

“TERRITORIO CORPÓREO”

Tesis de pregrado

*“Más que pintar alguna superficie, es descubrir que habita en ella”*

*Simón Amarú*

Estudiante:

SIMON AMARU SANCHEZ FANKHAUSER

Asesor académico:

GUILLERMO MARÍN RICO



Dpto. Artes plásticas

Popayán - Cauca Colombia 2019

Fotografía S. Amarú - larga exposición (3 minutos) / Intervención en estudio oscuro, performance “*Pintarme*” por bailarina de danza contemporánea, Silvana Shayu (2018).



*... Sentía que mis extremidades se alimentaban de la pintura, que a oscuras era una sustancia que recorría fríamente mi ser, el color estaba en mi mente, solo cuando me alumbraba durante unos segundos podía experimentar la visión, de resto todo era movimiento consiente, sonidos, olores, tacto; los tactos ante mis dedos danzantes buscaban posiciones en las que la palpación de la tierra me diera información acerca de quién soy, de cómo puede pensar un cuerpo que se pinta así mismo...*

Palabras clave – Enfoque.....	03
Muralismo hecho performance.....	04
Concepciones: nativo extranjero.....	12
Segmentos de memoria.....	16
Nacimiento de la colectividad.....	21
<b>Capítulo 1: Pies sobre tierra - manos en muro.....</b>	<b>23</b>
Pintar cuerpos que pintan.....	28
Un legado.....	29
<b>Capítulo 2: Arte callejero: libertad creativa sin ser panfletarios.....</b>	<b>39</b>
“Fallas graficas” sobre soporte telúrico.....	42
<b>Capítulo 3: Corporeidad hecha mural.....</b>	<b>48</b>
Camino se hace al andar.....	51
Anatomía territorial.....	54
Objetivo.....	56
Trabajo de campo.....	56
Proceso mural.....	59
Proceso performance.....	66
Legalidad de lo ilegal.....	70
Sustentación Final.....	71
La minga revive el territorio.....	72
Registros Fotográficos Montaje.....	73
Bibliografía.....	78
Agradecimientos.....	81

## **Palabras clave:**

Muralismo, Performance, Instalación, Danza, Cuerpo, Territorio, Interculturalidad, Decolonial, Ancestral, mestizaje.

## **Enfoque**

Durante el proceso creativo del muralismo, mi cuerpo también es manchado actuando como soporte paralelo al muro de forma viva, entonces; ¿puedo redescubrir física y espiritualmente mi cuerpo por medio del gesto pictórico?



## Muralismo hecho performance

**Figura (1);** Intervencion; “Mascara mestiza”, distintas tierras y colores minerales 2018.



*“Mi cuerpo danza como pincel vivo, desnudo seré por siempre entre órganos de carne y palabras que reclaman la verdadera mascara ante la historia que nos precede. En estos territorios alienados de costumbre y desconocimiento corporal, los seres resisten con lenguajes dancísticos y gritos cromáticos, reencontrando así las nuevas representaciones de la vida”*

*Simón Amarú.*

Encontrar mensajes gráficos sobre alguna superficie no es cuestión del destino sino del camino; a veces por azar otras como acto revolucionario. Estas metodologías comunicativas se remontan a miles de años de antigüedad, cuando en cuevas se narraban y proyectaban historias de cazadores y animales salvajes, entonces hacerlo tenía más que un protocolo un don o llamado espiritual dejando voces en el tiempo. La pintura cambió con el tiempo sin perder su intencionalidad sensorial, de tener valores mágicos y trascendentales a ser usada en decoraciones religiosas y registros bíblicos. En el momento en que se mira y degusta un gesto artístico se rompe la normatividad predispuesta en el espacio, el cual sobre alguna pared silenciosa reclama atención, transformándose en evidencia de presencias *atemporales* frente al transcurrir del camino, rememorando de que alguna persona que estuvo ahí dejando su relato. Estas presencias anónimas y efímeras (arte urbano) son sustanciales ‘significantes’ de la del hacer corporal, es performativo; planteándolo como practica decolonial<sup>1</sup> de *re-existencia*<sup>2</sup>, este proceso socio-cultural busca reincidir en el señalamiento del cuerpo como un territorio en disputa, recuperando y proyectándose en concepción espacial-temporal desde Latinoamérica para Latinoamérica (Popayán – Cauca).

En mi caso, el conector de tan grande campo de estudio llega a ser el recorrido espacial, la metáfora del cuerpo como vehículo para desplazándose a través de puntos intervenidos, serían en este caso las obras pictóricas-performances realizados y ubicados en el recorrido de mi casa a la ciudad. Lugares marcados que también evocan a una imposición colonial, aunque la cartografía trazada entre *Popayán* y la vereda *Brisas de Totoró* conectan como un mismo camino revitalizando el espacio colectivo y sus vestigios, el desplazamiento corporal da lugar a conceptos como el soporte, su contenido, el movimiento, la gestualidad, elementos indirectos que pretendo estudiar de forma vivencial en mi proyecto siendo estas

---

<sup>1</sup> Practicas corpóreas: Grupo laboratorio-taller con bailarines de la ciudad de Popayán.

<sup>2</sup> Re-existencia Re existencia; “Anclada en la afirmación del cuerpo y del territorio como bases materiales y concretas de la vida humana, el arte como territorio de re-existencia aludiría entonces, desde un punto de vista decolonial, a la creación de zonas de afirmación de la vida frente al mundo de la muerte moderno/colonial.”

las bases para reinterpretar, analizar y descolonizar la concepción de *territorio corpóreo* que enfrente al ser morador artísticamente transgresivo.

Es cuestión de observación, la pulsión o visión *escópica* es la mirada que imagina, que profundiza y digiere cada vez a más detalle el entorno, la mirada escópica del transeúnte hace creer que no hay obra visual sino espectador, el cual percibe imágenes nuevas y sobre todo se observa a sí mismo reflejado en ese mensaje gráfico. El muro es imposición espacial hasta que se tiene la intencionalidad para romper su solidez y verticalidad por medio del color y el trazo gestual. Tras la invasión europea<sup>3</sup> los espacios públicos son los principales lugares de encuentro (interculturalidad) en dinámica socio-espacial, utilizando los arquetipos arquitectónicos impuestos al pueblo esclavizado durante la conformación de la ciudad como zona de catequización, pensada estratégicamente en dominar y humillar a los incrédulos habitantes, homogenizando con el credo para empoderar a la iglesia, a los militares y a los políticos de plantel. Un latente ejemplo, es el puente del Humilladero<sup>4</sup> digno representante del Eurocentrismo post-colonial en Popayán, que estigmatizó aún más en su época al pueblo indoamericano, postulándolos como serviles de una elite social española para la cual estar física y moralmente humillados.

Pretendo revitalizar simbólicamente el significante de *sector histórico*, cuestionando las imágenes de poder (monumentos) buscando un renacer al *epistemicidio*<sup>5</sup> que ha vivido el Cauca, y el Cauca en América, reinventándome una nueva mirada escópica del sujeto-territorio por medio del *Muralismo-performance*. Ramón Grosfoguel abre el debate sobre el *epistemicidio* y enfatiza, el 12 de octubre de 1492, Cristóbal Colon (dando un paso fuera de la carabela) narró «...me pareció que eran gentes muy

---

<sup>3</sup> Según E. Dussel la visión de los indígenas, vieron a los colonizadores «primero como Dioses y luego como invasores. Congreso Internacional "De Ávila a la Española". Artículo web: Él Cofundador de la Teología de la Liberación defiende que América «había sido descubierta e invadida desde Asia 40.000 años a. C.» 27 de septiembre, España 2006.

<sup>4</sup> Puente se empezó a construir bajo la tutela del Fraile Franciscano Serafín Barbetti en 1873.

<sup>5</sup> Racismo/sexismo epistémico, universidades occidentalizadas y los cuatro genocidios/ epistemicidios del largo siglo XVI / RAMÓN GROSGOUEL / Tabula rasa, revista de humanidades Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca Bogotá, Colombia, 2013.

*pobres de todo. Ellos andan todos desnudos como su madre los parió... Ellos deben ser buenos servidores y de buen ingenio, que veo que muy presto dicen todo lo que les decía. Y yo creí y creo que ligeramente se harían cristianos; que me pareció que ninguna secta tenían».*

Es necesario hacer un breve contexto yendo hacia atrás del tiempo para encontrar mi foco de estudio; en las épocas prehispánicas para el imperio Maya<sup>6</sup> en Centroamérica, la pintura era crucial en la conformación de identidad e imaginario humano en relación con sus tradiciones e historias generacionales, por medio de escrituras e imágenes hechas sobre espacios y materiales no convencionales se conectaba la energía cuerpo-mente en el soporte con sustancias minerales. Los Murales más antiguos en América por parte de esta civilización residen en Bonampak (península de Yucatán, México), datan aproximadamente de 600 a. C. a 800 d. C. periodo perteneciente al *clásico tardío* donde acontecieron grandes relatos y vivencias por parte de la civilización Maya. Murales de gran virtuosismo técnico-estético que deja al descubierto imaginarios de naturaleza indómita, pues los artistas cumplían también el papel de chamanes (magos) dentro de su estructura socio-política, inmortalizando a través de la piedra, la madera, el pergamino o la tierra relatos y sabidurías obtenidas de generaciones antecesoras, mensajes emanados de la observación y análisis de los astros.

La comunión del arte en la sociedad es vitalicia e inagotable, encuentro particular las fechas cronológicas de *Bonampak*; cuando en Centroamérica se colonizaba ciudades mayas por parte de las carabelas españolas (México 1511), Miguel Ángel pintaba en la Capilla Sixtina (Italia 1508 y 1512) los frescos de relatos bíblicos cristianos encargado por el papa numero 216 Julio II. En el episodio “*la creación de adán*” es especial de mi interés, focalmente el detalle de la mano de Dios tocando la mano de Adán. En ese segmento encontré gran cantidad de insumos alegóricos para entender indirectamente

---

<sup>6</sup> GUERRA Ramiro. *Calibán danzante*. Monte Ávila editores latinoamericana, dirección de danza consejo nacional de cultura. Venezuela, 1993.



como el artífice predecía tal hecho por parte de la Europa expansionista en las costas mexicanas, anhelando ser tocados por *la mano divina* de las civilizaciones americanas. Al igual que en Bonampak y en la Capilla Sixtina se admira la labor del pintor desde distintos conceptos temático-técnicos, un trabajo significativo de contexto y originalidad visual desde dos visones distintas con algo en común, la representación del cuerpo humano.

La influencia de la iglesia y la glorificación de las posturas militares en el canon corporal del arte reflejan una *superioridad social*, que se impone ante el cuerpo de canon naturalizado del habitante común, visto por estos entes de poder como *inferior*. De manera fenomenológica particular, los cuerpos; colonizador (extranjero) - colonizado (nativo) marcan los puntos cardinales de la convivencia intercultural para un llamado mestizaje, aunque la mirada hacia el otro plantea una concepción diferencial de *otredad*. Al naturalizar mi cuerpo en el movimiento dancístico exploro experimentaciones subjetivas<sup>7</sup> corporales, entonces la dualidad del cuerpo desnudo/vestido se expande, concibiéndome en expresiones y pensamientos de redención deliberados, des-conocidos para mí y dicientes para la otra(o)s.

*El muralismo como acto performativo* es una herramienta para indagar y proponer una concepción interculturalista, diversa, que no jerarquiza su espectador. La creación de mural en comunitarios humaniza los procesos de resistencia, forjando identidad grafica desde la necesidad de pueblos indígenas, pueblos afrodescendientes y campesinos frente a la globalización, la violencia torrencial y conflictos político-económicos, los cuales transforman el ‘vivir’ en ‘sobrevivencia’. El escenario actual me permite contemplar procesos colectivos como la *Minga*<sup>8</sup>, articulación de tejidos sociales colaborativos auto sostenibles manifestando el contexto de las comunidades integradas. He realizado

---

<sup>7</sup> Ko Murobushi “*Sólo importan los tendones, la respiración, las terminales nerviosas, la piel... No hay escenografía, ni vestuario: un cuerpo, o más, pintados de blanco o desnudos*” ...

<sup>8</sup> La palabra minga viene del Quechua *Mink'a*, que era como ciertas comunidades llamaban al trabajo de beneficio colectivo.

manifestaciones performáticas colectivas que trazan nodos simbólicos en lugares inauditos del camino que recorro diariamente entre el sector rural y urbano, usando el gesto corpóreo como pretexto para sentir, jugar y transgredir pictóricamente-performáticamente la superficie-soporte material del muro; redescubriendo también en mí cuerpo movimientos distintos a los comunes de manera *in situ*<sup>9</sup>, trasmutando mi ser en acción intencional, construyendo pulsión *escópica* en relación directa espacio-presente.

La noción espacial en la urbe es distinta a la del campo; la ciudad contiene formas rectilíneas predecibles en geometrías planas. A partir de cuadras o segmentos planos pavimentados intento romper el insípido *blanco* por medio de obras (empapelados) pintadas de manera mixta sobre soporte (pared) pronosticado. En cambio, los sectores rurales guardan una métrica amorfa desorganizada, la disposición y recorrido es irregular integrando horizontes más profundos donde la intervención artística varía dependiendo de que elemento funcione de soporte, los elementos del medio ambiente (árboles, piedras, tierras) dialogan con el camino de forma única y particular, donde sus habitantes conviven más distanciados entre sí, relacionándose de maneras distintas entre esas fronteras.

Indagándome sobre el soporte (pared) he optado por dismantelar los significantes del soporte como elemento escultórico-habitable, y el cuerpo creador como un soporte paralelo (vivo) entre el soporte (inerte). También cabe la noción de lo público contra lo corporativo, considerando entender el tema espacial-legalidad de los soportes aptos para hacer gestos, acción o reclamo social; lo corporativo es aquello que adorna la ciudad, pero extrae beneficio económico, en cambio lo público es de beneficio para todos. Dada la intensidad cromática que ha ejercido en mí este planteamiento, utilizo la pintura

---

<sup>9</sup> In situ: Término en lengua 'latina' que significa 'en el sitio' o 'en el lugar'.

corporal o *body paint*<sup>10</sup> de manera intencional para reinterpretar el muralismo sobre mi cuerpo. El contenido físico del camino son las sustancias minerales de las cuales se constituyen las pinturas que utilizo en el muralismo, siendo la *tierra* el elemento conector entre *contenido-soporte* del recorrido. El contenido de la pared también está hecho a base mineral (Calicanto, ladrillo, cemento) y la parte exterior de las paredes se revisten con aglomerante alcalino (Cal viva), entonces puede ser estéticamente pertinente que las tonalidades terrosas del empapelado que realizo como '*gritos gráficos*' coexistan con el blanco de cal, pues provienen del soporte del recorrido, o sea el camino, reiterando de esta manera mi objetivo por desnudar el muro de su propio contenido sustancial para alterarlo simbólicamente.

El momento en que surgen de mi mano estos primeros bocetos, involuntariamente me enfrento al formato y al medio, pensando que el dibujo es un apunte abstracto, que espontáneamente fluye de mí con un erotismo que invita a la mirada visceral, es por ello que casi siempre surgen estos bocetos de cuerpos en momentos informales que detonan en mi estados involuntarios de creatividad, he depurado las formas y posturas dibujadas a través de la experiencia danza-performance ya que en mi formación de escuela y universidad no le preste mayor atención a estos bocetos los cuales iban emergiendo cada vez con mayor fuerza, por tanto mi intención artística se remonta tanto a la figuración como a la deformación y desmaterialización del cuerpo propio con la pintura, indagándome sobre la idealización de belleza.

¿Qué energía habita el cuerpo humano en la acción creativa? Cuando vivo la acción creativa es necesario dejarme llevar para sorprenderme, soltar los amarres morales y prejuicios que poseo de mí mismo para vivir el instante al pintarme danzado (performance), es así como redescubro mi cuerpo con una especie de sinestesia multisensorial, desconociéndome en esos momentos para que fluya natural el

---

<sup>10</sup> Pintura corporal; Estudios de momias precolombinas realizados por Marvin J. Allison y otros, en la costa peruana y el norte de Chile encontraron que al menos cinco culturas usaron pintura corporal con pigmentos rojos preferentemente y el tatuaje se redujo a dos culturas, *Ica Y Chimú-Casma*.

gesto ante la mirada *interna* que poseo al auto intervenirme. Entonces pintarme sería la acción más detonante para *re-existir* desde lo personal hacia lo colectivo, teniendo en cuenta mi cuerpo de carne y huesos como soporte íntimo.

