

REPRESENTACIONES VISUALES SOBRE IDENTIDADES ENCONTRADAS EN  
LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS GRÁFICAS POPULARES, ÉNFASIS EN EL  
CARTELISMO Y ESTENCIL EN LAS LOCALIDADES DE CHAPINERO Y  
TEUSAQUILLO DE BOGOTÁ, DE 2022 A 2024

LÍNEA DE CULTURA VISUAL

MODALIDAD: MONOGRAFÍA

MARÍA CAMILA DÍAZ JIMÉNEZ

ASESOR: MIGUEL ROJAS GÓMEZ

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA DE ARTES VISUALES

BOGOTÁ D. C.

2024

## TABLA DE CONTENIDO

### **1. Introducción**

- 1.1 Antecedentes y referentes
- 1.2 Planteamiento del problema y pregunta
- 1.3 Objetivos
- 1.4 Justificación

### **2. Marco teórico**

#### 2.1 Memoria

- 2.1.1 Caracterización de la memoria
- 2.1.2 Las luchas políticas por la memoria social

#### 2.2 Arte gráfico popular

- 2.2.1 Concepto del arte gráfico popular.
- 2.2.2 El arte gráfico popular como denuncia social

#### 2.3 La identidad

- 2.3.1 Definir la identidad
- 2.3.2 La identidad de mismidad como principio de exclusión.
- 2.3.3 La identidad colectiva en las minorías.

### **3. Marco metodológico.**

- 3.1 Caracterización de la Investigación basada en Artes, IBA, como metodología
- 3.2 El método cartográfico
- 3.3 El activismo como método

### **4. Análisis e interpretación de datos sobre expresiones de arte urbano visual grafico con énfasis en cartelismo y estencil, en chapinero y Teusaquillo.**

- 4.1 Ubicación de chapinero y Teusaquillo en el mapa territorial de Bogotá y los principales lugares de intervención visual.
- 4.2 El Arte visual urbano seleccionado y las representaciones de las distintas comunidades.
  - 4.2.1 Las mujeres
  - 4.2.2 Los indígenas
  - 4.2.3 Los campesinos

4.2.4 Los afros

4.2.5 La infancia.

## **5. Conclusiones**

## **6. Referencias**

# 1. INTRODUCCIÓN

## 1.1 Antecedentes y referentes

Al interior de este documento se desarrolla un trabajo de investigación el cual se ejecutó y desarrolló durante dos años. Todos los conocimientos y reflexiones que han sido recopilados en estas páginas se han desarrollado basados en la experiencia de vivir el arte y con el deber del artista de investigar e innovar en su campo.

A través de las acciones que se concretaron para el desarrollo de esta investigación se posibilita realizar conexiones posibles, entre tres amplios temas de interés en el campo artístico y social, los cuales son: la memoria, la identidad y la gráfica popular. Al introducirse y explorar estos grandes ejes en el terreno de lo artístico durante la experiencia, se resuelven dudas e interrogantes constantemente, redirigiendo el trabajo de grado a nuevos conceptos.

La exploración de técnicas y formas del hacer artístico ha llevado este documento a lugares diversos. Se toman dos zonas del territorio bogotano por medio de las cuales se busca encontrar respuestas a los interrogantes aquí planteados. Este trabajo busca entender que en las muestras gráficas populares hay mucho más que expresiones concretas de lo estético y de técnica. Esta investigación inclina su preocupación a comprender si es posible ver las imágenes de la gráfica popular urbana como vehículos de comunicación a la comunidad o de denuncia. A través de la cultura visual se propone en el presente texto reflexionar sobre los temas de memoria y verdad, a favor de reconocer las minorías afectadas con diversos tipos de violencia, fortaleciendo marcos políticos de memoria.

Por lo anterior es de interés la forma en que Colombia ha abierto marcos políticos y sociales para hablar del conflicto armado, que se han visto articulados a la memoria y la resignificación. Un ejemplo de esto son los procesos de verdad y reparación que llevan de la mano como herramienta las diferentes experiencias artístico-culturales, como la imagen y el ritual. Por medio de estas experiencias se logran evocaciones que permiten modificar y ampliar los relatos, y de esta forma estos procesos contribuyen a que no haya una sola memoria literal. A través de estos procesos de verdad y reparación es posible escuchar y considerar diversas narrativas sobre los hechos del conflicto armado en Colombia abriendo la posibilidad a que la memoria literal sea modificada.

Estos marcos de memoria como la *JEP*, como *Reparación y justicia* y *Perdón y olvido* han permitido a los artistas gráficos un lugar de evocación para la presencia desde la imagen. Nos centraremos en este trabajo en la imagen del retrato en la gráfica urbana popular como un medio comunicativo de difusión rápida y masiva, que permite la denuncia de hechos de carácter violento que se dan en un país enriquecido por la diversidad. Los artistas que vamos a analizar reconocen en sus intervenciones visuales a los habitantes, los territorios, identidades, historias y contextos de las narrativas del conflicto armado. Es entonces que en esta investigación se pretende comprender de manera acertada y profunda como estas intervenciones gráficas populares dialogan con los espectadores, modificando sus paisajes urbanos y dignificando la memoria, aportando como artistas al país, a su realidad, a la verdad y a la justicia.

Entre los trabajos retomados y consultados como insumos para esta investigación se encuentran textos de diversa índole que incluyen laboratorios de creación, tesis de pregrado de Artes Visuales de la Universidad Pedagógica Nacional y de la Universidad Distrital, además de artículos de importancia que fortalecerán el camino de la presente investigación.

Para dar inicio, revisamos la tesis del egresado Carlos Castillo (2021) de la licenciatura en artes visuales denominada: "*Gráfica en resistencia: prácticas artísticas en la construcción de las memorias de víctimas de crímenes de estado*". En este trabajo se investiga la forma como se han gestado prácticas artísticas gráficas de denuncia en torno al espacio público. El autor se interesa por el arte gráfico pues ve este como un posibilitador de discurso, un vehículo que posibilita la construcción de significado, y permite un lenguaje artístico que transgrede en el ámbito urbano. El autor hace visibles temas relacionados a problemáticas sociales y da voz tanto a individuos como a comunidades enteras. De esta forma, se puede destacar el papel histórico que ha ejercido el cartel como mediador de información entre la sociedad y grandes intereses históricos.

En consecuencia, este trabajo de grado toca el tema de la gráfica popular urbana como la expresión artística pública no comercial, como lo expresa Castillo (2021):

La gráfica popular se distingue por ser la expresión de grupos sociales subordinados que pretenden diferenciarse de las formas de expresión y comunicación cultural de las clases sociales dominantes,

también, resalta por su alteración y adaptación de la cultura de masas para configurar su propio mensaje.

La gráfica popular es encontrada en mayores ocasiones hacia las zonas periféricas de la ciudad. En la gráfica popular se utilizan diversas técnicas y estilos que la diferencian de la gráfica comercial. Además de esto, el autor decide cuestionarse cómo están interactuando estas intervenciones gráficas con el espacio. Cómo interfieren en su lectura del contexto, cómo se configuran las imágenes, entre los mensajes que forman parte del paisaje en la cotidianidad.

Se consultó la tesis de maestría en investigación social interdisciplinaria “*¿Cómo estamos recordando? Propuestas para una democratización de la memoria en Colombia*” de Lizarazo (2017) queriendo entender cómo surgen las relaciones de memoria en nuestro país. El autor desarrolla un análisis entre dos diferentes narrativas, la percepción de quienes han sido víctimas del conflicto armado y la percepción de quien nunca ha enfrentado estas situaciones de violencia directamente. Esta tesis permite entender la brecha que hay entre estas dos percepciones y polaridades.

El autor genera aportes relevantes a la investigación en dos cuestiones. Por una parte, la interacción que tiene el sujeto con las intervenciones artísticas de memoria en el ámbito público. En este caso, es de interés entender lo que llama el autor como “ciudadanía no afectada” y como percibe las obras gráficas. Por otra parte, se da la oportunidad de profundizar en las identidades de quien vive estos hechos y son representadas en algunas intervenciones gráficas de Bogotá. Hay varias de estas que tienen un carácter político o de memoria, pues las personas representadas tienen una relación directa con el conflicto socio político y violento del territorio, el cual ha atravesado a Colombia por muchos años.

En este sentido, es necesario entender el papel que tiene la ciudadanía no afectada frente al conflicto, por lo cual en esta investigación indagamos en cómo se perciben estos ciudadanos frente a los colombianos que han sido directamente afectados.

En un principio se genera una posición de distancia, pues una parte de los habitantes de la ciudad no encuentra relaciones directas que los hagan sentirse afectados por la violencia, esta se percibe mucho más en las zonas rurales. Los medios de comunicación han generado una

sensación de desconfianza en la veracidad de los hechos que son presentados a los colombianos, pues los medios de comunicación y la memoria oficial gira en torno a intereses políticos y económicos. Entendiendo la gravedad de los hechos se ha tomado por parte de la ciudadanía general una posición de desconfianza frente a la memoria oficial del conflicto sociopolítico colombiano.

Por esto mismo una parte de la “ciudadanía no afectada” que fue entrevistada en esta investigación por Lizarazo (2017) sugiere que debe haber un fortalecimiento de la memoria sobre la violencia del país, no solo en las instituciones educativas sino en general como un elemento de importancia cultural que atraviesa los diversos escenarios sociales, y nos acerca a la totalidad de la ciudadanía. El pasado debería generarse a través del reconocimiento de las víctimas y victimarios, lo que permite una comprensión real de los hechos. De esta forma, la ‘ciudadanía no afectada’ toma una actitud reflexiva frente a los hechos de violencia, e implementa herramientas culturales (como la intervención gráfica artística, la música y la danza) y pedagógicas que buscan hacer trascender la verdad de estos hechos y se contribuye así al reconocimiento, la no repetición y la paz.

El informe sobre *“Intervención artística urbana y procesos de memoria en Bogotá.”* Gonzales (2016) busca indagar acerca de cómo es posible y de qué manera influyen las intervenciones artísticas públicas en Bogotá. Qué implicaciones visuales hay respecto a la memoria, y cómo está fomenta el autoconocimiento frente a hechos que han sido de carácter violento en el país.

Este informe amplía la mirada sobre el fenómeno de “La Intervención artística urbana” en el espacio público. Comprendido en esta investigación desde lo cartográfico, el autor por medio de algunas de las entrevistas muestra las formas como los interventores y artistas están viviendo el fenómeno de público en la ciudad, como la obra dialoga con el medio y qué mensajes están dejando en lo que el autor denomina “gran mural”. González (2016) se refiere a esto como, “Intervención Artística Urbana como una categoría agrupadora del Graffiti y Street Art, prácticas consolidadas a nivel histórico como una vertiente que genera un proceso dialógico a través de figuras que luchan por un espacio en la memoria amurallada de las ciudades”. (pp. 24)

En este sentido, se tratan temas importantes para el proyecto, que generan una relación directa con lo que conocemos como corredores artísticos en Bogotá. Entendiendo la ciudad como un gran tejido visual en el que participan artistas con técnicas e intenciones diversas. Contribuyendo a una narrativa colectiva que se genera en el muro, dando lugar a la transversalidad del sujeto quien es interpelado por aspectos de la cultura, identidad, espacialidad y la construcción del imaginario de ciudad.

Entre las dinámicas generadas en lo que entendemos como el gran muro, se ponen en discusión las intervenciones gráficas que tienen un carácter de enunciación. La consigna, originada durante las protestas del 68 en Francia, dando como resultado una imagen negativa de la intervención pública. Empezando a asociarse al vandalismo por características como su cualidad de transgredir la propiedad privada, acompañado del carácter discursivo de la consigna para expresar, lo que no se dice en los medios de comunicación oficiales. Estas acciones van cambiando de forma rápida la normativa de la ciudad pulcra, adoptando nuevas formas de habitar y reformar el espacio público. Un ejemplo de esto son las intervenciones gráficas de artistas con trayectoria como erre y toxicómano ambos de Bogotá, por medio de sus grandes formatos se han pronunciado sobre hechos que generan relevancia en el país. Una muestra de esto es el mural realizado en memoria de Valentina Trespalacios, ubicado en Chapinero, esta muestra gráfica busca pronunciarse sobre este y diversos hechos de feminicidio ocurridos en el país.

Por último, se retomó el artículo denominado “*Grabando la memoria. Laboratorio de creación*” de Ruiz (2020) **Artículo** el cual muestra cómo el arte puede ser empleado como un mecanismo de reparación. A través de la realización de distintos talleres de carácter gráfico junto a las madres de los jóvenes desaparecidos en Soacha y Bogotá. Se articula la sensibilidad y subjetividad a los procesos de memoria y de acompañamiento en estos procesos de verdad, reparación y conciliación. Son de importancia este tipo de experiencias para el desarrollo de la investigación, se relaciona con aspectos gráficos de la identidad ligada a la memoria. En la Universidad Pedagógica Nacional, la *licenciatura en artes visuales* lleva a cabo durante el año 2019, un taller llamado grabando la memoria. El cual tenía como objetivo llevar un proceso de memoria de mano del arte, junto a la organización MAFAPO (madres de falsos positivos) compuesto por mujeres que encuentran en su ejercicio de

resistencia la importancia de hablar de un suceso personal importante para ellas, a partir de la reflexión. El laboratorio giró en torno a la memoria histórica y la gráfica, con el objetivo de entretelar las experiencias de estas madres víctimas de desaparición forzada de sus hijos. El taller sitúa la expresión gráfica hacia la reivindicación de la memoria mediante el ejercicio de construcción de ideas y aportes que se dan durante el proceso. Nos deja ver a grandes rasgos como el arte se convierte en una herramienta para la narración de memorias, sentires y luchas políticas.

Esta organización tuvo la oportunidad de generar una denuncia gráfica por medio del grabado, importante puesto que la gráfica está logrando reconocer y fortalecer relatos de vivencias, generando una divulgación de denuncia gráfica dando voz a estas mujeres, unidas por la verdad y el reconocimiento de sus víctimas.

### **1.5 Planteamiento del problema y pregunta**

Actualmente el estado colombiano atraviesa una etapa de posconflicto. Momento histórico en el cual ha sido pertinente hablar acerca de las diferentes formas en que esto afecta a la población y modifica las narrativas nacionales que acogen el grueso de sus habitantes. Colombia es un país el cual a lo largo de su historia se ha visto atravesado por unas dinámicas violentas relacionadas con el conflicto armado, entre las cuales cabe destacar el desplazamiento forzado, teniendo este un índice histórico en Colombia de 8.219.403 víctimas (Instituto de estudios para el desarrollo y la paz INDEPAZ, 2023).

Por otro lado, las reiteradas masacres que se presentan a lo largo del país, donde se suele presentar la violencia sexual, dirigida a en su mayoría de veces a las mujeres que en un 30% son menores de edad (Centro nacional de memoria histórica CNMH, 2021); estas dinámicas han recrudecido la realidad de muchos habitantes del territorio. El conflicto armado en Colombia desde los años 40, ha dejado en el país múltiples víctimas de estas violencias, con más frecuencia en las zonas rurales del territorio.

En el país hay una variedad de hechos relacionados a la violencia surgidos en contextos de abandono por parte del estado, especialmente en zonas rurales. En estos sectores se han generado víctimas que pasan desapercibidas por los demás ciudadanos del país. Frente a esta situación el estado ha buscado cómo responder a los fenómenos que presenta la violencia a lo largo de los años. En la actualidad se han generado procesos que aluden a la reparación de algunas de las víctimas. Por medio de estas reparaciones se han logrado detectar una gran cantidad de víctimas con diversas características.

En Colombia, las principales ciudades han realizado proyectos culturales independientes que han procurado retratar y revivir la memoria a través del arte. Se busca promover la imagen como herramienta de denuncia sobre las situaciones del conflicto armado y violencias ocurridas durante los últimos años. En ocasiones el arte ha sido visto como una herramienta que nos permite una reflexión sensible acerca de situaciones de conflicto. Implementado por varios artistas del mundo como herramienta creativa es una forma de resignificación semántica frente a sucesos que han dejado una huella en las comunidades o naciones. En este sentido el Trabajo de Grado transversaliza las situaciones enunciadas, en cuanto: ¿qué decidimos olvidar y qué decidimos recordar?

Acorde a lo dicho anteriormente, tanto colectivos como artistas, han generado imágenes y proyectos de resistencia mediante los procesos artísticos. En lugares con una capacidad amplia de difusión como las metrópolis se deja un registro asociado a la creación visual gráfica popular. Creada de manera autónoma e independiente, implementada para resaltar estas problemáticas intrínsecas de nuestro territorio.

De esta forma, la memoria nacional<sup>1</sup> puede ser vista como un acto colectivo por lo cual no puede ser estática, se reflexiona constantemente sobre estos hechos y abriéndose a diversas narrativas; en Colombia se podría decir que se ha hecho visible en los ciudadanos una tendencia al olvido. Lo que ha suscitado una necesidad de generar proyectos artísticos de memoria, mediante estos se trata de crear una reflexión que lleve a la no repetición de estos sucesos violentos. El arte visual en cuanto a la gráfica, reconociendo que el arte gráfico contiene una serie de técnicas artísticas con amplia capacidad de reproducción y comercialización. El interés de este trabajo de grado se inclina hacia el ver cómo se ha articulado la gráfica popular como un generador de procesos de resistencia. Promoviendo y dando importancia a la memoria por medio de imágenes que hablan de sucesos violentos. Este tipo de arte posibilita visibilizar de forma contundente las consecuencias de estas violencias. Documentando por medio de la gráfica popular, con intención de hacer cuestionar a los demás acerca de lo que es importante recordar, y lo que se olvida rápidamente, buscando conciencia sobre una no repetición en estos hechos.

De lo anterior inferimos que las representaciones, así como las identidades de quienes son protagonistas de los procesos artísticos en Bogotá, contienen diversas personalidades como campesinos, niños, comunidades indígenas o minorías, que tras estas muestras se hacen más visibles, estas prácticas artísticas políticas en la ciudad. De esta forma, en ocasiones el fenómeno gráfico popular de denuncia se ve como una acción de resistencia en cuanto a

---

<sup>1</sup>. Memoria social o colectiva, es decir, la elaboración que un grupo o sociedad hace de su pasado. El sujeto del que hablamos es un país o comunidad nacional, es decir, una polis, por lo que puede usarse indistintamente el concepto de memoria colectiva, memoria política, memoria nacional. [https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718090X2003000200010#:~:text=La%20memoria%20de%20un%20pa%C3%ADs,van%20unidos%20al%20proyecto%20nacional.](https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718090X2003000200010#:~:text=La%20memoria%20de%20un%20pa%C3%ADs,van%20unidos%20al%20proyecto%20nacional.)

algunas de estas imágenes aluden a problemáticas, como el olvido de las víctimas, la no normalización de hechos de violencia o problemáticas sociales.

Mediante las técnicas asociadas a la gráfica popular destacamos el cartelismo y el estencil, especialmente, caracterizadas por su capacidad masiva de impresión y serialidad. Se ha generado la posibilidad de una gran reproducción y difusión extensa de los conceptos, denuncias e identidades que componen la obra. Los protagonistas de estas obras en su mayoría son personas de comunidades marginadas en el país. sujetos que han protagonizado de mano propia hechos violentos afectando sus cotidianidades, muchos han sido silenciados y amenazados. A esto se le suma el olvido al que los somete el resto de la ciudadanía. La evocación de las memorias que se genera por medio de la gráfica no es únicamente potestad de aquellos que llevan a cabo la intervención, sino que acoge y hace parte a un grupo social más amplio para el cual este suceso cobra centralidad dentro de la vida social y el tiempo histórico que atraviesa el país.

