacia la aceptación de las intervenciones en la esfera pública, sino de respetar sus derechos de ciudadanía y encauzar la participación democrática, o como lo plantearan los situacionistas, de conformar de situaciones que, contra el espectáculo introduzcan participación total y contra el arte conservado, la organización del momento vivido directamente.

Ante dicha visión del arte público, especialmente fortalecida a partir la segunda mitad del siglo XX con teóricos como Debord, la acción sobre lo público se traduce a momentos de la vida construidos concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos⁶. Así, Debord negaría la capacidad de organizar otra cosa que el acondicionamiento de lo existente, considerando que las situaciones más valiosas son aquellas que transforman a los participantes sin posibilidad de retorno y las que generan cadenas de eventos que se retroalimentan recíprocamente

“Nos tomamos el Centenario” encuentra sus raíces en este tipo de acción, asume la bandera del arte en el ejercicio amplio y libre de la capacidad de diseñar, ejecutar y compartir situaciones intensas; bajo la premisa de proceso e interacción sobre la idea de intervención, pretende crear, como lo denominara el arquitecto neorracionalista Aldo Rossi en su concepto de Locus,⁷ “un lugar para que algo tenga lugar.”

4.1 MARCO CONCEPTUAL

4.1.1 LA MEMORIA: FICCIÓN Y REALIDAD SIMBOLICA

Reconstruir la historia a partir de la memoria resulta en relatos de poca fiabilidad, pero gran sentido simbólico. Las memorias individuales indudablemente

⁶ DEBORD, Guy. Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional. Tomado de <http://www.sindominio.net/ash/ash.htm>

⁷ El concepto de Locus plantea la búsqueda de elementos que motiven la comunicación de los valores particulares de un lugar (*locus*), así como la idiosincrasia de sus habitantes.

construyen la memoria colectiva, y la identidad de una ciudad, como el relato histórico de cualquier colectividad, es el resultado de una construcción basada en la memoria, pero cabe preguntarse entonces por la veracidad de dicha construcción, teniendo en cuenta la facilidad con que la memoria se transforma a partir de emociones particulares.

Horacio Centanino, ensayista y escritor independiente Uruguayo, en su artículo “*Si mal no recuerdo*”⁸ describe los puntos clave de la deformación del hecho en la memoria, comenzando por la distorsión retrospectiva que nuestras actuales convicciones y creencias producen sobre los recuerdos, objetando básicamente que el presente reescribe constantemente lo que ocurrió en el pasado, alterando su entidad y su relación con hechos anteriores o posteriores a él, paulatinamente la memoria que imagina va sustituyendo a la memoria que repite; dicho argumento agrega un elemento importante a la memoria en si, y es que una visión del pasado es multitemporal, habla tanto de lo que fue, como de lo qué es el ente que genera la remembranza.

La memoria es además altamente vulnerable a las influencias externas, dice Centanino. Los recuerdos se transforman aunados a la versión de los hechos de personas a quienes tenemos en alta estima, lo que implica entonces que la socialización de una experiencia puede modificar totalmente lo que previamente habíamos tenido por cierto.

Finalmente menciona un par de fenómenos que alteran la memoria: el bloqueo de ciertos recuerdos debido, entre otras cosas, a mecanismos de autodefensa y la recurrencia compulsiva de ciertos episodios del pasado vinculados a situaciones traumáticas, fenómenos completamente ajenos a nuestra voluntad, lo que implica una nueva edición inconsciente que determina una parte sustancial de qué y cómo recordamos.

Así, las imprecisiones de la memoria junto al agravante de mediaciones emocionales que conlleva cualquier evocación, la desacreditan seriamente como recuento fiel del pasado, Lucia Guerra, escritora y crítica literaria Chilena, afirma

⁸ CENTANINO, Horacio. Si mal no recuerdo. Artículo publicado originalmente en www.letralia.com.

que “al recordar se fragmenta el espacio urbano y se ficcionaliza dentro de otros imaginarios y contextos intertextuales”⁹. Dicha tesis entiende la memoria más allá de la simple re-presentación del pasado, la concibe desde la construcción cultural de una nueva temporalidad que se sitúa en un contexto particular, una visión que permite la rearticulación del suceso a través de otras experiencias, de otros imaginarios, y otras nociones de tiempo, de espacio y de la memoria misma.

“Lo que recordamos, cómo lo recordamos, qué circunstancias elicitán ese recuerdo, dependen de nuestra pertenencia al colectivo y nos vinculan, por tanto, con los demás miembros del mismo”¹⁰.

Con esto en claro, si se centra en la memoria la interrelación entre lo individual y lo social, asumiendo plenamente su condición ficticia y desentendida de la verdad de lo expuesto, se puede saber que existe una verdad peculiar de la ficción que puede ser mucho más honda y compleja como testimonio y retrato de época, una verdad simbólica, socio-política y cultural.

4.1.2 LA MEMORIA COMO PRINCIPIO DE IDENTIDAD

Nunca lineal ni meramente acumulativa, la memoria no deja jamás de producir nuevas construcciones de sentido para sucesos, imágenes y sensaciones del pasado. En un flujo muy similar a la identidad personal, ubicada en los bordes de toda identidad adscrita, la memoria es ese sustento y andamiaje de lo que somos, un somos sujeto a un constante devenir. De allí que Luis Buñuel afirmara en *Mi último suspiro*: “Nuestra memoria es nuestra coherencia, nuestra razón, nuestra acción, nuestro sentimiento. Sin ella no somos nada”¹¹

“La identidad es la memoria”, característica frase de Locke (1632-1704), expone a la memoria como posibilitadora del lenguaje, el conocimiento y la propia identidad de los sujetos, así como portadora de su verdad secuencial. Dicho filósofo

⁹ GUERRA, Lucia. Conferencia inaugural del XIII Congreso Internacional de la Sociedad Chilena de Estudios Literarios SOCHEL. Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, 29-30 de septiembre y 10 de octubre de 2004. Tomado de <http://oceanodigital.oceano.com/Universitas>

¹⁰ GOMILA, Toni. ¿Existe la memoria colectiva?. Revista: Lateral, Número: 93. España: Lateral Ediciones, S.L. 9/2002

¹¹ BUÑUEL, Luis. *Mi último suspiro*. Plaza & Janés, S. A. Editores. Barcelona. 1982. p. 14

pensaba que la identidad de un sujeto residía por entero en su poder de recordar, lo que afirmaría que es la continuidad psicológica la que garantiza una identidad personal; El olvido parcial o total del pasado equivale a un cercenamiento de quienes somos.

Ésta concepción sobre identidad y memoria fue discutida por los propios contemporáneos de Locke y, un poco más tarde, revisada por David Hume (1711-1776), quien le asigna a la memoria otro papel, mientras para Locke es reproductiva, para Hume es reconstructiva, la memoria no produce sino que descubre la identidad-personal.

Así, la identidad personal para Hume es un concepto vacío, no es más que una referencia que acompaña las percepciones y que esta basada en las relaciones de semejanza, contigüidad y causalidad entre las mismas. “Los seres humanos no son sino un haz o colección de percepciones diferentes, que se suceden entre sí con rapidez inconcebible y están en un perpetuo flujo y movimiento”¹², la memoria entonces, a partir de las disertaciones de Hume, si es artífice de una identidad particular y colectiva, pero no en tanto acumulación de percepciones, sino por las redes de asociaciones que la memoria del sujeto tiende entre los hechos.

Hoy el concepto de identidad se ha desvanecido aun más, luego de ser estado, referencia y relación, se concibe como proceso. Al respecto, Armando Silva (1956) asegura, “vamos siendo, no somos algo definitivo y estático. La identidad pasa a entenderse como construcción desde el otro”¹³

4.1.3 ESPACIO PÚBLICO, CONSTRUCCIÓN IMAGINARIA.

La historia, sin embargo, no es la única que interviene en la construcción de la memoria colectiva y por ende en la cimentación de identidades. El territorio urbano, el espacio público de la ciudad es escenario del recuerdo colectivo: calles, caminos, parques, teatros, edificios y esculturas sirven al mismo objetivo.

¹² HUME, David. Tratado de la naturaleza humana. Universidad Autónoma de Centro América. San José, Cr. 1987. Libro I, Parte IV, Sección VI

¹³ MUJICA, María Constanza. "Entrevista a Armando Silva: Ser santiaguino o porteño es, primero, un deseo ". Revista: Bifurcaciones núm. 4, primavera 2005. De www.bifurcaciones.cl/004/Silva.htm

Ahora bien, si espacios y estructuras son parte de aquellos elementos materiales que constituyen una impronta del recuerdo en la memoria, los sitios de la ciudad, lejos de ser puntos inamovibles en una cartografía fija que haría la función de escenario, se impregnan de sentido. La ciudad entonces se transforma en una estructura espacio-temporal, que permite el viaje de la memoria, el juego de la conciencia y la imaginación retrospectiva, desdice la inmovilidad convencional del archivo y pone en evidencia la fluidez de la memoria misma.

El que se moviliza por la ciudad, deja siempre rastros de su desplazamiento, es poseedor de documentos personales e historias de vida.

“Todos esos testimonios son formas de expresión, rastros fragmentarios que tratan de trazar la trayectoria de una existencia” y modifican la percepción del presente en la conformación de un imaginario.¹⁴

Sin embargo, la ciudad construida por el Movimiento Moderno ha venido haciendo a un lado el espacio público. Progresivamente, lo que fuera un espacio de encuentro se ha enfriado, se ha vuelto hostil para el ciudadano, que terminó por concebirlo como una “máquina de habitar”¹⁵ o de producir, en consonancia con los deseos de los promotores y proyectistas. La ciudad va perdiendo su carácter comunitario, el espacio público convencional se ha diluido en avenidas de tránsito, genéricas zonas verdes sin personalidad y aislamiento en conjuntos cerrados de vivienda con altos sistemas de seguridad, mientras que los restos supervivientes naufragan en el anonimato y la desvalorización.

Ésta desintegración del espacio público lleva al crecimiento del vacío en la memoria, que fundamenta su existencia en la consolidación de imaginarios en un intento por rescatar ese 'vacío', por reponer lo que falta, lo que no está o está en el modo del no-estar.

¹⁴ JOSEPH, Isaac. El transeúnte y el espacio urbano: ensayo sobre la dispersión del espacio público. Ed. Gedisa. Buenos Aires, 1988. p. 50

¹⁵ Principio de diseño característico de Le Corbusier, padre de la arquitectura moderna junto con Frank Lloyd Wright, Walter Gropius y Ludwig Mies Van der Rohe.

4.1.4 IMAGINARIOS URBANOS

“La sociedad se imagina a si misma, e imagina otros mundos. Así se retrata, se recrea, se hace y se sobrepasa: habla con ella misma y con los desconocidos. La sociedad crea imágenes del futuro y del otro mundo. Lo más notable es, que después, los hombres imitan esas imágenes. De este modo, la imaginación social es el agente de los cambios históricos.”¹⁶

Una ciudad no es solo topografía e historia, es utopía y ensoñación, es imagen abstracta e iconográfica, es una suma de espacios desde lo físico, lo abstracto y lo figurativo, hasta lo imaginario. Así, si se trata el tema de la imagen de la ciudad no se puede pensar solo en un sentido de inscripción visual, o sea aquello que se consigue por un medio mecánico, como sería la fotografía o el video, que reproducen con alta fidelidad el objeto impreso; también al asumir que la imagen es el recuerdo de alguna parte sobresaliente de la ciudad, e incluso una fuerte tendencia en el estudio de la ciudad se limitaría la concepción misma de ciudad, dando por sentado que la imagen la constituyen los puntos fijos o referencias de la ciudad. Si bien dichas perspectivas aciertan parcialmente, deja a un lado importantes facetas del componente primigenio de ciudad, la sociedad a la que pertenece y sus dinámicas sensoriales, comunicativas y simbólicas.