Pintarme a mí mismo en ejercicio danzario-performático implica considerar al cuerpo como soporte dispuesto y des-conocido al mismo tiempo para no contenerse, llevando el arquetipo de ‘lienzo’ a sí mismo. Estas manchas y trazos que elaboro con mis propias manos demarcan cartografías de auto reconocimiento gestual<sup>11</sup>, Marcel Duchamp por ejemplo en “*el acto creativo*” comenta; “*Si el artista, como ser humano, pleno de las mejores intenciones hacia sí mismo y hacia el mundo completo, no juega ningún rol en la apreciación de su propia obra, ¿cómo puede uno describir el fenómeno que impulsa al espectador a reaccionar críticamente sobre la obra de arte? En otras palabras, ¿cómo se produce esta reacción?*”. El artista debe ser consciente del poder energético-político que conlleva transgredir pictóricamente su propia piel o un espacio público (mural), por consiguiente, el sentido al ejercicio del performance como experimento de improvisación busca liberar simbólicamente el condicionamiento motriz-mental que desde el *epistemicidio* latinoamericano cargamos como legado histórico.

*Performance* es resistir, fluir, descartarse entre los matices sexuales para reinterpretar límites *materiales* y *discursivos* del cuerpo. Produzco múltiple obra artística al conectar la vivencia con el soporte; por un lado, la obra conceptual transmitida en las ideas *in situ* de la acción gestual. Por otra parte, la obra plástica palpable resultado de la misma operación. Deduzco que nuestros ancestros pintaban sus cuerpos para transformar su espíritu-físico en celebraciones ceremoniales invocando a dioses terrenales y astrales, siendo una tradición cultural en el proceso evolutivo del ‘ser’ querer simbolizar y comunicar por medio de sí mismo, para recibir sabidurías necesarias de la naturaleza en la medicina, la astronomía,

---

<sup>11</sup> Acto creativo / Duchamp. Marcel Duchamp en Houston (Texas) en 1957, ante la Conferencia de la Federación Americana de Artes. Fue publicada en *Art News*, vol. 56 N° 4 pag. 2, 1957.

la agricultura, la geografía entre otros saberes que daban paso a grandes civilizaciones, como lo fueron los Muiscas o bien llamados Chibchas en Colombia, entre otros pueblos.

### **Concepciones: Nativo extranjero**

A veces es inquietante para mí el no visibilizarme como habitante nativo en la sociedad caucana que habito, marcada históricamente con las cicatrices colonialistas desde su conformación territorial. Nacido en Popayán y formado en las afueras de la ciudad he comprendido muy bien los cambios de contexto rural-urbano, creciendo en un espacio donde podía intervenir (juego) los espacios que me rodeaban y desdibujar los límites del territorio con las aventuras transitorias de los curiosos pasos infantiles. Muchas veces admiraba con entusiasmo como del campo a la ciudad el paisaje se transformaba, y que al estar en mi vereda me sentía más tranquilo que cuando estaba en la ciudad, a veces acompañando a mis padres hacer sus vueltas en la urbe. Más tarde tuve la oportunidad de vivir en la ciudad y considerar los geométricos espacios que circundaba como caminos y rutas del común diario.

Al considerar la danza como ejercicio autodidacta y fructífero, con un grupo de amigos del colegio intentamos reconstruir el imaginario de danza popular a danza propia o furtiva. En varias oportunidades estableciendo nuevos espacios donde poder mostrar una propuesta dancística que nos dejara sentir libres y propositivos, llevándolo más como una terapia de liberación que como un estilo de baile o ensayar por vanidad. Los reflejos y mímicas trabajadas en el salón de espejos nos daban márgenes corporales para acondicionarnos a la música que poco a poco nos desembocó al género de música electrónica, editándola y mezclándola con ritmos diversos del folclor colombiano para realizar talleres de creación y extraer nuevos pasos corpóreos.

Al tener tan presente la experimentación corporal sensitiva, en el 2012 me surge la idea de intervenir un espacio urbano del recorrido que hacía a diario, ruta a la universidad pues para mí era un alivio reconfortante la idea de saber que podía ver algo distinto en ese insípido y sobrio recorrido habitual, algo propio. Resolví así pegar un empapelado, un personaje inventado sin pensar en la autoría, puesto que Popayán es una ciudad muy conservadora cuando de su sector histórico se trata. Posteriormente se da el surgimiento del grupo (Guaska), un espacio para crear obras efímeras callejeras para espacios urbanos, entonces empezábamos a fijarnos un compromiso con el espacio público, apasionándonos cada día más cada jornada, donde se nos ocurría pegar empapelados en distintas zonas con mayor conceptualización espacial, observando el centro histórico de Popayán como un espacio activo en sinergias sociales; temas como la decolonialidad, la interculturalidad y las cosmogonías propias hacían parte de esta empírica curaduría urbana, personajes típicos o hibridaciones de símbolos heráldicos y animales surgían de los papeles coloreados. En las paredes encontramos imprimaturas de muchas capas blancas, abriendo el debate sobre la historia superpuesta de una ciudad silenciada. A veces unos simples hoyuelos en la pared desmantelan toda una historia escondida detrás y estos tonos blancos calcinantes constituían para *Guaska*<sup>12</sup> una pizarra de eventos y acciones colectivas.

Durante el proceso, en sus inicios la idea de realizar intervenciones públicas me llenaba de gran optimismo y adrenalina, reinterpretando estos lugares como museos al aire libre, se fueron visibilizando resultados no esperados en un mar de probabilidades, lo único cierto aquí era mi posición frente a la idea de irrumpir o modificar un espacio inaudito o prohibido, aunque de forma metafísica este soporte lograba causar más impacto en mi rutina que en el de los demás, tratándose más bien de compartir algo de lo que ni siquiera tu eres dueño, la idea de crear algo sin alguna pretensión egocéntrica hace que se

---

<sup>12</sup> Guaska; Firma 'Tag' de un grupo de jóvenes artistas en Popayán que utilizan la técnica del empapelado (*pintura sobre papel, y pegamento para adherirlo a la superficie*) como medio de expresión pictórico. En NASA YUWE Guasca significa una negación o "no querer hacer algo", exclamación de queja.

optimice el objetivo social. Revelándose estos muros coloniales como espacios pedagógicos de resignificación e imaginación. La pared pública-privada es esa escultura plana y vertical que se impone durante el camino, adiestrando nuestros pasos y conduciendo siempre a lo predecible, es una *escultura arquitectónica<sup>13</sup> imperial*. Estos muros realizados en distintos periodos, dados los terremotos en Popayán, median el recorrido corporal y limitan a graves fronteras la capacidad cognitiva de sus moradores. Los principales materiales o mezclas de la tapia son la argamasa y calicanto; tierra, sangre animal, cascara de huevo molidas y diversos elementos de cantera como piedra caliza y piedras de tierra acida; perpetúan fosilizadas entre las paralelas calles patojas una sensación de tiempo colonial primario. Con su piel de capas blancas salen del muro escultóricamente las imágenes bidimensionales (empapelados) que buscan romper un poco los ángulos perfectos republicanos, atónitos e infinitos se infiltran estos cuerpos sin permiso ni perdón pues no son vistosos al espectáculo, sin razón o lógica tejen narrativas que cuestionan el cuerpo-territorio y sus diversas trasmutaciones, acoplándose de manera asimétrica sobre las gruesas paredes que nos destellan al reflejo solar, imponiendo su impetuosa y sobria verticalidad.

El manto de cal recalca varias minucias que año tras año son tapadas por la brocha del santo obrero en marco de la semana mayor (semana santa de Popayán, tradición que nace con la ciudad 13 de enero de 1537) donde se repasa el pálido tono, pero también el dolor y la historia sometida al olvido. La religión católica fue la fundadora de esta capital, domesticando al nativo, llenándole las manos de un presente sin tiempo para someter su cuerpo a una esclavitud<sup>14</sup> despiadada. Sin pretensiones puedo decir que las

---

13 Sahuí, Alejandro, ARENDT Hannah: Espacio público y juicio reflexivo, Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa Distrito Federal, México Signos Filosóficos, núm. 8, julio-diciembre, 2002.

14 GUAMAN POMA DE AYALA Felipe. Nueva crónica y buen gobierno. Tomo II, transcripción PEASE franklin, Biblioteca Ayacucho, Caracas Venezuela, 1980.

comunidades primeras fueron desterradas y violentadas en beneficio del poder político de la *cruz y la espada*, aunque cabe decir que soy resultado de estos dos mundos, no solo por mi apariencia europea, sino por la influencia de mi familia que germinó y creció recogiendo los frutos en la grieta cultural del mestizaje caucano.

Ha sido de mucha ayuda el anonimato en las obras efímeras, cuido mi identidad en la plataforma pública, pues me cuestiona también el argumento sobre el ‘estilo’ personal, ese distintivo estético-conceptual que reitera mi obra, y pensaría esto mejor como una práctica interdisciplinaria que fluye y madura poco a poco formándose como una cualidad única en mi trabajo plástico. He decidido firmar algunas obras para relacionar y conectar entre si las distintas intervenciones, y me alegra el escuchar a veces decir a la gente des-conocida de la ciudad y el campo; *“que chévere que haya personas que nos compartan estas imágenes y cambien estos espacios tan frívolos”*. No deja de ser una voz de aliento en mi la contribución indirecta al pueblo caucano, ya que al exponerme en la calle también pongo mi cuerpo en peligro, dada la metodología de trabajo la mayoría de estas intervenciones han sido en altas horas de la madrugada, a veces acompañado de compañera(o)s que buscan hacer del arte un motivo de encuentro creativo.

Yo danzo porque nace de mi la intención libre de sentir aún más mi cuerpo y sus componentes mental, sensorial, motriz (gráfica-espacial). Bailar o moverse a través del sonido-vibración es vital, dado que he experimentado líneas características de prácticas corpóreas como la danza contemporánea, el folclor, el teatro físico, la meditación, causando en mi un fluir en la inmediatez para que el cuerpo piense y se sienta distinto en ese momento vivencial, siendo la experiencia performatica el beneficio indirecto del cuerpo hacia el espacio vitalizado.

Habito mi cuerpo, soy la visión detallada de lo que mi reflejo desconoce, soy nido protector de mis pensamientos, trinchera de carne de elementales energéticos. Razonando sobre mi cuerpo y su materia,



siento que es mi hogar predilecto, el más sublime e íntimo hábitat, donde la razón actúa de modo espontánea y natural transformando la energía en tejidos, huesos, músculos, en fuerza y debilidad. Me interesa jugar con las formas corpóreas en el arte plástico, creando segmentos y desdibujando los pasos del cuerpo imaginado para representarlo por medio de la pintura, bailando sobre el papel y sintiendo que la huella de mis desplazamientos o tiempos sedentarios quedan sobre la faz de la tierra, buscando maneras hacia un *buen vivir* como sociedad para romper el canon establecido de identidad que nos divide entre etnias, volviendo esta concepción un lenguaje corpóreo universal que lo represente.

### **Segmentos de memoria**

El primer acercamiento que tuve hacia el arte plástico fue desde muy niño con las experiencias sensoriales en mi vereda, caminar descalzo por la yerba, jugar en medio de un aguacero o subirme a un árbol, caerme de las alturas, fueron experiencias que educaron mi cuerpo en medio de la naturaleza, el juego y el pensamiento, aprendiendo de palabras y colores que narra el río, el bosque, la montaña, aprendiendo a caminar por trochas inventadas, estimulando mi olfato, el gusto, la escucha, la visión y el tacto. A la edad de 6 años (1996) tuve la fortuna de ganar un premio regional de pintura infantil con la CRC (corporación regional del Cauca), la pintura del tamaño mediano representaba un paisaje elaborado con tierras de distintos colores hallados cerca de mi casa, este logro marco mi vida regalándome ánimos en la práctica creativa del experimentar.

Cuando no había pinturas a la mano en casa, pintaba con tierras donde me sentía a gusto untando y manchando, el pisar barro para hacer paredes de bareque fue una de las experiencias más profundas de mi niñez, pues pasaba días enteros cubierto por barro rojo, amarillo y negro sintiendo el material sin prejuicio. En alguna salida observé intervenciones de arte urbano (Grafiti) en Popayán, me llamaba la atención las caligrafías ‘tags’ de la calle, sin entenderlos. En la casa mis dos padres siempre producían obra, constantemente se creaba material gráfico por medio de serigrafías, pinturas, grabados, esculturas

entre otros. Para el año 2001 mi madre Ana María Fankhauser participaba en un mural colectivo atrás de lo que fue algún día empaques del cauca con el artista *Patiano* Jafet Gómez, visité y me impresionó mucho el tamaño de la pintura y los andamios, poco a poco la idea que dibujada en un papel grande aparecía en esa gran muralla. Por ese entonces intente pintar sobre otros soportes distintos al papel, sillas, mesas, pared, piedras, etc. Me sentía muy bien el poder pintar por fuera del papel y mis padres tenían intereses artísticos con la pintura y la escultura muy activos, de ahí heredo este legado, nos impulsaban a romper el miedo de expresarnos, mientras tanto nuestra casa era epicentro de talleres y encuentros artísticos para niño(a)s y jóvenes de la vereda (Brisas de Totoró) y Popayán. Recuerdo las primeras veces donde me pinté los pies y el rostro para una obra de teatro, era muy especial tener otra personalidad por medio del color, con la cara manchada me transformaba en un niño animal.

Por medio de mis progenitores se nos brindó a mis dos hermanas y a mí una educación autodidacta<sup>15</sup> y alternativa, mis padres iniciaron una investigación pedagógica llena de mágicas intensiones, proponiendo una ruptura a la educación tradicional y fomentando el arte como vehículo cognitivo mezclado con lo agroambiental. Aprendiendo en espacios al aire libre se humaniza la escuela haciéndose más interesante en la absorción y entrega de conocimientos. Creándose para el año 1996 GRANJA-ESCUELA-AMALAKA<sup>16</sup>; Naciendo el proyecto que ha conectado y ha tejido nuevas posibilidades de *escuela moderna* para el Cauca, Colombia y América. AMALAKA significa “*territorio donde me siento bien*” en una lengua ancestral prehispánica, lugar donde se aprende con metodologías experienciales como la huerta, el sendero, los animales de la granja y otros componentes que hacen de este lugar un templo fructífero del aprendizaje.

---

<sup>15</sup> Celestin Freinet (1896-1966): Pedagogo francés, creador de las técnicas que llevan su nombre, utilizadas en diversos métodos de investigación pedagógica. Técnicas como el “materialismo escolar”, partiendo de la filosofía krausista sintetizada con una lectura personal de los textos de Marx, Engels y Lenin.

<sup>16</sup> Institución educativa agroambiental Granja-escuela AMALAKA / km 10 vía Cali, Vereda Brisas de Totoró – Municipio de Totoró.

El primer año escolar mi hermana mayor y yo lo hicimos en escuelas de Popayán, pero de inmediato mis dos padres se percataron de la precaria pedagogía tradicional de estas instituciones, no era exagerado pensar que estos lugares no suplían la construcción de enseñanza integral del niño(a), sino que adoctrinaban asesorados por la iglesia y el rol militar para homogenizar la concepción corporal-mental. Lanzándose a la acción, mis progenitores habilitaron un cuarto en el establo de las dos vacas, con mucha paciencia y disciplina se trabajó desde el primer momento en una pedagogía basada en los *derechos ambientales* y en las experimentaciones artísticas recursivas del ser y el saber experiencial. De alguna manera empírica, basados en horizontes planteados por los pedagogos Celestin Freinet<sup>17</sup> (Francia 1896-1966) y Paulo Freire<sup>18</sup> (Brasil 1921-1997), quienes implementaron entre las décadas de finales de los 70s he inicios de los 90s la gestación de la escuela moderna, en medio de los incrédulos académicos y las heridas de post-guerra occidental, una opción investigativa (*critica bancaria*) de procesos activos de construcción sociológica en espacios ambientales.

