

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Cajicá en Tránsito

La Transformación del Paisaje

Una práctica artística con cuatro jóvenes de Cajicá



Adriana del Pilar Campos Barrero

Licenciatura en Artes Visuales

Universidad Pedagógica Nacional

2014

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Licenciatura en Artes Visuales

CAJICÁ EN TRÁNSITO: LA TRANSFORMACIÓN DEL PAISAJE

UNA PRÁCTICA ARTÍSTICA CON CUATRO JÓVENES DE CAJICÁ.

Por: Adriana del Pilar Campos Barrero

***Cajicá en Tránsito: La transformación del paisaje.
Una práctica artística con cuatro jóvenes de Cajicá.***

Adriana del Pilar Campos Barrero

Cód.: 2008272005

Trabajo de Grado

Asesores

Santiago Valderrama (Disciplinar)

Ramiro Sánchez (Metodológico)

Licenciatura en Artes Visuales

Facultad de Bellas Artes

Universidad Pedagógica Nacional

Bogotá

2014

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 3	

1. Información General	
Tipo de documento	Trabajo de Grado
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Facultad de Bellas Artes
Título del documento	Cajicá en Tránsito: La Transformación del Paisaje. Una Práctica Artística con cuatro jóvenes de Cajicá.
Autor(es)	Campos Barrero, Adriana del Pilar
Director	Sánchez, Ramiro
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2014. 111 p.
Unidad Patrocinante	
Palabras Claves	VISIBILIZACIÓN DE MEMORIA, TRANSFORMACIÓN DEL PAISAJE, HABITAR, PRÁCTICAS ARTÍSTICAS ESPACIALES, ACTO EDUCATIVO, EXPERIENCIA, NARRATIVA, IMAGEN, SENTIDO DE LUGAR, NOCIONES DE CULTURA,

2. Descripción
Trabajo de Grado que se propone poner ante el lector algunas reflexiones, hallazgos y perspectivas del desarrollo de una práctica artística y educativa que se preguntaba por el proceso de transformación urbana y paisajística entorno a la experiencia y la memoria de cuatro jóvenes habitantes de Cajicá. Todo ello para visibilizar y transformar en imágenes de distinto orden las transformaciones del paisaje cajiqueño, dejando ver las subjetividades de cada uno a la hora de pensar en este proceso de transformación. En la articulación de la práctica artística y educativa con elementos de la investigación basada en las artes y la investigación narrativa, se termina en la construcción de un relato que se presenta en dos momentos: El primero la reconstrucción de la experiencia que permitió visibilizar y producir ciertas imágenes sobre el proceso de transformación paisajística de Cajicá, y el segundo en donde se habla de cada uno de los aspectos del proyecto (la transformación del paisaje, la visibilización de la memoria sobre el paisaje y la práctica artística y educativa) observados desde lo que dicen la experiencia y las imágenes producidas.

3. Fuentes
Acevedo, O. F. (2011). <i>Agonistas, Subalternas y Reservadas: Memorias de las víctimas</i>. Trabajo de Grado, Pontificia Universidad Javeriana, Departamento de Estudios Culturales, Bogotá (Colombia). Ardenne, P. (2006). <i>Un Arte Contextual: Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación</i>. Murcia (España): CENDEAC (Centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo). Aznárez, J. P. (2012). Las imágenes como lugares de lo real y posibilidades de agencia: Un abordaje de las

imágenes como fenómenos relacionales. *Revista Instrumento – Revista de Estudo e Pesquisa em Educação*, 14(2), 243 - 254. Colégio de Aplicação João XXIII da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Aznárez, J. P., & Mangas, Á. B. (2012). Aprender es conocer y construir historias y representaciones entrelazadas. En F. Hernández, & A. (. Aguirre, *Investigación en las Artes y la Cultura visual* (págs. 88-110). Barcelona (España): Universitat de Barcelona. Dipòsit Digital.

Careri, F. (2002). *Walkscapes: El Andar como Practica Estética*. Barcelona (España): Ed. Gustavo Gili.

Contreras, J., & Pérez de Lara, N. (2010). La Experiencia y la Investigación Educativa. En *Investigar la Experiencia Educativa* (págs. 21-86). Madrid (España): Ediciones Morata.

Halbwachs, M. (1990). Espacio y Memoria Colectiva. *Estudios sobre Culturas Contemporáneas*, III(009), 11-40.

Heidegger, M. (1994). Construir, Habitar, Pensar. En *Conferencias y Artículos* (págs. 127-143). Barcelona (España): Serbal.

Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes: Propuestas para repensar a investigacion en educación. *Educatio Siglo XXI*(26), 85-118.

Jelin, E. (2002). ¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias? En *Los Trabajos de la Memoria*. Madrid (España): Siglo XXI Editores.

Nogué, J. (2010). El Retorno al Paisaje. *Enrahonar* (45). Universitat de Girona. Departament de Geografia, 123-136.

Restrepo, E. (2012). *Intervenciones en Teoría Cultural*. Popayan (Colombia): Editorial Universidad del Cauca.

Yori, C. (2007). *Topofilia o la dimensión poética del habitar*. Bogotá (Colombia): Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

4. Contenidos

El Problema: Enunciación de planteamientos y las experiencias que llevaron al desarrollo de este ejercicio investigativo.

Referentes Teóricos: Intentan explicar de manera concreta las nociones que se tienen de aspectos que se desarrollaron en el proyecto como *la construcción de memoria, el habitar y cómo se establece relaciones con el espacio, el sentido de pertenencia y su relación con el paisaje, nociones de cultura relacionadas con maneras de concebir y representar el paisaje, las prácticas artísticas espaciales y la educación vista desde la experiencia.*

Diseño Metodológico: Descripción de los aspectos metodológicos, etapas, instrumentos de recolección de información y la población de este proyecto de investigación.

Análisis en Interpretación de los Resultados: Aborda cada uno de los aspectos del proyecto (*la transformación del paisaje, la visibilización de la memoria sobre el paisaje y la práctica artística y educativa*) observados desde lo que dicen *la experiencia y las imágenes producidas.*

5. Metodología

La presente investigación se situá dentro de un **paradigma cualitativo** con un enfoque metodológico que articula elementos de la **investigación basada en las artes** con la **investigación narrativa**, así mismo para el análisis de la experiencia se toman elementos de la **sistematización de experiencias** con el **análisis de contenido**. De igual forma se vio pertinente crear una metodología que fuera móvil y orgánica que permitiera visibilizar la experiencia y la memoria sobre la transformación del paisaje de Cajicá a partir de la mirada de cuatro jóvenes habitantes de dicho lugar; por ello que la estrategia para la recolección de los

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL Formación de Profesores	FORMATO		
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE		
Código: FOR020GIB	Versión: 01		
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 3 de 3		

datos se articulara con el diseño de una práctica artística y educativa.

Dicha práctica consistió en la realización de tres fases: La primera, en donde se realizaron ejercicios de cartografías y mapeos colectivos que permitieran encontrar ciertos puntos que permitieran construir y visibilizar la memoria de la transformación del paisaje cajiqueño desde la experiencia de los cuatro jóvenes participantes; la segunda, en donde se produjeron imágenes de distinto orden que visibilizaban tanto los procesos de transformación paisajística como a mirada de los sujetos que hicieron parte de la experiencia y la tercera, que consistió en la socialización de la experiencia a la comunidad cajiqueña por medio de una exposición realizada en la casa de la cultura.

6. Conclusiones

- Las practicas que se realizan entorno a la experiencia y la memoria podría potenciar una participación más efectiva de la personas frente a las problemáticas de su territorio, ya que, estas se acercan más a lo que ellas viven y por tanto permiten un mejor comprensión de lo que sucede con su entorno físico.
- Las artes visuales están hoy llamadas a la reflexión sobre el lugar de los sujetos en un entorno determinado, así mismo las imágenes narran la experiencia de los sujetos, permitiendo que estos problematicen lo que ocurre con su entorno físico
- Las transformaciones del paisaje de Cajicá han sido evidentes para los habitantes, la dificultad radica en que no se está haciendo un proceso de registro de las mutaciones y por tanto existe una ruptura con el sentido de lugar de los cajiqueños.
- La reflexión de la educación artística y de la investigación en este campo debería expandirse a procesos que se den por fuera del aula convencional de clases, entendiendo, por un lado, los asuntos abordados desde el arte como problemas investigativos, y por otro, las dinámicas formativas que ocurren en los procesos de creación artística.
- Las reflexiones sobre problemáticas del contexto como la transformación del paisaje, así como el papel de las artes visuales en la comprensión y enunciación de dichas problemáticas y de qué manera ocurren dinámicas formativas en los procesos de creación en el arte ponen sobre la mesa asuntos que problematizan la formación de un licenciado en artes visuales.

Elaborado por:	Campos Barrero, Adriana del Pilar
Revisado por:	Sánchez, Ramiro

Fecha de elaboración del Resumen:	05	03	2014
--	----	----	------

Los lugares vividos son como las presencias de ausencias.

Lo que se señala muestra lo que ya no está.

(Certeau, 2000)

**Con el más sentido y profundo amor y respeto a mis amigos,
quienes hicieron posible que todo esto ocurriera...**

Sofía Cárdenas, Sthefany Contreras y Juan Carlos Castillo.

Un agradecimiento especial por su apoyo, colaboración e interés
en el desarrollo de éste y otros proyectos, por compartir sus
saberes y experiencias en torno al territorio, lo rural, el trabajo en
comunidad y lo artístico.

Gracias, Santiago Valderrama y Viviana González.

A los profesores que acompañaron este proceso de construcción
de trabajo de grado.

Ramiro Sánchez

Mónica Romero

Andrey González

Al Instituto Municipal de Cultura y Turismo de Cajicá, especialmente a
Juan Carlos Mendoza, Oswaldo León, Sonia Herrera y Catherine Nieto
por brindar la información y los espacios que permitieron la
construcción y socialización de esta experiencia.

A Alejandra Pastor y William Villarraga por el registro realizado de
la exposición con la que se terminó esta experiencia.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	15
1. EL PROBLEMA.	
1.1. Planteamiento del problema.	18
1.2. Objetivos.	20
1.2.1. Objetivo general.	20
1.2.2. Objetivos específicos.	20
1.3. Justificación.	21
1.4. Antecedentes.	23
1.4.1. Mi experiencia como asunto inicial, ¿de dónde surgió todo?	23
1.4.2. Remendando Paisajes, el inicio de las preguntas.	25
1.4.3. Filiaciones en el campo del arte, la educación y la investigación; ¿Si es posible?	26
2. REFERENTES TEÓRICOS	
2.1. La construcción de la memoria sobre el territorio; Qué significa hablar sobre memoria y territorio.	32
2.2. Quién habita y cómo se habita; De qué manera se establece la relación con el espacio.	38
2.2.1. La relación con el territorio y la manera en que habitamos.	38
2.2.2. Los lugares y los no lugares.	42
2.3. Lo que pasa con el sentido de lugar y la transformación del paisaje; La relación entre paisaje, memoria, territorio y habitar.	43
2.4. Sobre las nociones de cultura y su relación con las representaciones del paisaje.	46
2.5. La práctica artística como forma de conocimiento y proceso de reflexión; El andar, el recuerdo y la manera en que hacemos memoria	52

2.5.1.	<i>Las prácticas artísticas espaciales; el andar, la deriva y la ciudad.</i>	52
2.5.2.	<i>El recuerdo y la memoria; la imagen como evocadora de recuerdos y como registro del pasado y el presente.</i>	56
2.6.	La experiencia como lugar de aprendizaje y creación. El acto educativo.	58
3.	DISEÑO METODOLÓGICO.	
3.1.	Tipo de Investigación.	61
3.2.	Fases de la Investigación.	66
3.3.	Categorías de Observación.	70
3.4.	Instrumentos de recolección de Información.	72
3.5.	Población y Muestra.	72
4.	ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS.	
4.1.	Cajicá en Transito: Una práctica artística con cuatro jóvenes de Cajicá	75
4.1.1.	<i>Volviendo sobre nuestros pasos: Los primeros ejercicios.</i>	77
4.1.2.	<i>Re – corriendo, re- cordando, re- descubriendo. Las imágenes y su significado.</i>	85
4.2.	La práctica artística y el acto educativo.	94
4.3.	La Visibilización de Memoria.	96
4.3.1.	<i>La experiencia.</i>	97
4.3.2.	<i>Las imágenes.</i>	99
4.4.	La Transformación del Paisaje.	100
4.4.1.	<i>La experiencia.</i>	100
4.4.2.	<i>Las imágenes.</i>	101
5.	CONCLUSIONES.	103
	BIBLIOGRAFÍA.	106

ANEXOS

ANEXO A: TEXTO DE LA DESCRIPCIÓN PERSONAL DE LOS PARTICIPANTES DE LA PROPUESTA	En CD
ANEXO B: CONSENTIMIENTO INFORMADO	En CD
ANEXO C: PROPUESTA ARTÍSTICA Y EDUCATIVA (PLANEACIÓN DE LOS EJERCICIOS COLECTIVOS)	En CD
ANEXO D: GRABACIÓN DE LAS SESIONES (DESARROLLO DE LA PROPUESTA ARTÍSTICA Y EDUCATIVA) – BITÁCORA	En CD
ANEXO E: REGISTRO DE LAS IMÁGENES – PROPUESTA Y EXPOSICIÓN.	En CD

LISTADO DE IMÁGENES

Imagen 1: Remendando Paisajes. Montaje realizado en la exposición “Procesos” – Universidad Pedagógica Nacional – 2012	p. 22
Imagen 2: Juguetes del Territorio – Remendando Paisajes – 2012	p. 22
Imagen 3: Vestigios del Paisaje – Remendando Paisajes – 2012	p. 23
Imagen 4: Anuario Volante – Iconoclasistas – 2006	p. 26
Imagen 5: Gira y Deriva de Cosmovisión Rebelde – Buenos Aires (Argentina) – 2008	p. 26
Imagen 6: Taller de Mapeo Colectivo – Lugar a Dudas – Cali (Colombia) – 2012	p. 27
Imagen 7: Guía psicogeográfica de París (The Naked City) – Guy Debord – 1957	p. 28
Imagen 8: Representación simbólica de New Babylon (Collage) – Constant Nieuwenhuys – 1969	p. 28
Imagen 9: Parque La estación – 2007	p. 70
Imagen 10: Parque La estación – 2013	p. 70
Imagen 11: Mapa sobre los recorridos del pasado – lugares comunes (Sesión 0)	p. 73
Imagen 12: Entrada IED San Gabriel – 2007	p. 73
Imagen 13: Entrada IED San Gabriel – 2012	p. 73
Imagen 14: Recorrido sesión 1	p. 74
Imagen 15: Mapa realizado por Juan Carlos – Recorrido de confrontación del presente con los recuerdos (Sesión 1).	p. 74
Imagen 16: Mapa realizado por Juan Carlos – Recorrido de confrontación del presente con los recuerdos (Sesión 1).	p. 75
Imagen 17: Mapa realizado por Juan Carlos – Recorrido de confrontación del presente con los recuerdos (Sesión 1).	p. 76
Imagen 18: Mapa realizado por Juan Carlos – Recorrido de confrontación del presente con los recuerdos (Sesión 1).	p. 77
Imagen 19: Realización del mapa colectivo (Sesión 1).	p. 77
Imagen 20: Mapa colectivo (Sesión 1).	p. 78
Imágenes 21 y 22: Mapa colectivo y mapas superpuestos (Sesión 2).	p. 79
Imagen 23: Mapas topofilia, topofobia, toponegligencia y de topofilia a topofobia.	p. 79

Imagen 24: de Flores Tairona, Cigarral y Guarigua	p. 81
Imagen 25: Mapa de Cajicá.	p. 81
Imagen 26: Vista panorámica del sector en donde se encontraba ubicado “Flores Tairona, Flores Cigarral y la finca Guarigua”. – 2013.	p. 81
Imagen 27: Vista Vía la Variante – 2013.	p. 82
Imagen 28: La Variante.	p. 82
Imágenes 29: La ciclo ruta vía Canelón.	p. 83
Imagen 30: Avenida Cavelier vía Tabio.	p. 83
Imagen 31: Parque la Estación.	p. 83
Imagen 32: Vía Hato Grande.	p. 83
Imagen 33: Empresa de Servicio Públicos	p. 83
Imagen 34: Boceto inicial de “Transformación”	p. 84
Imagen 35: Resultado final de “Transformación”	p. 84
Imagen 36: Serie “Desde el Colegio”.	p. 85
Imagen 37: Fragmento de la serie Cajicá 2007 -2013	p. 87
Imagen 38: Fragmento de la serie Cajicá en Obra	p. 87
Imagen 39: Fragmento de la serie Cajicá en Venta	p. 87
Imagen 40: Exposición Cajicá en Transito - Inauguración.	p. 88
Imagen 41, 42 y 43: Visitantes de la exposición Cajicá en Transito - Inauguración.	p. 89

INTRODUCCIÓN

El ejercicio investigativo que se ha denominado *“Cajicá en Tránsito: La transformación del paisaje. Una práctica artística con cuatro jóvenes de Cajicá”* intenta comprender algunas percepciones sobre el proceso de transformación urbana de Cajicá desde la realización de una práctica artística en donde se desarrollaron ciertos ejercicios que permitieron visibilizar la reconfiguración de su paisaje. Dicha práctica toma como ejes la memoria y la experiencia de quienes hicimos parte del desarrollo del presente proyecto.

Para ello se realizó una propuesta artística colectiva por cuatro jóvenes cajiqueños que hemos compartido experiencias y miradas que permitieron visibilizar las transformaciones del paisaje desde nuestra experiencia, dejando ver las subjetividades de cada uno a la hora de pensar en este proceso de transformación. Es así como parte fundamental de la propuesta tiene que ver con ejercicios en donde se pudiera visibilizar y convertir en imagen, nuestra memoria sobre la transformación del paisaje. Dichos ejercicios que tuvieron como componente principal el recorrido y la realización de diferentes cartografías, en donde recordáramos el pasado del paisaje cajiqueño propuesta. Dicha visualización de la memoria permitió que cada uno de los participantes convirtiéramos en imágenes de distinto orden las percepciones acerca de dicha transformación. Estas imágenes fueron llevadas a la comunidad cajiqueña en una exposición que llevó el mismo nombre que el presente documento, en donde los visitantes pudieron reconocer en ellas la transformación paisajística de Cajicá a partir de las cuatro miradas ya mencionadas.

En este punto es importante resaltar el hecho que así como realizo la propuesta para el presente trabajo de grado también participo de manera directa con las actividades, no solo por mi relación con Cajicá (al ser habitante de este lugar) y con los demás sujetos

participantes, sino también por dos razones que cuestionan mi formación como licenciada en artes visuales. La primera de ellas tiene que ver con visión del investigador como un sujeto extraño a un contexto que llega intervenir en este. Al participar directamente en las actividades propuestas en el proyecto, no solo como quien observa una realidad sino como quien hace parte de ella, se intenta diluir esta imagen del investigador, para ver cómo éste, al estar más cerca de la realidad a investigar se interpela y se transforma con esta. La segunda de ellas se relaciona con una mirada por la educación artística que se cuestione por las dinámicas formativas que ocurren en los procesos de creación colectiva de una propuesta artística, y no solo por la enseñanza y el aprendizaje de las artes visuales en un aula de clases.

En el presente documento se propone al lector pensar en una educación artística que se relacione con la vida y con la experiencia y que sea una posibilidad de encuentro, en donde pueda cuestionarse y cuestionar a otros sobre las transformaciones y permanencias del paisaje, teniendo en cuenta que existe en cada habitante una memoria sobre su lugar y que de allí se puede lograr una conciencia sobre su propio entorno. De esta manera se tiene en cuenta el fenómeno de transformación acelerada que ha sufrido Cajicá en los últimos años.

La mirada por lo educativo que aquí se propone es aquella que no se preocupe tanto por la adquisición de conceptos, como sí de permitirnos reflexionar sobre nuestra experiencia como lugar y forma de conocimiento. En este sentido, una propuesta que se piense desde lo educativo debería posibilitar preguntarse por la vida y ser una posibilidad de encuentro con sí mismo y con otros.

De la misma manera se propone pensar cómo el arte puede ser un lugar de enunciación y reflexión sobre los procesos de transformación del entorno físico de los sujetos, por ello que la propuesta artística realizada fuera desarrollada de acuerdo al contexto en que se inscribe y que buscara en últimas ser una experiencia sensible que dialogara con los sujetos, tanto quienes participamos, como quienes se acercaron a las imágenes producidas.

En el presente documento el lector encontrará en primer lugar, los planteamientos y las experiencias que llevaron al desarrollo de este ejercicio investigativo. En segundo lugar, los referentes teóricos que intentan explicar de manera concreta las nociones que se tienen de aspectos que se desarrollaron en el proyecto como *la construcción de memoria, el habitar y cómo se establece relaciones con el espacio, el sentido de pertenencia y su relación con el paisaje, nociones de cultura relacionadas con maneras de concebir y representar el paisaje, las prácticas artísticas espaciales y la educación vista desde la experiencia*. En tercer lugar, la descripción de los aspectos metodológicos, etapas, instrumentos de recolección de información y la población de este proyecto de investigación. En cuarto lugar se encuentra el análisis y la interpretación de los datos en donde se habla de cada uno de los aspectos del proyecto (*la transformación del paisaje, la visibilización de la memoria sobre el paisaje y la práctica artística y educativa*) observados desde lo que dicen *la experiencia y las imágenes producidas*. Por último se presentan las conclusiones, que más que conclusiones son los asuntos que quedan abiertos para seguir pensando la pregunta de investigación en posteriores estudios.

Finalmente es importante mencionar que este trabajo de grado se articula con la línea de profundización *Procesos Culturales Educativos* de la Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad Pedagógica Nacional.

1. EL PROBLEMA.

1.1.Planteamiento del problema.

En los últimos años el municipio de Cajicá se ha entrado en un proceso de transformación espacial en donde se ha incrementado de manera acelerada tanto los asentamientos urbanos como el número de sus habitantes, *pasando de tener 29.504 habitantes en el año 1993 a 52.244 en el 2011- generando una dinámica urbana descontrolada (Alcaldía Municipal de Cajicá, 2012: 8)* y por tanto afectando las dinámicas sociales del municipio. De la misma manera, como habitante de este lugar he notado una aparente pasividad de parte de los cajiqueños por las problemáticas espaciales del territorio, ya que se ve poca participación de la comunidad en la configuración de proyectos como el Plan de Desarrollo Municipal 2012 – 2015 (PDM) y la actual reestructuración del Plan Básico de Ordenamiento Territorial (PBOT) en donde se discuten, entre otros aspectos, las problemáticas generadas por el cambio que ha ocurrido en el territorio en los últimos años y se decide la manera de actuar frente a dichas problemáticas.¹

Ahora bien, si se tiene en cuenta que *al hablar de paisaje estamos hablando de una porción de la superficie terrestre que ha sido modelada, percibida e interiorizada a lo largo de décadas o de siglos por las sociedades que viven en ese entorno.* (Nogué, 2010: 128), el problema no radica tanto en la transformación del paisaje cajiqueño, sino por un lado, en sus dinámicas y su intensidad, y por otro, en las representaciones y comprensiones que se tienen sobre dicha transformación. Así, no sólo estamos frente a un cambio acelerado sino que, de acuerdo con Joan Nogue (2010:130), *asistimos a una crisis de*

¹ Aunque esta referencia no se remite a estadísticas, esta poca participación se menciona ya que, gracias a la observación directa, pude ver como el número de asistentes a estas reuniones es mucho menor en comparación con el número de habitantes de Cajicá, a pesar de que dichas reuniones se realizaron por sectores para garantizar una mayor participación de la comunidad.

representación entre unos paisajes de referencia que en algunos casos se han convertido en auténticos arquetipos y los paisajes reales, diarios, que, para una gran parte de la población, son precisamente los paisajes fuertemente transformados que perciben cotidianamente.

