



*MURALISMO EN TORIBÍO, HACIA UN
ARTE COMPROMETIDO*

*Procesos artísticos y estructuras sociales una
mirada interdependiente*

*Laura Ximena Aguirre Quintero
Directora: Janneth Aldana
Bogotá 2015*

*Pontificia Universidad Javeriana
Facultad de Ciencias Sociales
Departamento de Sociología*

Dedicado al pueblo Nasa, a su valioso proceso de lucha y resistencia.

Agradezco infinitamente a cada una de las personas que me acompañan en el constante proceso de aprendizaje y quienes son inspiradores en el camino, especialmente a mi familia Aguirre Quintero.

Doy gracias a cada uno de los artistas que me colaboraron, Edgar Pazú, Breiner Ortiz, Colectivo Pintando Luchas, Colectivo Cultural Wipala, Nando Reyes, Jorge Niño, Somos, Camilo Ara, Luis Forero, Azael, Nicolas Raymon Colectivo M.A.L., Colectivo Dexpierte, Tatiana Vila, Vlocke, Lamano.

Finalmente agradezco el apoyo incondicional de Angélica Castro, Alberto Velasco y Adrian Velasco, quienes desde sus experiencias y acompañamiento enriquecieron la elaboración de este documento.

CONTENIDO

Resumen.....	4
Tabla de organizaciones y Acrónimos.....	4
Introducción.....	5
Del Enfoque Teórico y Conceptual.....	9
Del Enfoque Metodológico	11
I. Métodos y/o Técnicas de recolección	12
II. Análisis de la información.....	13

CAPITULO I

ASPECTOS CONTEXTUALES: Unidad, tierra y cultura en un pueblo que resiste.	15
III. De Toribío y sus tensiones.....	16
IV. De la cultura y cosmovisión Nasa.....	18
V. De la lucha por la Tierra a la organización indígena.....	20
VI. Del Proyecto Nasa y La Educación Propia.....	24
VII. Del reconocimiento del arte	27

CAPITULO II

MURALISMO EN TORIBÍO: Encuentros permanentes de culturas y sentidos.....	31
I. Del método y objetivos de la <i>Primera Minga Muralista de los Pueblos</i>	32
II. De los antecedentes artísticos.	33
III. De los y las artistas y sus Trayectorias Sociales.....	41
IV. De las relaciones sociales de producción.	47
V. Del proceso y las relaciones sociales de recepción	52

CAPITULO III

MURALISMO EN TERRITORIO NASA: un proceso socio-artístico	58
I. Murales por la identidad cultural.	59
II. Murales en la historia y por la memoria.....	67
III. Murales de re-significación y resistencia.....	73
Consideraciones finales	80
I. Recomendaciones a la experiencia <i>Primera Minga de Muralistas de los Pueblos</i>	80
II. Del muralismo como proceso artístico	81
III. Del muralismo como arte público y político	85
Bibliografía	89

Anexos

Resumen

El siguiente trabajo da cuenta del proceso de muralismo en Toribío como un arte comprometido partiendo de la investigación de carácter cualitativo en torno al antes, durante y después del encuentro *Primera Minga de Muralistas de los Pueblos*. Desde la observación participante, entrevistas realizadas a artistas protagonistas del proceso de muralismo, documentos institucionales, prensa y literatura Nasa se reconoce la interdependencia de procesos sociales y artísticos.

Se encontró que para comprender el arte muralista en Toribío, es preciso indagar por un proceso de organización social de la comunidad indígena Nasa, basado en historias de resistencia a la colonización, el conflicto armado y la globalización.

Desde una lectura de las condiciones y relaciones sociales que median la producción de murales en Toribío se reconoce que esta práctica artística surge en la intención de reafirmar y recrear la memoria colectiva y la identidad cultural teniendo así un papel más político que estético.

Palabras clave: Resistencia, Muralismo, Arte Comprometido, Identidad Cultural, Memoria.

Tabla de organizaciones y Acrónimos

Siglas	Nombres
ACIN	Asociación de cabildos indígenas del Norte
CEPAL	Comisión Económica para América Latina y el Caribe
CECIDIC	Centro de Educación Capacitación e Investigación para el Desarrollo Integral de la Comunidad
CRIC	Consejo Regional Indígena del Cauca
FARC	Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia
M-19	Movimiento Revolucionario 19 de Abril.
ONIC	Organización Nacional Indígena de Colombia.

Introducción

I.

Para inicios del siglo XX dentro de un escenario social y político de revolución e importantes cambios, surge en México el muralismo como arte de carácter público y oposición a los valores burgueses y elitistas. Este da lugar a un nuevo punto de partida para el arte y la cultura, en el que “el pueblo mexicano, su historia, sus luchas y sus ideales, es el principal protagonista e inspirador” (MANDEL, 2007).

El mural es considerado en México como el arte nacional que desde sus inicios con Rivera, Orozco y Siqueiros sirvió para la creación y fortalecimiento de una identidad, ya que sus representaciones tuvieron en cuenta un pasado indígena, un presente revolucionario y se proyectaban a un futuro en el que la lucha popular y los valores de esta no perdieran vigencia.

Del lado del cono sur el muralismo tiene como detonante las dictaduras que tuvieron lugar en la década de 1970, mientras que en otros países latinoamericanos como Bolivia y Nicaragua al igual que en México, el muralismo se consolida como el arte de la revolución.

En Colombia el muralismo se registra hacia 1935, de la mano del reconocido artista antioqueño Pedro Nel Gómez Ospina. Dentro de su trabajo plástico llevó a cabo la realización de 34 murales aproximadamente, durante casi 30 años. Los temas principales de sus obras eran asuntos nacionales, movimientos sociales, desarrollo económico, temas políticos como también culturales; representaba mineros, obreros, estudiantes, ideólogos políticos, masacres etc. Pintando en Bogotá en el Instituto de Crédito Territorial, en Cali en el Banco Popular y en Medellín en el Palacio Municipal.

Con las obras de Pedro Nel, se da por primera vez en el país el debate alrededor de un arte comprometido socialmente, a su respecto este artista mantuvo firme la convicción que el arte no busca decorar, sino comunicar. (ARANGO, 2006, pág. 35).

Posteriormente y al igual que Pedro Nel influido por el muralismo mexicano aparece el pintor caldense Alipio Jaramillo, quien realiza murales para la facultad de derecho de la Universidad Nacional en el año 1945. Fueron alrededor de 20 murales que expresaban los problemas de la época, llevando nombres como “Café”, “Despojo”, “La colonización”, “Masacre”, no obstante después de los hechos del Bogotazo todos los murales son borrados.

Bajo tal línea, a partir de la segunda mitad del siglo XX se consolida en el país una corriente de artistas plásticos que buscan desde su práctica desligar el arte de un escenario burgués, privado e individual. De manera contraria se caracterizan por mantener su actividad artística vinculada a movimientos sociales, involucrarse directamente con un espectador no especializado, y democratizar el arte desde un alejamiento a los círculos habituales de producción, distribución y recepción. A tales características responde el arte comprometido y político que emerge con fuerza en el país desde esta época.

Para 1980 en la sede del sindicato de trabajadores de Antioquia Nirma Zarate artista bogotana pinta un mural que aún permanece en la Escuela Nacional Sindical en Medellín. En él se encuentran representados actores que han hecho parte del escenario de la lucha social y política en Colombia, como Camilo Torres, Quintín Lame y María Cano, entre otros.

En la actualidad el muralismo en Colombia se ha tomado el espacio público de las principales calles, plazas, parques y universidades de diferentes ciudades. Se caracteriza por su transitoriedad en estos escenarios y muchas veces se combina con otras técnicas dentro del arte urbano como el grafiti, posters y pegatinas.

Sus contenidos son variados, pero mantienen mayoritariamente representaciones acorde a un arte testimonial, vinculando el arte con los movimientos sociales y sectores marginales de la sociedad.

II.

Este documento, nace del interés por comprender el arte muralista desde su producción en un contexto rural, indígena, escenario del conflicto armado interno del país y la resistencia civil, como lo es el municipio de Toribío, ubicado al sur occidente colombiano.

Aquí, el muralismo se desenvuelve, en concordancia con las características de un arte comprometido consolidándose como una actividad y práctica social que se suma a la labor de reconstruir y revitalizar la memoria e identidad de un pueblo, y desde el campo de lo simbólico restablecer manifestaciones culturales debilitadas constantemente por el conflicto armado, la presencia de multinacionales y en general, estructuras sociales de dominación que actúan en este territorio.

Toribío municipio caucano habitado mayoritariamente por población indígena del Pueblo Nasa, reconocido en el mundo rural del país como enclave del movimiento y la organización indígena, ha sido estigmatizado por los medios masivos de comunicación como el segundo municipio más afectado por el conflicto armado interno.

Ante esto, se le otorga al arte en especial al muralismo, una tarea contra informativa, que comunique de la cultura, la identidad, la tradición y los procesos de resistencia de la comunidad, y con ello se restrinja el curso de un auto-reconocimiento en torno a la guerra, la miseria, la exclusión o aspectos semejantes que los medios masivos de comunicación reafirman con vehemencia.

Bajo tal dirección se plantea desde la organización indígena Nasa y artistas comprometidos llevar a cabo un encuentro artístico de alcance internacional, en torno al arte urbano, público y muralista, a través del cual se recreen y revitalicen manifestaciones de la cultura indígena que allí habita, y se dé lugar para hacer memoria de líderes, tradiciones y procesos que orientan la organización en la actualidad. Este encuentro realizado en 2013 tiene por nombre *Primera Minga de Muralistas de los Pueblos*, ¡Porque el territorio, no es como lo pintan!

¿Qué es el territorio Nasa? ¿Quiénes lo pintan? ¿Qué y Para qué pintan? Tales preguntas orientaron la consolidación del cuestionamiento central que se presenta a continuación: ¿Qué implicaciones tiene para el municipio Nasa, para el arte y para los artistas un encuentro de muralismo de alcance masivo tal como la Minga?

La investigación realizada en un lapso de siete meses, partió del acercamiento al territorio de manera directa desde la observación participante e indirecta a partir de prensa y documentos académicos; también se valió de manera indispensable del diálogo constante con artistas orientadores del proceso muralista y entrevistas a un grupo de artistas participantes en el encuentro *Primera Minga de Muralistas de los Pueblos*.

Como resultado, el lector encuentra un documento dividido en tres capítulos de los cuales el primero se ocupa de aspectos generales de historia y contexto, mientras que los dos siguientes buscan responder de manera directa las preguntas orientadoras de la presente indagación:

El primer capítulo denominado 'Aspectos contextuales: unidad tierra y cultura en un pueblo que resiste' presenta características generales del municipio de Toribío como de la cultura Nasa, expone de manera breve el proceso de organización de la comunidad indígena en torno al concepto de resistencia, y por último rastrea la relación que la comunidad ha creado con el arte y sus diferentes expresiones.

El segundo capítulo, 'Muralismo en Toribío: encuentros permanentes de culturas y sentidos' se orienta en su desarrollo por las preguntas ¿Qué procesos y acontecimientos precedieron e impulsaron el desarrollo de la Primera Minga de Muralistas de los Pueblos? ¿Quiénes fueron los artistas que se reunieron en torno a este evento? ¿Qué relaciones sociales envuelven la producción y recepción de murales en Toribío?

El tercer capítulo, 'Muralismo en territorio Nasa, un proceso socio-artístico' acerca al lector a los murales desde un análisis iconográfico e iconológico del cual resulta un trabajo hermenéutico que orienta a comprender las representaciones muralistas en tres sentidos, Identidad cultural, Memoria histórica y Resistencia.

Por último, este documento presenta consideraciones finales desplegadas en tres partes: 1) desde la lectura realizada a la experiencia *Primera Minga de Muralistas de los Pueblos*, se presentan recomendaciones a la comunidad Nasa respecto a factores que se encuentran importantes para dar continuidad a la práctica muralista. 2) Tomando el muralismo como proceso, se evidencian aspectos conclusos e inconclusos del mismo, dando a conocer las principales implicaciones de la Minga 3) En la relación arte público y político, se ahonda en el por qué el muralismo se consolida como una práctica artística en Toribío con un sentido estético, pedagógico y político.