**De lo anterior es importante preguntarse por:**

¿De qué manera la gráfica popular de denuncia abre espacios para hablar de memoria, desde las identidades que se encuentran representadas en las intervenciones artísticas urbanas como el cartelismo y estencil, ubicadas en Chapinero y Teusaquillo entre el 2022 y 2024?

### **1.3 OBJETIVOS.**

#### **Objetivo general:**

- Rastrear las identidades representadas a través de las prácticas artísticas urbanas populares como el cartel y estencil en las localidades de Teusaquillo y Chapinero, Bogotá, seleccionadas, que den cuenta de los procesos de la memoria, la denuncia social y las luchas políticas.

#### **Objetivos específicos:**

- Realizar recorridos en las localidades seleccionadas con la finalidad de ubicar, mediante la recolección de material fotográfico, la representación de las distintas identidades sociales víctimas de la exclusión.
- Generar una lectura de las imágenes recolectadas, en cuanto significación, que den cuenta de la denuncia social y lucha política reivindicadora.
- Identificar imágenes relacionadas con la memoria social a través de las cuales se pueda catalogar la pertenencia a diferentes comunidades discriminadas con objeto de significar su importancia en la vida nacional.

#### **1.4 JUSTIFICACIÓN.**

El medio artístico colombiano se ha cuestionado durante largos años acerca de sus formas de representación, identidad y memoria nacional. En un contexto como el colombiano estas características no han dejado de ser un foco de atención para la creación. La capacidad que tiene el arte para reunir datos y presentarlos de una manera creativa y directa, da la posibilidad de referir sucesos histórico-sociales, apoyado en las técnicas narrativas y documentales. Así mismo, permite implementar en las obras de arte gráfico denuncias representadas en imágenes y consignas que aluden a la concientización, identidad y luchas por el reconocimiento que ha recibido algunas minorías del país.

Por lo anterior es de interés para esta investigación comprender cómo los artistas visuales tienen el deber de reflexionar. Cuestionar las formas como se muestra o ve al otro y proponer nuevas narrativas visuales, el arte se ha implementado como un mecanismo de reconocimiento. Es pertinente y necesario aportar al desarrollo de estudios que dan cuenta de las narrativas gráficas con las que se convive a diario, y las cuales atraviesan nuestras cotidianidades.

El auge que ha tenido la práctica artística gráfica popular en los últimos años en Colombia tiene la posibilidad de explorar a fondo las acciones pensadas por los artistas y colectivos interesados por la denuncia visual en Bogotá. Colectivos que están compuestos por individuos que buscan enunciarse e identificarse por medio del arte, como una herramienta de denuncia para expresar sus pensamientos a través de expresiones gráficas populares en Bogotá, haciendo un uso directo del muro.

Apoyados en la metodología de la IBA se tratan de entender las diversas perspectivas desde las cuales se profundiza en los fenómenos gráficos públicos. A través de registros fotográficos de intervenciones de gráficas populares escogidas que serán analizadas y descritas, con el fin de comprender su potencial comunicativo. La iba abre la posibilidad de indagar en matices que no hayan sido explorados. No se enfoca en revelar algún tipo de verdad, también pone en el mapa nuevas experiencias. Se pone en discusión la experiencia estética de la gráfica popular y la memoria, visibilizando el trabajo artístico relacionado con enunciación, identidad de protagonistas y denuncia de hechos violentos ocurridos en el país.

El arte se presenta, así como una acción válida de protesta directa, que destaca la importancia de visibilizar las injusticias, experiencias y testimonios de las víctimas.

En este sentido, esta investigación busca resaltar la relevancia de generar conocimientos que otorguen valor y reconocimiento a estos espacios donde la gráfica popular se convierte en un medio de comunicación claro y concreto.

Este trabajo se realiza con la intención de generar un insumo que aporte al entendimiento y enseñanza de la práctica artística gráfica popular de denuncia y reconocimiento de hechos sociales-políticos. Comprendiendo en estas prácticas artísticas procesos de enseñanza y aprendizaje que surgen en el espacio público. Comprende el mural y la intervención gráfica popular como un mediador, que dialoga con el espectador, lo interpela e informa, por medio del transitar un contexto recorrido. Cuestionando como la gráfica popular especialmente el cartelismo y estéticamente son un vehículo de comunicación autónoma y concreta. Que plantea posiciones sólidas frente a la memoria en torno al reconocimiento y no olvido en la ciudad de Bogotá, en la localidad de Chapinero y Teusaquillo.

Se pretende resaltar la importancia de la acción de denuncia que da voz y presencia a las identidades representadas. Además, se encuentra sujeta a todo tipo de interacciones por parte de los espectadores en el medio, como la censura, que surge en el ámbito público teniendo en cuenta que este es un paisaje que está en constante transformación y cambio. El soporte de esta práctica artística es la fachada sea pública o privada. Las intervenciones se vuelven de tipo efímero generalmente cambian con el pasar del tiempo, teniendo así un carácter perecedero. Sin embargo, la capacidad de impresión y serialidad de la gráfica popular especialmente estencil y cartel, permite su rápida reproducción en diferentes o el mismo lugar de la ciudad. Convierte esta práctica artística en un ejercicio contra comercial, por su cualidad discursiva y generadora de significados resaltada a través de evocar la memoria.

## **MARCO TEÓRICO.**

### **2 .1 Memoria**

#### **2.1.1 Caracterización de la memoria**

La expresión artística ha sido un reflejo de las identidades humanas, explorando y representando las complejidades de la condición humana en sus dimensiones (social, económica, política). Las prácticas artísticas gráficas como la ilustración, la impresión, y el diseño gráfico, entre otras, han sido un medio poderoso para explorar y cuestionar las identidades individuales y colectivas. De acuerdo con lo anterior, se hace necesaria la comprensión teórica acerca de las categorías de interés para este trabajo de investigación: memoria, arte gráfico, la identidad desarrollada a continuación.

En cuanto a la caracterización del concepto de memoria, la autora Elizabeth Jelin (2002) propone en su obra *“Los trabajos de la memoria”* (1998) ubicar y entender el término de memoria. Esta autora habla sobre la urgencia que enfrentamos como sociedad de construir una memoria subjetiva no estática e independiente de la institucionalizada. Una memoria de carácter colectivo construida por la comunidad. Latinoamérica ha estado permeada por entornos que rozan con todo tipo de violencias por lo que ha sido necesario escuchar las experiencias de la comunidad y entender la pluralidad del origen de las nuevas narrativas. A través del ejercicio de construir memoria estos nuevos relatos y narrativas abren nuevos caminos para la transformación social. Al reestructurarse se decide qué recordar y cómo será recordado. Convirtiendo la construcción de memoria en un elemento activo y crítico, base para la construcción y reconocimiento de un presente y futuro en el país.

Esta categoría del marco teórico pone en diálogo el papel que ocupa la memoria en el proceso creativo para las intervenciones artísticas urbanas que representan, o hablan, de identidades víctimas de violencias en Colombia. En primer lugar, para entender a profundidad los temas sobre la memoria es necesario remitirse a sus aspectos principales; los cuales se desarrollarán de la mano del texto *“trabajos de la memoria”* de la autora Elizabeth Jelin (2002). La autora indaga respecto ¿qué es la memoria? Entendiendo la memoria como un tejido, el cual involucra y articula diversos aspectos entre los cuales encontramos el recuerdo, las narrativas autobiográficas, los gestos, las emociones, las fracturas, los silencios, el individuo y la sociedad. El no olvido en proyección de un futuro mejor.

En un segundo momento, cabe preguntarse qué estamos olvidando y recordando de los aspectos históricos de la nación. La memoria puede ser tanto personal como colectiva, por tanto, las vivencias personales se dan en un contexto específico y por las diferentes relaciones sociales que estas personas pudieron atravesar, además de resaltar, la implicación directa que

tiene la emocionalidad y afectividad sobre la memoria. En tercer lugar, es importante también cuestionar ¿cómo y cuándo se recuerda o se olvida? En estos elementos destacados se halla un elemento común, la activación de la memoria por medio del recuerdo, trayendo el pasado al presente como ejercicio de evocación, punto central para entender los procesos de memoria y construcción social.

En Colombia, algunas comunidades han empleado diversos recursos culturales para generar recuperación y activación de las memorias. Las activaciones de la memoria como ejercicio de evocación por parte de los sujetos involucrados en un hecho determinado, quienes se reúnen a recordar. Las activaciones tienen lugar en un marco abierto para el diálogo y la memoria, articulando objetos que estimulan la capacidad comunicativa posibilitando el hablar sobre hechos traumáticos mediante la ritualización y el performance.

Un ejemplo de esto sería la comunidad de Dabeiba en Antioquia, que mediante sus creencias acompañados del carnaval cada año, celebran el festival de “La Balsita” en conmemoración a la masacre del Aro y la Balsita. Esta acción es una activación de la memoria alrededor del ritual performativo en representación de un acontecimiento importante que deja huella en la memoria de esta comunidad. Estos procesos de la memoria no ocurren de forma individual, sino colectivamente, los sujetos generalmente se desarrollan en contextos grupales y sociales, por lo que no se podría hablar de memoria sin acudir a un contexto específico.

Es por esto que la comunidad de Dabeiba Antioquia genera su ritual como proceso de memoria, este es posible cuando los hechos ocurridos en ese lugar y marcaron la comunidad, son expuestos en un marco de memoria colectiva la cual es activada mediante el ritual y la capacidad de los implicados de rememorar estas huellas-recuerdos de acontecimientos que les son comunes y han afectado su historia. Siendo esas evocaciones una centralidad para la interacción social de esta comunidad. Lo ocurrido en la comunidad de Dabeiba es tan solo un ejemplo, en Colombia se vive un conflicto interno de más de 50 años que ha generado fracturas irreversibles en la mayor parte de sus habitantes. Durante este periodo de crisis que atraviesa el país hasta la actualidad se ha visto afectada la memoria y por tanto la identidad de las comunidades. Lo que hace necesaria la implementación de acciones reflexivas y revisión hacia los hechos ocurridos en el pasado, lo que incluye reinterpretarlo y si es necesario redefinir la identidad de un grupo o comunidad.

En estos casos, se hace necesario implementar la memoria narrativa a través del relato se da una visión más amplia y personal de la posición de las personas que experimentaron puntualmente un hecho. El relato se usa como mecanismo que permite la construcción de sentido en el pasado, pues como sostiene la autora Jelin (2002):

Las memorias son simultáneamente individuales y sociales, ya que en la medida en que las palabras y la comunidad de discurso son colectivas, la experiencia también lo es. Las vivencias individuales no se transforman en experiencias con sentido sin la presencia de discursos culturales, y éstos son siempre colectivos. A su vez, la experiencia y la memoria individuales no existen en sí, sino que se manifiestan y se tornan colectivas en el acto de compartir. O sea, la experiencia individual construye comunidad en el acto narrativo compartido, en el narrar y el escuchar, (pp.37)

Esta última entra en tensión con diversos aspectos, uno de ellos es la narrativa aceptada en los encuadres sociales ya establecidos creados por investigadores quienes eligen qué contar, en segundo lugar, la aceptación pública y finalmente la censura, los permisos de lo que se dice y lo que no, esto último genera silencios en la memoria. Los huecos o silencios en la memoria se generan cuando las personas han sido sometidas a hechos traumáticos y no pueden hablar de lo ocurrido, la censura a sus recuerdos y narrativas se hace evidente, pues no hay un reconocimiento por parte del gobierno de las memorias privadas que difícilmente pueden ser comunicadas.

Se puede afirmar que estas historias cobran relevancia a inicios de los 2000 con los procesos de reconocimiento de víctimas y victimarios en el conflicto. El cambio de marco social de paz al que entró el país en los últimos 20 años apuesta a restaurar esas memorias con una voluntad directa de escuchar para romper con el silencio, reinterpretando pasados de hechos trágicos que ya parecían definitivos y dotándolos de un nuevo sentido.

De todo lo anterior concluimos que la memoria se desarrolla en comunidad. Los individuos que comparten contexto le dan sentido a las memorias en un marco social específico mediante el recuerdo y el ritual, los cuales logran activar el pasado en el presente. Es así como en contextos de violencia la memoria sufre fracturas convertidas en silencios. Los procesos de memoria narrativa son un mecanismo implementado por comunidades violentadas como herramienta. Que busca reconocimiento frente a sus testimonios y narraciones sobre hechos

que generalmente han quedado en la impunidad, logrando reinterpretar su historia de una manera verídica y justa. Posicionando el trauma en un marco social que posibilite la transmisión de estas memorias, encontrando espacios políticos con la voluntad de escuchar, contribuyendo a la ruptura de esos silencios y aportando a la verdad.

### **2.1.2 Las luchas políticas por la memoria social.**

Tanto Colombia como Latinoamérica ha tenido que edificar un proyecto de memoria el cual debe ir ligado la historia oficial de cada país. Este mismo, debe dar cuenta de un relato de nación único, transparente y verídico. A pesar de esto, en varios lugares no es así. En Colombia se han tenido que emprender ejercicios de memoria guiados hacia la verdad y el esclarecimiento de algunos hechos, en especial los hechos relacionados a la violencia y conflicto armado del país. Estos procesos políticos han tenido que ser luchados pues la historia oficial del país respecto a estos hechos no es del todo verídica.

El pasado comienza entonces a ser algo que no está del todo escrito, ni es estático, pues parece poder ser modificado al no tener una unidad con el testimonio de los implicados. se hace necesario entonces que sean escuchados y tomados en cuenta estos relatos y narrativas de la población respecto a un mismo hecho, estos deben ser tomados en cuenta puesto que pueden cambiar las versiones actuales, aportando a esclarecer algún hecho en específico.

Un ejemplo de esto fue la toma al palacio de justicia por parte de la guerrilla urbana M-19, este hecho marcó la historia del país además de estar rodeado de controversia. El día seis de noviembre del año 1985 durante el gobierno del presidente Belisario Betancourt, el día seis de noviembre se ejecuta la toma al palacio de justicia por parte del grupo urbano M 19. Una toma que pretendía enjuiciar al presidente Betancourt por el incumplimiento al acuerdo de cese armado que se había firmado con este grupo urbano el día 24 de agosto de 1984, el cual Belisario no cumplió, como consecuencia de este incumplimiento se da la toma al palacio de justicia. La toma la realizaron 35 guerrilleros entre ellos hombres y mujeres, los cuales ingresaron al palacio el día seis y siete de noviembre. La reacción del estado fue inmediata. El ejército contrarresta el ataque con una operación militar de “contra retoma” liderada por la fuerza armada del ejército nacional.

La situación era de gravedad, en el lugar se encontraban alrededor de 350 personas y la confrontación dejó alrededor de 100 muertos, entre civiles, guerrilleros y militares. Se ordenó explícitamente que no se transmitiese en la televisión, ni en la radio ningún tipo de información sobre lo que pasaba en el palacio, se ordenó la transmisión de un partido de fútbol. A las 9 de la noche habló el general del ejército quien confirmó que los rehenes liberados estaban siendo entregados al B2 de la brigada 13 del ejército, encargada de custodiar a los rehenes que salían del palacio de justicia. La confrontación se extendió alrededor de 28 horas, se da cese el fuego e inicia la salida de los rehenes. Se creía que se habían infiltrado guerrilleros entre algunas de estas personas fueron y detenidas, llevadas a la casa de florero y posteriormente al cantón norte.

La versión oficial que entregó el ejército para el esclarecimiento de lo ocurrido en el palacio de justicia fue que quienes salieron con vida estaban con sus familias y los demás habían muerto dentro de palacio. lo cual no es del todo cierto, es ahí donde inicia la lucha por la memoria. Algunos de los rehenes que salieron con vida del palacio jamás fueron encontrados, alrededor de doce personas han sido reportadas como desaparecidas por sus familiares.

Tras este incidente, los familiares han denunciado acompañados de fotos y videos a modo de prueba donde demuestran que el estado tuvo detenidos a sus familiares, pero este no da respuesta de estas personas ni de sus paraderos. La versión que entrega el estado ha dificultado para estas personas el acceso a la verdad, pues no han sido escuchados. Se han llevado a cabo proyectos culturales en torno a la memoria de los desaparecidos. El grupo forensic architectur: desarrolla un documento investigativo sobre el palacio de justicia, que ha ayudado a las víctimas de este acontecimiento a esclarecer dudas y dar peso a sus testimonios y relatos que, aunque no son oficiales, encuentran lugar en el marco de una búsqueda de la verdad, demostrando que la versión oficial no siempre es la única.

Es entonces donde los llamados “emprendedores de la memoria” según Jelin (2002) “el papel de los “emprendedores de la memoria” es central en la dinámica de los conflictos alrededor de la memoria pública,” (p. 51) estas personas empiezan a ocupar un rol importante en el país pues buscan promover la proyección de una memoria colombiana diferente, alejada de la “memoria literal” la cual como describe la autora, se cierra a las posibilidades de la modificación de un relato sobre un hecho ocurrido.

La memoria literal se encarga de centrarse en reunir todas las partes que convergen en un mismo hecho que es relatado, consiguiendo por medio de esto profundizar y detallar la narración de manera que sea “completa” y difícilmente podrá ser modificada. Los emprendedores de la memoria inclinan la memoria a ser “ejemplar” la cual busca sanar el dolor que ha dejado el hecho sobre las personas que lo han experimentado. Apuesta a establecer nuevos sentidos del pasado, por medio de nuevos testimonios y la evocación como una herramienta para generar acciones en el presente. De aquí la relevancia de las luchas políticas por la memoria social. Permite de igual a igual extraer narrativas y experiencias, empleados para esclarecer un pasado reciente, construir un proyecto y resignificar lo acontecido en aras de reparación de los desaparecidos y sus familias. No solo como recuerdo, sino también como realidad viviente y denuncia frente a los crímenes cometidos.

## **2.2 Arte gráfico popular**

### **2.2.1 Concepto de arte gráfico popular.**

La gráfica popular es un concepto el cual desarrollaremos en este apartado de la mano de Checa y Castro (2009). Para empezar, podemos hablar de la gráfica popular como un conjunto de elementos visuales que se emplean para comunicar algún tipo de mensaje o captar un público en específico. En pro a difundir proclamaciones sociales, propaganda o crítica política. Además, aportar socialmente con la promoción de locales o pequeñas empresas. Una característica muy particular de la gráfica popular es la forma como se ha mantenido frente a formatos visuales más actuales como el diseño gráfico. A pesar de la fuerza e innovación digital, el arte gráfico popular ha sabido mantenerse y encontrar un valor propio e irremplazable entre sus consumidores.

El arte gráfico popular empieza a ocupar un lugar importante y a tomar cada vez más significado para el espectador. Abarca un espacio amplio en el imaginario de ciudad que tienen las personas que la habitan. Dialoga visualmente con el transeúnte puesto que el arte gráfico popular se encuentra en el paisaje urbano de muchas formas, tanto en tiendas como avisos y murales. Lo que el autor llama un “catálogo”, el cual nace en un mural para circular en un determinado momento y muere de formas espontáneas, ya sea por renovación o por la interacción de este con los sujetos del contexto.