Cada historia en el mundo tiene sus momentos fortuitos, a la nuestra le tengo gratitud y bienaventuranza por haber nacido y crecido en estas tierras. Casualmente, a pesar de crecer en hogares muy conservadores y lejanos entre sí, mis padres, procedentes de dos continentes distintos como lo es América y Europa (Colombia y Suiza) se conocieron en el departamento del Tolima-Colombia consecuencia del azar. La oportunidad perfecta se dio cuando mi madre una estudiante de Pedagogía y Artes plásticas de 24 años decide venir a Colombia de voluntaria, cargando la contrariedad de su propia familia (1985), considerando trabajar con la indigencia infantil en Bogotá. Mientras tanto mi padre que vivía en Bogotá, con natalicio Cucuteño, cursaba Comunicación Social en la Universidad Externado y siendo un caminante errante del territorio latinoamericano realiza una repentina caminata por la

---

<sup>17</sup> Pedagogo; introducción de la imprenta en la escuela, el texto libre y el método natural de lectura y escritura.

<sup>18</sup> Educador y experto en temas de educación, siendo los más influyentes teóricos de la educación del siglo XX.

cordillera central, sin saber que con unos amigos suyos iba mi madre también, eran travesías y recorridos que se hacían por los páramos y nevados y fue allá donde mis dos progenitores coincidieron y se conocieron, en las alturas de los Andes.

Años más tarde en Bogotá nació Maya, mi hermana mayor (1889), entonces soplaron los vientos hacia el departamento del Cauca, buscando auto sostenibilidad y gestionando algún lugar lejos de la capital patoja, con intenciones de vivir en el campo encontraron un terreno en el municipio de Totoró al borde del rio Cofre, es aquí donde todo da su gestación, posteriormente (1991) nazco yo en Popayán a igual que mi hermanita menor Silvana Shayú (1995). Entonces a mis padres les toco convivir en medio de una época de grandes tendencias y construcciones democráticas constitucionales, este país lo guiaba su sed consumista al capitalismo foráneo ...*La década de los 80s es señalada como una época de cambios, sociales y políticos. El contexto político y social en el que vivían aquellos jóvenes de la posguerra no era para nada alentador. El rock, entonces, cumplió con esa función liberadora...*<sup>19</sup> y criados en las décadas de más relevancia socio política al igual que muchos, mis patriarcas vivían cambios pero apartados al mismo tiempo de todo el foco violento de las ciudades, aunque fuese nuestra vereda en años preliminares territorio muy golpeado por conflictos, combates y tomas entre ejércitos, guerrilla y comunidades en busca de la recuperación de tierras.

Para el año 2008 tuve la oportunidad de vivir un año en Suiza (Lucerna), donde admiraba algunos trabajos de arte urbano muy interesantes en técnica de estencil, me di cuenta entonces del trabajo del artista callejero Banksy, hermético y polémico, el cual ha trabajado de forma anónima sin mostrar nunca su verdadera identidad. En sus obras están las pistas de su carácter crítico a la globalización. "*El arte debería confortar a los perturbados y perturbar a los confortables*" (Banksy 2007), es una de sus frases célebres. En mi estadía me dieron la oportunidad de ayudar a pintar la casa cultural juvenil del pueblo

---

<sup>19</sup> Rock y sociedad en la década de los 60's y 70's, Miguel A. Aguilar, artículo Universidad iberoamericana de México.

Escholzmatt – Lucerna, en compañía de un amigo que llevaba pintando un par de años con aerosoles llamado Mirsad, él compuso el diseño para el interior con siluetas en alto contraste en una playa, acompañadas de caligrafías de grafiti; legalmente este sería mi primer trabajo mural de ayudante (2008), aunque con muy poca experiencia, ya que después de esto tuve un altercado, con las pinturas que sobraron y con los cunchos salimos a la madrugada por el pueblo a pintar pedazos de paredes baldías, lo que no sabíamos es que era ilegal-prohibido. Al día siguiente llegaron dos policías dónde vivía, tuve que acompañarlos a la comisaría en donde ya estaba mi otro compañero, Darío hoy día fallecido, hijo de italianos. Se nos delegaron a mí y a Darío algunos trabajos sociales pues éramos menores de edad y según los estatutos de autoridad policial teníamos que cumplir trabajo social, como correctivo tuvimos que limpiar las paredes y trabajar dos semanas continuas en labores de aseo para el municipio.

Alguna vez admiré durante un par de minutos un joven afro moverse al ritmo de una percusión electrónica, fusionando movimientos del break dance, dance hall y el hip hop<sup>20</sup> al tiempo, sus manos se movían en diversos sentidos. Me impacto tanto que un día fui con unos amigos a ver videos sobre el tema en internet, y nos cautivó la forma de bailar, se llamada ‘electro dance’, eran ritmos electrónicos que fusionaba ritmos folclóricos diversos.

En la medida que la danza experimental permite auto reconstruirse y sentir el poder vital del cuerpo, creería que es medicinal, pues en el trascurso de un año de practicar danza dos amigos dejaron de consumir la droga ‘bazuco’ para seguir con el grupo y sus muestras, ensayos e improvisaciones. Esto hacia que cada vez se propusieran nuevos montajes coreográficos. Danzar es medicinal, el movimiento nos lleva al silencioso latir del sentir, vemos correr las palabras por el aire, también al expresar nuestras ideas, bailamos dentro y fuera a través de imaginarias reflexiones, la danza no solo implica mover el

---

<sup>20</sup> Les Twins (Francia); Dúo bailarines afros que fusionan ritmos urbanos de forma mímica y experimental, ritmos urbanos, principios de siglo XX.

cuerpo, es pensar y actuar de forma consiente para dejar que corra el tiempo sin tener la sensación de que este perdido.

Al graduarme la danza se convirtió en mi aliada y confidente, aprovechando siempre el tiempo libre para bailar, dibujar y desfogar las energías acumuladas, explorábamos muchos tipos de bailes, movimientos experimentales y orgánicos tratando de formular contenidos o narrativas históricas, aprendiendo también del clown y del teatro.

Recuperando algunos escritos realizados en los talleres del grupo de danza “Planet’s”, elaborados en laboratorio de danza experimentales en el año 2011:

*Cuerpos de agua, irrigados por doquier en un hábitat muy diverso, donde algunos simplemente olvidan su raíz, o dejan que el cuerpo maquine su real cotidiano, donde dejamos de ser sujeto- agua-tierra-fuego-aire para convertirnos en objeto- producto. El mundo exige un modelo para definir la concepción corporal, llegaremos al equilibrio social, a dejar que nuestros cuerpos marginados y subversivos dialoguen con la tierra, esos mismos lazos hacia nuestra benefactora principal y la que nos determina pues tener los pies sobre la tierra nos libera.*

(Estos escritos fueron reunidos desde pequeñas frases hasta articularlos).

### **Nacimiento de la colectividad**

Para el año 2013-2014 dentro del programa de artes plásticas, en la clase de ‘gestión cultural’ surge una semilla del arte inclusivo y participativo, un grupo de estudiantes con visión y propósitos prácticos para salir de la academia y contrarrestar el conflicto social en el Cauca, deciden por medio de talleres de artes plásticas visitar distintas comunidades del territorio, el ‘Colectivo Monareta’ inicia sus pasos entre talleres presenciales comunitarios, conversatorios académicos con el tema de *arte comunitario* y muestras expositivas dentro de los claustros de dicha universidad. Emprende viajes a través de montañas

valles, ríos, bosques, paramos, montañas y demás espacios que buscan reinterpretar y fortalecer su raíces históricas y cosmogónicas, llevando prácticas artísticas a lugares apartados de zonas rurales y urbanas vulnerables del departamento, buscando la participación voluntaria e integral de la comunidad en la materialización de las prácticas artísticas, y fuese la misma academia quien nos impulsara a este enfoque para determinar el papel que cumplen los artistas plásticos con la comunidad y de qué forma este establece acciones fenomenológicas de producción y memoria, saberes, pensamientos y planteamientos autónomos. Consolidándose un grupo de investigación el cual abre aun un espacio de encuentro anual, llamado *Sobre fondo blanco - festival de muralismo*, para este año 2018 se piensa realizar su cuarta versión de festival (*paz-ando el territorio*) involucrando a la comunidad universitaria diversificada para visibilizar el contexto de post-acuerdos relacionándose con la paz territorial caucana Es un evento auto gestionado independiente, el cual por medio de labores socio-artísticas financia su propia escena contribuyendo al arte y sedimentando un proceso serio del encuentro como semillero de planteamientos epistemológicos decoloniales, reinterpretando y construyendo memoria colectiva sobre el espacio y su condición espectador-creador; dejando así cada año un patrimonio contextual contemporáneo en bellas obras muralistas de inclusión y revitalización social.



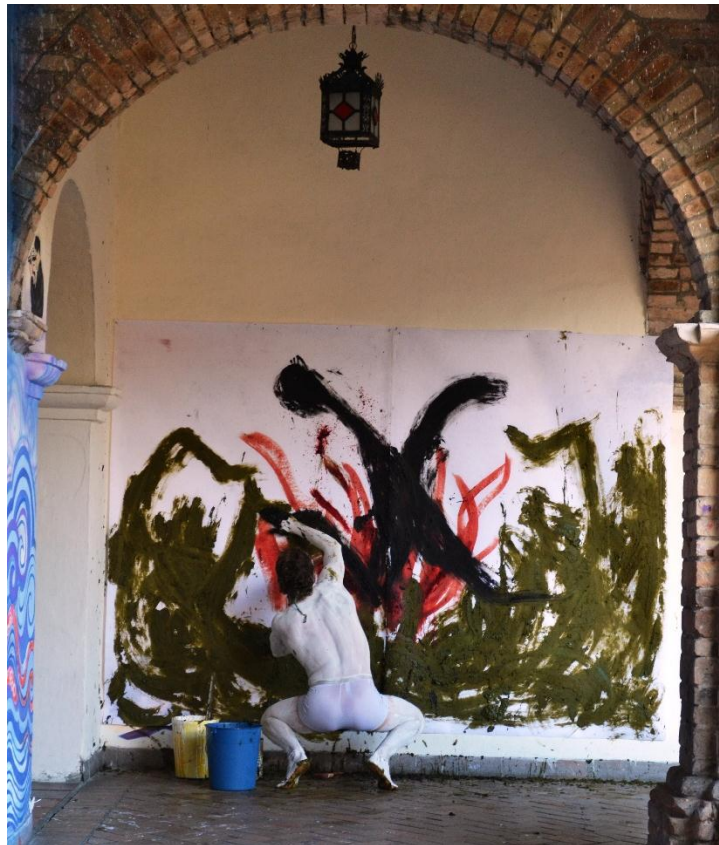
# Capítulo I

## Pies sobre tierra - Manos sobre muro

*“Es imposible asignar con propiedad a qué familia humana pertenecemos. La mayor parte del indígena se ha aniquilado, el europeo se ha mezclado con el americano y con el africano, y éste se ha mezclado con el indio y con el europeo. Nacidos todos del seno de una misma madre”*

*Simón Bolívar*

**Figura (1).** *Acción corpórea con Tierra, estiércol y sangre. (fac.artes,2014)*





Cuerpo Elemental: Adoración al templo propio, mi cuerpo. Tenemos las experiencias elementales con el agua, tierra, fuego y aire. Podría decir que somos elemento integro, pero también somos trayecto, cuando recorremos el territorio dentro y fuera soy espíritu de la materia y la materia de la esencia.

Considero que mi cuerpo es poético y por ende Elemental. Su naturaleza experimenta la fuerza, la ligereza, la resistencia, la delicadeza, la flexibilidad, el movimiento; su interior y exterior se constituye de agua, tierra, fuego y aire. La tierra me alimenta como la madre primaria con sus frutos, creciendo como montañas entre mis extensiones, la sangre como agua recorre todo mi cuerpo haciéndose únicos sus ríos y mares, el fuego es mi sol interno que cura y bendice la sabiduría del camino del presente, el aire viaja entre mis entrañas dinámicas con constante pulsión respiratoria, conservando la memoria el aire está en toda mi piel, alargando mi vida, su ritmo.

Por medio del aprendizaje experiencial en mi proceso mural-danza, he podido adiestrar un criterio en curaduría de espacios no convencionales y visualizar su potencial corpóreo, o sea, determinar la importancia de los *elementales*<sup>21</sup> como objeto de estudio y promulgación, ya que encarnan la vida en unidad aleatoria, donde constantemente estamos relacionando el tiempo-espacio como guía y razón constante, siendo el único y verdadero patrimonio territorial. El agua, el aire, el fuego y la tierra no son solo símbolos importantes en el cuidado del medio ambiente, son la vida del ser humano en relación materia-espíritu.

La pintura mural requiere conectar la mano con el pensamiento, la acción de pintar como gesto corpóreo produce que los pies se desplacen, la cabeza se concentre y demás ejecuciones vinculadas con el espíritu se manifiesten. La corriente artística del Performance ha sido principio importante en esta propuesta artística, para ello cabe nombrar a un danzante-performista japonés, discípulo del creador de la danza

---

<sup>21</sup>Cuerpo ritual: Ana Mendieta, Cuba, serie fotografías silueta exploración del cuerpo ritual. “Estudios avanzados de performance”, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Editorial Fondo de cultura económica, Pag 137.

Butoh, llamado Ko Murobushi (1947-2015). Este maestro demostró el propósito de lo frágil, lo efímero y lo intrínsecamente grotesco que puede ser nuestro cuerpo. *“Sólo importan los tendones, la respiración, las terminales nerviosas, la piel... No hay escenografía, ni vestuario: un cuerpo, o más, pintados de blanco o desnudos”*<sup>22</sup>. Esta manifestación corpórea llamada danza Butoh nace después de la segunda guerra mundial tras la bomba en Hiroshima y Nagasaki, donde posteriormente se buscaba representar con la dramaturgia el dolor, la malformación social y las heridas nefastas de la invasión norteamericana en Japón. Tuve la oportunidad dentro de este proyecto muralista-performativo de participar en ciclos de talleres dancísticos a cargo de un estudiante al cual Ko Murobushi instruyo hace cuatro años. Butoh significa ‘danza de las tinieblas’, acercarse a la muerte, movimientos pausados y grotescos, expresivos y nulos, desplazamientos y golpes secos, es una danza la cual puede ser vehículo para reiterar y repensar la acción performativa. Pretendo hacer ejercicios de danza-performance para desmantelar el poder elemental que contiene mi cuerpo.

Escritos de *Ko* muestran la profundización de sus planteamientos, ejerciendo espacios de pensamiento y escritura de su obra corpórea, segmento Telúrico 1977; *“frontera, límite del ser, el olor del cadáver hace destacar la vida, resaltarla desesperadamente. El origen del Butoh es la intensidad de esa postura y el temblor que es, tanto la crueldad y el humor, como la necesidad imposible de moverse, que está marcada en la cara del precipicio. Ahí se encuentra la matrix de la vida...”*

Los seres humanos nos caracterizamos y ubicamos por una imagen concreta de la apariencia física, olvidando la herencia genuina del mestizaje, verdadero patrimonio de la humanidad que me enseña en la representación pictórica-performativa a reconocermé, liberarme por medio del muralismo en un intento de desmaterialización de lo palpable a lo figurativo, para proponer utopías gráficas o atmosfera sobre la piel de las murallas donde transitan los seres que des-conozco y des-colonizo ingenuamente. Mi cuerpo

---

<sup>22</sup> VERGARA María Cristina, entrevista con Ko Murobushi. Revista académica “la Tadeo”, Universidad Tadeo lozano, pag.2 Bogotá 2010.

siente apropiación y desconocimiento de sus propios colores, sabores, formas, hedores y movimientos, soy entonces un ser único y ajeno en este mar de personas, extraño en la regularidad impuesta a las masas, reconociéndome en un espejo que refleje mi reflexión corporal, reconociendo al otro también como parte mía.

De manera metafórica acudo a las acciones performativas de Ana Mendieta (Cuba 1948- Nueva York 1985) que atienden a un legado importante en la construcción de estéticas propias de recuperación histórico simbólicas. El cuerpo en su usencia atemporal, la sombra en la tierra o la huella en el fuego son planteamientos a partir de la relación ser mujer con humano-elementales; resistiendo al mercado global, el hombre y la mujer son tratados como productos vivos en el sistema capitalista.