Respectivamente, es objetivo general comprender el desarrollo y las implicaciones del muralismo en Toribío-Cauca, partiendo de la relación interdependiente de procesos sociales y artísticos y enfatizando en el proceso de producción y recepción del encuentro *Primera Minga de Muralistas de los Pueblos*.

Para su desarrollo fue necesario reconocer la estructura social de Toribío; indagar por la génesis de la práctica muralista en el territorio; comprender la *Primera Minga de Muralistas de los Pueblos* partiendo de antecedentes, su desarrollo e implicaciones; dialogar con los y las artistas involucrados; por último analizar iconográficamente los murales.

Del Enfoque Teórico y Conceptual

En la sociología del arte, los debates abarcan diferentes posturas, que oscilan en estudios desde la figura del artista, el contexto social, la obra, los públicos o las instituciones. García Canclini (1979) pensador argentino plantea cinco orientaciones de los estudios sociológicos del arte, 1) la sociología del arte entendida como parte de una sociología del espíritu 2) el funcionalismo 3) el interaccionismo simbólico, 4) la sociología estructural, y 5) la sociología marxista.

De mano de Becker (2008) el presente trabajo realiza una lectura de las relaciones sociales que emergen de la producción artística desde el

interaccionismo simbólico, analizando el muralismo como una acción colectiva surgida centralmente de redes de personas que actúan juntas.

En este marco el o la artista necesita de *vínculos cooperativos* para llevar a cabo su trabajo. De modo que dondequiera que el o la artista dependa de otros existen estos vínculos que limitan o condicionan el arte que se produce. (BECKER, 2008 pág. 43)

En general, desde la sociología del arte se da el reconocimiento de la relación arte sociedad, ya sea como un trabajo, un fenómeno o una actividad social que como cualquier otra genera sociabilidades. Alejando así, un enfoque idealista, proveniente de la filosofía y la historia del arte, que reconoce en el o la artista un sujeto con dones y habilidades especiales.

Sin embargo, un marco de la sociología que se ocupe de comprender el arte como un campo social con determinadas relaciones y círculos sociales de producción, circulación y recepción, resulta insuficiente para dar cuenta del arte en las calles, los murales y los carteles que buscan trascender en su práctica la sociedad elitista del arte por el arte (GARCIA, 1979).

Para comprender el Muralismo en Toribío se precisa conocer que la resistencia como una categoría explicativa de las luchas sociales, es allí una forma de vida que recoge los ecos de las luchas contra el conquistador español, hasta las movilizaciones de hoy contra diversos agentes que atentan contra su autonomía (PEÑARANDA, 2012) dentro de esta estructura social el arte tiene un papel político que se sobrepone al estético.

El muralismo se desarrolla como práctica artística desde un enfoque de resistencia, entendida desde los estudios subalternos (Guha y Scott) como actos, ejercidos por un grupo reconocido como otredad al sistema dominante, que se orientan a atenuar las imposiciones de sectores hegemónicos potenciando un avance en sus propias demandas.

Bajo estas condiciones sociales de producción, el muralismo en Toribío también es comprendido desde la relación que guarda con la memoria colectiva, entendida como una evocación colectiva del pasado volcada al presente con un valor simbólico, ligado a la configuración y permanencia de la identidad cultural. De acuerdo con Le Goff, (1991) la memoria es un hito importante en la lucha por el poder conducida por las fuerzas sociales. Apoderarse de la memoria y del olvido es una de las máximas preocupaciones de las clases, grupos e individuos que han dominado y dominan las sociedades (pág. 134)

Entonces, para hablar del arte muralista en Toribío se requirió desde la historia del arte tomar el trabajo de Panofsky (2001) (profundizado más adelante) por la posibilidad de relacionar contenidos e imágenes de los murales con significados e historias sociales y desde la sociología se trabajó bajo la perspectiva de la teoría de la estructuración (GIDDENS, 2000) que posibilita comprender la práctica muralista enmarcada en las restricciones de la estructura que limitan su acción.

Del Enfoque Metodológico

Desde la etno-metodología el proceso realizado en las ciencias sociales para obtener el conocimiento del mundo social es idéntico al proceso de cualquier actor para “conocer, describir y actuar en su propio mundo” (GUBER, 2001, pág. 43) solo que a las ciencias sociales se suma la labor de realizar un proceso reflexivo, orientado en correspondencia a una teoría que media el análisis e interpretación de los datos.

En tal sentido el estudio del muralismo como actividad social y cultural requirió de un estudio enfocado metodológicamente desde la investigación cualitativa¹

¹ “Entendemos cualquier tipo de investigación que produce hallazgos a los que no se llega por medio de procedimientos estadísticos u otros medios de cuantificación. Puede tratarse de investigaciones sobre la vida de la gente, las experiencias vividas, los comportamientos, emociones y sentimientos, así como al funcionamiento organizacional, los movimientos sociales, los fenómenos culturales y la interacción entre naciones” (STRAUSS & CORBIN, 2002, pág. 12).

partiendo de datos provenientes de entrevistas, observaciones, fotografías, documentos institucionales, periodísticos y audiovisuales.

I. Métodos y/o Técnicas de recolección

Entrevistas: se realizaron un total de 16 entrevistas, distribuidas de la siguiente manera. (Ver Anexos digitales carpeta- instrumentos- Estructura entrevista)

- Ezequiel Vitonas, Alcalde Municipal de Toribío: entrevista orientada a conocer y comprender el proceso y la organización indígena Nasa y las dinámicas del municipio.
- Alberto Velasco, artista orientador del encuentro *Primera Minga de Muralistas de los Pueblos*: Entrevista orientada a conocer antecedentes y génesis del encuentro muralista.
- Cinco (5) artistas locales, dos (2) artistas internacionales y siete (7) artistas Nacionales para un total de catorce artistas participantes del encuentro *Primera Minga de Muralistas de los Pueblos*: Entrevista orientada a conocer: 1) Trayectoria Individual 2) Participación en la Minga Muralista 3) Implicaciones de la minga a nivel personal y colectivo.

Observación de campo: teniendo presente que “la presencia directa, indudablemente es una importante ayuda para el conocimiento social” (GUBER, 2001) se realizó un acercamiento al municipio de Toribío durante un periodo de 15 días, llevando a cabo el desarrollo de un diario de campo y una observación participante, que tuvo por eje acompañar a cuatro artistas muralistas, en charlas, talleres, visitas, producción de murales, entre varias actividades. (Ver Anexos digital carpeta- Instrumentos- Diario de campo).

Fotografías: se realizó la selección de 42 fotografías de los murales (Ver Anexos digital carpeta- Productos- Memorias) tomadas del archivo personal como de los archivos de artistas y medios audiovisuales alternativos.

Documentos Institucionales:

- Plan de desarrollo municipal “el futuro lo construimos entre todos” 2012-2015.
- Archivo del equipo organizador *Primera Minga de Muralistas de los Pueblos*

Prensa y documentos audiovisuales en la web: Se realizó un seguimiento en prensa nacional oficial y alternativa registrando 30 noticias que dan cuenta de la Minga Muralista (Ver Anexos digitales carpeta- instrumentos-ficha prensa web)

II. Análisis de la información

El análisis de las entrevistas se llevó a cabo en la combinación de dos métodos de interpretación. Se hizo uso del modelo de codificación abierta de la Teoría Fundamentada² y del modelo sistematización de experiencias GIU³, tomando de este último los tres niveles de lectura sugeridos para comprender los actores entrevistados desde un marco hermenéutico,

1) Lectura Extensiva: donde emergen temas y códigos de la experiencia que resultaron significativos para los participantes. (Ver Anexos digitales carpeta- instrumentos- Estructura ficha de analisis1)

2) Lectura Intensiva: donde se integran en núcleos temáticos y categorías los temas resultantes de la lectura extensiva. (Ver Anexos digitales carpeta- instrumentos- Estructura ficha de análisis 2)

3) Lectura comparativa: donde se establecen los lugares que ocupan las perspectivas entregadas por los participantes, de modo que se pueda re-crear las

² “Esta metodología (..) fue construida originalmente por dos sociólogos, Barney Glaser y Anselm Strauss (..) se refieren a una teoría derivada de datos recopilados de manera sistemática y analizados por medio de un proceso de investigación. (STRAUSS & CORBIN, 2002, pág. 25-28)

³ Modelos de sistematización de experiencias diseñado y validado por el ‘Grupo de Educadores Populares del Instituto de Educación y Pedagogía de la Universidad del Valle’ sustentado desde un “enfoque hermenéutico de la investigación social, cuya mirada está dirigida al sentido que los sujetos le otorgan a sus experiencias de vida” (IZQUIERDO, 2010)

coincidencias, las divergencias y las diferencias de dichas perspectivas. (Ver Anexos digitales carpeta- instrumentos- Estructura ficha de análisis 3)

Para el análisis de los datos gráficos es decir, los murales se recurrió a la iconografía de Erwin Panofsky (2001) que como rama de la Historia del Arte “se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte en cuanto algo distinto de su forma” (pág. 13).

La siguiente tabla (Tabla 1) realizada en base al cuadro sinóptico que presenta Panofsky (2001, pág. 25) para explicar su método de análisis iconográfico, explica el proceso llevado a cabo en el presente trabajo.

Objeto de interpretación	Acto de interpretación	Información para la interpretación
1. Contenido temático primario	Descripción de formas puras (seres humanos, arboles, plantas etc.)	Familiaridad con objetos
2. Contenido temático secundario	Análisis iconográfico: temas y conceptos manifestados en imágenes portadoras de un significado secundario (personificaciones y símbolos)	Familiaridad con fuentes literarias (temas y conceptos específicos)
3. Significado Intrínseco	Interpretación iconográfica, en un sentido más profundo, facultad de análisis para interconectar imágenes y contenidos	Familiaridad con el mundo de los valores simbólicos.

Tabla 1: Bases para el análisis iconográfico

CAPITULO I

ASPECTOS CONTEXTUALES: Unidad, tierra y cultura en un pueblo que resiste.

En el presente capítulo el lector se encuentra con un panorama general de la historia de la comunidad indígena Nasa basada en su proceso de organización comprendido desde un enfoque de resistencia. En un primer momento se introduce con aspectos generales del municipio de Toribío. En seguida se hace una presentación de la comunidad Nasa partiendo de manifestaciones culturales como el idioma y su sistema de creencias. Posteriormente se ahonda sobre el proceso de consolidación de la organización indígena Nasa desde el Consejo Regional Indígena de Cauca (CRIC) y la Asociación de Cabildos Indígenas del Norte (ACIN). En un cuarto momento se enfatiza sobre la educación como parte de un proyecto político de fortalecimiento cultural para, en esta línea, finalizar con el reconocimiento que recibe el arte en la comunidad Nasa como una actividad que potencia la resistencia cultural desde la revitalización de la tradición en el siglo XXI.

III. De Toribío y sus tensiones

Toribío (Mapa 1) se encuentra al nororiente del departamento del Cauca con una extensión de 412 km² ubicado en la ladera de la Cordillera Central limitando con Corinto al norte; Jámalo al sur, al oriente con Páez; el departamento del Tolima y Huila y por el occidente con el municipio de Caloto.



Mapa 1: Ubicación geográfica Toribío (Alcaldía Municipal de Toribío, 2012)

Su población es de 31.341 habitantes y el 96% hace parte de la etnia Nasa mientras que el 4% restante se reconoce como mestiza o como parte

de otros pueblos indígenas (Alcaldía Municipal de Toribío, 2012). Su historia y composición social actual se inscribe dentro la organización y movimiento indígena caucano, como también en relación con las dinámicas del conflicto armado interno del país lo que responde al problema agrario originado desde la colonia y aun no resuelto (PEÑARANDA, 2012).

