

Los rostros indígenas del Arte Callejero y su vinculación con procesos de memoria cultural en la localidad de La Candelaria.

Elaborado por:

Andrés Felipe Achury Parra

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Bellas Artes

Licenciatura en Artes Visuales

Bogotá D.C

2020

Los rostros indígenas del Arte Callejero y su vinculación con procesos de memoria cultural en la localidad de La Candelaria.

Elaborado por:

Andrés Felipe Achury Parra

Asesorado por:

Adriana Rocío Pérez Rincón


Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Bellas Artes

Licenciatura en Artes Visuales

Bogotá D.C


2020

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>CONOCIMIENTO AL SERVIDICIO</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 4	


1. Información General	
Tipo de documento	Trabajo de Grado
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Central
Título del documento	Los rostros indígenas del Arte Callejero y su vinculación con procesos de memoria cultural en la Localidad de la Candelaria.
Autor(es)	Achury Parra, Andrés Felipe
Director	Pérez Rincón, Adriana Rocío
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2020. 94p
Unidad Patrocinante	Universidad Pedagógica Nacional - Facultad de Bellas Artes
Palabras Claves	Arte urbano; Arte callejero; Muralismo; Memoria cultural; Memoria colectiva; Imaginarios sociales; Identidad cultural

2. Descripción
<p>El interés de este proyecto nace de la preocupación por comprender el ejercicio de la construcción subjetiva de imaginarios desde el observador, que giran alrededor de las imágenes producidas especialmente por la práctica del Arte Urbano en gran formato y su relación dentro de los procesos de recuperación de la memoria cultural. En este sentido, la investigación se sitúa en el estudio de caso de los murales del artista Carlos Trilleras ubicadas en la localidad de La Candelaria, Centro Histórico de la ciudad de Bogotá., entendiendo que sus murales son representaciones de comunidades indígenas las cuales son producto de las experiencias, vivencias y formas de ver el mundo evocado desde una memoria individual pero que a su vez tiene estrecha relación con las memorias culturales y colectivas. Igualmente comprender los procesos de recepción de la imagen en los sujetos observadores que transitan el sector de La Candelaria.</p>

3. Fuentes
<ul style="list-style-type: none"> • AGUIRRE, Ximena. (2015). <i>Muralismo en Toribío, hacia un arte comprometido: Procesos artísticos y estructuras sociales, una mirada interdependiente</i> (Tesis de pregrado). Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, Colombia • ALCATRUZ, R., Paula. (2004). <i>Aquí se pinta nuestra historia: el muralismo callejero como acercamiento metodológico al sujeto histórico poblador</i>. Anuario Pregrado. • CASTELLANOS, Polo. (2017). <i>Muralismo y resistencia en el espacio urbano</i>. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>Realidad y Transformación</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 2 de 4	

- CASTORIADIS, Cornelius (2007) *La Institución imaginaria de la Sociedad*. Buenos Aires, Argentina. Edigraf S.A
- CHARLOT, Jean (1985) *El renacimiento del muralismo mexicano 1920 - 1925*. México DF, México. Editorial Domés
- FERIA, M y CAMPILLO, R, (2010) *Arte y grupos de poder: el Muralismo y la Ruptura*. Centro de Estudios Políticos. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. UNAM. (21), 83-100
- GARRIDO, Esperanza. (2009) *LA PINTURA MURAL MEXICANA, SU FILOSOFÍA E INTENCIÓN DIDÁCTICA* Sophia, Colección de Filosofía de la Educación (6), pp. 53-72 Universidad Politécnica Salesiana Cuenca, Ecuador
- HALBWACHS, Maurice. (2004) *Los Marcos Sociales de la Memoria*. Barcelona, España. Anthropos
- HALBWACHS, Maurice (2004) *La memoria colectiva*. Zaragoza, España. Prensas Universitarias de Zaragoza
- HERNANDEZ, Roberto. (2014). *Metodología de la investigación*. México. Interamericana Editores.
- HIJAR, G., Cristina. (2017). *Los murales actuales como herramientas de resistencia y vehículos de la memoria*. Revista Discurso Visual (40), 48-60
- IDARTES (2012) *Graffiti Bogotá 2012, Diagnóstico Graffiti Bogotá 2012 - Informe Final*. Bogotá, Colombia
- JARAMILLO, Jefferson. (2010) *El imperativo social y político de la memoria*. Revista Colombiana de Sociología (33), 45-68. Bogotá, Colombia
- MANDEL, Claudia (2007) *MURALISMO MEXICANO: arte público/identidad/memoria colectiva*. Revista ESCENA (30), 37-54
- MEDINA, Álvaro (1995). *El arte colombiano de los años 20 y 30*. Colombia. Editorial Colcultura
- PANOFSKY, Erwin (1972) *Estudios sobre Iconología*. Madrid, España. Alianza Editorial
- POSADA, Jorge (2007). *La Subjetividad en las Ciencias Sociales, una cuestión ontológica y no Epistemológica*. En F. Osorio (Ed.), *Epistemologías de las Ciencias Sociales, Breve Manual*. Chile. Ediciones UCSH
- RIVERA, Silvia (2015) *Sociología de la imagen*. Buenos Aires, Argentina. Tinta Limón Ediciones.
- RIVERA, Silvia (2010) *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires, Argentina. Tinta Limón Ediciones

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>Realidad y Transformación</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 3 de 4	

- SALINAS, Paulina (2008). *Métodos de investigación social*. Antofagasta, Chile. Ediciones Universidad Católica del Norte
- SILVA, Armando. (2006) *Imaginario Urbanos*. Bogotá, Colombia. Arango Editores
- VALLÍN, Rodolfo. (2010) *La pintura mural contemporánea*. Revista CRÓNICAS, UNAM. (14), 112-122

WEBGRAFÍA

- <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-316/una-cronica-divergente-del-arte-moderno-en-colombia-del-americanismo-a-integracion-plastica>
- <https://www.admagazine.com/cultura/diego-rivera-el-artista-que-dio-forma-al-muralismo-mexicano-20200404-6670-articulos.html>
- <https://bogota.gov.co/mi-ciudad/candelaria/historia-del-poblamiento-de-la-candelaria>
- <http://bogotagraffiti.com/>
- <https://cuestionpublica.com/pueblo-gunadule/>
- <https://www.onic.org.co/pueblos/128-tule-cuna>
- <https://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Documents/Poblaciones/PUEBLO%20WOUNA AN.pdf>
- <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-284/los-yareguies-resistencia-en-el-magdalena-medio-santandereano>

4. Contenidos


En la presente investigación se encontrarán los siguientes contenidos:

Capítulo 1: Se presenta el planteamiento del problema, la pregunta y los objetivos que se pretende alcanzar con este proyecto. Así mismo se encuentra la justificación por la cual se considera pertinente el estudio y los antecedentes.

Capítulo 2: Se encuentra el marco teórico en donde se aborda sobre la definición de muralismo y se genera un acercamiento de carácter histórico desde México y Colombia en relación con las primeras prácticas del mural. Igualmente se abordan los conceptos que dirigen la investigación desde diferentes postulados teóricos

Capítulo 3: Se presenta el diseño metodológico que encaminó la pregunta de investigación a partir de los enfoques cualitativos/interpretativos*

Capítulo 4: Se llevan a cabo los análisis y la debida interpretación de la información obtenida, como lo son la entrevista, la recolección de opiniones y/o puntos de vista y su caracterización de acuerdo con las categorías de análisis. Por último, se presentan los resultados que arrojó la investigación durante el transcurso de esta.

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>CONOCIMIENTO AL SERVICIO</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 4 de 4	

5. Metodología
<p>La investigación se ubica dentro de un paradigma metodológico cualitativo, que comprende los estudios de caso profundizando en la comprensión e interpretación de los fenómenos del lenguaje visual. Para los análisis de los datos se tiene en cuenta el método iconológico de Erwin Panofsky (1972) y los planteamientos metodológicos sobre la Sociología de la Imagen de Silvia Rivera Cusicanqui (2015). Igualmente se da apoyo desde la entrevista como herramienta de recolección de datos en donde también se realiza un análisis del caso.</p>

6. Conclusiones
<p>Los imaginarios sociales son construidos por el sujeto desde los diferentes tipos de experiencias y vivencias que llevan a determinar la manera en cómo el ser humano percibe su entorno y a la vez lo configura en el momento en que pone en circulación sus propias formas de ver y observar. Esto implica que existe una apropiación subjetiva de la imagen por parte del sujeto espectador y del sujeto creador, que remite a una memoria cultural evocada desde los diferentes marcos sociales.</p>

Elaborado por:	Achury Parra, Andrés Felipe
Revisado por:	Pérez Rincón, Adriana Rocío

Fecha de elaboración del Resumen:	09	11	2020
--	----	----	------

Tabla de contenido

Resumen.....	11
Introducción	12
1. Planteamiento del problema	14
1.1 Pregunta de Investigación	16
1.2 Objetivo General	16
1.3 Objetivos Específicos.....	16
1.4 Justificación	17
1.5 Antecedentes	19
2. Marco Teórico	23
2.1 Muralismo	23
2.1.1 Muralismo Mexicano como precedente histórico.....	24
2.1.2 Intentos del muralismo en Colombia	29
2.1.3 Arte Urbano en Bogotá	35
2.2 La memoria cultural desde la reconstrucción del pasado	40
2.2.1 Imaginarios tejidos a través de la memoria.....	42
2.2.2 Identidad Cultural	45
3. Metodología	47
3.1 Paradigma de la investigación	47
3.2 Enfoque metodológico	48
3.3 Etapas de la investigación.....	51
3.3.1 Contexto y selección de los objetos de análisis	51
3.3.2 A modo de análisis Iconográfico: Contexto histórico y cultural de los objetos de estudio.....	58
3.3.3 A modo de análisis Iconológico de los objetos de estudio	61
3.3.4 La mirada Ch'ixi en el muralismo del artista Carlos Trilleras.....	63
3.3.5 Categorías para la interpretación de los datos.....	65
4. Interpretación de los datos.....	66
4.1 Entrevista Carlos Trilleras	66
4.1.1 Análisis de entrevista	70
4.2 Historias Alternativas: Construcción de imaginarios alrededor de los murales	72

4.2.1 Resistencia Kuna.....	73
4.2.2 El Indio.....	75
4.2.3 Yarima.....	76
4.2.4 Kogui.....	78
4.3 La Memoria Cultural a partir de imaginarios sociales.....	80
4.4 La identidad cultural en las representaciones artísticas visuales	85
5. Conclusiones	88
BIBLIOGRAFÍA.....	92
WEBGRAFÍA	94

Lista de imágenes

Imagen 1 Murales en el Distrito Graffiti Bogotá. Fotografía: Álvaro Tavera	17
Imagen 2 Diego Rivera: La creación. Técnica: Fresco. 1922	26
Imagen 3 Jean Charlot: Masacre en el Templo Mayor Técnica: Fresco y encáustica. 1923	26
Imagen 4 Diego Rivera: Epopeya del pueblo mexicano. Técnica: Fresco. 1929 - 1935	28
Imagen 5 Murales de los testamentos bíblicos. Sutatausa. Fotografía: Andrés Achury. 2016.....	29
Imagen 6 Murales de los testamentos bíblicos. Sutatausa. Fotografía: Andrés Achury. 2016.....	29
Imagen 7 Cacique indígena. Técnica: Mural. Finales Siglo XIX. Fotografía: Andrés Achury. 2016.....	29
Imagen 8 Gómez Jaramillo: La liberación de los esclavos. Técnica: Fresco. 1939	30
Imagen 9 Luis Alberto Acuña: Teogonía de los dioses chibchas. Técnica: Fresco. 1974.....	32
Imagen 10 Luis Alberto Acuña: La Mapiripana. Técnica: Fresco. 1986.....	33
Imagen 11 Toxicómano. Técnica: Street Art. Foto: León Dario Peláez. Recuperado de: https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/erre-y-toxicomano-se-aliaron-con-la-cruz-roja-para-protestar-contr-la-desaparicion/74004/	36
Imagen 12 Mal Crew. Técnica: Street Art. Fotografía: Mal Crew. Recuperado de: https://www.senalcolombia.tv/jaime-garzon-graffiti	38
Imagen 13 Orfanato. Técnica: Street Art. Fotografía: Orfanato. 2019.....	39
Imagen 14 Marcos Sociales, generales y específicos	41
Imagen 15 Ubicación de murales - Localidad La Candelaria.....	53
Imagen 16 Carlos Trilleras: Resistencia Kuna. Técnica: Mural. 2015. Fotografía: Andres Achury	54
Imagen 17 Carlos Trilleras: El Indio. Técnica: Mural. 2016. Fotografía: Andrés Achury.....	55
Imagen 18 Carlos Trilleras: Yarima. Técnica: Mural. 2018. Fotografía: Carlos Trilleras	56
Imagen 19 Carlos Trilleras: Kogui. Técnica: Mural. 2019. Fotografía: Carlos Trilleras	57
Imagen 20 Formas geométricas en tejido Wayuu Fotografía: Oficina de Comunicaciones SENA	74
Imagen 21 Mujer embera. Fotografía tomada de: https://pueblosoriginarios.com/sur/caribe/embera/chaquira.html	74
Imagen 22 Carlos Trilleras: Resistencia Kuna. Técnica: Mural. 2015. Fotografía: Andrés Achury	81
Imagen 23 Mujer Kuna. Fotografía: David Ducoin. 2006.....	81
Imagen 24 Molas Kuna. Fotografía: Estefanía Posso Soto.....	82
Imagen 25 Fragmento mural Resistencia Kuna	82
Imagen 26 Fragmento mural Resistencia Kuna	82
Imagen 27 Representaciones padre de Carlos Trilleras. Fotografía: Carlos Trilleras	83

Resumen

El análisis interpretativo desarrollado en la siguiente investigación tiene como propósito plantear una serie de inquietudes respecto a la construcción de imaginarios desde el ejercicio de la memoria colectiva como resultado de las lecturas de imágenes producidas por el Arte Urbano, más específicamente se remite al estudio de los murales realizados por el artista callejero Carlos Trilleras. En un primer momento se hace referencia a los antecedentes históricos que dieron surgimiento al Arte Urbano con el fin de contextualizarlo y posteriormente remitirse al desarrollo de esta práctica en la ciudad de Bogotá. Luego se dispone a trabajar desde los postulados teóricos para dar lugar a los conceptos dentro de los marcos metodológicos. Por último, generar un ejercicio interpretativo en diálogo con el artista y los espectadores que permita identificar y comprender a partir de algunas categorías, los fenómenos sociales que posibilita la recuperación de memorias culturales desde el ejercicio de la observación.

Palabras clave: Arte Urbano; Muralismo; Imaginarios; Memoria cultural; Memoria colectiva; Identidad cultural.

Introducción

El tema central de esta investigación gira alrededor de los imaginarios sociales construidos desde la lectura de imágenes del Arte Urbano utilizadas principalmente en murales y su vinculación con los procesos de memoria cultural, aquí se toma como objeto de análisis cuatro murales del artista Carlos Trilleras que se encuentran localizadas en el centro histórico de la ciudad de Bogotá. Para llevar a cabo esto, es necesario contextualizar la práctica artística desde unos antecedentes históricos en tres momentos, el primero de ellos; situando el muralismo en México como su lugar de nacimiento a inicios del siglo XX a raíz de una serie de acontecimientos sociales y políticos que atraviesa la nación, el segundo; el interés de los artistas colombianos y sus intentos de muralismo durante los inicios de 1930, y el tercero; su encuentro con la práctica del graffiti a partir de 1970 del cual emerge una nueva corriente artística producto de estas dos estéticas y que pasaría a llamarse Arte Urbano.

Seguido esto, se hace una indagación sobre la memoria cultural y la memoria colectiva desde los planteamientos de Halbwachs (2004) comprendiendo que la memoria se construye a partir de unos marcos sociales que permiten la evocación de recuerdos, relatos o imágenes. Por otro lado, realizar una búsqueda por los imaginarios sociales que de acuerdo con Castoriadis (2007) son producto de una construcción de representaciones sociales, a su vez considerar las importantes posturas teóricas que ofrece Silva (2006) en tanto considera que las diferentes imágenes que aloja la ciudad tienen diversos lenguajes que construyen imaginarios en las relaciones sociales desde unos acuerdos culturales y colectivos.

En un segundo momento se construye el diseño metodológico que en este caso se aborda desde un enfoque cualitativo e interpretativo, por lo cual se lleva a cabo un primer análisis desde los murales del artista contextualizando su quehacer artístico y tomando como guía los planteamientos de Panofsky (1972) sobre sus estudios iconológicos como métodos de investigación y análisis historiográficos que permite comprender los fenómenos sociales alrededor de la obra, igualmente se tienen en cuenta los planteamientos de Rivera (2015) desde sus estudios sobre la *Sociología de la Imagen* como un método por el cual surge la búsqueda de una mirada y una lectura propia de la imagen capaz de interpretarse desde sus narrativas históricas y culturales que se encuentran implícitas y que son resultados igualmente de unos imaginarios sociales que se construyen desde una mirada alternativa a las lecturas eurocéntricas.

Como tercer y último momento, se abre paso a la interpretación de la investigación, en una primera instancia a partir del análisis de una entrevista y posteriormente guiada por tres categorías intentando tejer relaciones entre cada una de ellas y de las cuales se podrá llegar a unas conclusiones en torno al ejercicio de la mirada de manera mucho más reflexiva. Igualmente comprender la construcción de imaginarios como parte de unas relaciones sociales de los cuales también se configuran los procesos de memoria individual, cultural y colectiva desde la mirada y las experiencias del artista y el observador.

1. Planteamiento del problema

Este proyecto de investigación tiene como propósito generar una aproximación a la construcción de memoria e imaginarios que se da a partir de las experiencias con los sujetos, los espacios y los objetos en relación con los modos de hacer, observar y percibir las imágenes producidas desde el arte urbano. Estas formas de relacionarse con la imagen son los que permiten al individuo configurar lo que llamamos realidad.

En principio este problema surge a partir del interés por la amplia circulación de las producciones artísticas callejeras (como el graffiti y el arte urbano) al interior de la ciudad de Bogotá. Entendemos y es un acontecimiento muy claro que hoy en día la carga visual al interior de las ciudades es bastante amplia, así mismo el surgimiento de nuevos artistas callejeros y colectivos artísticos va en aumento. Desde el 2007 en adelante estas producciones artísticas han girado en torno a las representaciones de las problemáticas sociales y políticas por las que ha pasado el país, evidentemente hace parte de las inconformidades del pueblo ante políticas que poco o nada les beneficia. Por otro lado, se encuentran producciones las cuales intentan reflejar lo que se podría llamar una *identidad* del territorio colombiano a partir de la representación de la diversidad que caracteriza al país pero que aún así no se aleja del propósito principal y es mostrar una realidad, una realidad acompañada de problemáticas y sucesos históricos que aún repercuten en el presente.

El ciudadano, a partir de lo que conoce o sabe, clasifica las imágenes de acuerdo con lo que quiere ver y evocar, esto implica que la recepción de las imágenes se da desde la lectura subjetiva del individuo, por tanto, esta forma de leer la imagen no obedece a una sola interpretación dada por el artista y mucho menos una única verdad de las imágenes. Ejemplo de esto se puede ver en los tours de graffiti en donde existen lecturas de los murales muy distintas, por un lado, los guías turísticos ofrecen un ideario no tan acorde a la propuesta del artista y por el otro, los espectadores toman ese primer criterio y en función de sus subjetividades van modificando el imaginario. Dicho esto, en ocasiones no se logra hacer una profunda inmersión en lo que quiere decir la imagen en relación con las primeras ideas propuestas por el artista; si bien el uso de los colores, las formas y el diseño son atractivos a simple vista y ofrecen una interpretación propia del observador, no hay un proceso reflexivo que lleve a entender lo que pretende el artista o bien, lo que evoca realmente la imagen.

Para situar mejor esta problemática, decido entonces enfocarme en los murales del artista Carlos Trilleras, las cuales se ubican en un lugar donde transitan poblaciones bastante diversas y donde parte de la historia colonial aún se mantiene, el Centro Histórico de Bogotá - La Candelaria. Sus obras son específicamente representaciones étnicas o indígenas, donde se muestran rostros y paisajes, este tipo de imagen evidentemente confronta el espacio en que se realiza la misma generando así diálogos y de alguna manera memorias culturales, no solamente entre el artista, la obra y el espacio, sino también entre el observador.

Considero importante conocer qué representa hoy en día la práctica del Arte Urbano más allá de un recurso visual que permite expresar algo o que se ve estéticamente bien asumiendo que todo elemento puesto en el mural ya sea desde los colores, las formas, la ubicación y la temporalidad que representa tiene una intención que se sitúa en un determinado momento y espacio aludiendo directa o indirectamente al recuerdo o al imaginario como parte de una memoria que se reconstruye cotidianamente.

1.1 Pregunta de Investigación

¿Qué relatos e imaginarios están contenidos en los murales de rostros indígenas del artista urbano Carlos Trilleras y cómo se vinculan con procesos de recuperación de memoria cultural en la localidad de la Candelaria?

1.2 Objetivo General

Interpretar los relatos e imaginarios contenidos en los murales de rostros indígenas del artista urbano Carlos Trilleras y su vinculación con procesos de recuperación de memoria cultural en la localidad de la Candelaria.

1.3 Objetivos Específicos

- Identificar los elementos plástico-visuales asociados al Street Art en los murales de rostros indígenas del artista Carlos Trilleras.
- Caracterizar los procesos de memoria cultural en diálogo con el artista y los transeúntes que relatan sus murales.
- Interpretar los relatos e imaginarios asociados a los elementos plásticos de los murales en su vinculación a procesos de recuperación de memoria cultural a través de los diálogos con los transeúntes y el artista.