Armando silva, en su libro “Imaginarios Urbanos”¹⁷ propone como imagen urbana aquella impresión conseguida colectivamente en un alto nivel de segmentación imaginaria de su espacio, al tiempo que propone una teoría social a partir de lo que denomina croquis urbanos: puntos suspensivos que siguen líneas evocativas en la creación social de territorios imaginarios. Opone el mapa, la línea continua que marca y resalta las fronteras, al croquis, la línea punteada apenas sugerente, para sostener que el estudio urbano tiene por objeto el levantamiento permanente del croquis, dado el hecho evidente de que éstos aparecen siempre en permanente construcción.

En la ciudad, entonces, ocurren hechos que construimos pero tales sucesos son especialmente, de naturaleza imaginaria. La construcción de la imagen de

¹⁶ PAZ, Octavio. Hombres en su siglo y otros ensayos. Ed. Planeta, Bogotá, 1990

¹⁷ SILVA TELLEZ, Armando. Imaginarios Urbanos. Ed. Tercer mundo editores, 4ed. Bogotá, 2000.

identidad de un sujeto pasa por la vía de proyección imaginaria, dice silva, y la creación colectiva obedece a mecanismos similares. Soy en mí en la medida que estoy en capacidad de pensarme a mí mismo como otro. Así, se puede asumir el pasado como imaginario, el presente real y el futuro simbólico, que aplicado a categorías pronominales resulta en Yo, instancia real del sujeto; Tu, emplazamiento imaginario; y El, construcción simbólica.

4.1.5 ARTE PÚBLICO, PARTICIPACIÓN COLECTIVA

El concepto mismo de arte público se ha redefinido una considerable cantidad de veces a través de la historia para resultar en la ausencia de una definición concreta. Por arte público se entienden obras y comportamientos estéticos muy distintos, el término es vago e impreciso y alberga desde las esculturas ocasionales en los espacios públicos, la decoración de plazas y calles con objetos varios de naturaleza creativa, hasta procesos de disolución de fronteras entre diversas disciplinas (arquitectura, urbanismo, paisajismos, escultura, land art, etc.) pasando por los comportamientos creativos que participan en el debate político y social. Esta ambigüedad, la inminente función social, la filtración en entramados simbólicos de las mayorías y la falta de criterios en la selección de aquello que se ha de instalar en el espacio público, ha llevado a críticos como Hal Foster a señalar que “hoy día la idea de significado público es problemática, la posibilidad de una imagen colectiva, insegura”¹⁸.

La segunda mitad del siglo XX trajo consigo un renacimiento en el interés por el arte público como una actividad relacionada con la revitalización y mejora de los centros y áreas urbanas, que el purismo y el funcionalismo del planeamiento contemporáneo habían deshumanizado y vaciado de significado. Sin embargo, dicho arte no puede ser hoy entendido desde una postura a-crítica y descontextualizada.

¹⁸ Citado por GOMEZ AGUILERA, Fernando en “Arte, Ciudadanía y Espacio público”, artículo tomado de http://www.ub.es/escult/Water/N05/W05_3.pdf

Este término tan complejo y cargado de significados múltiples debe darse desde las problemáticas actuales, presentarse como un arte que, superando los comportamientos convencionales, tome conciencia de la necesidad de asumir negaciones, formule preguntas en diversas direcciones e incorpore reinenciones en la perspectiva de un horizonte inédito, mestizo y complejo, aún por dibujar.

Así, ante la multiplicidad de horizontes, surge la necesidad de implementar en el proceso de investigación y creación artística una “multiplicidad” de puntos de vista. Éste proceso, aunque cuestione el rol del artista dentro del contexto del trabajo artístico, permite involucrar a ciudadanos y construir espacios participativos, cuyas prácticas trasciendan a un ámbito público de interés compartido.

El arte puede ser, desde éste enfoque, una actividad vinculada a la comunidad y al contexto específico, mientras ofrece la posibilidad de colaborar en la construcción de una alternativa colectiva que participe activamente en los procesos de transformación social.

4.1.6 SITUACIÓN CONSTRUIDA, SITUACIONISTAS

“Tenemos que intentar construir situaciones, es decir, ambientes colectivos, un conjunto de impresiones que determinan la calidad de un momento.”¹⁹

La apuesta por el arte participativo genera inevitablemente una lectura viva, desestabilizadora y cambiante de la ciudad, lectura que ya avecinaba Debord hacia 1957 con los documentos fundacionales de la “Internacional Situacionista” (IS), grupo activista que nace a partir de la fusión del movimiento para una Bauhaus imaginista, establecido por Asger Jorn en 1953, y la Internacional Letrista de Guy Debord, establecida en París desde 1952.

A partir de las disertaciones teóricas que realiza la IS, la inminente desestetización de lo estético que lleva a declarar la vida arte a mediados del siglo XX, se transcribe en la conformación de situaciones que subviertan el orden establecido, al tiempo que se invita a la ciudadanía, a crear ambientes espontáneos a diario.

¹⁹ DEBORD, Guy. Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional. Tomado de <http://www.sindominio.net/ash/ash.htm>

La IS trabaja bajo la filosofía del experimento y el juego, con un método para la investigación espacial y conceptual de la ciudad por medio del “vagabundeo”, cuyo objetivo es la elaboración de una nueva ciencia que llamaron psicogeografía y que encuentra sus antecedentes en el deambular de los surrealistas, en sus interacciones psicológicas con el entorno urbano mediante la realización de recorridos nómadas por la ciudad.

Así, aún cuando no se trata, en el caso de “*Nos Tomamos el Centenario*”, de hacer un llamado al activismo, si se ha trabajado bajo premisas conceptuales planteadas por Debord y la IS, en las que la clave es unir deseo y situación; la creación de nuevas situaciones para que trastocando la cotidianeidad se elaboren nuevas formas de deseo.

4.2 MARCO HISTÓRICO DEL PARQUE CENTENARIO

Estrechamente ligado al desarrollo cultural, político y económico de Bucaramanga, el Parque Centenario, ubicado en el corazón de la ciudad entre las Cr 18 y 19 y las calles 31 y 33, fue sede de discursos políticos, desfiles y conciertos, de un zoológico, de un centro comercial improvisado (Sanandresito) y del Terminal de Transportes, vio pasar a su alrededor al primer Banco de la ciudad, a cuatro colegios, dos iglesias, un teatro, un cinema, un centro cultural y el Café Centenario, el más importante en la historia de Bucaramanga durante la primera mitad del siglo XX, todo esto, para terminar en los límites del olvido, en un espacio casi residual de la ciudad, en un rincón marginado y degradado.

Su historia inicia entonces con don Reyes González, acaudalado hombre de negocios y propietario de una considerable cantidad de tierra, quien en el año de 1892 ofrecía a la ciudad, en lo que entonces se conociera como Plazuela de Santa Rosa, un parque sembrado de jardines y con muchos árboles. Un lugar de recreación, con avenidas en todas direcciones, dónde la gobernación dispuso dar las retretas semanales. En principio se abrió al público libremente, pero más tarde fue cercado con paredes, y dotado de algunos escaños y animales de diversa

índole. Los que entraban, si querían sentarse, tenían que pagar una reducida suma que se donaba al asilo de los pobres.

Aunque más tarde se cambiaron las paredes por rejas, podemos apenas imaginar tal esperpento... Nada menos que una zona verde a las afueras de lo que era la ciudad pero rodeado de paredes que lo hacían invisible para los habitantes de la pequeña villa de Bucaramanga. ¿Algo parecido a lo que es hoy el Jardín Botánico Eloy Valenzuela en Floridablanca? Seguramente era bastante grande la solicitud de entradas ya que dicho valor y el derecho al uso de las sillas, constituía un buen porcentaje del presupuesto de Asilo de los Pobres.

Figura 1. Parque Centenario de la Independencia. Fotografía Gavassa, 1910.



Afortunadamente, don Reyes decidió recuperar los 10 mil pesos invertidos en las remodelaciones y por decreto 374 de Julio de 1908, Don Antonio Barrera Forero Gobernador del Departamento, autorizó la compra del lote con cargo al tesoro departamental, con el objeto de formar el Parque Centenario de la Independencia (ver figura 1).

La celebración de los 100 años de la Independencia Nacional fue el suceso más destacado de comienzos del siglo XX, para la programación y cristalización de los actos conmemorativos se conformó lo que llamaron “La Junta del Centenario”, compuesta por Rafael Quijano Gómez, Enrique Lleras, Víctor M. Paillié, Juan B.

Villate, José Antonio Escandón, miembros de la Masonería Colombiana, Manuel Enrique Puyana, Cristóbal Uribe y José Celestino Mutis. Para entonces la familia de Los Penagos empezaba a tender las redes de energía y aprovechando una vieja planta hidroeléctrica que habían montado inicialmente en Floridablanca, inician una época de luz!.

Figura 2. Fuente donada por la colonia libanesa,
Fotografía de Quintilio Gavassa, 1910.



Dos años después, en Julio de 1910 fue oficialmente inaugurado el Parque Centenario. Así, con gran cantidad de árboles, especialmente mangos (muchos de los cuales aún sobreviven), una fuente central (ver figura 2) y un sapo gigante en la mitad del que manaba agua por la boca permanentemente, donado por la colonia libanesa, la ciudad da inicio a una nueva etapa de este espacio.

Un lujoso acto cívico patriótico (ver figura 3) tuvo lugar en esa fecha, a partir de la cual, la villa de Bucaramanga ostenta el título Ciudad de los Parques. “Se abrió la marcha con una cabalgata de veintiún jinetes uniformados de casaca roja, pantalón blanco y sombrero de copa alta, seguidos por seis carros alegóricos: La Paz, Despedida de España y América, la Bandera Nacional, Armas a discreción,

paso de vencedores, la Industria y el Acta de la Independencia, arreglados con mucho gusto y ocupados por distinguidos caballeros y señoritas de la localidad.”²⁰

Figura 3. Desfile del Centenario de la Independencia, Carro Alegórico. La Bandera Colombiana. Fotografía de Quintillo Gavassa, 20 julio de 1910.



Rápidamente el parque se convirtió en lugar de esparcimiento y tertulia de los bumangueses, y los Penagos de la época le dieron origen a la industria metalmeccánica de Santander, en un famoso taller que funcionó a un costado del parque, sobre la carrera 18; en un kiosco donado por la colonia Siria (ver figura 4), la banda de músicos ofrecía una retreta dominical que congregaba a la crema y nata de la sociedad y servía de pretexto a los donjuanes que, vestidos con sus mejores trajes, hacían gala de sus dotes de conquistadores con las damas solteras de entonces, ansiosas de encontrar entre ellos a su príncipe azul.

La actividad social y cultural del sector se potencializa con el Teatro Santander, inaugurado en 1932 con la voz del cantante colombiano Álvaro Dalmar. Dicho teatro se hace famoso por la coronación al estilo romano del poeta Álvaro Mutis, y en 1960, por la muerte del cantante José María Carvajal de paro cardíaco en plena función.

²⁰ VALDERRAMA BENÍTEZ, Ernesto. Real de minas de Bucaramanga 1547-1947. Imprenta del departamento. Bucaramanga, 1947. p. 97

Figura 4. Kiosco construido por la colonia Siria, con destino a la ejecución de las retretas. Fotografía de Quintilio Gavassa, 7 agosto 1910.



En un afán por exaltar héroes locales, se acordó erigir en el centro del Centenario un monumento en honor al ex presidente Aquileo Parra (único mandatario Santandereano). El Congreso de la República por Ley 49 de 1923 destinó la suma de 6000 pesos para la estatua; después de muchos ires y venires, se contrató con el escultor colombiano Francisco Cano la obra escultórica (ver figura 5), que fue terminada en 1927 pero inaugurada solo hasta el 1 de mayo de 1930 ya que estuvo perdida en el patio de algún familiar del mencionado personaje.

Figura 5. Estatua en bronce de Aquileo Parra.