Actualmente su economía se basa en labores agrícolas, mineras y también en el trabajo de cultivos de Amapola, Marihuana y Coca. Dinámicas que han solventado las crisis económicas que corresponden tanto a las difíciles condiciones geográficas que tiene Toribío (al ser un municipio que cuenta con tan solo el 30% de su territorio como tierra productiva y del cual el 80 % de su población depende económicamente del trabajo de la tierra), como también al proceso de globalización que, con los tratados de libre comercio, deja por fuera de la competencia a los pequeños productores y acrecienta las condiciones de pobreza y marginalidad. Sin embargo la economía comunitaria aquí tiene lugar y desde la consolidación de empresas asociativas se organizan económicamente para criar truchas, procesar la fruta, para la ganadería, para comprar buses, etc. Tienen empresas con muchos socios, negándose de tal forma a las multinacionales y el

orden económico neoliberal, generando alternativas que les permitan mantenerse⁴ (Vitónas, 2014)

La ubicación geográfica de Toribío ha sido determinante para las lógicas y estrategias del conflicto armado que allí tiene lugar, ser un corredor natural que conecta el centro del país con la Costa Pacífica ha facilitado el asentamiento de grupos armados y el transporte de coca. También las dinámicas de la minería ilegal aumentan el conflicto y la lucha por la tierra que se da entre los grupos armados ilegales, la fuerza pública y la comunidad indígena.

Dentro de la prensa nacional se destaca de Toribío el constante y fuerte conflicto armado que allí se vivencia:

“En los últimos treinta años, la guerrilla se lo ha tomado más de 100 veces y ha realizado más de 400 hostigamientos” Diario El País (ROJAS, 2013)

“Su historia ha estado marcada por el terror y la zozobra; contra esta comunidad se han registrado más de 600 hostigamientos y 14 tomas guerrilleras en la última década” (PRADA)

“Toribío, un pequeño municipio indígena en el departamento del Cauca, ha sido por años epicentro de los enfrentamientos entre el Ejército y las Farc” Diario El Espectador (RIOS, 2014)

“desde 1983, cuando ocurrió la primera incursión guerrillera, este municipio ha sido objeto de por lo menos 600 ataques u hostigamientos por parte de la guerrilla de las FARC, 14 tomas completas de la subversión, y la estación de policía ha sido destruida al menos cuatro veces” Revista Semana (Revista Semana, 2012).

No obstante, al interior de la comunidad indígena Nasa, Toribío se reconoce como un territorio clave para el encuentro comunitario y la consolidación de la organización y el movimiento indígena del Cauca (que se expone más adelante),

⁴ Durante los días de campo se encontraban en el lanzamiento de marcas propias, un evento que reunía en el casco urbano de Toribío diversas empresas comunitarias productoras de café, truchas, jugos, jabones y medicina. Se evidencian procesos de economía solidaria. (Ver Anexos digitales carpeta- instrumentos- Diario de Campo, día 3)

allí han tenido lugar históricamente importantes reuniones, asambleas, congresos y mingas.

IV. De la cultura y cosmovisión Nasa

“La cultura ha sido una de las reivindicaciones principales nuestras, porque a través de ella los indígenas hemos encontrado raíces de resistencia” (CRIC, 2004)

La comunidad Nasa hace parte de los 102 pueblos indígenas registrados en Colombia actualmente por la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL). Desde estudios antropológicos se rastrea que la historia de esta comunidad inicia aproximadamente unos veinte mil (20.000) años atrás, encontrando sus raíces en la interacción entre orígenes andinos y amazónicos, con influencias caribes.

La composición de esta comunidad es “resultado de una mezcla de culturas, forjadas a lo largo de siglos” donde han confluído “múltiples e intensos procesos de asimilación intercultural vividos entre distintas comunidades étnicas” (WILCHES, 2005, págs. 42-43), y alterados por diversos factores que han producido varios desplazamientos de esta comunidad a lo largo de la historia y del territorio nacional. Actualmente los Nasa habitan en los departamentos del Huila, Tolima, Meta y mayoritariamente en el Cauca.

Su lengua nativa, es el Nasa Yuwe, y frente a su origen se presentan diversas versiones. Por un lado se le atribuye lugar dentro de la “macro-familia lingüística chibcha” y por otro se asegura que pertenece “a una estirpe de lengua única” (WILCHES, 2005, pág. 43) Para los Nasa es el lenguaje con el que anteriormente

se comunicaban los animales⁵. Nasa Yuwe traduce al español idioma de los seres, siendo para la comunidad Nasa la forma de dialogar no solamente entre personas sino con plantas, animales, minerales, astros y espíritus. (YULE & VITONAS, La metamorfosis de la vida, 2004) La palabra Nasa traduce al castellano ser, y Kiwe tierra

Los mitos fundacionales que dan cuenta del origen del mundo y del hombre, son considerados por los Nasa como el núcleo de su cosmovisión y cosmoacción así lo anota Marco Yule (1996), escritor Nasa quien realiza una recopilación de la tradición oral de su comunidad exponiendo sus mitos clasificados en mitos de origen, de control social, de control ecológico, de vida y muerte. A continuación se transcribe un aparte del mito sobre el origen del mundo reconstruido por Marco Yule, omitiendo las palabras en Nasa Yuwe para facilitar su lectura,

En los primeros tiempos no había tierra, ni gente, solo existía el Gran Espíritu. Este espíritu era a la vez masculino y femenino, de esta manera se producía así mismo y de allí se originaban otros espíritus como sabio del espacio (trueno), el que da nombre a la tierra, el que deja la enfermedad, el espíritu de control social, espíritu de la transformación, al sol, la luna, el viento dueño de la atmósfera, el duende. Estos son los hijos mayores que se reprodujeron y originaron las plantas, los animales, los minerales y crearon a un hijo especial llamado Nasa 'el hombre' (gente). Todos estos espíritus mayores y menores vivían unidos, tenía un solo idioma, el Nasa Yuwe (lengua paéz) y sabían muchas cosas, unos eran cantores, otros artesanos, otros chamanes, consejeros, músicos, agricultores, entre otros.

⁵ “los animales antes eran humanos como nosotros, ellos se comunicaban en Nasa Yuwe como nosotros y al desobedecer los mandatos de los Abuelos por error se convirtieron en animales, de ellos heredamos el idioma Nasa yuwe” (YULE & VITONAS, La metamorfosis de la vida, 2004, pág. 100)

El mundo simbólico Nasa se construye en una fuerte relación con la naturaleza y sus fenómenos, funcionando actualmente como elemento de cohesión social y arraigo por el lugar que habitan. Para los Nasa describe Yule (2004) el lugar que habitan es un territorio porque socialmente han creado un apego, un significado y una utilidad sobre este a partir de un sentido de pertenencia, posesión, control y dominio.

Este espacio físico delimitado representa y describe sus prácticas culturales y sitios sagrados. Por ello llevan a cabo acciones como enterrar el cordón umbilical en el lugar donde nacen; visualizar, caminar, demarcar y defender la tierra que habitan. Existe entonces una concepción espiritual de la tierra como Madre Tierra Txiwe Nxhi', en la que el Nasa como persona se sitúa en el centro de esta, conectándose desde su ombligo con los otros seres que brotan de la tierra como los animales y las plantas, en tal sentido los Nasa se consideran continuidad y contenido del universo, la tierra y el cosmos (YULE & VITONAS, 2004).

El mantenimiento de sus tradiciones y creencias refuerza procesos históricos, sociales y políticos. Desde su entramado cultural han generado estrategias para mantenerse cohesionados como grupo y preservarse como comunidad minoritaria que transita en un proceso de autodeterminación desde la organización interna y la educación propia.

V. De la lucha por la Tierra a la organización indígena

En la actualidad los Nasa se consolidan y auto-reconocen como una comunidad indígena de resistencia, a partir de un proceso de organización social que se consolida con la recuperación de tierras y en participación activa de diversos sectores de la sociedad académicos, líderes, indígenas y no indígenas “de todas las corrientes políticas: conservadores, liberales, comunistas, socialistas, maoístas, gaitanistas, protestantes, católicos, y hasta funcionarios públicos” (PEÑARANDA, 2012 , pág. 386).

La resistencia, concepto bajo el cual se reconstruye el proceso de organización indígena, a continuación es entendida principalmente de acuerdo con Scott retomado por Peñaranda (2012) y Guha (2002), como los actos, ejercidos por un grupo reconocido como otredad al sistema dominante, orientados a atenuar las imposiciones de sectores hegemónicos potenciando un avance en sus propias demandas

En el año de 1971 tras dos reuniones de siete cabildos y siete resguardos se da fundación al Consejo Regional indígena del Cauca (CRIC). Esta organización indígena es el resultado de un proceso de lucha por la tierra que tiene sus orígenes en las batallas emprendidas por los grupos indígenas guambianos, kokonucos, nasas, totorós, eperaras y yanaconas frente a la invasión española.

En un primer momento se registra una resistencia armada en la confrontación con otras tribus como también frente a la llegada de los españoles. La Cacica La Gaitana es la primera figura resaltada dentro de la historia de las comunidades indígenas del Cauca por emprender la unión de diversos pueblos en defensa y lucha de la tierra.

Posteriormente para el siglo XVIII la resistencia se comienza a ejercer de otra manera teniendo como eje conocer y defender los derechos que como pueblos indígenas les pertenecen. Manuel de Quilo se reconoce por defender la 'ley de origen' la cual aboga por su pertenencia como comunidad al territorio desde sus antepasados y Juan Tama es recordado por entablar diálogos con el gobierno español instalado en Quito obteniendo los títulos de propiedad de los resguardos. En tanto la lucha se mantiene alejada del uso de armas.

Sin embargo, los intereses sobre este territorio no dejan de producir dinámicas de despojo, desplazamiento y violación de los derechos de los pueblos originarios. Con la instauración de los gobiernos criollos, posteriores al proceso de independencia, muchos títulos coloniales pasan a ser considerados terrenos baldíos, lo que produce una ocupación de terratenientes, quienes obligan a los indígenas a salir de sus tierras o pagar un terraje por trabajar y vivir en ellas.

Con el acaecer del siglo XIX quedan procesos que llevan a estructurar el país de manera más centralizada, lo que produce para el departamento del Cauca, especialmente para la elite del mismo, una pérdida de control, de autoridad política y del prestigio del que habían disfrutado en la colonia (RAPPAPORT, 2000, pág. 137). El accionar de las elites es entonces generar una relación de explotación frente al indígena y al campesino de la zona, siendo obligados desde sus condiciones precarias de subsistencia a trabajar por un jornal en la producción de café y caña de azúcar en los terrenos poseídos por los señores hacendados.

En este panorama en el que el indígena es reducido a esclavo y la organización está debilitada, dividida y filtrada por intereses de los partidos liberal y conservador cobra importancia la figura de Manuel Quintín Lame. Reconocido como defensor de los derechos indígenas y promotor de un nuevo proceso de unidad y rebelión. Organiza la 'Quintiada', movimiento de indígenas desposeídos, que buscó a partir de la organización política contrarrestar el proceso de expropiación de tierras encaminado por la clase dirigente. Para tal fin el movimiento estableció cinco demandas:

1. Defensa de las parcialidades indígenas y rechazo de toda ley que atentara contra resguardos.
2. Negativa rotunda al pago de terraje o a cumplir con obligaciones personales por concepto del derecho a la tierra.
3. Afirmación de los cabildos como centros de autoridad.
4. Recuperación de tierras usurpadas por los terratenientes y desconocimiento de todos los títulos que no se basen en cédulas reales.
5. Rechazo y condena a la discriminación racial a que están sometidos los indígenas colombianos. (WILCHES, 2005)

Desde una mirada retrospectiva en la que se toma por enseñanza los logros alcanzados por estos personajes históricos, de acuerdo con las condiciones sociales, políticas, culturales y económicas de la época y con la participación de organizaciones indígena, campesinas, activistas sociales y corrientes progresistas de la iglesia, el CRIC se plantea como plataforma de lucha en la segunda mitad del siglo XX:

1. Recuperar las tierras de los resguardos 2. Ampliar los resguardos 3. Fortalecer los cabildos indígenas 4. No pagar terraje 5. Hacer conocer las leyes sobre indígenas y exigir su justa aplicación 6. Defender la historia, la lengua y las costumbres indígenas 7. Formar profesores indígenas para educar de acuerdo con la situación de los indígenas y en su respectiva lengua 8. Impulsar organizaciones económicas comunitarias 9. Defender los recursos naturales y proteger el medio ambiente (CRIC, 2004)

En un principio el lema del CRIC era en defensa de la unidad y la tierra, posteriormente tras un proceso organizativo donde se fue avanzando en sus demandas los principios se ampliaron a unidad, tierra, cultura y autonomía. Es así como con el paso del tiempo la forma más sólida de resistencia que ha surgido en el Cauca es por vía de la organización social.