La pintura como acto performativo del artista evoca a la gestualidad espontánea, es pertinente citar el *action painting*<sup>23</sup> en E.E.U.U. que marcó al arte contemporáneo de manera abyecta hacia el soporte. A mediados de la década de los 50s el cuerpo se transforma en la mediación natural del artista con el soporte, plasmando por medio de improntas en color azul ‘Klein’ sobre grandes lienzos blancos posturas y acciones que este artista realizaba en vivo con desnudas modelos femeninas, dejando registro y memoria del performance ante cámaras y micrófonos, rindiendo tributo al cuerpo desnudo, Klein declamaba que estas acciones corporales en vivo expresan las emociones y la personalidad del artista dando testimonio de la acción deliberada en gestos presenciales, esta relación del cuerpo gestual-pictórico, pienso que expande la receptividad y sensibilidad humana hacia el arte contemporáneo. Ives Klein es referente importante ya que conlleva a búsquedas similares en un contexto distinto; en *antropometrías* proceso que determinó el desapego al pincel por ser extensión psicológica que no trasmite la energía de la idea (representación) en construcción del sentir, propone que los “pinceles vivos”, llamados así por la libertad distante casi utópica abstracta en la que se realizan los performances

---

<sup>23</sup> Ives Klein E.E.U.U (década 1950); Klein empleó modelos femeninos como "pinceles vivos" para hacer este trabajo y otros en su serie de Antropometría, llamada así por el estudio de las mediciones del cuerpo humano.

en vivo, Yves Klein daba razones para ver el color en su ley natural sin que fuese sometido arbitrariamente a la mano del artista, sino que narrara por sí solo el monocromo tono como idea principal del concepto y emoción. En ese orden de ideas, encuentro relaciones con la exploración de la interculturalidad Caucana que propongo por medio del sentir del *hacer* muralismo, sin olvidar la lucha corpórea en medio de una sociedad iconográfica que idealiza el *cuerpo religioso*<sup>24</sup> (colonia-impuesta) y censura el cuerpo ceremonial<sup>25</sup> (ancestral-legítimo).

El poder de imagen que genera la pintura en espacios públicos es impresionante, impuesta y llamativa al paisaje mismo de manera que la invención de mural trasgrede el espacio circundante presencial e imaginariamente. El contexto artístico actual de Colombia refleja la intensión común en articular cuerpo-territorio, quizás el conflicto halla transgredido el arraigo y la armonía de las personas que viven el horror cíclico de la guerra en Colombia. Para concebir la violencia como cultura es necesario repensar que esta violencia convive en la sociedad de distintas maneras; el estilo de vida en la altermodernidad implica el sacrificio de nosotros mismos, de mi ser, transformando la convivencia colectiva en un ejercicio constante de competitividad laboral en ambientes violentos auditiva y visualmente dentro del progreso capitalista, universalizando e incitando al “consumidor” a necesidades cada vez más elevadas industrialmente.

El arte urbano compite en una gran sala expositiva luchando con anuncios y pancartas que bombardean el subconsciente del espectador, igual lo hace el arte mural, descolonizando el paisaje-recorrido por medio del color, las formas la dimensión urbana-rural. La demarcación o huellas que dejo en constancia

---

<sup>24</sup> Eduardo Galak, el concepto cuerpo en pierre bourdieu. un análisis de sus usos, sus límites y sus potencialidades, Universidad Nacional de La Plata Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata, Mayo de 2010. “detrás de la noción bourdieuana se mantiene una relación con la naturaleza, como en Aristóteles, con lo no-consciente eternizado y posible de ser modificado voluntariamente, como en Santo Tomás, o con la biología, como en Mauss”.

<sup>25</sup> Guerra, Ramiro Caliban danzante, Avila editores, dirección de danza, pag 22, caracas Venezuela 1998. “Cuerpo ceremonial en el marco del formalismo podemos dejar de tratar los ceremoniales de los sacrificios humanos, tan prolíficos entre los aztecas más que en ninguna otra civilización indoamericana, se cree que estos veinte mil sacrificios de índole era el saldo de esta costumbre”.

de mi presencia por el recorrido urbano-rural, es lenguaje invisible del tránsito corporal. Inagotable, participativo y magistral es pintar, lo cual históricamente dejó de apreciarse solo en templos, para instalarse en espacios abandonados y públicos, reposando sobre las periferias, redescubriendo el manto externo de fachadas o lugares simbólicos.

### **Pintar cuerpos que pintan**

Desarrollar la practica mural con materiales no convencionales que tengan una carga simbólica demarca una intensión ontológica hacia el arte. Lo tangible y lo efímero en mi obra plástica es el lenguaje elemental de la naturaleza y el ser. Aunque pinto con pinturas convencionales <sup>26</sup>(*Componentes de la pintura vinilo acrílico: Pigmentos, aglutinantes, disolventes, plastificantes, cargas*) y algunos detalles con aerosol haciendo técnica mixta, realizando acciones efímeras sobre muros informales, pero tiene intensiones más profundas que el simple hecho de imponerlo; las cartografías de los lugares de acción artística se conectan por el circuito que recorre mi cuerpo diariamente, activando en otras personas la mirada sorda y la escucha visual del espectador que camina, que anda o transita de manera singular. Estos lugares se geo-referencian entre si entablando diálogos de un sitio a otro, deletreando un lenguaje y conectando la energía transitoria de los caminos, del *territorio corpóreo*.

---

<sup>26</sup> Wikipedia: composición de la pintura vinilo acrílico. [https://es.wikipedia.org/wiki/Pintura\\_\(material\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Pintura_(material))

## Un legado

Como referencia cercana al muralismo re-existen los hipogeos pintados en Tierradentro (Páez-Cauca) que datan de 700 AC - 900 DC, donde me es fructífero el análisis de pictogramas coloridos de rojos, negros y blancos... *los significados precisos que tenían los dibujos, en los que priman estilizaciones geométricas zoomorfas y antropomorfas, se han perdido, pero Sevilla (2009<sup>a</sup>) encuentra similitudes con los diseños geométricos de los textiles elaborados por los actuales nasa para la jigra, cuetanderas<sup>27</sup> y mochilas para cargar coca, donde ciertos patrones romboides se asocian a la cosmovisión indígena y habría alguna relación entre los patrones de decoración de los hipogeos y los mitos de creación investigados en Tierradentro...*<sup>28</sup>

A pesar de que estas pinturas mineralizadas sean orgánicas y no tuviesen para la época antigua fijadores o sellantes que los inmortalizara, son aun vivaces a la vista difusa de sus expectantes contemporáneos. Estos dibujos de la montaña persisten con su esplendor y colorido en trazos y manchas que narran la conexión de la vida, lo considero entonces ‘arte mágico’ el cual actúa de manera funcional al humano para la mediación del mundo espiritual de la naturaleza al mundo bidimensional de la realidad física; la tierra, la piedra y el agua, protagonistas del cuerpo ausente en el tiempo, materiales característicos de los cuales también están construidas las paredes de la ciudad de Popayán; siendo lugares totalmente opuestos donde reinterpreto investigaciones en busca de relaciones estético-técnico.

En resistencia y alarmada por los consecutivos movimientos telúricos, este territorio ubicado entre la cordillera occidental y central persiste en preservar la originalidad patrimonial levantado en medio de

---

<sup>27</sup> *Cuetandera*; Mujeres indígenas de Norte del Cauca: Tejiendo el cuerpo y el territorio, Colombia informa (géneros), casa del agua, Silvia Cauca, junio 2017. Cada tejido tiene un significado, en cada dibujo que se teje tiene una historia propia: “El trabajo es recuperar los tejidos de los mayores, lo primero que uno aprende es a tejer en cabuya y cuetandera. El tejido con cabuya representa la matriz de la mujer, y los mayores la utilizaban para recoger el maíz, la yuca. Las que te tejo con cuetandera representan las montañas, los colores de nuestro territorio”. (Ofelia)

<sup>28</sup> Cita; Parque arqueológico Nacional de Tierradentro, Guía visitantes, instituto colombiano de antropología e historia, pág. 26, Bogotá Colombia 2012.

territorios mucho más antiguos, donde quizás hasta ahora no se haya realizado investigaciones y estudios serios priorizando la recuperación histórica, arqueológica, y cosmogónica de las culturas prehispánicas del valle de Pubenza. (*Fundación Popayán- 13 de enero 1537 por Sebastián de Belalcazar*).

Habito en un territorio misterioso, hermoso y ancestral, legado material e inmaterial de las grades comunidades indoamericanas, los Pubenenses, Páez, Patías, Caribes, Pijaos, Coconucos, Toribios, entre muchos, abreviados y condensados actualmente en la corporación de pueblos indígenas del Cauca, con la etnia prioritaria Nasa; Jaime Arroyo Hurtado (1815-1863) investigó sobre las procedencias de estos imperios antecesores, entre ellos la influencia de los Calimas del Valle del cauca, masónicos, tainos, entre otros, comunicándose entre sí por medio de caminos en el territorio. A pesar de que esta tierra este constituida territorialmente por migraciones se considera *diversa* y mantiene las mismas dinámicas de las tiranías españolas; el aniquilamiento de las etnias nativas y sometimiento ante una empresa hegemónica.

El cacique Puben y sus hijos Payán y Calambás, quienes llevaron la cultura indígena Pubenense a gran grado de desarrollo material e inmaterial, habitaban ya sobre vestigios de civilizaciones antecesoras. Los guerreros(a)s Pubenenses y Paeces resistieron la invasión y destrucción española durante décadas, protegiendo lugares ancestrales mucho más antiguos, es el caso de Tierradentro (Belalcazar - Inza), reposando construcciones subterráneas, cuevas de pagamentos para resguardar al morador (líder) en su paso del mundo físico-espiritual, viajando quizás hacia vidas futuras para equilibrar la ausencia en energías vigorosas.

Cuando vi por primera vez un hipogeo en Tierradentro, sentía estar en malocas subterráneas y me asombró la representación pictórico-geométrico relacionando este vestigio con el muralismo, como método de reconocimiento metafísico espacial. Estos hipogeos situados en montañas circundantes,

dibujan caminos entrelazados y mensajes atemporales, pues la simbología ahí representada se conecta con la misma utilizada en la decoración del vehículo actualmente más popular de las zonas rurales en América Latina, la Chiva; amuleto andante que conectando los paisajes rurales y urbanos en varios departamentos colombianos, es indispensable para la economía y soberanía alimentaria, en el proceso de Minga o toma de decisiones comunales la Chiva resulta vitalicia. En su exterior-interior la chiva contiene una riqueza simbólica integral (calcomanías, luces, pintura, artefactos...) en sincretismo, adornando los caminos Caucanos con su llamativa y guerrera presencia. A veces se piensa que el arte, en sí mismo, es una forma de resistencia ante el mundo moderno y su separación con la ciencia y la técnica, pero se trataría de una afirmación del sentir estético y de la apreciación de lo bello por encima de la lógica utilitarista y funcionalista de la modernidad. Para el mundo eurocentrista ibérico solamente la pintura al óleo era relevantemente en el arte, instaurado a narrativas de conquistas y de gran sentido figurativo religioso mediado por el recurso monárquico, de alguna manera no se logró admirar el adiestramiento milenario de los trabajos artístico-artesanales de civilizaciones de América.

La pintura ha sido desde tiempos primarios un lenguaje metafísico, manifestación que se remonta al origen de las expresiones humanas, el arte rupestre del periodo paleolítico en la cueva Chauvet por ejemplo (Francia actual 32.000 a.c.- 30.000 a.c.), el registro hasta ahora más antiguo datado en la humanidad. Pensaría que estos mensajes dejados de manera anónima pueden ser leídos por la mirada moderna, dependiendo de las necesidades humanas para correlacionarse con su esencia. El ser humano para ese tiempo era una especie minoritaria con sus respectivos depredadores animales, quizás por ello la pintura vuelve a suplir un método casi mágico en representación del mundo animal; tras el único recorrido otorgado por el gobierno francés para visualizar las cuevas de Chauvet con el cinematógrafo documentalista Alemán, Werner Herzog extraigo parte de una entrevista del documental *“La cueva de los sueños olvidados”*; ...*para las gentes del periodo paleolítico existían dos conceptos importantes, la*



*Fluidez y la permeabilidad, el primero establece categorías de lo que existe en la realidad tangible como, por ejemplo, humano, árbol, animal, etc. Pero estos pueden cambiar, quizás un animal hable, un humano vuele o un árbol camine. La permeabilidad significa que no existen barreras entre el mundo en que estamos y el mundo sobrenatural de los espíritus, el artista puede ser médico o chaman, pues por medio del arte lleva su alma a otros cuerpos para dialogar y activar otras dimensiones, es especial en tanto que reitera lenguajes sobrenaturales ya que una pared puede aceptarnos o rechazarnos...”* A partir de este planteamiento considero al muro-contemporáneo no solo como soporte que me permite plasmar la esencia de las cosas, sino como dimensión de lo inimaginando, enmascarando la realidad.

En la Universidad del Cauca existe un referente innegable para el muralismo, el maestro Augusto Rivera, obra que admiro reposando en algunos lugares del *alma mater*, escenas paisajistas iconográficas que llaman mi atención. Augusto Rivera Garcés (Bolívar Cauca 1922- Bogotá 1982) quien conformaría el primer grupo de pintores expresionistas colombianos, permeado por el cubismo europeo y la dialéctica de la ciudad jerarquizada por el poder religioso y militar, cita en sus murales de gran formato a Popayán, sus vestigios y legados ancestrales-coloniales entre historias de próceres y personajes invisibles del contexto *patojo*.

El haber visto libros sobre la historia política mexicana hizo que entendiera la importancia del arte como herramienta pedagógica hacia el fortalecimiento de la memoria y los saberes populares. Coyunturalmente tras la revolución mexicana y la primera guerra mundial, se pensó estratégicamente en crear una escuela de artes populares en México, un grupo de intelectuales se dio en la tarea de reivindicar la identidad mexicana por medio de la literatura, la pintura, la poesía, la música, siendo el muralismo un eje que revitalizaba con impresionantes murales los espacios gubernamentales y académicos, reconstruyendo relatos, mitos y leyendas del pasado, presente y futuro indígena-campesino-obrero centroamericano frente al mundo industrializado.

El muralismo es ejercicio importante para conformar identidad e inter-culturalidad inclusiva, convirtiéndose en herramienta educativa para los pueblos; teniendo como ejemplo el muralismo mexicano, puedo indagar que se puede entender la revolución mexicana como pretexto y constitución de la escuela artística del muralismo centroamericano, que venía desde de muchos siglos atrás. Los colores terrosos que se utilizaron en el mural de la pirámide de *Bonampak* (Chiapas 650 a 850 d. C.) donde los españoles no lograron destruir todo el legado Maya. Sus murales relatan de una civilización guerrera que yacía entre mitos ancestrales y cultos a la naturaleza, este legado es documentación histórica que muestra detalladamente la calidad técnica, tonalidades y figuraciones con las que trabajo el artista prehispánico.

Entonces este grupo de intelectuales enfocados al rescate de la cultura antecesora llevó adelante asombrosas intervenciones pictóricas demostrando su legado sincretista post-colonial, pues para el periodo de evangelización (1523-1603) la pintura religiosa también asentó grandes rasgos histórico religiosos revelando injurias e imposiciones por parte de europeas a las civilizaciones indoamericanas. En el caso de la *obra muralista*<sup>29</sup> de los pintores mexicanos José Clemente Orozco y Diego Rivera, me interesan los insumos históricos-estéticos, con los cuales se plantean sus propuestas artísticas en el contexto republicano de dicho país. *Isidro Fabela* escribe en “*La historia Diplomática de la revolución mexicana*” (1958) ... “*Rivera se impuso el deber de enajenarse de México por medio de su pintura, y por eso ha de ser venturoso porque ante sí mismo cumplió más que un deber una misión: los pobres los oprimidos; ideal pleno de ternura y amor avasallante por los suyos, Diego rivera es México, la patria*”.

Por su parte desde Colombia el colectivo artístico “Los Bachues”, basándose con la concepción del arte postrevolucionario, logró permearse de las mentes de artistas latinoamericanos, tomando como referente

---

<sup>29</sup> Mural “El hombre creador y rebelde” de José clemente Orozco en Paraninfo de la Universidad de Guadalajara (UdeG) (1936). / Mural “El mercado de Tenochtitlán” de Diego Rivera en el palacio nacional, galería del patio, pared principal (1945).

el triunfo de la Revolución Mexicana y del anhelo reinante en las primeras décadas del siglo XX en Colombia de intelectuales y líderes políticos por liberarse de las herencias de la colonia euro centrista, para asumir la construcción de un Estado-Nación propia.