1.4 Justificación

El muralismo como práctica artística es una corriente que se ha ido desarrollando de una manera bastante fluida en diferentes países del mundo, teniendo sus primeros antecedentes en México como respuesta a las diferentes coyunturas sociales a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Debido al fuerte contenido y la repercusión social que tenían estos murales para aquella época, esta práctica se fue expandiendo en muchos de los países latinoamericanos evolucionando incluso en las técnicas y el uso de las herramientas. En Colombia a mediados del siglo XX se dan intentos para consolidar una nueva estética muralista, sin embargo, no tuvo mayor fuerza debido a las críticas por parte de los partidos políticos conservadores¹, finalizando el siglo XX, el muralismo se retoma con otros conceptos pero luego se encuentra con una corriente artística llamada Graffiti, estos dos movimientos y sus formas de hacer se combinaron permitiendo más libertad en el concepto, la técnica y el uso de herramientas al punto en que actualmente es llamado como una práctica de Street Art o Arte Urbano. A su vez, es enmarcado dentro de este término pues es una práctica que incorporando características de ilegalidad del graffiti, no contempla en la mayoría de los casos vía libre por parte de instituciones del distrito, de tal forma que son estas intentado regular estas prácticas, así mismo, esta evasión a la regulación empieza a generar una relación entre arte y política haciendo que el Arte Urbano y el Graffiti resignifique los espacios intervenidos como espacios de resistencia.



Imagen 1 Murales en el Distrito Graffiti Bogotá. Fotografía: Álvaro Tavera

¹ <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-316/una-cronica-divergente-del-arte-moderno-en-colombia-del-americanismo-a-integracion-plastica>

Es en estos espacios de resistencia, donde el mural se convierte en un medio que dialoga aportando saberes y rasgos propios del sujeto creador hacia quien lo interpreta como observador. En Colombia, debido a su amplia diversidad cultural es muy común ver murales que contienen una alta gama de colores, formas y elementos pictóricos como reflejo de esa diversidad. En ocasiones, estas producciones responden -a manera de denuncia- a problemáticas sociales que aquejan al país, muchas otras invitan a repensar la memoria y la identidad o en su defecto, a reafirmarla, por lo cual la temática a utilizar y sus contenidos depende totalmente de lo que quiera expresar el artista.

Este proyecto, nace por el interés de generar un acercamiento hacia los fenómenos que componen la práctica del Arte Urbano, de igual manera considero importante esta investigación tanto para la línea Disentir como para la Licenciatura en Artes Visuales LAV, pues sus ejes principales son el estudio de la práctica artística en contexto, así mismo, analizar los fenómenos que se dan a partir de la relación arte y memoria desde la lectura de imágenes y la creación de imaginarios culturales de quien crea y observa, a su vez propiciar reflexiones en torno a la memoria cultural pensando en la manera en cómo percibimos y habitamos la ciudad desde la imagen.

1.5 Antecedentes

Los antecedentes que se presentan a continuación son trabajos investigativos que han girado en torno a la práctica del mural abordada desde diferentes ejes temáticos, esto permite generar un primer acercamiento contextual frente a las prácticas artísticas que aquí se exponen, complementando a su vez el interés por los diferentes puntos de vista.

En la monografía realizada por Laura Ximena Aguirre Quintero , titulada *Muralismo en Toribío, hacia un arte comprometido: Procesos artísticos y estructuras sociales, una mirada independiente* da cuenta de un ejercicio de muralismo llamado la Primera Minga de Muralistas de los Pueblos que tuvo lugar al interior de la comunidad indígena NASA localizada en Toribío, Cauca, un evento que reunió artistas urbanos tanto nacionales como internacionales, así como locales pertenecientes a las comunidades, cuyo objetivo fue reafirmar los procesos de organización social de las comunidades que parten de unas memorias de resistencia históricas basadas en el conflicto, por lo cual se hace necesario reconstruir a partir de la representación del relato, del cuento, del suceso y de los acontecimientos históricos, una identidad desde la resistencia cultural.

Evidentemente esta producción artística como forma de representación se da en un contexto rural bastante golpeado y en un escenario que fue parte del conflicto armado interno del país, de tal forma que a su vez se busca establecer vínculos que constituyan el rescate de la identidad cambiando los imaginarios que se tejían alrededor del conflicto, ganando autonomía y autoridad territorial, precisamente uno de los alcances que tuvo este proceso de mural la apropiación y la recuperación del espacio público al punto en el que se empiezan a romper con esos miedos de transitar por aquellos lugares donde hace 30 ocurrían batallas campales.

Un referente que da cuenta de los resultados de este proceso es la Revista Ya'Ja Tejiendo en Comunidad (2016), única edición de esta revista donde se ve reflejado el trabajo llevado a cabo de la mano de los muralistas invitados y la comunidad residente. Este trabajo permite observar un poco que los propósitos de cada producción siempre fueron elaborados teniendo como base el relato del pueblo, sus historias y acontecimientos, fue un trabajo mancomunado de habla y escucha donde el comunero fue recreando con sus palabras el recuerdo de la historia mientras el artista tan sólo se vio como una herramienta que permitió materializar lo que iban diciendo, incluso se vio la

participación de los mismos comuneros en el momento de la elaboración del mural en términos técnicos. Evidentemente este trabajo se convierte en una práctica de resistencia ante el olvido de la cultura, la tradición y los acontecimientos de conflicto que, al ser una época desoladora para estas comunidades, fue un detonante fuerte en el sentido en que allí se empieza a gestar la lucha por los derechos, el trabajo en comunidad, la rememoración de personas que dejaron un legado posibilitando la continuidad de un trabajo y de la memoria.

En el caso de Bogotá, al ser una ciudad alejada de estos sitios rurales el hecho de poner en práctica el ejercicio del mural hace que por ciertos factores se fragmente su propósito comunicativo o transgresor, dentro de estos factores encontramos el amplio bombardeo de imágenes y producciones gráficas tanto de las comunidades barriales como de las instituciones gubernamentales lo cual hace que se convierta a su vez en una batalla moral y tal vez de intereses. Por otro lado, está el uso de unas temáticas que cada vez toma más fuerza en la ciudad como es el caso del muralismo étnico, pero que al ser tantas las imágenes, corta con el proceso comunicativo entre lo que quiere expresar el artista y lo que pretende ver el espectador, esto hace que la mirada, la observación o la apreciación hacia el objeto se normalice al punto en que lo vea simplemente como una pintura más del montón. Sin embargo, murales que cumplen una función de denuncia, de agitación o protesta, son efectivos y perceptibles en el sentido en que su elaboración parte de una problemática de sitios, barrios o localidades que sus condiciones de vida así lo manifiestan.

Polo Castellanos (2017) en su artículo "Muralismo y resistencia en el espacio urbano" escribe lo siguiente:

La manipulación del imaginario colectivo construido por las imágenes pasa necesariamente por el ejercicio del poder, el espacio público urbano se convierte en un territorio donde confluyen herramientas de manipulación y resistencia muy poderosas. (p.146)

Esta práctica en ocasiones recae en el discurso del arte por el arte alejado de un contenido social y político enajenado a lineamientos institucionales que pretenden manipular desde el control de la imagen. Esto ciertamente genera preocupación pues al darse estas dinámicas, el espacio público se configura como un campo de batalla visual donde el espectador no tiene la mínima posibilidad de generar procesos de recepción frente a lo que está observando más que desde el

punto de vista inmediato de lo que observa, sin tener en cuenta los procesos sociales o políticos que atraviesan la imagen, incluso es desde allí donde los medios de comunicación toman partido para manipular sus mensajes. Lo anterior concluye en que las expresiones artísticas no institucionales que no se encuentren dentro de los lineamientos del estado desde el punto de vista estético y político no tienen legitimidad de ser en la construcción y configuración del espacio, como es el caso del mural o el graffiti.

Luego de esto, se encuentra un planteamiento interesante respecto al uso de los murales y las diferentes narrativas visuales como herramientas de resistencia que se posicionan desde unos aspectos políticos cuya función se limita a la propaganda, a la reivindicación, a la agitación, a la contrainformación y al rescate de la memoria como un elemento histórico que se debe reconstruir y preservar, de esta manera lo propone Cristina Hajar (2017) en su artículo *Los murales actuales como herramientas de resistencia y vehículos de la memoria*, en él toma un ejemplo del movimiento zapatista en Chiapas, una propuesta organizativa político-cultural que empieza a generar procesos políticos y sociales, ampliando la capacidad de comunicación y resignificación desde las informaciones históricas, el uso de medios pedagógicos y didácticos, la reivindicación de los lugares de memoria y la labor territorial. Esta práctica a lo largo del tiempo ha ido transformando de tal manera que cada producción de arte/mural replantea y discute la relación entre arte y política por lo cual resignifica los espacios intervenidos como espacios de resistencia construidos desde el artista y la gente como una herramienta de tejido social.

Estas maneras de comunicar se dan a partir de los murales producto de acontecimientos históricos, situaciones o eventualidades que irrumpen la cotidianidad marcando un antes o un después y que exige tomar una postura política debido a su alcance de afectación colectiva. Otro ejemplo puede ser visto desde la ciudad de Bogotá, que aunque mucho de sus murales se han llevado a cabo por instituciones son estas mismas las que se encargan de romper su propósito, tal es el caso de los típicos murales en pro del cuidado hacia el ecosistema, mientras se inundan las calles con propaganda visual, las políticas públicas acaban con ese mismo ecosistema sustentado como “progreso consciente”, también encontramos el caso de los murales elaborados comunitariamente que parten de una problemática barrial o local que tiene un grado de afectación alto.

Por último, Paula Alcatruz Riquelme (2004) en su artículo *Aquí se pinta nuestra historia: el muralismo callejero como acercamiento metodológico al sujeto histórico poblador*. escribe lo siguiente:

El muralismo poblacional en Chile está dirigido al transeúnte, al espectador en movimiento siendo su principal y único espacio las calles, ya que es un espacio social abierto transitable lo que permite la interacción entre el mural y el espectador, al que se agrega - en el momento de ejecutar el mural - sus creadores, los brigadistas. Los cuales en un trabajo anónimo, colectivo, solidario y comunicativo expresan en la muralla una realidad determinada y muchas veces claramente ocultada en la realidad sistematizada. De esta manera somos testigos de un arte de denuncia. (p.3)

Este tipo de mural pasa a ser un generador de memoria ya sea individual o colectiva siempre y cuando ese sea el propósito del artista, aquí se da la diferencia entre un mural sustentado desde el arte por el arte y un mural desde el arte social cuyos temas giran en torno a unas problemáticas culturales y que va dirigido a una población o a un espectador que habita la cotidianidad del espacio, precisamente serán los símbolos, los signos y los colores los cuales van a permitir poner en diálogo la obra con el espectador. Hacer memoria integra la manera en cómo se configura la identidad y esta misma indica el sentido de pertenencia que se da en el espacio en que se habita, pues al referirse a la memoria es referirse a las construcciones sociales a partir de la experiencia, de la vivencia, de la tradición, del olvido, todo aquello que se ha dejado de manera inconsciente en el curso del pasado.

2. Marco Teórico

El siguiente marco teórico pretende generar un acercamiento a los conceptos que se encuentran presentes en la investigación. En un primer momento, se busca entender el concepto del *Muralismo* sentando a su vez unas bases contextuales, seguido se hará referencia al *Muralismo Mexicano como un precedente histórico*, abordando esto desde su surgimiento y su incidencia como un discurso social. Enseguida se expone una aproximación hacia los *Intentos del muralismo en Colombia*, visto desde sus formas de hacer y representar. Para terminar esta primera parte y realizar una revisión más minuciosa se abordan las prácticas del *Arte Urbano en Bogotá*.

Posterior a esto, para la segunda parte, se hará alusión a *La memoria cultural como reconstrucción del pasado*, entendiendo que esta misma se va construyendo a partir de unos *Imaginarios* que se dan desde cómo percibimos la imagen resultante en los murales, ya sea desde quién las crea o desde quien las observa. Activar estos procesos de memoria, repercute directamente en lo que llamaríamos la *Construcción de identidades individuales y colectivas* desde el espacio que se habita.

2.1 Muralismo

Antes de precisar las ideas concretas sobre aquellos conceptos en relación con el arte mural y el arte urbano, es necesario dar una definición de lo que se ha denominado como "Muralismo".

El muralismo nace a partir de una ruptura política donde a su vez surge el deseo de educar el intelecto del individuo y de la población popular. Esto se logra pintando en muros de los edificios públicos donde se pudiera captar la atención de los transeúntes. A medida de que se iban dando estas representaciones se iban logrando una variedad de respuestas y soluciones a unas problemáticas sociales (Garrido, 2009) Esta expresión artística toma una particular característica que vendría siendo su desarrollo en gran formato poniendo en diálogo también el uso del espacio público y la posterior apropiación del mismo, el arte mural se convierte así en un objeto que irrumpe la cotidianidad urbana replanteando las formas de habitar en la ciudad y asimismo las construcciones culturales y de identidad como una experiencia colectiva.

Debido a sus formas de hacer y representar, los primeros muralistas mexicanos definieron esta práctica como un arte popular, público, nacionalista y antiimperialista, un movimiento contemporáneo que no estuvo libre de críticas debido a su alto contenido de mensajes políticos

(Feria y Campillo, 2010) Evidentemente este ejercicio artístico era el reflejo de una sociedad que buscaba reafirmar su identidad a partir de resignificación del espacio, intervenir los lugares públicos implicaba involucrar la mirada de todo aquel que pasara por allí, de tal manera que el mural se convierte en una pared viva, una pared que habla y transmite un mensaje.

2.1.1 Muralismo Mexicano como precedente histórico

El siglo XX marcó un momento importante para la reivindicación del muralismo mexicano, sin embargo, finalizando el siglo XIX se llevan a cabo una serie de acontecimiento políticos y sociales que dan origen al movimiento pictórico.

Aunque México se encontraba bajo la dictadura de Porfirio Díaz² en 1910, fue el primer gobierno mexicano que se comprometió en impulsar el desarrollo cultural y artístico del país enviando a artistas a estudiar en el extranjero con el único propósito de homogenizar la cultura europea como una clase dominante excluyendo las expresiones y las manifestaciones de carácter campesino e indígena en México.

Para este mismo año (1910) Porfirio Díaz financia una exposición de pintura española contemporánea para celebrar el primer centenario de la Independencia de México recibiendo como respuesta por parte de Gerardo Murillo quien sería considerado el primer muralista mexicano, un concepto de arte nacionalista e indígena:

El objetivo de la exposición era responder con una propuesta nacionalista a la exposición de pintura española patrocinada por Porfirio Díaz para conmemorar la lucha de México por su independencia del colonialismo español. Artistas del siglo XIX, como Leandro Izaguirre, Félix Parra, o pintores indígenas como José Obregón y Rodrigo Gutiérrez reflejaron un sentimiento de conciencia nacional en el que la provincia mexicana y el arte popular llegaron a ser tema central (Mandel, 2007, p. 41)

La realización de esta exposición y la intervención por parte de Murillo y demás artistas se convierte en el primer precedente del muralismo en donde además luego de pasar a ser director de la Academia de San Carlos, de la mano de sus estudiantes y otros muralistas se ejerció presión y resistencia ante los modelos artísticos europeos que quería impartir el gobierno y las academias.

² Militar y presidente mexicano. Nació en Oaxaca el 15 de septiembre de 1830 y murió en París, Francia el 2 de julio de 1915. Ejerció el poder en siete ocasiones reprimiendo toda oposición y anulando la libertad de prensa. En 1910, su decisión de mantenerse en el poder prendió la mecha de la Revolución Mexicana.

Luego que se pusiera fin a la dictadura de Porfirio Díaz tras la llegada de la Revolución Mexicana promovida por Pancho Villa y Emiliano Zapata en 1911, México empieza a abrirse hacia nuevas expectativas sociales donde el reconocimiento de los derechos de todos los sectores populares sería tomado en cuenta. Durante el periodo de 1911 - 1920 el país pasa por una serie de acontecimientos políticos y sociales en pro de la reunificación de las causas revolucionarias. Para los movimientos artísticos sería la puerta que llevaría a un arte comprometido con las causas sociales y el reflejo de las clases oprimidas, buscando a su vez una identidad nacional obrera, campesina e indígena. El objetivo era convertir el arte en un instrumento al servicio de la reivindicación social en el marco de una revolución.

Al terminar el periodo de la Revolución Mexicana (1920), el militar Álvaro Obregón³ es elegido presidente. Para 1921 se funda la Secretaría de Educación Pública, José Vasconcelos inicia su mandato como el primer Secretario de Educación en el gobierno de Obregón. Este político y escritor mexicano sería el primer impulsor del movimiento durante el segundo momento de la reivindicación del Muralismo en México. Vasconcelos desde su labor política y educativa sería quien gestionaría los espacios, el dinero para los materiales, los sueldos para los artistas y ante todo la libertad estilística para desarrollar esta práctica (Charlot, 1985) luego de una serie de sucesos y conflictos políticos, surgía la necesidad de educar al pueblo mexicano a partir del reconocimiento de su pasado, esto de alguna manera permitiría reconstruir lo que ellos llamarían una *Identidad Nacional*.

Vasconcelos, en su intento por lograr la difusión de una práctica artística entre los sectores populares del país, toma la Escuela Nacional de Preparatoria como su campo de pruebas y reúne a ocho pintores dentro de los cuales se encontraba Diego Rivera quién había regresado de París junto con Roberto Montenegro, también hacía presencia José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Jean Charlot entre otros, esto para crear un medio de expresión capaz de motivar al pueblo mexicano luego de la lucha armada, el objetivo y la visión de Vasconcelos con este proyecto era humanista, debía transmitir ideas de patriotismo y orgullo por la cultura mexicana, debía proyectar una igualdad social pensada en la colectividad y en el individuo, igualmente acercar al pueblo a un arte que les liberara de la violencia que había traído la Revolución (Garrido, 2009) estos pintores

³ Militar y presidente de México (1920 - 1924). Nació en Siquisava, Sonora el 19 de febrero de 1880 y es asesinado en San Ángel, México el 17 de julio de 1928. Dispuesto a mantener la paz y la estabilidad política y social en su patria, Obregón durante su presidencia se mostró atento ante las exigencias que impulsaron la Revolución Mexicana para que estas no fueran destruidas por los conservadores entablando diálogos y acuerdos.

empiezan a cuestionar la visión de Vasconcelos y proponen una estética basada en la reflexión y la crítica de los antiguos regímenes con el fin de recuperar una historia fundada en el campesinado y el indigenismo como poblaciones que se encontraban discriminadas y sometidas por los sectores dominantes.

Dicho lo anterior, Diego Rivera diseña una propuesta para el Anfiteatro de la Escuela Nacional de Preparatoria que sería el detonante de un movimiento estético capaz de irrumpir con la rutina y el hábito artístico. Basado en sus experiencias de viaje, Rivera pinta *La Creación*, un mural de carácter simbólico que reúne el origen mundano y bíblico de la sociedad mexicana como representación de una “*Identidad Nacional*” atravesada por los conflictos políticos y sociales.

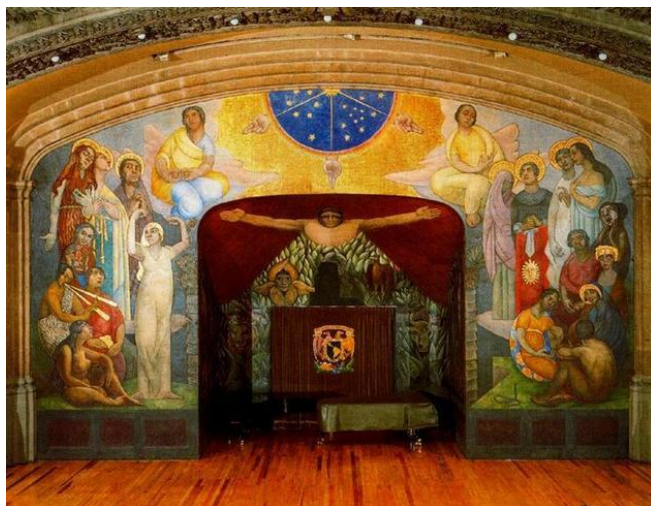


Imagen 2 Diego Rivera: *La creación*. Técnica: Fresco. 1922

Posterior a esto Vasconcelos se permite abrir más espacios que dependían de la Secretaría de Educación Pública para realizar más murales, como es el caso de *La Conquista de Tenochtitlan* de Jean Charlot, el cual sería el primer mural en incorporar la cultura indígena mexicana en términos de igualdad con la de los españoles (Mandel, 2007) elaborada en el Antiguo Colegio de San Ildefonso, en donde claramente se convierte en una representación de resistencia ante un estilo de vida y de sociedad impuesto durante la colonización, esta sería una de las primeras obras capaz de reivindicar la lucha indígena y campesina como parte del rescate de la historia y la identidad mexicana.



Imagen 3 Jean Charlot: *Masacre en el Templo Mayor* Técnica: Fresco y encáustica. 1923

Una vez que este movimiento fue tomando más fuerza y motivados por el impacto de sus murales, se habilitaron más espacios públicos y privados para tal función. Esto garantizaba una circulación del arte entre aquellas poblaciones que no tenían el hábito de asistir a una galería o a un museo, en este caso el muralismo haría parte de la cotidianidad del mexicano, el espacio público se convertiría en campo de resistencia ante el olvido.

Una vez que este movimiento fue tomando más fuerza y motivados por el impacto de sus murales, se habilitaron más espacios públicos y privados para tal función. Esto garantizaba una circulación del arte entre aquellas poblaciones que no tenían el hábito de asistir a una galería o a un museo, en este caso el muralismo haría parte de la cotidianidad del ciudadano. Al ver esto y para fortalecer aún más los procesos, la Escuela Mexicana de Pintura propuso un proyecto que estaría dirigido por las masas campesinas e indígenas en el intento por educar la mirada hacia la contemplación artística y a la lectura de mensajes implícitos en las imágenes (Feria y Campillo, 2010) esto de alguna manera hacía parte de esos primeros propósitos del movimiento muralista que era precisamente la apropiación del arte replanteando el esteticismo de los finos trazos y las composiciones monumentales de un arte Europeo, para adoptar una estética propia en función de la recuperación de una identidad nacional.

Al ver el auge de este gran movimiento, David Alfaro Siqueiros decide escribir el primer *Manifiesto del Sindicato Técnico de Pintores, Escultores y Grabadores* apoyado de José Clemente Orozco, Diego Rivera y demás artistas.