La gráfica popular emplea como soporte para sus acciones la fachada de algunas casas y negocios y se apropia de grandes murales ubicados en el espacio público. La gráfica popular destaca a nivel de creatividad en cantidad de estilos que ofrece. Cada artista expresa su mensaje con elementos únicos que le dan un valor importante a estas obras, ya sea empleando diversas tipografías creadas manualmente por rotulistas, acompañados de personajes u objetos sacados del mundo cómic.

La gráfica popular ha tenido momentos importantes para su evolución. A través de los diferentes usos visuales que cumple se articula a las cualidades comunicativas que posee. Logrado llegar a posicionarse en un lugar más allá de lo puramente visual o comercial. De esta forma, la gráfica popular se ve atravesada constantemente por diversos escenarios. Por su carácter público entra en diálogo con el uso de la ciudad, las paredes y los muros. Generando una relación con los habitantes, mediada desde los espacios intervenidos por los artistas sea para la comunicación de un servicio o para la representación creativa de denuncia.

La comunicación visual busca dejar un mensaje contundente, dirigido a personas de un contexto en específico. El paisaje urbano es interpelado por la gráfica hasta convertirse en un elemento difícil de ignorar al realizar una lectura sobre la ciudad y como están siendo habitada e intervenida.

### **2.2.2 Arte gráfico popular como denuncia social.**

Se hace uso del artículo de la UPTC, titulado *“Itinerarios de la gráfica popular usos, prácticas y sentidos en el espacio urbano”* del autor Elver Chaparro Cardozo (2008), el cual se analiza cómo interviene la gráfica popular en los espacios urbanos. Se parte desde una identificación y análisis de la imagen por sus transformaciones y aparición en el contexto de la ciudad o en el espacio público. Cómo se han complejizado las prácticas artísticas de intervención, cuáles son los fines y temáticas que acompañan estas intervenciones, como es leída por los ciudadanos y por qué no se han desarrollado políticas públicas para que esté ejercicio artístico se desenvuelva de forma popular.

La imagen ha tenido una importante relevancia en los aspectos sociales alrededor de todo el mundo e influye en las formas de ver y habitar el espacio. Bogotá se desarrolla como una gran metrópoli en la que sus habitantes, han construido sus concepciones de lo público y lo

privado. Bajo estos parámetros se desarrollan algunos temas de apropiación cultural por parte de los ciudadanos respecto a los lugares que habitan y transitan. cuestionando la forma como se perciben en el espacio y qué lugar ocupan estos espacios en sus cotidianidades.

La industria publicitaria abrió la posibilidad de ver la ciudad como un medio publicitario con impacto en la vida cotidiana de las personas. Esto se ve en el consumo de marcas de ropa y alimentos (publicidad de necesidades básicas). La gráfica popular frente a esto toma una posición, como un fenómeno que es producido al margen de las grandes marcas y las elites. Como menciona Chaparro (2008) “La gráfica popular suele asociarse a un conjunto de prácticas de resistencia, lo popular como un conjunto de prácticas de resistencia originadas en las clases sociales populares, que han sido opacadas por la cultura oficial hegemónica.” (P.83). La gráfica adquiere una función que va más allá de ser un simple ejercicio estético publicitario de creación de imágenes y propagandas si no que ha sabido camuflarse entre estos para poder enviar otros mensajes que permitan cambiar e incidir en el imaginario colectivo de la ciudadanía incidiendo en sus prácticas, a través de las experiencias estéticas.

Ahora bien, se pretende entender la imagen como una experiencia estética que atraviesa a los sujetos que habitan un determinado contexto o espacio. La imagen interpela internamente a los ciudadanos por medio de murales e imágenes encontradas en su recorrido. Teniendo una percepción más profunda del espacio. Cuestionando sobre las emociones y sensaciones que le produce el interactuar con las piezas gráficas que generalmente se encuentran contenidas en avenidas principales y grandes muros en los barrios bogotanos.

Un ejemplo de lo anterior, sucedió durante el año 2019 en Bogotá con la popularización de un mural realizado por el colectivo de denuncia social *Puro Veneno*. Él mural exponía las ejecuciones extrajudiciales a manos del gobierno durante la presidencia de Álvaro Uribe Vélez, conocidos como “falsos positivos”. La obra tenía lugar cerca la escuela militar. Tuvo diversas reacciones, pues tenía una circulación de espectadores de alrededor de 5000 personas diarias. Finalmente, la obra es retirada a los pocos días generando una sensación de censura por parte del gobierno.

Estas intervenciones gráficas caracterizadas como marginales tienen como objetivo puntos específicos de la metrópoli. La gráfica popular llena toda la ciudad de material gráfico de

denuncia, buscando interpelar a las personas y exponer o hablar de temas que generan cierta tensión social.

Los artistas y colectivos de la gráfica popular se han preocupado por tener una estética particular que los identifica y define, además de ir enmarcando su práctica artística sobre espacios de expresión en la ciudad. Dando voz a lo que generalmente se menciona poco en los medios de comunicación oficiales, manteniéndose al margen de la publicidad y el gusto de las masas. Los artistas buscan transgredir a través de la denuncia social los espacios de difusión publicitaria apropiándose del espacio público como medio comunicativo. incluyendo carteles y consignas en los corredores artísticos designados por el gobierno o otros lugares de la metrópoli. En los contextos barriales, principalmente transmitiendo un mensaje puntual y masivo característico de la gráfica. Configuran un espacio de resistencia en el paisaje urbano posicionándose de manera firme en la anatomía de la ciudad.

Las intervenciones gráficas populares son tan importantes como las fachadas escogidas para estas muestras artísticas. Generalmente al intervenir el espacio urbano se afecta la propiedad privada, pues se presentan en las fachadas de casas y negocios elegidos por los artistas. Reproduciendo una imagen que tiene la intencionalidad de comunicarse con los transeúntes y habitantes del espacio.

El estigma vandálico de la intervención gráfica popular es de años atrás, tuvo origen en el marco de la manifestación social. Actualmente hay artistas que han logrado un reconocimiento por parte este cede un espacio para expresión gráfica. Estos espacios son generalmente asignados por el gobierno, aunque no ha sido suficiente, por lo que es frecuente ver grandes corredores artísticos no autorizados, además resalta la pérdida de otros tantos artistas, quienes pierden su vida en la realización de piezas gráficas.

Lo mencionado anteriormente da una mirada más profunda sobre las técnicas de cartelismo y estencil. Su presencia en el espacio público, además de construir discurso, consolida nuevas narrativas a partir de la diversidad de estilos propuestos principalmente sobre estas dos técnicas. Ampliando la gama de lenguajes visuales a la hora de dirigirse a un espectador a través nuevas propuestas para la comunicación y el lenguaje. El cartelismo y el estencil popular de denuncia apuestan acercar la experiencia estética a una realidad social que presenta hechos de injusticia y violencia.

Hoy en día se puede observar una proliferación de propuestas y prácticas artísticas (tanto de cartel y estencil como de otra índole) que movilizan mensajes de resistencia en las calles, buscando resaltar, enmarcar y alertar sobre la compleja situación de violencia que se presenta sobre algunas personas en el país.

## **2.3 La identidad.**

### **2.3.1 Definir la identidad.**

En Latinoamérica se han dado de manera compleja procesos respecto a la definición de una identidad en el territorio. Estos procesos se vieron acompañados de la independencia de los países latinos de Europa. A partir de la independencia conceptos como identidad y cultura se habían convertido en conceptos de importancia en los territorios que empezaron a gozar de una forma de vida diferente. Gestionar una identidad propia frente a la cultura que posee el territorio, amplía la definición de identidad colombiana.

En Colombia la identidad es una forma de ser y habitar. La identidad colombiana consolida un solo ideal de nación. Adoptado de manera natural por todos los ciudadanos que conforman el territorio. La diversidad étnica ha convertido este proceso de búsqueda de identidad en un trabajo difícil. Colombia es uno de los países con más riqueza cultural del mundo, por lo que las diferentes comunidades que lo integran deben sentirse acogidas e integradas en la estructuración del ideal de nación, para poder tener voz y reconocimiento de sus derechos y deberes en el territorio.

No obstante, en el orden epistémico, se asume la definición de identidad cultural de Miguel Rojas Gómez, de su libro *La filosofía de la identidad-integración. Aportes relevantes de Andrés Bello, de su época y la actual*, de 2022, quien afirma que la comprensión de la identidad cultural, o cualquier manifestación de esta, es desde la identidad en la diferencia o unidad en la diversidad inclusiva. Y acota que:

aquí se define, conceptualmente, por identidad cultural, una categoría multívoca y compleja que, como identidad en la diferencia inclusiva, expresa la relación e interacción entre el yo y la alteridad, los otros y nosotros; al significar una identidad colectiva con horizonte de sentido, con capacidad de autorreconocimiento y distinción, en tanto caracteriza la manera común y diferente del ser humano de vivir en un tiempo y espacio concretos; articular el quehacer del hombre en el proceso de

creación y recreación comunicativa de la cultura y la sociedad misma; la cual como manifestación de múltiples dimensiones, ámbitos o aspectos comporta un universal concreto-situado, es decir, en un aquí y ahora que responde a las preguntas qué he sido, qué soy y qué papel habré de desempeñar en el presente y en el futuro (pp. 59-60).

Concepción que permite el abordaje de la identidad en el caso colombiano, como unidad de lo diverso, sin anulación de las diferencias. Igualmente, dicho investigador distinguió entre identidad de la mismidad excluyente como pseudo identidad y la identidad en la diferencia inclusiva.

### **2.3.2 La identidad de mismidad como principio de exclusión.**

En un territorio tan amplio y diverso como Colombia, el construir una identidad que conforme y acoja a todos sus habitantes ha implicado un reto. A pesar de formar parte del mismo territorio no se vive de la misma forma en todos los lugares. Por ejemplo, las ciudades más grandes del país han podido construir sus identidades y caracterizar sus tradiciones amparadas desde la urbe, teniendo más reconocimiento y visibilidad. Contrario a los territorios de índole más reducida, como municipios y veredas. Estos últimos, particularmente, tienen una característica en común: presentan una condición de abandono por parte del estado. Al no haber presencia del estado en el territorio, otros actores políticos generalmente armados toman el poder de estos lugares. Generan dinámicas que han recrudecido la violencia, el desalojo y desplazamiento de habitantes a otras partes del país, fracturando su concepto de identidad frente al territorio.

La violencia que presenta el territorio hace que la experiencia de vivir en la periferia no se equipare a la de vivir en la ciudad. La comunidad habita la ruralidad ha tenido que ajustarse y someterse a lo que sucede en el territorio. Las comunidades que se acentúan en estos lugares muchas veces cuentan con la característica de formar parte de una minoría, comunidad afro, indígena o campesina. La condición de abandono ha abierto el escenario a que actores armados se apropien de estos espacios, generando en la comunidad un desarrollo muy distante del citado.

Tal situación se da tanto en Colombia como en otros países de la región latinoamericana y pueden tipificarse, según explica Rojas Gómez como una pseudo identidad o identidad de la mismidad excluyente, afirmando que:

Por su direccionalidad, la identidad puede manifestarse como vertical-hegemónica o legitimadora del establishment (pseudo-identidad), formada desde arriba por la voluntad de poder; e identidad horizontal, creada por expansión de la cultura en el pueblo y la comunidad, donde los hombres y comunidades interaccionan de igual a igual (pp. 61-62).

Por esto mismo la cotidianidad en la ruralidad se desarrolla de manera diferente, la violencia de estos territorios, las armas, violaciones y ejecuciones han hecho que los habitantes se sientan vulnerados, directamente afectados del conflicto sociopolítico colombiano. Conflicto que los lleva a huir de su territorio, modificando de esta forma su vida, pues terminan muchas veces desplazándose a las grandes urbes donde deben modificar todas sus prácticas y formas de vida. Afectando así su identidad pues pasan de ser objetos de guerra a ser desplazados por la violencia.

### **2.3.3. La identidad colectiva en las minorías.**

Desde la perspectiva de Rojas Gómez, el portador de la identidad es el hombre el concreto, como el colombiano, en su carácter histórico concreto y lo que esto implica en su unidad de la diversidad. También señala que la identidad varía con el contexto y las circunstancias, sobrepasa crisis, desajustes y nuevas integraciones. Es desde estas perspectivas que analizaremos en el siguiente apartado, las comunidades minoritarias en las cuales se da la mismidad excluyente y por compartida se plantean la búsqueda y construcción de una unidad de lo diverso.

La identidad en un país como Colombia es un tema de alta complejidad, las comunidades han tenido muchas maneras, (propias de la colombianidad) de representar sus formas de vida, sus costumbres y creencias. En medio de esta riqueza cultural se forjan las maneras de asumir la identidad. Algunas comunidades que podríamos llamar minorías han tenido que reafirmarse a lo largo de la historia y luchar por su reconocimiento. La identidad no es algo estático, es más bien cambiante por tanto puede estar sujeta a modificaciones a partir de los sujetos que la crean o los espacios donde se desarrollen.

En el país ha habido una gran transculturación entre comunidades y culturas debido a factores que desestabilizan sus cotidianidades territoriales, convirtiéndolos en una suerte de

“nómadas”. Un ejemplo de esto es el desplazamiento forzado, o la intrusión de grandes empresas en sus territorios, en ocasiones sagrados para las comunidades étnicas.

La vida de estas comunidades se hibrida, generando puntos de diálogo donde campesinos, afros y comunidades étnicas, han decidido por voluntad propia unirse a nuevas comunidades. Creando grupos los cuales plantean asambleas y reuniones, buscan organizarse para ser escuchados como comunidad y tratar de resolver situaciones conflictivas o mejorar los niveles de vida y dignidad de la población a un nivel general. Por estos motivos mencionados anteriormente las víctimas han llegado a refugios donde encuentran otras personas de diversas procedencias, modificando así sus costumbres y buscando apoyarse en los demás para fortalecerse como una nueva comunidad, un ejemplo es MAFAPO, quien reúne mujeres de todo el país.

Estos procesos de unidad se pueden entender desde los intentos que hace la comunidad en pro a la reparación de un tejido social, como menciona Rojas Gómez (2022), *la diferencia específica*, “diferencia que revela, por contraste, lo común en la representación de lo diverso que conforma la identidad de un género, grupo o cultura, y que a la vez tiene entre sí diferencia” (p. 21). En este sentido, las personas han iniciado un reconocimiento de identidad desde la diferencia, en el momento en que la identidad descubre y acepta en ella la multiplicidad. Abre camino a la forma como estas diversificaciones componen lo común de la identidad concreta, la colombianidad, la cual no estaría completa sin asumir que hay procesos que crean identidad desde la diferencia, como es el caso de la comunidad híbrida que resiste y sobrevive.

Algunos de los factores que se pueden evidenciar de estas hibridaciones entre colombianos y entre sus comunidades todas poseedoras de diversos factores que les acercan más que las que los separan, estas comunidades como son los campesinos, afro e indígenas han surgido del mestizaje y la colonización. Todas tienen un legado histórico y una identidad que se ha conformado en el mismo marco histórico del país.

Por lo mencionado anteriormente es común ver que las tres comunidades comparten temas como el ritual, la memoria y carnaval, además del trabajo con la tierra. Desde este foco cultural se puede observar cómo a pesar de la diferencia, la espontaneidad y costumbres prevalecen al momento de hablar de conformación de la identidad colombiana. Llegando a puntos intermedios entre estas diferencias, ha permitido resignificar experiencias asociadas a la violencia abriendo el diálogo y la aceptación de nuevas costumbres o formas de vida, desarrolladas junto a otras comunidades diferentes a la suya.

Construyendo marcos de denuncia y resignificación que generen impacto llegando a ser escuchados por más personas y atendidos por el gobierno frente a sus garantías y derechos. Estos grupos son creados e integrados por las mismas comunidades, quienes se representan por sus propios medios frente a entidades del estado, buscando esclarecimiento, verdad, justicia y reparación. Estas personas que han tenido que reconstruir sus vidas que inicialmente eran en la ruralidad y comenzar a dirigir y fortalecer, entre todos como comunidad, procesos sociales que van tras la devolución de territorio, garantías de vida digna y restitución de algunos derechos que les han sido arrebatados.

## 2. MARCO METODOLÓGICO.

### 3.1 Caracterización de la Investigación basada en Artes, IBA, como metodología.

En cuanto a la estrategia y táctica de utilización de la IBA en lo cualitativo-artístico, se citan varios autores, sobre todo estadounidenses, como Elliot W. Eisner, Tom Barone, Shaun McNiff, G. Sullivan, entre otros, que pueden considerarse pioneros en la relevancia de la Investigación basada en las artes, pero no hay remisión a la precisión de su uso, ya como metodología o como método, cuestión viable siempre que se precise su implementación en un sentido u otro, problema no resuelto hasta la actualidad, como reconocen importantes investigadores españoles como Ricardo Marín-Viadel y Fernando Hernández.

Marín-Viadel, quien ha abordado en varios trabajos la relevancia de la IBA ha reconocido que

La novedad y radical innovación conceptual que propone la ‘Investigación basada en las Artes’ ha dado rápidamente origen a multitud de preguntas polémicas. Para algunos investigadores profanos al mundo artístico la ‘Investigación basada en las artes’ representa una oportunidad de liberación, apertura, creatividad, etc., a un nivel antes nunca sospechado en la investigación educativa; pero para los investigadores con cierta profesionalidad en alguna especialidad artística resulta necesario preguntarse: ¿qué nivel de calidad artística es necesario exigir a las investigaciones que se acogen al modelo metodológico de ‘Investigación basada en las artes?’ (Marín-Viadel, 2005, p. 250).

Y, en uno de los textos más recientes, con Joaquín Roldán, delimitó

En cualquier caso, la principal fuerza demostrativa de *un nuevo enfoque metodológico* acaba siendo el interés de los resultados que se consiguen. *Por consiguiente, son las publicaciones, muestras y exposiciones [...] las que acaban poniéndole rostro a esta metodología de investigación* (Marín-Viadel y Roldán, 2019, p. 892), [todas las cursivas son nuestras].

De acuerdo con el reclamo del propio Marín-Viadel de demarcar métodos al interior de la IBA, Miguel Rojas en el artículo elaboró una tabla, donde de manera deductiva, y flexible

sugiere las varias metodologías, con sus correspondientes métodos, que no están sistematizadas por el profesor e investigador español de la Universidad de Granada.

Con esta tabla/matriz, se resuelve sin agotarse, el tema de métodos que formarían parte de la IBA, como la cartografía, con énfasis en la conjunción con lo artístico: *cartografía artística*, y antes el profesor Rojas, en una cita incluyó el artivismo como posible método también para la Investigación basada en las artes. Que en este caso forman los métodos de la metodología que proponemos y utilizamos.

De modo similar a Marín-Viadel, Fernando Hernández, en un trabajo ya clásico por el nivel de citas: *La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación*, (2008), señala las cuestiones no resueltas, todavía, respecto a la IBA: “La IBA está poco fundamentada teóricamente, lo que hace que en ocasiones se plantea de una manera ingenua o se convierte en vehículo de un evidente narcisismo”. Y añadió: “Los investigadores no comunican de manera adecuada los resultados de su investigación, anclados en la idea de que las imágenes o los textos pueden hablar por sí mismos”, (p.113).