Con la asistencia de 30 mil personas (medio Bucaramanga) que colmaron el parque, especialmente remodelado para tal evento, la banda de músicos no cesaba de tocar y desde los prados del sur, la multitud escucho a no menos de 20 prestantes oradores de la época que desde los balcones del Café Centenario y del colegio San Pedro Claver (posteriormente Colegio Santander, Colegio Aurelio Martínez Mútis, Colegio El Pilar y en los últimos lustros Centro cultural del Oriente) se dirigían a la multitud bajo el calor del sol canicular de Bucaramanga.

La estatua de Aquiléo fue testigo muda de los honores de los encopetados visitantes solo durante 31 años. Con el paso del tiempo, un vendedor ambulante se instaló allí, luego otro y otro y otro más (ver figura 6) hasta que se convirtió el parque en una abigarrada multitud informe de casetas de cartón y madera techadas con zinc en donde se expendía de todo, especialmente artículos de contrabando.

Figura 6. Toma aérea del Parque Centenario en la que Sanandresito ocupa la mitad del parque. A la izquierda el colegio del Pilar y arriba el Teatro Santander y el Café Centenario.. Fotografía Gavassa, 19672.



Dichos sucesos fueron secundados por la administración municipal en cabeza del Alcalde Jaime Trillos Novoa, que desde el 30 de agosto de 1967 por acuerdo 015, ordenó “destinar la mitad del Parque Centenario para ubicar en él a los vendedores ambulantes que ocuparan por esa época los andenes de calles y

carreras que estuviesen registrados en oficina de aforos del municipio”²¹; con el acuerdo 015, el parque fue parcelado y adjudicado a particulares, cobraban impuestos y hasta establecieron tarifas para la remodelación, ampliación o traslado de casetas.

Pese a que dos años más tarde se produce un fallo del Consejo de Estado que anula en todas sus partes el acuerdo 015 por considerar que el Parque Centenario es un bien público que pertenece a toda la ciudadanía, el graso error que había cometido la administración municipal, agravado con las administraciones subsiguientes que ignorando el fallo utilizaron la parcelación y entrega de puestos en el Centenario para pagar cuotas políticas, terminaron por convertir el Parque en un centro comercial laberíntico y oscuro (ver figura 7).

Figura 7. Actividad desarrollada en el Parque totalmente cubierto por casetas, en medio del flujo de gente y carros. Fotografía de Vanguardia, 1972



Allí, en medio de una multitud de compradores y vendedores, se podía conseguir desde un sofisticado equipo de sonido hasta un porro de marihuana. Mientras tanto, la estatua desaparecía entre los techos cada vez más altos, la mezcla de olores fétidos y el humo de cigarrillos.

²¹ ALVAREZ BARCO, Alfonso. Del Parque Centenario a la Isla... Un largo camino. Diseño empresarial. Bucaramanga, 2004. p. 12

“De la estatua de Aquileo Parra hacia el norte, había un comercio que duraba las 24 horas, más informal, como de “pesca”; Transacciones de “tome y dame”, rápidas y certeras. De la citada estatua hacia el sur, era como más estable, mucho más serio y elaborado”²².

A los lados del parque se establecieron las empresas de transporte que surtían al ya denominado Sanandresito de Bucaramanga (ver figura 8), además de traer y llevar a los pasajeros. Con la llegada del transporte intermunicipal aumentó aún más la afluencia de gente y el flujo constante de vehículos, que en medio de la multitud se dejaban ver como fuente de riesgo inminente para los compradores. La inseguridad y el ambiente insalubre era cada vez más insoportable, y había que tomar medidas drásticas. ¡La ciudad clamaba por ello!.

En 1972 se da un primer paso para solucionar el problema del Parque Centenario, cuando la Alcaldía adquiere una manzana en el barrio Alarcón con destino específico para los comerciantes del Centenario, iniciativa que fracasa ante la falta de título de propiedad a nombre de los comerciantes.

Figura 8. Terminal de trasportes en el costado Norte del Parque Centenario.
Fotografía Gavassa, 1970. Colección particular, Bucaramanga.



²² Ibid. p. 39

Posteriormente, en 1984 se ofreció a los comerciantes la construcción de un centro comercial con cofinanciación en la 15 con Rosita, hasta entonces llamado “Las Chorreras de Don Juan”. Desafortunadamente, este proyecto también fracasó pese a la gran campaña publicitaria, al considerar que no tiene las características de funcionalidad esperadas.

Por esta época, el parque exhibe nuevamente una sólida imagen política, especialmente activista, ante la presencia de diversas entidades sindicales del sector que funcionaban desde su interior. En este lugar se inició la transformación del grupo disperso de vendedores y se gestó Coovencosan, la cooperativa que agremia a la mayoría de los comerciantes del Centenario y que finalmente le apunta a una solución integral, presionados por la amenaza de desalojo, proyectando su propio centro comercial.

Figura 9. Cerramiento del Parque Centenario llevado a cabo por la CDMB en 6 horas. Fotografía de Vanguardia, 31 de Octubre de 1987



Culminada la construcción del 90% de la nueva sede, el alcalde en turno, Plinio Silva, tras varios intentos por recuperar el parque, lideró una de las campañas de recuperación del espacio público más famosas de Bucaramanga, organizó una gran fiesta el 31 de octubre de 1987 para inaugurar el Sanandresito La Isla, a la que él mismo asistió; ofreció trago y rumba toda la noche, mientras tanto, la policía

cercó el parque (ver figura 9) “al mejor estilo de campo de concentración” y no dejó entrar a nadie salvo para sacar las mercancías almacenadas. El 1 de noviembre de 1987 los comerciantes, en medio del guayabo de la fiesta, vieron perder preciada “propiedad” que algunos ya tenían escriturada.

Tras la recuperación del parque (ver figura 10), se realiza una última reforma que recuerda la estructura que tenía durante la primera centuria del grito de independencia, el trazado inicial fue retomado, el kiosco reemplazado por un domo bastante colorido y los vestigios de la fuente retirados para ser convertidos en jardines.

Figura 10. Estado del parque sin las casetas que lo ocuparon por más de 20 años.

Fotografía de Vanguardia, 11 de noviembre de 1987.



Así, el Parque renovado en sus instalaciones, pero relegado como centro de acción, es desalojado por la ciudad y convertido en un espacio residual que vaga entre edificios decadentes y cerrados. La problemática social se agrava ante la caída comercial, modus operandi de los habitantes del sector, que caen en una, aún más profunda, depresión económica, proliferando entonces alternativas de sobrevivencia ligadas al robo y expendio de estupefacientes.

Los viejos hoteles que habrían sus puertas al cansado viajero fueron convertidos en residencias que apoyaron la consolidación de un grupo, considerablemente grande, de prostitutas, travestís y proxenetas, que se reparten entre el Parque Centenario, Antonia Santos y Santander.

El Café centenario cierra sus puertas y se transforma en billares que finalmente resultan en una residencia más (ver figura 11), el Teatro Santander, que durante largo tiempo fue manejado por Cine Colombia, es abandonado tras el impedimento legal para demolerlo, debido a que fue declarado bien de interés público, y se convierte entonces en baño público y estación nocturna de habitantes de la calle.

Figura 11. Antiguo Café Centenario, ahora residencia.



Hoy, el Centenario es una sombra olvidada de la ciudad, un espacio entregado al desorden y la ilegalidad. El paisaje urbano de antaño se ha desdibujado casi por completo dejando un rastro apenas perceptible en la memoria nostálgica de uno que otro anciano sentado cerca al CAI del Centenario, que entre ladrones y expendio de estupefacientes ven con resignación como la memoria de la ciudad desaparece tras cada generación de bumangueses.

La ciudad, conciente del foco de problemas sociales que tiene en el parque y sus alrededores, pone sus ojos nuevamente en este espacio y lo inserta en un plan general de renovación urbana que pretende recuperar el sector para la cultura. El mencionado proyecto propone la restauración del Teatro Santander, la reapertura del Centro Cultural del Oriente con escuelas informales de arte y la conformación de “La Plaza de los Artistas” en el parque, proyecto que pretende abolir los pocos vestigios que quedan de su historia, sumado a la propuesta de tumbar los mangos, testigos mudos de la odisea del parque.

Figura 12. Estado actual del Parque Centenario, ocupado principalmente en el consumo y expendio de estupefacientes.



En el proceso de caída, recuperación y recaída del parque, se perdieron el sapo que manaba agua por su boca, la fuente, el kiosco y muchos elementos que seguramente están en casas o en fincas de algunos mandatarios... Pero sobretodo se perdió la historia: Los domingos de conquista de los jóvenes, los discursos acalorados desde los balcones y una rica tradición. Allí, en medio de palos de mango y jardines decadentes viven los recuerdos y los sueños de muchas generaciones que se enamoraron, charlaron bajo las sombras de los frondosos árboles, asistieron a pomposos espectáculos en el teatro Santander, se pelearon a cuchillo limpio, se mataron a tiros por razones mínimas, sufrieron la

decadencia, asistieron a aulas de clases en el Colegio del Pilar, Santander, Aurelio Martínez Múti y San Pedro, con la esperanza de encontrar a la salida los galanes adolescentes o las pomposas señoritas... En fin toda una colección de historias de vida que se pueden revivir.

4.3 MARCO REFERENCIAL

A partir de Duchamp y según Joseph Kosuth, en su artículo “arte y filosofía”²³, “cambió la naturaleza del arte de una cuestión de morfología a una de función” y en este momento comienza a aparecer en la escena una multiplicidad de trabajos que dan lugar a la realidad como objeto artístico, referentes directos del presente trabajo.

4.3.1 HAPPENING: ALLAN KAPROW Y JOHN CAGE

Cage, con sus Conciertos en Black Mountain (1951-1952), inicia una forma de actividad artística centrada en la cotidianidad que activa no sólo la imaginación, sino también la reflexión, así como el distanciamiento del espectador con respecto a la acción. En lugar de obras objetuales, Cage ofrecía la posibilidad de producir efectos que persisten en la conciencia de los participantes.

Posteriormente, en 1959, en la Galería Reuben de New Cork, tiene lugar "18 happenings in 6 parts" (ver figura 13), evento en el que Kaprow conjuga elementos provenientes de distintas artes. Baile, música, construcciones, proyección de diapositivas que se realizaban al mismo tiempo en tres espacios, delimitados por pantallas cubiertas por una película semitransparente, y en seis partes sucesivas. Las acciones pasaban de una habitación a otra y se superponían al azar, como al azar se superponían los sonidos de los tres espacios.

Así, Kaprow consigue un espectáculo que conjuga diversos elementos plásticos con la intensidad de la acción vivida, e integra al público, que pasa a formar parte del conjunto de la acción misma, elementos constitutivos de su obra subsiguiente

²³ PARRA, Mario Antonio. Filosofía del arte. UIS. Bucaramanga, 2001. Pág. 182

y de vital importancia para un proyecto como el que aquí se plantea, que pretende integrarse en la comunidad para darle participación activa, al tiempo que da cabida a diferentes formas de arte y espectáculo.

Figura 13. Allan Kaprow. 18 Happenings in 6 Parts. 1959



4.3.2 JOSEPH BEUYS

Beuys dedica su vida y producción artística a acabar con la idea del arte como una práctica aislada para configurar un concepto “ampliado” del arte, con el que abre el horizonte de la creatividad y da paso a una democratización que se extiende más allá del gueto. Considerando a todo ser humano como depositario de una fuerza creativa que se revela en el trabajo, Beuys proclama a todo hombre artista y bajo esta perspectiva presenta sus acciones Fluxus o el proyecto 7000 Robles (ver figura 14), con el que permite la participación de terceros al plantar 7.000 árboles, extendidos por todo el mundo, junto a una columna de basalto como resultado de una misión global contra el efecto del cambio medioambiental y social.