Un ejemplo claro es la guardia indígena, cuerpo permanente para el control de los territorios conformado por jóvenes y adultos, hombres y mujeres quienes armados con bastones de mando cumplen con el papel de proteger a la población en marchas y movilizaciones, como también de controlar y defender el territorio. Funcionando desde tiempos pasados como un mecanismo humanitario de resistencia civil e instrumento para la unidad y la autonomía indígena. (PEÑARANDA, 2012)

Otro ejemplo sólido de organización es la Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca (ACIN) la cual nace en 1994 a partir de las disposiciones y derechos que se otorgaron a los pueblos indígenas en la Asamblea Nacional constituyente. La ACIN creada al igual que el CRIC desde un proceso reflexivo de un Equipo Mixto (académicos, líderes, estudiantes, organizaciones sociales indígenas y no indígenas) busca desde entonces fortalecer la unidad de los pueblos indígenas con el fin de alcanzar mayores logros, es desde esta organización donde se gesta el proceso de elaboración de planes de desarrollo locales desde lo que se busca

“gestión, ordenamiento y control de sus recursos territoriales, el reconocimiento y respeto de las fuerzas sociales institucionales y económicas que intervienen en la zona, la legitimación estatal de sus decisiones y el fortalecimiento de su cultura como factor determinante en la búsqueda de un sentido propio de bienestar y desarrollo” (RODRÍGUEZ, 2003).

VI. Del Proyecto Nasa y La Educación Propia

“El padre Álvaro dice: el CRIC ya buscó tierra para la gente ahora necesitamos gente para tierra” (Vitónas, 2014)

Es aproximadamente para la década de los 80 cuando a la lucha por recuperación de tierras se le suma la lucha por la recuperación cultural. Los proyectos nacientes se encaminan al rescate de aspectos culturales tradicionales como el idioma, los rituales y las creencias. Se entiende desde entonces que el fortalecimiento cultural es clave para cohesionar a la comunidad y combatir el fraccionamiento causado en ese momento al interior de la organización por la violencia de los años cincuenta.

En tal marco tiene lugar la figura del Sacerdote Nasa Álvaro Ulcué Chocué, reconocido líder indígena de la década de los 70 quien orientado por la teología de la liberación y preocupado por la pérdida de la tradición Nasa impulsa la creación de Planes de vida⁶ en toda la zona norte del Cauca. Más tarde el 10 noviembre de 1984 es ultimado a tiros en Santander de Quilichao.

El Proyecto Nasa es el Plan de Vida para el municipio de Toribío (Cabildos de San Francisco Tacueyó y Toribío). Nace en asamblea en 1980, como una experiencia de desarrollo local que da continuidad a un proceso de resistencia-conciencia en el que paso a paso es posible el fortalecimiento comunitario. Como Plan de Vida

⁶ Los planes de vida son espacios de formación para los miembros de la comunidad donde a partir de la reflexión “sobre sus leyes de origen, su pasado de resistencia y los procesos de cambio que viven” (RODRÍGUEZ, 2003, pág. 107) construyen sus ideales. En el caso particular de Toribío El Plan de Vida está contenido en el Proyecto Nasa.

Local Zonal plantea formar una nueva comunidad organizada, capacitada, educada, consciente, solidaria, con identidad, con tecnificación agrícola, sana, alegre y comunitaria (YULE & VITONAS, *La metamorfosis de la vida*, 2004).

En tanto emerge la importancia de una educación propia que 'en vez de fomentar la desintegración cultural estimulara su recuperación' (CRIC, 2004). Se reconoce al interior de la organización indígena que la práctica pedagógica impuesta desde el Estado y la iglesia no responde a sus problemáticas y necesidades, lleva a una negación de su cultura⁷ y poco aporta a su proceso organizativo.

Por ello y desde la apropiación de la educación, la escuela se convierte en una institución que colabora con el proyecto político del CRIC, reconocida como una herramienta para la organización y concientización orientada a la investigación de la lengua, la tradición oral y las prácticas culturales, consolidándose actualmente como una forma de resistir a creencias y manifestaciones culturales del sistema dominante.

En el texto ¿Qué pasaría si la escuela? El CRIC (2004) hace un recopilación de 30 años del Proyecto Educativo Bilingüe (PEB). Expone como desde diversas asambleas, talleres, seminarios y reuniones se han definido contenidos y metodologías de la educación propia retomando aspectos del proceso interno como también de procesos externos por reconocerse necesaria la unión con otros grupos sociales a fines para hacer frente al gobierno y sus dinámicas.

En 1994 el gobierno expide la ley general de educación orientada a fortalecer la autonomía de cada centro educativo desde la formulación de un Proyecto Educativo Institucional (PEI). En desacuerdo y respuesta el movimiento indígena plantea el Proyecto Educativo Comunitario (PEC) puesto que es necesario fortalecer la autonomía de la comunidad y no de las instituciones educativas de manera particular. En tanto la organización logra la aceptación del PEC por el

⁷ Marco Yule, escritor Nasa, narra en su libro *Metamorfosis de la vida* como desde la educación católica se reprimía y discriminaba a quienes hablaban Nasa Yuwe, muchas veces se recurría a actos violentos como mechoneadas y golpes por no poder de responder en castellano en una clase. (YULE & VITONAS, *La metamorfosis de la vida*, 2004)

gobierno y posteriormente este es implementado en cada resguardo. El PEC responde entonces al proceso de educación propia y da continuidad a los planteamientos educativos del CRIC.

La consolidación y aplicación del PEC responde a las dinámicas de cada zona y el afianzamiento que se haya tenido con el proceso de educación propia iniciado en la década de los 80 y aún en curso. Toribío como punto de referencia social político y cultura dentro de la organización Nasa cuenta con el Centro de Educación Capacitación e Investigación para el Desarrollo Integral de la Comunidad (CECIDIC) fundado en 1991.

Esta institución se corresponde con una educación propia al promover desde su formación la recuperación del Nasa yuwe, la participación de toda la comunidad, orientarse a la interculturalidad y caminar en pro del fortalecimiento cultural desde un conocimiento de la propia historia.

El CECIDIC se reconoce dentro del actual plan de desarrollo local⁸ (Alcaldía Municipal de Toribío, 2012) como una institución encaminada al fortalecimiento del PEC en el municipio, no obstante 'existen dificultades en implementarlo de manera integral en toda la comunidad' ya que el desarrollo del derecho a la educación en Toribío presenta diversidad de obstáculos como deficiencia generalizada en la infraestructura; uso de sustancias psicoactivas en colegios de centros poblados y casco urbano; falta de oportunidades para el acceso a la educación superior; interrupciones en la prestación de los servicios educativos por eventos reiterados del conflicto armado, escaso posicionamiento del sistema educativo propio pues el proceso de pérdida del Nasayuwe no se detiene; baja participación de la comunidad educativa, entre otros.

⁸ "Toribío: el futuro lo construimos entre todos y todas", toma como punto de partida lo construido en períodos anteriores. El presente plan busca darle continuidad a las diferentes fortalezas del plan de gobierno anterior, basado en el análisis de las cosas que no se lograron realizar, y recogiendo además las experiencias logradas en el constante trabajo que realiza el Proyecto Nasa con sus tres cabildos. Con la participación democrática de los tres Cabildos y todas las fuerzas vivas del municipio, con el consenso o la aprobación de las mayorías participantes en las asambleas decisorias, que se han realizado según usos y costumbres de los espacios democráticos que ha construido el Proyecto Nasa y la comunidad no indígena del casco urbano.

En tanto el deber ser de la educación para la comunidad indígena es que esta sea 'propia no solamente porque toca lo de adentro, sino porque es pertinente y permite la autonomía. Lo "propio" se concibe principalmente como la apropiación crítica y la capacidad de asumir la dirección e implica por lo tanto el replanteamiento de la educación por parte de las comunidades y los demás actores involucrados. De otra parte, lo "propio", en este contexto, tiene un carácter intercultural que implica el no cerrarse al entorno inmediato, sino el fortalecimiento de la cultura indígena' (PEÑARANDA, 2012 , pág. 265)

En consecuencia la educación propia no es un proyecto acabado sino un proceso que se encuentra en constante replanteamiento en un diálogo entre tradición y modernidad que permita un fortalecimiento cultural desde la escuela pero que a la vez responda de manera práctica a las necesidades de la comunidad que se enfrenta a un sistema globalizado y dominante en el que la lucha es por la sobrevivencia física y cultural.

VII. Del reconocimiento del arte

El arte y sus diversas expresiones emergen como una herramienta para la resistencia cultural de la comunidad indígena Nasa en el siglo XXI. A partir de la recuperación y el fortalecimiento de elementos tradicionales se busca hacer frente al pensamiento occidental y revitalizar la representación propia desde la pintura, la danza, el teatro y la música. Ahora bien el arte es reconocido desde la cosmovisión, el proyecto educativo y plan de desarrollo municipal actual como una actividad desde la cual es posible acercarse a la tradición y expresar diferentes situaciones de la vida en el presente.

Desde la recopilación de la tradición oral hecha por Marcos Yule y Carmen Vitonas (2004) el tejido de mochilas, ruanas y chumbes se reconoce como un arte que representa la forma de las montañas, árboles y piedras como también el pensamiento Nasa. El mito de Çxapik Cacique Diosa del Arte reescrito en el año 2000 da cuenta de ello.

Çxapik es una niña visualizada por los antepasados como una araña inmensa 'esta niña fue creciendo y le gustaba mucho los tejidos, encontraba y sacaba hilos de muchas plantas, algunas veces de raíces de los árboles, esta realizaba diferentes tejidos' vivía enseñando tejidos a los antepasados que 'solo sabían elaborar ollas y vasos de barro y de oro' (YULE & VITONAS, 2004). Tras este mito es posible afirmar que el arte es percibido por los Nasa como la posibilidad de materializar en sus tejidos en la combinación de colores y figuras significativas su pensamiento, conocimiento, territorio y antepasados.

Por otro lado, ligado al proceso de educación propia, el dibujo es una expresión artística impulsada desde la escuela como herramienta pedagógica que permite expresar diferentes situaciones de la vida en todas las edades. Es ejemplo la exposición que hubo en Popayán en 1983 de 200 dibujos hechos por niños y niñas indígena de siete y ocho años de edad que planteaban en sus composiciones el problema de la tierra, la dificultad de los cultivos y acontecimientos generales de la cotidianidad (CRIC, 2004).

Desde la escuela y la comunidad en general se reconoce la importancia de las expresiones artísticas como un medio comunicativo transversal en su cultura. Se observa que el arte tiene una fuerte incidencia en el proceso de concientización e identidad indígena (CRIC, 2004) por lo que cada vez se le otorga una importancia mayor.