No sólo todo lo que es trabajo noble, todo lo que es virtud, es don de nuestro pueblo (de nuestros indios muy particularmente), sino la manifestación más pequeña de la existencia física y espiritual de nuestra raza como fuerza étnica brota de él (...) precisamente porque siendo popular es colectiva, y es por eso que nuestro objetivo fundamental radica en socializar las manifestaciones artísticas tendiendo hacia la desaparición absoluta del individualismo por burgués (Manifiesto del Sindicato Técnico de Pintores, Escultores y Grabadores, 1922)

Este manifiesto reafirmaría los postulados primeros por los cuales se empezaría a regir el Movimiento Muralista, un sindicato que reunía las voces de la producción artesanal dispuesto a mostrar soluciones desde los diferentes campos artísticos dando un sentido social al arte y apuntando a una transformación política desde la búsqueda de lo propio.

El Muralismo se convirtió así, en el libro gráfico de la historia mexicana, fue una herramienta que permitió al campesino, al indígena y al ciudadano mostrar la realidad del territorio, además de su cultura, mostrar las problemáticas que propiciaban las pérdidas culturales y el sometimiento ante modelos imperialistas. Una herramienta de enseñanza a la que pudiera tener acceso todo tipo de gente sin importar raza o clase social.

Para 1929 el muralismo pasa por un periodo de institucionalización en donde la participación del Estado era cada vez más relevante, esto debido a que la "defensa de la nacionalidad" al ser una de las razones de lucha por la izquierda cada vez más radical, permitía la consolidación de intereses políticos y económicos en un país sin interrupciones extranjeras. A partir de esto y para el mismo año, Diego Rivera realiza *La historia de México*, donde visibiliza la identidad cultural de un México moderno en tres momentos; el primero, se sitúa en una época prehispánica representada por la cosmovisión de comunidades indígenas de Mesoamérica como los Nahuas haciendo un tránsito hacia el sometimiento y la esclavitud por parte de los procesos de colonización y evangelización llevados a cabo por las conquistas Europeas; el segundo, sería la representación de la Independencia de México, y el tercero, mostraría el estallido de la Revolución Mexicana representando las manifestaciones obreras y el levantamiento social.⁴



Imagen 4 Diego Rivera: *Epopéya del pueblo mexicano*. Técnica: Fresco. 1929 - 1935

Entre 1930 y 1940 el Muralismo se extiende por diferentes partes del mundo con la salida de algunos artistas de México en aras de renovar la mirada teórica y práctica del ejercicio artístico, se da la oportunidad de exponer obras en muchas de las galerías que se abrieron en el extranjero de acuerdo con Feria y Campillo (2010) Siqueiros por su lado, se trasladó a Chile y posteriormente a Perú, aquí sería donde el Movimiento Muralista empezaría a tomar fuerza en Latinoamérica durante los próximos años con el mismo propósito de intervenir los espacios públicos a gran formato con un contenido crítico y social, mejorando los materiales, las superficies y las técnicas.

⁴ <https://www.admagazine.com/cultura/diego-rivera-el-artista-que-dio-forma-al-muralismo-mexicano-20200404-6670-articulos.html>

Tal es el caso de artistas colombianos como Ignacio Gómez Jaramillo quien viaja a México sintiéndose atraído por estas prácticas en dicho país y su articulación con los procesos sociales que allí se estaban dando, posteriormente surgirían más artistas colombianos interesados como Débora Arango, Pedro Nel Gómez o Luis Alberto Acuña, generando estéticas que les permitiera entablar reflexiones en torno a problemáticas políticas y sociales del país.

2.1.2 Intentos del muralismo en Colombia

Finalizando el siglo XIX en Colombia ya se empezaban a dar unos primeros acercamientos hacia el muralismo, en este caso influenciado por temáticas evangelistas en donde se encontraban representaciones religiosas al interior de los templos como es el caso de los murales encontrados en Sutatausa elaborado por los evangelizadores según comenta Vallín (2010) esto era un ejercicio de recuperación de las primeras representaciones del Antiguo y Nuevo Testamento en templos religiosos durante la conquista como un acto de imposición cultural ante las prácticas indigenistas consideradas como salvajes.



Imagen 5 Murales de los testamentos bíblicos. Sutatausa.
Fotografía: Andrés Achury. 2016



Imagen 6 Murales de los testamentos bíblicos. Sutatausa.
Fotografía: Andrés Achury. 2016

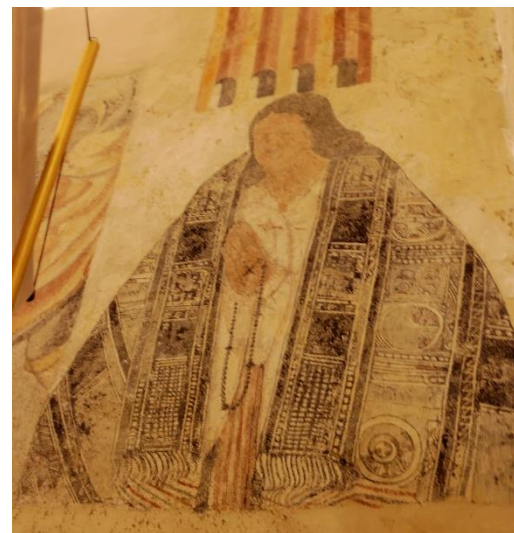


Imagen 7 Cacique indígena. Técnica: Mural.
Finales Siglo XIX. Fotografía: Andrés Achury. 2016

Estas primeras representaciones en la época de la conquista, guiadas por los procesos de evangelización hicieron uso de la imagen indígena incorporando elementos católicos en donde se pudiera representar el sometimiento y la transición a las creencias de la cultura occidental. Un ejemplo claro de esto es la obra realizada por misioneros evangelizadores (*Ver imagen #7*) donde elabora una pintura en formato mural al interior de la iglesia de Sutatausa representando a un cacique arrodillado con sus manos juntas rodeadas por una camándula y sobre sus hombros y espalda lo que parece ser una túnica o un manto con simbologías religiosas. Estas pinturas se replican con este mismo tema religioso durante toda la conquista representando a los indígenas en sus procesos de evangelización.

Luego de un gobierno conservador que se encargó de reprimir las luchas sociales de los sectores campesinos, indígenas, obreros y estudiantiles del país, se dan elecciones a la presidencia en el año de 1930, quedando como presidente el opositor del partido liberal Enrique Olaya Herrera quien en una experiencia de viaje en México conoce las obras y la labor de los muralistas, por tanto y con la ayuda del Ministerio de Educación, el pintor Ignacio Gómez Jaramillo viaja a México con el propósito de estudiar la enseñanza de las artes plásticas como modelo pedagógico de interés para el Ministerio, además de esto, se propone a aprender las técnicas del muralismo debido a los intereses de carácter militante en pro de las reivindicaciones sociales que se podían expresar en Colombia.

Luego de haber permanecido durante tres años en México, Gómez Jaramillo regresa a Colombia con el propósito de romper con la estética artística que tomaba como modelo las enseñanzas de la Academia de San Fernando de Madrid y que se dictaban en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia, un modelo academicista y conservador que de alguna manera ponía en un tercer plano los intereses culturales del país. Gómez Jaramillo en 1939 se arriesga para elaborar su primer fresco en el Capitolio Nacional llamado *La liberación de los esclavos*, que sería la representación



Imagen 8 Gómez Jaramillo: *La liberación de los esclavos*. Técnica: Fresco. 1939

de la libertad de los esclavos dada por un decreto el 21 de mayo de 1851, no sin antes mostrar la esclavitud a la que eran sometidas las comunidades (Vallín, 2010). El mural causó bastante polémica pues muchos asumían que no era una fiel representación del sentimiento y la identidad colombiana, meses después sería cubierto con un telón por atentar contra la moral debido a que las esclavas tenían descubierto su pecho y la manera en cómo marcaban a los esclavos con un hierro caliente en sus espaldas reflejaba mucha violencia.

Durante la presidencia de Alfonso López Pumarejo y luego de haber visitado México con el fin de ampliar el horizonte político del país, el gobierno colombiano reconoce el potencial creador del país mexicano al posicionar la cultura indígena dentro de las nuevas expresiones artísticas que reivindicaban la historia propia de su nación. A raíz de esto, la embajada de Colombia organiza una muestra artística en la capital mexicana de 34 esculturas del artista escultor Rómulo Rozo, fundador del Grupo Bachué⁵ Medina (1995) Este sería uno de los primeros diálogos que uniría a ambos gobiernos por el interés de las prácticas artísticas en relación con los asuntos sociales y políticos de cada país, sin embargo, estos diálogos fueron inmediatamente rechazados por el partido conservador colombiano asumiendo que cualquier vínculo con las ideas reivindicativas y revolucionarias con los procesos artísticos de México, atentarían contra la moral tradicional y contra los principios políticos del partido.

Teniendo en cuenta esto, a la par de Gómez Jaramillo, se encontraba otro pintor que retó la visión de una nación conservadora, se trataba de Pedro Nel Gómez. Durante toda la Década de 1930 el arte se vio fuertemente cuestionado por la búsqueda de lo propio influenciado por las ideas del muralismo mexicano, la realidad que se vivía en Colombia no era tan diferente, el sometimiento de las clases dominantes y la negación de una historia cultural campesina e indígena no hacía parte de los cánones estéticos del arte en aquel entonces. La lucha gestada por los pintores que negaban el academicismo tradicional heredado por los modelos europeos se daba desde las ideas de izquierda, algo que los conservadores no podían permitir, por tanto, se enfocaron en intentar reprimir de manera mediática todo medio de expresión muralista que atentara en contra de la moral y contra la identidad heredada por la colonia.

⁵ El Grupo Bachué fue conformado por una serie de artistas que se especializaron en diferentes técnicas y que a su vez rechazaban los cánones de belleza clásicos europeos, apostando a una estética que le apostaba al rescate de lo social, lo campesino y lo indígena como parte de una búsqueda de la identidad propia del país.

Para 1937, luego de que Pedro Nel Gómez regresara de Italia, es contratado por los conservadores en la ciudad de Medellín donde le piden elaborar una serie de murales en el edificio municipal de la capital siempre y cuando cumpla con los requisitos que le exigen, los cuales serían hacer alusión al trabajo y a las fuerzas vitales del Estado, las fuentes de riqueza y las costumbres de la “raza antioqueña”, además de esto se proponía una serie detallada de representaciones que haría ver al pueblo antioqueño como el sector social más ambicioso y vigoroso para el desarrollo industrial y económico del país según Vallín (2010) Luego de inaugurado el edificio, Pedro Nel ya había elaborado once murales los cuales fueron duramente criticados debido a que tomó una posición de izquierda para representar lo que le habían pedido, esto termina chocando con los principios ideológicos y políticos del partido conservador al punto de recibir críticas por parte de Laureano Gómez, quién de una manera molesta se refirió a las obras como una copia de los modelos estéticos del muralismo mexicano, agregando a su vez que carecía de composición, perspectiva y proporción.

Después de las críticas y el sabotaje de manera mediática hacia los primeros intentos del muralismo en Colombia, este pierde fuerza y queda en el olvido. En 1947 Pedro Nel Gómez retoma la práctica mural y Gómez Jaramillo toma la dirección de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, donde propone una cátedra de pintura mural con un sentido meramente social. Para 1950 el muralismo pasa de ser visto como una herramienta de representación política a una práctica con motivos más decorativos.



Imagen 9 Luis Alberto Acuña: Teogonía de los dioses chibchas. Técnica: Fresco. 1974

En este movimiento del muralismo en Colombia que surge durante los inicios de 1930 destaca también por sus obras, el artista Luis Alberto Acuña integrante del Grupo Bachué anteriormente mencionado, quien es reconocido por un estilo artístico de un realismo idealizado por la fantasía. Acuña se dió cuenta que en las proporciones anatómicas de los indígenas presentes

en las obras de Diego Rivera se encontraba una sensualidad y una belleza que correspondía al ideal humano que estaba buscando Medina (1995) a raíz de estas primeras impresiones, las obras de Acuña empiezan a representar la divinidad, la voluminosidad de las deidades indígenas a partir de sus leyendas generando un estilo híbrido entre su formación académica desde el gusto por el canon europeo y su interés por la representación de lo propio.

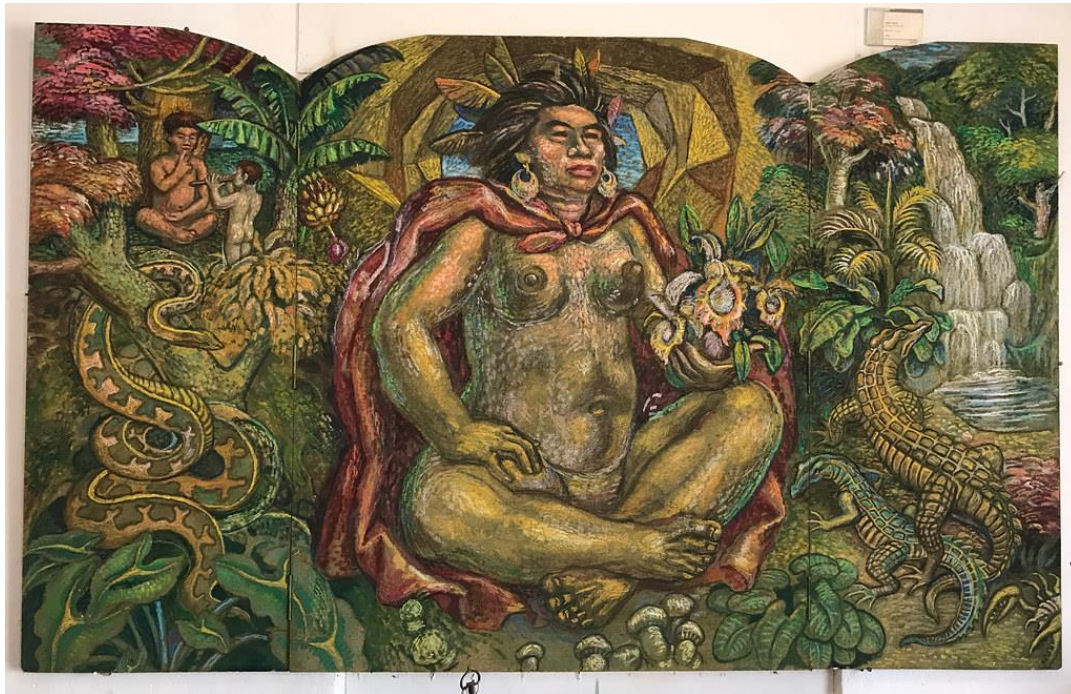


Imagen 10 Luis Alberto Acuña: La Mapiripana. Técnica: Fresco. 1986

Si analizamos estos antecedentes sobre la formación de estos primeros muralistas tanto mexicanos como colombianos, nos damos cuenta de que era una formación netamente académica cuyos cánones y estilos artísticos venían de un modelo europeo. La forma de representar lo propio, estaba aún permeada por movimientos artísticos del siglo XIX y XX como el realismo, el surrealismo, el impresionismo e incluso el cubismo⁶. En esa búsqueda por la identidad nacional, se empiezan a dar nuevas formas de creación y nuevos cánones capaces de representar las culturas campesinas e indígenas desde las miradas propias. En Colombia, estos muralistas también reciben

⁶ <https://arteac.es/muralismo-mexicano/>

una formación académica desde una mirada eurocéntrica, sin embargo, también surge una preocupación por la búsqueda de un movimiento artístico capaz de representar la identidad del país. Estos primeros acercamientos de Colombia hacia México durante los inicios de 1930 fueron importantes en tanto ayudaron a dirigir la mirada a un arte dispuesto a representar aquello que los definía como nación, aún así las técnicas seguían enajenadas a un modelo Europeo, tal es el caso de Luis Alberto Acuña quién durante sus primeros ensayos de murales es fuertemente criticado por artistas, críticos del arte y demás, argumentando que su propuesta al intentar incorporar el indigenismo en el arte seguía pensándose desde una formación académica por su manera de representar la belleza y la divinidad, por tanto no era algo nuevo.

Por otro lado, en Colombia desde 1970 en adelante, empieza a destacar un movimiento artístico heredero del muralismo conocido como Arte Urbano, inspirado por las prácticas artísticas callejeras del *Graffiti*, pero también por los murales a gran formato. Este movimiento es llevado a cabo principalmente por artistas empíricos quienes, en su exploración por las técnicas, las herramientas, las formas, los colores y los estilos propios, generaron una propuesta que se sale de los modelos artísticos tradicionales, incluso del muralismo. Para estos nuevos artistas, un aspecto relevante en el desarrollo de sus murales será el estilo propio que irá encontrando cada sujeto en la práctica.

En esta nueva corriente del Arte Urbano las temáticas son diversas, es decir, puede tener un contenido visual desde el interés de cada artista, no necesariamente es un arte motivado por las reivindicaciones de las luchas sociales, sino que agrupa diferentes intereses de acuerdo con lo que quiera mostrar el sujeto. Por otro lado, dentro de estas diversas temáticas también se encuentran las representaciones indigenistas o campesinas alejadas del arte académico, que apuntan a la búsqueda y al reconocimiento de una identidad propia.

2.1.3 Arte Urbano en Bogotá

Los comienzos del arte urbano en Colombia se fundan en el graffiti, una primera definición de este término dada por la Real Academia Española RAE sería; (*Del it. graffiti, pl. de graffiti*) que implica la escritura y el trazo sobre superficies de lugares públicos o privados sin autorización alguna. Sin embargo, es difícil precisar con exactitud los inicios del graffiti en cualquier lugar del mundo, si seguimos al pie de la letra esta definición podríamos decir que el graffiti tiene sus inicios en las pinturas rupestres como parte de las primeras expresiones artísticas de la sociedad, incluso se podría decir que durante la conquista española se llevaban a cabo escritos en las paredes como forma de expresión y resistencia ante los conquistadores. Siguiendo esta idea, el graffiti tiene su propia historia dependiendo la necesidad de representación y el lugar de ejecución.

En Colombia de manera histórica y en relación con el surgimiento del arte urbano gestado desde el graffiti, sitúa sus primeros antecedentes en 1970 cuando surge un movimiento en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional compuesto por artistas donde empezaron a pintar murales a gran formato que exponía una visión mucho más social y política del país, además de la representación de las demandas sociales durante esta década. A la par de este movimiento y teniendo en cuenta el auge del conflicto armado en el territorio nacional, diferentes grupos guerrilleros como FARC, ELN, EPL y M-19 hicieron uso del graffiti para comunicar sus posturas ideológicas y hacer propaganda de sus movimientos con el fin de hacer visible su presencia en los territorios como forma de dominación y apropiación.

Estas actividades que irrumpían el espacio público se fueron adoptando cada vez más a principios de 1980 por las subculturas urbanas, intentando construir nuevas identidades culturales a partir de las expresiones artísticas y musicales que se reflejaban incluso en las formas de vestir o habitar los espacios y que a su vez se daban de forma autogestionada pero apoyada siempre entre los sectores populares y universitarios Silva (2006) dicho apoyo entre estos dos sectores permitió dar otro sentido al hacer artístico y su contenido, planteando una estética que permitiera visibilizar las realidades sociales y cotidianas del diario vivir, sin alejarse de la carga política que debía tener el mismo. Sin embargo, incluso para esta década estas expresiones artísticas se seguían dando desde la marginalidad y la ilegalidad, además de la prohibición por parte de las instituciones del estado, Colombia se encontraba atravesada por el conflicto del narcotráfico, lo que llevó a infundir

el miedo de estar en la calle y de esa manera limitar todo tipo de intervención artística reduciéndolo a la clandestinidad y el anonimato.

Empezando la década del 2000, el graffiti empieza a tomar mucha más fuerza debido a la influencia de artistas extranjeros quienes fueron desarrollando mucho más sus técnicas, esto consistía en la creación de un estilo, el reconocimiento del autor en la pieza gráfica y la conformación de grupos dedicados a elaborar graffiti por toda la ciudad. En el 2001 diferentes artistas de Nueva York llegan a Bogotá para intervenir sus calles como una disciplina artística que implica un desarrollo constante y un aprendizaje por las destrezas artísticas (IDARTES, 2012) esta visita sería un precedente importante pues no solamente se demostró el alcance gráfico al que podía llegar el graffiti, sino que motivó a diferentes jóvenes y grupos artísticos de Bogotá a seguir desarrollando estas prácticas como formas de expresión desde la búsqueda y la construcción de una identidad capaz de transmitir saberes, vivencias y experiencias en los muros.

A raíz de esto empiezan a surgir diferentes colectivos artísticos como Toxicómano, Mefisto, Lesivo y Excusado (que años más adelante serían conocidos como Orfanato) mucho de estos grupos fueron conformados por jóvenes de sectores populares y universitarios que no se encontraban conformes con lo que la academia les impartía, además que muchos de ellos venían de una época en donde el graffiti era considerado como un acto vandálico. De esta manera, muchas individualidades decidieron recogerse en diferentes grupos para proponer un estilo que hiciera

sentir las inconformidades y las injusticias sociales. Además de incorporar dentro de sus murales diferentes técnicas como el estencil, los aerosoles, los pinceles, los acrílico y los vinilos para crear un estilo que hoy en día sería conocido como Arte Urbano.



Imagen 11 Toxicómano. Técnica: Street Art. Foto: León Dario Peláez. Recuperado de: <https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/erre-y-toxicomano-se-aliaron-con-la-cruz-roja-para-protestar-contr-la-desaparicion/74004/>

La institucionalidad ha sido uno de los temas que ha generado mayor debate en la práctica del Arte Urbano. En el 2007 la alcaldía abre el proyecto: *Muros Libres* dirigido por el colectivo Mefisto, la idea de este proyecto fue elaborar una serie de murales sobre la Av NQS/Cra 30 luego de terminada la fase I y II del sistema de Transmilenio los cuales manifestaran la convivencia social en relación con las políticas dirigidas hacia las juventudes durante la administración (IDARTES, 2012) si bien este fue un paso importante que permitió a los jóvenes artistas expresarse con mucha más seguridad desde el graffiti y el arte urbano abriendo incluso puertas de carácter comercial como lo es la publicidad, su intervención en la calle no dejaba de estar enajenado a las decisiones y a la regulación de las administraciones del estado, dicho de otra manera, estas expresiones seguían siendo un acto vandálico siempre y cuando no se acudiera la institucionalidad para avalar sus propuestas. El asesinato del grafitero Diego Felipe Becerra en 2011 más conocido como Trípedo a manos de la Policía Nacional mientras se encontraba pintando un puente en la Calle 116, demostró la persecución a la que se vieron sometidos muchos jóvenes artistas. El acto además de generar repudio ante la Policía Metropolitana y las instituciones de gobierno distritales generó criterios divididos frente al ejercicio artístico, por un lado, quienes lo defienden como una práctica de expresión cultural y por el otro, quienes sostienen que es un acto vandálico.