Evidentemente no se trata en el caso de “*Nos Tomaos el Centenario*” de una propuesta con implicaciones medioambientales, pero si se proyecta bajo un concepto integrador, multidisciplinario y democratizado del arte.

Figura 14. Joseph Beuys. 7000 Robles,1982



4.3.3 FLUXUS

La renovación del arte que plantea Beuys se presenta como eje angular del movimiento Fluxus, que se desarrolla en Norteamérica y Europa bajo el estímulo de John Cage. Sus trabajos propenden por la interdisciplinariedad y la adopción de medios y materiales procedentes de diferentes campos, con lo que desdibujan el lenguaje como fin, para presentarlo como medio.

Figura 15. Nam June Paik. Good Morning Mr. Orwell, 1984



Buen ejemplo de ello es el trabajo titulado *Good Morning Mr. Orwell* (ver figura 15), del artista coreano Nam June Paik, donde se cruzaron diferentes países (Francia, Alemania y EUA), espacios y tiempos, en collages de arte, cultura pop, vanguardia y televisión, con frecuencia caóticos pero entretenidos, que Paik concibió como una réplica a la visión de Orwell en “1984”.

Nuevamente la interdisciplinariedad hace gala de aparición con este movimiento, dónde la idea de un autor único se desdibuja casi por completo y cada grupo o persona participante del proyecto cobra vital importancia en el desarrollo del mismo, otro concepto fundamental para “*Nos Tomamos el Centenario*”.

4.3.4 SUZANNE LACY

Esta artista estadounidense es pionera del activismo. Con ella, la inserción del arte en el espacio público implica una acción cívica en la que destaca la importancia de la participación del público y el papel de la propia artista en la reivindicación de las prioridades e intereses sociales de las comunidades participantes, razón por la cual toma importancia para el presente proyecto, en el que la comunidad receptora tiene tal poder sobre la propuesta, que se convierte en coproductora de la misma, siendo así mismo, una alternativa de expresión colectiva tanto de alegrías y bienaventuranzas, como de una problemática interna, rara vez mencionada.

Figura 16. Suzanne Lacy. *The Crystal Quilt*. Minneapolis, 1987



Así mismo, siguiendo la línea de Paik, la transmisión por televisión es utilizada como alternativa de divulgación, como es el caso de “The Crystal Quilt” (ver figura 16), performance con 430 mujeres de edad avanzada, transmitido en vivo por la televisión pública. Con este proyecto se evidencia notablemente el papel del tiempo, la multidisciplinariedad y la capacidad organizativa que requiere el arte de proceso en su carácter relacional. Éste fue un proyecto de tres años que contó con la organización de la comunidad, exposiciones de arte, conferencias y seminarios.

4.3.5 MARTA MINUJIN.

Otro buen ejemplo de la conformación de situaciones para la reflexión, son los trabajos de Marta Minujin, artista argentina destacada por sus obras de arte efímero, con las que logra despertar polémicas que le dan a conocer muy rápido ganando el respeto de artistas como Andy Warhol, a quien ella propuso pagarle la deuda externa argentina con maíz “el oro latinoamericano”.

Figura 17. Marta Minujin. Partenón de Libros, 1983



Cabe resaltar El "Obelisco de Pan dulce" (1979) durante la Feria de las Naciones, Buenos Aires. Donde hace una réplica del obelisco porteño de 36 metros de alto recubierto por 10.000 paquetes de pan dulce que luego fueron distribuidos entre el público; o el “Carlos Gardel de Fuego” (1981), realizada para la Bienal de Medellín

que consistía en un estructura metálica con la figura de Carlos Gardel de 17 metros de altura, recubierta con algodón, que fue encendida con fuego.

Pero tal vez su obra más acertada y con mayor importancia, por el momento histórico que vivía Argentina, es Partenón de Libros (ver figura 17), una réplica del Partenón de Atenas recubierta con libros prohibidos durante la dictadura militar.

En este caso, la relevancia de las propuestas de Minujin para “*Nos Tomamos el Centenario*” no esta de ninguna manera en su desarrollo formal sino en el carácter simbólico de colectividad cultural. En sus trabajos, al igual que en el proyecto que aquí nos ocupa, Minujin busca alternativas para hablar desde el arte, de una problemática interna sin dar un discurso abierto y panfletario.

4.3.6 AI WEIWEI, 1957.

Figura 18. Ai Weiwei. Tempate. 2007



El trabajo de Weiwei cobra importancia para el presente proyecto por la intensa relación que mantiene con China, su historia cultural, su sistema político centralizado, y las contradicciones que la modernidad trajo a su país. La exaltación simbólica de sus raíces y la figura de una cultura particular en un mundo globalizado esta siempre presente en sus obras. Así, para la Documenta12 realiza

un par de obras dignas representantes de su trabajo artístico: "Template" (ver figura 18), una monumental escultura con 1001 puertas y ventanas viejas de casas chinas demolidas y "Fairytale", 1001 sillas de madera de la dinastía Quing, que fueron ubicadas en todos los recintos donde se llevaba a cabo la Documenta, en representación de 1001 chinos que fueron invitados a visitar el evento.

Con sus propuestas Weiwei, además de la evidente relación con la memoria, es referente importante para "*Nos Tomamos el Centenario*" en la medida en que posibilita la participación de personas marginadas del mundo del arte. Aquí la alternativa que se abre está dirigida no solo a la participación colectiva, sino a la apertura de nuevas posibilidades de consumo del arte para gente cuyas condiciones económicas hacen que las prioridades de supervivencia se sobrepongan a la necesidad de manifestarse lúdica, recreativa y culturalmente.

4.3.7 0100101110101101

Figura 19. Colectivo 0100101110101101. Nike ground, 2003



Tal vez uno de los ejemplos más representativos a nivel mundial de la participación colectiva de una ciudad en situaciones paradójicas que subviertan los ordenes establecidos y rompan con la cotidianidad, es la propuesta del colectivo italiano 0100101110101101, "Nike ground" (ver figura 19). La acción es simple, anuncian que la multinacional esta comprando calles y plazas, ubican un estand estratégicamente con la frase "La Karlsplatz pasará a llamarse Nikeplatz" y dentro

del puesto de información, una pareja vestida con ropa deportiva de la marca, anunciaba que Nike se iba a introducir en barrios, calles, parques y avenidas de las principales capitales bajo los nombres de Nikesquare, Nikestreet, Piazzanike, Plazanike o Nikestrasse.

Así, con “Nike ground”, el colectivo utiliza una ciudad entera como palco para una enorme performance hiperreal, producen una alucinación colectiva y alteran la percepción de la ciudad de una forma total e inmersiva, razón por la cual se presentan como importantes referentes del presente proyecto. Con sus trabajos alteran la realidad e invitan una gran cantidad de gente a ser partícipe de la obra de forma inconsciente, entendiendo “la obra” claro está, como la reacción de la ciudad ante la farsa puesta en escena. Si bien “*Nos Tomamos el Centenario*” no trabajó sobre una mentira, si generó discusiones frente al espacio conocido por sus habitantes que defendían a capa cabal los elementos del espacio ahora existentes, ya que muchas de las propuestas de los artistas invitados giraban en torno a elementos del espacio público que no solo no recordaban, sino que la mayoría nunca conoció.

4.3.8 PRINCIPALES ANTECEDENTES EN COLOMBIA.

En el ámbito local, tal vez el ejemplo más representativo de todos sea “La Bienal de Venecia”, propuesta que busca explorar formas de aproximación entre el arte y el barrio Venecia de Bogotá D.C. En ella, a través de las expresiones artísticas, se desarrollan procesos pedagógicos desde y hacia la comunidad, al tiempo que se dota al barrio de espacios simbólico-culturales, donde pueden desarrollarse las potenciales expresiones y prácticas culturales que se gestan desde su interior; para esto, los artistas participantes realizan trabajos de campo al interior de la población con lo que posibilitan la acumulación de información y experiencias vividas.

Adicionalmente, la Bienal realiza talleres, conversatorios, visitas guiadas, publicaciones y un salón con artistas de la localidad, actividades que refuerzan la presencia de un evento dirigido a la comunidad.

“*Nos Tomamos el Centenario*” terminó por retomar muchos de los procesos que ya venía adelantando la Bienal de Venecia desde hace 13 años, el proceso de participación colectiva implicó que todos los participantes establecieran una relación muy directa con el espacio y la comunidad que lo habita, pese a no contar con el tiempo ni la infraestructura física y económica para realizar un proceso de la envergadura de la BVB, la Toma del Centenario permitió dar un primer paso en la apertura de espacios para el arte, el diálogo y reflexión frente al Parque y el sector centro de Bucaramanga.

Figura 20. Jaime Ávila. Los Radioactivos, 1997



Por otro lado, un personaje que vale la pena mencionar en el marco de las dinámicas comunicativas es Jaime Ávila, con sus trabajos “La virgen desnuda voladora”, video animado donde a través de dibujos realizados por prisioneros de cárceles de alta seguridad de Colombia (La Picota y La Modelo) se mostraba una memoria reclusa nostálgica y melancólica; y “Los Radioactivos”, proyecto en que Ávila construye comics, pinturas y fotografías (ver figura 20) que estructuraban una visión de la ciudad a través de jóvenes de 19 años que se movían con

absoluta libertad en sectores urbanos de alta tensión. En el proceso de realización, el artista resalta que descubre similitudes de sueños y deseos. “Los adolescentes de Ciudad Bolívar querían tocar en una banda de rock, oían las mismas emisoras de cualquier otro lugar de Bogotá”.

Así, los trabajos de Ávila se presentan como referente de la Toma del Centenario, en cuanto a la comunión de espacios y perspectivas se refiere; Más que la división en estratos, sus trabajos muestran cómo la ciudad está atravesada por intensidades y deseos, permitiendo la vinculación con historias compartidas y con emociones comunes, por encima de las diferencias.

Figura 21. Proyecto interinstitucional: comuna 15.

La piel de la memoria, 1998



Finalmente, en 1998 realizan en Medellín un proyecto interinstitucional que cabe destacar por la solidez del proceso con la comunidad y la inserción en dinámicas de reconstrucción social, con lo que se consolida, junto a “Nike ground”, como uno de los referentes más importantes de la presente propuesta, y es “La piel de la memoria”, un trabajo multidisciplinario que contó con líderes comunitarios del

barrio Antioquia (Medellín), formación pedagógica y artística, difusión, producción y colaboración, en el que revelar narraciones oscuras para compartirlas con otros y así exorcizarlas en el recuerdo individual y colectivo, y generar elementos de una reconstrucción social con esperanzas de futuro, es premisa fundamental.

Se inicia en 1997, con el antecedente del trabajo realizado por la Corporación Presencia Colombo Suiza y la Corporación Región, con “Historias de Barrio”, experiencia puntual de recuperación de la historia del barrio que permitía a los participantes, la gran mayoría vinculados directamente con el conflicto por su participación en el uso de las armas, extorsión y asesinatos, conocer su pasado y reconstruirlo colectivamente con relatos individuales que contenían informaciones comunes sobre momentos coyunturales de la vida comunitaria.

Finalmente culmina el mes de julio de 1999, con un gran evento donde la mayoría de habitantes se vieron vinculados mediante la exposición final de un Bus Museo (ver figura 21) con cerca de 500 objetos emblemáticos de las memorias de los habitantes del barrio y una comparsa que visitó las casas del barrio para intercambiar cartas con buenos deseos para un vecino desconocido.

4.3.9 NICOLÁS CADAVID, ARTISTA LOCAL

Para el caso de Bucaramanga, cabe destacar muy especialmente al maestro Nicolás Cadavid, quien adelantado procesos artísticos de participación colectiva en la ciudad desde el 2005, cuando realiza “Los Voluntarios”, un proyecto participativo que se sustenta formalmente en el street art (carteles, plantillas, stickers) como herramienta comunicativa, mas no como fin.