En otro aspecto, desde plan de desarrollo 'el futuro lo construimos entre todos', el arte tiene lugar principalmente desde 'el derecho a la cultura'. La Casa Cultural municipal fundada en 1992 se encarga de ofrecer 'distintos escenarios de formación y promoción artística, entre ellos música, danza andina folclórica y autóctona Nasa, pintura' entre otros. En el caso particular de la pintura y el dibujo se registra un incremento de más del cincuenta por ciento (50%) de personas capacitadas del 2008 al 2011. (Alcaldía Municipal de Toribío, 2012)

No obstante la realización del derecho a la cultura se enfrenta con obstáculos para su óptimo desarrollo muy similares a los del derecho a la educación: pérdida de valores y bienes culturales, la pérdida del idioma Nasa Yuwe, pérdida de la identidad cultural dada la presencia de actores armados, poco apoyo a grupos artísticos, entre otros. Así lo registra el Plan de desarrollo actual (Alcaldía Municipal de Toribío, 2012)

Ante tales obstáculos la comunidad y organización indígena se mantienen en la creación de programas y proyectos que permitan contrarrestar y/o aminorar sus impactos, en tal sentido la escuela de Artes y Oficios Çxapik fundada en el año 2012 promueve internamente la cultura Nasa desde las creencias, la música, la lengua y el encuentro comunitario.

La Escuela Çxapik dinamiza espacios artísticos y culturales involucrando a toda la comunidad en encuentros como el ritual Çxapuç⁹ o el Encuentro Cultural Álvaro Ulcué Chocué, reconocido como la actividad más importante de la cultura del pueblo Nasa celebrado anualmente desde hace cinco años durante la primera mitad del mes de noviembre.

En este encuentro se conmemora la vida y el trabajo realizado por el sacerdote y líder Nasa a partir del arte, el folclor y el deporte. Cada año la costumbre previa al encuentro consiste en cambiar un poco el aspecto físico del pueblo generando un ambiente renovador, tanto para el desarrollo del ritual Çxapuç, de ofrendas a los espíritus, como para llevar a cabo el encuentro cultural.

Para el año 2013 se planteó desde un grupo de artistas y líderes de la comunidad llevar a cabo la *Primera Minga de Muralistas de los Pueblos* en Toribío, proyectada como la posibilidad de hacer del municipio un museo al aire libre y

⁹ Ritual ancestral del pueblo Nasa, aunque es un espacio de conmemoración que se realiza para recordar a las personas que trascienden (mueren) de manera natural, la violencia ha hecho que recordemos y conmemoremos a las personas víctimas de “homicidios y masacres” (ACIN, ACIN, 2014)

crear un imaginario diferente para la comunidad a través del arte (YATACUE, ALFONSO, & VITONAS, 2013)

Persiguiendo el objetivo de hacer un acercamiento al proceso de muralismo en Toribío se rastreó en este capítulo como la comunidad indígena Nasa se encuentra en un proceso de consolidación y autodeterminación en que la unión como pueblo y la formación de un Equipo Mixto le ha permitido la consecución de diversos e importantes logros, tales como la recuperación de tierras que actualmente son de propiedad comunal, el reconocimiento desde el Estado de sus derechos como grupo étnico minoritario y el planteamiento y ejecución del proyecto educativo comunitario.

En esta línea es posible visualizar como las consignas de CRIC unidad, tierra, cultura y autonomía son fundamentos de la actual resistencia indígena que hoy se vale del arte como herramienta para continuar construyéndose en una relación con el pasado, fortaleciéndose en el presente y revitalizándose en el futuro pero en todo tiempo confrontando un sistema dominante de violencia, exclusión y pobreza.

CAPITULO II

MURALISMO EN TORIBÍO: Encuentros permanentes de culturas y sentidos.

¿Qué procesos y acontecimientos precedieron e impulsaron el desarrollo de la Minga Muralista? ¿Quiénes fueron los artistas que se reunieron en torno a este evento? ¿Qué relaciones sociales envuelven la producción y recepción de murales en Toribío?

En este capítulo el lector encontrará un panorama sobre el muralismo en Toribío centrado en el encuentro la *Primera Minga de Muralistas de los Pueblos*. En tal sentido se expone en primer lugar los objetivos y metodología del encuentro muralista, posteriormente se dan a conocer eventos antecedentes en los que en un encuentro entre artistas locales y nacionales se gesta la Minga Muralista. Seguido se realiza una descripción de los y las artistas participantes en el proceso de muralismo, enfatizando en las características del arte urbano público y comunitario. Posteriormente se realiza un acercamiento a las relaciones sociales de producción de murales durante la Minga y en un cuarto momento se ahonda sobre el proceso de recepción.

I. Del método y objetivos de la *Primera Minga Muralista de los Pueblos*.

La *Primera Minga de Muralistas de los Pueblos* acompañada del slogan 'Porque el territorio no es como lo pintan' se llevó a cabo durante los días 19 al 26 de octubre del año 2013 en el municipio de Toribío Cauca, se planteó desde los entes organizadores, el Proyecto Nasa, La Alcaldía Municipal y el CECIDIC como la posibilidad de crear un imaginario diferente para los habitantes de Toribío, a través del arte (Agenda Propia, 2013). Esto bajo el marco del IV Encuentro Cultural Álvaro Ulcué Chocué.

La expectativa es hacer de Toribío un museo al aire libre generando espacios de identidad donde se recuperen aspectos de la cultura Nasa, se fortalezca la representación de la comunidad y se re signifiquen diferentes espacios del casco urbano, desde el trabajo conjunto de artistas Nasa con artistas nacionales e internacionales fusionando saberes ancestrales con el arte urbano y contemporáneo.

“artistas Nasa se unen a otros artistas nacionales e internacionales, contando con más de 30 artistas, los cuales a través de su experiencia en comunidades indígenas y arte urbano, fusionarán los saberes ancestrales con el arte contemporáneo y construirán con la comunidad un espacio de identidad, donde se refleje la cosmovisión Nasa, nuestro idioma el Nasa Yuwe, la simbología de nuestros tejidos y todo el conocimiento que como pueblo nos enaltece, logrando así cambiar la imagen que se tiene del municipio y la comunidad, auto representaciones dignas que complementaran esa meta en común: Toribío Un lugar para visitar, conocer y vivir en armonía”. (YATACUE, ALFONSO, & VITONAS, 2013)

En tal medida se plantearon como objetivos.

“Objetivo general. Generar un espacio de integración del pueblo Toribiano, alrededor de la gran minga de muralismo comunitario, la cual nos permita generar un impacto social, cultural y turístico en el municipio de Toribío.

Objetivos específicos. 1) Integrar la comunidad a través del saber artístico del muralismo, como estrategia de sensibilización sobre la realidad social de los pueblos indígenas. 2) Intercambio de saberes artísticos del muralismo, como fortalecimiento de nuestra identidad cultural. 3) Incentivar a los jóvenes de nuestro territorio a ir consolidando un colectivo de

artistas, los cuales dinamicen la expresión como pueblo Nasa” (YATACUE, ALFONSO, & VITONAS, 2013)

La metodología programada fue:

“Al evento asistirán artistas internacionales, de México, Chile, Ecuador y Venezuela. Nacionales de Bogotá, Cali y Popayán y locales de los tres resguardos. Para dar inicio a la gran minga, se comenzará con un ritual de “abrir camino” luego se recibirá las orientaciones de los mayores y las autoridades tradicionales, esto con el fin de que todo lo que se plasme en los murales sea participativo, a partir de estas orientaciones los artistas harán los respectivos bocetos de las obras a realizar para luego socializarlos y haya consenso de lo que se piensa hacer. Evacuando estas actividades se procederá a repartir las diferentes locaciones entre los artistas y se dará inicio a los murales (...) Luego de terminar los murales se hará una entrega formal a la comunidad del casco urbano, haciendo un recorrido por las locaciones intervenidas” (YATACUE, ALFONSO, & VITONAS, 2013)

Estos objetivos y metodología se gestan en el trabajo previo de muralismo comunitario que se ha desarrollado en Toribío principalmente desde las escuelas. A continuación se presentan eventos antecedentes.

II. De los antecedentes artísticos.

Las comunidades indígenas han mantenido una representación de sus tradiciones, sus creencias y su historia de manera oral y gráfica, usando narrativas e imágenes como herramientas comunicativas y trasmisoras de su cultura. La comunidad Nasa transita de una cultura oral a una escrita, influyendo esto directamente en las dinámicas de auto representación.

Cuando se comienza un proceso de reconstrucción de eventos que sirven como precedentes de la Minga Muralista se encuentra que los primeros murales al interior del CECIDIC datan de la década de los 90 (Ver Anexos digitales carpeta-productos- Memorias, primeros murales pág. 5-7). Existe desde entonces una disposición social para la práctica muralista reflejada en la adecuación de espacios

desde las escuelas. Breiner Ortiz, actual director de la escuela artística, señala que

“desde que se hizo el CECIDIC se pensó en esa lógica, pero se pensó no pintar todas las paredes sino establecer diferentes sitios. Inclusive quienes construyeron el CECIDIC mandaron a repellar para que ahí se hicieran murales, y se hicieron murales, esos murales llevan años.” (ORTIZ YULE, 2014)

Pero, qué se entiende por mural. Tomando en consideración la definición de Melina Jean (JEAN, 1999) en su estudio sobre muralismo en Argentina y dada una lectura del presente proceso en Toribío, se define al mural como una representación visual a gran formato que demanda un trabajo colectivo, está dirigida a un público amplio y su presencia modifica el paisaje.

El mural, multifacético y transitorio trasciende el campo artístico tradicional, museos y galerías, inscribiéndose en el espacio público, en un proceso de socialización del arte, comprendiendo el arte como una forma de actividad social con características propias, que involucra un conjunto de interacciones entre actores, instituciones y objetos (HEINICH, 2003) que se desenvuelven conjuntamente para que existe el hecho artístico.

Ahora bien, el ejercicio de pintar las paredes de diversos colores es el inicio de un arte muralista que comienza a tomar mayor fuerza al interior de diferentes organizaciones e instituciones de la comunidad Nasa, tales como el CECIDIC o el Movimiento Juvenil. Inicialmente el proceso de murales consistió en un trabajo individual de artistas como Edgar Pazú¹⁰, que desde su gusto por el dibujo y la pintura, encuentra un espacio y un lugar para el desarrollo de esta práctica. No obstante, en este proceso de pintar que para él inicia hace más de diez años, existe una transformación en lo que se pinta y para qué se pinta, el sentido de su práctica se modifica en el tiempo como lo cuenta a continuación:

¹⁰ Artista Nasa, nacido en el municipio de Jambaló, profesor de artes en el colegio Eduardo Santos – CECIDIC.

“(...) tuve la oportunidad de estudiar acá en el CECIDIC, en ese entonces daban dibujo en los grados altos, noveno, décimo y once, así hasta que llegué a once, en noveno tuve la oportunidad de ver dibujo con Breiner, (que ahorita es el coordinador de la escuela artística) y en once vi dibujo con Pancho. (...) Empecé a darme cuenta que me gustaba el dibujo cuando me dieron la oportunidad de pintar en el Movimiento Juvenil, empecé a pintar y hacer murales con Henry Choque quien para ese entonces era el coordinador del Movimiento Juvenil, hoy día es coordinador de la casa de cultura del municipio de Toribío. Pintábamos, pintaba yo porque siempre era muy solo, había gente que le gustaba pero no pintaban por miedo, porque muchos tenemos como ese miedo a pintar, el miedo no nos deja. Empezamos a pintar lo que la gente nos decía como logos del América, del Nacional no faltaban. Ya cuando en el Movimiento Juvenil hicimos conciencia que teníamos que pintar sobre lo que hay acá, ‘la naturaleza’, entonces pintamos paisajes con chozas, los ríos, el lago, las plantas y así me la pasé desde 2004, 2005 creo que hasta el 2009.”
(PAZÚ, 2014)

En el 2010 de la mano del Encuentro Cultural Álvaro Ulcué, hay una disposición del centro educativo CECIDIC y la comunidad Nasa, para la conmemoración que da lugar al arte, no solo como elemento decorativo de un espacio y tiempo de celebración y ritual, sino como una oportunidad de pensarse como pueblo para poder realizar una representación en sus paredes.

Comenzando existe una iniciativa desde artistas locales de cambiar paredes blancas llenándolas de color, se señala un cambio de perspectiva en el que es posible abrirse al arte y permitir que transforme espacios de manera inmediata. Pintar las paredes es una práctica que va ganando con el tiempo un valor y significado social, desarrollándose en primera medida como una apuesta estética que embellece los espacios.