Los sucesos mencionados anteriormente abren entonces una brecha frente a la circulación y la ilegalidad que en aquella época tendrían estas producciones en los espacios públicos. De tal manera que entra a cuestionarse el nombre de "artista callejero" por parte de las instituciones en su concepción de que solamente los artistas con formación académica son quienes pueden pintar las calles, asumiendo que quien lo hace de forma ilegal y sin regulación, carece de concepto y sentido en su realización, por lo tanto, se verá siempre sometido ante las represalias y el rechazo de las autoridades. En aras de frenar la persecución hacia estos artistas y promover una convivencia desde la cultura artística, en 2017 la Alcaldía de Bogotá por medio del Instituto Distrital de las Artes (IDARTES) abre una serie de convocatorias donde fueron invitados 137 artistas con el fin de fomentar un Arte Urbano responsable, por lo cual el distrito dispuso espacios para tal labor, desde la calle 26 hasta los murales de la localidad de Rafael Uribe Uribe (IDARTES, 2018) Esto de alguna manera también permitió generar nuevos canales de diálogo entre el artista y la comunidad para que se vieran igualmente involucrados a partir de la toma de decisiones y consensos para la elaboración de los murales, sin olvidar claro está, que las administraciones distritales siempre han visto estas expresiones como simples elementos decorativos.

Actualmente el Arte Urbano se convierte un acto político desde el momento en que se decide abstraer diferentes realidades de la ciudad permitiendo comunicar las formas de habitar el espacio donde a su vez lo modifican y lo alteran, estas formas de habitar indudablemente se encuentran atravesadas por unas problemáticas sociales que invitan a ser pensadas y reflexionadas, por tanto es un error creer -por parte de las alcaldías y las instituciones distritales- que el graffiti y el arte urbano es una simple herramienta decorativa utilizada para ambientar las calles de la ciudad.



Imagen 12 Mal Crew. Técnica: Street Art. Fotografía: Mal Crew. Recuperado de: <https://www.senalcolombia.tv/jaime-garzon-graffiti>

Si vemos esta práctica realizada desde un punto de vista fuera de las normas e intereses institucionales, es más que evidente que estas expresiones reflejan relaciones, comportamientos y dinámicas sociales y culturales, de acuerdo con lo que manifiesta Chacón y Cuesta (2013) donde a su vez lo político se convierte en un eje fundamental a tratar, en tanto genera la construcción de miradas y subjetividades otras. Uno de los propósitos de estas imágenes no es más que buscar las percepciones, las experiencias y su vínculo social con lo que se encuentra representado, atravesando al sujeto para dar con reflexiones, análisis e interpretaciones que le permita develar muchos más significados. Ese juego en contra de la institución da la posibilidad de romper con unos parámetros estéticos y simbólicos porque no cumple con el criterio deseado, no sigue un estándar o una idea hegemónica en el hacer.

Lo anterior también involucra mucho a los espectadores, pues es precisamente a raíz de estas diversas interpretaciones en donde se puede generar un diálogo en el entramado social no solo compartiendo un punto de vista, sino también analizándolos y cotejando nuestras posiciones con las del otro. El Arte Urbano en cuanto a discurso, es una práctica social cargada de significados y símbolos, explícitos e implícitos que construye subjetividades desde las diversas formas de observar.

Mientras que la ciudad fue adoptando cada vez más estas manifestaciones como parte de la expresión cultural de los jóvenes y que a su vez mostraba la inconformidad social, con el tiempo se han venido conformando más grupos artísticos como Orfanato, Mal Crew, Cazdos MDC, APC, Vértigo, Mientras Duermen, PDV Crew, BeligeArte y otras más, igualmente individualidades que se han inclinado hacia esta práctica como Guache, Carlos Trilleras, SomaDifusa, Cacerolo o Yurika. Cabe agregar que la ejecución de esta práctica en diferentes lugares y superficies ha llevado a sus artistas a incursionar libremente en el uso de diversas técnicas y herramientas, algo que caracteriza al arte urbano es precisamente que contempla muchas posibilidades técnicas en el hacer. Todos estos artistas han dirigido sus esfuerzos para llevar el arte a las calles, lugar donde toda la gente lo puede ver, donde sin importar quién lo haya hecho puede ser visto, observado y apropiado, mostrando las cotidianidades y las realidades desde el habitar del día a día, mostrando la diversidad cultural para que el ciudadano



Imagen 13 Orfanato. Técnica: Street Art. Fotografía: Orfanato. 2019

cuestiona, construya o reafirme su identidad. Desde el momento en que un mural interviene el espacio público, este se convierte en parte del espacio público, por tanto, es el mural quien habita la cotidianidad del ciudadano, lo atraviesa inmediatamente con aquello que expresa.

La expresión artística como práctica cultural permite al ser humano la capacidad de reflexión sobre sí mismo ya que tiene la posibilidad de discernir y buscar nuevas significaciones para seguir desarrollando una mirada crítica y estética de su historia y la ciudad en que habita (IDARTES, 2012) la mirada abre paso a un diálogo donde las discusiones políticas, sociales y estéticas nacen incluso del disenso con la misma obra convirtiendo al graffiti y el arte urbano como herramientas de participación con las cuales se puede asumir otras formas de ver y habitar la ciudad desde la imagen.

2.2 La memoria cultural desde la reconstrucción del pasado

Para guiar el desarrollo del concepto de memoria como un ejercicio que parte de unos acuerdos sociales y colectivos, se tendrá en cuenta la siguiente pregunta ¿Cómo influyen las imágenes en los procesos de memoria social y colectiva?

Ahora bien, antes que nada, es necesario situar el concepto de memoria no desde la individualidad como un fenómeno psicológico y aislado en términos cognitivos, sino desde las relaciones sociales, así pues, se entiende el ejercicio de la memoria como una construcción social a partir de las narraciones, relatos, ideas, imágenes o representaciones del pasado por parte del recuerdo de uno o varios individuos siempre y cuando se generen unos acuerdos culturales que permitan un efecto en el presente.

Para Halbwachs (2004) quien sería uno de los primeros autores en abordar el concepto de memoria desde los estudios de la sociología, asume el ejercicio de memoria como un proceso social de reconstrucción de un pasado vivido ya sea por un grupo determinado o como un acontecimiento social. Para llegar a esto, retoma una de las premisas de Durkheim donde propone que el tiempo y el espacio son conceptos comunes que permiten la producción de las representaciones colectivas en relación con la memoria y que serían los encargados de garantizar su tránsito de generación en generación, posteriormente Halbwachs interesado por estos planteamientos, propone una perspectiva sociológica para abordar este concepto y que él llamaría *Los Marcos Sociales de la Memoria*, donde afirmaría que aquello que denominamos memoria se construye a partir de unos marcos sociales que se encuentran situados en el presente como un marco de representación que reside en las ideas y percepciones del ahora (narraciones, relatos, imágenes, etc.)

Pero eso que llamamos los marcos colectivos de la memoria serian el resultado, la suma, la combinación de los recuerdos individuales de muchos miembros de una misma sociedad. Estos marcos ayudarían, en el mejor de los casos, a clasificar, a ordenar los recuerdos de los unos en relación con los de los otros. (Halbwachs, 2004, p.10)

El recuerdo en cuanto a hecho social solo es posible evocarlo en sociedad precisamente porque el marco colectivo de la memoria es la recopilación de recuerdos individuales, es decir, son

los grupos sociales a los que pertenece el individuo quienes conjuntamente posibilitan los medios y las herramientas (marcos sociales) para reconstruirlo y reconocerlo.

Estos marcos sociales que plantea a continuación cumplen una función de dispositivos que permite clasificar y ordenar la memoria a partir de datos que se recopilan en el aquí y ahora, los cuales son *Tiempo, Espacio y Lenguaje*. El *Tiempo* es el que permitiría vincular el recuerdo con una cronología histórica y generacional en relación con las experiencias de los individuos; por otro lado, el *Espacio* implica localizar o ubicar el recuerdo en un lugar de la historia, estos dos marcos evitan hacer del recuerdo un elemento de memoria aislado o suelto para situarlo de acuerdo con las experiencias de cada individuo. Por último y quizá el más importante, el marco social del *Lenguaje* como configurador de la realidad social, pues las ideas y las experiencias se materializan por medio del lenguaje culturalmente definido como herramienta comunicativa y significativa. Jaramillo (2010) por otro lado se encuentran otros marcos sociales más específicos que dominarían la vida moral, donde los individuos articulan sus procesos de memoria en función de sus criterios morales, ya sea la familia, la religión o las clases sociales y sus tradiciones. Dicho lo anterior, hacer memoria implica asumir una representación a partir del tiempo, el espacio y el lenguaje.

Relación de los Marcos Sociales:

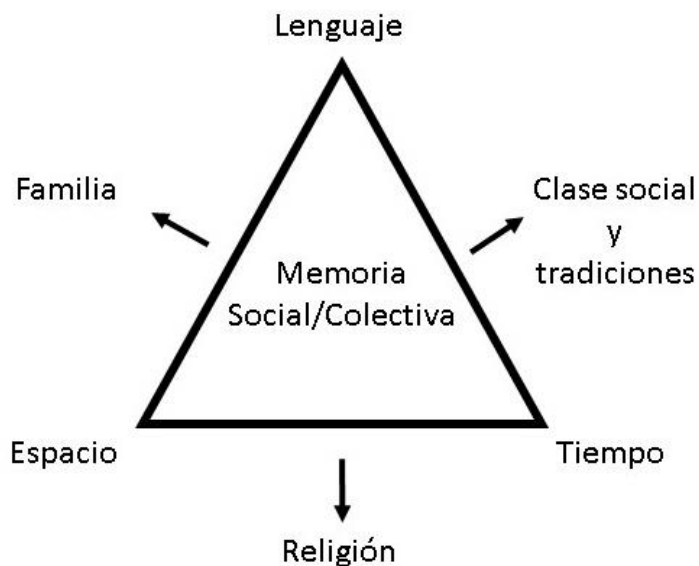


Imagen 14 Marcos Sociales, generales y específicos

Sin embargo, con relación a la idea de espacialidad, Halbwachs (2004) plantea que:

Por lo tanto, no es totalmente cierto que para recordar haya que transportarse con el pensamiento fuera del espacio, ya que, al contrario, es sólo la imagen del espacio la que, por su estabilidad, nos ofrece la ilusión de no cambiar en absoluto a lo largo del tiempo y encontrar el pasado en el presente; pero así es como podemos definir la memoria, y el espacio es el único que resulta lo suficientemente estable para poder durar sin envejecer ni perder ninguna de sus partes (p.161)

Mientras que la memoria histórica desde el lenguaje intenta dar cuenta del tránsito de la sociedad por el tiempo, la memoria colectiva y con ello los acuerdos culturales a partir de los marcos sociales, es la que se encarga de garantizar su permanencia en el tiempo, dicho de otra forma la historia tendría un valor informativo y la memoria social/colectiva es comunicativa en el sentido en que los grupos sociales la reconstruyen a partir de las conversaciones, las costumbres, los relatos, las narraciones y la conservación de las imágenes donde se desarrolla su habitar. En últimas y para finalizar esta idea, la memoria en tanto es narrativa ya sea de forma oral, escrita o visual implica que la recuperación de un recuerdo, acontecimiento o experiencia pasada en el presente dependa de una responsabilidad colectiva.

2.2.1 Imaginarios tejidos a través de la memoria

Para generar una primera aproximación al concepto de *Imaginario*, vale la pena remitirse a los planteamientos de Castoriadis (2007) donde afirma que en principio los imaginarios son contruidos por la sociedad en función de la misma sociedad y que deriva de los acuerdos culturales y colectivos. Esto se da a partir de representaciones sociales e históricas de imágenes que proveen contenidos significativos en un individuo y que a su vez integran y constituye el imaginario colectivo generando una red de significados que el llamaría después "magma de significados sociales", la cual se encargaría de orientar y dirigir la vida de la sociedad.

Dicho lo anterior, toda representación del mundo histórico y social se encuentra tejida a la acción simbólica llevada a cabo por un individuo o grupo determinado y que a su vez configura los modos de comportamientos y creencias de la sociedad.

El "magma" como término adoptado por Castoriadis (2007) para referirse a los fragmentos simbólicos que constituye al individuo, es objeto de memoria en tanto se recuerda y se reconstruye a partir de los imaginarios que a su vez comparte el sujeto dentro de sus construcciones mentales en relación con otros, en este caso se podría decir que la imaginación como proceso colectivo y la cultura se unen a partir de las representaciones que generamos para dar sentido al ámbito cultural, sus discursos y prácticas sociales

Ahora bien, una vez teniendo claro esto, Silva (2006) en relación con estos primeros planteamientos de Castoriadis comparte la idea de que la ciudad es una imagen del mundo como un escenario de diversos lenguajes, imágenes e imaginarios que se construye de manera colectiva. Teniendo en cuenta que los imaginarios implican la percepción ciudadana, estos vienen de todos los lados por medio de objetos conceptuales como los medios de comunicación, la narración, la literatura, el arte y de un cúmulo de representaciones generadas por la misma sociedad para dar significado al mundo, agregando que:

Es así como lo urbano de la ciudad se construye. Cada ciudad tiene su propio estilo. Si aceptamos que la relación entre cosa física, la ciudad, vida social. su uso, y representación. sus escrituras, van parejas, una llamando a lo otro y viceversa, entonces vamos a concluir que en una ciudad lo físico produce efectos en lo simbólico: sus escrituras y representaciones. Y que las representaciones que se hagan de la urbe, de la misma manera. afectan y guían su uso social y modifican la concepción del espacio. (Silva, 2006)

Silva hace hincapié en que el lenguaje del graffiti o el arte urbano es una de las representaciones que más se debería observar con detenimiento, puesto que es un lenguaje que irrumpe el marco social, cultural, lingüístico o moral atravesando la cotidianidad y el habitar del ciudadano, en este sentido es un campo de representación que busca decir lo indecible desde la crítica social, las reivindicaciones culturales o bien desde la invitación a la reflexión

Desde el punto de vista ciudadano, se entiende como aquellas estrategias durante el proceso de observación de una imagen por medio de las cuales los sujetos crean imaginarios y narran las historias de su ciudad, estos puntos de vista marcan una noción espacial en el sentido en que construyo un imaginario porque reconozco lo que veo o de alguna manera se hace familiar y

lo asocio con algunos marcos sociales de la memoria, y narrativa en el sentido en que lo cuento y lo narro porque sé sobre ello.

La representación de una ciudad es el resultado entre el acuerdo de muchos puntos de vista, A partir de estos puntos de vista, Silva (2006) propone tres pasos como parte del ejercicio de observar:

- **Objeto de exhibición:** El objeto de exhibición haría referencia a cualquier tipo de imagen o representación visual lingüística o narrativa, vista por el ciudadano.
- **Observación por un sujeto real:** Aquí se hace alusión al encuadre, aquello que el sujeto quiere y decide observar intentando tejer relaciones entre lo que sabe y lo que está viendo en el momento, esta sería la manera por la cual se generan los imaginarios a partir de la memoria.
- **Consecuencias de la mirada:** Implica los tipos de población a quien se dirige el objeto conceptual, en este caso al hablar de graffiti o arte urbano, es un objeto que va dirigido a la ciudadanía en general en tanto confronta lo que socialmente no es aceptado.

Según Silva estos pasos ayudan a comprender que una de las cualidades que permite dar y reflexionar estos puntos de vista es la exposición pública del objeto para ser observado debido a que no solamente se muestra, sino que este mismo define y construye una ciudad. Es claro y muy evidente que en una ciudad como Bogotá donde la producción y el bombardeo de imágenes prolifera a cada momento desde el graffiti, el arte urbano o la publicidad y donde el ser humano solo se dedica a consumir sin apropiarse, los imaginarios se dan sin tomar la imagen como un referente y sin la posibilidad de generar una debida interpretación alrededor de ella, por lo cual es un imaginario que parte de la intuición y que posteriormente se tomará como algo real y verdadero.

Por otro lado, si la observación de las imágenes se da teniendo como herramienta los marcos sociales que permita situar la imagen como un referente, su entendimiento será mucho más claro y reflexivo, incluso se da la posibilidad de evocar información desde el recuerdo y la memoria atribuido a una imagen, es así como el imaginario pasa a hacerse real como parte de las ideas y los acuerdos colectivos.

2.2.2 Identidad Cultural

La identidad es una construcción individual y social que determina aquello que nos distingue o nos diferencia de manera personal o colectiva en relación con otros individuos o grupos socioculturales. Según Taylor (1996) una identidad es primero que todo, una definición de sí mismo que se desarrolla de manera constante en el transcurso de su vida, producto de la elección racional de la persona, en tanto identifica lo que resulta más importante y menos importante para él, en este caso la identidad define y sitúa el mundo moral del sujeto durante toda su vida. Por otro lado, estas mismas definiciones de carácter personal se construyen a su vez desde la relación social y política con otros significantes relacionados directamente con unos factores culturales, emocionales, familiares, históricos, religiosos entre otros, tal como pasaría con los marcos sociales que consolidan el ejercicio de la memoria cultural y colectiva. De alguna manera el individuo no solamente narra y comparte en sociedad lo que es o lo que ha elegido ser, sino que defiende y puede llegar a poner en duda o a cuestionar su propia definición de sujeto.

Dicho lo anterior, la identidad se conforma entonces durante toda la vida a través de las experiencias y la manera en cómo interactuamos y nos comunicamos con las demás personas.

Por otro lado, Díaz (1993) señala que cuando hablamos de identidad cultural, implica un sentido de pertenencia donde los procesos sociales e históricos que constituyen el quehacer cotidiano se reflexionan de manera subjetiva y definen una forma de vida a partir de expresiones, relatos o narrativas. En ese orden de ideas, la identidad cultural se alimenta de las interacciones sociales como experiencias reflexivas que permiten recurrir a momentos de la historia para buscar significados que den sentido al presente.

De acuerdo con esto, se podría decir que la identidad cultural se debe a la memoria cultural y colectiva, en tanto permite reconocer el pasado y reflexionar sobre él para ir dando significado al futuro. De alguna manera las imágenes y las representaciones como una forma de comunicación, deja de ser un reflejo pasivo de la cultura y pasa a cuestionar los procesos identitarios que se encuentran inmersos en la ciudad generando reflexiones en torno a las definiciones y significados que construyen constantemente al sujeto durante toda su vida.

Por otro lado, Hall (2003) plantea que la identidad no es algo que permanece estático o fijo, sino que por el contrario es algo que se crea y se nutre desde diferentes posiciones específicas, es decir, se construye desde las distintas prácticas discursivas que toman forma durante la interacción social y en el encuentro de diferencias con el otro. La sociedad ya no se compone de una sola identidad cultural, sino que se compone de múltiples identidades que incluso pueden llegar a ser contradictorias entre sí. Igualmente, señala que:

Las identidades tienen que ver con las cuestiones referidas al uso de los recursos de la historia, de la lengua y la cultura en el proceso de devenir y no de ser; no “quiénes somos” o “de dónde venimos” sino en que podríamos convertirnos, cómo nos han representado y cómo atañe ello al modo como podríamos representarnos. Las identidades se constituyen dentro de la representación y no fuera de ella. (p.17-18)

Así pues, entendemos entonces que los procesos identitarios constantemente se van reescribiendo en función del sujeto, su contexto, sus experiencias y las interacciones sociales las cuales le permiten de alguna u otra forma no solo comprenderse a sí mismo y a los demás, sino que también le da la oportunidad de tener un control de sus decisiones, aun así, su mirada se perciba de una manera única.

Hall (2003) definiría todo esto como la noción sociológica del sujeto el cual no sería alguien autónomo o autosuficiente en la construcción de su identidad, sino que se forma en relación con los valores, significados y símbolos de los espacios que habita y los diálogos que tiene. El sujeto evidentemente tiene una esencia, es decir, tiene un "verdadero yo" pero a su vez este se modifica una vez se hace contacto con mundos culturales y prácticas discursivas externas o, en otras palabras, producto de la interacción social. Es aquí en dónde se puede establecer un puente entre lo personal y lo social, en tanto se interiorizan los valores y significados de los diferentes mundos culturales que se habitan, convirtiéndolo en "parte de nosotros" para que posteriormente nos permita ocupar un lugar dentro del mundo social en función de una identidad cultural.

3. Metodología

3.1 Paradigma de la investigación

El paradigma metodológico que acompaña esta investigación es de carácter cualitativo, pues me permite proporcionar profundidad a los datos, dispersión, riqueza interpretativa, contextualización del ambiente o entorno, detalles y experiencias únicas durante el proceso Hernández (2014) este paradigma situado desde los estudios de las ciencias sociales cuenta con una serie de estrategias investigativas que permite aproximarse a la búsqueda del conocimiento aplicando diferentes tipos de análisis conforme vaya arrojando los resultados en el proceso. Dicho lo anterior y teniendo en cuenta este tipo de investigación, el propósito principal no es más que comprender los puntos de vista del sujeto de estudio, en este caso, del artista Carlos Trilleras y la manera cómo sus murales se relacionan con el entorno social como parte de los procesos de la memoria cultural.

Siguiendo la idea de Salinas (2008) el uso de este paradigma que se interesa por la comprensión de las problemáticas de los ámbitos sociales permite generar una interpretación de los fenómenos sociales en los que se plantean unos determinados objetivos para dar respuesta a unos problemas concretos. No solo se observa y se recolectan datos, sino que se entablan diálogos permanentes entre el observador y lo observado, entre los datos y las hipótesis, de tal forma que se pueda empezar a generar reflexiones de carácter analítico y en este caso partiendo de unos supuestos de que el mundo social está compuesto por unos significados y símbolos.

Teniendo en cuenta lo anterior y de acuerdo a los planteamientos de Hernández (2012) el punto de partida de una investigación cualitativa es el contacto directo del investigador con un fenómeno social en donde se pretende encontrar respuestas a ciertos interrogantes desde una perspectiva holística, intentando comprender el conjunto de cualidades que caracteriza los comportamientos humanos y la vida social, considerando a su vez que los individuos son agentes activos en la construcción de realidades diversas. Por tanto, también se hace necesario comprender las situaciones desde las diferentes perspectivas de los individuos o grupos como protagonistas de los acontecimientos sociales, generando así un entramado de interpretaciones mucho más heterogéneas.