Con este proyecto Cadavid convoca y selecciona a cinco jóvenes entre los 18 y 28 años, con ocupaciones diversas, para que propongan una acción individual (ver figura 22), no necesariamente desde la disciplina artística, que diera cuenta del impacto social de sus oficios, como medio de combate contra la inactividad y el egoísmo (tan presentes en nuestra visión de comunidad).

Figura 22. Acción de Nydia Serrano, Proyecto “Los Voluntarios”.

Nicolás Cadavid, 2005



Tras estas acciones, los voluntarios realizaron carteles e intervinieron las calles de forma que se diera a conocer la filosofía del grupo (*las manos -sus oficios- como armas*).

Así, Cadavid influye notablemente en la realización de este trabajo al poner sobre la mesa de alternativas, propuestas de arte con compromiso social que invitan a la actividad reflexiva y exploran diversos medios de difusión en la ausencia de un autor único.

5. PROCESO

La realización de “Nos Tomamos el Centenario”, es resultado de la confluencia de una gran cantidad de acontecimientos en la vida de la autora de este proyecto (en adelante llamada autora), durante los últimos cinco años, desde el descubrir de una intención social y reflexiva en la producción artística, a partir del desarrollo de las actividades académicas propuestas en la escuela de Bellas Artes y la facultad de Arquitectura (carrera que adelanta paralela a Bellas Artes), hasta la vinculación en procesos de creación y reflexión multidisciplinarios, a partir del trabajo colectivo en “Galería LaMutante”.

5.1 OBRAS ANTERIORES

El interés de la autora por la memoria colectiva comenzó a desarrollarse con trabajos realizados a partir de noticias en periódicos que le causaron gran estupor, sucesos que de alguna forma quería resaltar con la intención de rescatarlos del gran mar de información con que nos bombardean constantemente.

Figura 23. Probabilidad 1/6. 2006

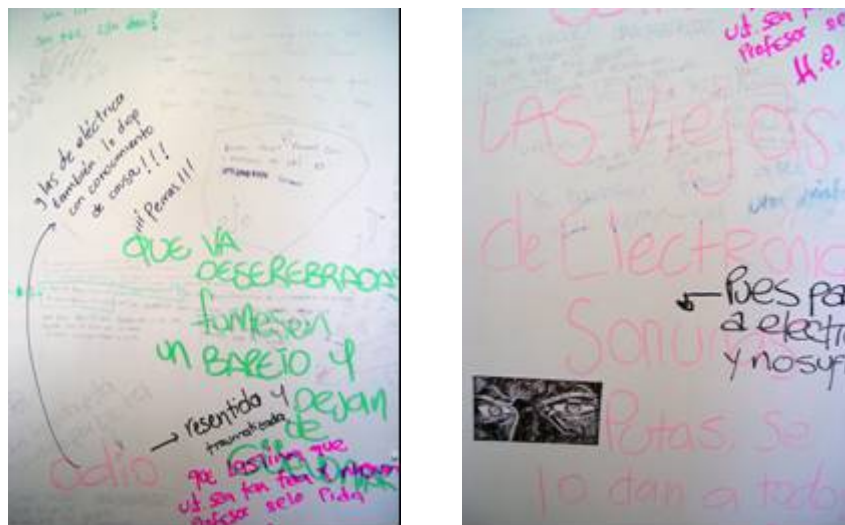


Figura 24. Un juego negro más. 2007



El primero de ellos fue “Probabilidad 1/6” (ver figura 23), un trabajo que cuestiona la fragilidad del hombre, y surge a partir de la sospechosa muerte de 27 policías a manos del ejercito. Posteriormente culmina “Un juego negro más” (ver figura 24), trabajo de similares características al anterior, pero esta vez no con un suceso en particular, sino una serie de eventos que comenzaban a cambiar la imagen de los colombianos hacia su realidad social.

Figura 25. Grafomanía. 2007.



Posteriormente el foco de atención se desplazó de la visión parcializada de los medios de comunicación a los rastros que deja la gente del común. Así, inicia un proceso de exploración de la ciudad en el que sale constantemente a registrar las huellas de momentos particulares. En el 2007 realiza el primer trabajo de recolección de fragmentos de ciudad (ver figura 25,) bajo el nombre de “Grafomanía”

Con éste trabajo inició un proceso de construcción artística desde lo social y desde el entorno inmediato, recoge registros de textos, dibujos y diferentes intervenciones encontradas en los baños públicos, deja una marca de observación, advierte que está siguiendo los pasos de las dinámicas

comunicativas que se establecen en estos espacios y regresa semanalmente a buscar la reacción de dichos espacios.

De forma paralela, durante el primer semestre del mismo año, inicia el estudio del sector Centro de Bucaramanga, desde su infraestructura, hasta las redes sociales que allí se establecen, para un ejercicio académico de renovación urbana planteado en arquitectura.

Así llegan las primeras impresiones del sector, con gente que vive, ríe, sueña, llora, sufre, habita y percibe un territorio común, pero desde una perspectiva totalmente diferente, perspectiva que además debía entender si esperaba generar un propuesta que respondiera a las necesidades del lugar.

Figura 26. Chisme al corte. Adriana Díaz y Juan Diego Mantilla, 2007



Posteriormente en compañía de Juan Diego Mantilla, realiza el proyecto “Chisme al Corte” (ver figura 26), desencadenante final del actual proyecto. Con Chisme al corte, se pretendía involucrar los imaginarios de algunos de los personajes característicos del sector, los travestí de la Cll. 31, con aquellos que habían relegado este espacio de la ciudad. Consistió básicamente en una invitación a visitar una peluquería cercana al parque Centenario, a cortarse el pelo e intercambiar chismes con los peluqueros.

5.2 EXPERIENCIA COLECTIVA, GALERÍA LAMUTANTE

Adicionalmente y paralelo a al trabajo independiente de la autora, en el año 2006 se da inicio a las labores de Galería LaMutante, colectivo multidisciplinario que nace en la preocupación por el limitado escenario para el desarrollo de las artes plásticas en la ciudad.

Dicho colectivo, del que la autora es miembro fundador, hace su aparición en la escena artística de Bucaramanga con trabajos de arte público que exploran inicialmente el graffiti y stencil, como medio de comunicación urbano. Posteriormente, la intención del colectivo comenzó a ver posibilidades de desarrollo en la gestión, producción y curaduría de eventos culturales, tras la realización del “ 1^{er} Festival de Performance” y el “Salón de los Rechazados” (ver figura 27), exposición artística que pretendía mostrar el arte “rechazado” de la región y contó con el acompañamiento de una serie de charlas en torno a la validez de la institucionalización del arte.

Figura 27. La Compañía, Festival de Performance. Mi primera vez. 2007



A partir de este punto, LaMutante desarrolló una serie de actividades tendientes a conceptualizar, divulgar y promover el arte en Bucaramanga, entre los cuales se cuentan, el “Ciclón Teórico”, encuentro que ofreció una serie conferencias y conversatorios; “Programa de Residencias 2007”, en el que se convoca a colectivos de todo el país para que pasen una propuesta de arte público y participativo en la ciudad; “La heladería”, espacio de encuentro y diversión; “El local”, galería temporal y de sede de talleres; y la segunda versión del Festival de Performance (ver figura 28), que para esta ocasión incluyó una convocatoria local, la invitación de tres artistas nacionales, un taller teórico-práctico, un ciclo de videos en homenaje a María Teresa Hincapié y un conversatorio.

Figura 28. La Compañía, II Festival de Performance.
Más allá del espectáculo. 2008



La ya variada gama de eventos y actividades realizadas por el colectivo, desarrollan en el autor un fuerte sentido de pertenencia por la ciudad y la capacidad de trabajo en equipo que desemboca finalmente en propuestas participativas que valoran inmensamente la interdisciplinariedad y activan la necesidad de vincularse de forma más directa con el público.

5.3 PROCESO DE REALIZACIÓN

El proyecto “*Nos Tomamos el Centenario*” puede dividirse en seis etapas básicas que sientan presencia, todas ellas, como parte integral de la propuesta procesual: Investigación y documentación del sector; Desarrollo de la idea; Gestión de recursos; Provocación de las tres perspectivas; Toma del centenario; Compilación, registro y edición

5.3.1 INVESTIGACIÓN Y DOCUMENTACIÓN DEL SECTOR

En marzo del 2008 da inicio el proyecto ahondando en la investigación histórica del sector; teniendo en cuenta que para entender el estado actual del sitio, se debe conocer su historia. Se revisaron crónicas, textos narrativos y registros del sector, posteriormente, ya con fechas específicas, se buscaron noticias periodísticas que hubiesen retratado los grandes eventos que sucedieron en el sector durante el siglo XX y algunos decretos a los que tuve acceso gracias a la valiosa colaboración de Planeación Municipal.

Durante este proceso se descubre la riqueza histórica y cultural del Parque Centenario y centrando la investigación en éste espacio. Se realizaron múltiples visitas al parque que dieron paso al conocer y acercarse a sus actuales ocupantes, quienes se encargaron de enriquecer los datos que recogidos y abrir la posibilidad de crear redes de “amigos del Centenario”; así se vincularon no solo a veteranos nostálgicos de los viejos tiempos, sino a indigentes, vendedores, estudiantes, transportadores, travestís, trabajadoras sexuales... etc.

Ante la necesidad de comenzar a organizar la información que se estaba obteniendo, se diseñó un formato de entrevista (ver anexo A) que permitía captar las cosas que no estaban en los registros, los episodios anecdóticos, que finalmente son los que terminan por construir un dibujo en el imaginario colectivo.

Durante los cinco meses que duró esta etapa del proyecto, se hizo evidente el vacío que existe en la memoria de las nuevas generaciones; amigos y personas que preguntaban por el tema del proyecto, desconocían en su gran mayoría, incluso la ubicación del Parque Centenario.

5.3.2 DESARROLLO DE LA IDEA

Paralela a la investigación del parque, se inició una etapa de socialización pedagógica, si así se le pudiese llamar, en la que se habló constantemente del parque y su historia, con lo que se despertó un interés genuino por parte de muchas personas totalmente ajenas al espacio que nos ocupa.

Ante esta respuesta, y en vista de las nuevas polémicas que surgían en la ciudad por la posible conformación de la “Plaza de los Artistas” en el parque y el destino final del Centro Cultural del Oriente, se realizó una primera reunión con algunas personas de la comunidad, a la que solo asistieron tres personas del sector, una que estudió en el colegio El Pilar y una que, aunque ajena al espacio, estaba interesada en la compilación de historias del sector. En ella, se expresó el interés general por recuperar y socializar las historias del parque, muy por encima de la idea de hacer un archivo visual, se propuso acercarse a la ciudad, reunir a gente de diferentes sectores en torno al parque en un evento que permita continuar la “labor pedagógica”, y genere un espacio de diálogo y reflexión en torno a las nuevas políticas de intervención sobre el espacio público.

Se pensó entonces en la espectacularización de lo cotidiano por medio de la presentación de diferentes miradas del parque. Así, amigos cercanos (músicos y cuenteros en su gran mayoría) que conocían el proyecto ofrecieron entrar a jugar parte en la acción colectiva siendo partícipes y generadores del diálogo propuesto, donando además, un trabajo que expresara un acercamiento al parque, desde su quehacer particular.

Ante la inminente llegada de más personas de las que se tenía presupuestado (por la presencia de actores, cuenteros y músicos conocidos de la ciudad), se propone finalmente “*Nos Tomamos el Centenario*” el día 15 de Noviembre, bajo la premisa de participación colectiva e intercambio de memorias y percepciones, razón por la cual se deja sentada también la necesidad de diseñar estrategias de participación para el público, en la ocupación del parque.