“Hay veces que nos da miedo romper esquemas, hay veces ver una pared limpia entonces uno dice debe permanecer la institución así. Entonces se empieza a mirar el arte desde otra lógica, desde otra perspectiva (...) y entonces cuando uno empieza como a pintar un ladrillito y eso a verse de otra forma como que (uno) dice huy esto lo hubiésemos hecho antes porque se ve bonito entonces yo inicié con unos muchachos de aquí del colegio”
(ORTIZ YULE, 2014)

De acuerdo con un proyecto educativo propio en el que se retoman las bases de la cosmovisión Nasa, los saberes y prácticas ancestrales para replantear la práctica en la escuela (PEÑARANDA, 2012) se da inicio a un proceso de pintura con los jóvenes del colegio, a partir del cual pintar las paredes empieza a tener un fundamento social y cultural.

Cada mural parte de talleres sobre cosmovisión, el sentido de los colores y su significado. Al interior de la comunidad cada color tiene un significado *“ahí está expresado todo un conocimiento ancestral, de la simbología, de los colores, cada color tiene su representatividad en el territorio.”* (ORTIZ YULE, 2014). Por ejemplo, el blanco representa el vestido del trueno (los dioses), el gris vestido de la luna; rojo vida, sangre violencia; amarillo vestido de Tay (sol); verde desarrollo de los hijos; azul vida armónica, abrigo de Uma (agua); negro manto de la tierra. (YATACUE, ALFONSO, & VITONAS, 2013). En el 2010 se comienza a dar una transformación en los espacios comunes al interior de la escuela desde un proceso de pintar colectivamente con los estudiantes del CECIDIC partiendo de la significación de los colores.

Desde entonces la realización de murales comienza a ser más frecuente, a la vez que existe aceptación por parte de la institución educativa, sus integrantes, docentes, directivas y la misma comunidad. El ámbito de lo artístico y la pintura comienza a tomar mayor legitimidad ganándose un lugar que le permite trascender de la esfera académica y escolar al espacio comunitario, se inscribe en un marco comunicativo en el que empieza a predominar el fondo o significado de las producciones sobre su forma o estilo. Breiner Ortiz cuenta el inicio de este proceso.

“inicié con unos muchachos de aquí del colegio, iniciamos en el salón de artística, todavía nos daba como ese temor en las otras paredes sobre todo los otros profesores dijeran “no para que pintan”. Entonces iniciamos y resulta que lo hicimos y se vio bonito, entonces después, que hagámoslo en el aula múltiple (...) pintamos la entrada con los colores de la bandera, porque se aproximaba al evento cultural Álvaro Ulcué.” (ORTIZ YULE, 2014)

Ahora bien, impulsado desde un proyecto educativo el arte toma en los últimos cinco años un mayor valor y reconocimiento al interior de la comunidad, la recurrencia a esta actividad lleva primero a una proyección más allá de los colegios y aulas de clase; y segundo a su institucionalización en la Escuela Artística Çxapik creada en el año 2012. Breiner Ortiz narra:

“El arte siempre ha estado inmerso inclusive desde que se crea el CECIDIC, como una de las alternativas o como una de las asignaturas que se han ido trabajando con los muchachos, con la juventud. Pero ha ido cogiendo fuerza, ha ido trascendiendo en los últimos años de tal manera que la escuela artística se piensa ya desde el 2012. Se piensa que debe haber un espacio exclusivo para que se encargue de lo artístico, porque antes se veía como una asignatura y unos proyectos, se veía de manera muy interna en la institución, en el CECIDIC, pero con la creación de la escuela lo que se busca es no solamente organizar el proceso interno, sino también hacia la comunidad.” (ORTIZ YULE, 2014)

La organización indígena desde sus inicios ha mantenido una disposición hacia propuestas provenientes de afuera que estén acordes a sus propósitos orientándose hacia la interculturalidad también en el ámbito artístico. Breiner relata la llegada de actores externos que plantean desde espacios académicos, la posibilidad de intervenir artísticamente Toribío poniendo en práctica los conocimientos adquiridos a favor de la comunidad.

“En el 2012 llegaron los muchachos de la Universidad Pedagógica de Pereira de Artes, iban hacer un trabajo de poner en práctica lo que ellos estaban haciendo allá, pero en una comunidad indígena donde el arte tuviera esa representatividad de lo que hace la comunidad. Me llamaron y me dijeron que querían venir a estar unas dos semanas y preciso fue también dos semana antes (del encuentro cultural Álvaro Ulcué), entonces yo les dije que vinieran y les dimos también ese espacio.” (ORTIZ YULE, 2014) (Ver Anexos digitales carpeta- productos – Memorias, primeros murales pág. 8)

Por otro lado Jafeth Gómez, artista de Popayán, relata haber realizado un trabajo de murales en el año 2010 generando vínculos con la organización indígena de Toribío que posteriormente lo convoca a la Minga Muralista.

“fuimos a Toribío con una organización holandesa que se llama Paz Cristi y estuvimos pintando en la casa de justicia con jóvenes indígenas y eso hace unos 4 años más o menos, por eso quedaron ahí unos nexos con la gente de Toribío que hace que el año pasado que convocan a la minga me llamen a mí” (GÓMEZ J. , 2014)

De manera más cercana al desarrollo de la Minga Muralista, se encontró que en el primer semestre del año 2013 confluyen en Toribío diferentes artistas del campo de arte urbano en Colombia. Lo que responde en primer lugar a la disposición por parte de la comunidad de dialogar y trabajar de forma intercultural y en segunda medida a una afinidad y grado de representación por parte de los artistas con las dinámicas y procesos de la comunidad Nasa como la importancia que otorgan a la naturaleza y su resistencia y oposición a la globalización, al conflicto y aspectos generales del orden social imperante.

Desde la Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca (ACIN) se describe el desarrollo y resultado de este trabajo de muralismo previo a la minga

“De paredes planas a muros de diversos colores se transformó la Institución educativa de Natalá del Resguardo de San Francisco del Municipio de Toribío, los estudiantes del colegio junto a sus profesores, el colectivo Iskra de Cali; el Tejido de Comunicación - ACIN; los artistas “Somos” y Alberto Velasco; participamos en dicha transformación, que no solo dejó mensajes en las paredes, sino que también lazos de amistad (...)los estudiantes del colegio pudieron apropiarse de su espacio de estudio, de personalizarlos y de plasmar en ellos mensajes e ideas como una forma de auto representarse y representar sus realidades. (ACIN, 2013)

La idea de realizar la *Primera Minga Muralista de los Pueblos*, que comienza a gestarse en ese momento, responde a dos factores: 1) el trabajo realizado en las escuelas, del que resulta la visualización de los murales por la comunidad, como una forma de apropiación del espacio desde diversas representaciones y el compartir comunitario. 2) Responde a las conexiones de sentido entre artistas locales y nacionales respecto a una práctica muralista de carácter comunitario y colectivo.

Artistas precursores y participantes de la Minga Muralista relatan lo que para ellos fue la génesis del encuentro, periodo referido al primer semestre del 2013 en el que se pintaron murales representando el idioma Nasa, los animales, el paisaje, el cuidado de la naturaleza, el rechazo a la minería, entre otros

“Con varios compañeros antes de la Minga ya habíamos realizado algunos murales, ya habíamos comenzado a pintar en la escuela en Natalá, que es un resguardo una vereda de aquí del territorio y poco a poco comenzó a surgir esa idea de la Minga entonces con varios compañeros habíamos empezado a trabajar con los murales, a trabajar con la niñez, con los estudiantes, con la comunidad.” (REYES, 2014) (Ver Anexos digitales carpeta-productos- Memorias pág 11).

“Hubo un hecho muy importante y es que llegaron, Somos, Albert e ISKRA¹¹ a pintar en el territorio, Albert ya tenía hartó recorrido en Cali y habían estado participando en otros lugares del territorio, y cuando llegó eso acá tomó mucha fuerza, de un momento a otro las instituciones educativas que fue por donde empezaron a pintar, ya querían que pintaran por diferentes veredas, la gente estaba muy pendiente, se dio también mucho bombo en Radio Nasa, entonces ahí fue el inicio. Después poco a poco se fueron vinculando los artistas locales, se fue creando un colectivo bien chévere por ejemplo en Tacueyó, se recorrió los cabildos, la casa de la guardia, un polideportivo grandísimo que hay. En esa oportunidad vino Guache¹² y hubo un grupo interesante que fuimos a pintar allá.” (VELASCO A. , 2014) (Ver Anexos digitales carpeta- Productos- Memorias págs. 9, 10, 12, 13).

“Antes de la Minga se habían intervenido algunos lugares así muy cercanos, por ejemplo, se ha intervenido en la casa del cabildo de San Francisco, se ha intervenido la casa del cabildo de Toribío y la casa del cabildo de Tacueyó, hay unos artistas que son de acá del territorio y habían hecho este trabajo (...) luego fue que llegó Albert y Somos por acá, quienes querían hacer un proyecto igual y se les dio también espacio en la escuela, en el colegio, que hicieran los murales, y también se vio muy positivo con la comunidad y con la gente y ya de ahí se empezó a planear a pensar cómo sería lo de la Minga de Muralistas, eso fue algo que se dio así muy rápido y afortunadamente salió.” (ORTIZ YULE, 2014)

“Hubo un proceso antes de la Minga, donde Camilo Ara, donde Guache estuvieron allá pintando en Toribío, yo creo que ahí surge y se consolida la Minga, del trabajo que ellos

¹¹ Artistas Urbanos destacados en ciudades como Cali, Bogotá, Medellín.

¹² Artista colombiano nacido en Sogamoso. Lleva aproximadamente 10 años de trayectoria en el campo del arte urbano a nivel nacional e internacional.

hicieron antes allá. Ellos estuvieron como un mes antes, Guache, Camilo Ara, Somos, Albert y Kino Rama¹³, haciendo el registro, entonces ahí yo creo que comenzó a cuajarse más la minga como tal.” (HEREDIA, 2014) (Ver Anexos digitales carpeta- Productos-Memorias págs. 9, 10, 12, 13).

“En esos viajes con amigos, con Guache pintor también de acá (Bogotá) él se iba para el Cauca, y yo me le pegué la primera vez que fui -digamos como empezó la Minga- estuvimos allá en Toribío, conocimos a la comunidad, al CECIDIC, la organización que tienen allá los Nasa, conocí a Albert, a Somos, que llevaba resto de tiempo camellando allá, pintando los colegios, pintando con la comunidad.” (ARA, 2014)

En tanto es importante señalar como antecedente de la minga muralista la llegada de Alberto Velasco a la comunidad Nasa de Toribío, relatando su trayectoria como artista y la posterior articulación con el proceso toribiano.