3.2 Enfoque metodológico

Teniendo en cuenta que la investigación busca observar, identificar, analizar e interpretar, su enfoque metodológico se enmarca en lo hermenéutico-interpretativo en el sentido en que no nos interesa llegar a un conocimiento objetivo, sino lograr unos acuerdos a partir de las interpretaciones que arroje la investigación.

Para lograr esto, se tienen en cuenta los planteamientos de Packer (1985) donde argumenta que la hermenéutica como herramienta de investigación, estudia la actividad práctica cotidiana que se encuentra inmersa en el mundo social, de esta manera nos permite comprender el cúmulo de significados que hay en los diferentes procedimientos de los individuos en sus actividades sociales incluso desde una mirada mucho más holística, donde para dar respuesta a unos interrogantes más particulares, se hace necesario comprender a su vez el contexto donde se desarrollan estas prácticas. De esta manera, la hermenéutica posibilita una forma de interpretación del contexto desde las actividades del intercambio social y sus significados

En el caso del Arte Urbano, las imágenes que son relativas al observador son aquellas que dependen de las actitudes humanas, es decir, de las capacidades que tienen las personas para representar mentalmente el mundo. Representaciones que les permiten recrear el mundo o rehacerlo partiendo de sus propósitos Posada (2007) tener en cuenta esto, me posibilita herramientas para indagar la manera en cómo el artista actúa e interactúa en un contexto histórico/social concreto, es decir ¿qué es lo que influye y lo que contribuye para que se dé una interacción con su entorno y contexto a partir de su actividad artística? Esto me permite entender al sujeto como un ser social que vive en interacción con los objetos que le rodean y a su vez observar los procesos de interacción y significación para el individuo, y la contribución de estos objetos en el entorno social para la construcción de los imaginarios en sus obras.

Teniendo en cuenta lo anterior y para situar mejor estas herramientas metodológicas, se llevará a cabo un ejercicio de interpretación primero desde los murales del artista, luego desde lo propone el artista con sus murales en relación con la memoria y posteriormente su incidencia en el contexto social desde los imaginarios. Estos murales tienen una temática particular y es su contenido étnico o indigenista, es decir, son imágenes que representan determinadas comunidades indígenas.

Ya que esta investigación se enfoca en los estudios visuales y su incidencia en los contextos sociales, se hace pertinente acudir a métodos para las artes que permitan analizar las imágenes desde los diversos factores sociales que interfieren en la lectura de sus significados y con los cuales posteriormente podamos desarrollar la debida interpretación.

Así pues, estos análisis se harán tomando como guía los planteamientos de Panofsky (1972) respecto a los estudios sobre iconología como un método de investigación historiográfico por medio del cual permite comprender los fenómenos históricos y sociales a través de las formas iconográficas que se representan en las imágenes.

De esta forma, Panofsky propone tres niveles para la comprensión de estos murales, que si bien no se van a aplicar de manera formal en la metodología se hace necesario tenerlas en cuenta como una base para su desarrollo:

- **Pre-iconográfico:** Es un nivel de análisis básico a partir de lo primero que puede captar nuestros sentidos, en este caso los formatos, las características estéticas, las formas, los colores, etc
- **Iconográfico:** Es un nivel medio que permite adentrarse a los significados de la obra y de los elementos que la acompañan a partir de la familiaridad con los conceptos y símbolos que componen la imagen.
- **Iconológico:** En este caso se buscan los significados más profundos de la obra teniendo en cuenta el contexto histórico/cultural que representa y a su vez su incidencia en el contexto actual.

Posteriormente también se tendrán en cuenta los planteamientos de Rivera (2015) respecto a los estudios visuales decoloniales, ella lo denomina la *Sociología de la Imagen*, aquí el interés es la búsqueda y la construcción de una mirada propia frente a la imagen con el fin de encontrar una serie de contenidos donde la perspectiva de análisis occidental o colonial no lo permite ver a simple vista. El método que propone Rivera busca promover "historias alternativas", que según ella esto significa tener en cuenta la pluralidad de significados que puede tener una imagen, según quienes sean los sujetos que la narran, eso implica no solo las fuentes oficiales como podría ser el autor, sino todos aquellos que se encuentran atravesados e identificados por la misma imagen. Para poder trazar ese recorrido se hace necesario entonces, acudir a diferentes periodos históricos,

primero desde la expresión iconográfica y luego, desde las fuentes orales o, en otras palabras, experienciales

La autora propone una forma de leer la imagen desde lo que ella denomina una mirada *Ch'ixi*, este concepto de origen Aymara adoptado por Silvia lo define como:

(...) el gris jaspeado, formado a partir de infinidad de puntos negros y blancos que se unifican para la percepción, pero permanecen puros, separados. Es un modo de pensar, de hablar y de percibir que se sustenta en lo múltiple y lo contradictorio, no como un estado transitorio que hay que superar (como en la dialéctica), sino como una fuerza explosiva y contenciosa, que potencia nuestra capacidad de pensamiento y acción. (p.310)

En otras palabras, es un color que se forma a partir de la unión de otros colores que siempre están separados, cuando vemos de cerca estos puntos a los que se refiere Rivera, podemos reconocer cuales son negros y cuales son blancos, si, por otro lado, tomamos distancia nos podemos dar cuenta que la cercanía de estos puntos forma un nuevo color a la percepción de nuestro ojo que es el gris, esa toma de distancia implica poder leer la imagen más allá de los atributos formales. *Ch'ixi* es la convivencia y el tejido de diversos elementos o interpretaciones que coexisten para develar nuevos significados de la imagen que desde una lectura única y eurocéntrica pasan desapercibidos. En este caso los imaginarios que rodean los murales hacen parte de esas otras formas de interpretar y percibir.

Es por eso que, en lugar de ver en las imágenes tan solo fuentes de apoyo, que sólo ilustran las interpretaciones más generales de la sociedad –como las que formulan típicamente los intelectuales liberales, nacionalistas o marxistas– propongo más bien comprenderlas como piezas hermenéuticas en y por sí mismas, atravesadas por voces de autor que no sólo describen o reflejan una realidad dada, sino que la interpretan, teorizan y reflexionan sobre ella, brindándonos una mirada sociológica sobre la organización, los valores y las fuerzas morales que moldean la sociedad. (Rivera, 2015, p.88)

Teniendo en cuenta que nos encontramos frente a unas imágenes que tienen como representación una temática indigenista y étnica, que a su vez se encuentran ubicadas en un espacio público que tiene una historia colonial, se hace necesario el uso de unos métodos de observación que estén fuera de la inmediatez, es decir, nos exige ir más allá de una mera lectura de atributos estéticos formales

Las imágenes ofrecen múltiples interpretaciones que configuran a su vez las narrativas históricas y culturales a partir de unos acuerdos sociales desde el imaginario y la experiencia de cada individuo Rivera (2010) esto implica un modo de observación donde se ve involucrada la subjetividad no sólo del artista, sino también del sujeto que está observando, estas diversas formas de interpretar permite la reconstrucción de un pasado como parte de un ejercicio de memoria capaz de generar reflexiones de forma más crítica y quizá más consciente en torno a la representación de hombres y mujeres indígenas en el arte urbano reciente.

3.3 Etapas de la investigación

3.3.1 Contexto y selección de los objetos de análisis

Las producciones artísticas del artista Carlos Trilleras se ubican en el Centro Histórico de Bogotá - Localidad La Candelaria, es en este sector donde se funda la ciudad de Bogotá, su urbanización se da a partir de una influencia eclesiástica procedente de los españoles al final de la década de 1700, su desarrollo urbano empezó con las capillas, las parroquias y los conventos. Estos vestigios, tanto las iglesias, su arquitectura colonial y sus calles empedradas aún se debido a que en 1950 es considerado patrimonio arquitectónico de la ciudad, es por esto mismo que este sector tiene una gran afluencia de turismo nacional y extranjero, además de sus museos y galerías.⁷ Dicho lo anterior, una de las características que más se destaca aquí es la influencia eclesiástica y los procesos de evangelización como resultado de la colonización.

Actualmente, estas calles históricas con un pasado completamente colonial que se evidencia en sus casas, en sus fachadas, en sus calles estrechas y empedradas se mezclan también con el fenómeno artístico del Arte Urbano que se ha encargado de darle un giro a la carga histórica colonial de esta localidad. Esto debido a que muchos de los murales que se encuentran ubicados en algunas de las fachadas de las casas tienen un contenido de carácter cultural y social en los cuales se resaltan no solo la biodiversidad, sino también resaltan y de alguna manera reivindican la diversidad étnica como parte de la riqueza cultural del territorio colombiano.

Además de la conservación del patrimonio histórico y colonial del sector que en un principio fue lo que impulsó y movilizó el turismo, la entrada del Arte Urbano en esta localidad

⁷ <https://bogota.gov.co/mi-ciudad/candelaria/historia-del-poblamiento-de-la-candelaria>

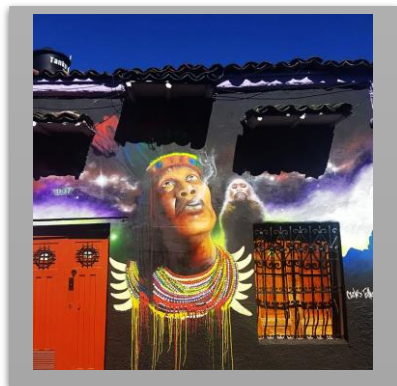
también se ha considerado como uno de los principales atractivos turísticos, por lo cual el número de población que transita por este sector sigue en aumento. A raíz de esto, en 2011 un artista callejero australiano y un grafitero canadiense deciden crear el proyecto de *Graffiti Tour Bogotá* con el fin de compartir las producciones artísticas urbanas como una nueva forma de ver y habitar la ciudad, esto a su vez daría a conocer a los artistas locales de manera internacional.⁸

El centro de Bogotá ha sido un escenario que reúne una amplia cantidad de imágenes producidas por el Arte Urbano y el graffiti, tanto de artistas locales como de artistas internacionales también. Una gran parte de los murales que se encuentran pintados en la localidad de La Candelaria son obra del artista Carlos Trilleras, un artista empírico que se ha encargado de elaborar alrededor de unos 20 murales en las paredes y las fachadas del Centro Histórico de Bogotá, algunos han sido borrados y otros pocos se han convertido en los más representativos de este sector. El contenido de sus obras tiene una temática indigenista, se caracteriza por una variedad de colores en su composición, donde se pretende representar la diversidad étnica del país y su riqueza natural, afirmando que “esto hace parte de la identidad cultural del territorio colombiano”.

Para la selección de sus murales se decide trabajar con 4 de ellos, las cuales son las obras a gran formato más representativas del artista y que a su vez han generado más impacto visual al público debido a su ubicación en un sitio turístico, donde también se encuentran instituciones educativas, negocios comerciales, museos y galerías. A demás de esto, son imágenes que tienen una fuerte carga simbólica desde la representación del tema indigenista y que a su vez se articulan con el eje central de esta investigación en relación con la construcción de imaginarios alrededor de la obra y su vinculación al ejercicio de la memoria.

⁸ <http://bogotagraffiti.com/>

Ubicación de los murales en la localidad La Candelaria



Cra. 2 #11-32 La Candelaria



Cra. 2 #12B-32 La Candelaria



Cra. 1 #9-31 La Candelaria



Cra. 1 #9-36 La Candelaria

Imagen 15 Ubicación de murales - Localidad La Candelaria

Descripción Preiconográfica - Objeto de análisis 1: Mural *Resistencia Kuna*



Imagen 16 Carlos Trilleras: Resistencia Kuna. Técnica: Mural. 2015. Fotografía: Andres Achury

Información del mural	Características visuales/pictóricas
<p>Título: <i>Resistencia Kuna</i> Autor: <i>Carlos Trilleras</i> Técnica: <i>Formato Mural</i> Dimensiones: <i>5,20mts x 2,50mts</i> Ubicación: <i>Localidad La Candelaria</i> Año: <i>2015</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> • Elaborado en la fachada de una de las casas del centro histórico de la ciudad de Bogotá • En el mural se encuentra una abuela indígena Gunadule (Nan dummad)⁹ quien sostiene una mirada hacia la parte superior izquierda, su cabeza se encuentra cubierta por una manta de color magenta con trazos blancos, porta una nariguera dorada, en su cuello tiene collares de perlas rojos y naranjas. • A la derecha de la abuela Gunadule se hallan figuras geométricas y al lado izquierdo se encuentra el dibujo de un ave igualmente mirando hacia la izquierda, una de sus alas se encuentra rodeada por triángulos. • Tiene una paleta de colores que varía entre distintos tonos de azules, morados, magentas, algunos cuantos tonos de blanco, rojo y naranja. Los trazos son gruesos y se encuentran sobre un fondo monocromático

⁹ Nan dummad: Palabra de origen Gunadule que significa *abuela* - tomado de <https://cuestionpublica.com/pueblo-gunadule/>

Descripción Preiconográfica - Objeto de análisis 2: Mural *El Indio*



Imagen 17 Carlos Trilleras: *El Indio*. Técnica: Mural. 2016.
Fotografía: Andrés Achury

Información del mural	Características visuales/pictóricas
<p>Título: <i>El Indio</i> Autor: Carlos Trilleras Técnica: Formato Mural Dimensiones: 3,30mts x 3mts Ubicación: Localidad La Candelaria Año: 2016</p>	<ul style="list-style-type: none"> • El mural se encuentra elaborado en la fachada de un negocio comercial. Fue pintado sobre un fondo monocromático negro. • En el mural se halla el rostro de un hombre indígena quien porta sobre su cabeza un sombrero que tiene una franja de color naranja, rojo, azul y verde que ajusta sobre su frente, arriba de este tiene plumas rojas, azules y algunas verdes. • En su cuello tiene abundantes collares de mostacillas de diferentes colores como el rojo, amarillo, blanco, azul, verde y magenta. Al rededor de sus collares pareciera que colgara lo que tal vez serían colmillos. • La mirada del indígena apunta hacia la parte superior derecha del mural, de su boca sale un humo blanco y sobre su hombro poza lo que podría ser un mono tití. • En la parte superior se ve pintado un universo o una bóveda celeste, la cual tiene colores morados, negros, blancos, naranjas con algunos destellos de estrellas.

Descripción Preiconográfica - Objeto de análisis 3: Mural *Yarima*



Imagen 18 Carlos Trilleras: Yarima. Técnica: Mural. 2018. Fotografía: Carlos Trilleras

Información del mural	Características visuales/pictóricas
<p>Título: <i>Yarima</i> Autor: <i>Carlos Trilleras</i> Técnica: <i>Formato Mural</i> Dimensiones: <i>3,30mts x 8mts</i> Ubicación: <i>Localidad La Candelaria</i> Año: <i>2018</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> • El mural se encuentra elaborado en la fachada de un hostel en el centro de la ciudad • Tiene un fondo negro con lo que parece ser un universo o un cosmos con algunas estrellas y galaxias • A mano derecha se encuentra la imagen de una mujer indígena, semidesnuda con su pecho descubierto en donde también tiene una serie de líneas pintadas, en su cuello cuelgan abundantes collares de diferentes colores y en su brazo izquierdo porta lo que podría ser un brazalete. • En la parte inferior de la mujer, se encuentra a ambos lados lo que podría ser dos flores. • En la parte de atrás de su cabeza se encuentra un círculo amarillo, como una especie de aureola y a su alrededor una serie líneas que forman unos triángulos. • Al fondo de la mujer y situados al lado izquierdo de la imagen se hallan dos guacamayos, uno de color rojo con plumajes azules y verdes, otro con tonos amarillos, azules y verdes

Descripción Preiconográfica - Objeto de análisis 4: Mural *Kogui*

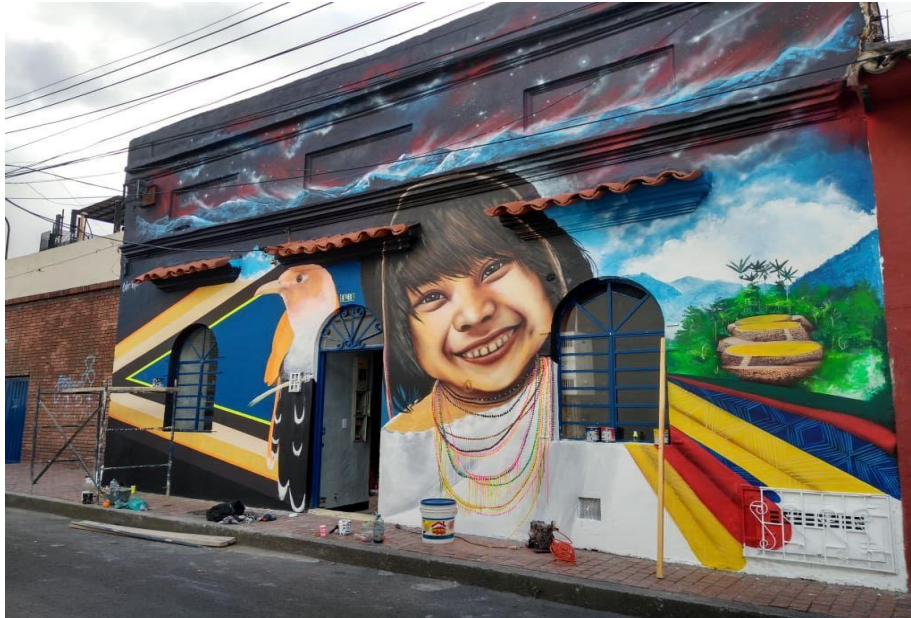


Imagen 19 Carlos Trilleras: Kogui. Técnica: Mural. 2019. Fotografía: Carlos Trilleras

Información del mural	Características visuales/pictóricas
<p>Título: <i>Kogui</i> Autor: <i>Carlos Trilleras</i> Técnica: <i>Formato Mural</i> Dimensiones: <i>4,50mts x 8mts</i> Ubicación: <i>Localidad La Candelaria</i> Año: <i>2019</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> • El mural se encuentra elaborado igualmente en la fachada de un hostel en el centro de la ciudad • En el centro de la imagen se encuentra el rostro de un niño o una niña, quien tiene un traje blanco y en su cuello porta algunos collares de colores. • A mano derecha se encuentra un paisaje montañoso y bajo este mismo, algunas franjas de color azul, amarillo y rojo con algunas líneas de colores más claros que formas algunas figuras geométricas como rombos y triángulos. • A mano izquierda de la imagen se encuentra un cóndor y como fondo salen algunas franjas de color negro, verde, algunos tonos claros de amarillo y un fondo azul. • Atrás de la imagen del niño o la niña, un fondo que sería un paisaje montañoso que se despliega hacia arriba, dando un efecto de altura con colores fríos haciendo alusión a la nieve. • Sobre las montañas se halla una especie de bóveda celeste con tonos rojizos, un poco de blanco y azul, además de destellos. Todo sobre un fondo negro.

3.3.2 A modo de análisis Iconográfico: Contexto histórico y cultural de los objetos de estudio

- **Resistencia Kuna**

El nombre del mural *Resistencia Kuna* y el rostro de la mujer como una de las primeras impresiones de esta obra hace alusión a la comunidad indígena Gunadule, más conocida como Kuna, quienes habitan en Colombia bordeando el Golfo de Urabá y en la comarca Kuna Yala ubicada en Panamá. Aunque poblaban otras zonas del país entre el Caribe y el Pacífico, los procesos de colonización durante el siglo XX¹⁰, la intervención con las primeras plantaciones bananeras y la presencia de grupos armados en sus territorios los obligó a migrar. Precisamente el Darién se convirtió en un corredor del narcotráfico por donde podrían trasladar la droga, a su vez serían tierras ocupadas para la minería ilegal, debido a esto no solamente los Gunadule, sino también distintas comunidades del pueblo Embera se vieron obligados a desplazarse de manera forzada de sus territorios producto del conflicto.¹¹

Por otro lado, otra de las características que se resalta en este mural son las formas geométricas que rodean el rostro. En este caso la principal pieza artesanal de esta comunidad son las molas a las cuales se hace referencia en el mural, elaboradas únicamente por mujeres. Estas molas hacen parte de un proceso textil que implica el corte y la costura para posteriormente lucirlas en sus prendas de vestir, si bien su función principal es hacer parte de su vestimenta, estas molas como un arte textil involucran también una representación gráfica del mundo que les rodea desde su cosmogonía, esto explicaría las formas geométricas y el ave que acompañan a la mujer a su alrededor como referencia a la cultura Gunadule.

- **El Indio**

Este mural titulado El Indio se sitúa como referencia de la comunidad Kofán, ubicados en la frontera amazónica entre Colombia y Ecuador, su actividad en la selva se ha visto reducida por la incorporación de la cultura campesina y mestizos a sus territorios. Además de esto su hábitat se ve altamente amenazado por la minería, las petroleras, la deforestación y el conflicto armado, lo que los ha llevado a desplazarse poco a poco a zonas cada vez más urbanas.

¹⁰ <https://www.onic.org.co/pueblos/128-tule-cuna>

¹¹ Caracterización de los pueblos indígenas de Colombia - <https://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Documents/Poblaciones/PUEBLO%20WOUNAAN.pdf>

Al encontrarse en territorio amazónico se encuentran en contacto con una geografía densa cubierta de selva y llena de largos ríos que son tributarios del principal río Amazonas, al ser un clima tan tropical la diversidad de flora que acoge este territorio es amplia. Así mismo la fauna es completamente variada. Al habitar en estas circunstancias geográficas les ha permitido ser mayores conocedores de este territorio, por lo cual su relación con el entorno hace parte de su entendimiento del mundo desde su cosmogonía.

Precisamente esta estrecha relación con el entorno natural implica hacer uso de lo que está a su alrededor para su beneficio y pervivencia como lo es la tierra misma, tanto para la agricultura, la caza de animales y el uso de plantas no solo para la alimentación, sino como parte de su sistema de medicina tradicional. En este caso hacen uso de las plantas que se encuentran en su entorno como medicina o remedio para tratar enfermedades que dentro de su cosmogonía dividen en físicas y espirituales; el yagé como una bebida producto de la mezcla de varias plantas con propiedades psicoactivas o alucinógenas, hace parte de ese sistema de representación para la solución de conflictos, la toma de decisiones y tratamientos médicos.