Desde mi perspectiva, los cajiqueños que hemos vivenciado el proceso de transformación mencionado, habitamos un espacio que es indefinido en la medida que no hay un lugar específico al cual aferrarse, ya que estamos en un territorio en cambio de manera acelerada y por tanto existe un extrañamiento por ciertos lugares que creíamos conocer y ya no. Parto entonces de pensar que, desde la memoria se puede contribuir en la definición del espacio que es habitado, más aun cuando éste se encuentra en las dinámicas aceleradas de transformación que ya se han mencionado.

Así mismo este proyecto de investigación nace de un interés personal por entender, no solo que ha pasado con Cajicá en los últimos años, sino por encontrar otros lugares de las prácticas artísticas y educativas que no se relacionen con un aula convencional de clases, sino que se den en otros espacios como las practicas colectivas. De allí que el grupo humano que interviene en el desarrollo de esta experiencia haga parte de mi entorno personal más cercano y de la misma manera me incluya dentro de las actividades buscando un proceso creativo, en donde como colectivo pretendemos comprender y volver imagen aquello que nos confronta a la hora de observar desde una mirada más detallada el proceso de transformación del paisaje. Cuatro amigos de infancia somos el grupo de trabajo que participa en esta experiencia, ya que hemos compartido experiencias en el espacio que nos permiten hacer visible nuestra memoria sobre la transformación espacial del municipio.

Es por ello que me interesé en generar una práctica artística y educativa de carácter colectivo que parte de la experiencia y la realización de recorridos, que además, tiene un trabajo en torno a la memoria individual y colectiva sobre la transformación del territorio como lugar de reflexión rememorando y volviendo imagen las experiencias

particulares con respecto a ciertos espacios de Cajicá; de allí que el desarrollo de dicha práctica sirva como una excusa para generar una reflexión sobre la manera en que se ha habitado el proceso de urbanización mencionado, entendiendo que desde el lugar de las artes visuales y la producción de imágenes se puede evocar aquello que habita en la memoria y que permite de alguna manera comprender y señalar como se ha transformado el territorio. Es por lo anterior que se llega a la siguiente pregunta: ***¿Qué transformaciones del paisaje cajiqueño se pueden visibilizar a través de la práctica artística y educativa “Cajicá en Tránsito: La Transformación del Paisaje” que tiene como ejes fundamentales la experiencia y la memoria?***

1.2. Objetivos.

1.2.1. Objetivo general.

Visibilizar las transformaciones que ha tenido el paisaje cajiqueño por medio de una práctica artística y educativa de carácter colectivo tomando como ejes fundamentales la experiencia y la memoria de cuatro jóvenes de Cajicá.

1.2.2. Objetivos específicos.

- Reconocer algunas características de la transformación paisajística de Cajicá a partir de la visibilización de la memoria de cuatro jóvenes que realizaron la práctica artística y educativa de carácter colectivo denominada *Cajicá en Tránsito: La transformación del paisaje*.
- Trazar mapas de experiencia sobre el espacio y producir imágenes que evidencien la mirada de un grupo de jóvenes cajiqueños sobre la transformación de su paisaje en los últimos años.

- Realizar una estrategia educativa de socialización del trabajo en el contexto cajiiqueño para el reconocimiento de los cambios y permanencias del paisaje de Cajicá.

1.3. Justificación.

En mis recorridos habituales he visto cómo las dinámicas de los espacios que hasta no hace mucho tiempo tenían una amplia presencia de elementos propios de lo rural, han cambiado aceleradamente; como habitante de Cajicá he tenido la experiencia de ver una fuerte transformación espacial en este lugar. Estas nuevas dinámicas han causado que, si bien existen ciertos elementos que nos son comunes como habitantes, debamos reinventar la forma en que nos relacionamos con nuestro territorio, en la medida en que este se va transformando.

En apariencia, la población parece no apropiarse de aquello que tiene que ver con su territorio. Por lo que he observado, no han existido acciones por parte de la comunidad en donde se problematiken los cambios que se están presentando, no solo por la poca participación en los espacios de socialización y discusión sobre la organización territorial, sino por la falta de acciones comunitarias cuando ciertos espacios que hacen parte del patrimonio del municipio han sido transformados. Si bien esto no significa que haya desinterés de los cajiiqueños, pareciese que la percepción de los habitantes sobre estos procesos de cambio se hace invisible a la hora de pensar acciones que problematiken los asuntos territoriales del municipio. Es por ello que, desde mi punto de vista, una de las causas más fuertes de esta reconfiguración del paisaje ha sido la falta de apropiación de las problemáticas territoriales por parte de los habitantes.

De la misma manera considero que el arte ofrece la posibilidad de resignificar la vida cotidiana y por tanto el espacio que se habita, por ello que el papel de la imagen sea, por un lado señalar que ocurre con la realidad de los sujetos, y por otro cuestionarla, poner sobre la mesa aquellos asuntos que no son visibles ni evidentes en las dinámicas cotidianas y de hacerlos conscientes.

Ahora bien, un acto educativo no solo debería preocuparse por la adquisición de conceptos, sino que además debería permitirnos recuperar la reflexión sobre la memoria y la experiencia como lugar y forma de conocimiento. Es por ello que en el presente documento se propone una mirada por la educación que se desarrolle desde la experiencia y que posibilite la conciencia y la reflexión por el espacio que habitan los sujetos.

Desde esta perspectiva, la educación artística en su propia naturaleza debería cuestionarse no solo por los espacios tradicionales en donde se generan procesos de enseñanza y aprendizaje, sino por otros que se encuentran por fuera de la estructura académica y que tienen que ver, tanto con la cotidianidad de los sujetos como con las dinámicas formativas que ocurren en un proceso de creación colectiva. Es por ello que este proyecto de investigación parte de entender que el papel de la educación en artes no solo debe preguntarse por las relaciones propias que se establecen en un aula de clases convencional.

Ahora bien, es importante cuestionarse por el papel de la educación artística, las prácticas artísticas y las imágenes en la comprensión de problemáticas como éstas. De allí que este ejercicio investigativo haga una apuesta por entender que la educación en artes visuales, más allá de preguntarse por su papel en la escuela (entiéndase por esta los espacios tradicionales en donde se desarrollan procesos de educación formal, informal o no formal) debe preguntarse por su papel en las prácticas y maneras de hacer y de actuar en las dinámicas cotidianas de los sujetos y cómo estas pueden resignificarse desde la práctica artística visual. Por ello se encuentra articulado con la línea de profundización de la Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad Pedagógica Nacional que habla de los Procesos Culturales Educativos. Esta línea *“propone una mirada que diferencia lo pedagógico de lo educativo e indaga en este último, propio de las imágenes en la cultura, para comprender su pertinencia para la educación artística”* (Licenciatura en Artes Visuales s.f., 2010) y de la misma manera

entiende el papel de la imágenes en la construcción del sujeto y la sociedad y por tanto el abordaje de sus problemáticas.

1.4. Antecedentes.

Teniendo en cuenta la necesidad de contextualizar el presente ejercicio investigativo y dada la naturaleza del mismo, el presente apartado se inicia con un recorrido de mi experiencia como habitante de Cajicá narrando las circunstancias que dieron origen a las preguntas que llevaron a la planeación y ejecución de este estudio; así mismo continua con la explicación del proyecto de práctica artística que sirvió como detonante de esas preguntas, de igual forma se presentan algunos antecedentes tanto de investigación como artísticos que se relacionan con esta propuesta iniciando por el proyecto de investigación denominado *Imaginarios de territorio, la mirada de los jóvenes de Fúquene desde la creación audiovisual documental* el cual abordó temas similares, lo que me ha permitido ver y entender el papel de la educación artística dentro de las reflexiones sobre el territorio, continuando con los trabajos realizados por los *Iconoclasistas*, los *Situacionistas* quienes a través de propuestas de orden artístico y visual problematizan las relaciones y problemáticas que se establecen entre los sujetos con su entorno físico.

1.4.1 Mi experiencia como asunto inicial ¿De dónde surgió todo?

De los 25 años que tengo de vida, 25 he vivido en Cajicá, nací en Bogotá el 16 de febrero de 1988 y el 27 de febrero del mismo año llegaba a mi casa en el barrio La Capellanía, este barrio está considerado dentro del Plan Básico de Ordenamiento Territorial (PBOT) como parte de la zona urbana de Cajicá.

La casa en donde vivo es una de las primeras edificaciones del barrio, fue construida hace unos 43 años fruto del esfuerzo y del trabajo de mi abuela y una tía quien fue su eterna compañera hasta los últimos días de mi abuela. Crecí en un barrio con pocos

vecinos, de los que recuerdo tan sólo dos familias. El lugar en donde vivo es de aquellas construcciones típicas de los pueblos, en donde alrededor de un patio se encuentran las habitaciones, la cocina, el baño, el lavadero, etc. Recuerdo que al final de la calle donde crecí había una casa blanca rodeada de una amplia zona verde. De este lugar solo queda el recuerdo, en la actualidad hay un conjunto residencial de 120 casas, las dos familias que ya mencione no son ni la trigésima parte de la cantidad de familias que viven cerca, de vecinos tengo dos conjuntos residenciales en crecimiento, uno de apartamentos y otro de casas. Mi casa, que es una de las pocas que quedan de esa época tiene en este momento muchos compradores tras de ella que encuentran en el terreno la posibilidad de aumentar sus ganancias con el negocio de la finca raíz.

Pero no solo en el barrio donde vivo he visto esta transformación. Cuando estaba en bachillerato, había un lugar al que iba con algunos de mis amigos cuando salíamos de clase, que si bien en esa época estaba decayendo, para nosotros era un lugar de encuentro. Recuerdo que allí había tres fuentes, la vieja estación del ferrocarril y unos árboles inmensos que daban a este lugar una sensación de nostalgia como si el tiempo se detuviera en ese ahí y ese ahora. Este sitio es conocido como *Parque La Estación*², y si bien aún existe, en el año 2010 sufrió una fuerte transformación en donde fueron destruidas las fuentes, reconstruida la estación y arrancados los árboles creando así un “moderno” parque nada parecido a aquel que habita en nuestras memorias.

En la remodelación de este parque pude ver el silencio y la aparente conformidad de los cajiqueños por el espacio y el paisaje de su entorno, como ya lo he mencionado. Si bien existió una sensación de desacuerdo por lo que estaba ocurriendo allí, no vi que se desarrollaran acciones contundentes que invitaran a la administración del municipio a un consenso con la comunidad con respecto a la transformación del parque.

En este punto podría hablar de más espacios que han sido transformados e incluso eliminados pero son estas dos transformaciones las más relevantes y las que me han

² Allí se encuentra ubicada la estación del ferrocarril de la sabana que aún está en funcionamiento.

llevado a la pregunta por la transformación del paisaje cajiqueño, por sus dinámicas y por lo que ocurre en nuestra memoria cuando el espacio es transformado de manera acelerada.

1.4.2 Remendando Paisajes, el inicio de las preguntas



Imagen 1: Remendando Paisajes
Montaje realizado en la exposición "Procesos"
– Universidad Pedagógica Nacional 2012

Realizada en el 2011, *Remendando Paisajes* se presenta como una propuesta artística que nace de la reflexión sobre la relación que se tiene con el espacio y desde cómo se habita en él; además del vertiginoso cambio que ha ocurrido en los últimos años en la urbanización de los sectores rurales cercanos a la Sabana de Bogotá, centrándose en Cajicá. Se realizó a partir de un reconocimiento del recorrido y del tránsito diario entre un espacio rural y otro urbano, preguntando por estos entornos que hacen parte del recorrido: cómo se es en esos lugares.

Como imágenes iniciales se encuentran una serie de videos que son pequeños fragmentos que registran recorridos diarios retratando diferentes paisajes, alejándose de la manera tradicional de representarlos a partir de la línea del horizonte, sino intentando atravesarlos, buscando entender las líneas que los unen, pensando en cómo se observa a diario los paisajes transitados. Por ello surgió la necesidad de encontrar aquellos elementos que hablan de estos paisajes; entonces se recopilaron y revisaron mapas que señalaran esos recorridos diarios, para más adelante poder combinar esas representaciones oficiales del espacio que son tan impersonales con las



Imagen 2: Juguetes del Territorio
Remendando Paisajes- 2012

relaciones más íntimas que se tienen con este. Estos mapas, planos y rutas se intervienen con imágenes, fragmentos de publicidad y fotografías fueron recolectadas con el fin de reconstruir de una manera más cercana la naturaleza de estas cartografías.



Imagen 3: Vestigios del Paisaje
Remendado Paisajes- 2012

De esta intervención hizo parte de la realización de una serie de juguetes para armar sobre el territorio (cubos rubik y tangram), buscando que quien interactuase con ellos los interviniera y de-construyera, volviendo a construir territorios como si de un juego de niños se tratase. Basándose también en los recorridos, en el camino diario, se tomaron vestigios del lugar (tierra, hojas secas, escombros de las construcciones, etc.) en la medida en que puedo

tomar algo del territorio, ese algo que me dice que ese lugar hace parte de mí, la muestra física de cómo ese paisaje me pertenece; estos vestigios fueron puestos en una repisa a manera de recordatorios de viaje.

1.4.3 Filiaciones con el arte, la educación y la investigación; ¿Si es posible?

En este apartado se presentan algunas experiencias que invitan a pensar en las posibilidades que brindan las artes y la educación a la hora de visibilizar las problemáticas de la sociedad, específicamente en aquellas que tengan que ver tanto con el territorio como con el paisaje.³

La primera de estas experiencias es el proyecto ***Imaginarios de territorio, la mirada de los jóvenes de Fúquene desde la creación audiovisual documental*** de Viviana González, Santiago Valderrama y Fernando Domínguez, docentes de la Licenciatura en Artes

³ Aunque puede parecer insuficiente tomar solo estas experiencias como antecedentes de este proyecto de investigación, estas son las que más se acercan a los intereses, planteamientos y metodologías utilizadas; por esta razón me centro tan solo en ellas, sabiendo que existen muchas más experiencias que reflexionan sobre los asuntos trabajados en el presente documento.

Visuales de la Universidad Pedagógica Nacional. Este proyecto se pregunta por la posibilidad del audiovisual documental como una forma de identificar los distintos imaginarios que los jóvenes de la región proyectan sobre su territorio y de este modo potenciar las posibilidades de este medio, como *herramienta de reconocimiento y resignificación del territorio a la hora de fomentar el sentido de pertenencia del mismo* (González, Valderrama, & Domínguez, 2012:5).

Es importante mencionar que tuve la oportunidad de participar en las actividades propuestas en este proyecto inicialmente como asistente, y luego como parte de la práctica pedagógica realizada en el ciclo de profundización de la licenciatura en artes visuales. La participación en este proyecto me permitió ver en sus actividades ciertos elementos que hacen pensar que es posible proponer una experiencia que busque la reflexión sobre los imaginarios, la memoria y la experiencia sobre el territorio. Dentro de esta experiencia se pudo observar lo siguiente:

- El hecho de proponer ejercicios que buscaran un acercamiento diferente con el lugar en el que habitan permitió que los jóvenes de Fúquene que participaron del proyecto, reconocieran ciertos elementos que componen su paisaje y se interesaran por conocer más de él, logrando así que el aparente desinterés por su territorio se desdibujara y así, empezaran a hacerse preguntas por el lugar que habitan, estos ejercicios acompañados de la realización de expediciones permitió que estos jóvenes encontraran diferentes formas de recorrer y resignificar su territorio.
- Ubicarse en un mapa como una forma de reconocerse en el espacio, señalando los lugares por los que tienen relaciones de afecto, aversión o desinterés, no solo como un ejercicio de ubicación espacial, sino como una excusa para comprender la relación que tienen con su entorno físico.
- La necesidad de hacerse consciente sobre el lugar que se habita para llegar a fortalecer o entender el sentido de lugar.

- El conocimiento y reconocimiento del pasado como forma de reflexionar sobre el presente y las posibilidades del futuro.
- Las actividades que buscan presentar diferentes formas de mirar su entorno (aquellas que parten de lo micro a lo macro, de lo cercano a lo lejano, de lo que hace parte del espacio y no lo reconocemos) posibilitan la observación sobre lo que ocurre con su territorio.

Así mismo, los diferentes talleres realizados dan cuenta de un proceso de creación colectiva en donde tanto los participantes como el grupo investigador problematizaron el territorio y se dejaron afectar por las problemáticas que tanto los jóvenes como los niños ven en Fúquene. En el desarrollo de este proyecto se realizaron ejercicios en donde los participantes, a partir de la comprensión de elementos del lenguaje audiovisual, encontraron la posibilidad de enunciación de sus problemáticas y la manera en que ellos pueden apropiarlas y transformarlas.

La segunda de las experiencias tiene que ver con el trabajo realizado por el colectivo argentino **Iconoclasistas**. Este colectivo, conformado por Pablo Ares y Julia Risler desde el año 2006 combina el arte gráfico, los talleres creativos y la investigación colectiva a fin de producir recursos de libre circulación, apropiación y uso, para potenciar la comunicación, tejer redes de solidaridad y afinidad e impulsar prácticas colaborativas de resistencia y transformación (Ares & Risler, 2012:1). Este colectivo utiliza el mapeo y la cartografía como herramientas que permiten problematizar la situación política actual de los territorios en donde se desarrollan los diferentes proyectos, para así fijar una posición frente a dicha problemática. Así mismo apoyan e impulsan proyectos en diferentes países de Latinoamérica y Europa

Las diferentes experiencias trabajadas por los *Iconoclasistas* son difundidas en su página web con el fin de compartir sus acciones lejos de las dinámicas de la propiedad privada, posibilitando que quien esté interesado tenga un libre acceso a las mismas;

convirtiendo su sitio web en lo que ellos llaman *una herramienta de apropiación colectiva* (Ares & Risler, 2013:1).

En este sentido los *Iconoclastas* se plantearon la creación de diferentes dispositivos visuales que comunicaran de manera comprensible y efectiva las reflexiones realizadas en torno a los panoramas de injusticia y desigualdad visibilizados a través de sus mapeos y cartografías.



Imagen 4: Anuario Volante – Iconoclastas

Su primer trabajo titulado *Anuario Volante* (2006), consistió en un conjunto de dieciséis volantes diseñados como postales en donde reconstruían una perspectiva sobre la realidad económica, social y política de Argentina en el 2005. Su difusión se realizó tanto en la página como en espacios públicos como ferias callejeras, movilizaciones, etc.

El primer trabajo realizado a partir de cartografías se realizó en el año 2007; titulado *Cosmovisión Rebelde*, buscaba seguir visibilizando las problemáticas del territorio argentino a partir de la creación de diferentes dispositivos que pusieran en juego las miradas y las percepciones de los espectadores. En este proyecto los *Iconoclastas* buscan establecer conexiones entre acontecimientos que se muestran como aislados.



Imagen 5: Gira y deriva de *Cosmovisión Rebelde* – Buenos Aires (Argentina) - 2008

Para ello diseñaron *Cartografías de la desigualdad*: mapas que expusieron zonas representativas señalizadas a partir de sus problemáticas más urgentes; *Vuelos de pájaro*: esquemas gráficos que condensaron y articularon los ángulos más salientes de las temáticas abordadas; *Paisajes develados*: postales que indicaron conexiones entre situaciones y responsables, relevando antagonismos e *Instantáneas móviles*: viñetas que relataron historias a la manera de un cómic, para sumergirnos en escenarios cruciales y cotidianos. (Ares & Risler, 2012:3). Para la socialización de esta muestra generan una deriva por la ciudad de Buenos Aires (Argentina) con el fin de alimentar la muestra.

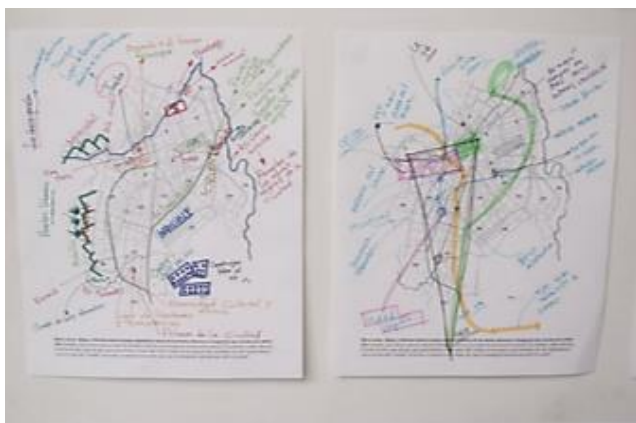


Imagen 6: Taller de Mapeo Colectivo – Lugar a Dudas –
Cali (Colombia) – 2012

Así mismo desde el 2008 los Iconoclasistas empiezan a realizar talleres de mapeo colectivo basados en pedagogías críticas y prácticas colaborativas, utilizando una serie de dispositivos que les permiten a los participantes socializar sus saberes y experiencias para visibilizar las problemáticas de su territorio. De esta manera los mapas se presentan como herramientas que les permiten construir relatos críticos y colectivos que problematizan la realidad del territorio de los participantes. Al lado de estos mapas se realizan señalizaciones que permiten entender conexiones entre las experiencias de los participantes. A partir de estos mapas se diseñan diversos dispositivos que visibilizan las problemáticas reveladas a través de los mapas.

En tercer lugar se encuentra la experiencia del trabajo realizado en la década de los 60 por los **Situacionistas**⁴. El planteamiento central de este movimiento, fundado por Guy Debord, es la creación de situaciones, así dentro de las actividades diseñadas a partir de cartografías se encuentran derivas como mapas para perderse en la ciudad o el diseño

⁴ En el apartado titulado *La práctica artística como forma de conocimiento y proceso de reflexión; El andar, el recuerdo y la manera en que hacemos memoria*, se retoman los fundamentos de este movimiento.

de ciudades utópicas. Estas nuevas formas de experiencia estética, hacen que los participantes de estas tengan una reflexión más activa de cómo habitan y transitan un espacio.

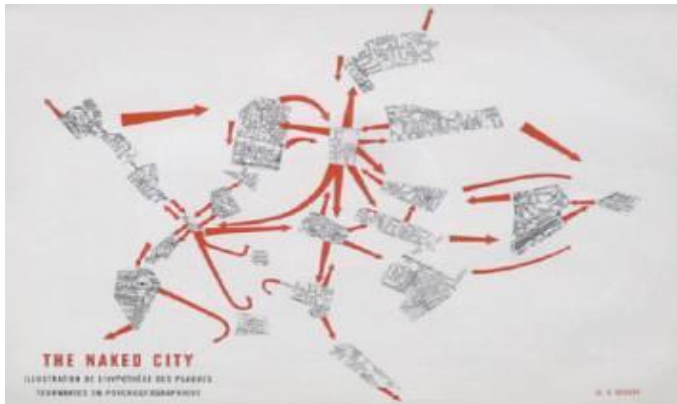


Imagen 7: Guía psicogeográfica de París (The Naked City) –
Guy Debord – 1957

La Internacional situacionista se conforma en 1957, año en que Guy Debord escribe el *Manifiesto Situacionista*, en donde se establecen los ideales que dan nacimiento al Movimiento Situacionista. De este movimiento interesa los mapas para perderse en la ciudad, cuyo objetivo era

experimentar la ciudad transitándola de diferentes formas, muchas de ellas relacionadas con no tener un punto específico de llegada. La deriva realizada a partir de estos mapas era una acción fugaz, un instante inmediato para ser vivido en el presente, sin preocuparse de su representación y de su conservación en el tiempo (Careri, 2002:95), acción que rechazaba las reglas del arte de la época, ya que sus acciones no buscaban dejar huellas.



Imagen 8: Representación simbólica de New Babylon (Collage) - Constant Nieuwenhuys - 1969

El proyecto *New Babylon* (1969) del arquitecto holandés Constant Nieuwenhuys, buscaba una nueva forma creativa de transformación del espacio urbano (Careri 2002:116), creando así un proyecto de ciudad en donde se pudiese practicar una deriva constante; tratándose así de una ciudad nómada en donde el espacio la transforma

constantemente. Es así como en este proyecto se materializa desde la arquitectura el acto de andar creando espacios para el mismo.