Según la investigación de pregrado en historia por Viviana Andrea Díaz (Arte, política y sociedad: redefiniendo a los Bachués, a propósito de la búsqueda de identidad nacional en Colombia, 1928 – 1938, Universidad Nacional de Bogotá); *“a partir del desencanto ante los sucesos violentos de la ‘Masacre de las Bananeras’, construirían un modelo estético basado en el desprecio a las estructuras culturales provenientes de Estados Unidos y Europa, por medio de la resignificación de lo autóctono, siendo esencial una nueva construcción del concepto indígena”*. Esta concepción política-artística fue abordada por este grupo de intelectuales y académicos colombianos, reconstruyendo una resistencia frente a la estructura hegemónica del arte en Colombia. El indigenismo y la identidad nativa se fortalecía desde una epistemología contemporánea desde el sur latinoamericano. Se optó en visibilizar al símbolo indio y la fuerza afro con un aura más cultural y digna dentro de sus murales, esculturas, grabados y textos a través de un pasado glorioso que pudiera iluminar la identidad nacional en un presente diversificado.

Los *Bachués* promovían una visión retrospectiva para proponerse la liberación estética y epistemológica en Centroamérica (etnográfica), aportaron al arte contemporáneo la maduración del arte propio en medio del gremio jerarquizado entre renombres y ejes europeos, explorando en el muralismo con Pedro Nel Gómez e Ignacio Gómez Jaramillo, obras murales<sup>30</sup> que quizás no contengan la búsqueda hiperrealista de la pintura religiosa pero encarnan la memoria destruida cargada de discurso cuerpo-territorio; la trascendencia de estos primeros murales etno-humanísticos es significativa para plantearse otra visión histórica, también en la apropiación de espacios no convencionales. En textos expuestos (*Cuaderno del*

---

<sup>30</sup> Pedro Nel Gómez, *La sensualidad del trópico*. Fragmento del mural *Homenaje al pueblo antioqueño*, 1940, Estudio del Artista, Casa Museo.

*Bachué*, publicado en *Lecturas Dominicales*, suplemento semanal de *El Tiempo*, Bogotá, 1930) se relata proyección del grupo *Bachué*; “*El europeísmo prácticamente ha fracasado. Solo nos queda una orientación hacia nosotros mismos, hacia la tierra; un único remedio; ser nosotros*”<sup>31</sup>

Pertenezco a la sinergia demográfica de poblaciones migratorias y comunidades de asentamiento en Colombia; ordenamientos dentro del territorio antes y después de la Colonia. La conmemoración de la frontera territorial celebra la unidad de los pueblos existentes, juntos dentro y más allá de la frontera impuesta por el orden colonial, siendo así planteamiento interculturalista que desmantela la inferioridad impuesta por la *altermodernidad* globalizada. Podría decir que hago parte de la raza de los mil colores, aunque el término ‘*raza*’ no sea válido en esta investigación y contenga la proclama diferencial de la colonia eurocentrista postcolonial. Representa la fusión que resucita del mestizaje genético-cultural (pluriverso) de las vertientes étnicas de América-Europa del este; “*La interculturalidad promueve la recreación de identidades que fueron negadas o reconocidas primero, pero que al final fueron silenciadas por el discurso de la modernidad, la posmodernidad y ahora la altermodernidad*”.<sup>32</sup>

Actualmente nuestros vestidos y maquillajes adornan nuestra apariencia física, pero no revelan el potencial mágico<sup>33</sup> que llevamos dentro, el espíritu desnudo, en donde encuentro mi cuerpo enmascarado que resiste como los demás a la autoridad y moral colonial que se nos impuso, redescubriendo mi espíritu antes que mi físico. En culturas indígenas y afrodescendientes el cuerpo desnudo se ha manifestado por medio de la danza en conexión energética con el espacio, para el muralismo el acto de pintar es parecido al trance del cuerpo ceremonial pues también es un estado mágico de creación, una terapia curativa que me ha permitido curar angustias y refrescar el alma. El

---

<sup>31</sup> *Cuaderno del Bachué*, publicado en *Lecturas Dominicales*, suplemento semanal de *El Tiempo*, Bogotá, domingo 17 de agosto de 1930 – Por Hena Rodríguez Parra, Darío Achury Valenzuela, Rafael Azula Barrera, Darío Samper, Tulio González, Juan P. Varela y Antonio García.

<sup>32</sup> “The argument as manifesto for decolonial aesthetics”. Center for Global Studies and the Humanities.

<sup>33</sup> Caliban danzante “La cosmovisión ritual, pag. 66. de la danza africana es producto de un empírico proceso comparativo entre lo que hoy existe en África, sus remanentes en el continente americano y la escasa información que nos ha sido legada”.

Areito<sup>34</sup> fue el encuentro ceremonial de comunidades caribes para bailarle a las alegrías y a los problemas, colectivamente entre afrodescendientes antes y después de la colonia se puede discernir la importancia del *Areito* como un detonante del cuerpo y territorialidad, significando el estado de libertad colectiva matérica (carne) y esencial (espíritu). La intervención performática en espacios no convencionales y el muralismo son también sinergias vivas, apreciables y prácticos a cualquier persona que no esté en el circuito del arte. La danza y la pintura incitan a sentir, liberar y expulsar terapéuticamente las cargas negativas o positivas del cuerpo, siendo un ejercicio colaborativo donde se adhieren habilidades como la meditación y respiración, la conciencia corporal y la disposición jovial.

Las murallas o paredes en las ciudades son los lienzos gigantes, no cumplen una función pedagógica sino más bien conductista<sup>35</sup>, el espacio tiene su propio lenguaje y hablan siempre sus *significantes*, para considerarlo pertinente en el muralismo hace falta escuchar y observarlo, palparlo, aunque hay factores logísticos, legislativos<sup>36</sup> o ancestrales los cuales determinan la toma de decisiones. Los territorios urbanos y rurales no están diseñados para ser intervenidos, aunque cuando llegan a ser revestidos por el muralismo dismantelan una piel menos ajena a su contexto simbólico. Entre imponentes murallas nos desplazamos sin percatar que en ellas también habita la sangre y el sudor de la historia, soportando espadaños y heridas de biblia insensibles, se impusieron muchos símbolos impropios, en la pintura religiosa se homogenizando idealizo al cuerpo, muchos conocimientos nativos se contaminaron de la

---

<sup>34</sup> Danza que los habitantes aborígenes de las Antillas Mayores acompañaban con cantos durante sus fiestas y ritos religiosos.

<sup>35</sup> Conductismo: en psicología es la capacidad de manipular la mente de alguien y conducirlo hacia lo que alguien quiere. El artista prehispanico era una especie de mago religiosos que, aunque dominaba técnicas artesanales no pretendía conducir a ideologías masivas.

<sup>36</sup>El nuevo Código de Policía, artículo 140; los comportamientos contrarios al cuidado e integridad del espacio público, la prohibición para el desarrollo de la actividad artística del grafiti, de manera textual dice en el 'numeral 9'; "*Escribir o fijar en lugar público o abierto al público, postes, fachadas, antejardines, muros, paredes, elementos físicos naturales, tales como piedras y troncos de árbol, de propiedades públicas o privadas, leyendas, dibujos, grafitis, sin el debido permiso, cuando éste se requiera o incumpliendo la normatividad vigente*" (Tras el asesinato de Diego Felipe Becerra en Bogotá el 19 de agosto del 2011, la corriente artística colombiana se une para luchar por los derechos de quienes consideran esto un arte.

codicia y el desconocimiento por parte de la cultura ibérica. Rescato mucho en la implantación del lenguaje *castellano*, pero me lastima el saber de tanta violencia en aquella colonización americana.

Mi apariencia física-genética es blanca europea, hago parte de este pluriverso Latinoamericano o “sancocho cultural”, históricamente el *arte* ha sido herramienta de armonización y revitalización, pero en tiempos de la colonia este solo podía ser asequible al hombre ilustre o rico. Hoy día la misma calle pública es la plataforma para alfabetizar al pueblo, mostrarle cosas distintas a la propaganda anacrónica de la cual está acostumbrada por medio de la obra itinerante y efímera que realizo en la ciudad, buscando romper la cotidianidad de aquellos muros frívolos y ajenos a su territorio, aunque con el tiempo he aprendido a respetarlos y ser más responsable de lo que quiero que observe el espectador desconocido que conozco.

Los espacios públicos en Popayán se convirtieron desde la invasión europea<sup>37</sup> en arquetipos arquitectónicos impuestos al pueblo esclavizado durante la conformación de la ciudad como zona de catequización, pensada estratégicamente en dominar y humillar a los incrédulos habitantes y empoderar a la iglesia, a los militares y a los políticos de la época, como lo son los parques donde cada uno tiene un nombre de *ilustre* español o pudiente, concebida de la misma manera esta estructura ingeniería- iconográfica en distintas ciudades de Latinoamérica.

Tenemos un vivo ejemplo, es el puente del Humilladero<sup>38</sup> digno representante de la cultura y sus necesidades coloniales, construido por el difícil acceso a la zona superior del *parque caldas*, donde las gentes tenían que ir en cunclillas, haciendo extenuante la subida de mercancías y encomiendas, recibéndose el término de “humillación”. Estos gobiernos estigmatizaban al pueblo como serviles a una

---

<sup>37</sup> Según E. Dussel la visión de los indígenas, vieron a los colonizadores «primero como Dioses y luego como invasores. Congreso Internacional "De Ávila a la española". Artículo web: Él Cofundador de la Teología de la Liberación defiende que América «había sido descubierta e invadida desde Asia 40.000 años a. C.» 27 de septiembre, España 2006.

<sup>38</sup> Puente se empezó a construir bajo la tutela del Fraile Franciscano Serafín Barbetti en 1873 / archi histórico universidad del Cauca.

elite social para la cual estar humillados; Según el Taita Joaquín, un líder Guambiano que recoge las huellas del pueblo del agua, (guardianes del cabildo de Guambia – Silvia) esta obra insignia de Popayán fue construida por manos indígenas Misak<sup>39</sup> y Nasas. Se me permite contemplar la unión o proceso colectivo de la Minga<sup>40</sup> en el Cauca como excusa para pintar cuerpos en mis murales. La manifestación de varios grupos sociales o etnias; campesinos, Indígenas, Afros o ciudadanos en un mismo desplazamiento, manifestándose en el paisaje, desde la inconforme situación que afrontan como comunidades minoritarias, ante el resultado de dicha historia de sometimientos corporal y espiritual, hoy afrontándose con el conflicto armado, la corrupción y la utópica paz.

Segmento instalación – ‘Personaje’ sustentación “Territorio Corpóreo”



---

<sup>39</sup> Para la cultura Misak; “... integra el territorio y dentro de éste las tierras, los aires, las aguas, los minerales, la variabilidad de organismos vivos de cualquier origen, y todos los elementos que son expresión de los conocimientos tradicionales acumulados durante toda la existencia de nuestra gente en todos los ámbitos de nuestra vida” (Guambia, 2007).

<sup>40</sup> La palabra minga viene del Quechua *Mink'a*, que era como ciertas comunidades llamaban al trabajo colectivo a beneficio de toda la tribu.

## Capítulo II

### Arte callejero: Libertad creativa sin ser panfletarios

*"hay que dejar que cada cual se exprese según sus motivaciones internas."*

*Pina Bauch (1986)-*

**Figura (2)** Acción performática "Re-significación", Pedestal Batalla de Cajibío, 2018.



Cuerpo habita-ente: (Concepción corporal del vestido y la desnudez en el arte). Relaciones corporales en los ámbitos urbano y rural (privado y público).

Interrumpir el espacio de confort en que me encuentro, en busca de intensiones que aporten más certeramente a procesos de construcción de paz en mis ámbitos, elaboro un 'grito' gráfico en el espacio



público, implica romper la autoridad y esforzarse por legitimarlos es un riesgo y al mismo tiempo una terapia integral de aprendizaje. Pintar sobre superficies más grandes que mi cuerpo estimula mis sentidos siendo emocionante tanto para el espectador como para el creador (*yo*). Mi propósito es esforzarme con mayor sabiduría en las intervenciones de espacios murales, generando mi propio lenguaje consecuente con su realidad social evocando a la imagen poética. El arte urbano es panfletario y subversivo, pero nace a partir de su propia realidad. Entre los importantes pintores informalistas está Keith Haring en la *historia del arte urbano*, sus procesos de resignificación en espacios públicos no concertados, revelaron las facetas de un artista contemporáneo contestatario e irreverente, haciendo señalamientos críticos sociales frente a la distinción sexual audaz del momento en E.E.U.U. en las estaciones de metro subterráneos de Nueva York, en la década de los 80s Keith Haring<sup>41</sup> realiza una serie de dibujos en paneles negros vacíos, realiza líneas blancas que revelan la fluidez e intención del arte informal callejero neoyorquino, rompiendo la cotidianidad y banalidad de la estación como espacio itinerante.

Entonces la acción mediática del artista sobre el muro es política y filosófica porque requiere de bases conceptuales para ser portavoz del artista, postulando así distintas u 'otra' versión de realidad en 'otro' lugar diferente al museo. Las instituciones del arte han llevado al arte contemporáneo al campo de 'contacto' con la gente del común, siendo hoy más inclusivo y participativo.

La museografía y curaduría museográfica occidentalizada en ocasiones abastece el mercado de tendencia, adecuando a los claustros como protocolos constantes para el visitante que va dispuesto a ingerir una obra selecta de su gusto. No quiero desvalorizar a los museos, galerías o instituciones de arte

---

41 Jonathan Goodman 2012, poeta y crítico de arte / "el éxito de Keith Haring fue auténtico (70s y 80s), en tanto que artista determinado a llevar el arte a personas alejadas de ese mundo remoto y encerrado en sí mismo al que él pertenecía. De hecho, practicó una fusión perfecta de arte y política, en la que la pura diversión desempeñaba un papel esencial".

porque yo hago parte de este mismo circuito, pero hago reflexión del arte como herramienta socio-política en un contexto jerarquizado, para relacionar al arte mural-performático. Hallar una obra o mensaje artístico en un espacio no convencional activa la concepción del museo al aire libre, el arte inesperado de la calle donde el “ojo travieso”<sup>42</sup> del espectador desprevenido y precario genera un criterio hacia la realidad, encontrándose en contacto cercano e íntimo con sí mismo, revitalizándose.

El erotismo que emana de la piel desnuda es instintivo del ser, podría hacer una comparación de superficies entre una pared donde se aprecia el ladrillo o contenido interno, con la superficie desnuda de algún ser humano; mientras este mantiene un vestido (ropa) en búsqueda de una apariencia que refleje una condición interna, juega con las medidas y el diseño para tornarse más llamativo; la pared mantiene un vestido blanco (*repello*) de modo uniforme que cubre su verdadera naturaleza, su historia y sus manifestaciones; entonces el color revela su desnudo aparente, el simbolismo externo que trasmite ya que el verdadero contenido vive en las tierras y sustancias territoriales que lo conforman (*calicanto*).



---

<sup>42</sup> Ojo travieso Crítica de arte; Jonás Ballenero, María Libreros, José Fernando Marquin / El malestar, 14 salón regionales de artistas, ministerio de cultura, Cali Colombia 2012.

## “Fallas graficas” sobre soporte telúrico

Los empapelados<sup>43</sup> hacen parte del universo estético (Colash) que habita en las paredes mestizadas. Estos empapelados son *fallas graficas* pues están entre la aglomeración de voces plasmadas unas sobre otras, señalando manifestando presencia en el tiempo. Mis obras artísticas se van construyendo de manera interdisciplinaria, recogiendo información, tratando de respirar mejor, buscando con la práctica premeditada y tomando el mayor registro posible.

El ideal de cuerpo pasa por el filtro de sistemas de adoctrinamiento bíblicos, donde se representa un estereotipo de cuerpo popular distinto al contextual, esta imagen religiosa occidentalizada de la estética colonial trasgrede también nuestros imaginarios, aunque como dije anteriormente sobre “los mil colores” en las calles *patojas*<sup>44</sup>. Considero prudente examinar y reevaluar la imagen popular como detonante, reciclando la imagen popular como imagen unificadora que contenga mi gesto como cuerpo; reemplazando el cartel público informativo (anuncio, pantallas, vallas, publicidad política), por el cartel publico expositivo (artístico). Estas imágenes efímeras pintadas a mano y mezcladas *representan* una versión de realidad, son reflejos pintados, el cuerpo desnudo ante la mirada censurada es tabú (iglesia) pero en el mercado es lo que más vende junto a la pornográfica. La pared simboliza la pureza y limpieza instaurada en la concepción del pueblo de los mil colores, de mitos y leyendas que para Occidente no fueron bien vistas por la institución como sabiduría valiosa, reconociéndose en nuevos despertares sociales como atesoramientos históricos.