Como se ve en el mural también aparece un mono, esta imagen hace parte de esa relación que existe entre sujetos Kofanes y naturaleza, el hecho de habitar la selva también les ha dado la posibilidad de convivir de una manera balanceada con las diferentes especies de animales que allí se encuentran. Incluso dentro de su cosmogonía y más específicamente dentro de sus tratamientos desde la medicina tradicional con las plantas, esta comunidad ve a los animales como seres guía capaz de dirigir el camino de sanación en el plano físico y espiritual, esto podría verse representado en la imagen a partir del universo que se encuentra pintado en la parte superior del indígena, de alguna manera, desde su cosmovisión se le atribuyen poderes -tal vez sobrenaturales- a los animales de la selva quienes de alguna manera guían o aconsejan el ritmo y la forma de vida de esta comunidad, quizá, por ser los habitantes primeros y los máximos conocedores del territorio. Esto mismo podría explicar de alguna forma el hecho de que el indígena de la imagen lleve en sus atuendos plumas de guacamayos en la corona que porta sobre su cabeza y el collar adornado con colmillos de jaguar y perlas.

- **Yarima**

Al no tener una experiencia que como referencia me permita contextualizar mejor este mural, me apoyo de los antecedentes históricos que provee el archivo del Banco de la República de Colombia pues así mismo poca es la información que se tiene sobre la extinta comunidad Yariguíe a la que hace referencia el mural.

Este mural representa una de las cacicas más importantes para la cultura Yariguie quienes se situaban sobre la región del Magdalena Medio. Yarima, quien es la mujer semidesnuda que se encuentra en el mural, fue esposa del cacique Pipatón quién acompañado por ella lideró una serie de batallas en defensiva contra los conquistadores españoles en donde se presentaba una fuerte resistencia por parte de los indígenas. Sobre su cabeza, se encuentra un círculo amarillo lo cual podría ser una aureola como representación de divinidad de acuerdo con las creencias religiosas, esto explicaría la apropiación de esta figura por parte de los habitantes Santandereanos como una mujer valiente y fuerte capaz de enfrentar al ejército español.

Su forma de vida se daba en relación con lo que proveía el entorno natural, en este caso bosques y selvas húmedas, por lo cual también se ve parte de la fauna selvática como lo son los guacamayos.

Desde 1900 en adelante empezó un proceso de exterminio contra esta comunidad por parte de los caucheros y los tagüeros quienes les arrebataron sus tierras con el fin de explotar sus recursos. Más adelante sería la explotación petrolera la que se encargaría de acabar definitivamente con esta comunidad, acabando a su vez con su memoria.¹²

- **Kogui**

Este mural y como su nombre lo indica, hace referencia a la comunidad indígena Kogui ubicados en la Sierra Nevada de Santa Marta, este lugar se encuentra protegido y resguardado por las cuatro comunidades que allí conviven, Kogui, Arhuacos, Wiwas y Kankuamos. Aunque siendo un área protegida no solo por las comunidades indígenas, sino también por la red de Parques Nacionales Naturales de Colombia no es ajeno a la alta presencia de grupos armados como guerrilleros o paramilitares, los cuales se encuentran en disputas por el territorio con el fin de

¹² <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-284/los-yareguies-resistencia-en-el-magdalena-medio-santandereano>

producir más cultivos de coca para posteriormente procesar droga. A parte de esto, viven en constante conflicto por los proyectos mineros y la explotación de hidrocarburos, esto ha llevado a la destrucción de las montañas y muchos otros lugares considerados por los indígenas como sagrados.

Uno de estos lugares y que se evidencia claramente en el mural junto al rostro, es Ciudad Perdida construida en el entorno selvático de la Sierra por los Tairona, antepasados de las cuatro comunidades anteriormente nombradas.

Al encontrarse en una zona tropical y al ser un nevado, se encuentran diversos ecosistemas donde también habitan diferentes especies de flora y fauna, en el mural se puede ver en la parte superior un sistema montañoso de nevados y arriba de ellos el universo como representación de su espiritualidad. A la izquierda del rostro, un cóndor como una de las aves que habita principalmente en estos espacios y que para los pueblos indígenas que allí se encuentran es la representación de la autoridad y animal encargado de mantener el equilibrio del ecosistema al interior de la Sierra Nevada.

3.3.3 A modo de análisis Iconológico de los objetos de estudio

En el análisis iconológico de los murales de Carlos Trilleras, podemos darnos cuenta de que demuestra un interés por evidenciar y representar por medio de la pintura, la diversidad cultural de algunos lugares del territorio colombiano.

Si bien, cada mural hace parte de la realidad individual del artista y de sus experiencias con comunidades indígenas en diferentes lugares de Colombia, el hecho de situarlos en un espacio público y más específicamente en un lugar turístico el cual toma esta característica por mantener en sus edificios, casas y calles el estilo de un pasado colonial, los carga inmediatamente de significados que se van construyendo de manera colectiva por aquellos que lo observan, a esto también se le agrega el hecho que el lugar acoge un número considerable de locales comerciales para la venta de artesanías elaboradas por indígenas y campesinos, igualmente algunos de sus dueños suelen ser nativos de alguna comunidad . Aunque tal vez este no haya sido un factor planeado por el artista de manera consciente, es importante resaltarlos pues entra en un diálogo directo no solo por la resignificación del espacio por ser público, sino también por la

resignificación de un pasado que no fue grato para las comunidades indígenas en la época colonial. Entendiendo que, durante este periodo, sufrieron no solamente los procesos de evangelización, también fueron sometidos a la esclavitud y en el caso de algunas comunidades, al exterminio total de su identidad y a su vez de su cultura, como puede ser el caso de lo que representa el mural “Yarima”.

Por otro lado, al realizar este tipo de representaciones en la actualidad, se hace necesario pensarlas como una nueva escritura de la historia. El mural "Resistencia Kuna" de alguna manera es una fiel representación como reivindicación de una comunidad que durante años vivió el conflicto por culpa de la minería ilegal, además de ser un suceso en la historia que poco o nada se ha visibilizado. Igualmente se comenta sobre el conflicto de la minería y las empresas bananeras durante el siglo XX y a su vez se habla sobre las prácticas de narcotráfico actualmente en ese territorio, pero se invisibiliza a los actores que tuvieron que desplazarse por culpa de la guerra y quienes estuvieron a punto de perder su cultura por culpa de esta. Este mismo tema del conflicto armado se replica de forma implícita en todos sus murales como una problemática que durante años ha afectado de manera sistemática a las comunidades indígenas.

Estos murales surgen igualmente como un pretexto para construir una historia y una memoria que se narra desde las fibras sensibles de quien los observa. Las imágenes en este caso matizan la realidad actual y se convierten en un relato para recordar no solo una historia, sino acontecimientos que actualmente siguen sucediendo.

De acuerdo a lo anterior, el mural “El Indio” y “Kogui” relatan la problemática del extractivismo y los cultivos ilícitos por parte de grupos armados en la Sierra Nevada de Santa Marta y la selva del Amazonas, esto durante el transcurso de los años hasta la actualidad, ha ocasionado pérdidas en la flora y fauna de los territorios y a su vez un daño ambiental que supone un golpe bastante fuerte en términos culturales para las comunidades que allí habitan pues, la pérdida de su entorno lleva directamente a una pérdida identitaria.

Aunque los murales no representan un momento específico en la historia cultural del territorio colombiano, ni tampoco es una copia totalmente exacta de las fotografías, podemos decir que contienen los elementos suficientes para poder llevar al observador a ciertos momentos en la historia si así lo quisiera interpretar, pues esto depende de cada individuo de acuerdo con sus experiencias con aquello que está observando.

Traer estas imágenes al contexto urbano, sin importar que haya sido parte de las experiencias individuales del artista, supone un diálogo bastante importante en términos de cultura, memoria e identidad, en tanto permite conocer y reconocer de nuevo los hechos, primero; desde las experiencias y referentes del observador, y segundo; desde la distancia espacio/temporal que posibilita el mural y el formato en sí mismo.

De esta manera, la propuesta artística de Carlos Trilleras como una iniciativa para el rescate de la memoria y la identidad, se convierte en una práctica colectiva de recuperación memorial y de reconstrucción histórica desde las experiencias individuales de cada quién, así como desde los imaginarios construidos socialmente, a la vez que invita a cuestionar las formas en como se habita la mirada.

3.3.4 La mirada Ch'ixi en el muralismo del artista Carlos Trilleras

Lo Ch'ixi como una convivencia de elementos múltiples se encuentra presente en los murales y en los imaginarios que producen estos murales. Si lo entendemos como el lugar en donde elementos diversos coexisten, aunque sean opuestos para develar nuevos significados, podemos decir que la representación de estos murales contienen una identidad cultural que proviene no solo del sistema de creencias de una comunidad específica de acuerdo con su cosmogonía que muchas veces es de carácter politeísta, sino también se involucran hechos que hoy en día constituidos en la cultura como lo es la creencia hacia religiones occidentales por parte de miembros de comunidades indígenas. Esto no quiere decir que por la imposición cultural hayan dejado una religión por otra, si bien, muchos miembros de las comunidades ya no se encuentran representados por su sistema de creencias originarias, hay muchos otros que, aunque comparten y adoran al Dios de alguna religión occidental, también realizan ceremonias, rituales y ofrendas a sus primeros dioses de acuerdo con su cultura originaria.

Esto que propone Silvia, en la actualidad pasa a ser un concepto muy importante porque, no significa la fundición o la mezcla de estos elementos que surgen de las interpretaciones de las imágenes, sino que son elementos que simplemente están presentes de forma separada que coexisten en la representación de un mural, los cuales emergen precisamente en el momento en que el observador interpreta la imagen.

Por otro lado, en la búsqueda del artista por una identidad cultural desde las raíces indígenas en los espacios urbanos, este concepto se hace presente desde la mezcla racial y más que todo cultural que da como resultado el mestizaje. Si bien esta búsqueda nos puede llevar a unos orígenes primeros y que son precisamente los que Carlos Trilleras pretende representar en sus murales, es importante tener en cuenta que para la actualidad y de acuerdo con el intercambio de experiencias culturales que se tiene entre comunidades de todo tipo, más aún con las culturas occidentales y todo lo que eso conlleva, esa idea del indígena puro o del criollo puro no existe. Dicho por (Rivera, 2010) las nuevas generaciones indígenas están pasando por un proceso de redescubrimiento a partir de las memorias de sus abuelos, quienes tienen un arraigo cultural bastante fuerte, en ese sentido, lo Ch'ixi no implica una fusión o una hibridación indígena y occidental de la cual pueda salir un tercero, sino que son dos miradas que se yuxtaponen porque transita constantemente entre lo propio y lo externo.

Ahora bien, del mismo modo así como hay sujetos indígenas Ch'ixis, también hay sujetos de descendencia española-mestizos que son Ch'ixis debido a que durante la colonia la sangre española se mezcló con la sangre indígena, si bien al día de hoy se podría asumir que el blanco-mestizo no tiene un solo rasgo físico originario, sin duda tiene rasgos culturales con las comunidades indígenas que durante el paso del tiempo se han ido heredando quizá en los comportamientos o en detalles muy pequeños que hacen parte de unas prácticas originarias.

Así pues, generar una búsqueda de la identidad en un contexto urbano como lo es Bogotá que a su vez es una ciudad que reúne muchas culturas, entre ellas originarias y contemporáneas también, puede suponer un reto. Sin embargo, es aquí en donde el arte mural juega un papel bastante importante que posibilita -como se había dicho anteriormente- el redescubrimiento desde las interacciones sociales, desde los comportamientos en la cotidianidad y la manera en cómo se desenvuelve el sujeto en ciertas situaciones de su vida diaria, también desde sus experiencias directas o indirectas con las representaciones de estos murales y por último, a partir de los imaginarios, todo esto mediado por un ejercicio de memoria que permite hacer saltos en la historia. Estos cuatro murales elaborados por Carlos Trilleras no son entonces una única forma en la cual podemos evidenciar la identidad cultural, sino que son dispositivos por medio de los cuales podemos generar procesos desde la memoria, el recuerdo y también desde las problemáticas sociales y culturales a las cuales remite para tejer y reivindicar otras identidades culturales.

3.3.5 Categorías para la interpretación de los datos

Para la interpretación de estos datos se tendrán en cuenta tres categorías de análisis

Relatos e imaginarios	Durante el proceso de creación y circulación de la imagen
Memoria cultural (memoria colectiva)	Un proceso de construcción y de acuerdos culturales.
Identidad cultural	Se configura a través de los procesos de memoria y los imaginarios que se tejen de manera colectiva.

4. Interpretación de los datos

4.1 Entrevista Carlos Trilleras

Con el propósito de obtener un acercamiento más específico del proceso de creación de los murales, se llevó a cabo una entrevista por medio virtual con el artista, la cual permitirá profundizar y conocer las experiencias alrededor de sus producciones, así como su perspectiva frente a lo que transmite las mismas. Además de esto, podremos conocer las historias o relatos que acompañan la imagen, es importante poder contar con un punto de vista mucho más cercano como parte de ese proceso que consiste en la recuperación de la memoria cultural.

Carlos Trilleras es un artista empírico cuyos murales se localizan mayoritariamente en la localidad de La Candelaria - Centro Histórico de Bogotá, además de su actividad en este sector, también ha sido participe en las Mingas Muralistas en Toribío (Cauca) y el Valle de Sibundoy (Putumayo) donde ha realizado diferentes obras en torno al tema indigenista abordado desde el territorio, la identidad, la ancestralidad y la diversidad cultural.

En la siguiente entrevista nos da a conocer algunos elementos importantes en relación con sus obras.

- **¿Hace cuánto tiempo llevas haciendo murales? ¿Cómo fue tu acercamiento al mundo del arte?**

Carlos Trilleras: Llevo haciendo murales desde que estaba en el colegio, gran parte del colegio estaba decorado con mis murales, ahí comenzó también esa exploración de querer apropiarme del espacio.

Mi acercamiento con el arte empieza desde muy pequeño, empiezo a desarrollar la destreza con los pinceles, a esbozar mucho con lápices, luego empiezo a hacer publicidad para los bares, los negocios y las tiendas que están en La Candelaria, de ahí parte la inquietud de querer expresarme. Después nace la necesidad de formar un lenguaje o de pronto de generar como un canal para poder comunicar, es allí donde mis experiencias, mis vivencias pasan a ser expresadas de una forma artística.

- **¿Por qué Street Art?**

C.T: El Street es algo que se ha llevado más a la era contemporánea, sin embargo, lo que yo hago tiene un poco de muralismo, pero también se complementa con la libertad de técnicas y herramientas que posibilita el arte callejero. Realmente todo lo que hay en esas obras son vivencias, experiencias y sentires, de todo esto sale una especie de *pintura popular*, así la denomino porque es más darle al pueblo lo que es del pueblo.

- **¿Cuáles han sido las dificultades más grandes que has encontrado en tu carrera como artista?**

C.T: Más que dificultades, lo veo como retos. Lo que yo asumo como dificultad son esos retos que lo llevan a uno a sembrar fuerza con todo esto que he podido hacer, cuando mi ejercicio artístico se hace más fuerte, se rompen algunos obstáculos y se abren caminos también dando paso a otras oportunidades, eso es lo que me ha posibilitado el arte.

- **¿Tienes algún tipo de relación, contacto o experiencias con las personas que pintas en tus murales?**

C.T: Bueno, algunos son personas de algunas comunidades, muchas comunidades me han invitado a vivir experiencias en sus territorios, incluso a presenciar y participar de las fiestas populares de cada región entonces mediante esta vivencia aprovecho un poco para compartir, para vivir y poderme expresar dejándoles alguna obra mía, eso es algo fundamental en lo que hago. De esas vivencias es de donde nacen la mayoría de las obras.

- **¿Crees que "el ejercicio de la memoria" tiene un papel relevante dentro de tus murales?**

C.T: El ejercicio de la memoria sí es fundamental en cuanto a que es algo que debemos rescatar y dar a conocer todo aquello que tenemos, de quienes somos y buscar muy adentro lo que nos caracteriza como país. Las obras realmente están enriquecidas por eso, por una memoria y por una búsqueda de identidad.

- **¿Cuál es la historia que acompaña el mural "Resistencia Kuna", "El Indio", "Yarima" y "Kogui"?**

C.T: Bueno empezamos por el principal o el más reconocido de todos que es *Resistencia Kuna*, es una de las obras más relevantes de la candelaria, lo que yo quería era representar el pueblo Kuna

Tule en ese acto de resistencia cuando frentearon al gobierno panameño en 1925 quienes los querían obligar a occidentalizar sus tradiciones, su cultura, en pocas palabras eso significaba borrarlos del mapa. Luego de ese acto de resistencia los Kunas en dialogo con el gobierno panameño lograron crear un territorio autónomo llamado Comarca Indígena de Kuna Yala, esa es la historia detrás de ese mural. Ya luego también se relacionan otros acontecimientos como el problema de las bananeras contra el territorio de los Kuna, por ejemplo.

El muro del *Indio* es en sí un homenaje a mi papá, el hecho de compartir conmigo me llevó a verlo o a percibirlo con esa energía, con ese espíritu de un Taita, de un chamán como para homenajear todo lo que en esencia es él.

Yarima, emmm... me llamó un amigo para adecuar esa fachada, me contó la historia de esta cacica, de la guerrera, la verdad no conocía la historia de esta mujer guerrera y lo que hice fue unirla con otro concepto para representar a la mujer latina, unirlo con esa fuerza y esa berraquera que tiene la mujer latina.

En cuanto al muro *Kogui*, bueno, hace un año estuve por la Sierra Nevada, la verdad no la conocía, entonces al estar en la sierra, aprendo, conozco, comparto e investigo esos universos de las cuatro comunidades principales Arhuacos, Wiwa, Kogui y Kankuamos los cuales son los más fuertes en la zona entonces para mí fue fundamental estar en una parte de Palomino para poder empezar esa búsqueda de quienes son los Koguis, un amigo de la comunidad me mostró toda esa riqueza cosmogónica que manejan, todas esas creencias y fuerzas espirituales que tiene la cultura Kogui, entonces cuando se dio la adecuación de esa fachada quise representar en sí todo lo que me enseñaron, la riqueza de los niños y de la infancia, el hecho de que ellos estén felices allí, parte de la representación de Cuco Ardilla, en la parte de arriba la Sierra Nevada que es tan representativa para todos nosotros y ese punto de vida tan fuerte que se debe conservar. Parte de Teyuna o Ciudad Perdida que es como el ombligo de todas las culturas, como el inicio de todo, entonces en sí, ese muro tiene ese recorrido visual, como toda esa fuerza de la Sierra Nevada

- **Cada imagen tiene un aspecto estético, unas formas que lo acompañan, unos colores específicos y un diseño en sus elementos ¿esto se puede vincular a un ejercicio de memoria en el reconocimiento de una identidad?**

C.T: La paleta en sí de tonos, de colores, de matices la cual conforma ese recorrido visual de las obras es un contraste de quienes somos, de la diversidad que representamos y que tenemos no

solamente en Colombia, sino en Latinoamérica, entonces es el reconocimiento que se hace hacia la memoria de todo lo que culturalmente tenemos.

- **¿Por qué pintar rostros? ¿Qué representa para ti el rostro indígena? Algo muy característico en tus murales**

C.T: Esto va ligado un poco a lo que hablábamos anteriormente, generar una identidad, ligado a la búsqueda de unos principios y unas raíces. Cuando desarrollo este tipo de búsquedas por ejemplo voy encontrando quien soy, voy explorando un poco más mis raíces y al encontrar de donde soy encuentro también quienes son mis ancestros. Es un poco la representación que quiero dar cuando hago este tipo de rostros o expresiones en mis muros.

También reafirmo o rectifico el hecho de ser honesto con lo que pinto, creo que eso es fundamental, ser honestos con lo que hacemos y con lo que somos. Para mí es muy importante que las personas cuando vean este tipo de imágenes se sientan identificadas, que sientan esa fuerza, ese poder, que sientan esos tonos, esa paleta de colores y esa representación de todo lo que somos

- **Muchos de tus murales las cuales tienen un contenido indigenista bastante fuerte se distribuyen en el centro histórico de la ciudad, un lugar con una historia muy colonial ¿esto tiene alguna relación con la apropiación del espacio que anteriormente comentabas?**

C.T: Todo se dio espontáneamente, la verdad fue una cuestión casual, pero también es super fuerte la zona para las personas que vienen, o sea, eso me parece super importante porque es la parte más visitada de Bogotá, la parte más turística, entonces es bonito que se den cuenta y que se lleven todo esto de qué es lo que tenemos y miren quienes somos. Pero a la final todo fue una cuestión espontanea, todo se dio y tomó fuerza fue por esto, porque la gente realmente estaba buscando quizás una identidad

4.1.1 Análisis de entrevista

Esta entrevista nos permitió comprender y reconocer los diferentes temas que giran alrededor de la obra desde el punto de vista del autor, así mismo identificas aquellos aspectos que desde la apropiación del artista dan vida a estos murales.