Aquí, sin mayor detenimiento de precisión, Hernández indica que la IBA es un método concreto, citando a autores, y en otras como metodología. Es un trabajo que pretende dar cuenta del análisis del material recolectado del arte gráfico de cartelismo y estencil encontrado en la ciudad de Bogotá en las localidades de Chapinero y Teusaquillo. Permitiendo profundizar en el reconocimiento de identidades minoritarias por medio de muestras artísticas de carácter público. Se hace necesario plantear una serie de métodos para desarrollar los objetivos de esta investigación.

Al plantear el objetivo de esta investigación, se realiza un análisis de sus características es de enfoque artístico-cualitativo. Los intereses de esta investigación apuntan a la caracterización de temas y elementos que no pueden ser meramente cuantificados. Patton (2011) citado en Hernández, et al. (2014) define los datos cualitativos como descripciones detalladas de situaciones, eventos, personas, interacciones, conductas observadas y sus manifestaciones. Lo anterior, como un medio para poder hallar, comprender y explicar los diversos actores y entornos que pueden dar cuenta de cierta realidad social.

Sus características permiten profundizar en las formas como estamos entendiendo los entornos que transitamos y recorridos hechos por la ciudad; según Hernández (2008), quien

retoma a Barone y Eisner (2006), se emplean métodos y procedimientos artísticos, ya sean de carácter literarios, visuales y performativos para dar cuenta de las prácticas entorno a experiencias en las que los diferentes sujetos como los investigadores, lectores, colaboradores, etc. Sus interpretaciones sobre las experiencias, los llevan a evidenciar aspectos que no se hacen visibles en otro tipo de investigación como las de carácter cuantitativo.

Ahora bien, estas características de la IBA tienen coherencia con lo que plantea esta investigación, la cual por medio de una serie de recorridos enfocados en la gráfica popular da cuenta de una memoria colectiva. En este caso, la metodología de la IBA trata de entender las diversas perspectivas desde las cuales se puede profundizar en los fenómenos gráficos públicos. Indaga en matices no explorados; ya que esta no se enfoca en desvelar algún tipo de verdad, si no que pone en el mapa nuevas experiencias estéticas de la gráfica popular y la memoria.

Por ello, el objetivo de la Investigación Basada en Artes (IBA), según Ricardo Marín-Viadel y Joaquín Roldan (2019), es proponer o sugerir nuevas maneras de ver y comprender los acontecimientos que dan paso a dicho fenómeno social o cultural (que se representa de manera visual, específicamente en esta investigación), para de esta forma abrir nuevas ‘conversaciones’ de carácter amplio y profundo sobre lo investigado. Lo mencionado es característico de la metodología IBA. La forma como esta se puede emplear como un medio que abre conversaciones sobre hechos políticos vinculados a prácticas sociales.

Por último, la relevancia de esta metodología da a creaciones visuales como los dibujos, las historias o la utilización de viñetas y fotografías. No solo como medio para llegar a las interpretaciones y comprensiones de los diferentes actores, sino para facilitar la conexión entre las abstracciones ideológicas y situaciones específicas. Dado que se emplean tanto elementos personales como colectivos para poder llegar a una aproximación de la experiencia cultural (Manson, 2002; Sclater, 2003 citados en Hernández, 2008).

Por esto es de utilidad para esta investigación, la metodología IBA funciona como foco para ver las intervenciones gráficas populares como elementos artísticos que enuncian un sujeto o colectivo, que sienten, miran y actúan en un contexto social determinado. El cual enuncia

experiencias mediante expresiones artísticas en el espacio público. Expresiones abiertas al diálogo con los otros permitiendo una observación más profunda del mismo contexto.

Las características antes mencionadas de la metodología IBA, empleada para el desarrollo de esta investigación, hace necesario el diseño de una estrategia para la lectura de imagen, el pautar una ruta sobre el proceso, recursos y datos que serán empleados en la investigación. De esta forma, esta ruta debe ir orientada hacia los hallazgos obtenidos y recolectados de identidades, desde las perspectivas de los métodos de cartografía con énfasis en lo artístico visual y el artivismo.

### 3.2 El método cartográfico

Se emplea la cartografía como método, (Díaz, 2018) la cual permite desarrollar la descripción y el análisis de los fenómenos haciendo el uso de mapas del territorio con el objetivo de obtener nuevos conocimientos. En este caso, expresiones artísticas visuales en los barrios de Chapinero y Teusaquillo en Bogotá. Al articularse con la metodología de la IBA permite una investigación más a profundidad sobre la obra y las interrelaciones de esta con el espacio, teniéndose en cuenta procedimentalmente:

1. *Rastreo y reconocimiento de la localidad de interés:* por medio de mapas de la localidad ubicamos y delimitamos gráficamente el espacio investigado, buscando características particulares que contribuyan a tener claridad sobre número de UPZ, barrios de la localidad, la cantidad de habitantes y características estructurales que tiene.
2. *Recorridos:* se plantea una visita a los territorios que serán investigados teniendo como enfoque intervenciones encontradas en el espacio público, o diferentes fachadas de negocios y casas, surgen las interrogantes a resolver como: ¿cuántas hay? ¿De qué carácter son? ¿Hay intervención del público? ¿Qué temas se encuentran representados? ¿Hay identidades, y si es así cuántas? ¿Hay opiniones sobre estas intervenciones por parte de la comunidad que habita allí?
3. *Documentos:* la fotografía como herramienta genera un primer registro del cual obtenemos datos como en qué espacio ha sido ubicada, con qué motivo y si hay alguna razón o ¿por qué? de fondo. También detectar y describir en qué estado se encuentra qué interacciones ha tenido con el espacio, por parte del público e incidencia del tiempo sobre la obra.
4. *Reconocer e interpretar:* a partir de la información recolectada en los anteriores pasos se pueden, definir, seleccionar y categorizar algunas de estas obras. Para realizar un análisis de forma objetiva sobre qué identidades se encontraron y qué temas tratan estas intervenciones de denuncia.

***Instrumentos:******Otros procedimientos son:***

Los instrumentos empleados para la comprensión de una intervención gráfica desempeñan un papel fundamental en la recopilación de datos, el análisis y la documentación precisa. Estos instrumentos ayudan a obtener información detallada y a capturar elementos visuales clave esenciales para comprender la intervención gráfica, a continuación, se explican los instrumentos que se utilizarán.

*Observación:* por medio de la visita a las localidades de Chapinero y Teusaquillo donde se encuentra la intervención gráfica, se deberá generar una inmersión artística local, lo que permitirá observar, examinar, interpretar y analizar detalladamente las obras que forman parte de la gráfica en el entorno.

Como señala Campos y Martínez (2012), la observación es la forma más sistemática y lógica de realizar registros visuales y verificables de lo que queremos saber; es decir, captar lo que sucede en el mundo real de la manera más objetiva posible, ya sea descrito científicamente, análisis o interpretación. A diferencia de lo que sucede en el mundo empírico, donde una persona promedio utiliza datos o información observada de manera práctica para resolver un problema o satisfacer sus necesidades.

*Fotografía:* Utiliza una cámara digital o un teléfono inteligente para realizar un registro visual de la intervención gráfica desde diferentes ángulos y distancias, lo cual permitirá analizar los detalles en tu propio tiempo y capturar los elementos clave.

*Investigación a profundidad:* Utilizar motores de búsqueda y redes sociales para buscar información sobre la intervención gráfica en cuestión. Generalmente los artistas comparten sus trabajos en línea y proporcionan contexto.

Las técnicas e instrumentos permiten descomponer una obra visual en sus componentes individuales, como colores, formas, líneas, texto, imágenes, etc. Esto facilita la comprensión de cómo se construye la obra y qué elementos la componen. En otras palabras, las técnicas e instrumentos en la comprensión de una intervención gráfica ayudan a desglosar y analizar la obra visual, a contextualizarla y a apreciarla en su totalidad. Esto es fundamental para

comprender la intención del artista, el significado cultural y el impacto que puede tener en el espectador y en la comunidad en general, como en esta investigación.

## **1.2 El artivismo como método.**

El *artivismo como método*, tal y como lo enuncia Daniel Arzola (2016), será empleado como un mecanismo de lectura, recolección y análisis de las obras encontradas en los lugares propuestos en este trabajo. Diversas características del artivismo posibilitan de manera efectiva una interpretación profunda y holística sobre estas prácticas artísticas urbanas y otros aspectos relevantes que se dan en el medio público. Como plantean varios autores, (Garzón-Rodríguez, 2022; Ortega, 2015; Pérez-Rubí, 2021), *el artivismo es, una hibridación o conjunción del arte y del activismo, y tiene un mecanismo semántico en el que se utiliza el arte como vía para comunicar una energía hacia el posible cambio y la transformación, la denuncia y la crítica de lo establecido*. En éste se encuentra un espacio para entender cómo desde la creatividad se desarrollan lenguajes visuales de manifestación, capaces de convertirse en acciones gráficas visuales individuales o colectivas. Pretenden entender esos puntos de interacción con el espectador, desde la persuasión y la emotividad, con la finalidad de denuncia.

Por medio de este método se permite la exploración de las expresiones artísticas de denuncia en particular, como argumenta Pérez-Rubí (2021) “Entendemos al artivismo como acciones realizadas en el espacio urbano y/o digital, que intervienen en lo social a través del arte, empujando la agenda política o dando visibilidad a demandas ciudadanas.” (p.2) la fuerte inclinación de la gráfica hacia los temas de denuncia social permite la transformación de los espacios y la obra misma en una acción política, la cual busca informar o comunicar.

Actualmente la desconfianza que han generado los medios de comunicación oficiales ha llevado a los artistas a articular sus obras como mecanismo de difusión. Este método nos da la capacidad de explorar cómo la articulación de la creatividad a los mensajes de manifestación pública. Buscando un lenguaje más creativo llegando a captar de esta manera más personas, mediante el uso de fotografías las cuales son difundidas por medio de diversas redes sociales.

Se propone rastrear las obras desde un trazado de 4 momentos, basados en la caracterización del método artivismo los cuales son: uno, *contra poder*; dos, *lo colectivo*; tres, *los aspectos visuales*; y cuarto, *on/off*.

- *Contrapoder:*

En las intervenciones gráfica se ven varias dosis de rebeldía, pues la gran mayoría de imágenes que son intervenidas en la ciudad son de manera ilegal, lo que busca la autoafirmación, la denuncia, el enunciar y mostrar algo que el otro no quiere que sea visto, o que se hable.

- *Colectivo:*

Las obras generalmente no son de un solo artista, sino que se comparten, de diferentes maneras ya sea mediante la colaboración en la composición visual, la impresión y serialidad o en la juntada para hacer posible y menos peligrosa la intervención en un espacio determinado. Ambas acciones se crean desde lo colectivo, desde el apoyo, la diversidad cultural y de opinión, de estos ejercicios nacen experiencias desde el talento compartido y la diversidad.

- *Visual:*

Busca generar un impacto visual en la población, que esta nueva experiencia visual los acerque o movilice a apoyar causas o denuncias, que en sus paisajes cotidianos están interceptados por imágenes provocativas a la reflexión.

- *On / off:*

Estas acciones están hechas para desaparecer y reproducirse de forma masiva en otros lugares, la obra trasciende convirtiéndose también en un dato de geolocalización que permite la transformación o resignificación de un espacio.

#### **4 ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE DATOS SOBRE EXPRESIONES DE ARTE URBANO VISUAL GRAFICO CON ENFASIS EN CARTELISMO Y ESTENCIL, EN CHAPINERO Y TEUSAQUILLO.**

En este apartado se presentan los hallazgos obtenidos a partir de los recorridos y las experiencias vividas durante la recolección de datos. La interpretación de estos hallazgos permite ofrecer un panorama más amplio, profundo, conciso y detallado del tema de interés en esta investigación. A partir de los conocimientos adquiridos, se establece la base sólida para abordar las preguntas: ¿por qué y para qué? De las identidades representadas por diversos colectivos y artistas de la gráfica popular.

Al analizar las formas de resistencia a través de la imagen y comprender la importancia de intervenir en espacios frecuentemente transitados, se categoriza la información obtenida bajo diferentes aspectos: la lectura de la imagen, su ubicación, el concepto y los motivos de pronunciamiento sobre un tema específico. Este análisis contribuye, desde el medio artístico, a la construcción de país. Los artistas de la gráfica se convierten en arquitectos de la memoria, aportando a la construcción de la verdad y al reconocimiento de las víctimas.

La recolección de datos comienza con el método cartográfico. El primer paso consiste en un rastreo sobre las localidades de interés. El cual surge a partir del transitar por las partes más centrales de la ciudad. El reconocimiento de algunos de los rostros encontrados en la gráfica popular motiva el interés en comprender de qué manera se moviliza la denuncia por medio de la imagen. Particularmente en estas dos localidades se han llevado procesos de resistencia estudiantil que han formado parte de los intereses de investigador. De acuerdo con eso se decide explorar y profundizar en estos dos territorios. A través de la investigación de diversos documentos entre ellos audiovisuales se amplía el imaginario de la zona, proporcionando valiosa información. Se plantea un recorrido que facilite y fortalezca una interpretación precisa de las intervenciones artísticas, permitiendo explorar factores como la espacialidad, el paisaje, la temporalidad y el contexto.

Al finalizar los recorridos y obtener una experiencia más completa respecto a los espacios transitados, dinámicas y conciencia sobre las intervenciones de interés, se seleccionan y

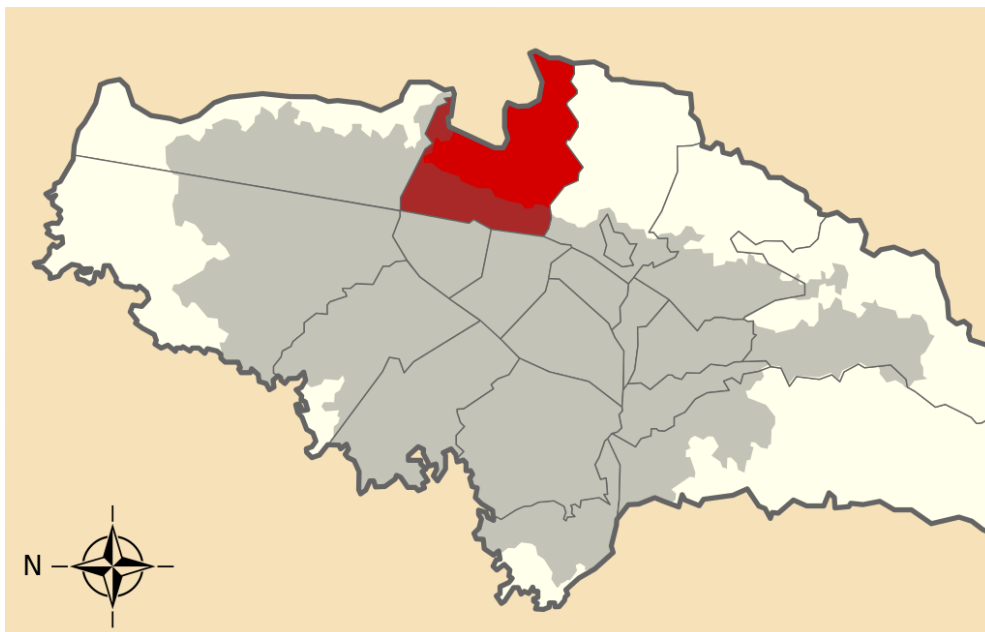
fotografían obras que reflejan la gráfica popular de denuncia e incluyen de manera directa la identidad de las personas. Paralelamente, se introduce el método del artivismo, lo que facilita la comprensión de los procesos de reconocimiento y reinterpretación de los hechos. Desde la perspectiva del artivismo, se destacan los factores discursivos y comunicativos de la obra, lo que permite ofrecer una descripción detallada de las intervenciones gráficas populares, especialmente en el ámbito del cartelismo y el estencil. Este enfoque profundiza más en el mensaje y la capacidad comunicativa de las obras que en sus valores estéticos.

#### **4.1 Ubicación de Chapinero y Teusaquillo en el mapa territorial de Bogotá y los principales lugares de intervenciones.**

Para iniciar esta experiencia se decide dar inicio desde la localidad de Chapinero, siendo la localidad más cercana al investigador. Se implementa el método cartográfico con el cual se desarrollarán temas al respecto del territorio, su contexto, dinámicas y extensión. Para así empezar a tener una a visión completa del territorio y comprender cómo interactúan las obras seleccionadas con las dinámicas que se dan en este espacio.

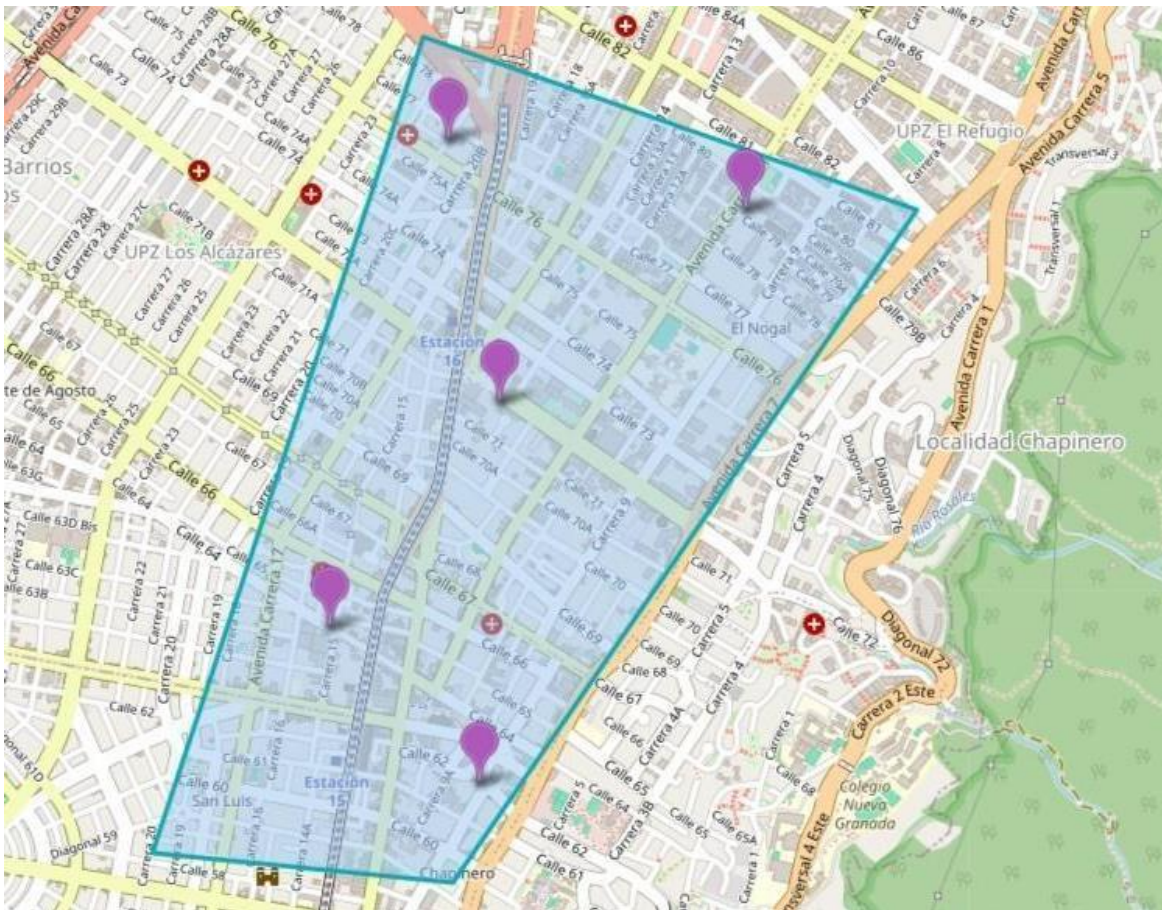
##### **LOCALIDAD DE CHAPINERO:**

**Figura 1. Mapa de la localidad de Chapinero ubicado en Bogotá.**



*Fuente:* <https://es.wikipedia.org/wiki/Chapinero#/media/Archivo:Bogot%C3%A1s-Chapinero.svg>

**Figura 2. Mapa de Chapinero con el recorrido delimitado.**



*Fuente:* Mapa de Chapinero intervenido por nosotros, en cuanto delimitación de interés de las muestras de arte gráfico popular (cartel y estencil).