Al hacer arte urbano expongo mi integridad voluntariamente, pues salir a la madrugada puede pasar cualquier cosa inesperada, sentirse vulnerable ante la misma muralla y los personajes del camino,

---

<sup>43</sup> Empapelado, cartelismo, técnica mixta de pegar un papel pintado sobre superficie pared con pegamento o maicena.

<sup>44</sup> Patojo, gentilicio despectivo pero agrandado en el tiempo por el cariño que el país profesa a los nacidos en Popayán, evocando a los paisanos descalzos quienes, afectados por las niguas enquistadas en sus dedos, caminaban cojos o patojos

disfrutando a veces de la solemne y mágica atmosfera nocturna de la ciudad dormida. Siempre busco lugares que no indispongan la propiedad privada o las viviendas ya que esta práctica lleva tiempo y proceso previo con la observación previa, el “ojo travieso” que busca sitios inauditos u olvidados en recorridos. La piel de la calle se transforma en museo al aire libre donde muchos artistas invisibles buscamos decir o hacer algún gesto diferente, enfrentándonos a la autoridad y las reglas impuestas en la *ciudad blanca*, aunque debo de aclarar que también admiro y respeto la estética arquitectónica, blanqueada y antigua en el tiempo, agradable en su itinerante andar. De tal manera, existe universalismos de técnicas o lenguajes gráficos en las artes plásticas, el *cartelismo* en mi caso tiene una fuerte objetividad y eficacia para conectarse con el pueblo payanés, pues los lugares de intervención en la ciudad son reducidos y requieren de una curaduría casi museográfica para poner adherentes o formas complementarias. Por el tipo de paredes (cal viva) situadas de elementos y arquetipos coloniales vistosos en su arquitectura híbrida que hacen parte del contenido visual, immortalizan en un letargo de más de 480 años este territorio donde es vital visibilizar la cultura Caucana y la multiplicidad de propuestas artísticas que la habitan.

Según registros del POT (plan de ordenamiento territorial) en archivo histórico Popayán, la ciudad no siempre tuvo ese monótono blanco en sus murallas, las casonas tenían distintos colores como ocre, vainillas, rosados y naranjas oxidadas *“El cambio viene a darse más o menos en las décadas de los 20 y los 30 del siglo XX, época en el cual el blanco se comienza asociar con la asepsia. Se empieza entonces a creer que la cal viva o sea la cal blanca va poner a personas a salvo de epidemias como el cólera, entre otras. El Gobierno manda a las personas a pintar a sus casas con cal viva para supuestamente evitar enfermedades y plagas...”*

Después de los múltiples movimientos telúricos en Popayán se han esmerado en depurar su reconstrucción sin perder el estilo originario, el ultimo sismo registrado data de 1983 el cual debastó la

ciudad y dejó reducida a escombros a gran parte de la zona histórica, por consiguiente, esta ciudad contiene varios detalles republicanos, barrocos y neo góticos donde distintos arquitectos e ingenieros urbanísticos nacionales e internacionales en distintas épocas determinaron un criterio de reconstrucción y reparación a los daños del patrimonio, modificando y transformando a la ciudad en un “*cadáver exquisito*”, refiriéndome coloquialmente al proceso de reconstrucción realizada por distintos procesos de reconstrucción arquitectónica.

Hay una distinción de carácter curatorial entre artistas urbanos; un tipo de artista hace su obra sin mucho análisis previo donde lo realmente importante es la inmediatez y la posibilidad de hacerlo sin ser detectado, otro, se toma el tiempo de pensar en los elementos escenográficos que existen en la calle para jugar con ellos. Ante lo anterior, nada puede ser tan arbitrario hoy ante la falta de valores que la asimilación y frialdad de una pared sin la magia del color, imponiéndose antipática de la rutina de sus habitantes, es cruel para los que amamos este oficio.

Para la revolución de octubre en la conformación de la Unión soviética (1922-1991), se tomó como detonante informativo el cartel ‘panfleto’ convirtiéndose en el más emblemático e icónico método comunicativo, tendencia artística en la dilatación informativa del pueblo, reiterando su soberanía, dignidad y principios por medio de obras gráficas irrepetibles en la historia de *publicidades políticas*. Durante la segunda guerra mundial el *cartelismo* como eje de manipulación de masas, fue utilizado en Europa para alienar las mentes alemanas impartiendo ideologías nacionalistas radicales (fascismo) donde el pueblo aceptara toda clase de repudio hacia otras culturas distintas (artistas, judíos, negros, gitanos, etc.) enalteciendo el discurso racista y sometiendo al cuerpo un esquema de superioridad frente a los demás; en parte la concepción Occidental veía a los judíos como víctimas pero al mismo tiempo fuesen dueños de los bancos, los periódicos, fábricas y gran parte del imperio económico. Estos diseños impresos sobre papeles industriales inundaron las ciudades y los campos, sagaces y objetivistas los

cuales demostraban el poder de la imagen y los colores de la bandera-patria en ordenes psicológico-bélicos. Para el 2013 en Popayán reciclábamos papeles y pintábamos sobre ellos imágenes deliberadas, en las madrugadas (3am-4am) salíamos a pegar estas pinturas (collage experimental) que profundizaran temáticas decoloniales, mofándonos de ciertos símbolos, constatando en la acción una estrecha relación entre *temática-obra-lugar*.

En Popayán hemos decidido tomar otra posición grafica sin salirnos del enfoque decolonial, estas pinturas eligen su espectador voluntariamente, los códigos del mensaje generarán su propio criterio frente a su lectura. Las obras de arte informales no tienen otro interés más que el evocar y detonar imaginaciones, autorías, anécdotas, metáforas, gritos contestatarios o simples poemas gráficos anónimos; en '*Guaska*' se trabaja con metodologías libres, el acompañamiento inicial por parte de otros artistas dio paso a este laboratorio de cartelismo llamado *Guaska*, la humanidad que se forja en los procesos creativos es determinante para la construcción de arte como procesos de trasgresión popular. Al trabajar con el cartelismo contemporáneo como medio de intervención se abstrae la realidad del paisaje, pues estos grandes papeles se realizaban en el taller y posteriormente se salía a pegarlos sobre los muros escogidos. Buscando el campo investigativo por medio de la reflexión y el debate hacia los *espacios públicos - espectador* (criterio artístico conceptual) generando estudios autodidactas para lograr gestión de legal de las paredes y una curaduría de identidad grafica local.

Las circunstancias sociales me incitan a intervenir de forma esporádica el espacio, donde no hace falta decir la verdad a gritos, ya que esta puede declararse negativa o entorpecer el libre entendimiento, aunque el hecho de dejar marca en la calle o en el camino trasciende como simple gesto de aliento, alfabetizando al transeúnte en cambio la enunciación excesiva de productos consumistas es nociva para el entendimiento pues lo castra y lo homogeniza, haciendo que el mismo lector visual o receptor se sature de información innecesaria. Necesitamos silencio o gritos que vocalicen de forma desinteresada

mensajes positivos, pues la finalidad no es más que respetar una libre observación recreando nuevos paisajes para miradas que repudian el exceso de información comercial violenta.

Pienso que los lugares públicos son circuitos transitorios aptos para el muralismo, donde pinturas vivientes buscan acoplarse a la métrica que los rodea, Marcel Duchamp debatía; *“una imagen banal puede trascender, es la simpleza o la exageración del concepto el que prima sobre los elementos.”* Por ello deduzco que estamos al borde de ser objetos conceptuales de carne, inconscientes e imperceptibles; ¿pueden ser las calles museos donde nos exponamos como ideas o artefactos? Adoptar una posición distinta de la que se nos impone es romper el molde para hallarnos como notoriedad genuina. Cuando alguien rompe estas normas, como por ejemplo hacer algo sin permiso o hacer arte callejero entonces es tildado de ‘vandálico’, pues daña el patrimonio de todos para atribuirse radicalmente, algo relativamente egocéntrico, pero cuando este acto se realiza de forma consiente o bien planteado sumando algunas variantes del espacio (estudio previo), quizás deje de verse como un simple acto banal para convertirse en intención discursiva donde sea necesario gritar mientras otros callan, dando a entender el mensaje-gesto. El soporte es donde sobreponer un concepto, el sentido a veces no es lo más importante sino la metodología con que se realiza y el arte urbano no busca aprobaciones ni gustos decorativos, aunque hoy día haya cedido en ese aspecto, busca sembrar un síntoma de mal gusto o inconformidad para despertar, apropiándose del camino para hacerlo comunicativo.

Lo que planteo aquí son nociones y lecturas del espacio-gesto para construir a un criterio acerca del arte público-privado; categorizando lugares entre propiedad privada y espacio público, pretendo sacar el arte narrativo a las calles o veredas expropiándolo del sistema mercantilista, no puedo negar la banalidad conceptual en la que me veo inmerso, basando mi propuesta artística en una posición casi egocéntrica personal, considerando que ello exonera a un tipo de público, dada la conceptualización puede

desaparecer la “obra”<sup>45</sup> misma, por consiguiente busco otros medios presenciales como el *performance* para que la idea llegue cada vez más limpia a quien lo desea apreciar presencialmente.

Esta investigación pretende replantear el papel del arte en la sociedad; reinterpretar la obra en un contexto real y me refiero al espacio relevado de esa concepción de museo o espacio neto del arte, que hace que ese espectador desconocido viva un impacto contundente al valorar la obra como parte de su realidad. Narro de forma simple varios planteamientos que hago alrededor de las artes visuales o plásticas, analizando la historia organizada entre instituciones y académicas, limitando desde épocas coloniales a ciertas personas o comunidades del servicio del arte-pintura, limitando al pueblo a pequeñas muestras de sus raíces y dejando las industrias culturales y artísticas en manos de unas pocas familias o sectores políticos.

Busco los espacios observando lo singular, analizando el transcurrir de su momento para entender que energías guarda y que sinergia evoca. No es lo mismo pararse en la punta del Morro de Tulcán (Popayán) a sentarse un rato en el parque caldas de la ciudad. Dejo que los materiales me hablen y opinen acerca de sus huellas, una pared descascarándose, un hueco en el andén, una lámpara llena de telarañas, un moco pegado en la pureza blanca, la mancha de barro en el centro histórico, una paloma volando; es casi imposible dejar de observar tantas variables en la calle y en su simple devenir, imposible es no querer transmitir un mensaje en esta cruda y detonante escenografía urbana, mientras que la observación del espacio rural requiere de una recursividad imaginativa más atenta, teniendo en cuenta la naturaleza, pues el paisaje también declara una justa y acertada intervención.

---

<sup>45</sup> Joseph Kosuth “O One and three chairs” (Una y tres sillas), de 1965, múltiple representación plástica; en donde -y con una estrategia idéntica a los trabajos mencionados- hace una presentación triple de una silla como: “objeto real”, imagen (su fotografía) y su definición (una fotocopia ampliada de su definición en el diccionario)



## Capítulo III

### Corporeidad hecha mural

*“Cuando se entiendan las fuerzas del universo, si es que algún día se consigue, no habrá ninguna razón para inventar dioses que nos den lo que no somos capaces de obtener por nuestras propias fuerzas”.*

*Diego Rivera-*

**Figura (3)** Performance en Puente del humilladero “*Re-existencia*” Laboratorio *Prácticas corpóreas decoloniales*, Popayán 2018.



Cuerpo comunidad: Somos comunidad mestizada en aglomeración corporal; históricamente las conformaciones de los territorios se han dado por la significancia y caracterización de quienes lo habitan, tejiendo memoria y relaciones de interés común.

La sociedad Caucana esta soportada por pilares epistemológicos occidentalizados, constituidos en decretos, leyes y normas sociopolíticas que niegan la gran diversidad de lenguajes y posturas heterogéneas del territorio, durante cinco siglos en esta parte de la tierra la historia se silenció, las generaciones venideras buscan sus propias metodologías estéticas para dar crédito existencial. En medio de instituciones como la iglesia y el poder militar que nos adoctrinan y condicionan a una normatividad concreta y sólida, cuando desde tiempos antecesores importó más la relación hacia la naturaleza y el diálogo con la esencia de lo palpable, el territorio tenía otras lecturas, hasta puedo ingerir en la propuesta expresada por Werner Herzog; yacíamos como *homo spiritus*<sup>46</sup> más que *homo sapiens* en relación con el territorio. No hemos podido contrarrestar el peso de un sistema que necesita evolucionar industrial y moralmente sin pensar de verdad que tipo de afectación tendremos a nuestro verdadero patrimonio, promoviendo el desconocimiento de una interculturalidad atesorada en la diversificación. Según el grupo de investigación decolonial de “Center of Global Studies and the Humanities” plantean en (Manifiesto para la estética decolonial); “... *La metáfora decolonial, de un mundo en el que muchos mundos coexistirían, implica la pluriversalidad como un proyecto planetario y exige la contribución de diferentes nociones de cómo debería sentirse, olerse y lucir una sociedad política global emergente.*”

En su esplendor, el ceremonial comunitario es llamado minga, “la unión hace la fuerza “, en la manifestación el cuerpo unido es el verdadero poder de la sociedad que en América requiere de muchos valores absorbidos por la apuesta capitalista, como es el caso del amor a lo propio, la unidad para romper las barreras y plataformas sociales que nos dividen. Mientras tanto la sabiduría ancestral nos enseña desde la praxis a profundizar nuestro espíritu.

---

<sup>46</sup> Kandinsky Vasili, de lo espiritual en el arte, editorial labor s.a, pag 113; Berna Suiza 1992. “*La verdadera obra de arte nace misteriosamente del artista por vía mística. Separada de el, adquiere vida propia, se convierte en una personalidad, un sujeto independiente que respira individualmente y que tiene una vida material real. No es pues un fenómeno casual que permanece de forma indiferente en el mundo espiritual, sino que posee como todo ente fuerzas activas y creativas*”.

Produzco dibujos-bocetos que revelan una cantidad de personas desnudas/vestidas formando en tejido corpóreo un mismo elemento; el tejido y la capacidad anatómica del cuerpo humano permite la experimentación gráfica, resultando dibujos que narran la vida en sociedad y la polarización entre comunidades, la idea de representar el mestizaje-*interculturalidad* trata de simbolizar los fenotipos genéticos en américa, resultado del choque eurocentrista con la cultura indoamericana y la fuerza africana. Desde esta gran familia humana seríamos un gran tejido, un cuerpo comunal; la *otredad* es una manía sistémica del ser para situarse, nuestra moral y todo el peso de la estigmatización sexual frente a nuestros órganos repletos de deseo, de placer que buscan reconocer al otro como parte, comparando sus valores simbólicos, por medio de movimientos inexplorados, a veces redescubrirme en el mural es mediado por el amor que lo incentive, el amor que emane del muro como soporte comparativo a la realidad.

En la caracterización de los elementos más significativos dispuestos sobre los lugares públicos, jerarquiza el Pedestal como soporte escultórico, situando al ser '*otro*' con un margen imperioso, el artista Juan Fernando Herrán declara en la obra "Héroes mil" (instalación Bogotá 2015) que "*se trata de estructuras de soporte huecas, que reciben el peso de nada*". Resumiendo, el monumento y su retórica en la que está basado declara autoridad donde no es bien asimilado por la población, es base y soporte incivilizado que demarca su altura de superioridad, sosteniendo un tributo al suplicio glorificando un paradigma banal, pues el verdadero tributo sería en mi caso a la resistencia territorial frente a la genocida maquinaria colonialista.

## **Camino se hace al andar**

Como elemento sincrético que recorre nuestros territorios, conectando el campo con la ciudad, dinamizando el ejercicio comercial de la productividad local extraigo de la *chiva* Caucana la formulación del sincretismo - estético, con la intención de visibilizar elementos populares, símbolos de identidad gráfica en relaciones ancestral-colonial, frente a los símbolos de poder denominados como símbolos de idolatría religiosa y representación tradicional. Dentro de una sociedad modernista la Chiva encarna la tradición histórica del cuerpo-comunidad, Nadín Ospina escribe sobre la *chiva*, reflexionando sobre las extravagancias de este vehículo de transporte latinoamericano; “*la chiva es fusión práctica de la modernidad con lo atávico, de lo universal con lo local, maquina trasfigurada en aparato mágico...*” este aparato se construye a partir de complejos abigarrados decoraciones que demuestran la importancia de los símbolos *criollos*, en esta mezcla singular y heterogénea de elementos reside su valor sincrético como elemento pluricultural.