2. REFERENTES TEÓRICOS.

2.1. La visibilización de la memoria sobre el territorio. Qué significa hablar sobre memoria y territorio.

El pasado que se rememora y se olvida es activado en un presente y en función de unas expectativas futuras. (Jelin, 2002:1)

¿Por qué es importante hablar de memoria en los procesos de construcción del conocimiento?, ¿en qué medida la construcción de memoria visibiliza problemáticas sociales, para el caso de este proyecto, generadas por la transformación del espacio? Y en ultimas ¿Qué es este asunto de la memoria y como puede ser un dispositivo que detone conciencia? En este sentido es necesario aclarar desde dónde se comprende el concepto de memoria.

La memoria, en su definición básica, se entiende como *la facultad psíquica con la que se recuerda (Moliner citado por Jelin, 2002:2)* en esa medida ha sido un ejercicio que ha cuestionado a la humanidad, ya que la capacidad de qué se recuerda y qué se olvida tiene que ver tanto con una actividad cerebral como con la manera en que un evento, un lugar, una persona, etc., afecta la forma en que conocemos el mundo y nos relacionamos con él. De allí que recordar y olvidar implique emociones y sentimientos; por tanto, así como hablamos de una actividad cognitiva, también lo hacemos sobre el desarrollo de algunas características propias de la condición humana como lo son los afectos.

Ahora bien, es importante tener en cuenta que la memoria no es un acto que ocurre de la nada, existen ciertos elementos cotidianos que detonan los recuerdos; éstos funcionan dentro de un proceso subjetivo; así mismo se encuentra en relación con la

experiencia, con aquellas vivencias captadas por cada sujeto. Al ser un proceso subjetivo, implica que las personas interpretan el recuerdo de acuerdo a lo vivido dándole así, un marco de sentido a esas experiencias que son importantes para ellas y que hacen parte del proceso de construcción de memoria.

Para Oscar Acevedo (2011: 44) la memoria se da en una tensión entre el olvido y el recuerdo existiendo cuando menos dos sentidos; el primero de ellos, la memoria surge de un proceso individual en un ámbito mental subjetivo y el segundo en una relación colectiva. Si bien cada persona construye su pasado a partir de sus propios recuerdos, estos encuentran sentido en y con los recuerdos de otros; entonces, se construye memoria en la medida en que un grupo le da sentido a ciertos recuerdos que comparten los miembros de dicho grupo. De este modo, en este proyecto de investigación se aborda el concepto de memoria colectiva, ya que si bien el proceso de recordar es individual, también *uno no recuerda solo sino con la ayuda de los recuerdos de los otros y con los códigos culturales compartidos (Jelin 2002:4)*. En este sentido la construcción de la memoria implica acciones que se desarrollan de manera colectiva, y *que se da, según Halbwachs, en marcos colectivos que determinan la construcción de dichos recuerdos (Acevedo 2011: 45)*. De allí que la construcción de memoria sea un mecanismo de visibilización de problemáticas sociales, ya que en los recuerdos de los sujetos habitan aquellas situaciones que llevarían a la comprensión de dichas problemáticas.

Si bien es cierto que el acto de recordar no implica la construcción de memoria, este sí es el acto primario que permite dicha construcción. Así que el hecho de recordar las huellas que deja el pasado se transforma en memoria en tanto *sean evocadas y ubicadas en un marco que les dé sentido (Jelin 2002: 10)*. Por lo tanto la memoria, más que un recuerdo, es una reconstrucción del pasado.

Para Elizabeth Jelin (2002: 5) la memoria implica dos acciones fundamentales que parten del recuerdo. La primera de ellas tiene que ver con un reconocimiento, es decir

con la identificación de un ítem referido al pasado, y el segundo con la evocación, es decir, con la evaluación de lo reconocido, lo que implica un esfuerzo más activo por parte del sujeto. Así mismo esta autora afirma que *el pasado cobra sentido en su enlace con el presente en un proceso que es subjetivo, siempre activo y construido socialmente en diálogo e interacción* (2002:9).

La memoria, entonces se produce en tanto hay sujetos que comparten una cultura, en tanto hay agentes sociales que intentan materializar estos sentidos del pasado en diversos productos culturales que son concebidos como vehículos de la memoria. También se manifiesta en actuaciones y expresiones que, antes que representar el pasado, lo incorporan performativamente. (Van Alphen citado por Jelin 2002: 17).

Así, el recuerdo se transforma en memoria cuando éste, por un lado se ubica en un marco que le dé sentido, y por otro, se encuentra en una relación colectiva, en donde un grupo define las estructuras y el sentido en que este recuerdo es importante, de tal manera que *las memorias individuales y grupales constituyen partes o puntos de vista acerca de la memoria colectiva* (Halbwachs citado por Acevedo 2011: 45).

Desde el punto de vista abordado en el presente documento, el recuerdo se transforma en memoria cuando este se encuentra en una relación colectiva y por tanto está ubicado en contextos sociales y espaciales específicos. En este sentido es importante tener en cuenta que, en la construcción y reconstrucción de memoria, influye de manera importante la estructura social del grupo que se encuentra en dicho proceso. De acuerdo con Oscar Acevedo (2011; 55) existen dos estrategias de la memoria relacionadas con la política y lo político⁵. Así, *la política* se entiende como el

⁵ Estos conceptos se usan en el documento para aclarar las nociones que aborda Oscar Acevedo en su trabajo de grado, por tanto no se profundiza en las definiciones de “la política” y “lo político”, ya que para este proyecto de investigación no son dos conceptos relevantes. Así mismo es importante mencionar que si bien no es un autor reconocido, le aporta al presente documento en los siguientes puntos: es un autor colombiano, cuyo trabajo gira en torno a problemáticas que tienen que ver con la situación actual del país, específicamente en Medellín, en este sentido la conceptualización que realiza

sistema de gobierno, partidos y movimientos organizados, y por tanto hace parte de “lo oficial” y lo político como el conjunto de relaciones de poder en el campo social, no necesariamente articuladas en el campo de la política, haciendo parte de “lo no oficial”, así mismo se entiende lo político como la capacidad de decisión de los actores sociales.

Ahora bien, teniendo en cuenta que la construcción de la memoria se da en marcos colectivos y atiende a estrategias relacionadas con la política y lo político, Oscar Acevedo (2011:57) presenta cuatro nociones de memoria que permite separar las “*memorias no oficiales de las oficiales*”. Así mismo Acevedo llega a estas cuatro nociones a partir de la comprensión de la tensión que existe entre las concepciones de memoria de los intelectuales, quienes gestionan las políticas públicas y culturales y la comunidad que no pertenece a ninguno de los campos anteriores. La clasificación realizada por este autor es la siguiente:

- **Memoria gubernativa - oficial.** Se configura bajo las versiones oficiales construidas por elites gubernamentales y apoyadas por los medios masivos de información.
- **Memoria agonista** Comprendida como aquellos procesos de producción de pasados opuestos a la versión oficial, que logran enunciarse en lo público y en medios de comunicación para interrogar la producción de ese pasado oficial.
- **Memoria sub/alterna** – Entendida en dos sentidos; el primero, aquellas memorias que a pesar de ser habladas no pasan a ser memorias agonistas o gubernativas y por tanto son construidas desde el “abajo” de la dominación y el segundo, aquellas memorias que son construidas por fuera de los márgenes de la dinámica piramidal tradicional del status quo.

este autor sobre la memoria, permite comprender desde una reflexión situada las relaciones que se tejen en la construcción de memoria de los sujetos con el espacio físico de los mismos y como las transformaciones y desplazamientos que ocurren en un territorio afecta tanto las relaciones humanas como las relaciones de poder sobre el mismo.

– **Memoria Reservada** – Son aquellas memorias que aún no han sido elaboradas y que están en espera de poder ser enunciadas. Esta característica hace que este tipo de memoria este en el límite con el olvido.

En esta clasificación las memorias gubernativas serían el centro de la agencia de las memoria oficiales mientras que las memorias agonistas, sub/alternas y reservadas corresponderían a las no oficiales. (Acevedo 2011: 58)

En el presente documento nos centraremos en las dos últimas nociones de memoria, ya que no fue un interés del proyecto llegar a construir una memoria que se instalará dentro del marco oficial e institucionalizado para hablar del fenómeno de transformación del paisaje cajiqueño, en este sentido se trató de visibilizar un proceso de construcción de memoria que, de acuerdo con esta clasificación, fuera de una memoria reservada a una memoria subalterna, es decir, de visibilizar esa memoria de la transformación del paisaje cajiqueño que estaba silenciada a la espera de poder ser contada.

Es por ello que interesa la noción de memoria subalterna, aquella que se da por fuera de los márgenes y que busca rutas alternas para su construcción, tratando o no de llegar a instancias oficiales. En este sentido construir una memoria subalterna significaría establecer estrategias para sacar del silencio a una memoria reservada, sin que implique establecerla en un lugar oficial, pero que si visibilice aquello que se recuerda y que pide ser nombrado. Al estar por fuera de los márgenes, las memorias subalternas son locales y se dan de manera comunitaria, lo que implica que las acciones que se desarrollan para que estas surjan, se hacen generalmente por parte de los miembros de la comunidad y nacen como iniciativas de la misma. La mayoría de las iniciativas de las memorias subalternas que se dan en manos de la comunidad son espontaneas y giran en torno a la construcción de lugares comunes para los diferentes actores. (Acevedo, 2011:76).

Por su parte, las memorias reservadas se mueven en el espacio de los silencios esperando el momento oportuno para presentar la narración de lo sucedido, por lo tanto las memorias reservadas *circulan en pequeñas intimidades, entre la potencia de ser cultivadas y la fragilidad de ser olvidadas* (Acevedo, 2011:58). Muchas de estas memorias se mueven entonces en el plano de los recuerdos que, si bien se ubican en marcos sociales, aún no han encontrado un grupo en donde puedan enunciarse.

De allí que para pensar en los límites en que se encuentran las memorias reservadas con el olvido; es importante recordar que la memoria se da en una tensión entre el recuerdo y el olvido; éste último nos indica que en todo proceso de construcción de memoria hay un proceso de selección, así paradójicamente *al elegir qué recordar se elige qué olvidar*. Es así como el olvido por un lado *permite avanzar, descargar el peso de los dramas a través del tiempo*, y por otro, es visto como *amnesia política*. (Acevedo, 2011:43).

Ahora bien, así como la memoria se da en marcos sociales o colectivos, es importante tener en cuenta que esta también ocurre dentro de un marco espacial, ya que los recuerdos, no solo están ligados a un contexto social sino también a un espacio físico específico y es en dicho espacio en el que se desarrollan los acontecimientos que más adelante harán parte de la memoria de determinada comunidad. Para Halbwachs (1990:20) toda memoria colectiva se desarrolla dentro de un marco espacial, por tanto la construcción de memorias se da en una estrecha relación con el espacio. *Según su idea existe una tendencia de los grupos a permanecer en un lugar, a construir su memoria a partir de las experiencias vividas en él* (Halbwachs citado por Acevedo 2011: 47).

De este modo, la estabilidad que existe en el espacio físico que rodea a determinado grupo, es uno de los aspectos que permite que la memoria se construya, ya que el recuerdo sobre el lugar es, en gran medida, lo que permite reconstruir los acontecimientos ocurridos en este. Es así como para Halbwachs (1990:14):

Cada aspecto, cada detalle del lugar, tiene un significado inteligible solamente a los ojos de los miembros del grupo, puesto que cada porción de su espacio corresponde a varios y diferentes aspectos de la estructura y la vida de su sociedad, por lo menos de lo más estable en ella.

Finalmente es el grupo quien determina la importancia que determinados espacios tienen para la memoria. En este sentido la manera en que se manifiesten los recuerdos en ciertos espacios ha de permitir la construcción y reconstrucción de la memoria de determinados acontecimientos ocurridos en una comunidad. Por ello que el medio ambiente físico sea tan importante para la memoria colectiva.

2.2. Quién habita y cómo se habita; De qué manera se establece la relación con el espacio.

Al habitar llegamos, así parece, solamente por medio del construir. Éste, el construir, tiene a aquel, el habitar, como meta. (Heidegger, Construir, Habitar, Pensar, 1994:127)

La vida del hombre es una vida que habita. (Heidegger, Poéticamente habita el hombre, 1994:178)

2.2.1. La relación con el territorio y la manera en que habitamos.

Aparentemente, habitar hace parte de aquellas palabras que ya se dan por entendidas sin intentar al menos pensar en su significado original, de dónde nace o por qué se dice así y no de otra manera; habitar hace parte de aquel repertorio de vocabulario que se cree ya entendido y que se usa indiscriminadamente para definir ciertos comportamientos y actitudes de los seres humanos, por eso mismo, no es extraño que se confunda el hecho de habitar un espacio, con la acción de ocuparlo, que se confunda el lugar de habitación con el lugar de morada, que se piense que el habitar tiene que ver más con un lugar de alojamiento y que no se piense en cómo este desborda la idea de morada y no se limita al lugar de vivienda.

Para Martin Heidegger (*Poéticamente habita el hombre*, 1994:164-165) el habitar es un rasgo fundamental del *ser – estar del hombre*, así mismo invita a entender esta esencia del habitar desde lo que en el lenguaje aparece. Entendido desde el antiguo alemán y el sajón, la palabra **habitar** (*Buan*), que significa permanecer y residir; así mismo tiene el mismo origen etimológico que la palabra **construir** (*Bauen*) que define dos actos fundamentales del *ser – estar del hombre en la tierra* que son el construir como un cultivar (abrigar y cuidar lo que crece de y en la tierra) y un construir que edifica, que en últimas produce lugares (*Heidegger, Construir, Habitar, Pensar*, 1994:128).

Así, Heidegger establece de qué manera se relaciona *habitar* con *construir*, este último desde dos sentidos; el de cuidar y el de edificar:

Si escuchamos lo que el lenguaje dice en la palabra construir, oiremos tres cosas:

1. ° *Construir es propiamente habitar.*
2. ° *El habitar es la manera como los mortales son en la tierra.*
3. ° *El construir como habitar se despliega en el construir que cuida, es decir, que cuida el crecimiento... y en el construir que levanta edificios. (Heidegger, Construir, Habitar, Pensar, 1994:130)*

Desde el mismo origen etimológico de *habitar (buan)* y *construir (bauen)* proviene *bin* que define el **ser**, la existencia y la esencia del hombre, es por ello que en últimas decir **“yo soy”**, sería un decir **“yo habito”**. De este modo se entiende que *la manera en la cual los hombres somos en la tierra es el habitar* (*Heidegger, Construir, Habitar, Pensar*, 1994:128).

La invitación que hace Heidegger de revisar la esencia del habitar desde su origen etimológico hace pensar en dos asuntos de los cuales él hace mención, el primero – y el

más importante – *el habitar no se piensa nunca plenamente como rasgo fundamental del ser del hombre.* (Heidegger, *Construir, Habitar, Pensar*, 1994:130). Y el segundo relacionado con la poca reflexión que se hace por el término lo que hace que se dé por entendido sin pensar en su esencia. El habitar no se piensa como rasgo fundamental de la existencia del hombre porque no se sabe que allí reside la esencia de dicha existencia.

Ahora bien, esta revisión de la palabra habitar que se hace desde el antiguo alemán y el antiguo sajón invita a pensar en ciertos aspectos sobre su significado, así como la importancia de examinarla desde los orígenes de nuestro propio idioma para comprender de una manera más amplia el sentido de esta palabra. Así encontramos que además de la relación que tiene la palabra habitar con el construir y el ser – estar del que ya se hizo mención; *habitar, que proviene de habitare, es un frecuentativo del verbo habere “tener” y cuyo significado básico “tener de manera reiterada”, “tener de manera frecuente”, lo cual habla de una acción propia de los seres humanos y especifica de nuestro planeta* (Guérin & Huber, 1999:348). Esta definición del habitar entra en relación con lo conocido como sentido de pertenencia o el sentido de lugar, ya que, si habitar tiene que ver con un tener de manera frecuente, este es un tener que pertenece y que además es un pertenecer del lugar, estableciendo de esa manera una relación con el *ser – estar del hombre en la tierra*. El habitar es en últimas aquella acción de los seres humanos sobre el planeta en donde de manera frecuente se construye el ser – estar en el mundo que define la existencia de los seres humanos en el mismo.

De acuerdo con ello y volviendo sobre Heidegger en “*Poéticamente Habita El Hombre*” (1994: 166), basado en un poema de Hölderlin que dice “*lleno de méritos, sin embargo, poéticamente habita el hombre en esta tierra*”, este autor invita a pensar en el habitar como un acto poético, entendiendo *poetizar* como un *dejar ser, un mantener en su esencia.* (Heidegger, *Poéticamente habita el hombre*, 1994:165). Con el análisis de ese poema, Heidegger define el acto de poetizar el habitar como *un medir especial distinto a los demás.* Así mismo para este autor *el hombre habita (poéticamente) midiendo*

(cartografiando) lo que está sobre la tierra y lo que está bajo el cielo. (Heidegger, *Poéticamente habita el hombre*, 1994:172).

Ahora bien, entender que el habitar es una acción de los hombres sobre el planeta que define su existencia (*el ser – estar en el mundo*), invita a preguntarse por la relación que como seres humanos tenemos con el mundo y cómo estas configuran nuestro ser – estar en él. Carlos Mario Yory en su libro “*Topofilia o la Dimensión Poética del Habitar*” hace un análisis del sentido de la palabra *topofilia* desde las teorías del *habitar* que hace Martin Heidegger a lo largo de su carrera y los planteamientos que hace Gastón Bachelard sobre el término de *topofilia* y el *habitar poético*. Para Yory (2007: 23) existe una confusión habitar y ocupar, olvidando que el habitar define la existencia del hombre en el mundo, por tanto, la comprensión del termino de *topofilia* permite entender la importancia de tener una *apropiación vital y efectiva del mundo* (Yory 2007:24).

Es necesario mencionar que Yory en varias partes de su texto señala una crisis desatada por el olvido del problema del *habitar*. De acuerdo con este autor, las transformaciones en el territorio y la crisis ambiental que se vive en estos tiempos hace que exista pérdida del sentido de pertenencia con el lugar habitado lo que hace que exista la *necesidad de los habitantes de identificarse con algo* (Yory, 2007:37)

En este sentido, el olvido sobre la esencia del habitar, la crisis del planeta, el cambio abrupto en el territorio que habitamos hace necesaria la reflexión sobre cómo nos relacionamos con el mundo, cómo lo habitamos y en últimas cómo somos y existimos en él. Es allí donde aparece la noción de **Topofilia** que viene de *topos* (*lugar, espacio habitado*) y *philos* (*relación de afectividad*); por lo tanto puede definirse como *el conjunto de relaciones emotivo-afectivas que ligan al hombre con el mundo entendido este como lugar de habitación* (Yory, 2007:46). De allí que podamos hablar de otras nociones como **topofobia** (*cuando ciertos lugares suscitan en las personas reacciones de miedo, aversión o repulsión*) y **toponegligencia** (*descuido o tendencia a perder sentido de*

lugar, el corte con las raíces que unen al hombre con el medio en el que vive) (Yory, 2007:61). Entonces, *la topofilia en fin de cuentas, es lo que puede revitalizar nuestra relación con el entorno y con el mundo, a partir del restablecimiento del hondo sentido del habitar.* (Yory, 2007:62).

2.2.2. Los lugares y los no lugares.

Una de las consecuencias de las transformaciones que hoy se presentan en diferentes territorios es la constante construcción de lugares que no se configuran como lugares identitarios y relacionales, sino como lugares de tránsito; no como lugares de encuentro sino como lugares de paso. Estos espacios son a los que Marc Auge en su libro “Los no Lugares: Espacios del Anonimato” llamaría **los no lugares**.

Un **no lugar** es un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad, ni como relacional, ni como histórico (Auge, 2000:83) son esos lugares de tránsito, esos lugares creados para fines específicos (estaciones de servicio, centros comerciales, etc.), lugares que invaden el espacio y que ratifican la soledad y la falta de interés de los habitantes contemporáneos, lugares de olvido, lugares por los que no se tiene ningún tipo de relación⁶.

Para Auge (2000:84) el lugar y el no lugar son más bien polaridades falsas: el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente. Ello implica que es el sujeto quien define cuando un lugar es o no es, lo que quiere decir que, si bien ciertos espacios para algunas personas son “no lugares” para otras no es así, esta definición de que es un “lugar” y un “no lugar” depende de la manera en que cada individuo se relaciona con cada lugar. De allí que espacios destinados para el transporte, el comercio, el ocio, etc., sean considerados como **no lugares** ya que para la mayoría de los sujetos, estos son lugares de paso y por lo tanto no hacen parte

⁶ Afectiva o no afectiva no importa en la medida en que por estos lugares no hay ningún tipo de identificación más allá de lo que ocurre en el presente, que siendo un evento poco importante se deja en el olvido fácilmente.

importante de la construcción de su identidad y de su memoria. Por lo tanto, *el espacio del no lugar no crea ni identidad singular ni relación, sino soledad y similitud* (Auge, 2000: 107).

De igual forma no se puede hacer una separación de **los lugares** y **los no lugares**, ya que ellos se encuentran en una relación dada por el sujeto que los habita, así *el retorno al lugar es el recurso de aquel que frecuenta los no lugares* (Auge, 2000:110). De este modo los sujetos establecen relaciones con el espacio y así mismo determinan cuales son aquellos espacios que pueden considerar lugares, en la medida en que para ellos dan cuenta de su identidad y su memoria.

2.3. Lo que pasa con el sentido de lugar y la transformación del paisaje; La relación entre paisaje, memoria, territorio y habitar.

Cuando se eliminan de un plumazo y sin consenso social aquellos elementos que dan continuidad histórica a un paisaje determinado y cuando ello provoca una inmediata y traumática pérdida de sentido de lugar, no asistimos a una evolución del paisaje sino a su destrucción. (Nogue, 2010: 129)

Para los seres humanos, nuestra memoria, nuestra identidad, nuestros afectos están relacionados de manera directa con el espacio. Es así como para Halbwachs (1990:13) *la imagen que el grupo tiene del ambiente que lo rodea es fundamental para la idea que el grupo se forma de sí mismo*. De allí que el espacio que habitamos sea tan importante para hablar de nuestro ser en el mundo.

Al hablar de la relación que se tiene con el espacio y comprendiendo la importancia de este en la construcción de aquello que somos, es necesario hablar del *sentido de lugar*. Para Yory (2007:24) este es *la identificación del ser humano con el universo físico en el que se mueve*. Es así como el *sentido de lugar* es el que permite relacionarnos con el espacio que habitamos, ya que al encontrar los elementos que nos permiten

identificarnos con determinados espacios, se establece la relación que tenemos con los mismos.

En este punto es necesario abordar la noción de *paisaje*, ya que esta habla de la imagen que nos formamos sobre el espacio que habitamos. Para Joan Nogue (2010:124) *al hablar de paisaje estamos hablando de una porción de la superficie terrestre que ha sido modelada, percibida e interiorizada a lo largo de décadas o de siglos por las sociedades que viven en ese entorno*. Desde esta perspectiva, son los sujetos los que determinan qué o cuáles son los paisajes que perciben de su entorno físico ya que son las comunidades quienes intervienen dicho entorno y permiten que este sea percibido por los sujetos.

Si bien es cierto que podemos hablar de diferentes tipos de paisaje (natural, geográfico, etc.) nos detendremos en la noción de *paisaje cultural* ya que esta nos habla de la relación del espacio físico con los elementos culturales de las diferentes sociedades. Así, para Luis Santos y Ganges (2009:46) el paisaje es:

El resultado de una combinación, histórica y dinámica, de elementos y factores naturales (físicos, químicos y biológicos) y antrópicos (económicos, socio – históricos, culturales) mediante procesos que se interrelacionan dando lugar a un espacio geográfico determinado.

Así mismo por paisaje cultural se entiende a cualquier parte del territorio tal como lo percibe la población, cuyo carácter sea el resultado de la acción y la interacción de factores naturales y humanos (Convenio Europeo del Paisaje citado por Santos y Ganges, 2009:47). El paisaje cultural entonces, implica factores naturales y culturales que definen el espacio que habitamos.