5.3.3 GESTIÓN DE RECURSOS

En ésta etapa del proyecto la experiencia adquirida con Galería LaMutante hizo gala de aparición, se definió un cronograma de actividades y el desarrollo y costo formal del evento, se solicitaron los permisos respectivos y se estructuró un resumen del encuentro, acompañado de un modelo de carta para solicitud de patrocinio, tras lo cual comienza la travesía por diferentes instituciones y empresas privadas que pudiesen apoyarlo económicamente con el fin de sufragar los gastos de logística. La gran mayoría de los posibles patrocinadores se mostraron indiferentes ante la propuesta, y después, con gesto de amabilidad visiblemente fingida dijeron cosas como “Déjame la propuesta y yo te llamo”... Llamada muy esperada que nunca llegó. Sin embargo algunos creyeron en la propuesta y se mostraron dispuestos a ofrecer los recursos necesarios, no sin antes tocar cerca de veinte puertas diferentes de la empresa privada, además de las instituciones gubernamentales, que finalmente no se hicieron presentes.

Otra travesía se emprendió con el asunto de los permisos, la respuesta del Instituto Municipal de Cultura y la Alcaldía (a quienes se les solicitaba además de patrocinio, el permiso para realizar el evento), fue tardía y desentendida del asunto, solicitando el trámite por medio de Planeación Municipal, que exigía el visto bueno de seis entidades diferentes entre las cuales se cuenta Bomberos, Aseo y Sayco-Acinpro, quienes habrían de cobrar por el sello cerca de 3 millones de pesos con los que no se contaba.

Así las cosas, se vinculó al proyecto la Junta de Acción Comunal del Barrio Centro, quienes fueron de gran ayuda al abrir la posibilidad de realizar el evento a su nombre, gestionando la actividad directamente con la Policía Comunitaria y los concejales que les apoyan.

5.3.4 PROVOCACIÓN DE LAS TRES PERSPECTIVAS

La propuesta pretendía la presencia de tres actores en la ocupación del parque: quienes vivieron el parque y habrían de sentarse en las sillas a dialogar con los asistentes, quienes tomarían la posición de Maestro de Ceremonias oficiando

espectáculos que narren una postura personal frente al espacio, y público asistente ajeno al parque que debía dejar algo a cambio de las experiencias que recibiría.

Así, para provocar la acción de cada cual, se trabajaron tres flancos de forma paralela.

5.3.4.1 **MEMORIAS.**

Inicialmente se contactó a las personas que ya tenían conocimiento del proyecto desde la etapa investigativa para invitarles a participar de un diálogo en torno al parque el día de la toma. El proyecto fue explicado con lujo de detalles, tras lo cual se inició la estrategia de provocación basada en dos simples acciones, las visitas al parque se intensificaron, y en cada cual se llevó material visual que apoyara el desarrollo espontáneo de diálogos para despertar la memoria.

5.3.4.2 **MIRADA DEL ARTISTA**

Si bien no fue difícil vincular a los artistas que se “tomarían” el Centenario (todos ellos entendieron la idea y se mostraron abiertos y dispuestos a donar su trabajo), programar reuniones fue tarea imposible, razón por la cual, la reunión introductoria que habría tenido lugar el 20 de septiembre se disgregó en no menos de 10 encuentros con pequeños grupos, en los que se entró en detalles de la dinámica participativa que tendría lugar el día de la Toma.

La estrategia de provocación para este caso fue más sencilla todavía, a los artistas confirmados se les entregó un reseña histórica del parque (ver marco histórico), y a partir de ese momento cada cual se unió al proceso investigativo, vinculándose también con la comunidad a modo de “trabajo de campo” para despertar su propia sensibilidad hacia el sector. En este caso, el papel de la autora fue básicamente el de facilitador de los encuentros.

5.3.4.3 **PÚBLICO ASISTENTE**

Para este caso la provocación requirió de una inversión en tiempo y dinero mucho mayor, fortunosamente para entonces dichos costos ya estaban parcialmente financiados. Las acciones aquí se centraron principalmente en generar curiosidad y recordar la existencia del parque.

Se diseñó en primera instancia una campaña de expectativa que comenzó con la realización de dos tipos de carteles (ver figura 29), que despertaran el interés por algo que abría de pasar y generara especulaciones al respecto. Para el diseño de éstos carteles se estudió la estética particular de la publicidad de expectativa, a partir de lo cual se opta por un diseño sencillo y un texto vago que diera lugar a múltiples interpretaciones. Con el diseño terminado y vectorizado en Corel, se sacaron 100 carteles (50 de cada uno) de 30 x 50cm, a una tinta, en propalcote de 150g e impresión digital.

Figura 29. Primeros carteles, Campaña de expectativa.



Los carteles fueron llevados a la calle (ver anexo B) en cuatro jornadas y con la ayuda de tres personas que voluntariamente ofrecieron sus servicios. Se ubicaron en tres sectores seleccionados básicamente por el alto flujo de personas que mantienen: en el centro de la ciudad, por los alrededores de los parques

Centenario, Santander y Antonia Santos, y el paseo del comercio; sobre las Cr 33, y 27, en postes, muros desocupados y paradas de bus, y en las Universidades y espacios culturales.

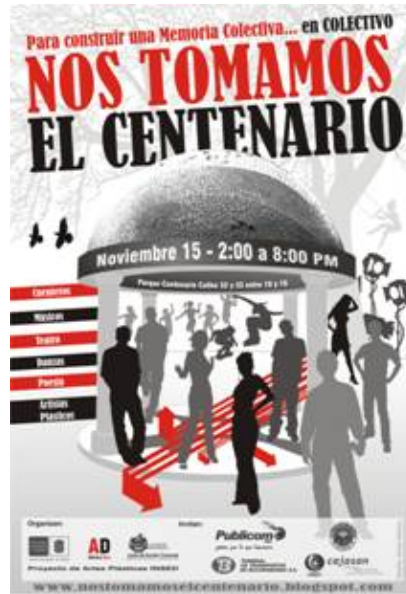
Figura 30. Tercer cartel, Campaña de expectativa.



Posteriormente se desarrollo un tercer cartel (ver figura 30) con el mismo tiraje. Dentro de esta misma dinámica, el nuevo cartel no pretendía informar sino despertar curiosidad, pero en éste, ya se hacía referencia a un espacio particular, el Parque Centenario. Adicionalmente, los tres carteles escondían la frase “Para construir una Memoria Colectiva... en COLECTIVO” en letra pequeña, y adherida a diferentes puntos de la imagen.

Finalmente, 15 días antes del encuentro, se hizo el lanzamiento público con un último cartel (ver figura 31) que si bien no incluía nombres de los participantes, si hacía mención a las actividades y presentaciones programadas incluyendo espacio específico, fecha y hora.

Figura 31. Cartel de lanzamiento



De forma paralela se diseñaron una serie de artículos (ver figura 32) que pudiesen llevar los invitados confirmados, a fin de hacer pública su vinculación al proyecto y generar mayor divulgación en el círculo social de cada cual. Se diseñaron sticker de 5cm de diámetro (tiraje de 200), Camisetas destinadas a los grupos confirmados y botones con hebilla metálica (tiraje de 100).

Figura 32. Souvenirs de la Toma.



De forma auxiliar a la campaña con los carteles y souverires, comenzó a prepararse, con la ayuda de la emisora UIS, una serie de notas que habrían de pasarse en radio, con el fin de reforzar un foco de interés sobre el parque.

Finalmente se creó un blog virtual (www.nostomamoselcentenario.blogspot.com) que permitirá la consulta y el debate constante de la información con el fin de construir abierta y colectivamente, una postura crítica respecto al uso de los espacios públicos. En él se publicaron los nombres de las personas, grupos e instituciones vinculadas, además de post con datos del Parque, textos históricos, artículos relacionados con el sector y el uso de espacios públicos, historias, anécdotas y poemas dedicados al parque.

5.3.5 TOMA DEL CENTENARIO

La toma se programo para el 15 de Noviembre del 2008, entre las 2pm y las 8pm, con los tres actores antes mencionados (ver anexo C). En el caso de los portadores de la memoria vivencial, se contaba con 11 personas con la mejor disposición posible para el diálogo y el compartir experiencias de vida.

Este grupo estuvo presente de forma fraccionada y en diferentes momentos del evento, la gran mayoría no pretendía estacionarse en el parque durante las ocho horas programadas, pero si contaban con disponibilidad de de tiempo (cuya cantidad variaba considerablemente de persona a persona), para asistir y participar.

Figura 33. Espacio de influencia y accionar del primer grupo.



Con ellos se acordó sortear la sillas del parque que se ocuparían (ver figura 33), de tal forma que cada quien pudiese encargarse de un sector del parque, periférico a la plazoleta central, sin embargo e términos prácticos esta distribución no funcionó, especialmente porque las sillas fueron ocupadas y desocupadas a discreción de todos los participantes. Cabe anotar que de las 11 personas confirmadas asistieron 8, pero otras 15 que no habían confirmado participación terminaron dialogando con el público asistente durante una buena cantidad de tiempo.

Para el caso de los artistas invitados, se programó dividir las seis horas de la jornada en dos etapas: la primera se desarrollo en las horas de la tarde, en diferentes espacios del parque, con una estación de sonido fija en el centro, junto a la estatua de Aquiléo Parra, de tal forma que en todo momento, hubo presentaciones disgregadas en acción. Una segunda etapa se llevo a cabo caída la noche, en la plazoleta lateral que se desprende del Domo, dotado de luces y sonido, momento en el cual se dio inicio a la participación de los grupos de danza y música.

Cabe mencionar en esta parte del documento a los artistas participantes de la Toma, pues es importante señalar al menos brevemente la naturaleza de sus propuestas.

- **TEATRO UIS**

Figura 34. Propuesta de Teatro UIS. Discusión sobre el sapo



Los Primeros en llegar fueron los integrantes de Teatro UIS, quienes disgregados por todo el parque en pequeños grupos, hicieron gala de su talento asumiendo roles que hablaban del parque en sus diferentes etapas.

Inicialmente una pareja de personajes, un Arquitecto y una Antropóloga (ver figura 34), generaron una discusión bastante acalorada acerca de la existencia del sapo, en la que terminó vinculándose la gente del sector, unos en pro y otros en contra, con comentarios bien particulares y bastante ingeniosos, hasta el punto de robarse el show casi por completo.

Adicionalmente, había policía secreta adelantando un investigación respecto a la ubicación de sapo robado y un trío de personajes, un pregonero, una mujer y su “hijo bobo”, adelantando una campaña para recuperarlo. Además de hablar con la gente de la importancia histórica y cultural de la escultura, el “hijo bobo” jugó largamente con los niños que acudieron al encuentro (ver figura 35).

Figura 35. Propuesta de Teatro UIS. Juego con los niños



Junto al Teatro Santander había unos personajes que sorprendieron a los desprevenidos transeúntes con una invitación a la zarzuela “La Flor del Café”, a realizarse el 15 de Nov de 1940

Tres personajes de la alta sociedad se fueron de picnic al parque (ver figura 36), pasearon, se tomaron fotos, bailaron, y se sentaron a comer y jugar cartas con los curiosos asistentes.

Figura 36. Propuesta de Teatro UIS. Picnic



Una pareja de viajeros llegó buscando hotel y hablando de los lugares que les habían recomendado para llegar en Bucaramanga.

Un trío de Colegialas del Pilar (ver figura 37) rotó por todo el lugar comiendo paletas de dulce gigantes y contaron anécdotas del colegio.

Figura 37. Propuesta de Teatro UIS. Pilaricas



Otro trío de personajes empresarios (ver figura 38) recolectaba firmas para convertir el parque en un centro comercial gigantesco que reavivara la actividad comercial del sector, y curiosamente consiguieron una gran cantidad de gente que estaba dispuesta a unirse al proyecto.

Figura 38. Propuesta de Teatro UIS. Empresarios



Y finalmente, una campesina ofrecía cambio de monedas, junto a un puesto de juego con el anfitrión (ver figura 39) y el respectivo cómplice que invitaban a la gente a poner su moneda y ubicar la bolita.