Algunos explican el origen de sus diseños en la tradición de barniz de pasto, otros en la tradición textil y ornamental precolombina y en todas las variantes del arte popular mestizo, entonces es la Chiva caucana a la cual me enfoco para resignificar sus caracteres y patrones simbólicos para postularlos como tatuajes en el manto de piel corporal, desnudan en la noción de imaginario popular hacia significantes territoriales. El vestido de la chiva representa a los pueblos, sus paisajes, los esfuerzos de sus gentes y los cuentos de sus abuelos que, con gran solidaridad y empatía montados en este aparato de la *imagen*, visitan y llegan contagiando del carnavalero cargamentos corpóreos.

La Chiva contiene más historia simbólica que una enciclopedia, deambula por los espacios más alejados y desprovistos sobre caminos diversos, articulando lenguajes, tradiciones agrícolas, productos populares, nutriendo el viaje, mostrando la *Heráldica criolla*. Estéticamente contiene tanto poder y misticismo como alguna escultura prehispánica sin cronología, sus símbolos obedecen a patrones

gráficos únicos para cada vehículo, sus accesorios son parte de un mega *pesebre semiótico* que se descubre con el viaje. La pintura en la chiva es relevante, visibiliza nuestro proceso de aculturización socio-político, mezclado con arte zonal popular, arte abstracto o tribal, fileteado, aerografía, pintura religiosa, y significantes comerciales haciendo que estos decorados tengan gran carga visual.

Para *sentir pensar*<sup>47</sup> la tierra en que nacimos y nos criamos hay que concientizarse de sus problemáticas, para el antropólogo colombiano Arturo Escobar en *“sentir pensar con la tierra”*; pag. 82; *“El interés por el territorio; el cual surge a finales de los ochenta y comienzos de los noventa en muchas partes de América Latina- aquel que por primer vez enarbola el estandarte de ”no queremos tierra, queremos territorio” –ocurre gracias a los grupos sociales indígenas, campesinos, y afrodescendientes en países como: Bolivia, Ecuador, Perú, Colombia y Brasil; los cuales introducen por primera vez el tema en los cuestiones teórico-políticos, imponiendo así una gran re-significación al debate sobre tierras y territorio en el continente...”*

La chiva hace sentir y pensar a profundidad el territorio, conector visual del cual extraigo los insumos gráficos-simbólicos en la realización de los murales, desde hace un tiempo se ha convertido para mí en fijación y admiración latente. Llevándome y trayéndome por los caminos, este vehículo que aglomera en su distintivo visual un colorido sin igual recoge las señas territoriales que dialogan de la ‘nueva semiótica’ popular caucana. En su composición pictórica habitan los signos Colonial-ancestral que permiten la comunicación utilitaria entre el pasado y presente histórico, dado que estos patrones visuales contienen la gran identidad soberana del recorrido.

Las cartografías corpóreas son visibles en la acción performativa-muralista que implica demarcar y mapear el camino por el cual diariamente transito, vale la pena resaltar que es vital considerar el camino

---

<sup>47</sup> Escobar, Arturo; *Sentir pensar con la tierra – Nuevas letras sobre desarrollo, territorio y diferencia*. Ediciones UNAULA, Medellín Colombia 2014.

como territorio neutral concertado donde cada uno de nosotros encuentra propósito, intensidad llamada desplazamiento. Richard Long nos cuenta una respetable comparación con el trabajo de da Carl Andre y su búsqueda artística; “*la diferencia entre su trabajo y el mío reside en que el realiza esculturas planas sobre las cuales es posible andar, son espacios por los cuales andar, y que pueden desplazarse y reubicarse en otra parte. En cambio, mi arte es el propio acto de andar, mi arte se materializa andando...*” (walkscapes, land walk; Francesco Careri)

Con la intervención de lugares paradigmáticos, olvidados o incógnitos busco desalambrar metafóricamente las fronteras que dividen gran parte del paisaje, demarcando unidad entre los sectores urbano y rural. El tema del arte público no llega a mí por arte de magia, ha sido un proceso lento donde lentamente fui saliendo de los claustros académicos para navegar de forma consiente con el espectador en *re-existencia*, encontrando en la calle grandes rasgos que impactan los imaginarios y mi posición de artista, del barrendero, del vendedor ambulante, de los niños o las personas que circulan por aquellos lugares, un arte verdaderamente público es aquel que reconoce sus habitantes y lee su propia realidad. Esta intensidad se mantiene viva para desbloquear la concepción de la privatización del territorio, siendo inevitable pensar que todo tiene ciertos límites cuando en un muro público se admira narrativas pictóricas, pero es así como se rompe la noción *individualista* de habitante para convertirse en noción *colectivista*.

Reitero mi posición frente a la apropiación positivista de lo que arte mural produce sobre las comunidades en resistencia social, repensándome la geografía matutina para localizarme espacialmente en desplazamientos, siguiendo los puntos de intervención para abarcar su extensión cartográfica. En mis recorridos diarios me he percatado de la importancia de la conectividad que logra el arte público para sus gentes, en las comunidades las obras murales o gestos creativos libres activan el campo

multisensorial (estimulación multisensorial pediátrica) en las personas a través de los lugares de interés; nacen narrativas y memorias colectivas identificándose en el camino.

### **Anatomía territorial**

El *multiculturalismo* se sustentó y con matices lo sigue haciendo, en la ausencia de relación con el otro, en lo que Torres-García llamó “la tiranía espiritual de Europa”. La *otredad* se entendió como un encuentro-proeza con territorios y *cuerpos extraños*, entrelazados e “inferiores”, por tanto, ávidos de ser asimilados por occidente. Francisco de Jerez en el siglo XVI planteó dicha proeza como la conquista de “lo no visto ni sabido”. Ese no visto, al ser recorrido y conquistado, tomó formas de experiencia corporal en el proceso de registro pictórico; necesidad de una detallada información geográfica que implicaba un conocimiento de los habitantes, partiendo de esa naturaleza.

Por otra parte, plantea Enrique Dussel al referirse al momento de la conquista, para el egocentrismo europeo “los habitantes de las nuevas tierras descubiertas *no aparecen como otros, sino como lo mismo a ser conquistado (materia)*, colonizado, modernizado, civilizado. Ese choque desproporcionado entre cuerpo europeo y materia americana dio una gran cantidad de representaciones del cuerpo como territorio, pero también de la presencia de los cuerpos colonizador y subalterno en el territorio, estableciendo alianzas jerárquicas y sistemas de normalización o estereotipos visuales llevadas paralelamente al arte como catequesis y enseñanza popular. En la investigación *Anatomías territoriales*<sup>48</sup> recojo un segmento de mi interés para esclarecer mejor el discurso sobre la trasmutación y el sincretismo de la mirada eurocentrista sobre el cuerpo-esclavizado frente al arte contemporáneo; “*la representación de estos cuerpos y estos territorios no fue un trabajo exclusivo del sujeto blanco que fue a descubrir desde su mismidad a lo otro, sino que también se da en una representación localizada. El*

---

<sup>48</sup> Francisco Antonio Godoy Vega / Anatomías Territoriales. Alternativas de activar la otredad de pinturas coloniales de Potosí / Historia y memoria / Universidad Autónoma de Madrid, Tunja Colombia 2012.

*complejo trabajo visual de Guamán Poma de Ayala en la carta que envía (y nunca llega) a Felipe III o los códices mexicanos que se siguieron desarrollando tras la conquista, dan cuenta de diferentes estrategias de performatividad del territorio”.*

El choque cultural ha sido trascendental y mordaz para repensar el cuerpo territorial, en el caso del lenguaje castellano, se homogenizó la relación comunicativa entre comunidades trasgrediendo el crisol lingüístico Latinoamericano. La memoria de nuestra sociedad contemporánea demarca relaciones banales o falsificadas hacia el territorio, ya que no es justo valorarlo únicamente por sus tesoros materiales, también existe el patrimonio inmaterial que reconforta las relaciones auténticas entre ser-espacio, en ello el muralismo ha gestado un lenguaje figurado en lo *contracultural*, pintando lo no contado, lo silenciado, aunque también icónico en la apropiación constructiva de re-significación espacial.

La performatividad del territorio se puede comprender desde el enfrentamiento de la cruz y la espada contra la flecha y el tambor; enfrentamientos que apoyan el paradigma de poderes *superioridad-inferioridad*, desencadenando discursos cíclicos de reiteración en posiciones legítimas - contraculturales, enmarcados en la colonización centroamericana como una dominación hegemónica legítima. La búsqueda del tesoro simbólico es nuestra propia y popular idiosincrasia<sup>49</sup>, hoy por hoy las raíces y los frutos de los pueblos se combinaron en un organismo pluriverso. De tal modo que emergió una humanidad única como la joya verdadera del tesoro usurpado, nuestra humanidad castigada por la sevicia y el empoderamiento forzado regala un mundo exótico que respira entre cicatrices y reivindica una cultura ancestral-mítica de territorios aún desconocidos a la mirada ambiciosa. En el contexto en el

---

<sup>49</sup> Página web; <http://conceptodefinicion.de/> / Identifica las similitudes masivas de comportamiento en las costumbres sociales, en el desempeño profesional y en los aspectos culturales. Las relaciones que se establecen entre los grupos humanos (etnias) según su idiosincrasia son capaces de influir en el comportamiento individual de las personas, aun cuando no se esté convencido de la certeza de las ideas que se asimilan en masa.



que me encuentro, la sociedad pasa por una metamorfosis socio coyuntural, en temas como la paz, Colombia vive la apertura de una visión política más humanizada, es el caso del “*proceso de paz*” con la guerrilla *FARC*, que a pesar de sus falencias y compromisos de post-acuerdos ha desarrollado de alguna forma cambios en la participación política y criterio social de la población colombiana, por el momento se viven olas de violencia y de violación de los derechos humanos, repitiéndose así la historia colonialista del territorio y sus proclamas radicales de represión estratégica militarista. Entre muertos y vivos nos dejamos llevar sin dejarnos derrotar del todo por la imposición violenta del mundo global, buscando el encuentro por el *buen vivir*, como dice el refrán; *no hay ‘mal’ que no cure, ni ‘bien’ que le dure cien años ...*

## **Objetivo del proyecto**

Realizar prácticas Muralistas - Performáticas en espacios rural-urbano, fomentando el interés por el pensamiento crítico decolonial en reconocimiento simbólico de los procesos culturales de las minorías étnicas del Cauca.

## **Trabajo de campo**

### *Enmascarando el cuerpo sin órganos*

Durante los trabajos de campo de esta investigación, inicié procesos con distintas comunidades del Cauca, la comunidad Misak (Delicias, Silvia), Afrodescendientes (Honduras, Buenos aires) y Campesinos (Cofre, Totoró) realizando distintos talleres lúdico reflexivos, el muralismo, manualidades y practicas corpóreas fueron ejes principales de dichos encuentros prácticos. Talleres de creación de máscaras elaboradas con materiales autóctonos del sector como lo son tierras u objetos encontrados (elementales), teniendo como base el molde personal en yeso. Las máscaras abrieron más adelante el debate sobre ‘identidad en transmutación’ en el mundo globalizado donde encuentro interesante que los

rasgos faciales tuviesen más poderío en la caracterización del sujeto que las directrices corporales de cada persona, pues al neutralizar estos rasgos distintivos faciales era el cuerpo el encargado de visibilizarse y expresar con mayor fuerza. Las lúdicas de expresión corporal estaban acompañados de experimentaciones de sonidos, movimientos, juego para poner en acción la máscara y el imaginario.

El juego y la adoración son algunos de las intenciones históricas para crear máscaras en las culturas prehispánicas y africanas; el auto-reconocimiento, la conexión con lo enigmático, el teatro físico que encarnamos al personificar lo impredecible son algunos campos donde la máscara actúa como mediación con el territorio-cuerpo. Los gestos creativos son visibles por medio de esta cara alterna, exteriorizando la identidad e interiorizando el júbilo ceremonial de encarnar otra verdad. Como lo cité anteriormente *un cuerpo sin órganos*<sup>50</sup> puede estar enmascarado ante su estereotipo moderno, negado, castrado o modificando para ser admitido o rechazado dentro de su contexto socio-político. Gilles Deleuze y Félix Guattari dicen *“allí donde las intensidades pasan y hacen que ya no haya ni yo ni el otro, no en nombre de una mayor generalidad, de una mayor extensión, sino en virtud de singularidades que ya no se pueden llamar personales, de intensidades que ya no se pueden llamar extensivas.”* La investigación aborda el tema corporal desde algunas variantes importantes. La máscara fuese conectora de la búsqueda de identidad-cuerpo interculturalizado, donde el hacer manual revela que la diferenciación o diversificación cultural está inmersa en el sentirse y pensarse; proceso de búsqueda de imaginario experiencial concientizando cómo nos vemos hacia los demás. El juego enmascarado resulta atractivo a todos los niños, jóvenes y adultos que encuentran conexión quizás olvidada entre sus tradiciones trasmutadas y sus imaginarios escondidos, incentivando la creación de un perfil mágico para ser irreconocibles.

---

50 ¿CÓMO HACERSE UN CUERPO SIN ÓRGANOS? Pardo, José Luis (2011) / Gilles Deleuze y Félix Guattari; En Cruce, el Grupo de Lectura de Pensamiento Contemporáneo, origen Francia, 1950.

Actualmente dentro del planteamiento epistemológico desde el sur en la recuperación y despertar de América Latina, se transfiguran los saberes hacia una visión nativa de las experiencias territoriales, por medio de la comunidad que aclama respeto ante la mirada capitalista que busca homogenizar las dinámicas de resistencia, aunque los grupos tengan caracterizaciones y tradiciones distintas se ven afectados por la creciente pérdida de sus saberes y tradiciones.

### **Registro talleres de máscaras / muralismo**

Con los grupos juveniles - infantiles se trabajó con las tierras como conector del territorio.

Educativa Las delicias, primaria, Silvia Cauca.



Vereda Brisas de Tororó, Campesinos e indígenas, rivea río Cofre.



Buenos aires, corregimiento Honduras, pintura con tierras.



Semillero explorador de paz, corregimiento Munchique.



## Proceso mural

(Fotografía-video)

La creación mural nace de la misma *mancha* en el proceso creativo, poder combinar estas dos expresiones (danza-pintura) es simultáneamente *proceso y resultado*, entonces la sustancia habita en la capacidad de pintarme, de pintar cuerpos.

*Proceso grafico*

“Habita entes” / performance hecho con *estiércol y sangre* / Popayán 2014.



Intervenciones urbanas / **empapelados técnica mixta** / Popayán 2017-2018.



\**Empapelados* o acciones de apropiación urbana – rural, trabajando la imagen del cuerpo transfigurado como detonante hacia el ‘otro’ (*espectador*). La pintura en espacios no convencionales vista como propuesta preliminar hacia búsquedas del muralismo concertado y legalmente gestionado.

## Pintura corporal embarazada (*Body Paint*)

Pintura corporal, símbolos heráldicos chiva-caucana/2018

Fotomontaje (antes) Mural en barrio Torremolinos-Popayán.



En el proceso creativo de esta pieza reconocí de manera importante la noción de ser un humano, la conciencia que tenemos al nacer, el reencuentro, una semilla que desde adentro recibe la energía del color; el amor. La casa donde se realizó este mural ubicada en mi recorrido diario (camino), vive Andrés, un joven con “discapacidad visual” que conocí al gestionar la piel de este hogar. Andrés es una gran persona, muy sensible el cual me permitió hacerlo parte del proceso de intervención al realizar talleres previos al mural donde pintó con sus manos desnudas lienzos con fondo negro, pedido por el pues considera este fondo profundo parte de su vida, pintó lo que fluía de su imaginación, lo que sentía al poder imaginar y recordar el color y la forma, dejando fluir de sí el tacto en sinestesia que le produce mirar su creación.