Podríamos decir también que, al ser los sujetos quienes perciben y señalan múltiples miradas sobre el paisaje, este es en esencia cultural, ya que es la imagen que nos

formamos sobre el espacio que habitamos. En este sentido *es a la vez una realidad física y la representación cultural que nos hacemos de ella* (Nogue, 2010: 125). En este sentido, el paisaje juega un papel importante en la relación que establecemos con el espacio físico habitado y con el sentido de lugar que los sujetos tienen sobre el mismo. Al sentirnos parte de un paisaje establecemos afectos con él, nos empezamos a sentir identificados con el entorno y construimos recuerdos en este. Así, *lo que los pueblos hacen en la transformación, aprovechamiento y construcción de su entorno en el lugar que fundan, básicamente revela lo que ellos son* (Yory, 2007: 76).

Es importante tener en cuenta que una de las características más importantes del paisaje es que este es dinámico, y está sujeto a transformaciones ya que está fuertemente relacionado con la manera en que los seres humanos construimos y transformamos nuestro entorno. Sin embargo no es un secreto que en los últimos años hemos visto cómo el espacio se transforma de una manera acelerada y que las dinámicas de transformación de paisaje son cada vez más fuertes. Específicamente para el caso específico de este proyecto, es necesario tener en cuenta que los cajiqueños atravesamos una crisis sobre los lugares que habitamos, ya que en los últimos años, por las dinámicas de urbanización que se han presentado, los espacios que hacen parte de nuestra memoria y con los que nos hemos identificado se han transformado e incluso desaparecido de manera acelerada, sin permitir una apropiación de dichos cambios. Esta situación hace que actualmente atendamos a una crisis de los paisajes por esta fuerte transformación, y en este sentido se hace difícil identificarnos con el espacio ya que los factores físicos que nos permitían hacerlo van desapareciendo sin siquiera tener un espacio de tiempo para asumir esta desaparición.

Para Joan Nogue (2010:128) *cuando se transforma el paisaje con gran intensidad y velocidad se producen dos efectos perversos: 1. Pueden eliminarse de un plumazo aquellos rasgos que han dado personalidad y continuidad histórica al paisaje. 2. Es de carácter más bien psicológico. Siguiendo a Eugenio Turri, “las modificaciones del paisaje en el pasado solían ser lentas, pacientes, al ritmo de la intervención*

humana, prolongadas en el tiempo y fácilmente absorbibles por la naturaleza de los seres humanos: el elemento nuevo se inserta gradualmente en el cuadro psicológico de la gente. Pero cuando esta inserción es rápida, como en los últimos años, la absorción se hace mucho más difícil”.

Ahora bien, las transformaciones y permanencias del paisaje afectan la manera en que las personas se relacionan con el espacio y la memoria que se construye y se reconstruye en este. Para cualquier habitante *para quien las viejas paredes, casas destruidas y oscuros pasajes crean un pequeño universo, que tiene muchos recuerdos ligados a estas imágenes ya desaparecidas para siempre, siente que una gran parte de sí mismo muere con ellas (Halbwachs, 1990:17).*

De acuerdo a lo anterior la imagen del paisaje reside en los recuerdos de los habitantes para quienes esa imagen es importante. En este sentido, la reconstrucción de la memoria de dichos espacios, sería lo que nos permitiría reencontrarnos con los factores que nos identificaban con ciertos paisajes y así mismo nos permitiría asumir su transformación.

2.4. Sobre las nociones de cultura y su relación con las representaciones del paisaje.

Cada cultura es entendible y valorable en sus propios términos. (Restrepo, 2012:24)

La palabra *cultura* es de aquellas nociones que tienden acomodarse a todo lo que define una sociedad caracterizando generalmente el contexto en donde se desarrolla. Si bien es cierto que existen diferentes nociones de cultura que atienden a distintas corrientes de pensamiento, la noción de cultura que existe en el pensamiento común de las personas está fuertemente relacionada con una idea de lo tradicional como aquello que preserva las maneras de hacer y producir que están arraigadas en la comunidad, prevaleciendo así estas ideas de lo cultural y lo tradicional en el imaginario social y político de la sociedad en general. Desde este punto se entiende la cultura (o

las culturas) como entes totalizantes que operan de manera individual y desde los lineamientos institucionales que definen lo que se considera o no cultura. Dicha comprensión lleva a comprender la cultura como isla que se puede entender desde la imagen del mundo como archipiélago (Restrepo, 2012:27),

En términos generales, este modelo de la cultura como isla es lo que Susan Wright (1998: 130) ha reunido bajo el término de nociones ‘viejas’ de cultura. Para la autora las principales características que definen estas nociones son: 1) una entidad definida de pequeña escala, 2) una serie de características definidas a modo de lista de rasgos o atributos, 3) se concibe inamovible, en equilibrio balanceado o auto-reproducido, 4) sistema subyacente de significados compartidos, 5) ‘cultura auténtica’ y 6) individuos homogéneos, idénticos (Restrepo, 2012: 28).

Estas nociones “viejas” de cultura que se establecen desde la institución tienden a desconocer las subjetividades que se supone hacen parte de ella, negando aquellas concepciones del mundo que permitirían construir de una manera más amplia lo que se puede entender en una sociedad como cultura.

Esta noción de la cultura como isla va ligada a la concepción de esta como orden impuesto, en donde los sujetos miembros de una comunidad, tienden a repetir los patrones que estructuran la isla, aislándose en la misma sin intentar ir más allá de lo que el status quo lo permite. En este sentido las nociones “viejas” e imperantes de la cultura no permiten la problematización por parte de los individuos que la componen y por lo tanto estas nociones dadas siguen estableciéndose de manera radical en el pensamiento de la comunidad. Desde esta perspectiva *la cultura no existe como tal en el mundo, sino que es una herramienta intelectual inventada para explicar el mundo* (Restrepo, 2012:31)

Ahora bien, como habitante de Cajicá he visto como esta noción de cultura imperante se traspasa al papel del arte, en este sentido, parece que la comunidad en general entiende arte y cultura como un mismo concepto. Aquí el papel del arte tiende a reproducir y fortalecer esa noción “vieja” y tradicional de cultura, definiendo aquello que es y no es culto y por lo tanto aquello que es y no es artístico. Existe, para la comunidad, una noción del arte que es tradicional y que tiende a verse como el buen desarrollo de una técnica, desconociendo la reflexión y los aprendizajes que se puede producir a través de la práctica artística y así mismo, negando aquellas concepciones del arte que no tienen que ver con una idea de mercado y que se salen de los límites de la institución.

Esta concepción de lo que es o no es artístico, se ve claramente en las manifestaciones artísticas que se desarrollan en el municipio, en donde se da mayor importancia a la música desde su construcción tradicional, exaltando la música sinfónica y la música tradicional colombiana, reproduciendo de manera constante los rituales dancísticos y las apuestas escénicas que se hacían y reproducían desde la colonia y que establecieron la marcada diferencia entre lo que se puede entender como la “sociedad culta” y la “sociedad popular”, y la constante aparición de imágenes de diferente orden que reproducen paisajes bucólicos e imágenes románticas que refuerzan esa idea tradicional del arte. Esta concepción de lo artístico hace que sea un esfuerzo enorme presentar otras manifestaciones del arte, especialmente aquellas que se alejan de lo tradicional.

En un contexto como el cajiqueño que se encuentra en una constante y fuerte transformación aún prevalecen aquellas imágenes que refuerzan la una idea de campo y de ruralidad que cada vez está más alejada del contexto actual. Los paisajes reconocidos y reproducidos generalmente presentan un territorio rural inhabitado acentuando una memoria estancada en un pasado que no se recuerda, que no se piensa, y por tanto, que no se problematiza. De allí que las imágenes de los paisajes que circulan en el imaginario nada tengan que ver con los paisajes que se vivencian.

En el presente apartado no se trata de hacer una crítica a lo que se entiende por cultura en Cajicá y mucho menos desvalorizar los intentos por validar las manifestaciones tradicionales del arte, se trata de poner sobre el debate estas nociones tradicionales e institucionalizadas para así mismo comprender otras formas de interpretar y problematizar el concepto de cultura.

En Cajicá se desarrollan diferentes eventos que pretenden “rescatar” la identidad del municipio a través de manifestaciones artísticas como la danza, la música y las artes visuales, aparecen entonces festivales como el Concurso Nacional de Duetos, Festival Regional de Danzas Folclóricas, Festival de Tunas, y específicamente para las artes visuales la Exposición Primavera en Cajicá. Este último, es el más importante evento que se desarrolla entorno de las artes visuales en el municipio y se configura como un espacio expositivo en donde diferentes artistas de la región presentan “*Obras de Arte*” en pintura, dibujo, escultura y fotografía de acuerdo a un tema específico relacionado casi siempre con la tradición e identidad cajiqueña. De alguna manera esta exposición refuerza la noción de cultura como isla ya mencionada. Las diferentes imágenes que se presentan en dicho evento reproducen de manera constante unas visiones de territorio, identidad y tradición que refuerzan la idea tradicional de campo y de ruralidad que son alejadas de aquellos paisajes que se vivencian a diario y que se alejan de una Cajicá que se encuentran en una constante y acelerada transformación, que nada tiene que ver con esa visión tradicional y ensoñadora de campo que se reproduce de manera insistente en esas imágenes. Parece que aquí el papel que ocupa el arte y que ocupan las imágenes es prevalecer esa añoranza por un territorio en desaparición y reforzar una memoria construida a partir de estas visiones tradicionales y ensoñadoras de una Cajicá alejada de su presente.

Esta noción imperante de cultura se apoya en la idea de que *la cultura sobrevive a cada uno de los individuos ya que no muere con ellos, sino que tiende a pasar a las siguientes generaciones* (Restrepo, 2012: 25) y por tanto el deber de la institución es reproducir de manera permanente la estructura cultural establecida.

Por lo tanto la cultura de la que aquí se habla es aquella cuenta con las garantías gubernamentales e institucionales para que se desarrolle. Es así como la cultura hace parte de una estructura piramidal y jerarquizada en donde lo institucional define aquello que es y no es cultura. En este sentido es como en Cajicá el Instituto Municipal de Cultura y Turismo entre sus aspectos misionales se encuentra *establecer las necesidades culturales y artísticas del municipio* (Instituto Municipal de Cultura y Turismo de Cajicá, 2013: 4). Es por ello que los eventos que organiza el instituto como exposiciones, festivales, concursos y demás, son los que determinan y validan aquello que es cultural y artístico y que no, y por tanto refuerzan y reproducen las visiones bucólicas, románticas y tradicionales de Cajicá.

Si bien es cierto que las imágenes que se generan desde la institución refuerzan la idea de un territorio que ya no existe y que no evidencian una Cajicá en constante transformación, también existen otras imágenes que refuerzan la necesidad de un progreso por el concreto y presentan una imagen de la transformación del paisaje cajiqueño alejada de lo que sucede en la actualidad y reforzada con los estereotipos del hombre y de la familia moderna. Estas imágenes hacen parte del paisaje cotidiano de quienes habitamos Cajicá, así encontramos frases como “*la vida en el campo con las comodidades de la ciudad*” en vallas, volantes y afiches que refuerzan la idea de un campo idealizado.

Así, los paisajes presentados y representados constantemente ante la comunidad cajiqueña parece que buscan, no solo prevalecer esa visión de campo y de ruralidad ya mencionada, sino también aquella idea de una Cajicá en aparente progreso, reforzando así un discurso que afirma entre más ciertos territorios se asemejen a la ciudad están más cerca de ser sociedades mejor desarrolladas. Es de esta manera que este tipo de imágenes refuerzan aquellos imaginarios de cultura y de sociedad que aun habitan en la comunidad cajiqueña intentando invisibilizar aquellas problemáticas económicas y políticas que ocurren en consecuencia a los procesos de transformación que hoy por hoy afectan a Cajicá.

Teniendo en cuenta las concepciones y prácticas tradicionales de cultura fuertemente presentes en el municipio, es necesario pensar y reflexionar sobre la emergencia de otras ideas que se realizan fuera del marco de la institución, no necesariamente oponiéndose, sino transformando el punto de vista desde donde se comprende la noción de cultura a la que se hace referencia en el presente documento.

Ahora bien, se puede decir que existen dos tipos de islas culturales la primera, aquella creada y validada por la institución, en donde se reproducen las estructuras establecidas que fortalecen las estructuras jerarquizadas de la sociedad y otra que está compuesta por los sujetos que se encuentran fuera de la institución, por los ciudadanos de a pie que están afuera de la institucionalidad y aunque que no establecen nociones de cultura, si están implicados en ella.

Es importante tener en cuenta que se puede hablar de muchas más islas, pero en lo concerniente a este trabajo sólo se abordaran estas dos formas de entender el mismo aspecto. Entonces, así como existe una manera de concebir la cultura con las garantías para ser establecida, se trata también de pensar en una cultura sin esas garantías y que por lo tanto es vista y concebida desde debajo de la estructura jerarquizada de la cultura establecida; de allí que tenga la posibilidad de cuestionar esos lugares invisibilizados por la misma, que deje ver los espacios que se encuentran entre las islas culturales y las relaciones que se tejen entre los mismos cuando estos están fuera del marco de la institución.

En este sentido para Grimson hay que cuestionar esas ideas de cultura donde hay una correspondencia entre territorio, población, identidad y cultura (...)De ahí que proponga mantener la idea de cultura, más como una configuración en la que no sólo aparecen rasgos diferenciadores sino que hay un régimen de articulación de dichos rasgos. (Restrepo, 2012: 38).

Por tanto en este trabajo investigativo se trata de pensar en una noción alterna y subjetiva de cultura que se relacione con el contexto y que hace parte de las experiencias de los sujetos. Es allí donde el arte tiene la posibilidad de visibilizar los entrecruces en las dos islas culturales y por tanto permite reconfigurar las nociones de cultura preexistentes.

2.5. La práctica artística como forma de conocimiento y proceso de reflexión: El andar, el recuerdo y la manera en que hacemos memoria

Abrir el sentido y el alcance de la obra de arte, recurrir para ello a unos gestos que requieren un auténtico contacto, es reevaluar la noción de la sociedad. (Ardenne, 2006:24)

2.5.1. Las prácticas artísticas espaciales; el andar, la deriva y la ciudad.

Parte importante de los planteamientos del presente proyecto de investigación es cuál es la noción del arte que se pone en juego. Es así como la perspectiva que se toma es aquella que se cuestiona por un arte que se relacione con lo cotidiano y que sea una forma de reflexión sobre las problemáticas sociales de los sujetos. Para el caso específico de las acciones que se llevaron a cabo y que serán explicadas más adelante, esta perspectiva se encuentra relacionada con las acciones vinculadas con el *arte contextual*; específicamente con prácticas espaciales como el andar y la deriva. Así mismo existe un cuestionamiento por la experiencia y la memoria de los sujetos que se visibilizarían en una creación artística.

Es necesario intentar definir primero que es el *Arte Contextual*. Este como su nombre lo indica es aquel que en un proceso de creación artística pone en juego el contexto en el cual es desarrollado⁷. Para Paul Ardenne (2006: 11) *un arte llamado “contextual” opta por establecer una relación directa, sin intermediario, entre la obra y la realidad (...) el artista “contextual” elige apoderarse de la realidad de una manera circunstancial. Es*

⁷ El contexto se entiende como el conjunto de circunstancias en las cuales se inserta un hecho. (Ardenne, 2006:11)

entonces como la noción de arte que se pone en juego con el *Arte Contextual* tiene que ver en cómo el arte deja de estar alejado de la cotidianidad de las personas, sino que, por el contrario, se vale de esta para ejercer sus prácticas. Se trata entonces de dejar de lado aquellas prácticas del arte que describen escenarios bucólicos para apropiarse del contexto y de lo que ocurre con la sociedad.

De este modo las acciones que generadas en torno al arte contextual se basan en la comprensión de la cotidianidad de los sujetos. En este sentido el artista se transforma en un actor social cuya acción se encuentra *anclada en la realidad a la que el artista se acerca y analiza minuciosamente*. (Ardenne, 2006: 16). Al ser el artista en un actor social, su obra pretende sacar a la luz las problemáticas sociales relacionadas con su entorno. Esta visión del artista se aleja de aquella que ve al artista como genio creador y ven en este como un ser implicado y preocupado por la sociedad, para el artista se trata de poner en debate asuntos como ciudadano y para ello se vale de elementos que hacen parte de lo artístico.

Dentro de las prácticas del arte contextual se encuentran aquellas que se apoderan del espacio y también aquellas que son de creación colectiva. Parte de las metodologías de las prácticas artísticas contextuales se encuentran por un lado, *el desplazamiento del artista* cuya consecuencia es la confrontación con el espacio; y por otro, *el desplazamiento de la actividad artística* en donde aparecen prácticas de intersubjetividad y de creación colectiva (Ardenne 2006:27-28).

Es importante tener en cuenta que uno de los asuntos importantes para el arte contextual es la experiencia, así, esta *tiene como naturaleza dinamizar la creación* (Ardenne, 2006:32), ya que pone en cuestionamiento al espectador, dándole en ocasiones un nuevo sentido a la realidad, o bien, redirigiendo la mirada sobre la misma.

Así mismo es importante el proceso a la hora de hablar del arte contextual, ya que si en general son los resultados lo que dan cuenta de la obra, el proceso es en este caso por

lo menos igual de importante que los resultados. Así, *el arte contextual es un arte del acontecimiento* (Ardenne, 2006: 35), lo que implica que los hechos que llevan a la creación y lo que ocurre en el momento mismo de la producción son parte importante de la obra.

Hablar de *experiencia* y de *proceso* es importante ya que las prácticas artísticas espaciales como el andar y la deriva tienen en estas sus elementos de creación. Para autores como Francesco Careri (2002:10) *el andar es entendido como una herramienta crítica, como una manera obvia de mirar el paisaje, como una forma de emergencia de cierto tipo de arte y de arquitectura*. Es así que corrientes artísticas como *El Situacionismo*, utilizan el andar como elemento de creación. En este sentido el andar es visto como una forma de transformar simbólicamente el espacio.

En su libro “*Walkscapes: El Andar como Practica Estética*”⁸, Francesco Careri habla del andar como una forma de intervención urbana y por lo tanto como un acto estético que le ha permitido al hombre establecer una relación directa con el territorio para transformarlo. Así, afirma que el andar es un acto creativo primario, en la medida en que ha sido y sigue siendo una de las formas en transformar el territorio. Es así como el hecho de establecer caminos, rutas, recorridos ha transformado el paisaje desde que el hombre habita la tierra. En este sentido Careri explica como a través de la historia del arte se puede construir una historia del andar. De esta manera centra su reflexión en tres momentos de la historia del arte de la siguiente manera:

- *La transición del dadaísmo al surrealismo.*
- *De la internacional letrerista a la internacional situacionista.*
- *Del minimalismo al land art. (Careri, 2002:21).*

⁸ Este libro hace parte de la serie – SCAPES realizada por el grupo de investigación Stalker. Esta serie intenta problematizar asuntos como las transformaciones urbanas contemporáneas, vistas desde disciplinas como el arte y, principalmente, la arquitectura.

De este modo, para los artistas, el andar se convierte en una forma de creación y de enunciación que les permite reconocer y reencontrarse con el territorio para transformarlo de manera simbólica, encontrando en este acto una forma de reconfigurar el paisaje. Es así como *la ciudad* se convierte en un lugar de interés para el desarrollo de diferentes acciones artísticas. Para Michel de Certeau (2000:107) la ciudad es *un lugar de transformaciones y de apropiaciones, objeto de intervenciones pero sujeto sin cesar enriquecido con nuevos atributos*. Así mismo el espacio público de la ciudad al ser el lugar de encuentro y de tránsito se vuelve importante para la creación artística contemporánea.

El andar es entonces una manera de enunciación en la medida en que permite apropiarse del espacio implicando así una relación con el mismo. Michel de Certeau describe el andar como una práctica enunciativa que permite la configuración del espacio de la ciudad. Así, *el andar puede encontrar una primera definición como lugar de enunciación* (Certeau, 2000: 111), como también una manera de mirar el mundo. En este sentido se puede hablar de dos tipos de manera de relacionarse con el espacio a través del andar y del recorrido: *Mirones y Caminantes* (Certeau, 2000: 103).

Si bien, entendemos al acto de andar como transformación simbólica del paisaje, es importante hablar de quienes contemplan dicho paisaje es así como para Michel de Certeau (2000:103-104) existen dos sujetos que definen esta contemplación. El primero de ellos, *“el mirón”*, cuya distancia sobre el paisaje es elevada, su mirada del mundo va dirigida hacia abajo, podría decirse que la manera de ver totalizadora se asemeja a la mirada de dios, a la mirada objetiva, a la mirada oficial, aquella que establece como se distribuye el espacio. En este tipo de mirada se hallan los mapas objetivos, aquellos que oficialmente determinan cómo es el paisaje. Como segundo sujeto se encuentra *el caminante*, cuya mirada del paisaje se realiza desde abajo y por tanto es quien vivencia el mismo. El caminante es quien escribe el paisaje a través de sus recorridos y es quien opera la acción del andar; por tanto de la experiencia de este sujeto se realizan los

mapas subjetivos, aquellos cuya base esta en las experiencias, sensaciones y sentimiento sobre el entorno físico.

Así mismo, es interesante tener en cuenta las actividades realizadas por los situacionistas a través de la deriva y el deambular urbano. La deriva se entiende como una forma lúdica de experimentar la ciudad, buscando reconocer sus zonas inconscientes, relacionándose así con el concepto de psicogeografía, que definiría los comportamientos que el espacio físico produce en los sujetos. Así, la deriva es *una construcción y una experimentación de nuevos comportamientos en la vida real, la materialización de un modo alternativo de habitar la ciudad (Careri, 2002:92)*. De esta manera, los situacionistas diseñaron mapas para perderse en la ciudad usando como herramienta principal de creación el objetivo de deambular por la ciudad transformándola de esta manera en un espacio lúdico, en el que a partir de la creación de situaciones se buscaban nuevos comportamientos en sus habitantes. De esta manera *los situacionistas habían encontrado en la deriva un modo lúdico de reapropiación del territorio (Careri, 2002:114)*.

2.5.2. *El recuerdo y la memoria; la imagen como evocadora de recuerdos y como registro del pasado y el presente.*

Al pensar en la palabra imagen se puede pensar que esta da cuenta de acciones que tengan que ver con presentar, representar, crear, narrar sueños, realidades y recuerdos de manera que sean comprensibles para sí y para otros. El centro de creación de las artes visuales es precisamente la imagen, es a partir de ella que el artista interpela a los otros y también construye y propone formas de comprender y conocer el mundo. Así mismo las imágenes encuentran sentido cuando se relacionan con los aspectos culturales, sociales y económicos del contexto en el que se encuentren. *La imagen posee el poder de hacer algo presente con inmediatez (Aznárez, 2012: 244)*.

Las imágenes hacen parte importante de la forma en que conocemos, comprendemos y nos relacionamos con el mundo, en nuestra vida cotidiana estamos rodeados de ellas. Los medios de comunicación, los álbumes familiares, los mapas de ubicación en diferentes lugares, la publicidad en la calle, los dispositivos móviles, etc., nos presentan día a día imágenes de diferentes órdenes. Así mismo nuestra memoria está hecha de imágenes; de esta manera a recordar lo que hacemos es describir y relatar una imagen del pasado. Por ello que, *la importancia primordial de la cultura visual es mediar en el proceso de cómo miramos y cómo nos miramos y contribuir a la producción de mundos* (Aznárez, 2012:244).

En este sentido la imagen constituye una visión de la realidad, por lo tanto es subjetiva y depende del sujeto que la construye, así mismo dependen de otras imágenes para que estas encuentren sentido. De allí que su significado dependa de las relaciones que se establezcan con ella.

Para Aznárez (2012:251) *las imágenes son en gran medida la bisagra entre lo posible y lo que llega a ser, el lugar en donde lo real surge o se negocia*. En este sentido las imágenes no solo nos permiten comprender el mundo sino transformarlo, cambiar nuestra mirada para conocer de otra manera lo que nos rodea y de esta manera reencontrarse con el mundo en que vivimos.