**Leyenda:**

- **Línea azul indica la zona de interés dentro de la localidad.**
- **Puntos de intervenciones en color morado.**

Una de las localidades seleccionadas para la investigación es Chapinero, con una extensión de 38.1 km<sup>2</sup> y está conformada por 50 barrios, con una población aproximada de 150,000 habitantes. Limita con las localidades de Usaquén, Suba, Barrios Unidos, Teusaquillo, Mártires y Santa Fe. Es un área de gran interés debido a la diversidad cultural que caracteriza a la zona. Ejemplos de ello son el Parque de los Híppies y la Plaza de Lourdes, que constantemente albergan actividades culturales, tanto independientes como distritales, convirtiéndose en los espacios más transitados de la localidad y destacando su potencial

comercial. De esta manera encontramos las características que abordamos a continuación, descubiertas por medio de la experiencia de adentrarse en la localidad y generaron aportes relevantes para la investigación.

El carácter comercial de Chapinero abarca una extensa área dentro de la localidad, contribuyendo significativamente a la economía de Bogotá gracias a la diversidad de comercios presentes. En este sector de la ciudad, es común encontrar personas de diferentes localidades, como Usaquén, Kennedy y Mártires. Debido a su actividad comercial, Chapinero y sus alrededores se han convertido en una “extensión del centro”, facilitando la compra de productos que no son tan comunes en los barrios o periferias.

Al recorrer Chapinero, se observa un espacio frecuentemente intervenido artísticamente. Las intervenciones gráficas en su paisaje urbano ya sean permanentes o efímeras, se distribuyen por las fachadas de negocios, viviendas y el espacio público. Entre los estilos más destacados se encuentran el cartelismo, el estencil y el muralismo. En particular, muchos establecimientos contratan artistas para realizar intervenciones gráficas con el objetivo de atraer nuevos clientes. Esta característica subraya el carácter económico de la zona y muestra cómo los propietarios de negocios aprovechan el espacio público para otorgarle una función publicitaria.

Sin embargo, la gráfica popular no queda atrás, las fachadas de Chapinero son un lugar abierto a la imagen y difusión de contenido. Muchos artistas se han tomado los muros de la localidad con el objetivo de divulgar una denuncia o hecho. Concibiendo el muro como un emisor, un mecanismo de sensibilización que acerca al espectador de maneras alternativas a la comprensión de hechos políticos y sociales. Plantea el espacio público como un lugar en el cual surgen diversos aprendizajes y formas de enseñanza, importantes para entender cómo se concibe al otro, por medio de ejercicios gráficos de memoria. Para esta investigación es importante identificar quienes protagonizan estas intervenciones y comprender ¿Quiénes son? y ¿con qué objetivo se plasman allí?

Tras realizar los recorridos por las calles de la localidad, se traza un camino definido. A través de la construcción de una imagen geográfica de la zona en la aplicación InstaMaps, se generarán unos primeros mapas que servirá como base para entender el recorrido que se llevará a cabo. Este iniciará en la calle 80 y concluirá en la calle 57, siguiendo el trayecto

previamente delimitado. Durante el recorrido, se llevará a cabo una primera selección de registros fotográficos que capturan aspectos clave de esta investigación, como la identidad, el cartelismo, estencil y la gráfica de denuncia. De esta primera selección, se identifican cinco categorías recurrentes relacionadas con las diversas comunidades que son el foco de estas intervenciones visuales, entre las que se encuentran: indígenas, niños, mujeres y campesinos. Estas intervenciones buscan generar un diálogo con el espacio en torno a un tema específico. En este caso, las personas representadas a través del retrato comunican la situación del contexto al que pertenecen. Al encontrarse con estas imágenes en su cotidianidad, ya sea como transeúntes o como investigadores, se establece una conexión con el tema, el espacio y la identidad representada. El ser humano, como habitante de un espacio-tiempo, está permeado por su entorno, por lo que estas intervenciones en el paisaje cotidiano lo interpelan y sensibilizan, generando un impacto que no pasa desapercibido **cITA**

**Figura 3. Mapa de Chapinero con los puntos que se recorrieron.**



*Fuente: Estudiante María Camila Díaz Jiménez.*

Leyenda:

- *Puntos de intervención gráfica-naranja.*
- *Línea roja, indicativo de las calles y recorrido realizado por el investigador.*

Con los recorridos trazados, se realiza un reconocimiento detallado del sector, descubriendo lugares que nunca habían sido transitados, generando nuevas experiencias estéticas para el investigador. Al adentrarse más en las características clave de la localidad, se entiende mejor cómo interactúa la intervención gráfica popular con el espacio. Otra de las características destacadas de Chapinero es la gran cantidad y diversidad de personas que la habitan. Entre ellas, sobresalen los estudiantes, pues la localidad vive un ambiente universitario, al albergar varias instituciones educativas.

La Universidad Pedagógica Nacional (UPN), ubicada en una zona clave de Chapinero, ha sido, a lo largo de los años, un foco de gráfica popular de denuncia. Los estudiantes han utilizado la totalidad de la universidad como un espacio para plasmar sus inconformidades, convicciones y luchas, resistiendo a través de la imagen. Siguiendo la trazabilidad planteada en la cartografía, el recorrido inicia desde la calle 80 hacia el sur.

En la calle 72, entre la Carrera 11 y la Carrera 15, se encuentra la UPN, un lugar elegido para la investigación como un foco saturado de gráfica popular en la localidad. La universidad ha sido un referente en la memoria de las víctimas a lo largo de los años. Un ejemplo de ello son sus dos entradas principales, donde se pueden ver los rostros de Dilan Cruz y Duván Barrios, dos jóvenes asesinados durante el estallido social de 2019-2021. Las paredes de la Universidad Pedagógica son un espacio abierto a la dignidad y el reconocimiento de todos, especialmente de las minorías. Por ello, es común ver en sus muros el apoyo a las comunidades y la denuncia constante de las injusticias que afectan a estas. Además, la universidad ha brindado su apoyo a diversas comunidades vulneradas, como los indígenas Misak en 2020.

**Figura 5. Fachada Universidad Pedagógica Nacional estencil Dilan Cruz - AKRATA.**



*Fuente: Estudiante Universidad Pedagógica, Alejandro Benavidez.*

La localidad también cuenta con varios centros culturales y talleres de gráfica, en los cuales se producen muchas de las imágenes que decoran las calles de la ciudad. Estos espacios están distribuidos por la zona, entre la Carrera 13 y la Carrera 15, y albergan lugares como Infierno Galería, El Taller de las Moscas, La Valija de Fuego, La Trocha Cervecera, entre otros. En estos lugares se abren constantemente espacios para el diálogo y la escucha. Concibiendo como válida la construcción de conocimiento que se genera fuera de las instituciones y de manera horizontal mediante el dialogo.

Estos espacios se dedican a construir conocimiento alrededor de diversos temas de interés social y cultural. Promoviendo procesos de educación no formal accesibles para todo tipo de

público, lo que facilita el aprendizaje comunitario. A la vez, estos lugares son focos visuales, ya que sus fachadas son intervenidas con gráfica popular de denuncia. Son espacios inclusivos, donde se promueven tertulias, debates y el acogimiento de diversas identidades y disidencias, de la ciudad, sin discriminación alguna. De este modo, se transforman en centros de intercambio cultural, facilitando el acceso y la circulación de material gráfico como carteles, stickers y fanzines.

Al concluir el recorrido en la Calle 57 con Carrera 15, se da inicio al proceso de reconocimiento e interpretación de las obras. Con la experiencia en campo se obtiene una visión más amplia de la diversidad de imágenes presentes en la localidad. Se descubre que muchos de los retratos representados en Chapinero corresponden a minorías y víctimas de violencia en Colombia. A través de estas intervenciones, los artistas dedicados a la gráfica popular, utilizando el cartel y el estencil, han buscado difundir hechos complejos, empleando el espacio público como medio de resistencia. Estos lugares de difusión, altamente visibles, contribuyen al reconocimiento, esclarecimiento y verdad de hechos que, a menudo, son ignorados oficialmente

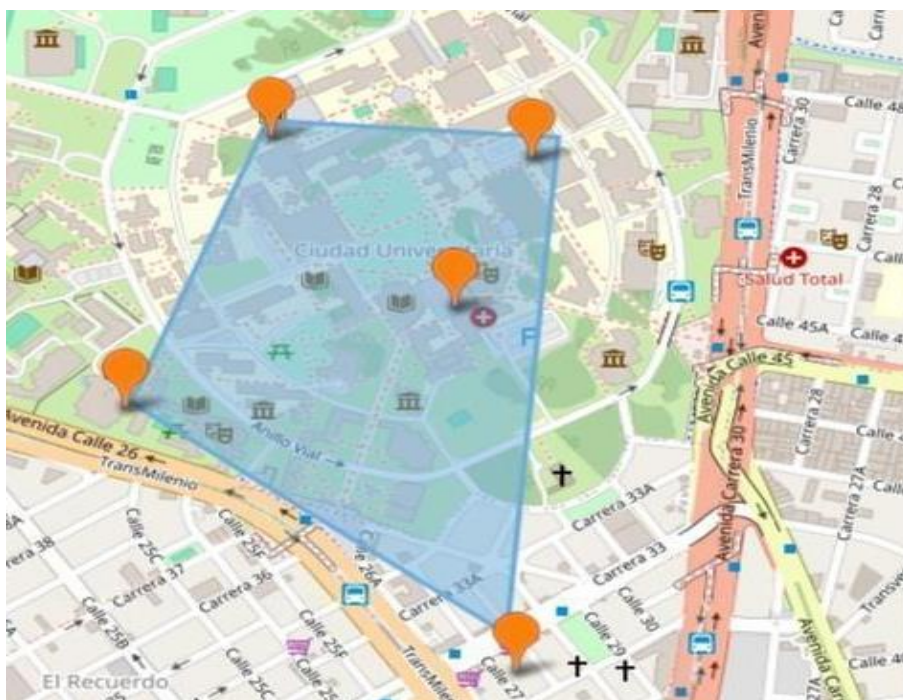
#### **LOCALIDAD DE TEUSAQUILLO:**

**Figura 6. Mapa localidad de Teusaquillo ubicado en Bogotá.**



**Fuente:** <https://es.wikipedia.org/wiki/Teusaquillo>

**Figura 7. Mapa de limitado de localidad de Teusaquillo.**



*Fuente:* Mapa de Chapinero intervenido, en cuanto delimitación de interés de las muestras de arte gráfico popular (cartel y estencil).

Leyenda:

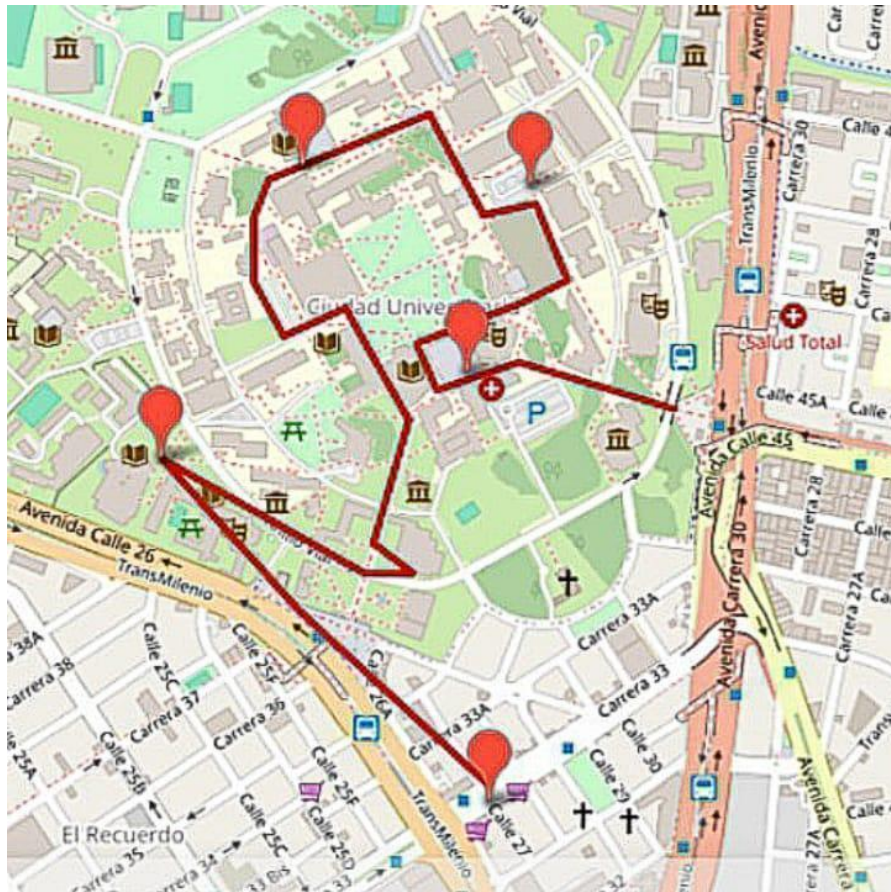
- **Línea azul indica la zona de interés dentro de la localidad.**
- **Puntos de intervención gráfica - naranja.**

Esta localidad abarca una extensión de 1,420 hectáreas y cuenta con una población aproximada de 167,879 habitantes. Limita con las localidades de Puente Aranda, Barrios Unidos, Chapinero y Santa Fe. Al recorrer brevemente las principales vías de la zona, es fácil notar que predominan los estratos 3, 4 y 5, además de una pequeña población de habitantes de calle, debido a la cercanía con la localidad de Santa Fe. Es de interés comprender como se configura el espacio para que los artistas hagan uso del gran formato. En esta localidad encontramos intervenciones de gran formato con retratos y consignas de denuncia en diferentes tipos edificios públicos y privados.

La localidad ofrece una amplia variedad de espacios culturales, como teatros, galerías de arte, centros comerciales, zonas verdes y centros culturales dedicados al arte visual, lo que amplía la oferta cultural del sector y se convierte en un factor clave para su desarrollo social.

Dentro de sus espacios más destacados se encuentran grandes zonas verdes, como el Parque Metropolitano Simón Bolívar y el campus de la Universidad Nacional (Ciudad Universitaria), ambos lugares históricos para la ciudad. Estos espacios contribuyen a la cultura ciudadana, albergando proyectos y festivales, especialmente durante el verano, a los que asiste una gran parte de la población. La diversidad cultural de la ciudad enriquece este sector, generando una importante apertura económica, que se refleja en los diversos comercios de la zona. Lugares como Parkway, Corferias y otros establecimientos que ofrecen productos y servicios para la comunidad local son prueba de este dinamismo económico

**Figura 8. Mapa de los puntos que se recorrieron.**



Leyenda:

- Puntos de intervención gráfica - naranja
- Línea roja indicativo del recorrido realizado.

**Fuente:** Estudiante María Camila Díaz Jiménez.

Al investigar a fondo el sector, se inician las anotaciones y registros de la experiencia, lo que revela diferencias sustanciales en comparación con la localidad anterior. Surgen nuevos aportes a la investigación, especialmente en relación con las intervenciones gráficas. En Teusaquillo, predominan las intervenciones gráficas populares de gran formato, realizadas por colectivos y artistas de amplia trayectoria. Estas imágenes, acompañadas de denuncias y rostros, generan interrogantes: ¿quiénes son estas personas? ¿Por qué están representadas aquí? Comienza así a destacarse la concentración de gráfica popular en forma de cartelismo y estencil.

Un foco gráfico importante en la localidad es la Universidad Nacional y sus vías aledañas. Esta institución, ubicada en el sector desde 1867, es un punto clave en la localidad y recibe estudiantes de todas partes de la ciudad y el país. Su carácter público permite el acceso de ciudadanos de todo el país, convirtiéndola en un centro de diversidad y activismo.

Los jóvenes de la universidad pública han sido históricamente reclamantes de derechos y se han manifestado ante las injusticias del país. La institución ha tenido una marcada inclinación revolucionaria entre algunos de sus estudiantes, quienes han formado movimientos dentro de la universidad. A raíz de diversos sucesos, los estudiantes han buscado reconocer a sus víctimas, lo que ha llevado a la proliferación de intervenciones gráficas populares de memoria y reconocimiento. Estas intervenciones, que incluyen retratos y consignas, hacen alusión a personas que han sido víctimas del estado o de comunidades vulnerables.

La Ciudad Universitaria y sus alrededores están llenos de retratos que invitan a fortalecer los ejercicios de memoria, a no ceder al olvido y a exigir las garantías básicas para una vida digna como ciudadanos. A lo largo del trayecto recorrido y los registros fotográficos obtenidos durante la exploración del territorio, se puede plantear un análisis desde la perspectiva del artivismo. Este enfoque toma en cuenta los aspectos visuales y la composición de las obras, adoptando una postura activa, donde la imagen se convierte en un claro acto de contrapoder enunciando una postura política respecto de un tema en específico.

El campus apuesta a ser un lugar libre de violencia, especialmente para los jóvenes, otorgando así la libertad a varios colectivos y artista de la gráfica popular, dar conferencias

acerca cómo generar procesos de memoria e intervenir gráficamente sin correr riesgos. Posibilita formas de divulgar un mensaje claro y conciso, sin temor a ser censurados, agredidos o enjuiciados. Destacando el campus como un espacio legítimo para ejercer el derecho a la libre expresión desde la gráfica popular. Característico del activismo que desde lo colectivo entiende la importancia de estos espacios para los artistas; quienes desde lo colectivo han buscado protegerse y encontrar en la camaradería, formas menos peligrosas y más creativas de mostrar sus intervenciones cuidándose entre ellos mismos.

Apoyados en esto se ven propuestas visuales que intentan ser atractivas e impactar a los transeúntes y comunidad del sector. El activismo permite profundizar en las características visuales de la obra como el poder de difusión generado por medio del impacto visual. Propone y experimenta con nuevos formatos de dimensiones cada vez más grandes. Estas acciones generan gran difusión y participación ciudadana dando como resultado intervenciones que ocupan corredores de más de 7mts.