Alberto Velasco ha trabajado sus últimos 15 años con el arte urbano en Cali, su trabajo en la calle tiene por primeros referentes las juventudes comunistas, la Anapo y el M19 al que pertenecía su padre que luego fue asesinado. Frente a esos primeros murales él recuerda que “guardaban un poco toda la estética de los años 60, 70 que era el momento de sicodelia y el tema era claro, contra el imperialismo yanqui” (VELASCO A. , 2014). Pero su trabajo con el arte urbano comienza en el año 2006 de la mano de un grupo de estudiantes de diseño gráfico de la Universidad del Valle, para él este arte siempre ha sido la disculpa para mostrar su activismo social e inconformidad, es desde las marchas del primero de Mayo que comienza a tomarse más en serio el pintar en la calle. Aunque ha logrado consolidar un grupo importante de personas que comparten su visión del arte en Cali, los tropiezos con entidades estatales que comienzan a privatizar el espacio público y por lo tanto sus dinámicas lo hacen buscar otros lugares para intervenir. Es de este modo como entabla acercamiento con la comunidad Nasa de Toribío llegando al norte del Cauca en el año 2010 realizando una serie de intervenciones y apoyando procesos de la comunidad desde el muralismo como

¹³ Kino Rama es un colectivo totalmente independiente que apoya procesos sociales e intentamos mostrar, documentar y visibilizar lo que normalmente los medios de comunicación no muestran, a partir de eso ha habido un trabajo con diferentes comunidades indígenas y procesos sociales. (VILA, 2014)

desde medios audiovisuales y escritos. En el año 2013 se acerca al CECIDIC escuela que acoge su propuesta muralista convirtiéndose posteriormente en una apuesta para toda la comunidad. Así lo relata Alberto

“el primer sitio donde nos recibieron fueron las escuelas porque todo esto estaba enmarcado dentro de una propuesta pedagógica (...) a pesar de que entramos a la escuela poco a poco nos fuimos saliendo de la escuela, los murales iban ganando otro significado porque íbamos aprendiendo más de la comunidad, porque hay una cosmovisión hay una visión desde el diseño de ellos es muy diferente a una visión occidental, y entonces era como construir un concepto desde cero con la comunidad, entonces lo sacamos fuera de las aulas y lo llevamos a la comunidad, entonces ahí ya fue agarrando otra forma que era que yo en un mural no solamente puedo plasmar lo que yo pienso sino que también lo puedo plasmar para la comunidad” (VELASCO A. , 2014)

En efecto, la *Primera Minga de Muralistas de los Pueblos* se gesta en medio de un proceso en el que la intervención de los murales se posiciona desde el trabajo en conjunto entre personas externas al proceso Nasa como desde la organización indígena representada en la Escuela Artística Çxapik. Los murales se insertan en la cotidianidad de la escuela como una *acción social comunitaria* que dinamiza la reflexión, la interacción y la creación colectiva generando vínculos y relaciones sociales de proximidad en Toribío.

III. De los y las artistas y sus Trayectorias Sociales

El arte público se relaciona de un modo muy especial, con la vida, porque hace del público parte de la obra y se reconoce en la misión de proporcionar la oportunidad de una experiencia colectiva (GÓMEZ F. , 2004)

De acuerdo con Becker (2008) al artista se le define como un actor (individual o colectivo) que realiza la actividad central para que se lleve a cabo el hecho artístico, tomando distancia de una concepción romántica sobre el o la artista, como un sujeto con talentos, dones o habilidades especiales. Se reconoce la existencia de disposiciones sociales y culturales que potencializan la figura y el trabajo del artista. En la *Primera Minga de Muralistas de los Pueblos* se dio el

encuentro de trayectorias sociales en torno al arte que comparten el sentido frente a un deber ser de la función y fin de esta actividad social.

El grupo de artistas participantes del proceso de muralismo en Toribío se reconoce como un conjunto heterogéneo de personas mayoritariamente masculino oscilando en edades de 20 a 50 años, con trayectorias sociales diversas que se encuentran en torno al arte comprometido, urbano, colectivo y comunitario. Artistas locales de lugares como Toribío, Tacueyó, Popayán, Jambaló; artistas nacionales migrantes de Bogotá, Cali, Pereira, Medellín; e internacionales de países como Ecuador, México y Chile, llegan a Toribío para el encuentro de muralismo comunitario, algunos convocados desde la organización del encuentro y otros desde una iniciativa propia.

Vlocke, artista mexicano con 13 años de recorrido dentro del escenario de la pintura y el dibujo y politólogo de profesión, comenta como fue su primer acercamiento a la Minga Muralista.

“Alberto me contactó. Un día estaba aquí en internet en Facebook chateando y me escribe y me dice “Vlocke, he visto tu trabajo y tengo este proyecto de la Minga Muralista, quizás te interesaría venir”” (VLOCKE, 2014)

El colectivo bogotano Dexpierte conformado por un sociólogo y una socióloga quienes desde hace 4 años realizan un trabajo de memoria y denuncia desde una gráfica popular, relatan:

“Nosotros recibimos la invitación por parte de amigos, de Tatiana, de Albert estando allá en México miramos los recursos e invitamos a Santiago Mazatl, que estuvo pintando también en la minga, entonces con él ya habíamos pintado en una comunidad zapatista en Chiapas y hecho otros proyectos por ahí” (DEXPIERTE, 2014)

Otros artistas llegan al encuentro muralista desde la publicidad del evento en medios y redes virtuales como también a partir una voz a voz conformado en una

red de relaciones con altos flujos de información entre actores (individuales o colectivos) que trabajan en el escenario del arte urbano, público y comprometido en Colombia. Luis Forero, artista empírico de Sibate con 6 años de trayectoria en el dibujo y la pintura especialmente de culturas indígenas, comenta:

“Primero como que había visto la publicidad. Conocí a Jesús que es un Caleño que trabaja con la revista Grafica Mestiza, me lo presentaron y pude mostrarle algo de mi trabajo entonces como él es caleño y varios de los organizadores de la Minga viven allí en Cali, Jesús me recomendó con Albert y Albert me escribió y me invitó, me mandaron la invitación.” (FORERO, 2014)

Desde la organización formal del encuentro se conformó un grupo de 30 artistas, no obstante la participación fue de aproximadamente 50. La Minga Muralista pese a estar planeada y organizada de una forma determinada fue un evento que se desarrolló de manera flexible en muchos aspectos, lo que permitió el aumento de sus participantes, pero también la posterior generación de tensiones internas. Jafeth Gómez, artista de Popayán con un camino de 35 años como pintor en general y 15 años específicamente en la práctica muralista, quien conforma el grupo de artistas Colectivo Cultural Wipala de Popayán, relata:

“al principio la pretensión era muy poca tal vez unos 30 artistas (...) faltando unos 15 días ya la convocatoria fue tan grande que la gente se desbordó, realmente tocó buscar ayuda por otros lados en términos económicos porque lo que había destinado la alcaldía, el CECIDIC y otras organizaciones por ahí cercanas ya no alcanzaba. Afortunadamente teníamos la oportunidad de conseguir apoyo por otro lado al final eran como 60 artistas pero el equipo entre la gente que hacía video que hacía fotografía o que simplemente venía a observar el proceso fueron unas 120 personas” (GÓMEZ J. , 2014)

La propuesta planteada desde los organizadores de la Minga tuvo gran acogida por parte de los artistas que hacen parte de la esfera del arte urbano a nivel nacional como latinoamericano; a esto responde su participación masiva. De este número aproximado de 60 artistas 16 fueron entrevistados encontrando diversidad de profesiones y estudios realizados en áreas como biología, artes visuales, ciencia política, sociología, ciencias sociales, psicología, arquitectura, diseño gráfico, y otros que como Alberto se han formado en las artes visuales

empíricamente. Tal diversidad tiene un punto en común, el trabajo desarrollado en torno al arte urbano y callejero que unos recorren hace un año, otros hace 4, 10 o 15 años.

Muchos de los y las artistas nacionales han enriquecido y fortalecido su experiencia en este arte, participando en escenarios internacionales. Por mencionar algunos casos está el colectivo Dexpierte que realizó un reciente trabajo en México, Jafeth Gómez quien en repetidas ocasiones ha mostrado su trabajo en la escena europea y el colectivo bogotano MAL que trabaja con el arte urbano desde el 2009 y ha tenido participación constante de sus miembros en el ámbito internacional. Juan Camilo Fonso y Oscar Heredia pertenecientes al colectivo relatan sus diversas experiencias:

“Había un festival de arte urbano (en Ecuador) que se llama el Detonarte, entonces terminamos participando en él y a raíz de eso como que se desencadenó el tomarse más enserio el pintar en la calle” (FONSO, 2014)

“Como fotógrafo comencé a hacer una investigación en Perú sobre grafiti, una investigación sobre grafiti peruano con Seta que es otro artista, otro grafitero. Partiendo de esa experiencia di el salto como a empezar a pintar, di el salto a hacer intervenciones en el espacio público”. (HEREDIA, 2014)

El pintar sobre muros, vayas y mobiliarios urbanos con inmediatez e ilegalidad es la génesis de un arte callejero y público que comienza con el grafiti y los aerosoles de forma individual y se complementa posteriormente con el estencil, el muralismo y los vinilos en un trabajo casi siempre colectivo. Se define como arte callejero y público a la actividad artística que modifica el entorno, diseña nuevos ambientes y promueve acciones donde es posible la interacción entre el autor y su destinatario (CUENCA, 2007) generando procesos de comunicación inmediata desde la producción visual.

El arte público en su deber ser

renuncia a la forma y significación tradicionales del monumento urbano para ofrecer una nueva expresión de arte que transforma profundamente el lugar de producción y de recepción de la obra de arte; no se relaciona con la imposición de un significado simbólico-característica del monumento- sino con la idea de horizontalidad, de igualdad y de diálogos entre la obra y el espectador (BADUINO, 2008, pág. 5)

Los y las artistas participantes de la Minga Muralista orientan significativamente su práctica desde un arte comprometido, siendo deber comunicar y denunciar situaciones sociales de opresión e injusticia, como también servir a la comunidad reforzando su proceso de resistencia civil desde el fortalecimiento cultural. Hay entonces un sentido de compromiso social que guía la acción de los artistas *Muralistas de Pueblos* (así se denominó al grupo de artistas que participó en el encuentro). Alberto Velasco, expone

“El sentir que se tiene desde el arte es: ¿cuál es el compromiso como artista, cuál es mi papel como artista? Yo puedo generar otro tipo de reacciones, puedo ser propositivo porque a mí me parece que el arte tiene que ver con lo potencializador que es (...) usted como artista, no sabe toda la herramienta, todo lo que usted puede hacer, todo el potencial que usted puede tener de transformar, de denunciar.” (VELASCO A. , 2014)

En esta misma línea Jafeth Gómez comenta

“mi oficio de pintor no ha sido por el arte en sí, sino como una necesidad comunicativa y de educación, entonces lo he tomado más como un servicio, una vocación y no tanto como un oficio meramente artístico (...) somos [hablando desde el Colectivo Cultural Wipala] varios artistas y estamos comprometidos de alguna manera en apoyar procesos que tienen que ver con las comunidades indígenas, campesinas, populares de aquí de la ciudad [Popayán].” (GÓMEZ J. , 2014)

Quienes trabajan dentro en el arte urbano y público se inscriben en un proceso de democratización del arte donde importa cada vez menos la figura del autor prevaleciendo el mensaje que se busca comunicar. Camilo Ara, fotógrafo bogotano, con estudios en ciencias sociales quien pinta empíricamente en el

formato mural hace 6 años, resalta que lo importante de este arte está en la capacidad que tiene

“de involucrarse en los aspectos sociales, de escudriñar que es lo que está pasando, mostrarle a la gente, es como golpear, es como arte golpeadora (...) es ese poder que tiene de sensibilizar a las personas. La contemplación es buena, pero también hacer cosas que choquen, que rayen un poquito, es vacano que la gente se sienta un poco trasgredida pues esa es la idea como molestar, como hacer mella.” (ARA, 2014)

Los y las artistas dentro de esta lógica del arte comprometido y comunitario inscriben su trabajo en la participación, interpretación y comprensión de las dinámicas, conflictos, negociaciones y tensiones que se dan en plazas, parques, calles, esquinas, tiendas, etc. de Toribío, y por tanto entran en relación directa con un contexto de conflicto armado.

Ana Renata perteneciente al colectivo Dexpierte relata su percepción y la de un compañero de México respecto al conflicto latente en el lugar de intervención:

“el mexicano Mazatl estaba asombrado, y hacía muchas relaciones con la lucha zapatista en Chiapas pero al mismo tiempo decía “es diferente estamos rodeados” como que empezó a entender un contexto colombiano que no es fácil. Yo recuerdo mucho que se oían tiros de un lado a otro en la montaña, no más ver a la fuerza pública, militares paseándose por el pueblo es algo agresivo. Pero es importante conocer más esos contextos de cerca que la gente también sienta que tiene un apoyo que no es el pueblo olvidado” (DEXPIERTE, 2014)

El apoyo a procesos culturales y políticos de una comunidad de base como la Nasa es lo que permite la reunión de tan diverso grupo de personas que unidos por sentidos compartidos de su actividad artística, construyen sus obras desde la creación, producción y circulación con un carácter colectivo correspondiendo con las “dinámicas y referentes de construcción socio cultural y política” (Colectivo Tranvía Cero, 2012) del pueblo Nasa.