Ahora bien, si pensamos que las imágenes cumplen un papel de vital importancia en la evocación de recuerdos y en el registro del pasado y el presente podemos pensar en que estas pueden ser tácticas o estrategias para problematizar la realidad. Desde Michel de Certeau (2000: L) entendemos por estrategia a aquellas prácticas que se enuncian en un lugar propio, es así como *la racionalidad política, económica o científica se constituye de acuerdo con un modelo estratégico*. De esta manera podemos entender por táctica al *cálculo que no puede contar con un lugar propio, y por tanto con una frontera que distinga al otro como una totalidad visible*.

Es así como las imágenes pueden ser por un lado tácticas (evocando recuerdos) con ayuda de los recuerdos de otros en la construcción y reconstrucción de memoria sobre un espacio y, por otro lado, estrategias (registrado aquellas situaciones que permiten confrontar los recuerdos con el entorno físico de los sujetos).

2.6. La experiencia como lugar de aprendizaje y creación. El acto educativo.

Cuando una persona realiza de manera consciente una actividad artística, reconoce mejor la forma como se manifiestan sus emociones y desarrolla un dialogo sensible consigo misma que la lleva simultáneamente a reconocer las condiciones de su inserción en una comunidad específica. (Huertas, 2000:5)

Si bien, uno de los problemas de la educación artística es la cotidianidad, así mismo también lo es la experiencia. No se trata de pensar entonces en la educación como un acto que ocurre tan sólo en espacios formales y no formales en donde existe un grupo de estudiantes y un profesor, presentándose este como el único escenario en donde ocurre un acto educativo. La perspectiva que se presenta a cerca de la educación en el actual documento intenta entender cómo ocurren dinámicas formativas en procesos de creación colectiva en el arte tomando como eje principal la experiencia.

Ciertamente, aunque podemos entender la educación como un proceso que se desarrolla a lo largo de la vida, encontramos pocas reflexiones sobre lo que esto implica. Entonces, en la práctica, dejamos de lado hablar de la experiencia de los sujetos a la hora de reflexionar sobre procesos de enseñanza y aprendizaje; y aunque en los últimos años la pedagogía muestra una preocupación más fuerte sobre la experiencia, en apariencia esta se limita a los procesos que ocurren en un aula de clases y no se traslada a experiencias relacionadas con lo cotidiano y en este caso específico con procesos de creación colectiva en las artes.

Aun así en los últimos años se ha hablado acerca de la relación del arte y la educación reflexionando sobre los procesos de enseñanza y aprendizaje en la creación artística.

De esta manera podríamos hablar de un “giro educacional en el arte”. Para Irit Rogoff (2011:254) la educación es pensada como *el lugar en el que el desafío se implanta en nuestra vida diaria, donde aprendemos y realizamos desafíos bien fundados*. Esta perspectiva de la educación permite ver cuál ha sido el interés del arte por pensar en procesos de aprendizaje en momentos de creación colectiva, ya que, *en la educación, cuando cuestionamos una idea, sugerimos que es posible imaginar otra manera de pensar* (Rogoff, 2011:261).

Ahora bien es importante tener en cuenta que el arte y la experiencia estética constituyen tanto una forma de conocer el mundo como una forma de construir pensamiento; este último *se produce dejándose afectar a partir de los encuentros con el mundo* (Gil, 2007:126). De este modo es que a partir de la experiencia nos relacionamos con el entorno y comprendemos el mundo. De allí que se pueda pensar en la educación artística como un acto de creación, ya que, se trata de enseñar y aprender a través del arte, dejando que sea la experiencia el eje de creación y producción de conocimiento.

Es importante tener en cuenta entonces que es la experiencia la que pone en marcha nuestro pensamiento; por lo tanto se trata de pensar en cómo la educación se acerca a lo que viven las personas. Es por ello que se trata de ver las múltiples dimensiones de lo vivido en tanto hacen parte vital de los procesos de aprendizaje. En este sentido no podemos limitar las experiencias a los acontecimientos vividos, sino que *es experiencia porque nos mueve a la búsqueda de sentido para algo que no lo tenía o para algo a lo que no se lo habíamos encontrado* (Contreras & Pérez de Lara, 2010: 25).

Al igual que ocurre con los recuerdos, como seres humanos aprendemos con la experiencia de los otros, estableciendo relaciones entre lo que nos sucede de manera individual y como grupo. Este encuentro con las experiencias de los otros permite conocer y transformar nuestro pensamiento y nuestra concepción de la realidad de nuestro contexto, para así afrontar nuevas situaciones.

Podemos decir entonces que toda experiencia produce conocimiento y por lo tanto de ellas se aprende; así *toda experiencia es formativa, influye en la construcción de sentido de sí y es parte del hacerse, del ir cobrando una forma particular en el dialogo entre quien yo era y lo que esa nueva vivencia aporta* (Contreras & Pérez de Lara, 2010: 27). Al tener esto en cuenta nos hacemos conscientes de la manera en que tomamos conciencia del mundo y de nuestro entorno así como su influencia en nuestros momentos de creación.

De esta manera se trata de ver a educación como un proceso dinámico, que se da en la medida en que haya sujetos que lo experimenten. Así mismo, en el caso específico de la educación artística, no se trata de separar la educación de las artes sino de ver cómo estas se relacionan y ocurren dentro de un proceso de creación.

3. DISEÑO METODOLÓGICO.

3.1. Tipo de Investigación.

Las imágenes constituyen la base desde donde los individuos contemporáneos construimos nuestra forma de vida (Acaso, 2005:15)

En primer lugar es importante señalar qué se entiende por investigar para así dejar ver el marco de posibilidades que orienta el proyecto de investigación aquí presentado. En este sentido *investigar no es más que un acto de indagación, un esfuerzo por entender, una intención sistemática para hacerse preguntas y encontrar respuestas (Agra, 2005: 127)*. De igual forma, teniendo en cuenta que existen diferentes tipos de investigación, para este proyecto se toma como paradigma a la investigación cualitativa, así mismo se toman elementos de diferentes enfoques metodológicos que permitieron el diseño metodológico del trabajo de grado al que se hace mención en el presente documento.

A continuación se presenta la descripción de los aspectos teóricos y metodológicos de la investigación cualitativa, la investigación basada en las artes y la investigación narrativa, que sirvieron como fundamento para la presente metodología.

Iniciando por el paradigma que orienta este proyecto, por investigación cualitativa se entiende *a cualquier tipo de investigación que produce hallazgos a los que no se llega por medio de procedimientos estadísticos u otros medios de cuantificación (Strauss & Corbin, 2002:12)*. Entre las investigaciones realizadas bajo el método cualitativo se encuentran aquellas relacionadas con las experiencias y las historias de vida de los sujetos, así como aquellas que analizan los movimientos sociales y los fenómenos culturales. Los métodos utilizados por este tipo de investigación permiten comprender detalles

complejos de una realidad social, relacionándola con la experiencia, los comportamientos y los sentimientos de los grupos humanos estudiados.

Dado sus intereses, la metodología de la investigación cualitativa tiende a ser flexible, comprendiendo así, la complejidad de los fenómenos que son estudiados y que el conocimiento que se logra con este tipo de metodologías no se puede dar por sentado ya que está enlazado a los sujetos que participan de la investigación. Así mismo, la investigación cualitativa *se basa en un replanteamiento de la relación sujeto – objeto. La integración dialéctica sujeto-objeto es el principio articulador de todo el andamiaje epistemológico de la investigación cualitativa* (Guardián, 2007:54).

Para Alicia Guardián (2007:54-55) a la hora de realizar un ejercicio investigativo bajo este paradigma es importante tener en cuenta los siguientes aspectos:

- *La investigadora o el investigador se deben acercar lo más posible a las personas, a la situación o fenómeno que se está estudiando para así comprender, explicar e interpretar con profundidad y detalle lo que está sucediendo y qué significa lo que sucede para cada una y cada uno de ellos. Idealmente, investigarán conjuntamente: investigadora/investigador con las y los sujetos actuantes.*
- *La investigadora o el investigador deben capturar -"fotografiar fiel, celosa y detalladamente"- todo lo que está ocurriendo y lo que las personas dicen, los hechos percibidos, los sentimientos, las creencias u opiniones, entre otros.*
- *Los datos -en un principio- son eminentemente descriptivos.*
- *Los datos son referencias directas de las personas, de la dinámica, de la situación, de la interacción y del contexto.*

Así mismo, se considera pertinente para el presente estudio el uso de algunos elementos de la investigación basada en las artes, ya que esta:

Vincula, a partir de una doble relación, la investigación con las artes. Por una parte, desde una instancia epistemológica- metodológica, desde la que se cuestionan las formas hegemónicas de investigación centradas en la aplicación de procedimientos que ‘hacen hablar’ a la realidad; y por otra, mediante la utilización de procedimientos artísticos (literarios, visuales, performativos, musicales) para dar cuenta de los fenómenos y experiencias a las que se dirige el estudio en cuestión. (Hernández, 2008-87).

Es así como la investigación basada en las artes se nutre de otras corrientes como la narrativa, la etnografía, etc., que le dan importancia a la experiencia de los sujetos que hacen parte de la investigación, así como a los conocimientos de estos, no limitándose a lo que el investigador ofrece, relacionándose de esta manera con lo que ocurre en los procesos de creación en el arte, entendiendo que, *la práctica del arte puede reconocerse como una forma legítima de investigación y que la indagación puede localizarse en la experiencia del taller (Sullivan citado por Hernández, 2008:91).*

Para Hernández (2008:92-93), el arte, por un lado tiene un propósito investigador, al tiempo que una finalidad pedagógica, en el sentido de que construyen y proyectan representaciones sobre parcelas de la realidad, que fijan maneras de mirar y de mirarse, entendiendo así que la investigación basada en las artes es un tipo de investigación de orientación cualitativa que utiliza procedimientos artísticos (literarios, visuales y performativos) para dar cuenta de prácticas de experiencia en las que tanto, los diferentes sujetos (investigador, lector, colaborador) como las interpretaciones sobre sus experiencias desvelan aspectos que no se hacen visibles en otro tipo de investigación.

Por lo tanto, las herramientas que brinda la investigación basada en las artes, permite tener una visión de la realidad desde otras perspectivas gracias a acciones que brindan una experiencia sensible. Así mismo por la naturaleza propia del arte, permite hacer visible aquellos aspectos de la realidad que son difíciles de visualizar. Finalmente gracias a que sus productos devienen de lo artístico es, en algunas ocasiones, más fácil de asimilar que el discurso académico.

Por último, es importante señalar, aquellos aspectos de la investigación narrativa que son importantes para el ejercicio investigativo del que da cuenta el presente documento. En este sentido es necesario mencionar que es la narrativa el eje articulador de las acciones que se desarrollaron para visibilizar las *Transformaciones del paisaje de Cajicá* desde las experiencias de los cuatro sujetos que hicieron parte del presente estudio.

De acuerdo con María Jesús Agra (2005:134) *la narrativa, como el arte, responde a una cualidad especial humana, es sensible a los valores del contexto contemporáneo, propone un modo cualitativo de conocer y es una forma de expresión artística*. En este sentido la narrativa es un modo de investigación coherente con el arte ya que le da lugar a las experiencias sensibles de los sujetos.

Entendiendo la importancia de la narrativa es importante aclarar que su enfoque se centra el relato como forma de describir los fenómenos sociales; cuyo análisis pretende la comprensión de la complejidad de un fenómeno estudiado a través de la interpretación de la experiencia de los sujetos. Es por ello que *la narrativa no sólo expresa importantes dimensiones de la experiencia vivida, sino que, más radicalmente, media la propia experiencia y configura la construcción social de la realidad* (Bolívar, 2002:4).

Así mismo para la investigación narrativa existen diferentes métodos que varían de acuerdo a los propósitos del estudio que se realice. Es así como el método de la

reminiscencia, que es la memoria no organizada de hechos y sentimientos pasados con ningún intento de ser inclusivo o exhaustivo respecto al curso de la vida (Booth, citado por Hornillo y Sarasola, 2003:375), es el que más se acerca a la metodología utilizada para este estudio dadas sus intenciones.

Para José Pedro Aznárez & Águeda Beatriz Mangas (2012:88), *las artes visuales tienen un papel decisivo en el proceso de construcción de lo real, creando espacios de experiencia y conocimiento que están totalmente ligados a nuestras vidas y nuestra realidad hasta el punto de ser indiscernibles de ellas*, en este sentido el hecho de elaborar narrativas a través de prácticas artísticas permite una comprensión crítica de la realidad.

En la educación artística, la narrativa juega un papel importante en la medida en que en el caso específico de las artes visuales, las imágenes nos permiten establecer relaciones entre lo que miramos y lo que sabemos y es allí donde la narrativa se presenta como estrategia para lograr establecer dichas relaciones. Debido a que este proyecto cuenta como ejes la experiencia y la memoria, la narrativa permite reconstruir dicha experiencia y dicha memoria; es así como en las obras se encuentran sentidos y significados a través de *las circunstancias, expectativas, relatos y representaciones desde los que accedemos a ellas (Aznárez & Mangas, 2012:89).*

En definitiva la narrativa como técnica de investigación responde a estrategias que permiten traer a colación la experiencia de los sujetos para la comprensión de como determinado fenómeno se presenta en la realidad de los mismos; y al igual que ocurre con la memoria, las experiencias narradas encuentran un lugar de enunciación frente a las narraciones de otros. De la misma manera los seres humanos organizamos nuestra experiencia de manera narrativa, siendo esta una forma de construir y reconstruir la realidad. De allí que podamos ver que las imágenes y los relatos nos permiten construir narraciones y compartir experiencias con otras personas. Por último, *es preciso trabajar con las imágenes y los relatos, sobre los modos de mirar y nuestra propia mirada, sobre los*

artefactos de visión y sus sistemas de distribución, sobre los universos que surgen a través de la cultura visual (Aznárez & Mangas, 2012:89).

3.2. Fases de la Investigación.

Debido a que la metodología utilizada para el presente estudio toma elementos de la investigación basada en las artes y la investigación narrativa, se hizo necesario pensar estrategias que se articularan con la propuesta artística desarrollada por los sujetos participantes del presente estudio. Es así como este proyecto comprende tres etapas de investigación que inician con la revisión teórica y de las experiencias vividas, continúa con una fase de intervención artística y educativa en donde se involucra la experiencia y por último una fase de análisis e interpretación de los datos recogidos en la anterior fase.

Revisión Teórica y de las Experiencias como Antecedentes: Esta fase constituye el referente de la investigación, de allí se extraen aquellos elementos que permiten construir la fase de realización artística y educativa, así como la manera en que se realizará el análisis y la interpretación de la experiencia.

En esta fase fueron revisados tantos referentes teóricos y artísticos así como los antecedentes de trabajos previos al proyecto que se relacionaran con el tema de la investigación⁹.

Intervención Artística y Educativa: Esta fase constituye el soporte de la investigación. Comprende el desarrollo de la práctica que permitió entender en qué sentido la producción de imágenes evidencia la manera en que se ha transformado el paisaje cajiqueño, a partir de la visibilización de la memoria de esa misma transformación. Dicha práctica comprende actividades en donde se construyen cartografías que parten desde una reflexión individual hasta una reflexión colectiva.

⁹ Esta revisión es explicada en los apartados de *Antecedentes y Referentes Teóricos*.

Así, los pasos que se siguieron en esta fase son los siguientes¹⁰:

- *Generación de condiciones para el desarrollo de la investigación:* En este paso se establecieron los acuerdos y las condiciones en que se realizarían los diferentes encuentros y ejercicios.
- *Reconstrucción de la memoria sobre la transformación del paisaje cajiqueño:* Este paso se realizó, las cuatro sesiones iniciales de manera colectiva, y las siguientes de forma individual. Así mismo este paso se realizó a partir de diferentes ejercicios como mapeos colectivos, realización de recorridos y realización de imágenes de diferente orden.
- *Análisis en interpretación conjunta de la experiencia:* Al finalizar la propuesta artística se realizó una sesión final de evaluación, análisis e interpretación de la experiencia en donde cada uno de los participantes narra sus percepciones sobre las reflexiones generadas en la experiencia.
- *Síntesis definitiva y socialización de los resultados:* Además del análisis, al finalizar la propuesta se realizó una exposición en la Casa de la Cultura de Cajicá en donde se socializaron las imágenes con grupos de diferentes edades, llevando así a la comunidad en resultado visual de nuestra reflexión.

Análisis e Interpretación.

Esta fase comprende el análisis y la interpretación de los datos recogidos en la segunda etapa. Para la realización de esta fase se toman elementos del análisis de contenido y la sistematización de experiencia.

¹⁰ En el apartado *Cajicá en Transito: Una práctica artística con cuatro jóvenes de Cajicá* se realiza una narración más profunda sobre la segunda etapa de la investigación. Así mismo el Anexo 2 contiene específicamente el diseño y la planeación de las actividades.

En este punto es importante aclarar que dada la rigurosidad requerida para realizar una sistematización de experiencia, de esta se toman tan solo algunos elementos que permiten el análisis de los datos y no se realiza como tal una sistematización.

A continuación se presentan los aspectos tenidos en cuenta para la última fase del presente proyecto del análisis de contenido y de la sistematización de experiencia.

Es importante precisar que:

*Se suele llamar **análisis de contenido** al conjunto de procedimientos interpretativos de productos comunicativos que proceden de procesos singulares de comunicación previamente registrados, y que, basados en técnicas de medida, a veces cuantitativas (estadísticas basadas en el recuento de unidades), a veces cualitativas (lógicas basadas en la combinación de categorías) tienen por objeto elaborar y procesar datos relevantes sobre las condiciones mismas en que se han producido aquellos textos, o sobre las condiciones que puedan darse para su empleo posterior. (Piñuel, 2002:2).*

Para realizar el análisis de contenido es necesario elaborar una serie de categorías que permiten comprender los datos recogidos en determinado estudios desde las dimensiones que interesan al investigador. Es así como para la realización del análisis de contenido se hace necesario cumplir con los siguientes pasos:

- Selección de la comunicación¹¹ que será estudiada;
- Selección de las categorías que se utilizarán;
- Selección de las unidades de análisis, y

¹¹ En el caso de este proyecto las sesiones y las imágenes generadas en la experiencia.

- *Selección del sistema de recuento o de medida (Piñuel, 2002:7).*

De la misma manera es importante aclarar que:

La sistematización de experiencias se entiende como un proceso constructivo y dialógico (...) Entender también la sistematización como una práctica social en las que se construyen comprensiones y explicaciones, nos lleva a pensar en que esta hace parte de un proceso, que permite a los sujetos involucrados reconocerse, reconocer, reinventar y reinventarse (Ghiso, 2004:11).

Así, dada la naturaleza y las particularidades del estudio que se presenta en este documento, se hizo necesario pensar de qué manera se podría reconstruir la experiencia de los participantes en tanto la transformación del paisaje cajiQueño, sin que esta se esterilice, sino que, al contrario, se haga visible y que los participantes puedan tener voz propia para poder cuestionarse y revisarse.

De esta manera, en el presente estudio los sujetos entraron en un espacio de dialogo en donde narraban y problematizaban su experiencia para entender y visibilizar los procesos de transformación de paisaje cajiQueño a través de la reconstrucción de su memoria por medio de la producción de imágenes de diferente orden. Es necesario decir entonces que, parte de esta sistematización ocurrió de manera simultánea con la segunda fase del proyecto, razón que explica los pasos que son mencionados en la descripción de dicha fase.

Es necesario precisar entonces que para Alfonso Torres Carrillo (2004:64) la sistematización de experiencias lleva un proceso que cumple con las siguientes características:

- *La generación de condiciones para el desarrollo de la investigación.*

- *La reconstrucción de la trayectoria histórica de las organizaciones.*
- *Análisis e interpretación conjunta de las experiencias.*
- *Síntesis definitiva y socialización de los resultados.*

Es así como de esta manera la visión del investigador lleno de conocimientos y observador ajeno de una realidad se desdibuja en este proyecto de investigación, ya que al utilizar estos elementos de la sistematización de experiencias, se tuvo como búsqueda un trabajo colectivo y colaborativo en donde las propuestas de todos eran importantes y no solo de la persona que tuvo la iniciativa.

3.3. Categorías de Observación.

Una categoría se entiende como *un concepto que abarca elementos o aspectos con características comunes o relacionadas entre sí* (Romero, 2005:113). Así mismo el proceso de categorización permite identificar y clasificar los aspectos relevantes de un estudio con el fin de analizarlos en torno a los elementos específicos que busca determinada investigación.

Después de la revisión documental y teórica así como la recolección de datos realizadas, para el proyecto de investigación que se socializa en el presente documento aparecen como categorías *la práctica artística y educativa, la transformación del paisaje cajiqueño y la reconstrucción de memoria de dicha transformación*; de igual forma para hablar de estas categorías se tiene en cuenta tanto la experiencia como las imágenes producidas. El siguiente esquema permite entender de qué manera se comprenden y abordan las categorías utilizadas para en este ejercicio investigativo. Así mismo intenta explicar cómo se relacionan encontrando entre ellas algunos cruces:

CATEGORÍA	Experiencia	Imagen
Transformación del Paisaje	Se entiende por transformación del paisaje aquel proceso de cambios realizados por la comunidad de determinado territorio. En este sentido se relaciona con la experiencia en tanto comprende la manera en que los sujetos se relacionan con su entorno físico y dicha relación se ve afectada por las dinámicas del proceso anteriormente mencionado.	Si entendemos el paisaje como la imagen que una comunidad se forma de su territorio. La transformación de paisaje se relaciona con la imagen en tanto esta permite la observación de las mutaciones que sufre el territorio, así como las percepciones que tienen los habitantes sobre dichas mutaciones, y por tanto le permite a los sujetos crear sus propias nociones sobre el paisaje.
Visibilización de memoria sobre el paisaje.	Esta categoría se entiende como el proceso en donde, de manera colectiva, se da sentido a los recuerdos relacionados con el paisaje. En esta medida la reconstrucción de memoria se da en la interpretación de dichos recuerdos, así mismo es el grupo quien establece la importancia de los mismos. Esta reconstrucción de memoria ocurre cuando los recuerdos encuentran enlaces con el presente.	En cuanto a la imagen, la reconstrucción de memoria se da en los procesos de identificación y transición de las memorias reservadas a las memorias subalternas. Allí la imagen tiene dos potencialidades. La primera, la imagen como evocación de los recuerdos, y la segunda, como registro del pasado y el presente.
Práctica artística y educativa	En esta categoría a parecen los asuntos que permiten entender la experiencia de los sujetos en un proceso de creación colectiva en las artes a partir del reconocimiento del espacio. Así mismo se reflexiona sobre la capacidad teórico – práctica de reproducir procesos desde lo ocurrido en la experiencia a través del lenguaje artístico articulándolo con otras áreas del conocimiento. Así mismo cuestiona como a través de estrategias similares se puede trabajar en torno a la memoria de Cajicá.	