## Madre Kauka

Intervención mural – Proceso (3 días de trabajo)



## Monumento en “Re-existencia”

**Símbolo** “caballo” pintado en Chiva Caucana.



**Fotomontaje:** mural monumento en re-existencia 2107.



intervención mural – Proceso (1 mes y medio)





Imposición sobre imposición: Tras la larga gestión con curaduría urbana del municipio para generar el respectivo permiso de intervención, este muro de ladrillo desnudo lamentaba su invisibilidad frente a un icono emblemático del patrimonio payanés, el *punte del humilladero*, con el aval de la alcaldía empezamos a trabajar. Tras tres días de trabajo donde se repelló la zona donde iría la figura central, sucedió una eventualidad sorpresiva; con el espacio listo la noche siguiente un grupo de Grafiteros bombardearon el espacio con sus Tags a gran formato. Este gesto me dio nuevo aliento y pie a nuevas reflexiones, aunque también produjo un atraso sustancial con el mural pues estos Tags estaban en varios lugares del barrio entonces la policía decidió hacer un llamado de atención creyendo que yo era el dueño de estas ‘chapas’, que siendo vandálicas sostienen voces anónimas de inconformidad y necesidad frente a lo establecido.





## Procesos performance

### Acción “Monumentos en Re-existencia” (*Fotografía-video*)

*Re-existencia;* Con el grupo del laboratorio “Practicas corpóreas de-coloniales” en accionar colectivo se hizo el ejercicio performatico debajo del puente el humilladero. En torno a la experimentación y discusión de la performatividad como expresión danzaría en espacios no convencionales; realizamos un encuentro en un punto potente para dialogar con la sinergia corporal, en ello hubo participación abierta por parte de todo el grupo. Tomando el espacio en contexto mural es vital implementar metodologías que visibilicen intensiones corporales-políticas para reconocer el espacio y su atmosfera, de manera esporádica se realizó ese diagnóstico danzario-cromático.

Cinco personas de distintas orientes corporales-danzarios se encontraron para escuchar y observar el espacio inferior del puente, frente al muro donde posteriormente he pensado intervenir con el diseño del monumento de Sebastián *de Belalcázar (Morro de Tulcán)*. Estos bailarines se sentaron en busca del ceremonial involuntario y cuando todo parecía tener silencio incomodo, fueron quitándose de su ropa, vistiéndose del desnudo la piel emergió entre las extremidades mestizas. Entre esta diversidad el puente encima se venía sobre nosotros, y sobre la piedra pálida del suelo descalzos iniciábamos las contorciones, movimientos abstractos (Butho-danza experimental) que nos distinguían y nos conectaban. Este sector guarda el nombre de puente la Herrería, ya que antes existió un restaurante llamado así, donde sus visitantes arreglaban detalles del caballo en viaje. Frente al puente existe una pequeña plataforma con un muro en ladrillo destapado, no más grande a los 5 metros de altura, donde se encuentra localizado el espacio (muro) donde he forjado un proceso de búsqueda para la intervención muralista. Considerando importante este lugar dentro de mi recorrido cercano al centro histórico; siendo patrimonio de la humanidad, se han podido determinar caracterizaciones históricas donde los permisos

pertinentes de *curaduría urbana* no tienen fin, consiente del simbolismo en el muralismo pienso pintar esta obra monocromática extrayendo algunos símbolos con color heráldicos (Chiva). En la acción preliminar performática - cromática los cuerpos nos pintamos con las cinco tonalidades básicas de color, amarillo, azul, rojo, blanco y negro. Tinturas mineralizadas de tierras extraídas en territorios de los talleres prácticos en distintos lugares, por medio de estas pinturas se hizo contacto entre pieles, pintándose colectivamente, experimentando el gesto motriz pues hace parte del lenguaje de improvisación de *re-existencia*.

Durante este performance se realizó registro audiovisual y fotografiado de donde se extraerán los insumos gráficos para la composición mural. Me queda una reflexión en el sentir experiencial; “Curación, dualidades, respiración, pesos y complementos, recargar y expulsar energía, tacto, somos semillas, regresar al primer lugar, sentir la pulsión del espacio. El límite del *yo*, una grieta, el punto en la frontera, tejido en movimiento, lleno vacío, adentro afuera en mi cuerpo”.

### ***Acción puente del humilladero***

Cuerpos en “Re-existencia” / Pte. Humilladero, Popaán 2018.



### **Acción pedestal** (fotografía-video)

*Re-significación*; para el 27 de mayo del 2018 se ejecutó la segunda acción performática con Silvana Shayü, bailarina e investigadora en campos como el teatro físico, la danza y el circo. Nos pintamos totalmente de blanco al inicio, simbolizando la homogeneidad que demarca la *ciudad blanca* en que nos movemos, posteriormente subí al cuadrado pedestal donde después llegaría de manera voluntaria la bailarina, comenzamos a movernos con la fuerza contracción – expansión, simulando la incapacidad de movimiento, poco a poco fuimos tomando las pinturas de tierras (amarillo azul y rojo) donde manchándonos el blanco aturdidor de nuestras pieles se generó el lenguaje gestual pictórico, se sentía como una coreografía abstracta en su señalamiento espacial, éramos dos monumentos de carne y hueso con diversas pieles, transgredidas por el discurso corpóreo-cromático. Realizando la acción performática “re-significación” se redescubrió este lugar significativo en el recorrido, símbolo de la *Batalla de Cajibío en 1814*, enfrentamiento armado entre las tropas patriotas al mando del general Antonio Nariño contra las tropas realistas al mando del español Juan de Sámano.

Este pedestal solitario y erguido sin monumento iconográfico como símbolo de la libertad, se enmarca en el recorrido que realizo del campo hacia la urbe, y viceversa, elemento totémico cuadrangular planteado en un pequeño parque (diez metros cuadrados) olvidado ante la mirada escópica del morador itinerante, podría decir que sostiene el mismo aire que contiene su pesado soporte, siendo más pesado-fuerte entonces su significancia que su contenido material.

**Lugar;** Pedestal (B. C.) cra 9, Panamericana.



performance Re-significacion 27 mayo 2018.



## Legalidad de lo ilegal

### Transgresión vs intervención

Dentro de los procesos de intervención espacial (arte efímero) por medio de intervenciones como lo es el Muralismo y el performance *'legal o ilegal'* he podido aprehender sobre gestión cultural de manera autodidacta en campos gubernamentales, es decir en búsquedas legales por establecer proyectos en espacios públicos. El hecho de tener proyectada una idea en un espacio notorio o hasta querer realizar un ejercicio (taller) en un lugar con las características óptimas para ejecutarlo me ha hecho formar métodos burocráticos que obedecen a ordenes institucionales las cuales han sido claves a la hora de materializar este proyecto investigativo en el Cauca – Colombia. Por otro lado, el ejercicio vandálico ha contribuido oficialmente a nuevas márgenes de la 'escuela' vivencial experimental de transgresión artística, la cual ha trabajado como didáctica el encuentro particular y colectivo de distintos artistas o creativos. Dentro del Muralismo existe una delgada línea entre lo técnico y lo conceptual, lo cual puede ser irreverente o inclusivo, gestando graficas o acciones corpóreas con criterios políticos o comerciales, esto demarca la existencia de criterios artísticos a los cuales me refiero, pues esa delgada línea del accionar vandálico te hace reflexionar si lo que deseas transgredir es por una razón personal (intima) o social (colectiva). Entre la ilegalidad del arte podemos citar a <sup>51</sup>“Banksy” por un Lado y a <sup>52</sup>“JR” por otro, dos procesos muy diferentes, pero con enfoques muy parecidos en donde la polémica constante de piezas depuradas demuestran el poderío del artista como guerrillero y emprendedor de su tiempo. No es lo mismo un pájaro pintado en la pared de la calle a tener el mismo enmarcado dentro de tu habitación. Es así como volvemos a retomar esta perfectiva bipartidista donde le arte por ser político es mucho más detonante,

---

<sup>51</sup> Banksy, artista Ingles (Bristol), 1974. Conocido con su seudónimo guarda aun el anonimato que estremece por su sátira.

<sup>52</sup> JR artista 1983 es un artista callejero y fotógrafo francés, también es conocido como el fotógrafo clandestino. Amplia estas fotografías y después las instala en lugares públicos interviniendo el paisaje y sus escalas. “La calle es el museo más grande del mundo”.

aunque esa frontera entre el criterio político y la noción de legalidad bien articuladas, podrían potencializar mucho más el proyecto artístico que está en mente.

### **Montaje final - Sustentación**

Para el día 24 de noviembre del año 2018 a las 11 am, en zona centro histórico de Popayán, realizaría mi sustentación (montaje) y contextualización del proceso del presente proyecto, en donde antes citaba a los jurados... *“Se sustentará por fuera del espacio habitual, del cubo blanco de la universidad, será un espacio en el centro histórico sobre la calle 3ra # 4-44 frente al acueducto municipal. (casa de nacimiento de Antonio Francisco de Ulloa) ...”* En esta instalación artística el espacio – tiempo jugaban de la misma manera en que <sup>53</sup>Einstein pensaba sin saberlo en la teoría de la relatividad cuando miraba el reloj a medio día mientras el sol quemaba. Se transformó entonces en cumulo de objetos escultóricos que se tomaron este lugar hecho escombros por el viejo terremoto de 1983, donde habitan plantas e insectos inesperados, un pequeño oasis en medio de la selva de cemento, una exposición viva dentro de un espacio abandonado carcomido por sus espectros, suspendido en el olvido lleno de memorias recopiladas en materiales reales y muy dicientes; fue ahí donde encontré el mejor lugar para mostrar segmentos del proceso investigativo titulado *Territorio corpóreo*.



---

<sup>53</sup> La teoría de la relatividad espacial o general de A. Einstein, publicada en 1905, trata de la física del movimiento de los cuerpos en ausencia de fuerzas gravitatorias en procesos investigativos de la física y la matemática pura.



## **La minga revive el territorio**

### **Manos Pies**

Con el permiso en mano por parte de los propietarios del terreno y pisando un monton de escombros, me dí en la tarea de adecuar tal lugar. Al principio fue arduo conseguir el permiso para montaje, por medio del Instituto Geografico Agustin codazzi sede Cauca se me facilitaron datos con los cuales ubique tales propietarios. Esta casa en ruinas la cual habia sido abandonada desde el terremoto del 1983 (Lugar donde habia pasado su infancia Francisco de Ulloa nacido en 1783 en Popayán. Mano derecha del sabio Caldas en su propuestas de independencia frente a los realistas españoles, se le recuerda como colaborador de Caldas, hasta que fue apresado con él en Paispamba y los fusilaron al mismo tiempo a mediados de 1816. Fue entonces cuando tuve la idea de intervenir lo menos posible este lugar cargado de historias invisibles. Poco a poco durante una semana este espacio humedo y lleno de escombros y chatarras viejas se convirtio en el punto de encuentro para mi familia, la cual estaba dispersa por el territorio. Llegó primero mi hermana Maya desde Suiza al segundo día de minga, al tercer día llego mi hermana Silvana de Medellin (Antioquia) y mi Madre desde zonas lejanas del Cauca, al quinto día llegara mi padre desde Bogota (Cundinamarca) para colaborar con la sacada de madera y la adecuación de otros materiales que serian pieza clave para ambientar la memoria del espacio olvidado.

Para esta sustentacion se resignificaron varios objetos antiguos como lamparas, espejos, asientos y otros que fueron significantes en la ltima busqueda estetica que pude explorar dentro de la universidad. Se ofrecio guarapo y chirrincho para los viistantes en donde podian recorrer un circuito alrededor de escombros y plantas que se apropiaron del lugar.

Como lo es comun, las enrgias de lo espacios ejercen pulsaciones sobre los seres que lo habitan, en este caso, esta casa abandonada durante la muestra final de los resultados investigativos fue

## Registros de Montaje Sustentación

### Casa escombros – (Sala de exposición no convencional)











## Bibliografía

1. GARCIA QUINTERO Felipe, (2011) *Régimen escópico colonial, critica cultural del mural “la medicina en el cauca” de Belisario Gómez* / Profesor Asociado del Departamento de Comunicación Social de la Universidad del Cauca. Popayán, Colombia; Doctorado en Antropología, cale 14, volumen 5.
2. TAYLOR, Diana, y Marcela A. Fuentes, (2008) *“Estudios avanzados de performance”*, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Mexico Editorial Fondo de cultura económica.
3. KANDINSKY, Wassily. (1911) *Punto y línea sobre el plano*, contribución al análisis de los elementos pictóricos. Madrid, Barral editor.
4. ÁLVAREZ, José Ramón, ROBLES Narro y DÍEZ CANEDO Joaquín, (1920) *Muralismo mexicano*. México, 2012; FCE, UV, UNAM, INBA.
5. CASTRO GÓMEZ Santiago y GROSGOUEL Ramón, (2007) *“El giro decolonial” reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Ciencias Sociales y Humanidades, Bogotá Colombia, Siglo del hombre editores.
6. TRABA, Martha. (2007) *Mirar en américa*. Venezuela. Editorial Ayacucho.
7. ORTIZ Isabel. (2011) *Atlas ilustrado de Grafiti y arte urbano*, Madrid España, Susaeta ediciones S.A.
8. GUERRA Ramiro. (1993) *Calibán danzante*. dirección de danza consejo nacional de cultura. Caracas, Venezuela. Monte Ávila editores latinoamericana.

9. GROSFUGUEL Ramón. (2013) *Racismo/sexismo epistémico, universidades occidentalizadas y los cuatro genocidios/ epistemicidios del largo siglo XVI*; University of California, Berkeley, USA; / Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca Bogotá, Colombia *Tabula rasa*, revista de humanidades.
10. MALDONADO TORRES, Nelson. (2017) *El arte como territorio de re-existencia: una aproximación decolonial*- Rutgers University, New Brunswick (USA), *iberoamerica social*, revista-red de estudios sociales.
11. URRUTIA, María Cristina y LIBURA Krystyna. (2005) “*Ecos de la conquista*”. basado en *historia verdadera de la conquista de la nueva España*, editorial patria, 1983. México. Ediciones Tecolote.
12. MUROBUSHI Ko. (2014). *Works – 1972-2013*, Arts council tokyo, the agency for cultural government of japan /Japan, quick silver.
13. GODOY VEGA Francisco Antonio, (2012) “*Anatomías Territoriales, Alternativas de activar la otredad de pinturas coloniales de Potosí*”, Universidad Autónoma de Madrid, Tunja Colombia *Historia y memoria* No 4.
14. BACHELARD Gastón (2000). “*LA POÉTICA DEL ESPACIO*” (1957, Presses Universitaires, París de France) Argentina, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA.



## Web grafía

- LONG Richard. (2017) Richard Long org, “the Richard Long newslet”. Reino Unido, recuperado de <http://www.richardlong.org/documentary>.
- DELEUZE Gilles y GUATTARI Félix. (2013) ¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?. Recuperado de <http://reflexionesmarginales.com/3.0/wp-content/uploads/2013/01/Como-hacerse-un-cuerpo-sin-organos-Gilles-Deleuze-y-Felix-Guattari.pdf>
- Biblioteca virtual, Banco de la republica Colombia, (2017) Recuperado de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/indice>
- Wikipedia enciclopedia libre donde tod@s pueden editar compartir (2017), Recuperado de <https://es.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Portada>
- Plataforma de Google Books en español (2017). Recuperado de <https://books.google.es/>
- Revista virtual “Arqueología Mexicana”, México antiguo. (Miller, Mary, “El descubrimiento de las pinturas murales de Bonampak”, *Arqueología Mexicana* núm. 93, pp. 28-34). Recuperado de <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/el-descubrimiento-de-las-pinturas-murales-de-bonampak>
- Página de alcaldía de Bogotá “Mejor para todos” Centro de memoria y reconciliación; cartografías de la memoria, recuperado de <http://centromemoria.gov.co/cartografias-de-la-memoria/>
- Página de arte contemporáneo Colombia, Murmullo, critica en voz bajaarchivo visual, recuperado de <http://murmullo.co/héroes-mil>

## **Agradecimientos:**

Agradezco a mi familia amada Maya, Shayü, Ana María y a Eloy Buendía por su amistad incomparable llena de amor y nuevas propuestas en el arte, también a los elementales Agua, Fuego, Tierra y Aire que me brindan fuerza y coraje. Agradezco infinitamente a mi Asesor Guillermo Marín R. por la libertad investigativa y a las comunidades del Cauca Afrodescendientes de Buenos aires, C. Honduras, a la comunidad Misak de Las Delicias en Municipio de Silvia y a la Vereda Brisas de Totoró en municipio Totoró, por su apoyo y confianza para lograr esta investigación; a las familias y amigos con los que me he cruzado durante estos recorridos en arte urbano, a Andrés y a Cristian que me enseñan a observar y escuchar la vida de forma agradecida. *Pai pai.*