Principales aspectos que componen el ejercicio artístico de Carlos Trilleras	Punto de vista del autor – Carlos Trilleras
Estilo artístico	El artista nombra y denomina su ejercicio artístico como <i>Pintura Popular</i> , donde gesta sus raíces en la práctica del muralismo, pero explorando otras formas de hacer a partir de la libertad del arte callejero. Es importante recordar que esta corriente artística callejera que también es contemporánea se alimenta de muchas experiencias desde los diversos usos de las técnicas y desde la búsqueda de un estilo propio. En este caso Carlos nombra su propio estilo a partir de la relación entre el espacio público como un lugar habitado por todos y el contenido temático de cada obra que en este caso son representaciones de comunidades que de alguna manera han sido vulneradas socialmente.
Apropiación del espacio	Cuando se habla de la apropiación del espacio, Carlos plantea dos puntos de vista: una apropiación del espacio desde su búsqueda personal y otra apropiación del espacio desde la mirada de quien observa. En la primera da cuenta de una preocupación por querer expresar lo que para él ha sido una búsqueda de sus raíces, en esta medida nace un lenguaje artístico para comunicar las experiencias o vivencias de su búsqueda. Por otro lado, surge un interés en que sea el observador quien posteriormente genere procesos de apropiación desde lo que ve e interpreta, sintiéndose identificado con los elementos que componen el mural. Este lenguaje creado por el artista abre paso a diversas miradas donde

	<p>la imagen se convierte en un elemento que propicia la circulación de muchas otras experiencias.</p>
<p>Memoria cultural/Identidad cultural</p>	<p>El ejercicio de la memoria acá tiene dos momentos, el primero de ellos se da desde el artista en relación con sus experiencias como la búsqueda de un pasado. En el momento en que estas experiencias se materializan, esta memoria desde la exploración propia del sujeto abre paso a un segundo momento y es la memoria cultural y colectiva evocada por el observador donde se generan una serie de recuerdos desde los marcos sociales como parte de los imaginarios construidos socialmente.</p> <p>Luego de esto, surgen reflexiones en torno al rescate de la identidad tanto desde la mirada del artista como del observador, como un imaginario más construido de forma indirecta a través del lenguaje artístico</p>
<p>Representación del rostro</p>	<p>En este caso, el rostro está ligado a un gesto de identidad desde la representación del físico y las facciones indígenas, además de que en la mayoría de los casos en sus pinturas siempre retratan ancianos quienes a su alrededor los acompaña un entorno natural, elementos de su cultura y un universo como representación de su cosmogonía, en las culturas indígenas son estos los máximos poseedores de conocimiento milenario y las experiencias culturales. Son quienes transmiten a su vez estos conocimientos para garantizar su pervivencia</p> <p>Estos rostros toman posiciones dentro del mural que le transmiten al observador la importancia de la ancestralidad, vista desde cualquier experiencia durante el proceso de lectura de la imagen.</p>

4.2 Historias Alternativas: Construcción de imaginarios alrededor de los murales

Para el desarrollo de este apartado se asume entonces el imaginario como puntos de vista, opiniones o formas de ver dados por el sujeto que observa y que se derivan de unas construcciones mentales subjetivas. Estas construcciones mentales se dan porque la imagen se relaciona y se asocia con aquello que me es familiar, porque reconozco algunos elementos de la imagen que vi en alguna experiencia en el pasado o porque quizá hay algún elemento que se parece o asemeja con algo que vi en alguna de mis experiencias. Esto posteriormente empieza a hacer transmitido en sociedad y con otros individuos como un supuesto de lo que podría ser y decir la imagen asumiéndolo como una verdad.

Como se explicaba anteriormente en los apartados teóricos, el imaginario es en sí una construcción social y colectiva, de tal manera que son estos mismos actores sociales quienes avalan, rechazan o modifican los imaginarios que giran constantemente alrededor de las obras, a estos imaginarios se le integra una serie de significados que se encargarían de determinar las creencias de la sociedad para dar sentido a los discursos y las prácticas sociales o culturales.

La forma en como el sujeto apropia las imágenes se da a partir de referentes o de cosas que recordamos asociado a la imagen, es decir, no hay un análisis o una reflexión más profunda que permita develar lo que representa realmente la imagen, de esta forma las apropiaciones se hacen de una manera demasiado intuitiva abriendo paso a los imaginarios. Incluso podríamos agregar a esto otro factor y es la extensa carga de imágenes en términos de arte urbano y graffiti que aloja la ciudad de Bogotá, este consumo de imágenes se convierte en un factor importante a la hora de leer o intentar analizar las mismas, claramente representa una gran dificultad pues en el proceso de observación prima la inmediatez y la información que llega a partir de los acuerdos sociales, en este caso los imaginarios construidos colectivamente con un conglomerado de muchos significados.

A continuación, se lleva a cabo una recolección de algunas apreciaciones, opiniones, puntos de vista y formas de ver por parte de los espectadores que hacen el proceso de observación de los murales de Carlos Trilleras. La recolección de estos datos no hace parte de una entrevista formal y tampoco informal, por lo cual no se pidió nombres, ni información personal más allá de si residía/trabajaba o no en el sector de La Candelaria. La información que se encuentra aquí es tan solo una opinión por persona de los murales que se encontraban observando en el momento o que

tenían a su alcance de visión. Se abordaron de a 3 o 4 personas por mural teniendo en cuenta la cantidad de gente que transitaba por el lugar, posteriormente se procedió a preguntar sobre una opinión del mural que observaban, si este les era familiar, lo conocían y qué les generaba al verlo.

Sus respuestas fueron las siguientes:

4.2.1 Resistencia Kuna (Ver imagen #14)

Espectador 1 (Comerciante de la zona)

Pues es una pintura que llama mucho la atención sobre todo a los turistas que vienen, todas las pinturas que hay por esta cuadra son bien bonitos pero la gente se toma más fotos con ese. La primera vez que yo lo vi, pensé que era una virgen o algo así por ese estilo por el manto que tenía en la cabeza, pero ya luego después escuchaba a la gente decir que era una indígena y cuando la empecé a mirar mejor, claro, se parece a los Wayuu creo que se llaman.

Espectador 2 (Habitante de la zona)

Yo vi cuando estaban pintando ese muro, de hecho, el muchacho tiene varias pinturas por acá cerca, todos son de indígenas, son muy bacanos, los colores son bien llamativos, como que le da más vida al sector, este me gusta porque se ve bien real. De hecho, cuando veo esa pintura me acuerdo de los indígenas que venden los collares y las manillas por la séptima, por los colores que utilizan.

Espectador 3 (Transeúnte)

Me parece brutal, el mural está bien hecho y prácticamente siento que representa esa identidad del país, además creo que les muestra también a los turistas que tenemos una riqueza cultural y natural también, no estoy segura, pero ella pareciera que fuera Wayuu, aunque yo he visto que muchas veces los Wayuu tienen la cara como pintada entonces no sé y la nariguera que también tiene me parece severa.

Espectador 4 (Transeúnte)

Yo creo que ese mural y este tipo de murales así de ese estilo como que lo lleva a pensar a uno o a recordar como esa identidad que tenemos como resultado de la multiculturalidad del país, son muchas comunidades que habitan acá y son muchas las que desconocemos. Por ejemplo, hay

algo que me llama la atención de esa pintura y son las formas, alguna vez fui a una exposición sobre un pueblo indígena, no recuerdo cual, pero había como unos retazos de tela que se llaman molas y son como bordados que hacen, así con esas figuras, me recuerda mucho eso, de pronto la pintura haga alusión a esa comunidad, no lo sé.

Dos de las opiniones anteriores hace parte de personas que habitan el sector de la candelaria, los otros dos pertenecen a personas externas al sector pero que lo transcurren con frecuencia. En este caso pasa algo interesante en un primer lugar y es el hecho de asociar el mural con algo que me es familiar, dos de estas personas lo asocian directamente con la comunidad Wayuu, esto puede ser posible debido a que es uno de los pueblos más referenciados en el país por sus artesanías, más específicamente sus tejidos, además de sus características físicas y su vestimenta. También se agrega a esto el hecho de que el mural esté ubicado en un sector turístico y comercial donde la venta de artesanías es bastante amplia y entre ellas se destaca las artesanías de tejido Wayuu, como lo son las mochilas y las formas que estas tienen.



Imagen 20 Formas geométricas en tejido Wayuu Fotografía: Oficina de Comunicaciones SENA

Otra de las opiniones que nace a partir de la relación entre el mural y algo que me es familiar, es el punto de vista del habitante de la zona, quién lo asocia con los pequeños grupos de indígenas ubicados a lo largo de la Carrera Séptima quienes venden sus artesanía, estos en su mayoría hacen parte de la comunidad Embera y quizá algunas de las artesanías más características de ellos son la elaboración de collares y pulseras coloridas con mostacillas que se asemejan al collar que se encuentra en la pintura de *Resistencia Kuna*. A esto también se le



Imagen 21 Mujer embera. Fotografía tomada de: <https://pueblosoriginarios.com/sur/caribe/embera/chaquira.html>

agrega los rasgos físicos y las vestimentas que portan, pues se asemeja a lo que se encuentra representado en el mural.

En segundo lugar, se da una relación entre el mural y algún elemento que reconozco del mismo porque lo he visto, esto a partir de una experiencia pasada. Tal es el caso de una de las transeúntes quien reconoce las formas geométricas que rodean el rostro de la mujer en la pintura, asociándolas con una experiencia de una exposición en un museo donde se encontraban elementos similares llamados molas como parte de las artesanías de una comunidad indígena.

4.2.2 El Indio (Ver imagen #15)

Espectador 1 (Transeúnte)

Esto es como el rescate de la memoria de las comunidades indígenas del putumayo en el Valle de Sibundoy, tiene mucho parecido con los indígenas Inga, también utilizan ese tipo de elementos como las plumas y los collares, específicamente creería que es su conexión con la madre tierra y con los espíritus que habitan el cosmos

Espectador 2 (Transeúnte)

Me parece muy bonito, siempre que paso por esta cuadro es uno de los murales más llamativos por los colores. En principio es un indígena, por las plumas en la cabeza los collares que tiene y a los lados parece como colmillos, es como si fuera de la selva también por el monito que tiene en su hombro. A mí se me hace que el humo que suelta por la boca formara el universo que tiene alrededor

Espectador 3 (Habitante de la zona)

De hecho, me parece una buena apuesta desde el arte para recordar de dónde venimos. Claro, nosotros, aunque somos una mezcla de muchas culturas indígenas, campesinas y españolas, tenemos cierto vínculo con esta gente. Ver esto es llegar a la raíz de nuestro origen, además porque ellos son los primeros nativos de estas tierras, incluso en la forma de vestir del indígena se puede ver que eran de acá, hay unas plumas, unos collares muy coloridos como los que venden los indígenas acá en la séptima, el físico, las facciones del rostro y pues el mono que vive en las selvas, todo eso creo que representa mucho esa diversidad.

En este caso, igual que en el caso anterior se puede evidenciar las relaciones que los sujetos empiezan a hacer asociando la imagen con experiencias pasadas, de la cotidianidad, con momentos que son familiares o elementos que reconozco y he visto en algún otro lugar. En este caso se hace una primera referencia a las comunidades indígenas del putumayo del Valle de Sibundoy donde habitan principalmente dos comunidades Inga y Kamëntšá quienes también portan este tipo de atuendo. Aquí se omite, tal vez por desconocimiento o porque las comunidades del putumayo son un punto de referencias más fuerte y cercano, que en el Amazonas también habitan comunidades indígenas que hacen uso de estos atuendos. Se resalta también la cosmogonía representada por el universo pintado en la parte superior del mural.

Los dos primeros espectadores comparten una misma opinión respecto al universo como una característica que representa el sistema de creencias y pensamiento de los indígenas, sin situar el mural en una comunidad específica. Este es un imaginario que se ha construido de manera colectiva a partir de otras opiniones, criterios, formas de ver, escuchar e interpretar de la misma sociedad y que de alguna manera ha generalizado las diversas representaciones espirituales de las comunidades indígenas quienes en muchas ocasiones no comparten o simpatizan con el sistema de creencias occidental.

Por otro lado, el segundo y tercer espectador comparten un mismo imaginario cuando sitúan al indígena en un contexto selvático por los elementos que tiene a su alrededor, pero también por el animal (mono) que se encuentra sobre su hombro. Este último se remite también a la comunidad Embera localizados sobre la carrera séptima como una referencia fuerte frente a los collares que adorna al indígena del mural, además de esto también incluye las características físicas como un rasgo general de los miembros de muchas comunidades indígenas. Esto también hace parte de los imaginarios colectivos que a su vez generalizan y se asumen como una verdad.

4.2.3 Yarima (*Ver imagen #16*)

Espectador 1 (Transeúnte)

A mí me parece que es como un llamado a proteger y defender la Amazonía, el pulmón natural y territorial del mundo. Los guacamayos y las comunidades indígenas representan la resistencia de la manigua frente al modelo extractivista de despojo y destrucción como incendios,

los monocultivos, la minería, el ganado, las locomotoras, la deforestación, el tráfico de especies también, eso se ve mucho además del asesinato de esas comunidades también.

Espectador 2 (Transeúnte)

Este mural me recuerda mucho a la selva, aunque solo he ido una vez al Amazonas, pero por los guacamayos me recuerda bastante a ese lugar, es muy chévere poder tener una pintura de esas acá porque es como traer un pedacito de selva a la ciudad ¿no? le recuerda a uno que esos otros territorios también existen, que también necesitan ser visibilizados de alguna manera. También me gusta mucho las figuras que la mujer tiene en el cuerpo, esas líneas, toda esa simbología que manejan esas comunidades es bien interesante.

Espectador 3 (Comerciante/habitante de la zona)

Es muy bonito. La verdad ese mural siempre me ha llenado un poco de nostalgia porque yo vengo del Amazonas, el conflicto de las guerrillas me obligó a desplazarme acá a Bogotá, lastimosamente la situación casi no ha cambiado allá y la tierra aún sigue pues muy golpeada, aparte de que mucha gente está afectada por el virus del Covid, el estado tampoco ha dado las ayudas necesarias. Lo otro es que desde hace muchos años la minería está allá y las petroleras, todo eso está acabando con los animales y con los pueblos también. Esa pintura le recuerda a una de donde viene y que no se puede olvidar de las raíces.

En este caso hay un imaginario en común que comparten los tres espectadores y es cuando le dan un lugar al mural situándolo en el Amazonas sin que estos sepan realmente quién es la mujer que se encuentra en el mural, qué pueblo representa o cuál es la historia del mural. Lo que los lleva a asumir esta postura por lo menos a los dos primeros espectadores, es tal vez el desnudo de la mujer y sus pinturas de líneas en el cuerpo como un aspecto aislado de las prácticas de civilización occidental, pero también la fauna que allí se encuentra, asociamos estas dos aves de carácter exótico con un lugar de pertenencia selvático, un lugar que no sería muy común para el habitar de estas especies como lo sería una ciudad o un bosque de páramo tal vez, el Amazonas se convierte entonces en uno de los puntos de referencia selvático más importante a su vez por la amplia extensión de flora y fauna.

Por otro lado, a raíz de esta primera relación contextual donde ubican el mural en un espacio, surgen otros imaginarios que aluden a la situación del conflicto territorial del lugar que no se encuentran representados en la imagen, sino que es la imagen y esa primera impresión el detonante para que el espectador empiece a tejer el imaginario a partir de lo que sabe y recuerda.

Luego, se encuentra un punto de vista de alguien que se siente plenamente identificada con la imagen porque vio o asoció en ella su lugar de nacimiento y en el que vivió por varios años. Esto convierte al imaginario creado desde la ciudad en una experiencia mucho más directa, no solamente con la flora y la fauna, sino con personas de su comunidad u otras que se parecían o asemejaban a la mujer que se encuentra representada en el mural. El recuerdo en este caso atraviesa la cotidianidad y el habitar constante de esta persona evocando un ejercicio de memoria utilizando el mural como un detonante de recuerdos de manera indirecta.

4.2.4 Kogui (Ver imagen #17)

Espectador 1 (Transeúnte)

La alegría de la niñez indígena en medio de la urbe, esto me recuerda mucho a los niños indígenas que se encuentran muchas veces en el túnel del Ricaurte, los que venden artesanías con sus mamás. Es como una alegría que se antepone a la tristeza de la ciudad rescatando esa memoria cultural de las selvas, las montañas y los ríos.

Espectador 2 (Transeúnte)

Este muro siento que me recuerda mucho la inocencia, la infancia, yo creo que le apunta mucho a ese hecho de dejar vivir la infancia. En las ciudades los niños se ven demasiado cohibidos, muchas veces tienen la posibilidad de salir y relacionarse con la naturaleza, muchos viven sumidos en la tecnología también. Ahí en el mural se ve todo lo contrario, una niñez feliz en medio de un entorno natural.

Espectador 3 (Habitante del sector)

Cuando el muchacho estaba pintando el mural yo le pregunté que quién era el niño y qué estaba pintando. Él me dijo que era un niño indígena de Santa Marta, creo, algo así le entendí, que quería como plasmar la diversidad del Nevado. A mí me parece que se ve bien, se ve muy real y

dio como con la idea que quería ¿no? Arriba se ven como los nevados, eso es como un cóndor y las montañas también.

Por último, aquí se dan algunas opiniones en donde dos de ellas se relacionan mucho más con el tema de la infancia, más que con el tema netamente indígena. De alguna manera este mural ofrece una interpretación bastante abierta en términos de la niñez, los elementos que se encuentran alrededor del mural tal vez no marcan una referencia lo suficientemente fuerte como para realizar una lectura mucho más completa y acertada. Igualmente, se empiezan tejer relaciones con aquello que se encuentra más cerca y ha generado una experiencia, en este caso las comunidades Embera en condición de desplazamiento replegadas en el centro de la ciudad de Bogotá donde también se encuentran niños. En esta misma lectura desde la infancia otro de los espectadores ofrece una interpretación de la niñez en general que se encuentra en la ciudad en relación con el concepto de naturaleza que se encuentra contenido en el mural.

Luego de esto, una opinión de un tercer espectador, pero esta vez no desde un supuesto del imaginario social, sino desde el relato o la historia que acompaña la elaboración del mural compartida por el autor. Claramente estos relatos que, si bien pueden ser conocidos por muchos, también tienden a ser modificados, alterados incluso rechazados o cuestionados para la aceptación social.

Dicho esto, teniendo en cuenta las ideas teóricas trabajadas con anterioridad volvemos a Silva (2006) cuando decimos que la representación final de una ciudad o en este caso de una imagen se debe a los acuerdos sociales entre diversos puntos de vista. Por un lado, está la población a la que se dirigen este tipo de imágenes que, por supuesto al estar en un espacio público es demasiado amplia, así como sus diferentes interpretaciones y, por otro lado, los sujetos quienes se encargan de clasificar y decidir lo que quieren observar y de qué manera lo quieren observar a partir de los marcos sociales generales y específicos que permiten situar esas diversas formas de interpretación utilizando referencias desde recuerdo y la memoria.

De acuerdo con Rivera (2015) es importante resaltar que las imágenes hoy en día especialmente con este tipo de temas étnicos e indigenistas hacen parte de un sistema de comunicación que se encargan de tejer redes interculturales a partir de las diferentes formas de interpretar, estas diversas formas no solamente contemplan un lenguaje de lectura visual, sino que agrupa los diferentes sentidos que permite trazar trayectos y experiencias mucho más sensibles.

Estos modos de observación que involucran la subjetividad tanto del artista como de los espectadores generan sentidos de pertenencia cultural desde los cuales se llevan a cabo reflexiones que no solo describen, sino también se reconstruyen muchos recuerdos y pasados.

4.3 La Memoria Cultural a partir de imaginarios sociales

De acuerdo con los planteamientos teóricos pudimos concluir que la memoria y el ejercicio de evocar la memoria se da a partir de una construcción social, la memoria ante todo hace parte de unos acuerdos sociales que se manifiestan por medio de relatos, opiniones, imágenes o representaciones del pasado como parte de una experiencia. En ese sentido las múltiples interpretaciones colectivas que rodean a estas imágenes garantizan la reconstrucción de unos hechos sociales pasados. Los marcos sociales convocan los recuerdos de las personas los cuales se sitúan en unos momentos específicos de la historia en dónde se irán seleccionando los acontecimientos de interés para posteriormente reconstruir una memoria colectiva desde el compartir de opiniones, formas de ver, relatos e imágenes.

(...) Podemos recordar solamente con la condición de encontrar, en los marcos de memoria colectiva, el lugar de los acontecimientos pasados que nos interese. Un recuerdo es tanto más fecundo cuando reaparece en el punto de encuentro de un gran número de esos marcos que se entrecruzan y se disimulan entre ellos. (Halbwachs, 2004. p.323)

La práctica artística llevada a cabo por Carlos Trilleras no impone una única forma de ver, lo que se encuentra aquí representado es un hecho, primero desde una *experiencia vivida* y plasmada de la cual se construye una memoria individual desde al artista, y, por otro lado, una *experiencia vivida/percibida* donde se asocia el recuerdo parecido o semejante con la imagen como producto de las reflexiones y las múltiples interpretaciones del observador. Estas interpretaciones desde donde se evoca la memoria cultural surgen de los marcos sociales generales tales como el lenguaje, el tiempo y el espacio con el fin de situar la obra en un contexto, posteriormente desde unos marcos específicos como lo son la familia, la religión o las tradiciones que implican el aspecto moral.

En el caso del mural *Resistencia Kuna*, Carlos desde su interés por las culturas originarias ubica esta obra desde un espacio y un tiempo pasado, es decir, se está haciendo referencia a un acontecimiento histórico, que como bien lo explicaba él en la entrevista, fue el conflicto territorial entre el pueblo Kuna y el gobierno de Panamá. Sin embargo, esta forma en la que Carlos empieza a reconstruir memoria se da a partir de una fotografía.

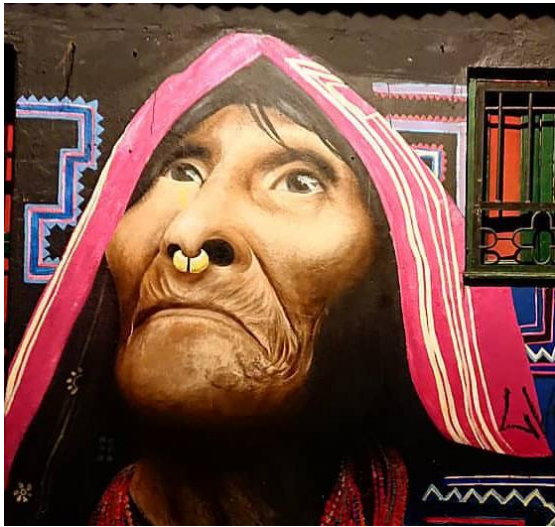


Imagen 22 Carlos Trilleras: *Resistencia Kuna*. Técnica: Mural. 2015. Fotografía: Andrés Achury



Imagen 23 Mujer Kuna. Fotografía: David Ducoin. 2006

Desde la experiencia sensible con una fotografía y el relato histórico de la comunidad a la que hace referencia, Carlos empieza a crear un primer imaginario que posteriormente representado en un mural se convertiría en una reivindicación del conflicto territorial que vivió el pueblo Kuna.