3.4. Instrumentos de recolección de Información.

Teniendo en cuenta los aspectos de los enfoques de investigación ya mencionados y la pertinencia de ellos con respecto al estudio realizado, a continuación se describen los instrumentos de recolección de información¹²:

Bitácora: Allí se encuentran consignados los aspectos más relevantes de las sesiones realizadas para la construcción y elaboración de la propuesta y de las diferentes imágenes realizados. (Ver Anexo D)

Cartografías: Allí se señalan los lugares y recorridos que permitieron la reconstrucción de la memoria del paisaje cajiqueño que vivenciamos. Estas cartografías hacen parte de los ejercicios colectivos realizados dentro de la propuesta. (Ver Anexo E)

Imágenes producidas: Estas son las imágenes realizadas por los participantes de la propuesta y son el resultado del proceso de reflexión sobre la transformación del paisaje cajiqueño realizados por los mismos. (Ver Anexo E)

Registro fotográfico de la exposición que sirvió como socialización de la propuesta a la comunidad. (Ver Anexo E)

Grabación en audio: Allí se encuentran las diferentes sesiones en donde se construyó y se elaboró en grupo la propuesta artística ya mencionada. (Ver Anexo D)

3.5. Población y Muestra.

Esta propuesta surge de la experiencia de vivir en Cajicá y de la conexión con otras personas que comparten la experiencia y mirada sobre los procesos de transformación

¹² Estos instrumentos se encuentran en los anexos en CD entregados junto al presente documento

del paisaje, es por ello que se presenta la necesidad de trabajar con personas de mi entorno más cercano que: hayan vivido la última década en Cajicá, hagan parte del mismo corte generacional y cuyas actividades actuales se encuentren vinculadas con el municipio. Para este proyecto se seleccionan cuatro participantes entre los cuales se encuentra quien realiza este proyecto. Las características del grupo seleccionado son las siguientes:

	NOMBRES	EDAD	CARACTERÍSTICAS INDIVIDUALES	CARACTERÍSTICAS GENERALES
1	Diana Sofía Cárdenas Cañón	23 – 24 años	Arquitecta especialista en gerencia de obra, trabaja en proyectos de construcción en diferentes zonas de Cajicá.	Habitantes de Cajicá durante la última década, las actividades actuales se encuentran vinculadas con el municipio. Compartimos espacios en los años de infancia.
2	Juan Carlos Castillo Ramírez	25 años	Diseñador Gráfico, realiza trabajos independientes en publicidad para diferentes pequeñas empresas de Cajicá.	
3	Gloria Sthefany Contreras Medina	24 años	Ingeniera Agrónoma (en formación), trabaja como contratista para gas natural en el control de las redes de gas para la sabana centro	
4	Adriana del Pilar Campos Barrero	24 – 25 años	Licenciada en Artes Visuales (en formación) actualmente trabaja como docente de artes plásticas en el Instituto Municipal de Cultura y Turismo de Cajicá en el proceso de descentralización de las escuelas de formación.	

Es importante tener en cuenta que la formación profesional de cada uno de los participantes influyó de manera significativa en el desarrollo de la propuesta ya que ofreció diferentes miradas frente a la problemática planteada. Es así como cada uno de nosotros, al tener características similares en nuestro contexto, fueron nuestras actividades diarias y nuestra formación académica las que ofrecieron múltiples miradas así como distintas formas de llegar a la realización de imágenes de diferente orden.

En el Anexo A, cada uno de los participantes explican de qué manera aportaron a la construcción de la propuesta tanto desde nuestro vínculo personal como la formación académica de cada uno¹³. En este sentido la revisión de este anexo de hace importante ya que es su propia voz la que explica como la propuesta influyó en nuestra percepción de la transformación del paisaje cajiqueño.

¹³ Así mismo es importante precisar que en este anexo no aparece mi descripción, ya que a través del presente documento hablo de los asuntos que aparecen en dicho anexo.

4. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS.

4.1. Cajicá en Tránsito: Una práctica artística con cuatro jóvenes de Cajicá¹⁴

Reconstruir la experiencia, revisarla, analizarla, volver sobre sus pasos, describirla después de todo lo vivido es necesario para entender lo que ocurrió allí. Es por ello que en el siguiente apartado aparecen tanto las imágenes como fragmentos de los diálogos y reflexiones dadas en el transcurso de la experiencia. También es necesario mencionar que parte de este apartado se encuentra redactado en primera persona tanto del singular como del plural, no en un afán de protagonismo o de arrogancia investigativa, sino que dada la naturaleza de sus orígenes, es de vital importancia que sea narrada desde las voces que dieron cuerpo a este proyecto. En este sentido es importante precisar que los fragmentos de los diálogos mencionados aparecen en el texto como imágenes que acompañan lo descrito a continuación.



Imagen 9: Parque la Estación 2007



Imagen 10: Parque la Estación 2013

Quisiera iniciar recordando que Cajicá es un municipio que ha tenido un crecimiento urbanístico acelerado, que en los últimos años su paisaje se ha transformado, pasando de tener enormes áreas verdes dedicadas al cultivo (especialmente el de flores) a estar ocupado por diferentes construcciones que en su mayoría son conjuntos residenciales.

Este ha sido un asunto que me ha cuestionado desde hace algún tiempo. Podría decir que desde que en el 2010 cuando se reinauguró en Parque la Estación empecé a

¹⁴ La experiencia que se socializa a continuación se realizó de octubre de 2012 a mayo de 2013.

preguntarme cómo el entorno físico de los cajiqueños estaba cambiando tan rápido y al parecer nosotros como habitantes no demostrábamos más allá de una actitud de conformismo frente a esta transformación, aun sabiendo que con el tiempo estos procesos de transformación nos afectarían, tanto política como económicamente.

Pensando en ello, me empecé a cuestionar sobre el papel que pueda tener un licenciado en artes visuales en problemáticas como esta. Es así para este estudio intento comprender de qué manera las artes visuales reflexionan sobre el lugar de los sujetos en un entorno determinado, de allí que piense que el lugar de la educación artística no se da solo en la escuela sino también, entre muchos aspectos, en la relación histórica que tiene un sujeto con su entorno físico. Quizás hubiese sido más fácil para el desarrollo de este trabajo de grado elegir un escenario de enseñanza formal, ya que en los últimos siete años he trabajado en estos escenarios y la experiencia adquirida en ellos me hubiese permitido un trabajo más cercano a lo que ha sido mi vida profesional en los últimos años. Pero decidí que en este punto de mi carrera se trataba de poner en juego una noción de arte y de educación artística que reevaluará los lugares comunes en los que me encontraba. Así, empecé a reflexionar acerca del papel de la educación artística en los procesos de creación en el arte y cómo en ellos existen dinámicas formativas, así como también la educación es un asunto que ocurre en las relaciones que establecemos a diario.

Es así como entendí que si bien es evidente que en el aula se dan procesos educativos, estos también se ocurren en otros escenarios de vida, en las relaciones familiares, con amigos, con pares, etc. En este sentido y dados mis intereses por comprender el territorio que habito pensé en el desarrollo de una propuesta artística que reuniera los aspectos que se acabaron de mencionar; entonces invite a tres amigos de los años de infancia y adolescencia a construir una propuesta artística en donde pudiésemos visibilizar la transformación del paisaje cajiqueño desde nuestra memoria y nuestra experiencia, que entorno a ello realizáramos un trabajo colectivo y que tuviéramos la

misma capacidad de decisión , encontrando en este proceso creativo una manera de enunciar nuestros intereses y nuestras percepciones.

4.1.1. Volviendo sobre nuestros pasos: Los primeros ejercicios.

*“Si nos ponemos a mirar toda
Cajicá cambió”*

Sthefany (Sesión 0)

En los primeros ejercicios se trató de recordar los caminos que tomábamos cuando salíamos de clase en el colegio, estas actividades se desarrollaron con dos objetivos primordiales. El primero de ellos, para establecer una temporalidad que sirviera como base para los recuerdos que se generarían con la experiencia; y el segundo, para identificar los momentos en que compartíamos determinados espacios físicos. Esto nos permitió establecer unos nodos espaciales comunes a la hora de recordar ciertos paisajes y su transformación. Es por ello que es importante mencionar que los cuatro nos graduamos como bachilleres en el año 2004 del IED San Gabriel.

Es así como en la sesión inicial en donde se presentaron los propósitos de la propuesta y se establecieron ciertos acuerdos para su realización, se habló de generar recorridos que nos permitieran reconocer esos paisajes relevantes que nos fueran comunes. Desde esta sesión se empezaron a despertar recuerdos sobre el espacio físico cajiqueño con cierta nostalgia por el pasado. Cada quien, expresando desde su punto de vista, mencionaba cómo ha cambiado Cajicá en los últimos años y cómo se han borrado muchos de los paisajes que habitábamos cuando éramos niños.

*“Cuando yo era
chiquito era como
muy romántico en el
sentido que yo veía
todo muy bonito,
pues ahora que ya soy
grande no es lo que
me gustaría ver en
estos momentos.”*

Juan Carlos (Sesión 0)

En esta sesión se habló entonces de realizar dos tipos de recorridos uno *memorial*, que nos permitiera recordar nuestras experiencias sobre el espacio y otro al que llamamos

real cuya representación comprendiera lo que vivimos al transitarlo. Es así como empezó ese volver sobre nuestros pasos para reconstruir la memoria sobre la transformación del paisaje de nuestro territorio.

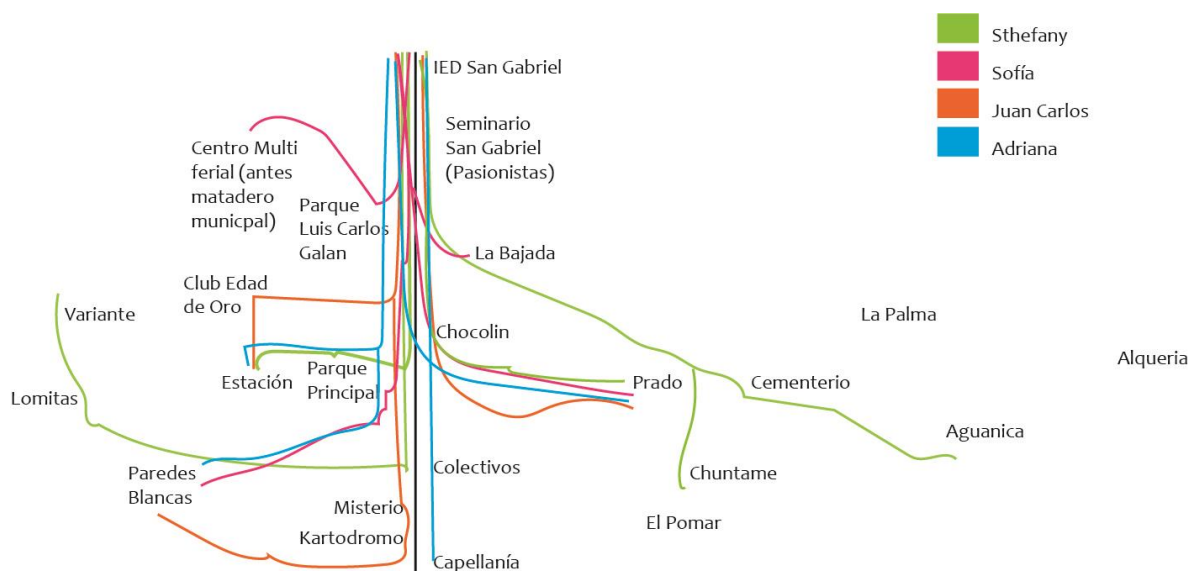


Imagen 11: Mapa sobre los recorridos del pasado – lugares comunes (Sesión 0)



Imagen 12: Entrada IED San Gabriel -2007



Imagen 13: Entrada IED San Gabriel -

En la siguiente sesión, se planteó como ejercicio volver sobre los recorridos que realizábamos cuando estábamos en el colegio, entonces se estableció que este sería el punto de encuentro, ya que era el lugar en donde nos encontrábamos en el pasado. Durante este recorrido intentamos reconocer aquellos espacios que han tenido una fuerte transformación, es así como encontramos la construcción de varios conjuntos residenciales cerca al colegio; de igual forma encontramos como las mismas instalaciones físicas cambiaron desde la misma entrada. Recordamos entonces como estas tenían árboles, caminos en piedra y otros espacios como salones, corredores, etc.

Este recorrer nuevamente el colegio nos permitió ratificar los lugares comunes encontrados en la sesión anterior dada su importancia para reconstruir la memoria de



Imagen 14: Recorrido sesión 1

la transformación del paisaje desde nuestra experiencia. Es así como al llegar a un segundo lugar de encuentro, en este caso la casa de uno de los participantes (Sofía) pudimos trazar otros mapas en donde de manera autónoma revivíamos el recorrido realizado.

Estos mapas revelaron las diferentes miradas sobre la transformación de nuestro entorno físico presentándose así un rechazo a realizar mapas que se parecieran a las cartografías oficiales, sino al contrario, que estos dejaran ver las relaciones que se tienen con el espacio mostrando aquellos lugares que son más relevantes para cada uno de nosotros.

En el mapa trazado por Juan Carlos hace una superposición entre lo que existe dentro del paisaje y lo que no existe pero que aun así recuerda. En este mapa traza una línea recta representado su recorrido y destaca cuatro lugares importantes en el mismo.



Imagen 15: Mapa realizado por Juan Carlos – Recorrido de confrontación del presente con los recuerdos (Sesión 1).

Por su parte Sofía realiza en su mapa un entrecruzamiento entre el recuerdo y el presente, representando en su mapa elementos del paisaje que para ella son importantes como puentes y árboles. En este mapa solo se centra en dos lugares para destacar, sin trazar recorridos entre estos. Así mismo dentro de estos lugares da más relevancia al espacio del colegio, realizando más detalles sobre este.



Imagen 16: Mapa realizado por Sofía – Recorrido de confrontación del presente con los recuerdos (Sesión 1).

En el caso de Sthefany, su mapa muestra un trazo más detallado del recorrido realizado fijándose así en los ejes viales del camino que ella transitó. Así mismo, con otro material señala la ubicación de una zona de cultivo dando así relevancia al campo y a la inevitable pérdida de este tipo de espacios.

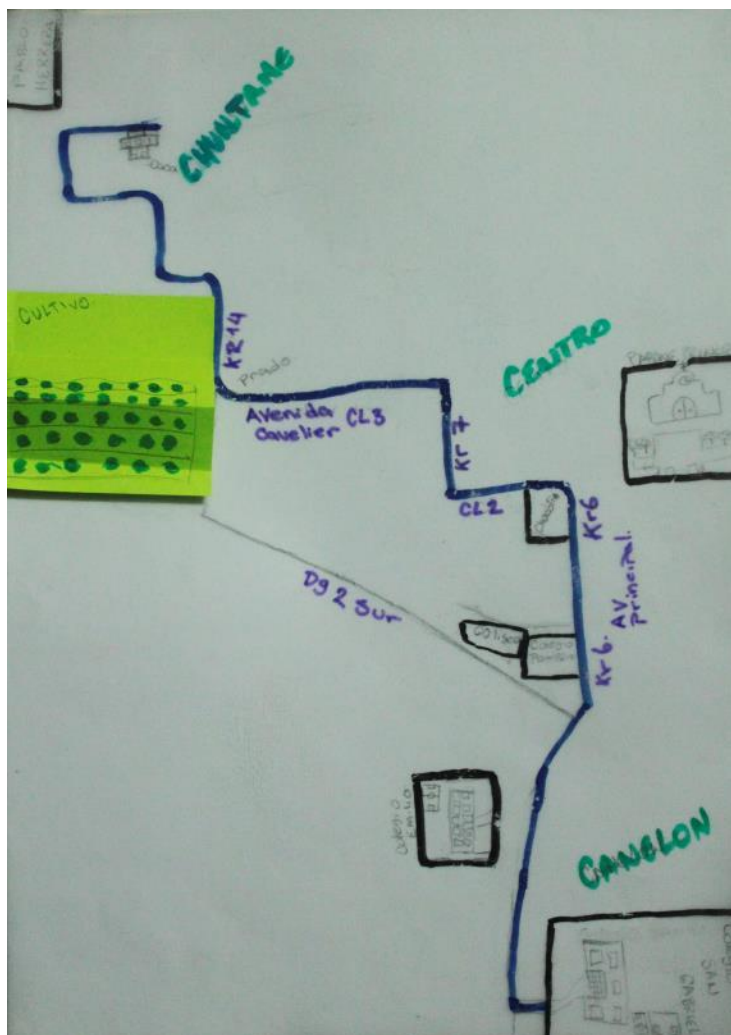


Imagen 17: Mapa realizado por Sthefany – Recorrido de confrontación del presente con los recuerdos (Sesión 1).

El mapa que reconstruye mis recorridos se divide en dos partes separando así el recuerdo de paisaje hace diez años y como es este ahora. De esta manera en una parte se trazan los recorridos por medios de convenciones, asignando a un color a cada tipo de recorrido. Entonces en rojo se traza el recorrido que hacía en el pasado para llegar al colegio, en verde el recorrido realizado el día de la sesión, en negro el recorrido que se realizó dentro de colegio para recordar y en azul los lugares más relevantes en la realización de dicho recorrido. La segunda parte señala aquellos elementos del paisaje que hacen parte de mis recuerdos sobre el mismo.

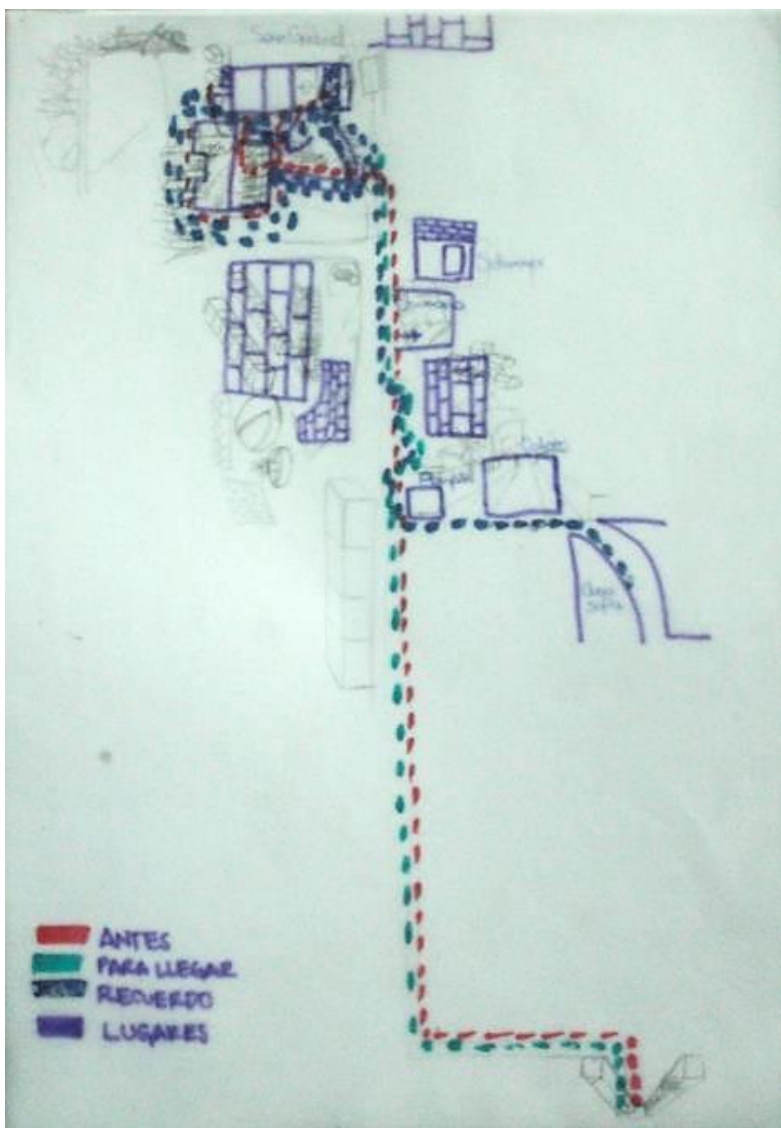
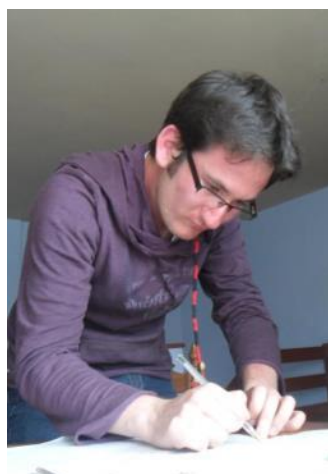


Imagen 18: Mapa realizado por Adriana – Recorrido de confrontación del presente con los recuerdos (Sesión 1).



Al finalizar esta sesión, se realizó un ejercicio de mapeo colectivo en dónde, de manera concertada, se señalaran lugares importantes en el recorrido realizado. Para este mapa se trazó una línea recta escogiendo un fragmento de dicho recorrido y sobre esta línea se dibujaron diferentes espacios relevantes que se pudieron reconocer en el primer ejercicio.

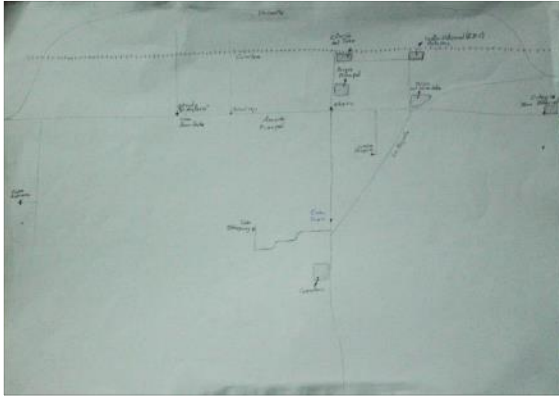
Imagen 19: Realización del mapa colectivo (Sesión 1).



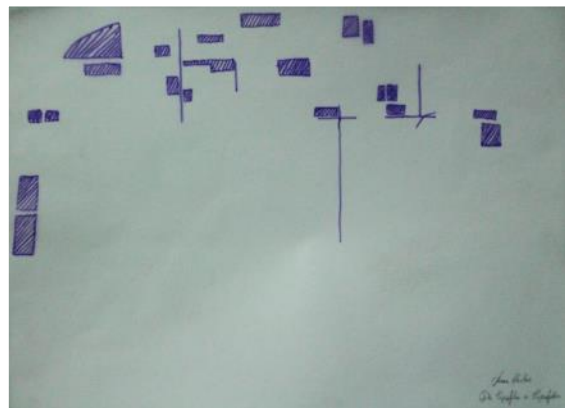
Imagen 20: Mapa colectivo (Sesión 1).

En la última sesión colectiva se tomaron los mapas realizados en las sesiones anteriores para ser articulado en un nuevo mapa. Sobre este cada uno de los participantes trazamos nuevas rutas que dieran cuenta el tipo de relación que tenemos con el espacio. Es así como dichos recorridos fueron trazados bajo los conceptos de **(1)topofilia** (señalando aquellos lugares por los que se tiene una relación afectiva) **(2)topofobia** (aquellos lugares que suscitan reacciones de miedo, aversión o repulsión) **(3)toponegligencia** (aquellos lugares que si bien se reconoce su espacialidad no se tiene alguna relación con ellos) y **(4)de topofilia a topofobia** (aquellos lugares por los que se tenía una relación de afecto y esta ha sido deteriorada debido a la transformación paisajística de Cajicá).

Estos mapas fueron trazados sobre un papel con transparencia de modo que se pudieran sobreponer de acuerdo a las categorías ya mencionadas para así establecer relaciones entre los mismo. Así mismo a cada mapa de se designó un color; de esta manera se le asigna, para el mapa (1) el color naranja, para el mapa (2) el color verde, para el mapa (3) el color amarillo, para el mapa (4) el color violeta.



Imágenes 21 y 22: Mapa colectivo y mapas superpuestos (Sesión 2).



Imágenes 23: Mapas topofilia, topofobia, toponegligencia y de topofilia a topofobia.

Estos mapas señalan las sensaciones de afecto y de aversión que se tenían y se tiene por determinados lugares y como estas han ido cambiando a la par del proceso de transformación paisajística de Cajicá. Estos ejercicios detonaron los recuerdos que nos permitieron identificar los paisajes relevantes de nuestro pasado para confrontarlos con el presente de los mismos.

4.1.2. *Re – corriendo, re- cordando, re- descubriendo. Las imágenes y su significado.*

La segunda fase de la práctica artística y educativa consistía en transformar en imágenes aquellas reflexiones que surgieron de los ejercicios de mapeo colectivo. Esta fase se realizó de manera individual en donde socialicé con cada uno de los participantes el proceso que llevó a la realización de dichas imágenes. Vale la pena aclarar dos puntos; por un lado, no existió una limitación frente a las propuestas de las imágenes, es decir cada participante fue libre de escoger qué tipo de imagen realizaría, es así como dentro de la propuesta había sonidos acompañados de fotografía, ilustración, dibujos acompañados de textos y fotografías. Así mismo es importante mencionar que cada uno de los participantes retomó la idea del recorrido para la realización de las diferentes imágenes, revisitando los lugares que fueron representados en la propuesta.