Tras empleando el método cartografía se logra la exploración de la zona, se reconoce e interpreta a través de los instrumentos cartográficos el contexto y las cualidades del lugar, asumiendo que, (Ardenne, 2006):

Bajo el término de arte "contextual" entenderemos el conjunto de las formas de expresión artística que difieren de la obra de arte en el sentido tradicional: arte de intervención y arte comprometido de carácter activista (happenings en espacio público, "maniobras"), arte que se apodera del espacio urbano o del paisaje (performances de calle, arte paisajístico en situación [...]), estéticas llamadas participativas o activas en el campo de la economía, de los medios de comunicación o del espectáculo, (p. (10),

Reconocer, transitar y habitar estos espacios permite entender el efecto de mega resonancia que tiene la UNAL a través de su estructura y carácter público. Contribuye así a la narrativa de la memoria nacional, mencionando y representando hechos que involucran directamente a las víctimas de desaparición forzada, vulnerabilidad y discriminación en el país. Las intervenciones de memoria realizadas en la universidad abren espacios de enseñanza y aprendizaje fuera de las aulas. De esta manera, la construcción de un pensamiento crítico, autónomo e independiente, característico de los estudiantes, convierte este lugar en un foco

para la denuncia gráfica popular, brindando un espacio de reconocimiento a estas identidades sin temor a la censura de hechos violentos vividos en el país.

La imagen se expande, difunde, recorre y transgrede hacia estos y otros rincones de la ciudad como lugares de concentración masiva, la imagen evoca y marca la memoria, viajando por la metrópoli. La elección de estos dos espacios, que comparten la particularidad de albergar la Universidad Pedagógica y la Universidad Nacional, instituciones públicas de larga trayectoria, lleva al investigador a cuestionarse sobre el poder educativo de la imagen. Al observar cómo los estudiantes eligen utilizar estas instalaciones para hacer denuncias y reconocer hechos que, en muchos casos, no son reconocidos o esclarecidos, se revela el impacto de estos actos. Este hallazgo muestra la resignificación que los estudiantes dan a los espacios y la influencia que estos tienen en la exigencia de derechos y en el reconocimiento de situaciones que afectan a la sociedad.

#### **4.2 El arte gráfico popular de cartelismo y estencil seleccionado y las representaciones de las distintas comunidades.**

Tras movilizarse entre ellas, conocer y redescubrir las localidades, desde una óptica de licenciado en Arte visual, guiada con la intención de reconocer el espacio como algo más allá que un tramo por el cual transitar. Los registros fotográficos se aproximan a ochenta, reconociendo una experiencia productiva y positiva frente a la investigación. satisfactoriamente una lectura de las fachadas y muros de ambos sectores de la ciudad. Se inicia un proceso de selección de los registros fotográficos de mayor pertinencia obteniendo cinco categorías temáticas, las cuales son: mujeres, comunidad indígena, campesinos, afrocolombianos y niñez.

La recolección de datos obtenida por medio de la articulación de los dos métodos de investigación propuestos para este trabajo de grado permitió profundizar en la experiencia reveladora del territorio y la imagen para el investigador respecto a su entorno y las imágenes que lo rodean. Es pertinente ampliar el conocimiento que se tiene sobre las 5 categorías. Indagando en los contenidos audiovisuales de la cadena de sistema de medios públicos RTVC, entidad encargada de financiar y ejecutar proyectos audiovisuales estatales.

En estas plataformas encontramos información veraz y de interés para esta investigación, como es el caso de la serie documental “Suenan las tierras” (2018) la cual brinda un panorama muy amplio de la vida de los campesinos e indígenas realizando reportajes muy completos sobre cómo conviven, cómo han desarrollado su vida y enfrentado dificultades. Otro de los documentos audiovisuales que se empleó para el desarrollo del siguiente apartado fue “Invisibles” (2016) brindando una mirada sobre la comunidad afro, las luchas y reconocimientos de las comunidades palenques, tradiciones y formas de vida.

Con base en las categorías mencionadas, se procede a realizar una interpretación que permita comprender las obras desde la perspectiva activista contra el poder, permeada de un tinte de rebeldía entendiendo la intervención como un mensaje de denuncia, considerando la gráfica un vehículo que comunica e informa a los ciudadanos.

#### **4.2.1 Las mujeres**

A partir de la información recolectada en los anteriores pasos se pueden, definir, seleccionar y categorizar algunas de estas obras. Para realizar un análisis de forma objetiva sobre qué identidades se encontraron y qué temas tratan estas intervenciones de denuncia.

Las mujeres históricamente han sido blanco de muchos tipos de violencias: tipo sexual, laboral y física. Al realizar estos recorridos vemos cómo los artistas de la gráfica han hecho un reconocimiento e identificación de violencias, denuncias y luchas sociales que ejercen mujeres para erradicar la violencia en su vida diaria. Por medio de la imagen es posible evocar a muchas de las mujeres que ya no están y que marcaron un hito en la historia o ayudaron a construir el país. Otras intervenciones buscan denunciar temas concretos como el feminicidio. Estas identidades femeninas encontradas son generalmente mujeres que han tenido que luchar sus derechos, cuestión que no debe ceder al olvido.

La intención de la gráfica popular es generar un eco, visibilizar problemáticas y comunicar un mensaje contundente que exija el respeto hacia todas las mujeres. Esta herramienta se utiliza para dar voz a aquellas mujeres cuya vida fue arrebatada, y que ya no están entre nosotros. Además, busca reconocer los derechos de las mujeres indígenas, afrodescendientes y transgénero, quienes enfrentan agresiones diarias en sus comunidades y territorios. Estos espacios no han logrado convertirse en entornos seguros para ellas, ya que las mujeres afro, transgénero, indígenas y campesinas han sido sometidas a violencias extremas de las cuales

no han recibido reparación. No solo han sido ignoradas por el Estado, sino que también han sido olvidadas en sus propios territorios.

El arte se presenta como un medio a través del cual la población bogotana puede evitar el olvido, trayendo de manera significativa a las mujeres que habitan las periferias de la ciudad mediante una presencia gráfica. Este enfoque busca resignificar su identidad, teniendo especial cuidado de no caer en la revictimización. Se trata de ofrecer una nueva interpretación de la imagen de estas mujeres, en la que los mensajes transmitan dignidad y fortaleza frente a las violencias que han sufrido. La mujer se representa como un símbolo de lucha y resistencia, ya que, a pesar de los hechos que han marcado sus vidas, están decididas a avanzar hacia la justicia, el reconocimiento y la libertad.

## FOTOGRAFÍAS DE GRÁFICA POPULAR MUJERES.

**Figura 9. Esténcil de mujer excombatiente de la guerrilla Farc-Ep.**



*Fuente: Estudiante María Camila Díaz Jiménez.*

El papel de las mujeres en la guerrilla es crucial, ya que las guerrillas están conformadas por al menos un 35% de mujeres. Estas mujeres llegaron a estas organizaciones atraídas por un proyecto revolucionario que les ofreciera una oportunidad para cambiar sus vidas y una esperanza frente a la violencia que sufren en los pueblos y zonas rurales del país a manos de los grupos armados. Tras la firma del acuerdo de desmovilización en 2016, las mujeres firmantes han buscado diversas maneras de atender sus necesidades para garantizar una vida digna, muchas de ellas como cabeza de hogar desde la viudez. Sin embargo, el cumplimiento de los acuerdos con enfoque de género ha sido lento y se ha dilatado en el tiempo.

Las mujeres ex guerrilleras son esperanza de vida, reparación y verdad, pues le apuestan a la reconstrucción del tejido social. Es por estos motivos antes mencionados es una entidad de interés para el colectivo que realiza esta intervención. Propone el retrato de la mujer guerrillera activa involucrada en las luchas sociales.

Entendiendo también el espacio donde es encontrada la intervención, se asume la universidad pedagógica calle 72 sobre la carrera 11, como un lugar abierto a la diversidad y el diálogo, espacio que abre la imagen a la no censura e interactúa prolongadamente con la comunidad.

**Figura 10. Nydia Erika Bautista, desaparecida.**



***Fuente: Estudiante María Camila Díaz Jiménez***

Las desapariciones forzadas en este país han sido un episodio muy crudo de la realidad colombiana, además de vergonzoso, puesto que la mayoría de las desapariciones forzadas han sido por parte del ejército y la fuerza armada pública. En el país se han adelantado procesos de memoria y de justicia que buscan no dejar en impunidad estos hechos, reconstruyéndose con nuevas versiones. Nydia Erika Bautista fue una joven estudiante de sociología de la Universidad Nacional, era estudiante activa políticamente por lo cual destacó en la conformación y participación en importantes periódicos institucionales y radio reportajes.

Erika fue abordada por militares de la brigada III del ejército, quienes la torturaron con el propósito de que firmara un documento en el cual "afirmaba" formar parte del M19,

posteriormente la desaparecieron y asesinaron. El retrato de Nydia en la Universidad Nacional nos habla de una forma histórica de denuncia y memoria que han adoptado los estudiantes tras la violencia que se ha ejercido durante varios años, en especial la desaparición de los hermanos san Juan, este al igual que muchas de las consignas y retratos de diversos estudiantes desaparecidos de esta universidad, se convierten las paredes de la ciudad universitaria en un medio de denuncia y una acción inclinada al no olvido.

**Figura 11. Muro de Policarpa Salavarrieta Universidad Pedagógica Nacional.**



*Fuente: Estudiante, Maria Camila Diaz Jimenez.*

Esténcil de Policarpa Salavarrieta hecho en el edificio A de la Universidad Pedagógica. La pola es un icono femenino de la revolución y la resistencia. Un colectivo de mujeres de la universidad ha decidido reconocer su imagen en un muro designado a la participación artística y activa de la institución.

Como representación de una mujer fuerte, astuta, digna y rebelde. Policarpa es fusilada por el consejo de guerra por su apoyo y actividad con los patriotas. Alentando a mujeres y

hombres a la independencia. Fue fusilada durante la colonia por creer en sus ideales y defender su dignidad. Nos recuerda la importancia del papel que tenían las mujeres participaron en la política. Entendiendo la obra como un ente evocador que nos vincula al espacio y el tiempo, puesto que trae al presente acciones y personas que merecen ser recordadas por acciones heroicas del pasado, funcionando la memoria en dos direcciones.

#### **4.2.2 Los indígenas**

Colombia es un país caracterizado por su amplia diversidad étnica. Sin embargo, las 87 comunidades indígenas, que han logrado conservar sus tradiciones desde la época colonial hasta la actualidad, han sido fuertemente afectadas por la violencia. Su territorio, que legítimamente les pertenece, ha sido objeto constante de disputa, generando dinámicas que los impactan directamente, como el desplazamiento forzado. A pesar de los esfuerzos de líderes indígenas como Quintín Lame, el Estado no ha reconocido ni garantizado los derechos fundamentales de estas comunidades, y no ha respondido adecuadamente para asegurarles una vida segura y digna.

En el país el territorio siempre ha sido un tema de importancia y de conflicto, algunas comunidades han logrado realizar procesos de legalización de tierras en los cuales han formado sus resguardos y espacios seguros. A pesar de estos territorios legalmente no deben quedar en medio del conflicto armado muchas veces esto no se respeta. A raíz de esta problemática los pueblos indígenas se ven afectados directamente por la violencia.

Son bastantes las veces que las comunidades han quedado en medio de los enfrentamientos entre grupos armados de diferentes índoles, los cuales violan sus derechos, saqueando sus comunidades, violentando a sus mujeres y asesinan miembros de su comunidad. Obligándolos a desplazarse de su territorio, quedando a la deriva y pasando necesidades. Es el caso de algunos indígenas Emberá, quienes se han tenido que desplazar a la capital del país por los enfrentamientos presentados en sus territorios, por este motivo la comunidad Emberá se ha tomado el Parque Nacional por más de medio año, como un nuevo territorio para poder sobrevivir y presionar al gobierno para solucionar el problema.

La presencia de la comunidad Emberá no es la única presencia de indígenas en la capital, en algunas de las localidades de Bogotá encontramos cabildos indígenas, conformados por

personas que han entendido la importancia de abrir espacios que puedan ser liderados por la comunidad indígena desde los cuales se busca representación y acción en cuanto a la tradición y la creación de propuestas que los fortalece como comunidad.

Siguiendo esta misma lógica de reconocimiento y representación, varios artistas de la gráfica popular en Bogotá han ideado intervenciones en diferentes formatos que incluyen a comunidades indígenas afectadas por la violencia en el país. Un ejemplo de esto es el artista Stinkfish, quien ha plasmado en la localidad de Teusaquillo dos grandes murales que representan a la comunidad afro, buscando reflejar la diversidad y la presencia a través de paletas de color vibrantes y llenas de vida.

### FOTOGRAFÍAS DE COMUNIDAD INDÍGENA.

**Figura 12. Niña indígena de la comunidad Wayuu.**



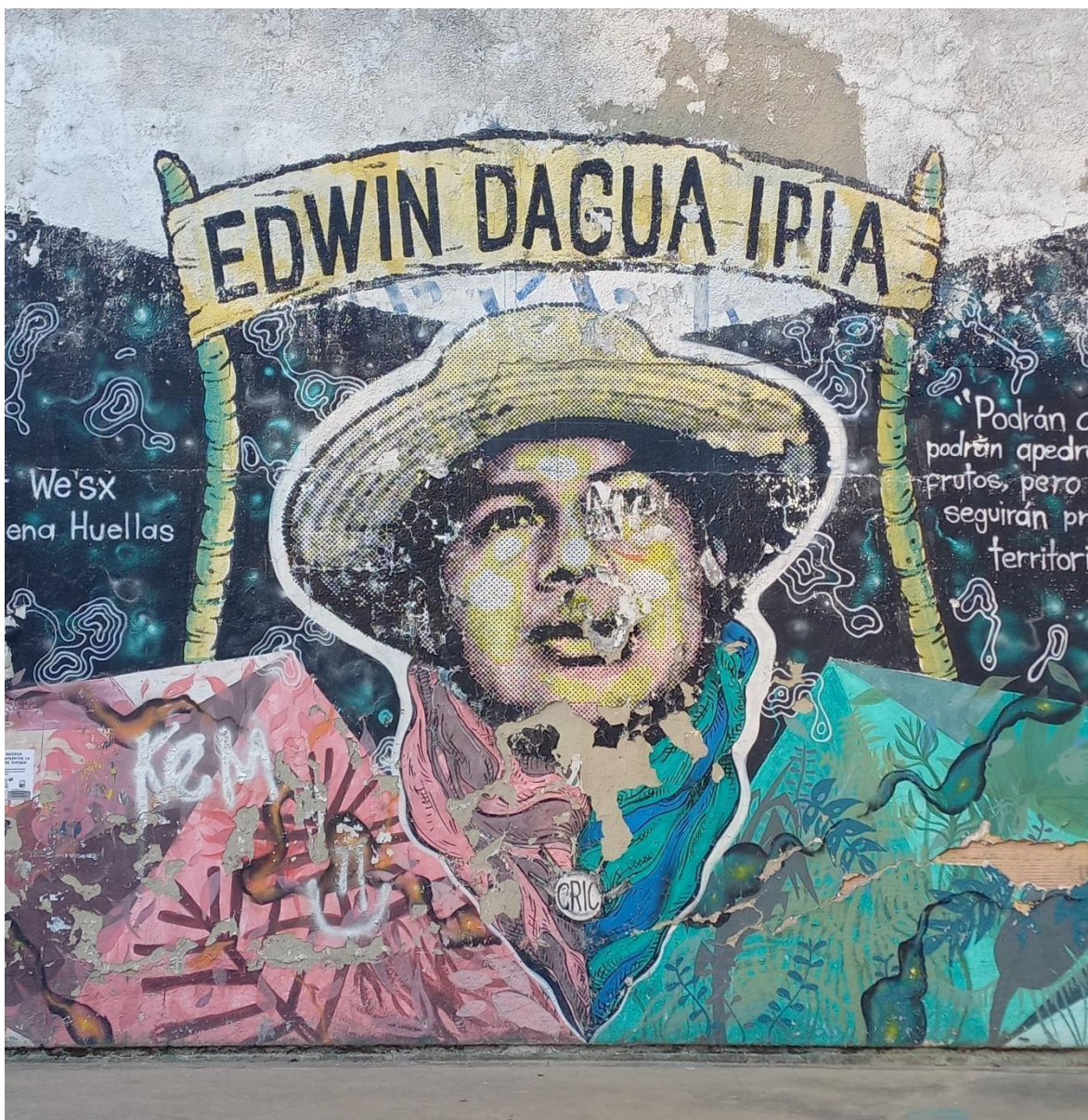
*Fuente: Estudiante María Camila Díaz Jiménez.*

En Colombia se reconocen diversas tribus étnicas indígenas, lo que da lugar a una rica variedad de estilos y técnicas de maquillaje, cada uno único y distintivo. A través de sus tradiciones rituales, estas comunidades han logrado preservar su memoria e identidad cultural

a lo largo de los años. El ritual tiene un valor fundamental para las comunidades indígenas, ya que es el medio por el cual oficializan muchas de sus creencias y construyen un sentido de identidad colectiva que favorece la conservación de sus costumbres y creencias.

Esta imagen forma parte de un gran mural ubicado en la Universidad Nacional, el cual reconoce a tres comunidades indígenas de gran importancia para Colombia. Es relevante entender que este mural es una obra permanente, bien recibida por la comunidad universitaria, y que invita a un reconocer de las tres comunidades representadas. El mural, realizado en estencil, se ha convertido en un símbolo de reconocimiento y aprecio hacia estas culturas.

**Figura 13. Stencil Mujer joven de la comunidad Emberá.**



***Fuente: Estudiante María Camila Díaz Jiménez.***

En la Universidad Nacional muy cercana al área de sociología encontramos este mural realizado a gran formato en la técnica de estencil, el objetivo de este mural es rendir homenaje a la memoria del líder indígena Edwin Dagua Ipia. Quien es una muestra de las consecuencias que tiene la violencia sobre los territorios y la persecución que se someten los líderes sociales.

La intervención establece un diálogo con la memoria de la comunidad, y la gráfica popular se convierte en un vehículo para la construcción de discursos que buscan significados profundos, centrados en la idea del no olvido. Esta acción se orienta hacia el recordar y

rememorar, ofreciendo un lenguaje artístico que transgrede las normas establecidas. Así, se convierte en un medio de comunicación alternativo de denuncia, que pretende evitar que estos hechos sean pasados por alto o tratados como simples cifras. A través de la imagen, tanto los artistas como la comunidad encuentran una voz para denunciar las agresiones sistemáticas que han sufrido, una problemática que afecta tanto a individuos como a comunidades enteras.

**Figura 14. Stencil líder indígena Quintín Lame.**



***Fuente: Estudiante María Camila Díaz Jiménez***

Como ya se había mencionado anteriormente Manuel Quintín Lame fue un líder indígena de importancia para las comunidades del país. Este hombre se ha convertido en una bandera de

la lucha y resistencia contra la discriminación en el país. Este mural es entendido como un reconocimiento que se hace de la lucha y violencias que ha enfrentado de manera general la comunidad indígena.

Desde este colectivo de artistas se da poder a la imagen de Quintín Lame como figura política. Es por eso mismo que encontramos este mural en gran formato, sobre el corredor gráfico de la calle 26, abriendo espacio en la ciudadanía para representar y aportar de manera visual a los procesos de reconocimiento indígenas a nivel general. Teniendo lugar en la localidad Teusaquillo, este mural muestra cómo la gráfica popular es un medio válido para dar reconocimiento a los líderes indígenas y sus luchas por el bienestar de la comunidad.

**Figura 15. Cartel acerca de la dignidad indígena colectivo xilotropico.**



*Fuente: archivo propio, estudiante María Camila Díaz Jiménez*

Este cartel encontrado junto a la biblioteca Gabriel García Márquez, es de un colectivo de larga trayectoria denominado “xilotropico” demostrando el apoyo que tiene la comunidad

Misak frente la vía de hecho tomada por la comunidad que implicó el derribo al monumento de Sebastián de Belalcázar, dando como resultado la exitosa caída y posteriormente, el retiro del monumento.