Figura 39. Propuesta de Teatro UIS. Juego e intercambio de monedas



- **CUENTEROS**

Posteriormente llegó el grupo de cuenteros compuesto por Jhon Ardila(ver figura 40), quien hizo narraciones árabes, recordando la influencia que tuvieron en la conformación del parque a principios de siglo; Mauricio Muñoz, con narraciones anecdóticas del Parque; Jorge Andrés Meneses (alias Memin), también con narraciones anecdóticas del parque, pero en la época de Sanandresito; y ya caída la tarde, llegó Joaquín con historias de pandillas en el sector.

Figura 40. Jhon Ardila en Escena



- **JORGE TORRES**

Pese a estar fuera de la ciudad este día, el artista local, deja ubicado su trabajo con un texto pegado en la base de la estatua del expresidente Santandereano (ver figura 41) y una serie de textos que fueron leídos por los narradores invitados.

Figura 41. Propuesta de Jorge Torres



- **CÍRCULO DE APRENDISAJE CENTRARTE**

Este grupo de niños del sector centro (ver Figura 42), que trabajan desde la Corporación Consentidos y en asocio con Funtracep, realizó una presentación de danza que habló de la cultura propia del lugar; con una mezcla de break dance y regueton los niños ofrecieron al público asistente una parte del proceso que adelantan como complemento de su Básica Primaria.

Figura 42. Propuesta de Centrarte



- **ANDREI**

Este Rapero de la zona inicia su presentación tras la salida de Centrarte con una pista de regatón al fondo, acompañado por la batería y bajo de Icotea. Posteriormente cierra el evento con su grupo (ver figura 43), que se encarga de hacer la pista de fondo a historias cantadas que hablan de su cotidianidad y la realidad social en la que viven.

Figura 43. Propuesta de raperos del Centro



- **DANZA CONTEMPORÁNEA UIS**

Figura 44. Propuesta del grupo de Danza Contemporánea UIS



El grupo inicia recorriendo algunos caminos del parque desde el centro hacia la cúpula y cierra con un trabajo de calle que habla de de las relaciones que se establecen en las tabernas (ver figura 44)

- **PROYECCIÓN DE VIDEOS CABUYA**

Gracias al maestro Edson Velandia, el evento contó con la proyección de un par de videos de Cabuya que fueron filmados en el parque (ver figura 45), presentando un registro visual del espacio tiempo atrás, al tiempo que expone una propuesta musical que mezcla música tradicional colombiana con rumba y rock.

Figura 45. Proyección de videos de Cabuya



- **JAULA ABIERTA**

Mientras la atención estaba centrada en las presentaciones bajo la cúpula, Jaula Abierta comenzó a serpentear entre el público, haciendo líneas de cal (ver figura 46) que conectaban el parque y sus ocupantes, con el teatro Santander, incitando a una reflexión frente la marginalidad que representa dicho elemento, constantemente espacio junto al abandonado edificio.

Figura 46. Propuesta de Teatro Jaula Abierta



- **ICOTEA**

Finalmente se presentó este grupo santandereano que lleva varios años de trabajo, y ofreció al público asistente parte de su repertorio, un rock que han combinado con diferentes sonidos y géneros, cuyo objetivo es experimentar musicalmente con una propuesta urbana y multimedia que explora el mundo, la naturaleza, el universo y su tierra natal.

Figura 47. Propuesta de Icotea



Así, la participación e intercambio en la toma cierra el ciclo con el público asistente, que interactuó con los artistas e invitados durante toda la jornada y dejó un aporte por medio de textos y dibujos que hablaban desde la perspectiva particular de cada quién. Ofrecieron desde poemas, cuentos y anécdotas, hasta peticiones para mejorar la calidad de vida que ofrece el parque y regaños a las autoridades por el abandono en que tienen el lugar (ver anexo D).

Para su recolección un grupo de voluntarios, niños del sector y habitantes de la calle, recorrieron el parque con papelería diseñada para tal fin, sticker, lapiceros y marcadores. En su recorrido, hablaron a la gente del proyecto, explicaron a los recién llegados la dinámica propuesta y a cada quien se le entregaba una hoja en la que se pedía que dejara algo al parque, a su historia o la gente que lo habita, entregando a cambio un sticker.

Dichos textos y dibujos, fueron ubicados en cuatro pantallas móviles en las entradas principales del parque (ver figura 48), donde todos podían apreciarlos.

Figura 48. Exposición de las donaciones.



5.3.5.1 **SOCIALIZACIÓN DEL MATERIAL HASTA AHORA RECOGIDO**

Durante todo el proceso de investigación y proyección de la propuesta se fue recogiendo una gran cantidad de material consistente en registros fotográficos multitemporales del parque, sucesos importantes, datos curiosos, eventos

anecdóticos narrados por algunas de las personas que no pueden participar y un libro donado por Coosanandresito, en el que se narra la historia de la comunidad que se forjó con la actividad comercial de Sanandresito.

Este material fue ubicado en una mesa junto a la plazoleta central, para la consulta y disfrute de los asistentes.

Adicionalmente en los árboles y sillas se dejaron pequeños textos con frases sacadas de las entrevistas previas.

5.3.6 **EDICIÓN Y MOTAJE.**

El proyecto en su totalidad contó con un proceso de seguimiento y registro en video (por Wiliam Jones, quien a su vez se encargó de la edición), fotografía (Por Manuel Serrano y Álvaro Díaz) y diarios de campo que permitieron finalmente conformar un archivo compilatorio de historias, memorias, perspectivas y propuestas en torno al parque.

Tras la Toma del Centenario se inició un proceso de selección y edición, en el que se deja el material definitivo para la exposición en sala, en la cual se busca agrupar lo necesario para generar una lectura del proyecto dentro del espacio cerrado y exponer las particularidades del proceso que quedaron ocultas, razón por la cual se dejan por fuera carteles y demás material publicitario de apoyo.

Así, la inclusión de fotografía y video como registro del interactuar durante la Toma, adquiere un valor protagónico, teniendo en cuenta que uno de los objetivos principales del proyecto era la conformación de situaciones para el diálogo colectivo frente al espacio.

Un segundo elemento importante son los textos y dibujos que dejan los participantes de la toma, como expresión colectiva del espacio. Allí están registradas una buena cantidad de miradas hacia el parque, tanto de gente totalmente ajena al sector, como de los diferentes grupos sociales que habitan el parque y sus alrededores.

Finalmente, todo el proceso tuvo un carácter muy narrativo y buena parte de lo que se rescata con el proyecto esta en forma de textos narrativos y anecdóticos,

razón por la cual la palabra escrita tiene lugar en la propuesta de montaje. A modo de historia oculta y “letra pequeña”, dichos textos y entrevistas están consignados manualmente, conformando el dibujo del árbol base de toda la campaña (ver figura 49).

Figura 49. Esquema de montaje
(Sujeto a cambios por distribución e el espacio de exposición).



6 INTERPRETACIONES

“Nos Tomamos el Centenario” es un proyecto que apuesta por el carácter comunicativo e integrador del arte. Todo su desarrollo está planteado desde la participación de personas que de una u otra forma quieren ejercer su derecho a opinar en el accionar de los espacios públicos que habitan.

Nace desde lo público y responde a una necesidad imperante que tiene todo ser humano de agruparse y comunicarse, de construir lugares intangibles para el desarrollo de utopías que finalmente generen impacto social y transformaciones en el espacio, elementos constitutivos de la reconstrucción social.

Si bien el proyecto no pretende ofrecer una solución mágica ante la desintegración social y el abandono de nuestros espacios públicos, sí pone en escena una situación para el reencuentro y ofrece a los participantes, especialmente aquellos que creen que Bucaramanga se reduce a Cabecera y Cañaveral, una alternativa para conocer otra cara del parque, del centro e incluso de la ciudad.

Desde este punto es posible entender la ocupación del Parque Centenario como una acción colectiva que no da más espera ante la inminente renovación urbana que nunca se hace efectiva; el proyecto aparece en medio de la ansiedad propia de los acontecimientos que están por llegar, para sentar un precedente desde la ciudadanía en general.

Así, dejando huella con su experiencia y construyendo historia, cada persona participante del proyecto se asegura un lugar en el archivo, fractura su cotidianidad, desde la cotidianidad, y la convierte en espectáculo recordado ante la posible “transformación” radical del parque.

La “provocación” de las tres perspectivas presentes en el proyecto se hace de forma mediática. Frente a aquellos que vivieron el parque solo se usó material de apoyo para despertar las memorias propias del sitio, memorias que son de múltiples formas y colores, con lengua propia, extraña y difusa en muchos casos,

claramente dolorosa o sonriente en otros y clandestinamente subnormal e ilegal en la mayoría de los que encontramos hoy en día ocupando el parque.

Otra historia se cuenta cuando el tema se trata frente a los artistas o el público convocado, ya que en este caso la prioridad estaba en despertar interés y crear vínculos emocionales hacia el espacio que nos ocupa.

Así, despertando inquietudes respecto al futuro del parque, la campaña de expectativa siembra la necesidad de recuperar el parque ante su posible pérdida, teniendo en cuenta los antecedentes de ocupación informal que tiene el lugar. Los textos refieren a la clandestinidad, que además es ratificada por los artistas invitados al evento, cuando empiezan a azuzar a su público durante las presentaciones llevadas a cabo en el periodo de tiempo que duró la campaña.

La frase “Para construir una Memoria colectiva... en COLECTIVO”, presente en todas las imágenes, carteles y souvenirs del evento, ratifica la importancia del individuo en el actuar de la colectividad. Así, al hacer entrega de ellos a los artistas, invitados y voluntarios colaboradores del proyecto, la campaña simboliza también al polizonte que le acompaña en todo momento, recordándole su papel vital y activo en los procesos de transformación social.

Finalmente, a pesar de haber sido planteado como un proyecto con características no objetuales, *“Nos Tomamos el Centenario”* no desdice su esencia abierta y cambiante con la conformación del archivo, prueba de eso es la reacción de las personas que estuvieron vinculadas al parque cuando se sientan en presencia de otras historias, de registros del pasado o rastros materiales del espacio recorrido.

Así, la llegada al museo no es más que el uso de otro canal de comunicación que no es excluyente sino complementario, en la medida en que ofrece la posibilidad de hacer otra lectura del proceso; aun cuando el registro, archivo u objetos exhibidos no “son” la obra, sino una representación de la misma, el espacio museal permite la percepción tranquila y concentrada.

7 CONCLUSIONES

Cuando se asume que la memoria colectiva de una ciudad está determinada por las huellas que dejamos y hacen ciudad, por la presencia de una sociedad que se apropia del territorio y lo transforma en sus dinámicas de crecimiento, se asume también la construcción imaginaria del espacio desde la colectividad, resultado inevitable del interactuar de la gente en un espacio determinado. Así, lo que terminó por construirse el día de la Toma del Centenario fue el Parque Centenario...

La cotidianidad de los diferentes grupos sociales que confluyen en un mismo espacio de convivencia y tolerancia, se vio atravesada por historias compartidas y emociones comunes que superaron ampliamente las barreras invisibles establecidas por la división de estratos.

La gente que no había visitado el lugar al menos en mucho tiempo reconoció el espacio como público y a la comunidad que lo habita, como parte de su propia realidad social. Pese a la aversión inicial por visitar el parque, estos personajes terminaron por sumergirse en un medio ajeno y acogiéndolo como parte de su propia memoria y de la memoria colectiva; vieron en el indigente, esa realidad social que tercamente la administración municipal y buena parte de la sociedad en general pretenden ocultar, a un hermano y amigo que produce, crea y construye; vieron en el espacio marginado una posibilidad que de crecimiento colectivo, un capital de trabajo importante y por primera vez en mucho tiempo, pese a la ansiedad por la reforma del centro, un espacio de encuentro cultural.