A continuación me permito describir el proceso llevado por cada uno de los participantes.

4.2.1.1 El relato y el sonido como imagen; la propuesta de Sthefany: Cabe notar en primer lugar que Sthefany es la única participante cuya formación profesional no está ligada con la imagen, razón por la cual en su proceso no se pensó la creación de un objeto visual que visibilizara la transformación del paisaje desde su experiencia y desde la reconstrucción de la memoria de dicho proceso de transformación. Es así como las imágenes producidas son pequeños relatos grabados en audio donde narra algunas experiencias en determinados lugares y da cuenta de su opinión sobre la transformación de los mismos. Con ella realizamos tres recorridos por zonas de Cajicá que no fueron comprendidas en los ejercicios colectivos. Así mismo los lugares visitados fueron aquellos que tuvieran una importante relación con su infancia y su adolescencia. Los lugares escogidos para hablar del proceso de transformación del paisaje cajiqueño fueron: Conjunto residencial Guarigua (antiguo flores Tairona), IED San Gabriel y la Vía La Variante.

Durante los recorridos se buscó, que al transitar por dichos lugares, se recordara como eran estos a partir de diferentes anécdotas de hechos ocurridos en estos. Estas anécdotas fueron la base para los relatos que se socializan a continuación.

“Recuerdo que de pequeña solía vivir en flores Tairona. Mis papás cuidaban dicha finca. Yo era feliz. En ese sitio se cultivaban flores. Tengo cierta fascinación por el campo, creo que por eso empecé a estudiar agronomía. Flores Tairona y Flores Cigarral eran dos fincas continuas, le daban empleo a los habitantes de Cajicá, eran prosperas. Recuerdo que solía jugar en los bloques de estas dos fincas inclusive no había tiendas cerca, teníamos que atravesar con mi hermana Flores Cigarral para poder llegar al barrio Aguanica, para poder comprar los víveres que hicieran falta en la casa (...). También recuerdo, Guarigua era una finca enorme con mucho ganado tanto vacuno como equino (...) ellos mantenían los campos verdes y frondosos tenían aspersores para poder irrigar la vegetación y así poder mantener a sus animales (...) Me siento triste. Me siento muy triste por esos lugares en los que crecí porque fueron una base muy importante en mi niñez, eran lugares productivos, eran parte importante de la economía de Cajicá y daban empleo a mucha gente (...).”

Imagen 24: De flores Tairona, Cigarral y Guarigua.

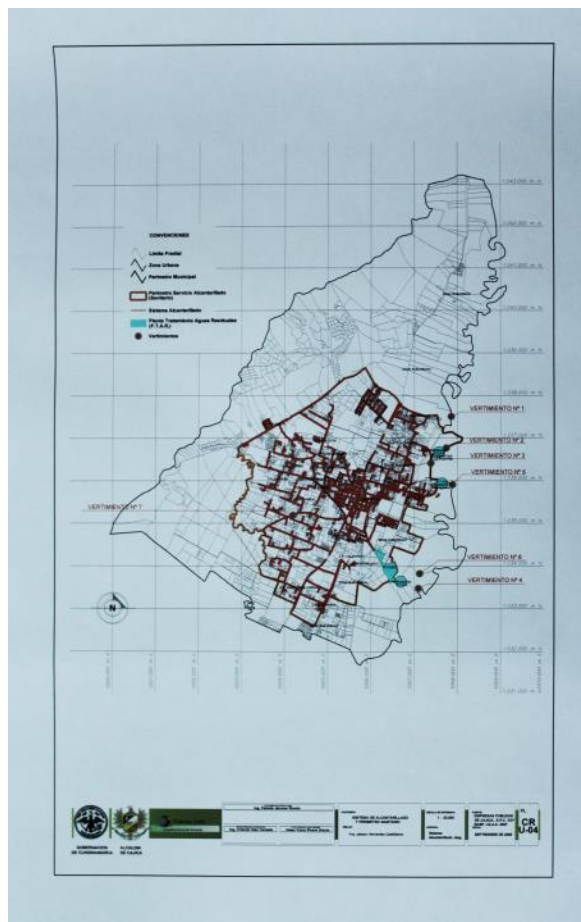


Imagen 25: Mapa de Cajicá.



Imagen 26: Vista panorámica del sector en donde se encontraba ubicado “Flores Tairona, Flores Cigarral y la finca Guarigua”. – 2013.

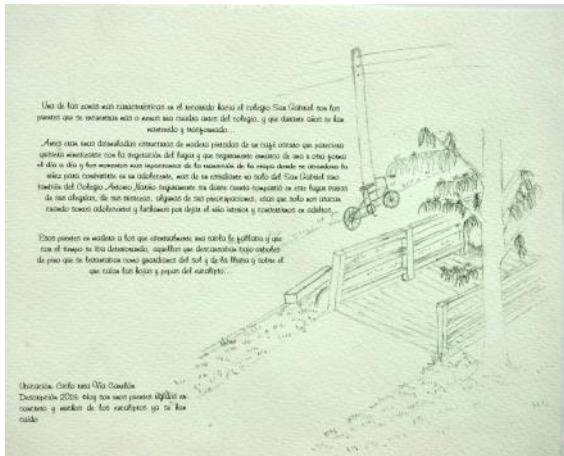


Imagen 27: Vista panorámica Vía la Variante – 2013.

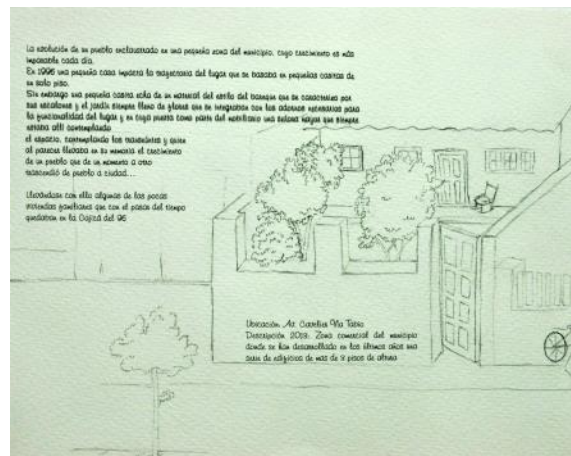
“En el año 2000 aproximadamente mis papás compraron una casa en Tocancipá, en ese mismo año nos fuimos a vivir en la casa que se había comprad. Fueron unas experiencias no tan agradables para mí ya que todo lo que conocía en ese momento estaba en Cajicá, mis amigos, mi colegio, mi vida. Con mi hermana estudiábamos en el Colegio Apostólico San Gabriel, así que viajábamos todos los días de Tocancipá a Cajicá y viceversa (...) un bus que iba hacia Bogotá, nos bajábamos en Hato Grande más conocido como Lomitas. Hay que resaltar que en esa época no estaba el puente peatonal que hoy en día hay. Me parece que es una muy buena obra ya que, es una vía difícil de transitar (...) cuando pasábamos por la casa de los presidentes, entrábamos por granjitas, no había lo que hoy conocemos como la variante Cajicá – Zipa (...). Ahora al pasar por La Variante son solo edificios de apartamentos (...). No es un construir por construir (...) esto es un llamado a todos los cajiquireños: Pensemos que es lo que está sucediendo en nuestro municipio y como puede repercutir en él y en nuestra sociedad cajiquireña.”

Imagen 28: La Variante.

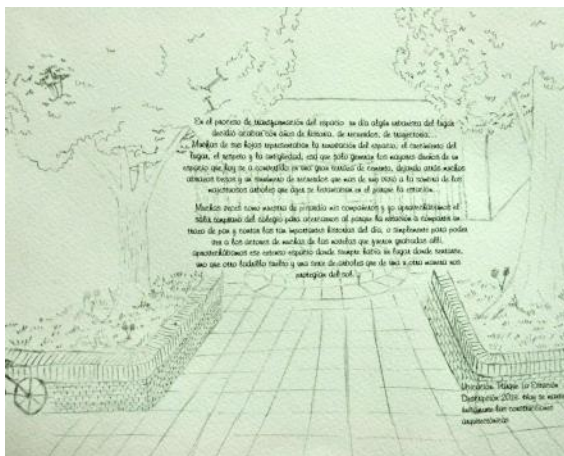
4.1.2.1 El relato escrito y el dibujo; la propuesta de Sofía: Como arquitecta, su visión sobre la transformación del paisaje estuvo permeada sobre aspectos técnicos de la misma. Sin embargo las imágenes elaboradas, entre el lenguaje técnico manejado, entrevén un halo de nostalgia por el espacio cambiante y una crítica por la transformación desordenada y acelerada de Cajicá. En su caso, la importancia de la escritura y el dibujo se manifiesta en cinco imágenes que reúnen estos dos tipos de lenguaje en una narración presentada como el símil de una ilustración literaria; así, en estas imágenes aparece la descripción técnica de los que recuerda de ciertos espacios dentro del dibujo de los mismos. De este modo los ejercicios trabajados con ella consistieron en la socialización de su escritura. Los lugares escogidos para hablar del proceso de transformación del paisaje cajiquireño fueron: La ciclo ruta vía Canelón, Parque la Estación, Avenida Cavelier vía Tabio, Vía Hato Grande y la Empresa de Servicio Públicos.



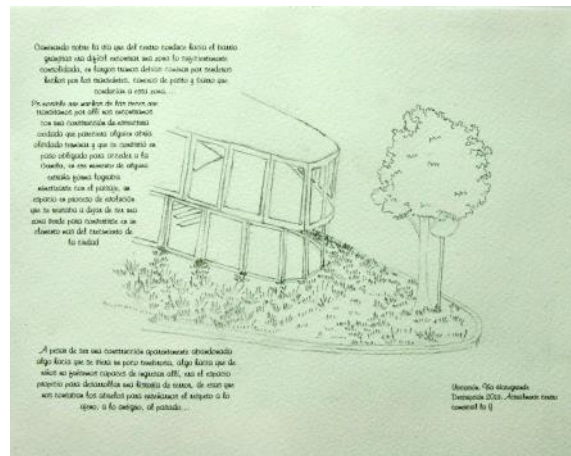
Imágenes 29: Ciclo ruta Vía Canelón.



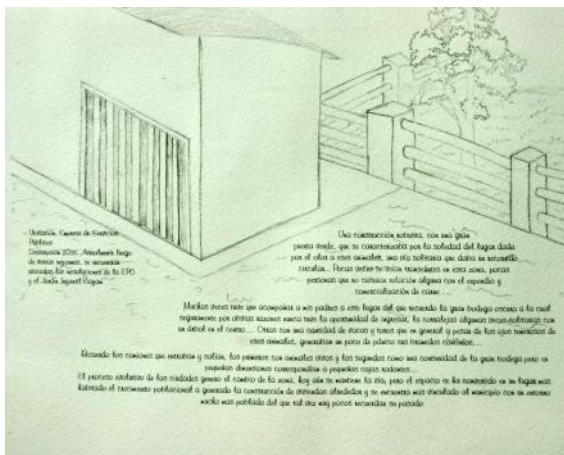
Imágenes 30: Av. Cavellier vía Tabio.



Imágenes 31: Parque la Estación.



Imágenes 32: Vía Hato Grande.



Imágenes 33: Empresa de Servicios Públicos.

4.1.2.3 *El dibujo y la transformación; la propuesta de Juan Carlos:* Como diseñador gráfico, para él, la imagen comprende un importante papel a la hora de comunicar un mensaje; ésta por su parte debe ser eficiente y clara, es por ello que los dos tipos de imágenes realizadas por Juan Carlos evocan dos aspectos importantes de la práctica artística y educativa aquí reconstruida.

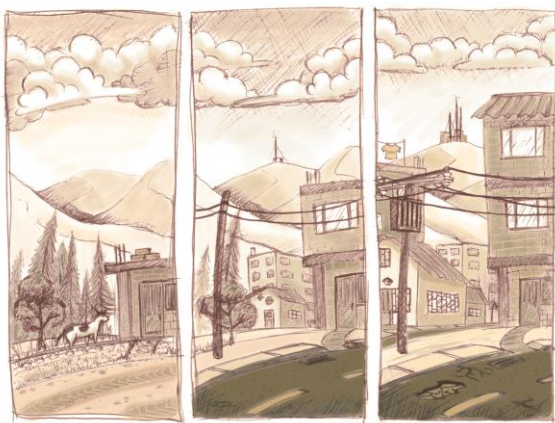


Imagen 34: Boceto inicial de “Transformación”

En este sentido, realiza dos propuestas visuales, la primera llamada *transformación* consiste en una ilustración digital a manera de políptico de cuatro espacios, en donde un fragmento de paisaje pasa de ser un espacio rural a uno completamente urbanizado. En este proceso existió una transición importante en la intención que tenía para dar cuenta

de la transformación del espacio. Es así como su propuesta inicial era la realización de una caricatura. Sin embargo al socializar las intencionalidades de la práctica, tomó la decisión de cambiar el tipo de ilustración para que esta tomara un lenguaje más fotográfico y diera una sensación más fuerte de realidad. La intención de esta imagen es entonces evocar la intensidad de la transformación del paisaje en una imagen cambiante.



Imagen 35: Resultado final de “Transformación”

Juan Carlos también realiza un ejercicio más personal, en este intenta recrear los paisajes que transitaba en el pasado evocado en la presente práctica. En estas imágenes además de los lugares aparece el como un personaje que los recorre. En este sentido utiliza el color en este personaje para dar a entender que aun con la transformación del paisaje, su memoria y sus recuerdos aún prevalecen en ellos; por ello que esta serie de imágenes sea llamada *desde el colegio*. Los lugares escogidos para hablar del proceso de transformación del paisaje cajiqueño fueron: IED San Gabriel, La ciclo ruta vía Canelón, Parque la Estación, Parque Principal y la Carrilera del Ferrocarril. Esta serie toma sentido si se le da una lectura en el orden de los lugares descritos.

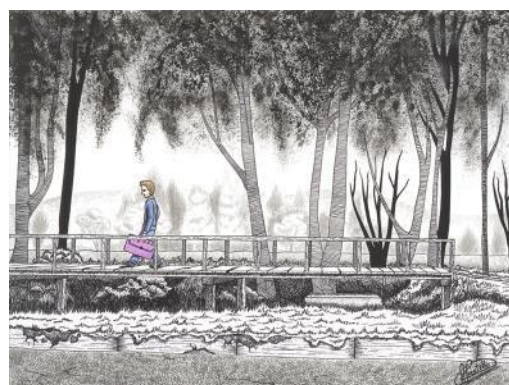
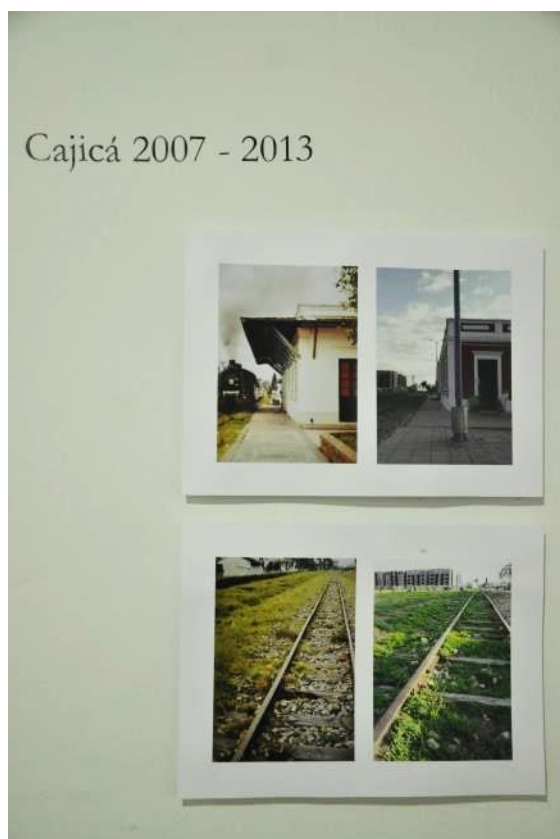


Imagen 36: Serie “Desde el Colegio”.

4.2.1.4 *La fotografía, el registro y la transformación; la propuesta de Adriana:* De acuerdo con la serie de imágenes ya mencionadas se trataba de dar cuenta del proceso de transformación urbana de Cajicá. Como ejercicio permanente estuvo la realización de recorridos por diferentes zonas de Cajicá para entender dicha transformación; de esta forma la propuesta realizada tiene que ver con la imagen como registro de una expedición constante por Cajicá. Así mismo entre en una búsqueda de registros fotográficos sobre Cajicá en donde encontré dos álbumes almacenados en la Casa de la cultura que retratan diferentes lugares de Cajicá en el año 2007. En el momento de realizar los recorridos noté por un lado la evidente transformación de determinados paisajes frente a la permanencia de otros, comparándolos con los registros encontrados del 2007. Estas imágenes reflejadas en la serie *Cajicá 2007 -2013* ponen en relación las imágenes del pasado con el presente. También encontré que existía una fuerte cantidad de licencias de construcción a lo largo del municipio lo que develó la constante transformación en la que se ve sumergido, así mismo el contraste que existe entre lugares en venta y los lugares que prohíben su venta en una resistencia por no transformarse. Estas imágenes son reflejadas en las series *Cajicá en Obra* y *Cajicá en Venta*.

La serie *Cajicá 2007 – 2013*, contó con un total de 42 fotografías en donde se comparaban 21 lugares entre los que se encontraba: La alcaldía, la antigua plaza de mercado (ahora hospital municipal), el Parque la Estación, la vía del Ferrocarril de la Sabana, el Politécnico, el Centro Multiferial, etc. En la serie *Cajicá en Obra* hay un total de 45 fotografías de licencias de construcción distribuidas alrededor del municipio y en la serie *Cajicá en venta*, un total de 34 fotografías de anuncios de venta frente a 8 de prohibida su venta. Los recorridos realizados para la realización de estas series de fotografías intentaron abarcar todo el municipio; por lo cual es importante la revisión de Anexo E a la hora de tener en cuenta los sectores que aparecen en dichas imágenes. A continuación se presentan algunas de las fotografías utilizadas. El total de estas se encuentran en el Anexo E.



*Imagen 37: Fragmento de la serie
Cajicá 2007 -2013*



*Imagen 38: Fragmento de la serie
Cajicá en Obra*



*Imagen 39: Fragmento de la serie
Cajicá en Venta*

4.2.1.5 *Cajicá en Transito; la muestra:* Para nosotros como grupo siempre fue importante que las reflexiones e imágenes realizadas no se quedaran entre nosotros, sino que fueran llevadas a la comunidad cajiqueña, para que a partir del encuentro con estos ejercicios pudieran reconocer la transformación de paisaje cajiqueño y que estas imágenes les brindaran la posibilidad de recordar cómo ha sido este proceso de transformación. Es así como diseñamos una muestra que llevara por nombre el mismo que el presente trabajo de grado. Dicha muestra se realizó en la casa de la cultura de Cajicá y tuvo como asistentes personas de diferentes edades.



Imagen 40: Exposición Cajicá en Transito - Inauguración.

En dicha exposición ocurrieron dos hechos importantes entre los visitantes de la muestra, estos están relacionados con la edad de los mismos. El primero de ellos está relacionado con la reacción de los niños y los jóvenes frente a las imágenes; en este sentido para ellos existió un reconocimiento determinados espacios y extrañeza con otros, sin embargo demostraban sentirse identificados con la ubicación espacial que aparecen en las imágenes. El segundo está relacionado con las personas mayores a nuestro corte generacional. Para ellos las imágenes despertó en su memoria el recuerdo de cómo era Cajicá hace algunos años, cumpliendo así con el objetivo de la muestra que era que sus visitantes se relacionaran con nuestros ejercicios y recordaran a través de ellos.



Imagen 41, 42 y 43: Visitantes de la exposición Cajicá en Transito - Inauguración.

4.2. La práctica artística y el acto educativo.

Como ya se ha mencionado en diferentes partes del documento, la perspectiva que se toma de la educación artística tiene que ver con la manera en que se producen procesos de enseñanza y aprendizaje en prácticas de creación colectiva en el arte. Es necesario aclarar que aquí no se trata de hacer una separación entre lo que es educativo y lo que es artístico sino de entender de qué manera ocurre un acto educativo en un proceso de creación artística.

Si tenemos en cuenta que la educación es un proceso que transcurre a lo largo de la vida y que por lo tanto, un asunto importante de este proceso es la experiencia, de ahí que sea en ella que se halle el eje articulador de lo que ocurre en la práctica a la que se alude en el presente documento. Es así como las vivencias y los recuerdos de los sujetos implicados en dicha práctica hacen parte vital de nuestro proceso de aprendizaje.

Ahora bien, por experiencia entendemos a aquellas vivencias que movilizan nuestro pensamiento y dan un marco de sentido a nuestra vida, es *experiencia porque nos mueve a la búsqueda de sentido para algo que no lo tenía o para algo a lo que no se lo habíamos encontrado* (Contreras & Pérez de Lara, 2010: 25) y es en esa búsqueda de sentido que se enseña y que se aprende y por lo tanto se produce pensamiento. No se trata entonces de hacer una instrumentalización de los saberes, sino de reflexionar sobre la manera en que estos influyen en nuestra comprensión sobre el mundo.

En este sentido es importante también tener en cuenta que la perspectiva que este proyecto asume con respecto al arte busca entender cómo este puede ser un lugar de enunciación frente a las problemáticas del contexto en la medida en que las artes visuales reflexionan sobre el lugar de los sujetos en un entorno determinado; es en ese acto reflexivo en donde emerge el acto educativo en los procesos de creación en el arte ya que dicha reflexión ocurre desde la experiencia de los sujetos.

Es así como en esta práctica educativa y artística se trataba de poner en juego la experiencia de unos sujetos para visibilizar la memoria de la transformación del paisaje cajiqueño a través de las artes visuales. Por ello que las acciones realizadas cumplieran con una intención clara: problematizar la transformación del paisaje a través de la experiencia y la memoria y así mismo transformarla en imagen.

Los procesos de enseñanza y aprendizaje que se dieron dentro de la práctica ya mencionada no tienen que ver con el aprendizaje técnico de las artes, no se aprendieron técnicas, conceptos, materiales, aspectos básicos de composición, etc. Los aprendizajes y las enseñanzas que allí ocurrieron tuvieron que ver con un encontrarse consigo mismo para comprender su realidad, se trató entonces de aprender de la experiencia y de encontrar en el arte un lugar de enunciación; razón por la cual los ejercicios realizados en los diferentes encuentros giraron en torno al recuerdo y las experiencias de los sujetos, detonados a través de prácticas sensibles visibilizadas por medio de imágenes.

En este sentido se hace preciso aclarar que, aunque no se había mencionado antes, considero que cualquier práctica educativa y artística debe concebirse como un ejercicio investigativo, con la rigurosidad que eso lleva, lo que quiere decir que este tipo de prácticas debe brindar la oportunidad de hacernos preguntas y de encontrar respuestas.

Es allí donde se produce entonces una visión de un sujeto *arte – educador/investigador*, que está en constante cuestionamiento de lo que ocurre a su alrededor. Así mismo considero que el lugar de este sujeto no se encuentra estrictamente ligado a un aula de clase, sino que cumple un papel en la sociedad en cualquiera de sus ámbitos. El acto de escoger amigos de infancia para este proyecto devela como las relaciones que se establecen en un proceso educativo y artístico se dan en las actividades cotidianas ocurriendo allí un proceso reflexión y pensamiento.

En cuanto proceso formativo, lo que ocurre en esta práctica es que tanto la experiencia como los saberes adquiridos en el transcurso de vida de cada uno de los participantes influyó de manera vital en el proceso llevado por cada uno de nosotros lo que hace que para la propuesta se tenga en cuenta que cada uno de los sujetos tenemos un repertorio de conocimientos que es preciso considerar, ya que se trata de partir de nuestra experiencia para la producción de diferentes imágenes. Así mismo esta práctica se desarrolló en torno al dialogo, lo que nos permitió como colectivo no solo establecer acuerdos sobre cada una de las propuestas y sus resultados, sino comprender y narrar la manera en que vemos y entendemos en proceso de transformación del paisaje cajiqueño y así construir múltiples paisajes que visibilizaran nuestra memoria sobre el mismo.