Las comunidades indígenas han formado diversas organizaciones en las que se han fortalecido y apoyado mutuamente para movilizarse, hacerse oír y visibilizar sus voces a lo largo del país. Estas comunidades autónomas, conformadas por diferentes cabildos indígenas, son un ejemplo de la fortaleza y astucia de los pueblos ancestrales. Un claro reflejo de su dignidad ocurrió el 21 de abril de 2021, cuando derribaron un monumento colonial que no los representa y que rechazan, como un acto de descolonización. Desde la perspectiva del artivismo, esta acción refleja una postura política firme, una toma de posición activa que apoya un suceso social. Al aportar desde la imagen a estas iniciativas de resistencia, la obra no solo documenta, sino que contribuye a un cambio en la visión de nación, desafiando el homenaje que se rinde a la época colonial.

#### **4.2.3 Los campesinos**

Para comprender cómo se construye la imagen del campesino en la ciudad, es importante preguntarse: ¿qué significa ser campesino? En Bogotá, sectores como Usme Pueblo luchan contra la estigmatización que asocia al campesino únicamente con las zonas rurales, relegándolo fuera del contexto urbano. Al profundizar en la identidad campesina, nos damos cuenta de su importancia y de las luchas llenas de dignidad que enfrentan estas personas. Por eso, es común encontrar en localidades como Teusaquillo y Chapinero imágenes que aluden a los campesinos y a las dificultades que atraviesan. Estas representaciones buscan resaltar su valor y promover un mayor reconocimiento por parte de los bogotanos hacia la labor del campesino.

En Colombia, factores relacionados con la tenencia de tierras y el territorio han marcado la vida de los campesinos de manera significativa. Por un lado, están los campesinos que han sido desplazados de sus tierras debido a la violencia, quienes se han visto obligados a abandonar todo para salvar sus vidas. Estos campesinos no han recibido las garantías necesarias para rehacer sus vidas en condiciones dignas. La restitución de tierras en el país ha avanzado de manera muy limitada, alcanzando menos del 10%, lo que ha llevado a

campesinos de diversas regiones a recurrir a proyectos en los que el Estado ha cedido tierras, buscando así nuevas oportunidades para su sustento.

Por otro lado, los campesinos que se han visto obligados a movilizarse han buscado establecer alianzas con el Estado para crear circuitos tecnológicos, como sistemas de riego, que ayuden a fortalecer sus cosechas. Las afectaciones climáticas han provocado la pérdida mensual de toneladas de productos. Además, miles de campesinos que anteriormente se dedicaban a cultivos ilícitos exigen al Estado la garantía de nuevos territorios productivos, con el fin de poder cultivar de manera legal y generar ingresos a través de cultivos alternativos, vinculándose a organizaciones o empresas que compren sus productos.

Los campesinos del país se han organizado, tanto para sobrevivir como para trabajar en comunidad y preservar sus territorios. Estos procesos de organización los fortalecen frente a la violencia y al abandono del Estado, ya que, a través del trabajo, han logrado generar empresas y obtener ingresos más estables y elevados. Cultivos como el café y la venta de leche son ejemplos de cómo estas comunidades han demostrado que la producción organizada puede llevar a una vida digna. A través de estas dinámicas, no solo buscan mejorar sus propias condiciones de vida, sino también mostrar a las nuevas generaciones que el campo ofrece posibilidades económicas, evitando que migren hacia la ciudad o se unan a grupos armados.

Como se mencionó anteriormente, la gráfica busca dar voz a los campesinos, quienes a menudo son invisibilizados tanto por los habitantes de Bogotá como por el Estado. La imagen se convierte en una herramienta para resignificar su labor y representar gráficamente las dinámicas de violencia que afectan su territorio, las cuales históricamente los han obligado a modificar sus vidas y, en muchos casos, a movilizarse hacia el centro del país.

## **FOTOGRAFÍAS DE CAMPESINOS.**

**Figura 16. Esténcil de mujer campesina de procedencia indígena, dexperte.**



*Fuente: Estudiante María Camila Díaz Jiménez.*

En 2023, los estudiantes de la Universidad Pedagógica realizaron una toma cultural gráfica, que consistió en empapelar la fachada del edificio C, ubicada directamente sobre la calle 72, una vía con un flujo constante de personas. Entre los aproximadamente 60 carteles exhibidos, se destaca el esténcil de una mujer campesina de etnia indígena, cuyo propósito es visibilizar el protagonismo y la importancia del papel de las mujeres en el campo. Su labor es fundamental, ya que ellas desempeñan una doble función: son participantes activas en el trabajo de la tierra y también en las labores comunitarias.

Tras esta intervención, es importante cuestionar y explorar la identidad campesina de las mujeres, quienes, como se mencionó anteriormente, han tenido que enfrentar las tensiones del territorio. Estas tensiones han llevado a diversas comunidades campesinas e indígenas a vivir juntas en refugios, especialmente las mujeres, quienes han asumido el liderazgo de las nuevas comunidades emergentes. A través de esta imagen, también podemos entender que,

a lo largo del país, los campesinos son muy diversos, sin importar la región o su origen étnico. Lo que verdaderamente los define como campesinos es su capacidad y los saberes que poseen para trabajar la tierra, y esa es la esencia de su identidad.

**Figura 17. Cartel dedicado a la dignidad campesina del colectivo Xilotropico.**



*Fuente: Estudiante María Camila Díaz Jiménez.*

Los campesinos del país son los encargados de cultivar los alimentos que abastecen las centrales de distribución de las grandes y pequeñas ciudades, a menudo sin recibir una remuneración justa por su trabajo. Muchos de ellos han tenido que abandonar sus tierras y desplazarse debido a la violencia, lo que ha provocado un deterioro significativo en su calidad de vida. En la actualidad, se busca reconocer y restituir la importancia de su labor para el

país. Por esta razón, se han implementado procesos de restitución de tierras, con el objetivo de garantizarles una vida digna y reparar los daños sufridos. Es fundamental que se resignifique la identidad de estos campesinos, reconociéndolos como una parte indispensable del país, y no como una cifra más de víctimas del conflicto armado.

Una vez más el colectivo “xilotropico” reconoce y trabaja gráficamente en la composición de carteles desarrollados a 4 tintas, los cuales tienen la completa intención de ser activos en la posición política de reconocimiento a la comunidad. Aportando a la visibilidad y apoyo de esta, por lo que es importante que esta intervención se halle dentro de la Universidad Nacional lugar donde se reúnen asociaciones campesinas.

#### **4.2.4 Los afros**

La comunidad afro en Colombia tiene un legado que inicia con la colonia. La presencia de la cultura afro tiene origen con el fenómeno de la esclavitud, momentos en los que la comunidad negra fuera agredida de todas las maneras posibles, por lo mismo el legado que han dejado los antepasados afro es el de la resistencia, severidad y lucha por conseguir la libertad.

En Colombia el afro se extiende a lo largo del país, estos territorios que ocupan fueron en los que generalmente había mayorías. Allí ya se habían establecido quilombos y palenques, en donde la comunidad desarrollaba sus formas de ser de herencia africana e hibridación por la colonia. Le debemos buena parte del desarrollo económico de país al trabajo que realizó la comunidad afro un ejemplo de esto fueron los “Bogas” quienes se encargaron de transportar diferentes mercancías a lo largo del río Magdalena, además del importante trabajo de excavar el oro y la minería siempre fueron relegados a la comunidad negra.

A pesar de lo anterior son diversos los escenarios sociales donde aún se ven atisbos de racismo, lo cual sigue dificultando algunas actividades para la comunidad. En países como Colombia en el cual la diversidad cultural es un componente principal la comunidad afro sigue siendo agredida e ignorada, pues en algunas zonas del país donde prima la comunidad afro el estado ha abandonado el territorio, no les responde ni le da ningún de garantía a estas personas; un ejemplo de esto es la comunidad que habita el chocho, que se ha visto afectada por las necesidades básicas como la comida y el agua, a este panorama se le suma la violencia

que genera el conflicto armado, dificultando y desfigurando un panorama de vida digna para la comunidad.

Además, es importante destacar que el racismo en Colombia genera exclusión, ya que no son pocos los casos en los que la comunidad afrocolombiana se ve afectada por su color de piel, sus costumbres y su origen. A pesar de estas barreras, muchos deportistas afrocolombianos han logrado acceder a importantes oportunidades económicas y de reconocimiento internacional gracias a su talento y habilidades. Sin embargo, a menudo han tenido que enfrentarse a agresiones y comentarios racistas, tanto por parte de el público y compañeros europeos blancos.

A partir de lo mencionado, se puede concluir que la comunidad afrocolombiana es una parte esencial del país. Un valioso componente del vasto bagaje cultural colombiano. Reconocer su presencia es fundamental para enriquecer la diversidad cultural del país, ya que han dejado un legado de resistencia, libertad y "berraquera". A lo largo de la historia, los afrocolombianos han enfrentado innumerables violencias, pero nunca han perdido la fuerza en su lucha. La "sabrosura" es un rasgo que define a esta comunidad, una cualidad que forma parte intrínseca de su ser y existencia, por lo que es crucial reconocerles.

## FOTOGRAFÍA COMUNIDAD AFRO.

**Figura 18. Stencil Niña afro del artista Sttinkifihs.**



*Fuente: Estudiante María Camila Díaz Jiménez*

La intervención se encuentra en la Avenida El Dorado con Calle 33. Este mural muestra el rostro de una persona de la comunidad afro, resaltando el interés de los artistas por visibilizar estas identidades dentro de la gráfica popular, con el objetivo de reconocer a la comunidad afrocolombiana en el país. Comprender la importancia histórica de esta comunidad es clave para entender cómo su identidad ha dejado un legado de resistencia que ha influido en diversos sectores del país. Este legado se manifiesta especialmente en las zonas donde la comunidad afro está asentada, desde donde resisten y participan activamente en los procesos comunitarios.

En esta obra podemos reconocer la intención del artista de hablar a través de un retrato, el cual plasmó de una de las personas que fotografió durante sus viajes por el país. El artista gráfico popular Stinkfish muestra un interés constante por esta población, con el objetivo de transgredir las barreras del racismo y los prejuicios, elementos que generan violencia y discriminación.

**Figura 19. Cartelismo de dos niños afro del artista Dolor87.**



*Fuente: [https://www.instagram.com/p/CiBcsl8LHIV/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/CiBcsl8LHIV/?img_index=1)*

Este mural estuvo ubicado en la Avenida Caracas con Calle 34 y es una propuesta del artista bogotano Dolor87, quien toma como fuente de inspiración para sus composiciones a la comunidad afro, especialmente la del Chocó. A través de su obra, busca posicionar frente a los ojos de la ciudadanía bogotana imágenes que impacten por la fuerza visual, con el propósito de representar de manera concreta algunas de las dificultades específicas que atraviesa esta comunidad.

El artista generalmente acompaña sus intervenciones con textos explicativos que abordan de manera directa las situaciones que desea denunciar, otorgando a su obra un tinte de acción política, característico de la gráfica popular de enfoque enunciativo. Es crucial reconocer que en estas acciones hay una intención clara de que la ciudadanía no olvide las realidades que

afectan la vida en el Chocó, uno de los territorios históricamente más golpeados por el conflicto armado. Es importante comprender que la migración de muchos afrocolombianos a las grandes ciudades responde al abandono del Estado en esa región. Reconocer esta negligencia es fundamental, pues evidencia cómo algunas comunidades de diferentes zonas del país continúan siendo desatendidas por las autoridades.

**Figura 20. Cartel de mujer afro desaparecida del artista Dolor 87.**



*Fuente: Estudiante María Camila Díaz Jiménez.*

En Colombia se han creado unidades de búsqueda de desaparecidos (UBPD), que han contribuido al esclarecimiento de la verdad y la memoria histórica del país. Gracias a su labor, se han hallado fosas comunes que han permitido conocer el paradero de miles de personas que fueron dadas por desaparecidas en diversas circunstancias. Aunque la población

ha insistido en denunciar estos casos ante la justicia, hasta la fecha pocos han sido atendidos, mientras que muchos otros aún están en proceso de búsqueda o exhumación. Estos avances se han logrado en el marco de los procesos de justicia transicional de la JEP.

Este cartel, ubicado en Chapinero, sobre la Carrera Séptima con Calle 63, es una obra del artista Dolor87 que está cargada de significado. Con la frase #AquíFaltaAlguien, funciona como un recordatorio de los hechos que deben ser recordados y cuestionados. A lo largo de los años, los derechos humanos de civiles han sido violados hasta la fecha, muchas familias siguen sin respuestas sobre las muertes y desapariciones de sus seres queridos. Estas personas insisten en encontrar la verdad, reescribir los hechos, hacer justicia, recuperar los cuerpos de sus familiares, limpiar sus nombres y lograr que los responsables de estas desapariciones, muchas de ellas extrajudiciales, sean sancionados y juzgados por la justicia colombiana.

#### **4.2.5 La infancia.**

En Colombia, la infancia es gravemente agredida en diversas regiones del país, lo que implica una falta de garantías para los derechos de los niños, dejándolos en una situación de vulnerabilidad frente a todo tipo de violencias. Los índices de maltrato, explotación, desnutrición y abuso infantil en el país son alarmantemente altos, lo que hace urgente una reflexión profunda sobre esta problemática. Algunos artistas gráficos han abordado esta cuestión, creando imágenes que invitan a reflexionar y cuestionar las diversas formas de violencia que enfrenta la niñez en Colombia.

Una problemática que atraviesa a diversas de las infancias del país es el tener que asumir labores de trabajo a una edad temprana. Sea para ayudar a soportar las necesidades básicas del hogar o porque son explotados por algún adulto. El porcentaje de niños que deben acceder al trabajo en las áreas rurales del país es más alto que el de los niños de la urbe. En el campo colombiano los niños trabajan la tierra desde los 6 años en labores de siembra para apoyo a la economía familiar, pesar de que muchos de ellos también deben responde con sus labores estudiantiles.

En segundo lugar, una problemática que alarma al país es la amplia cifra de niños que mueren por desnutrición en el país cada año, en especial en las regiones de la guajira y el choco. Estos territorios que se encuentran en inasistencia del estado, precarizando las garantías de

derechos humanos vitales como el agua o la luz. De la misma manera la economía para abastecer la alimentación de la comunidad no es suficiente. No se tienen los recursos para atender una sana maternidad y ni posteriormente por lo que con frecuencia mueren en los primeros meses, la situación de alimentación no mejora. A pesar de que esta es una problemática visible a todos se pasa por alto. la cifra aumenta cada año.

Otra forma de violencia que atraviesa la infancia colombiana es la que proviene directamente de las consecuencias del conflicto armado. Cientos de niños en el país experimentan el conflicto en carne propia, viéndose obligados a enfrentar violencias físicas, sexuales y psicológicas, además del desplazamiento forzado de las zonas donde habitan. Muchos de estos niños, especialmente en las zonas rurales, son víctimas del reclutamiento forzado, mientras que aquellos que no pueden escapar, mueren fácilmente en combate o se ven impulsados a tomar la trágica decisión de acabar con su vida.

Estos problemas, que agravan la realidad de la niñez en Colombia, a menudo están frente a nuestros ojos y, sin embargo, pasan desapercibidos. Los artistas gráficos buscan visibilizarlos, dándoles voz a todos esos niños que están siendo violentados e invisibilizados, con el objetivo de generar una reflexión profunda y una postura crítica que reclame y cuestione al Estado: ¿Qué ha pasado con la garantía de los derechos y la vida de estos niños?

## **FOTOGRAFÍAS INFANCIA.**

**Figura 21. Grabado en adhesivo sobre la violencia sexual en la infancia.**



*Fuente: Estudiante María Camila Díaz Jiménez*

Grabado en papel adhesivo pegado en la plaza Darío Betancourt de la Universidad Pedagógica Nacional. En Colombia una larga cifra de niños han sido víctima de la violencia sexual en el país, frente a esto se han potenciado las redes de atención y apoyo sobre la niñez para que eviten que guarden silencio frente a estas violencias, denuncien y puedan ser atendidos respectivamente. Esta obra se entiende como una manifestación contra estas violencias que se presenta en la actualidad y parecen ser cada vez más constantes.

El grabado sobre adhesivo es una forma masiva de difusión sobre una problemática y puede entenderse como “práctica cultural ha tomado diferentes lugares y estilos para la concreción su mensaje, además, de sus múltiples finalidades, flexibles y diversas. Posiciona de manifiesto el malestar de un grupo de la sociedad o problemas de esta: la violencia, la represión, la incomprensión de los inconformes y desfavorecidos” Checa&Castro (2009).

**Figura 22. Esténcil en serigrafía sobre papel adhesivo del colectivo dexperte.**



*Fuente: Estudiante María Camila Díaz Jiménez.*

En este registro encontramos un sticker impreso en la técnica serigrafía del colectivo dexperte. Este colectivo de grafica es relevante pues en esta investigación por el grueso de intervenciones que han realizado entorno al reconocimiento y memoria en todo el país. Resonando a nivel nacional por sus intervenciones gráficas populares protagonizadas por indígenas y campesinos. Esto se posibilita por los marcos sociales abiertos para que la imagen acoja una memoria activa.

Implica un trabajo en el cual por medio de un proceso de interacción social esas imágenes son almacenadas, representadas e interpretados con el fin de dar nuevos sentidos al pasado. Asumiendo una memoria colectiva reformulada entre los colombianos, que aporte a la

construcción de verdad, reconozca y valide las narrativas sobre los hechos de importancia para la comunidad.

**Figura 23. Esténcil de niño trabajador -Lucky Rabbit.**



*Fuente: Estudiante María Camila Díaz Jiménez.*

Esténcil del artista Lucky Rabbit, quién interviene el lado izquierdo del comedor de la Universidad Pedagógica. Esta intervención se acompaña de una consigna realizada en técnica de estencil dice “camellando desde los 10” enunciando una realidad de muchos colombianos.

Determinadas situaciones económicas han llevado a la niñez a asumir responsabilidades laborales desde que se está en la infancia o adolescencia afectando así de diversas maneras el desarrollo personal de los mismos, muchas veces frenando su formación escolar.

En esta obra, el artista denuncia una situación de desigualdad a partir de la experiencia adquirida al trabajar en el campo con algunos de estos niños, incluido el niño que fue registrado para realizar la intervención. El artista encuentra valor en sus vivencias, relatos y formas de subsistencia. En este caso, articula el arte gráfico popular como una herramienta de denuncia, para hablar y exponer una realidad colombiana constante.

Para concluir, es posible comprender ahora más a fondo estas expresiones gráficas populares de denuncia desde una perspectiva cartográfica por medio de sus herramientas e instrumentos, el realizar una lectura acertada del espacio en relación con la obra, enfocándola en una parte de la localidad, figura 3.

A través de los diferentes recorridos por las localidades seleccionadas, se pueden observar las dinámicas e interacciones del espacio de interés, generalmente público con los transeúntes y espectadores. Como menciona Gonzales Herrera (2016), "La intervención artística urbana resulta 'hibridada', en tanto es un fenómeno social que, desde la configuración de un 'sujeto político', interviene en el espacio común, estableciendo nuevas formas de entender lo público y lo privado" (p. 28). El ser humano no es indiferente a su entorno; este lo permea e interactúa con él. Esta interacción puede ocurrir en dos dimensiones: de manera pasiva, como espectador receptivo, o de manera activa, a través de una intervención participativa que busque generar un impacto de alta visibilidad, capaz de llegar a diversos públicos.