Para la gente del sector, personas con necesidades primarias insatisfechas y sin tiempo ni dinero para el esparcimiento, el encuentro no solo ofreció la posibilidad de acceder un evento cultural, sino una herramienta de expresión individual y colectiva de la problemática interna, una alternativa para elevar su voz y compartir su historia.

Así, la Toma del Centenario se inserta en la ciudad como una prueba viviente de que para reconstruir los espacios públicos y la memoria colectiva que ellos albergan, antes que ubicar elementos de concreto y ladrillo, hay que reconstruir el tejido social del las gentes que albergan, construir situaciones que identifiquen el territorio como lugar habitado e insertarlo en redes comunicativas que permitan asumir los cambios sociales a partir del intercambio colectivo.

De igual forma, cuando “Nos Tomamos el Centenario”, se evidenció el poder del arte y las diferentes expresiones culturales como fuerza de cohesión en la sociedad, como principio generador de espacios de comunicación y participación colectiva, como alternativa para expresar inconformidades y problemáticas particulares, como elemento de reflexión, y fundamentalmente, como generador de cambios en la estructura de pensamiento colectivo, insertándose en dinámicas de transformación social.

De esta forma, el proyecto consiguió izar lo que considero es la bandera más importante del arte, la consolidación de una estructura de comunicación entre artistas y público, en la que el autor se responsabiliza por el diseño de una propuesta que se convierte en una pieza valiosa del colectivo e impulsa el desarrollo y fortalecimiento de la comunidad a través de la vitalidad artística.

Como resultado, el arte se acerca a la realidad para entenderla y reinterpretarla, se convierte en una alternativa de revolución, en herramienta de reflexión, en fenómeno democrático y pieza colectiva.

8 BIBLIOGRAFÍA

- CAMARAGO MARTÍNEZ, E. Nuevas crónicas de Bucaramanga. Academia de Historia de Santander. Bucaramanga, 1986.
- GARCÍA, José Joaquín. Crónicas de Bucaramanga. 3a ed. Sic Editorial, Bucaramanga, 2000.
- GOMEZ AGUILERA, Fernando. "Arte, Ciudadanía y Espacio público", artículo tomado de http://www.ub.es/escult/Water/N05/W05_3.pdf
- GUERRA, Lucía. Memoria e imaginarios urbanos en la narrativa latinoamericana. Ensayo crítico. Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Letras. 2004. Tomado de <http://oceanodigital.oceano.com>
- GOMILA, Toni. ¿Existe la memoria colectiva?. Revista: Lateral, Número: 93. España: Lateral Ediciones, S.L. 9/2002.
- HARKER VALDIVIESO, Roberto.".....Y sucedió en Bucaramanga". Academia de historia de Santander, Bucaramanga, 1977
- HONNEF, Klaus. ARTE CONTEMPORANEO. Traducción: Carmen Sánchez Rodríguez. Alemania: Taschen. 1993.
- HOYOS, Héctor. Observaciones para una poética de la literatura urbana bogotana. Revista de Estudios Sociales (Número: 11). Uniandes. Bogotá. 2002
- HUME, David. Tratado de la naturaleza humana. Universidad Autónoma de Centro América. San José, Cr. 1987
- JOSEPH, Isaac. El transeúnte y el espacio urbano: ensayo sobre la dispersión del espacio público. Ed. Gedisa. Buenos Aires, 1988.
- LOCKE, John. Ensayo sobre el entendimiento humano. Fondo de cultura económica. Bogotá. 1994.

- MUJICA, María Constanza. "Entrevista a Armando Silva: Ser santiaguino o porteño es, primero, un deseo". Revista: Bifurcaciones núm. 4, primavera 2005. Tomado de www.bifurcaciones.cl/004/Silva.htm
- PAZ, Octavio. Hombres en su siglo y otros ensayos. Ed. Planeta, Bogotá, 1990
- REMEDI, Gustavo, La ciudad latinoamericana S. A. (o el asalto al espacio público), Memorias del VII Simposio Internacional de Avalúos, Lonja Propiedad Raíz de Bogotá. Colombia. 2001.
- RUEDA GÓMEZ, N., & ALVAREZ FUENTES, J. Historia urbana de Bucaramanga, 1900-1930. Universidad Industrial de Santander. Bucaramanga, 2001
- SILVA TELLEZ, Armando. Imaginarios Urbanos. Ed. Tercer mundo editores, 4ed. Bogotá, 2000.
- TONI, Gomila. ¿Existe la memoria colectiva?. Revista: Lateral, Número: 93. España: Lateral Ediciones, S.L. 9/2002.
- VALDERRAMA BENÍTEZ, E. Real de minas de Bucaramanga. Colección Payacuá. Sic Editorial. Bucaramanga, 2000
- VALDIVIESO CANAL, Susana. Bucaramanga: Historias de setenta y cinco años. Cámara de Comercio De Bucaramanga, 1992.
- VARIOS. La Ciudad. Cuarta Edición. Madrid: Alianza Editorial. 1982.
- VARIOS. Pensar la ciudad. Ed. tercer mundo. Bogotá, 1996

ANEXO A. FORMATO DE ENTREVISTA

Entrevista destinada a enriquecer una investigación en curso sobre la memoria colectiva del parque Centenario.

1. ¿Desde hace cuánto tiempo conoce el Parque Centenario?

Menos de 10 años _____
Entre 10 y 40 años _____
Más de 40 años _____

2. ¿Qué es lo que más recuerda del parque en la época en que lo conoció?

3. ¿Cuándo piensa en el parque que conoció en un principio, qué color se le viene a la mente? _____
¿Y ahora? _____

4. ¿Qué grandes cambios ha notado en él?

5. ¿Qué es lo más importante que le sucedió en el parque?

6. ¿Qué es lo que más le atrae de él?

7. ¿Estaría dispuesto a participar en una jornada de recuperación del Parque Centenario?

Si _____ No _____

Nombre _____
Dirección _____
Teléfono _____

ANEXO B. PEGA DE CARTELES EN CALLE





ANEXO C. IMÁGENES DE LA TOMA









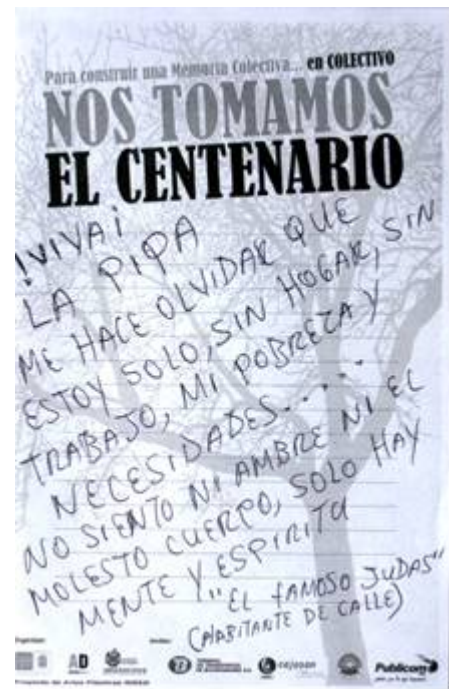
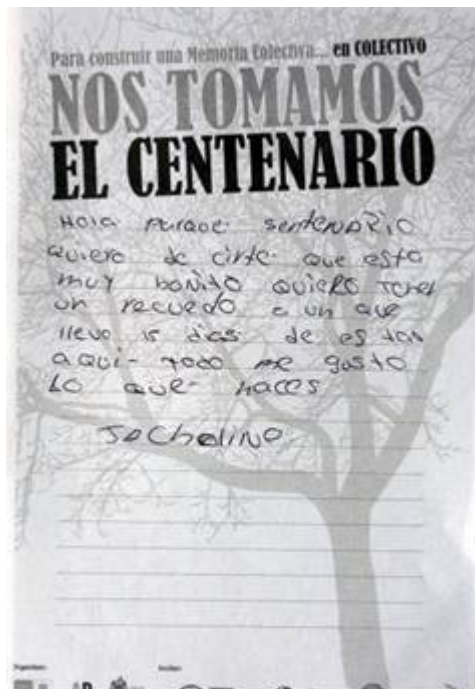
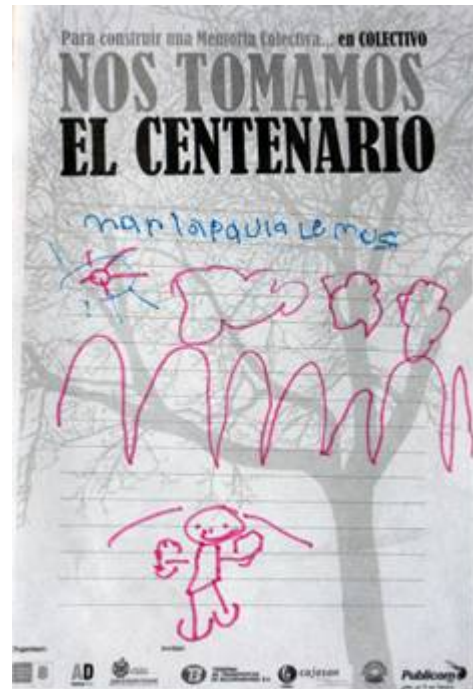
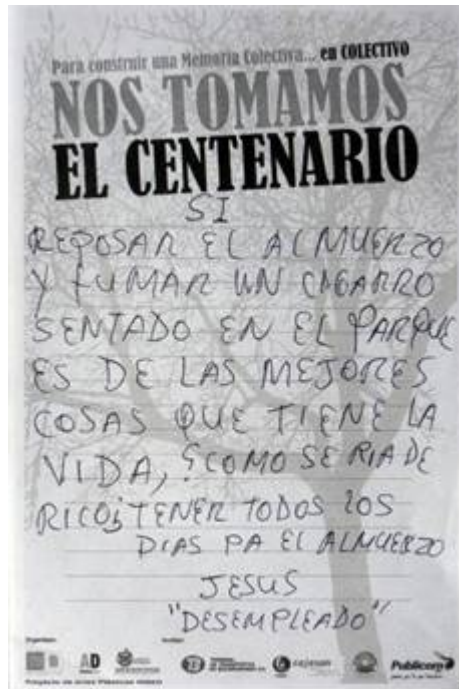








ANEXO D. ALGUNOS TEXTOS DEJADOS POR LOS ASISTENTES




Para construir una Memoria Colectiva... en COLECTIVO

NOS TOMAMOS EL CENTENARIO

Recuerdo mi infancia en este parque centenario, en el local de mi tía suena yo de aproximadamente 8 años le ayudo a vender y por cierto me va muy bien de aquí creo que nació mi vocación por las ventas y el negocio hoy leavado con experimenta el antiguo sembradío y la estancia de Buse's ha y a como los demás no quieren irse del parque han muy bien ubicado con el nuevo centro comercial La Villa

Néstor 15 Nov - 2008 Bucaramanga




Para construir una Memoria Colectiva... en COLECTIVO

NOS TOMAMOS EL CENTENARIO

NO ESCONDAN LA REALIDAD DEL PARQUE

ESTAMOS muriendo de HAMBRE NUESTRA POBREZA ES EXTREMA NO TENEMOS HOGAR Y AQUÍ EN FRENTE "CENTRO CULTURAL DEL ORIENTE" EXISTE UN ELEFANTE BLANCO POCO UTILIZADO. QUE EL GOBIERNO NOS LO REGALE COMO HOGAR



Marcelino "HABITANTE DE CALLE"



Para construir una Memoria Colectiva... en COLECTIVO

NOS TOMAMOS EL CENTENARIO

Que se respeten estas actividades visto desde que se le dan a la casa

Para construir una Memoria Colectiva... en COLECTIVO

NOS TOMAMOS EL CENTENARIO

Hace ± 20 años cuando este Parque era lo mejor gracias a él Bucaramanga se volvió la ciudad de los parques; Pero debido a las malas administraciones lo han degradado destruido; Deberían mejorarlo a lo -buitando tanta vagancia y seguir haciendo estas actividades ¡o' esperar!

"Pufu"