4.3. La Visibilización de Memoria sobre el Paisaje.

Antes de hablar de la visibilización de la memoria sobre el paisaje, es importante recordar que la memoria se construye cuando se da un marco de sentido a ciertos

recuerdos y que, de acuerdo con los intereses de este proyecto, este marco es creado por el grupo que hizo posible esta experiencia.

Un proceso de construcción y visibilización de memoria es complejo en la medida en que implica darle sentido a los recuerdos, y estos, por su carácter subjetivo tienden a ser relevantes para algunos miembros del grupo y para otros no. De allí que exista la necesidad de mediar entre las subjetividades, para que los recuerdos de cada uno no pierdan la validez que el sujeto que recuerda les da. En este sentido el diálogo hizo parte vital en la visibilización de la memoria sobre el paisaje. Es así como las sesiones colectivas tuvieron como eje dialogar y negociar qué de nuestros recuerdos era preciso abordarlos como grupo y qué de los mismos como individuos.

Así aparecen dos formas de entender y abordar esta categoría: *la experiencia y las imágenes*.

4.3.1. *La experiencia.*

En tanto experiencia el proceso de visibilización de memoria sobre el paisaje es posible gracias a la realización de recorridos en los lugares que habitábamos. Sin embargo, estos recorridos no solo se realizaron de manera física, los primeros fueron *recorridos memoriales*, es decir, a partir de nuestros recuerdos trazamos recorridos que nos permitieran empezar a visibilizar la memoria de los paisajes que vivenciamos. A partir de los mismos se determinaron cuáles serían los recorridos físicos que se realizarían.

Estos recorridos a los que llamamos memoriales, nos permitieron empezar a establecer de qué forma se ha transformado el paisaje cajibonense, ya que allí se mencionaba los lugares presentes seguidos de un “*donde antes quedaba tal lugar*”, enlazando de esta manera el pasado con el presente.

En este punto es importante recordar que los procesos de construcción y visibilización de memoria ocurren gracias a que existen marcos espaciales que permiten que los recuerdos se puedan ubicar dentro de un espacio físico, es así como estos marcos son importantes para la memoria colectiva.

En este sentido los marcos espaciales de la memoria aparecen en los diferentes relatos en donde el recuerdo se confronta con el presente. De esta manera se le da significado a dicho recuerdo en dos instancias; la primera que es individual y se da en el momento de enunciar el recuerdo, y la segunda que es colectiva y se da en el momento de encontrar concordancia con los relatos de otros.

Es importante mencionar que en el acto de recordar emergen los sentimientos que se tienen por el espacio y como la transformación espacial de Cajicá ha hecho que estos sentimientos se transformen. Es así como en diferentes ocasiones se habla de la molestia e inconformidad frente a las dinámicas de las transformaciones del paisaje narrado a partir de nuestros recuerdos:

“- (Juan Carlos): (...) Cuando hoy iba para la casa de mi tía me di cuenta en una parte de la carrilera. Cuando yo era pequeño recuerdo que había árbol, árbol, árbol, potrero, potrero, potrero, casa, potrero, potrero. Ahora eso parece un barrio completo.

-(Sthefany): Es que si nos ponemos a ver en todo lado ha pasado eso. Por ejemplo, yo de niña, yo vivía en Tairona; todos esos viveros, todos esos cultivos ya no están, ahora son construcciones.”

Así mismo, los recorridos físicos realizados permitieron confrontar los recuerdos de los lugares de Cajicá trazados en los mapas “memoriales” con la actualidad de los mismos. Esta confortación nos llevó a la necesidad de visibilizar, por medio de ejercicios de cartografías en donde además de recordar se buscó entender la manera en que se ha

transformado la relación con determinados lugares de Cajicá, específicamente en aquellos en que los recuerdos nos llevaban a sentir lazos topofílicos, los cuales fueron desarrollados en las imágenes producidas en el ejercicio de creación individual.

4.3.2. *Las imágenes*¹⁵.

En cuanto a las imágenes, la visibilización de la memoria sobre el proceso de transformación paisajística de Cajicá puede observarse en las intenciones que llevaron a la creación de las mismas, es así como cada una de ellas lleva un relato que permite visibilizar como eran los lugares importantes de Cajicá para cada uno de los participantes de la propuesta. Así mismo de esta memoria visibilizada a partir de las imágenes, cada uno de los participantes se muestra presente en los relatos que estas presenta, así mismo se ven ciertos elementos que revelan su presencia, como quien narra los recuerdos que permiten, como ya se ha mencionado, la visibilización de la memoria sobre el paisaje.

Esta presencia se revela de maneras distintas. Así, para las imágenes producidas por Juan Carlos en *“desde el colegio”* no solo manifiesta por medio del dibujo los aspectos que recuerda del paisaje, sino que el mismo se incluye dentro de dicho paisaje; así mismo utiliza el color como una herramienta para dar cuenta de su experiencia en dichos paisajes al transitarlos y el recuerdo presente al volver sobre ellos.

En el caso de Sthefany, se hace presente no solo como quien describe determinados espacios físicos sino en la manera en que narra sus propias experiencias tanto como las recuerda, así como las sensaciones que le produce las transformaciones de dichos espacios, a melancolía de sus narraciones da cuenta de su propio proceso de recordar y reconstruir la memoria de sus paisajes.

¹⁵ Las imágenes a las que se hace alusión en el presente apartado se encuentran ubicadas en el Anexo E, así mismo aparecen en el presente documento al iniciar este capítulo.

Para el caso de Sofía su presencia es menos evidente, sin embargo ella utiliza como símbolo a bicicleta para dar cuenta de su participación y de su recuerdo en determinados espacios; si bien es cierto que el lenguaje que maneja es de orden técnico, este evidencia no solo la manera particular en que ella reconstruye sus recuerdos, sino como su formación profesional influye en dicha reconstrucción. Aun así para ella el dibujo se transforma en la manera personal de manifestar su recuerdo.

En mi caso, al tratarse de utilizar fotografías como medio para recordar y registrar los procesos de transformación de paisaje para detonar la memoria a partir de estas imágenes. En este sentido las imágenes presentadas dan cuenta del registro tanto del pasado como del presente de algunos espacios físicos de Cajicá. Las imágenes aquí sirven como documento y dispositivo que permite recordar.

4.4. La transformación del paisaje.

Como transformación del paisaje se entiende aquel proceso de cambios realizados por la comunidad de determinado territorio. En este sentido se relaciona con la experiencia en tanto comprende la manera en que los sujetos se relacionan con su entorno físico y dicha relación se ve afectada por las dinámicas del proceso anteriormente mencionado. Así mismo se relaciona con la imagen en tanto esta permite la observación de las mutaciones que sufre el territorio, así como las percepciones que tienen los habitantes sobre dichas mutaciones.

4.4.1. La experiencia.

En cuanto a la experiencia la transformación del paisaje se visibiliza en los sentimientos y sensaciones que se tienen sobre el entorno físico y estas como se han cambiado debido al proceso de transformación del que se ha hablado en el presente documento. De esta manera en las diferentes sesiones de trabajo tanto colectivas como individuales se habla de cómo la relación con el espacio ha cambiado existiendo un común

denominador. Por los espacios que han sufrido una fuerte transformación o han desaparecido ya no existe una relación emotivo – afectiva sobre los mismos y por el contrario la sensación que producen es de aversión y rechazo.

En este sentido una de las consecuencias de estos procesos de transformación del paisaje en la experiencia de los cuatro sujetos es que las sensaciones que se producen sobre determinados espacios físicos se ha transformado de *topofilia a topofobia*; razón por la cual uno de los ejercicios consiste en señalar como se dan esas relaciones con el entorno físico y como estas se transforman gracias a su transformación.

De esta manera entonces se manifiesta la pérdida del sentido de lugar, dado que las fuertes transformaciones que ha sufrido el paisaje cajiqueño han hecho que no sintamos que exista un lugar con el cual identificarnos. Por ello que, en cuanto a la experiencia, se trata no solo de la vivencia sobre la transformación del paisaje, sino sobre las dinámicas de la misma. Dicha experiencia se hace evidente a través de las anécdotas y de la reconstrucción de memoria abordada en el apartado anterior ya que de allí emerge la manera en que nos hemos relacionado con la transformación. Aun así, al hacer visible estas sensaciones, la práctica nos ha permitido asumir y comprender las dinámicas de los cambios y permanencias en el paisaje.

4.4.2. *Las imágenes*¹⁶.

En este punto se hace necesario recordar que la noción de paisaje a la que se alude con el presente documento está relacionada con lo que podemos entender como paisaje cultural. En este sentido el paisaje cultural da cuenta de cómo determinada población percibe cierta parte del territorio.

¹⁶ Las imágenes a las que se hace alusión en el presente apartado se encuentran ubicadas en el Anexo E, así mismo aparecen en el presente documento al iniciar este capítulo.

Así, las imágenes elaboradas durante la propuesta no solo describen el antes y el después de determinados espacios, sino que intentan evidenciar el proceso de transformación de los mismos.

Es importante mencionar y tener en cuenta que si bien se buscó que la producción artística visual realizada buscara ir hacia un arte contextual y por tanto, se alejara de las maneras de hacer imágenes del arte clásico, al indagar que tipo de imágenes están acostumbrados a ver los cajiqueños, se tomó la decisión de utilizar este lenguaje para que fuera más comprensible y claro para la comunidad la manera en que hemos entendido e interiorizado el proceso de transformación de su paisaje. Por ello las imágenes responden a un lenguaje convencional, ya que de lo que se trataba era de señalar dicha transformación y que para quienes la observaran fuera claro lo que queríamos señalar.

En la imagen *transformación*, creada por Juan Carlos, se narra el proceso de transformación del paisaje a través de una ilustración en donde se alude a ciertos lugares reconocidos de Cajicá como la iglesia. Esta imagen muestra como el crecimiento urbanístico desordenado satura el paisaje, partiendo de una imagen en donde hay elementos típicos de paisaje rural como una casa rústica y una bicicleta, para finalizar con un entorno saturado de edificaciones y con elementos propios del paisaje urbano ubicados de manera desordenada.

Las imágenes producidas por Sthefany y Sofía dan cuenta de la transformación del paisaje a través de la ausencia de los elementos del presente. Al hablar del pasado con nostalgia dejan ver la sensación de vacío y desapego que produce en ellas la transformación acelerada del paisaje.

Así mismo, las fotografías presentadas señalan la actualidad de un paisaje en constante transformación, de hecho la intencionalidad de las series *Cajicá en Obra* y *Cajicá en Venta*, es precisamente hacer este señalamiento.

5. CONCLUSIONES

En primer lugar es importante mencionar que en esta experiencia se logró que sus participantes reconocieran nuestro entorno y las características de su transformación. Teniendo en cuenta que dicho reconocimiento se dio a través de la experiencia y la memoria, este tipo de prácticas podría potenciar una participación más efectiva de las personas frente a las problemáticas de su territorio, ya que, estas se acercan más a lo que ellas viven y por tanto permiten una mejor comprensión de lo que sucede con su entorno físico.

Así mismo es necesario mencionar que las artes visuales, como posibilidad de expresión y de enunciación de problemáticas del contexto de los sujetos, están hoy llamadas a la reflexión sobre el lugar de los sujetos en un entorno determinado. Específicamente desde las artes visuales el aporte puede darse en la manera como las imágenes narran la experiencia de los sujetos, permitiendo que estos problematiquen lo que ocurre con su entorno físico.

De igual forma, el abordaje de los conceptos sobre memoria, espacio, lugar, cultura, paisaje, arte y educación se pueden profundizar en posteriores trabajos, ya que en el presente documento se hace mención de algunos asuntos importantes a la hora de reflexionar sobre dichos conceptos, pero no se entra en la profundidad requerida para comprender la complejidad que tienen cada uno.

Las transformaciones del paisaje de Cajicá han sido evidentes para los habitantes, la dificultad radica en que no se está haciendo un proceso de registro de las mutaciones y por tanto existe una ruptura con el sentido de lugar de los cajiqueños, ya que los cambios son difícilmente asimilados. En este sentido los procesos de visibilización de memoria permitirían que la población asimile y problematice las dinámicas de la transformación.

Así mismo los ejercicios de cartografía y mapeo colectivo que se hacen desde la experiencia de los participantes hacen que estos den cuenta del espacio de una forma

subjetiva, de allí que estos mapas podrían complementar y hacer comprensibles las cartografías técnicas del municipio, ya que es desde la experiencia de los sujetos que se comprende el espacio.

En cuanto a la estrategia educativa de socialización del trabajo en el contexto cajiqueño para el reconocimiento de los cambios y permanencias del paisaje de Cajicá, que se realizó, cuyo resultado termino en una exposición; si bien en esta los visitantes se relacionaban con las imágenes y para algunos se presentaron como puntos de conexión que les permitían recordar, esta estrategia hubiese sido más efectiva si incluyera ejercicios relacionados con la experiencia de la práctica y no se hubiera quedado en la mera observación de los visitantes.

Las transformaciones del paisaje cajiqueño a las que se alude en el presente documento tienen que ver por un lado con las transformaciones espaciales del mismo, en tanto el municipio se ha urbanizado; y por otro con las dinámicas de dicha transformación que se ha dado de forma acelerada, en donde espacios que habitaban en nuestra memoria han cambiado radicalmente su imagen y en algunos casos ha desaparecido.

Los ejercicios de recorridos y mapeos colectivos así como la creación de imágenes nos permitió visibilizar la memoria de la transformación del paisaje desde nuestra experiencia, es así como hoy por hoy, no solo recordamos el pasado de determinados espacios sino que hemos problematizado su transformación.

En cuanto a la metodología utilizada en el presente estudio que reúne elementos de la investigación basada en las artes con la investigación narrativa, así como el empleo de elementos de la sistematización de experiencias en relación con la práctica artística pone sobre la mesa los diálogos que se establecen entre la educación, las artes y la investigación haciendo que se problematice mi posición de licenciada en formación como arte – educadora/investigadora. Así mismo los elementos utilizados de estas corrientes investigativas y su articulación permiten que lo realizado dentro de la investigación sea más significativo para los participantes y así mismo encuentren sentido en lo que se propone ya que esta articulación pregunta por la vida y la

experiencia de los mismos. En este sentido era necesario diseñar una metodología móvil y diferente para poder ver la experiencia de los sujetos que hicieron parte de esta investigación.

Si bien, los instrumentos de recolección de datos utilizados en este ejercicio investigativo dan cuenta de lo ocurrido en la experiencia, esta se habría problematizado de una manera más profunda si se hubiese escogido otros instrumentos como entrevistas. Así mismo este tipo de instrumentos habrían permitido una comprensión más compleja de los fenómenos de transformación del paisaje cajibueño.

Ahora bien, en mi campo de formación como licenciada en artes visuales, encuentro que el campo de acción al que la licenciatura hace alusión tiene que ver con tres campos del conocimiento: la investigación, la educación y las artes. Como se ha insistido en diferentes apartados del documento no se trata de hacer una separación de estas sino de comprender como se articulan en beneficio de la comprensión de las complejidades de determinado fenómeno cultural y social de los sujetos. En este sentido la reflexión de la educación artística y de la investigación en este campo debe expandirse a procesos que se den por fuera del aula convencional de clases; y es este acto de expandirse en el que se encuentra nuestro lugar como licenciados en artes visuales.

Finalmente las reflexiones sobre problemáticas del contexto como la transformación del paisaje, así como el papel de las artes visuales en la comprensión y enunciación de dichas problemáticas y de qué manera ocurren dinámicas formativas en los procesos de creación en el arte ponen sobre la mesa asuntos que interpelan mi formación como licenciada y así mismo más que un cierre, el presente trabajo de grado es la apertura a la posibilidad de hacer más preguntas que pongan en cuestionamiento cual es el papel que juega un licenciado en artes visuales en la sociedad.

BIBLIOGRAFÍA

- Acaso, M. (2005). Didáctica de la Sospecha: Qué considero interesante investigar en el campo de la educación artística a principios del siglo XXI. En R. Marin Viadel, *Investigación en Educación Artística: Temas, métodos e indagación sobre el aprendizaje y la enseñanza de las artes y cultura visuales* (págs. 11-18). Granada (España): Universidad de Granada y Universidad de Sevilla.
- Acevedo, O. F. (2011). *Agonistas, Subalternas y Reservadas: Memorias de las víctimas*. Trabajo de Grado, Pontificia Universidad Javeriana, Departamento de Estudios Culturales, Bogotá (Colombia).
- Agra, M. J. (2005). El vuelo de la mariposa: La investigación artístico narrativa como herramienta de formación. En R. Marin Viadel, *Investigación en Educación Artística: Temas, métodos e indagación sobre el aprendizaje y la enseñanza de las artes y cultura visuales* (págs. 127-150). Granada (España): Universidad de Granada y Universidad de Sevilla.
- Alcaldía Municipal de Cajicá. (2012). *Plan de Desarrollo Municipal 2012 - 2015*. Cajicá (Cundinamarca).
- Ardenne, P. (2006). *Un Arte Contextual: Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia (España): CENDEAC (Centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo).
- Ares, P., & Risler, J. (2012). *Iconoclasistas: mapeos críticos, prácticas colaborativas y recursos gráficos de código abierto*. Obtenido de Iconoclasistas:

<http://www.iconoclasistas.net/post/mapeos-criticos-practicas-colaborativas-y-recursos-graficos-de-codigo-abierto/>

Aznárez, J. P. (2012). Las imágenes como lugares de lo real y posibilidades de agencia: Un abordaje de las imágenes como fenómenos relacionales. *Revista Instrumento – Revista de Estudo e Pesquisa em Educação*, 14(2), 243 - 254. Colégio de Aplicação João XXIII da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Aznárez, J. P., & Mangas, Á. B. (2012). Aprender es conocer y construir historias y representaciones entrelazadas. En F. Hernández, & A. (. Aguirre, *Investigación en las Artes y la Cultura visual* (págs. 88-110). Barcelona (España): Universitat de Barcelona. Dipòsit Digital.

Bolívar, A. (2002). ¿De nobis ipsis silemus?": Epistemología de la investigación biográfico-narrativa en educación. *Revista Electrónica de Investigación Educativa*, 4(1), <http://redie.uabc.mx/vol4no1/contenido-bolivar.html>.

Careri, F. (2002). *Walkscapes: El Andar como Practica Estética*. Barcelona (España): Ed. Gustavo Gilí.

Certeau, M. (2000). *La Invención de lo Cotidiano*. México D.F. (República de México): Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.

Contreras, J., & Pérez de Lara, N. (2010). La Experiencia y la Investigación Educativa. En *Investigar la Experiencia Educativa* (págs. 21-86). Madrid (España): Ediciones Morata.

Ferguson, R. (2009). Francis Alÿs, política del ensayo. *Exposición: Francis Alys, Política del Ensayo*. Bogotá (Colombia): Biblioteca Luis Ángel Arango de Banco de la

República. Obtenido de <http://www.banrepcultural.org/adjuntos/francis-aly-politica-del-ensayo.pdf>

Fernández, F. (2002). El análisis de contenidos como ayuda metodológica para la investigación. *Ciencias Sociales: Revista de la Universidad de Costa Rica*, 2(96), 35-54. San José (Costa Rica).

Ghiso, A. (2004). Entre hacer lo que se sabe y saber lo que se hace: una revisión sui géneris de las bases epistemológicas y las estrategias metodológicas. En *Encuentro de Sistematización de Experiencias, Sistematización de Experiencias - propuestas y debates* - (págs. 7-22). Bogotá (Colombia): Dimensión Educativa.

Gil, F. (2007). Pensamiento artístico y estética de la experiencia: Repercusiones en la formación artística y cultural. En Mincultura, *Educación artística y cultural, un propósito común* (págs. 121-135). Bogotá (Colombia): Ministerio de Cultura - Dirección de Artes.

González, V., Valderrama, S., & Domínguez, F. (2012). *Imaginarios de territorio, la mirada de los jóvenes de Fúquene desde la creación audiovisual documental*. Bogotá (Colombia): Universidad Pedagógica Nacional.

Guardián, A. (2007). *El Paradigma Cualitativo en la Investigación Socio-Educativa*. San José (Costa Rica): Coordinación Educativa y Cultural Centroamericana (CECC) y Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI).

Guérin, M. A., & Huber, E. (1999). Los Cambios en las Dimensiones Semánticas de Habitar. En L. D'Angeli, & L. Giordano, *El habitar, una orientación para la investigación proyectual* (págs. 347-353). Buenos Aires (Argentina): Universidad de Buenos Aires y Universidad Autónoma.

- Halbwachs, M. (1990). Espacio y Memoria Colectiva. *Estudios sobre Culturas Contemporáneas*, III(009), 11-40.
- Heidegger, M. (1994). Construir, Habitar, Pensar. En *Conferencias y Artículos* (págs. 127-143). Barcelona (España): Serbal.
- Heidegger, M. (1994). Poéticamente habita el hombre. En *Conferencias y Artículos* (págs. 163-179). Barcelona (España): Serbal.
- Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes: Propuestas para repensar a investigacion en educación. *Educatio Siglo XXI*(26), 85-118.
- Hornillo, E., & Sarasola, J. L. (2003). El interés emergente por la narrativa como método en el ámbito socio-educativo, el caso de las historias de vida. *Portularia*(3), 373-382.
- Huertas, M. (2000). *Arte y Conciencia: El ámbito pedagógico*. Bogotá (Colombia): Universidad Nacional de Colombia.
- Instituto Municipal de Cultura y Turismo de Cajicá. (2013). Primera Reunion General de Profesores 2013. Cajicá (Colombia).
- Jelin, E. (2002). ¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias? En *Los Trabajos de la Memoria*. Madrid (España): Siglo XXI Editores.
- Licenciatura en Artes Visuales. (2010). *Lineas de Profundización*. Documento en Construcción, Universidad Pedagógica Nacional, Facultad de Bellas Artes, Bogotá (Colombia).

- MACBA. (1996). *Situacionistas: Arte, política y urbanismo*. Obtenido de MACBA (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona): <http://www.macba.cat/es/catalogo-situacionistas>
- Nogué, J. (2010). El Retorno al Paisaje. *Enrahonar* (45). Universitat de Girona. Departament de Geografia, 123-136.
- Piñuel, J. (2002). Epistemología, metodología y técnicas del análisis de contenido. *Estudios de Sociolingüística*, 3(1), 1-42.
- Restrepo, E. (2012). *Intervenciones en Teoría Cultural*. Popayan (Colombia): Editorial Universidad del Cauca.
- Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia y el olvido*. Buenos Aires (Argentina): Fondo de Cultura Económica.
- Roger, A. (2007). *Breve Tratado del Paisaje*. Madrid (España): Biblioteca Nueva.
- Rogoff, I. (2011). El Giro. *Arte y políticas de identidad*, 4, 253-266. Universidad de Murcia. Murcia (España).
- Romero, C. (2005). La categorización: Un aspecto crucial en la investigación cualitativa. *Revista de Investigaciones Cesmág*, 11(11), 113-118.
- Santos y Ganges, L. (2009). Paisajes culturales y planificación espacial. *ECOPÁS 2009 : Ecología del paisaje y seguimiento ambiental* (págs. 45-66). Madrid (España): ECOPÁS.

Strauss, A., & Corbin, J. (2002). *Bases de la investigación cualitativa: Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Medellín (Colombia): Universidad de Antioquía.

Torres, A. (2004). Sistematización de experiencias de Organización Popular en Bogotá. En Encuentro de sistematización de experiencias, *Sistematización de Experiencias - propuestas y debates -* (págs. 55-90). Bogotá (Colombia): Dimensión Educativa.

Yori, C. (2007). *Topofilia o la dimensión poética del habitar*. Bogotá (Colombia): Editorial Pontificia Universidad Javeriana.