Este imaginario toma un papel importante a la hora de leer e interpretar la imagen pues se trata de la unión entre una fotografía y un relato los cuales no tienen una relación directa pero que se encargarían de guardar y transmitir una memoria histórica y cultural que pasaría a ser evocada y/o recordada desde la visualidad.

Como parte de esa memoria cultural, dentro del mural también empiezan a surgir referencias desde los elementos geométricos que se encuentran alrededor de la imagen, haciendo alusión a una de las principales artesanías del pueblo Kuna que son las molas, estas artesanías textiles en donde se bordan figuras, formas geométricas y animales.

Molas Kuna:



Imagen 24 Molas Kuna. Fotografía: Estefanía Posso Soto

Elementos pictóricos del mural Resistencia Kuna:



Imagen 25 Fragmento mural Resistencia Kuna



Imagen 26 Fragmento mural Resistencia Kuna



Por otro lado, al referirnos a la memoria colectiva, implica reconocer los aspectos básicos de la obra como puede ser un tiempo y un espacio o los significados de los objetos que le rodean desde el criterio de cada individuo, esto en relación con los marcos sociales como parte de una construcción colectiva o social. En este caso nos pudimos dar cuenta que muchos de los imaginarios que se daban alrededor de esta obra era la idea o los supuestos de que quien estaba pintada allí, pertenecía a la comunidad indígena Wayuu, cuyas formas que adornan su rostro alrededor, se asemejan a las artesanías tejidas por la misma comunidad, otros relacionaban su rostro y sus collares con la comunidad indígena Embera. Si bien son interpretaciones que se alejan un poco de la idea central del mural, son muy válidas e importantes en el sentido en que evocan una memoria cultural, puede que la lectura no sea acertada pero estos puntos de vista implican un ejercicio memorial que remite al recuerdo y la experiencia.

Con el mural de *El Indio*, pasa algo interesante y es que la memoria colectiva como construcción social se da a partir de unos supuestos, es a raíz de estos supuestos que se ha venido conformando una verdad, si bien puede que el artista haya tenido experiencia alguna con la comunidad a la que refiere de manera no intencional el mural (en este caso la comunidad Cofán) no es una representación netamente de ellos. Comentado por el artista, quién se encuentra en este mural es su padre, a quien percibe como una figura de Taita o Chamán. El único referente claro que permite evocar una memoria desde el punto de vista del artista, son los elementos que él decide poner allí, como lo son las plumas en su cabeza, los collares adornados con colmillos, el humo saliendo de su boca, el mono postrado en su hombro y el universo en la parte superior.



Imagen 27 Representaciones padre de Carlos Trilleras. Fotografía: Carlos Trilleras

Ahora, si bien en este caso la memoria se da a partir de unos marcos sociales espaciales y familiares convirtiéndolo en un significado mucho más personal del artista, esto deja a la obra sujeta a las diversas apropiaciones que quiera dar el observador desde sus múltiples formas de interpretar, en esa medida los supuestos que posibilita el imaginario se conforman en una memoria cultural y colectiva válida desde sus diferentes experiencias en relación con la imagen. De acuerdo con los puntos de vista que se pudieron recolectar anteriormente se puede evidenciar esos vínculos desde los imaginarios con las comunidades indígenas del putumayo o con los aspectos selváticos de la zona, este ejercicio de alguna manera reconstruye, apropia y resignifica la imagen para hacerla parte de una memoria cultural y colectiva desde el observador.

Caso parecido podemos decir que pasa con el mural *Yarima*, donde su representación integra no solamente un relato histórico de lo que fue o hizo la cacica Yarima al dirigir a su pueblo a la batalla contra los españoles en defensa de sus territorios, sino también un imaginario de lo que es la mujer latina donde Carlos le da unos atributos de fortaleza, valentía, valor o esfuerzo. A esto también se le suma el hecho de la poca información sobre estos datos históricos debido al genocidio y la extinción de la comunidad, los registros que se tienen de este pueblo son pocos, por lo cual hace difícil identificar algún tipo de rasgo o característica relacionada con Yarima, quedando el ejercicio de memoria sin fuerza para seguir transmitiéndose, acá se hace necesaria la labor del autor en la comunicación del significado.

Por otro lado, esta condición posibilita igualmente la narración de unas memorias colectivas desde las experiencias culturales del observador asociadas a la imagen donde ésta misma cobra nuevos significados. De acuerdo con los puntos de vista recolectados, podemos ver que hay unos acuerdos desde los imaginarios de manera indirecta en donde le dan un contexto común a la imagen, en este caso el Amazonas.

De este primer acercamiento empiezan a surgir otra serie de lecturas en torno a la memoria por un lado culturales desde la representación de la mujer, sus rasgos indígenas, las líneas que adornan su cuerpo, las aves que caracterizan los entornos naturales selváticos, pero por otro lado una memoria que alude a las problemáticas y al conflicto en los territorios, dando una carga y unas reflexiones mucho más críticas en el ejercicio de observar, todo esto desde los marcos sociales que nos permiten clasificar lo que vemos para darle un significado.

En el caso del muro *Kogui*, Carlos propone una representación que reúne su experiencia en la Sierra Nevada de Santa Marta, donde resalta especialmente el rostro de la niñez como un símbolo de felicidad y alegría. Aquí hay un rescate de memoria desde lo que propone el artista, hay unas memorias individuales que al momento de ser plasmadas y presentadas en el espacio público pasan a ser objeto de muchos puntos de vista y de diferentes significados. Este mural, aunque no tiene una interpretación unidireccional, el rostro del niño se convierte en un referente que se encarga de guiar el recorrido visual de los elementos que lo acompañan. Por tanto, podemos ver puntos de vista que surgen desde la idea de rescatar y reivindicar la infancia, por ejemplo, en una de esas opiniones se trae a la memoria un recuerdo que son los niños indígenas que se encuentran en el túnel de Transmilenio de la estación el Ricarte, quienes se encuentran en compañía de sus madres intentando vender las artesanías que les darán el sustento diario. Igualmente, otro comentario que hace referencia a las infancias actuales que se encuentran enajenadas a la tecnología limitando los espacios de contacto y relación con sus entornos naturales. Esto conforma una memoria cultura y colectiva que no solamente sitúa la obra desde las comunidades indígenas, sino que genera un diálogo con el contexto en el que se encuentra.

En esta medida, las prácticas artísticas y más específicamente el arte urbano llevado al espacio público se convierten en una herramienta para recorrer nuevamente la historia desde diferentes puntos de vista, así mismo permite generar posturas reflexivas y críticas desde las diversas formas de ver, sentir o percibir la imagen. La memoria como una construcción social toma un papel importante dentro de los procesos de interpretación pues carga de significados las representaciones con el fin de movilizar un pasado que sigue aún vivo en el presente y garantizando su permanencia en un futuro.

4.4 La identidad cultural en las representaciones artísticas visuales

Cuando el artista dentro de las intenciones de su hacer artístico plantea una búsqueda y una exploración de lo propio, se plantea también una búsqueda de la identidad cultural del territorio en que habita, primero desde un punto de vista individual y posteriormente desde un punto de vista colectivo.

La identidad en la representación de rostros indígenas a partir del arte callejero no es esencialista, sus elementos tienen igual valor de importancia desde el punto de vista en que se vea.

El mural en su totalidad se convierte en un medio que dialoga aportando saberes y rasgos propios desde las búsquedas del sujeto creador hacia quien lo interpreta como observador generando otros significados. Carlos desde sus vivencias con el territorio y las comunidades cuestiona su construcción como individuo reivindicando lo que para él son sus raíces. Mediante el proceso comunicativo a partir del lenguaje artístico, estos resultados de las investigaciones individuales pasan a ser objeto de discusión desde las interpretaciones colectivas en el momento en que el mural es situado en el espacio público. La identidad en este caso se convierte en un concepto vivo capaz de cuestionar, confrontar, recordar, reafirmar o reconstruir desde las diferentes experiencias de la mirada.

La lectura de obras e imágenes se da a partir de la creación de imaginarios culturales de quién crea y observa, así mismo la identidad se convierte en algo que, dependiendo de la creación y la circulación de estos imaginarios en la sociedad, va tomando constantes formas, al punto en que ya no hablamos de una identidad cultural, sino de varias.

Cuando vemos estos murales situados en medio de la ciudad, nos damos cuenta de que la identidad y la cultura toman un rol importante en el desarrollo y el reconocimiento de un territorio, primero del territorio urbano en que es realizado el mural como un espacio desde el cual se problematiza el diálogo cultural y su incidencia en la ciudad, y segundo, el reconocimiento del territorio el cual evoca la imagen y su vinculación de manera histórica o narrativa en la construcción de prácticas culturales que definen el territorio mismo.

El artista resalta siempre la característica estética de sus obras, como los tonos, los colores, sus matices, sus formas y demás, como elementos que deben atravesar la experiencia del observador, una experiencia sensible dispuesta a suscitar dentro del ejercicio de la memoria, diferentes imágenes, relatos, historias o vivencias con las que se pueda sentir identificado. La identidad cultural no es más que la apropiación subjetiva de elementos que encontramos en nuestro entorno social los cuales dotamos de significados.

En ese sentido, de acuerdo con la circulación de imaginarios alrededor de los murales como un ejercicio social y colectivo, la identidad también es una construcción que se relata por medio de estos imaginarios. En el caso de las obras de Carlos y a raíz de las opiniones que se lograron recolectar, nos podemos dar cuenta que esos otros puntos de vista que de alguna manera desconoce ese primer significado dado por el artista, se encargan de construir la identidad del otro desde las

primeras impresiones que surgen de la lectura de la imagen, esto implica activar procesos a partir de supuestos “de lo que creo que es” “de lo que me es familiar” o de algo que en algún momento he visto y se asemeja, por lo cual se da por sentado y verdadero, significados desde las subjetividades otras.

Por último, es importante señalar que la reivindicación cultural a la que hace referencia estos murales no constituye una mirada homogénea de la historia cultural del país, sino que por el contrario se sustenta desde unas perspectivas y unos acuerdos sociales diversos que permite reconocer las diferentes construcciones culturales e identitarias que conforman un territorio, ya sea dentro o fuera de las dinámicas urbanas de la ciudad.

5. Conclusiones

En este último punto el cual se ha denominado como conclusiones, se presentan los resultados, las consideraciones y/o las reflexiones de este proyecto de investigación, en el cual desde un principio se plantean una serie de interrogantes de interés personal en relación con el estudio de la práctica artística del mural de temática indigenista en la ciudad de Bogotá, en donde se pudo evidenciar por un lado, una revisión desde los de los elementos plásticos y visuales que componen los murales desde los estudios de las ciencias sociales, igualmente la aplicación de una entrevista y la recolección de diversas opiniones e imaginarios permitió ubicar mejor y caracterizar los procesos de memoria e identidad que giran alrededor de estos murales.

Los antecedentes históricos desde el muralismo mexicano, el muralismo en Colombia, las prácticas de Graffiti y el Arte Urbano junto con las herramientas teóricas permitieron contextualizar mejor la investigación en tanto que posibilitó una mirada de las prácticas artísticas mucho más amplia, así como sus diferentes puntos de vista.

Ahora bien, en relación con la pregunta principal y los objetivos planteados que dan apertura a esta investigación, se puede concluir lo siguiente:

El Arte Urbano como una práctica artística contemporánea resultado de las exploraciones entre el muralismo y el graffiti, se convierte en una manifestación discursiva capaz de comunicar una idea, un mensaje, una problemática o una experiencia. Desde las propuestas artísticas de Carlos Trilleras y desde su preocupación por expresar sus experiencias nos pudimos dar cuenta de un sistema de comunicación a partir de los elementos pictóricos que se encuentran en el mural como parte de unas representaciones culturales de unas comunidades indígenas específicas, es decir, que estos elementos aluden de manera muy intencional y directa a una experiencia o un acontecimiento de carácter histórico desde el punto de vista del artista. Por otro lado, estos mismos elementos en el momento en que intervienen el espacio público y se hace visible ante las diferentes miradas del espectador, se llena de múltiples significados que aluden directamente a imaginarios construidos socialmente.

La identificación de estos elementos pictóricos supone diferentes lecturas e interpretaciones, pero ligado siempre a una perspectiva de carácter cultural. Esto quiere decir que,

si bien estas lecturas son interpretaciones diferentes a la idea principal del artista, no se alejan del todo pues se integran unos conceptos generales trabajados igualmente por el artista y que hacen parte de sus intenciones en el momento de comunicar por medio de sus murales.

Las estrategias metodológicas usadas en la investigación fueron pertinentes a la hora trabajar estos primeros datos, pues posibilitó una comprensión más profunda y acertada de los elementos que el artista quiso plasmar en sus murales, así como la contextualización histórica que acompaña los mismos. Asimismo, facilitó la relación entre los postulados teóricos que se trabajaron y las posturas interpretativas que arrojó la investigación.

Posterior a esto, la aplicación de la entrevista y su análisis permitió identificar de manera más minuciosa los aspectos más relevantes para el artista dentro de sus murales, sus intenciones y las razones por las cuales surge este tipo de expresión artística, igualmente se da la posibilidad de conocer las historias y los relatos detrás de cada mural como un primer acercamiento a la construcción de imaginarios, incluso para conocer esos significados implícitos que se encuentran en la imagen y que también hacen parte de las construcciones culturales.

Para la caracterización de los procesos de memoria cultural, se lleva a cabo la recolección de opiniones por parte de espectadores que giran alrededor del mural y surgen desde los procesos de interpretación de la imagen. Estos imaginarios sociales como se denominaron en un principio y su debido análisis, fueron claves para determinar la relación de los murales con los procesos de memoria cultural pues se pudo concluir de esto que la imagen como resultado de una memoria individual y como reflejo de una primera idea, al ser situada en un espacio público le permite al sujeto interpretar, reflexionar, comprender o descifrar los significados por medio de unos soportes referenciales desde el recuerdo evocando el ejercicio de la memoria.

La memoria como una construcción social es el resultado de un imaginario en el que también se ponen en movimiento una serie de marcos sociales como el espacio, el tiempo y el lenguaje, pero a su vez también se encuentra atravesado por la subjetividad de cada sujeto desde las emociones, los sentimientos, la moral, sus relaciones familiares o religiosas que transforman tanto el relato dado por el artista, así como los diversos puntos de vista que surgen del ejercicio de observación. Esto implica que la memoria cultural como ejercicio colectivo se encuentra en una permanente construcción y en un constante movimiento en tanto existan las relaciones o grupos sociales que permitan la circulación de experiencias y formas de ver.

La identidad cultural por su parte se debe a los procesos de memoria evocados por la misma imagen o desde lo que se percibe en ella, bien sea valores, tradiciones, símbolos que son familiares o semejantes y que son significativos para el sujeto, creencias o unos modos culturales de comportamiento. Aquí mismo se empiezan a generar unas apropiaciones culturales desde donde se encuentra situada la imagen, en este caso la ciudad, pero también una apropiación de la imagen misma y que implica la construcción desde el ideario colectivo. Para dar mayor soporte a este punto, fue importante remitirse a los planteamientos de Silvia Rivera Cusicanqui en cuanto a la definición de lo que es un Ch'ixi o, en otras palabras, un mestizo.

Los alcances de esta investigación me permitieron identificar, en un primer lugar, los imaginarios sociales que se construyen a partir de las diferentes formas en cómo el ser humano se relaciona y percibe su entorno o su realidad. Y, en segundo lugar, comprender la relación de estos imaginarios con los procesos de recuperación de la memoria cultural, teniendo en cuenta que estas dos acciones, los imaginarios y la memoria, no son casos aislados, sino que, por el contrario, ambos surgen de las construcciones de los diálogos sociales, de esta forma se posibilita también reflexiones en torno a conceptos que el sujeto apropia para dar sentido a su mundo. Igualmente me permitió fortalecer los procesos personales reflexivos e interpretativos en torno a la lectura de la imagen.

Los resultados que arrojó este proyecto son importantes pues en otras investigaciones futuras se podrá profundizar mejor en otros conceptos o en otras ideas que giran en torno al ejercicio del Arte Urbano, como lo puede ser sus relaciones sociales de poder en el espacio público, la diferencia entre una práctica artística legal o ilegal, el financiamiento o las formas de autogestión para realizar estas prácticas y la incidencia de las instituciones distritales en la regulación de esta práctica artística. Por otro lado, investigar mucho más a profundidad estos fenómenos artísticos y sociales, también se podría ampliar las aplicaciones de las entrevistas a más artistas y entrevistas formales a más espectadores que permita una recolección de datos mucho más minuciosa desde diferentes experiencias para seguir nutriendo las investigaciones sobre la lectura de imágenes con temáticas indigenistas y su vinculación con el ejercicio de la memoria.

Por último, desde la investigación de las prácticas artísticas en contexto, este proyecto busca aportar elementos teóricos y prácticos que permitan generar reflexiones en torno al ejercicio de las manifestaciones artísticas urbanas desde la manera en cómo observamos y percibimos la

imagen. Igualmente deja un aporte respecto a los procesos de memoria que se activan, se resignifican, se recuperan o se reivindican a partir de la lectura de imágenes.

La circulación sistemática de imágenes en los contextos urbanos provoca miradas inmediatas que no permiten lecturas mucho más completas. Por lo tanto, como docentes en artes visuales, es importante asumir un rol y un espacio de enseñanza que posibilite esas otras formas de observar y deconstruir la imagen.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE, Ximena. (2015). *Muralismo en Toribío, hacia un arte comprometido: Procesos artísticos y estructuras sociales, una mirada interdependiente* (Tesis de pregrado). Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, Colombia
- ALCATRUZ, R., Paula. (2004). *Aquí se pinta nuestra historia: el muralismo callejero como acercamiento metodológico al sujeto histórico poblador*. Anuario Pregrado.
- CASTELLANOS, Polo. (2017). *Muralismo y resistencia en el espacio urbano*. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales
- CASTORIADIS, Cornelius (2007) *La Institución imaginaria de la Sociedad*. Buenos Aires, Argentina. Edigraf S.A
- CHARLOT, Jean (1985) *El renacimiento del muralismo mexicano 1920 - 1925*. México DF, México. Editorial Domés
- DIAZ, Rodrigo (1993). *Experiencias de la identidad*. Revista RIFP. (2), 63-74
- FERIA, M y CAMPILLO, R, (2010) *Arte y grupos de poder: el Muralismo y la Ruptura*. Centro de Estudios Políticos. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. UNAM. (21), 83-100
- GARRIDO, Esperanza. (2009) *LA PINTURA MURAL MEXICANA, SU FILOSOFÍA E INTENCIÓN DIDÁCTICA* Sophia, Colección de Filosofía de la Educación (6), pp. 53-72 Universidad Politécnica Salesiana Cuenca, Ecuador
- HALL, Stuart. (2003) *Cuestiones de Identidad Cultural*. Buenos Aires, Argentina. Amorrortu editores S.A
- HALBWACHS, Maurice. (2004) *Los Marcos Sociales de la Memoria*. Barcelona, España. Anthropos
- HALBWACHS, Maurice (2004) *La memoria colectiva*. Zaragoza, España. Prensas Universitarias de Zaragoza
- HERNANDEZ, Isabel. (2012). *Investigación cualitativa: una metodología en marcha sobre el hecho social*. Revista Rastros Rostros, 14(27), 57-68.
- HERNANDEZ, Roberto. (2014). *Metodología de la investigación*. México. Interamericana Editores.

- HIJAR, G., Cristina. (2017). *Los murales actuales como herramientas de resistencia y vehículos de la memoria*. Revista Discurso Visual (40), 48-60
- IDARTES (2012) *Graffiti Bogotá 2012, Diagnóstico Graffiti Bogotá 2012 - Informe Final*. Bogotá, Colombia
- IDARTES (2018) El grafiti da vida en la nueva Bogotá. Bogotá, Colombia. Recuperado de <http://www.idartes.gov.co/es/noticias/el-grafiti-da-vida-la-nuevabogota>.
- JARAMILLO, Jefferson. (2010) *El imperativo social y político de la memoria*. Revista Colombiana de Sociología (33), 45-68. Bogotá, Colombia
- MANDEL, Claudia (2007) *MURALISMO MEXICANO: arte público/identidad/memoria colectiva*. Revista ESCENA (30), 37-54
- MEDINA, Álvaro (1995). *El arte colombiano de los años 20 y 30*. Colombia. Editorial Colcultura
- PACKER, Martin. (1985) *La investigación hermenéutica en el estudio de la conducta humana*. Traducción de Laura Sampson, American Psychologist, Vol 40, N°10.
- PANOFSKY, Erwin (1972) *Estudios sobre Iconología*. Madrid, España. Alianza Editorial
- POSADA, Jorge (2007). *La Subjetividad en las Ciencias Sociales, una cuestión ontológica y no Epistemológica*. En F. Osorio (Ed.), *Epistemologías de las Ciencias Sociales, Breve Manual*. Chile. Ediciones UCSH
- RIVERA, Silvia (2015) *Sociología de la imagen*. Buenos Aires, Argentina. Tinta Limón Ediciones.
- RIVERA, Silvia (2010) *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires, Argentina. Tinta Limón Ediciones
- SALINAS, Paulina (2008). *Métodos de investigación social*. Antofagasta, Chile. Ediciones Universidad Católica del Norte
- SILVA, Armando. (2006) *Imaginario Urbanos*. Bogotá, Colombia. Arango Editores
- TAYLOR, Charles (1996). *Identidad y reconocimiento*. Revista RIFP. (7), 10-19
- VALLÍN, Rodolfo. (2010) *La pintura mural contemporánea*. Revista CRÓNICAS, UNAM. (14), 112-122

WEBGRAFÍA

- <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-316/una-cronica-divergente-del-arte-moderno-en-colombia-del-americanismo-a-integracion-plastica>
- <https://www.admagazine.com/cultura/diego-rivera-el-artista-que-dio-forma-al-muralismo-mexicano-20200404-6670-articulos.html>
- <https://arteac.es/muralismo-mexicano/>
- <https://bogota.gov.co/mi-ciudad/candelaria/historia-del-poblamiento-de-la-candelaria>
- <http://bogotagraffiti.com/>
- <https://cuestionpublica.com/pueblo-gunadule/>
- <https://www.onic.org.co/pueblos/128-tule-cuna>
- <https://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Documents/Poblaciones/PUEBLO%20WOUNAAN.pdf>
- <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-284/los-yareguies-resistencia-en-el-magdalena-medio-santandereano>