Por lo tanto, cobra relevancia la posibilidad de hablar desde un lugar en ocasiones contestatario, empleando la gráfica popular como medio de comunicación. Este tipo de gráfica ha servido como un medio alternativo de información entendida como una acción política. En muchos casos, estas obras han sido fundamentales para entregar a la comunidad información, verdad y reconocimiento sobre hechos de gran importancia para los colombianos.

Sin embargo, estas acciones suelen ser minimizadas e ignoradas por los medios de comunicación oficiales. La perspectiva activista encuentra relevancia para entender la obra como generadora de lenguajes visuales discursivos que dialogan con el público a través de la creatividad y el lenguaje. El cartel y el estencil no solo se han limitado a informar, sino que también han transmitido e implantado imaginarios y conductas sociales que abarcan desde lo religioso y económico hasta patriotismo, a través de su composición. Estas herramientas de

denuncia también han sido esenciales para movilizar las memorias de las víctimas de violencia en Colombia, gracias a su presencia en el espacio público de las ciudades.

Lo anterior nos permite comprender la gráfica popular de denuncia y memoria como un mecanismo de enseñanza transmitido mediante la imagen y la experiencia. Estas expresiones han ganado un lugar y abierto un camino en los marcos culturales y sociales de memoria, evocando la presencia a través del retrato y ofreciendo espacios para la sensibilidad. Además, guían la mirada hacia una memoria construida colectivamente, apostando al no olvido y promoviendo nuevas formas de ver el pasado, basadas en el reconocimiento de narrativas alternativas que llevan a acciones de reparación en el presente.

En este sentido, la imagen no es estática, sino que moviliza la memoria de las víctimas a través de diversos sectores. El espacio público y el muro se convierten en mediadores entre el mensaje concreto y el sujeto que es permeado por la imagen, generando en él nuevos descubrimientos y aprendizajes, mediados por la experiencia de transitar el espacio público de una manera consciente.

## **5. CONCLUSIONES.**

Este trabajo comenzó con la búsqueda y el rastreo de intervenciones gráficas populares en Bogotá, específicamente en los barrios de Chapinero y Teusaquillo, con el objetivo de comprender quiénes son las personas que protagonizan una parte de las intervenciones artísticas urbanas en esta zona. A partir de esta inquietud, se llevó a cabo una serie de acciones orientadas a desentrañar esta cuestión, iniciando la experiencia a través de la metodología planteada. Esta permitió abrir nuevos caminos para entender cómo se están llevando a cabo las composiciones visuales que caracterizan estas creaciones, desarrolladas mediante técnicas de gráfica popular, que incluyen carteles, murales y stickers distribuidos en diversos espacios de la ciudad.

Se encontró que algunas de las intervenciones, ubicadas en lugares estratégicos, están relacionadas con personas que han sido víctimas de actos violentos en el país. Al profundizar en el origen de estas prácticas descubrimos que, en Colombia, al igual que en muchos países latinoamericanos, han surgido espacios dedicados a la memoria. En los que se abren marcos de discusión sobre el pasado reciente. Estos procesos están enfocados en el trabajo conjunto con las comunidades para facilitar la reparación y el reconocimiento por parte del Estado.

Con el objetivo de reparar las rupturas que ha sufrido el tejido social colombiano y proponer mejoras para quienes habitan en algunos de los territorios más afectados.

Estos procesos liderados en colaboración con el gobierno tienen el fin de lograr un cese definitivo de la violencia y un alto al fuego en varias zonas rurales del país. Como señala Elizabeth Jelin (2002), "Esta apertura implica un escenario de luchas por el sentido del pasado, con una pluralidad de actores y agentes, con demandas y reivindicaciones múltiples" (p. 42). Así, estos marcos de memoria se convierten en espacios abiertos a diversas perspectivas, demostrando que el pasado no es un hecho neutro, sino que puede ser resignificado desde el presente.

Entendiendo las maneras en que opera la ritualidad en las comunidades colombianas, quienes por medio de sus tradiciones y ritos han encontrado maneras de recordar a sus muertos y sus resignificar sus territorios. Estos rituales han intensificado y tomado nuevos sentidos, en medida que las comunidades vulneradas terminan compartiendo o habitando espacios en común. Es posible hablar de estos espacios de reconocimiento creados por las propias comunidades que luchan por ser escuchada pues sus testimonios generan acciones encaminadas a reparar el tejido social. Estas comunidades han llevado a cabo proyectos que han dado lugar a nuevas formas de vivir la identidad, contribuyendo a una identidad basada en la diferencia. Al llegar a puntos intermedios entre estas diferencias, se posibilita resignificar las experiencias asociadas a la violencia, abriendo un espacio de diálogo y aceptación de nuevas costumbres y formas de vida. Este proceso se ha desarrollado junto a otras comunidades diferentes a la suya, en una acción de lucha y dignidad que, a su vez, está compuesta por fracturas.

Estos procesos se han movilizad hasta lugares de la ciudad en donde también se han presentado violencias, víctimas e impunidad. Por medio de políticas de cultura se ha logrado movilizar la imagen en pro a la resignificación de algunos espacios, un ejemplo de estos procesos son los corredores artísticos que se han generado en ciudades como Bogotá como el corredor de la Calle 26 y la comuna 13 en Medellín. Estos recorridos gráficos populares de reparación son espacios que han sido designados por el Estado para promover la memoria de manera grafica.

Estas acciones gráficas encaminadas al fortalecimiento de la memoria, involucran la mención de los marcos sociales de verdad y reparación que se han desarrollado en el país a raíz del conflicto armado, en los cuales se brinda la posibilidad a las víctimas de contar su versión de un mismo hecho. Estas nuevas versiones y narrativas acerca de un hecho violento, contribuyen al esclarecimiento, reconocimiento de víctimas y el enjuiciamiento victimarios, tomando acciones concretas en el presente asumiendo la memoria más allá de una simple evocación meramente del pasado.

Los espacios mencionados han formado parte de los marcos de reconocimiento de las violencias por parte del Estado, en los cuales, mediante la intervención artística, se ha brindado un lugar a la memoria. Estas intervenciones de carácter artista suelen realizarse en jornadas convocadas por los propios artistas participantes, quienes invitan a la comunidad a involucrarse, aprender y comprender la importancia social e histórica de reconocer y enseñar estos procesos de memoria a la ciudadanía.

Se activa la memoria dando el reconocimiento a denuncias importantes, buscando por medio de la obra dar voz a las víctimas y evitar que estos hechos queden en el olvido. Esta experiencia no solo enriquece en términos personales, sino también en el conocimiento sobre el territorio. Llevando el conocimiento del territorio y del país más allá el aula. Buscando por medio de la consigna y la imagen, llamar la atención con una visualidad atrayente y contestataria. En una acción de cuidado colectivo, característico del activismo, a través de la creación pictórica de un gran muro en colectivo con la comunidad, rechazando el perfilamiento, censura y hostigamiento por parte de terceros.

Tomando la memoria como un hecho colectivo que se construye como sociedad y repercute en el presente, en el cual la gráfica popular partir de la imagen reflexiona los hechos y genera una catarsis sobre quienes los protagonizan, expresando la importancia de reconocer sus luchas, apoyar sus memorias y dar un lugar a sus voces. Los llamados emprendedores de memoria como menciona Elizabeth Jelin (2002), desarrollan un trabajo encaminado a redescubrir al otro, buscando cuestionar la literalidad con la que algunos hechos oficiales son presentados a todos los colombianos.

De este modo, esta investigación aporta a la educación de las artes visuales desde el entendimiento de las prácticas artísticas de intervención y de denuncia en el espacio público.

Las cuales se presentan como formas o vehículos de enunciación, denuncia y producción de conocimiento. Estas prácticas permiten explorar los lazos entre la articulación de memorias, reflexiones estéticas y políticas sobre los espacios que habitamos y los hechos que vivimos como colombianos. Al posicionarnos en ellos como agentes transformadores, apostando contribuir a la construcción del tejido social, orientado a tener una voz frente a la realidad de las violencias que afectan a nuestra sociedad ejerciendo presión por medio de la mega difusión de la denuncia de un hecho específico.

A partir de esta experiencia, que surge como una práctica sensible de reconocimiento y reflexión sobre diversos acontecimientos y narrativas contenidas en las imágenes de la ciudad, que proyectan formas diferentes de aprendizaje. Permite descubrir el espacio público como un escenario de participación y acción ciudadana, invitando también al autodescubrimiento como sujetos transformadores y productores de sentido en nuestra realidad. Con ello, se busca aportar a la construcción de una Bogotá empática, donde la multiplicidad de imágenes genera sensibilidades y reconocimientos importantes sobre algunas de las víctimas del país, recordándonos la importancia de no olvidar las tragedias que han marcado vidas e identidades. La paz la verdad y la dignidad deben ser objetivo común que nos involucre a todos como colombianos. Debemos colaborar en su construcción mediante el aporte a la verdad, la divulgación de información y acciones políticas a través del arte. Este proceso nos permite tomar una postura activa y exigir un país más horizontal, inclusivo y habitable para las diversidades que habitan en él.

## 6. REFERENCIAS.

- Alvarez, L. y Barreto, G (2010). *El arte de investigar el arte*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- ASAD (s.f). Método Artivismo CAU. <http://animasur.es/metodo-artivismo-cau.php>
- Ardenne, P. (2006). Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación. Murcia: CENCEAC.
- Arzola, Daniel (2016). Artivismo, arte como método de acción no violenta. <http://talleresplogaleria.blogspot.com/2016/03/artivismo-arte-como-metodo-de-accion-no.html>
- Barone, T., y Eisner, E. W. (1997) Arts Based Educational Research. En J. Green, G. Camilli y P. Elmore (eds.), *Complementary Methods for Research in Education [Métodos complementarios de investigación en educación]* (pp. 71-116). Washington: American Educational Research.
- Barone, T., y Eisner, E. W. (2012). *Arts Based Research [Investigación basada en artes]*. California: SAGE.
- Carbó Costas, Sandra. (s.f). Trazar un recorrido. Cartografiar un proceso de investigación del grupo Esbrina desde la Investigación Basada en las Artes. Barcelona: Universidad de Barcelona  
[http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/119684/1/CARBO\\_Sandra\\_TFG\\_1617.pdf](http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/119684/1/CARBO_Sandra_TFG_1617.pdf)
- Campos, G., & Martínez, N. E. L. (2012). La observación, un método para el estudio de la realidad. *Xihmai*, 7(13), 45-60. recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3979972>
- Castillo, N. F. (2021). *Gráfica en resistencia: prácticas artísticas en la construcción de las memorias de víctimas de crímenes de Estado*. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/20.500.12209/17179>
- Chaparro, E. (2013) Itinerarios de la gráfica popular. Usos, prácticas y sentidos en el espacio urbano. *Educación Y Ciencia*, (14). Universidad Pedagógica Tecnológica de Colombia.

CNMH (2021) Un 30% de las víctimas de violencia sexual en el conflicto armado son niñas o adolescentes, GOV.CO, 19 de junio 2021.

De la Villa Ardura, R. (2008). Paul Ardenne. Un arte contextual. *Exit Book: Revista de Libros de Arte y Cultura Visual*, 8, 30.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3015532>

Díez, Juan Manuel (2018). Cartografía social: teoría y método. Estrategias para una eficaz transformación comunitaria. Buenos Aires: Biblos.  
<https://int.search.myway.com/search/GGmain.jhtml?p2=%5EY6%5Efoxyyy%5ETTAB02%5ECO&ptb=0269D379-1B6C-4EDF-B616-48FBA59E2BF0&n=782b6c58&ln=en&si=undefined&tpr=hpsb&trs=wt&brwsid=7D145B1C-4D7B-41FD-8BB2-D5F46B0460F7&searchfor=m%C3%A9todo+de+cartograf%C3%ADa+social&st=tab>

Díez, Juan Manuel y Rocha, Eduardo (2016). Cartografía social aplicada a la intervención social en el barrio Dunas de Pelotas, Brasil. *Revista Geográfica de América Central*, vol. 2, Núm. 57, julio-diciembre, 2016, pp. 97-128.  
<https://www.redalyc.org/pdf/4517/451748499005.pdf>.

Garzón-Rodríguez, Carlos Andrés (2022). La estética descolonial y el activismo. *Revista Nodo*, No. 33, julio-diciembre 2022, pp. 21-30.  
<file:///C:/Users/Administrador/Downloads/Dialnet-LaEsteticaDescolonialYElActivismo-8690942.pdf>

González, A. (2016) *intervención artística urbana y memoria en Bogotá.* ” Recuperado de:  
<https://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/5628>

Gray, C. & Malins J. (2013). Procedimientos/Metodología de investigación para artistas y diseñadores. Recuperado de  
<http://carolegray.net/Papers%20PDFs/EPGAD%20Spanish%20translation.pdf>

Gros, C. (2000). *Políticas de la etnicidad.* Instituto Colombiano de antropología e historia.

Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades.* Ediciones Akal.

Hernández, Fernando (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI*, No. 26, 2008, pp. 85-118. Recuperado de <https://revistas.um.es/educatio/article/view/46641>

Hernández, S., Fernández, C., & Baptista, M. P. (2014). *Metodología de la Investigación, 6ta edición*. Editorial McGRAW-HILL. <https://www.uncuyo.edu.ar/ices/libro-metodologia-de-la-investigacion-6ta-edicion>

Indepaz. (2023). Masacres en Colombia durante el 2020, 2021, 2022 y 2023. Observatorio de DDHH, conflictividades y paz, 13 septiembre de 2023. Recuperado de: <https://indepaz.org.co/informe-de-masacres-en-colombia-durante-el-2020-2021/>

Lizarazo, H. (2017). *¿Cómo estamos recordando? Propuestas para una democratización de la memoria*. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/11349/5331>

Marín-Viadel, R. (2005). La ‘investigación educativa basada en las artes visuales’ o ‘Arteinvestigación educativa’. En R. Marín-Viadel (ed.). *Investigación en educación artística: temas, métodos y técnicas de indagación sobre el aprendizaje y la enseñanza de las artes y culturas visuales* (pp. 523-575). Sevilla/Granada: Universidad de Granada y Universidad de Sevilla.

Marín-Viadel, R. y Roldán, J. (¿2014?). 4 instrumentos cuantitativos y 3 instrumentos cualitativos en Investigación educativa basada en las Artes visuales. Recuperado de [http://art2investigacion-en.weebly.com/uploads/2/1/1/7/21177240/marin-viadel\\_ricardo\\_rolan\\_joaqun.pdf](http://art2investigacion-en.weebly.com/uploads/2/1/1/7/21177240/marin-viadel_ricardo_rolan_joaqun.pdf)

Marín-Viadel, R. y Roldán, J. (¿2014?). 4 instrumentos cuantitativos y 3 instrumentos cualitativos en Investigación educativa basada en las Artes visuales. Recuperado de [http://art2investigacion-en.weebly.com/uploads/2/1/1/7/21177240/marin-viadel\\_ricardo\\_rolan\\_joaqun.pdf](http://art2investigacion-en.weebly.com/uploads/2/1/1/7/21177240/marin-viadel_ricardo_rolan_joaqun.pdf)

Marín-Viadel, R. y Roldán, J. (2012). Territorios de las metodologías artísticas de investigación con un fotoensayo a partir de Buñuel. *InVisibilidades*, 3: 120-137. Recuperado el 25 de mayo de 2022 de

<https://www.apecv.pt/revista/invisibilidades/03/10.24981.16470508.3.12.pdf>

Marín-Viadel, R. y Roldán, J. (2017) (eds.). *Ideas visuales. Investigación basada en artes e investigación artística*. Granada: Editorial de la Universidad de Granada.

Marín-Viadel, R. y Roldán, J. (2019). A/r/tografía e Investigación educativa basada en Artes visuales en el panorama de las metodologías de investigación en Educación artística. En *Arte, Individuo y Sociedad*, 31(4) 2019: 881-895. Recuperado el 30 de noviembre de

2020. <https://research.amanote.com/publication/WafAAXQBKQvf0BhiJE1t/artografia-e-investigacion-educativa-basada-en-artes-visuales-en-el-panorama-de-las>

Marín-Viadel, R. y Roldán, J. (2021). A/r/tografía social y Educación artística para la Justicia social: Proyecto BombeArte. *Revista Internacional de Educación para la Justicia Social*, 10(2), 91-102. Recuperado el 18 de mayo de 2022 de <file:///C:/Users/Administrador/Downloads/art6.pdf>

Ortega Centella, Visitación. (2015) El artivismo como acción estratégica de nuevas narrativas artístico-políticas. *Calle14*, 10 (15) pp. 100-11 [file:///C:/Users/Administrador/Downloads/El artivismo como accion estrategica de nuevas nar.pdf](file:///C:/Users/Administrador/Downloads/El%20artivismo%20como%20accion%20estrategica%20de%20nuevas%20nar.pdf)

Pérez-Rubí, Antoni (2021). Capítulo III. Artivismo. <https://openaccess.uoc.edu/bitstream/10609/139546/1/9788491807902-artivismo-capitulo-3.pdf>

Rojas Gómez, M. (2022). *La filosofía de la identidad-integración: aportes relevantes de Andrés Bello, de su época y la actual*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

Rojas Gómez, M. (2025). Lo artístico investigativo y sus diferentes enfoques metodológicos. En *Pensamiento, Palabra y Obra*, No. 31, enero-junio de 2024. pp. 5-21.

Sullivan, G. (2010). *Art practice as research: Inquiry in the Visual Arts*. [La práctica artística como investigación. *Indagaciones en artes visuales*]. California: SAGE.

Taylor, S. T y Bogdan, R. (1994). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados*. Barcelona: Paidós.

## REFERENCIAS DE PÁGINA:

UNICEF. (s.f.). *Situación de la infancia en Colombia*. UNICEF.

<https://www.unicef.org/colombia/situacion-de-la-infancia>

Centro de Memoria Histórica. (2021, junio). *Un 30 % de las víctimas de violencia sexual en el conflicto armado son niñas o adolescentes*. Centro de Memoria Histórica.

<https://centrodememoriahistorica.gov.co/un-30-de-las-victimas-de-violencia-sexual-en-el-conflicto-armado-son-ninas-o-adolescentes/#:~:text=de%20junio%202021-.Un%2030%25%20de%20las%20v%C3%ADctimas%20de%20violencia%20sexual%20en%20el,el%20marco%20del%20conflicto%20armado>

Infobae. (2024, 14 de junio). *El 10 % de los niños y niñas en Colombia realizó trabajo infantil en 2023*. Infobae.

<https://www.infobae.com/colombia/2024/06/14/el-10-de-los-ninos-y-ninas-en-colombia-realizo-trabajo-infantil-en-2023/#:~:text=Las%20estad%C3%ADsticas%20indican%20que%20en,contr%C3%B3%20en%20la%20misma%20situaci%C3%B3n.>

Centro de Memoria Histórica. (s.f.). *Nydia Érika: Historia y memoria*. Centro de Memoria Histórica.

<https://centrodememoriahistorica.gov.co/tag/nydia-erika/>