IV. De las relaciones sociales de producción.

El muralismo desarrollado en un marco de minga genera relaciones sociales de proximidad que difieren totalmente de un evento de muralismo o arte en un contexto urbano. La minga como práctica ancestral de los pueblos indígenas es “el trabajo colectivo para lograr un propósito en común” (ROZENTAL, 2009), quien trabaja en minga sabe que la remuneración es simbólica no económica y consiste en lograr el propósito planteado¹⁴. La minga es “una oportunidad para compartir, intercambiar, consolidar lazos comunitarios, tejer sociedad” (ROZENTAL, 2009).

Es un tipo ideal de actuar en sociedad donde los y las artistas y la comunidad en cabeza de las organizaciones (Alcaldía Municipal, Proyecto Nasa, CECIDIC) han convenido en cómo llevar a cabo el encuentro artístico, y cuáles son los fines del mismo. La acción de los y las artistas referida socialmente, genera relaciones sociales de producción y coproducción en torno al hecho artístico, permitiendo que trascienda en el plano social, estético y político, esto dentro de sentidos compartidos y mentados que orientan el actuar en sociedad.

Llegado un número aproximado de cincuenta artistas, la comunidad Nasa ubicada en el CECIDIC da inicio a la Minga Muralista de los Pueblos de acuerdo con la metodología planteada. El primer acercamiento entre los/las artistas y la comunidad fue el ‘ritual abrir camino’¹⁵. Los y las artistas tenían previo conocimiento de la metodología con la que se llevaría a cabo la Minga Muralista

¹⁴ Se indagó a los artistas por la remuneración o incentivos económicos que obtuvieron con su participación en la minga, todos afirman haber sido subsidiados con alimentación, estadía, materiales y el transporte desde Cali. En este mismo sentido Breiner Ortiz señala que “*la mayoría vino por su propia voluntad sobre todo los artistas que venían de otros países, nosotros costearles los pasajes incluso era muy costoso, se trató de darles una ayuda se podría decir como simbólica, tenemos esto y le podemos dar esto, como algo sacar para al menos una parte del pasaje sobre todo artistas que venían de otros países, quedamos sorprendidos por la voluntad de la gente que viene*” (ORTIZ YULE, 2014). En tanto no hubo una remuneración económica hacia los artistas.

¹⁵ Juan Camilo (FONSO, 2014) artista bogotano relata el desarrollo de este ritual y primer acercamiento “*Ese ritual era en un círculo y había un taita, un mayor, con unos tragos tradicionales, hacíamos un saludo al viento, a la tierra. También teníamos unas plantas, aromáticas. básicamente hicimos un ritual de agradecimiento y tranquilización en el que botábamos el trago y también nos echaban agua en la cabeza, con las plantas. Después del ritual arrancamos con la charla, y luego fue una ronda de presentación*”

por lo cual existió una disposición para cada momento. Vlocke artista mexicano relata:

“lo primero que iba a suceder era este ritual y desde temprano nos agruparon y nos dieron el ritual que es un poco el agradecimiento a la tierra y a los espíritus que están ahí y también que nos ayudaran en el camino de la pintura para que tuviéramos una comunicación con los Nasa con el espíritu, con las cosas. Que hubiera esta comunicación intercultural” (VLOCKE, 2014)

Entonces, esta práctica artística se enmarca dentro de restricciones y parámetros que brinda la estructura social toribiana, los y las artistas median en el proceso sus sistemas de creencias con las disposiciones internas del orden estatuido al cual está referida su acción.

Vlocke continúa relatando,

“creo que eso nos sirvió mucho para empezar a bocetar y ver lo que se iba a pintar. Algunos teníamos unas ideas de lo que se iba a pintar pero al final terminamos pintando cosas diferentes y pues híbridas quizá algo de lo que quería pintar y al mismo tiempo se transformó con esta iniciación que nos hicieron” (VLOCKE, 2014)

Tras el ritual las Autoridades Tradicionales de la comunidad indígena Nasa en Toribío llevaron a cabo un proceso de contextualización sobre aspectos constituyentes de la comunidad como sus creencias, su proceso como organización, su historia de resistencia y la presencia del conflicto armado.

Hernando Reyes, artista local, diseñador gráfico de la Universidad del Cauca y miembro del tejido de comunicaciones de la ACIN, relata:

“Al principio se hizo un ritual de armonización (...) Después vino una etapa de contextualización, donde se le mostraba a los artistas, (a los que nunca habían venido al territorio al norte del Cauca, también a los que eran de lugares del exterior) una contextualización acerca del proceso, también de las diferentes etapas coyunturales que ha tenido el movimiento indígena, con la minga del 2008, en el 2006. Se mostraron así como varios eventos importantes, movilizaciones recuperaciones de la madre tierra, recorridos territoriales. Se le mostró esto a los artistas también para que se contextualizaran un poco de la situación política que vive la comunidad, también las

dificultades, por ejemplo el conflicto armado, ahora que está llegando la cuestión de la minería, lo del narcotráfico. Se contextualizó en todo esos temas también para que los artistas tuvieran un panorama más claro acerca de donde estábamos, cuáles eran los actores políticos que influyen en el territorio” (REYES, 2014)

Este acercamiento, produjo en los y las artistas, dudas, emociones expectativas, ideas, imágenes, bocetos. El ritual y la contextualización fueron insumos de información que influyeron directamente en el proceso de creación, los y las artistas se dejaron permear por ese entramado social con el que interactuaban.

Posteriormente fueron organizados en grupos y asignados en las locaciones destinadas para los murales: Alcaldía, Casa de la Justicia, Biblioteca, Proyecto Nasa, Movimiento Juvenil, Comercializadora, Galería, Casa del Cabildo, IPS, Vallas, Colegio Eduardo Santos, Escuela del Casco urbano, Zona del Bombazo¹⁶, Casas de particulares, entre otros.

Los lugares influyeron directamente en el proceso de creación de cada mural, hubo artistas que no tuvieron ocasión de compartir ampliamente con la comunidad ni construir obras con ellos y ellas. Otros ubicados en las escuelas realizaron un trabajo comunitario y colectivo con el aporte y colaboración de niños, niñas y jóvenes. No obstante, cada mural se creó desde la actividad conjunta de muchas manos y la generación de vínculos cooperativos donde el y la artista se situaba en el centro de una red de personas que colaboraban haciendo un trabajo esencial para el producto final.

Tatiana Vila, relata cómo se involucró la comunidad desde la división de trabajos en la producción muralista:

“todos se untaron las manos, desde las señoras que se levantaban a las cuatro de la mañana a cocinar, para que pudiéramos tener el desayuno y salir al pueblo a pintar, desde todos los que no ayudaron a mover los galones de pintura los andamios, el señor de la

¹⁶ Calle ubicada en el casco urbano de Toribío frente a la estación de policía reconocida por el atentado del sexto frente de las FARC en el año 2011 donde estalló una chiva bomba, quedando desde entonces en total deterioro. Más información en: <http://www.Nasaacin.org/contexto-colombiano/2356-Toribío-entre-la-zozobra-y-el-fuego-cruzado>.

chiva que suba y baje artistas, llevemos para aquí para allá, entonces realmente generó una dinámica donde todo el mundo tuvo algo que ver” (VILA, 2014)

Fueron muchas las interacciones que se dieron en torno a cada pared pintada. La relación entre artistas y comunidad trascendió de vínculos cooperativos en función del arte a lazos comunitarios y afectivos en función de un tejido social. El hecho artístico bajo un enfoque de Minga generó disposiciones para que la producción de los murales tuviera por eje el compartir.

La relación vertical artista-espectador o artista-público se desvaneció en el intercambio intercultural e intergeneracional, creando relaciones de cofradía y amistad, contrario a lo que pasa en el arte muralista dentro de un contexto urbano. Camilo Ara, artista bogotano, relata cómo las interacciones que se dieron con los y las habitantes de Toribío difieren de lo que habitualmente sucede con su trabajo artístico en un ámbito ciudadano:

“Si se le llega a un público pero de diferente forma, aquí es hacerse amigo de la comunidad, pasar a la casa de ellos, tomar chicha con ellos, recibirles un tinto, conversar, charlar, es un proceso totalmente diferente (...) es muy diferente el contexto espacial, lo que pasa la ciudad es otra vuelta” (ARA, 2014)

El carácter colectivo de cada composición permitió desarrollar obras en conjunto con un valor simbólico, social y estético. Se reconocieron entre artistas diferencias en cuanto a técnicas, estilos, herramientas de trabajo y se compartieron saberes y experiencias en torno al arte.

Edgar Pazú, Oscar Heredia y otros artistas coinciden en que las relaciones en torno al muralismo tuvieron por eje aprender y enriquecerse del trabajo y la experiencia del otro, el sentido de pintar se orientó tanto a la acción de la comunidad como a la de los otros artistas con quienes se hacía el trabajo.

“la Minga de Muralismo lo que hizo fue complementar, ah este man sabe esto, este sabe lo otro, sin el ánimo de copiar pero si tratando como uno de aprender” (PAZÚ, 2014)

“el intercambio con los pintores Nasa era tremendo porque ellos tenían unas técnicas totalmente distintas a los que nosotros teníamos entonces fue un enriquecimiento muy bueno” (HEREDIA, 2014)

Jafeth Gómez artista de Popayán habla sobre las diferencias que se evidenciaron, en cuanto a técnicas y estilos:

“hay algunas diferencias sobre lo que es el grafiti y lo que es el muralismo, y es que los que venimos trabajando en mural tenemos ciertas maneras de pintar pero también ciertas diferencias que al final se notaron, la gente del grafiti era un poco más espontanea” (GÓMEZ J. , 2014)

La producción de murales fue masiva y correspondió con el nivel de aceptación que hubo por parte de todos los sectores sociales de Toribío, los y las artistas pintaron en casas, tiendas y locaciones que no habían sido establecidas desde la organización del evento. No obstante hubo lugares en los que el ejercicio de pintura no se realizó por limitaciones desde la comunidad. Es el caso del hospital de Toribío y la iglesia de Tacueyó que Vlocke y Juan Camilo a continuación relatan.

“a mí y otro artista que era un artista Nasa, nos había tocado en un principio ir al hospital pero llegamos al hospital y al principio si nos rechazaron un poco (...) como que no nos recibieron muy bien y yo y el compañero decidimos no quedarnos porque ellos habían ofrecido pintura y cuando llegamos tampoco estaba la pintura” (VLOCKE, 2014)

“me pasó una cosa que nunca me había pasado y es que me tocó borrar una cosa que ya había pintado... se supone que nos habían dado permiso para pintar un mural en la iglesia y entonces ese fue el que yo cogí y yo empecé a pintar y me sacaron y me hicieron borrar” (FONSO, 2014)

Por otro lado la experiencia de producción muralista en Toribío fue enriquecida para los y las artistas con la Minga Social Indígena y Popular (Por la Vida, el Territorio, la Autonomía y la Soberanía) que se adelantaba en el municipio de Piendamó cercanías a Toribío. Esta minga en la que pueblos indígenas adelantaban diálogos con el gobierno nacional respecto a 5 puntos “i) Territorio; ii) Derechos Humanos, Autonomía Política, Jurídica y Administrativa; iii) Política

Económica y Agraria; iv) Conflicto Armado y Paz; y v) Política Minero – Energética en el país” (ONIC, 2013) hizo sentir a los artistas que desde su práctica y las representaciones construidas se articulaban con esta gran Minga apoyando desde el arte muralista el proceso indígena de resistencia pacífica.

“La minga resultó siendo un brazo muy representativo de la minga general que había en el momento y como desde el arte intentamos resistir a todo eso que estaba pasando en las carreteras, en ese momento el ESMAD y el nivel de violencia en las carreteras era durísimo a Toribío a cada rato llegaban los de la guardia indígena un poco cascados vueltos nada. Entonces la Minga Muralista de los Pueblos en ese momento específico en el que pasó todo terminó también como siendo y haciendo resistencia desde el arte. Era como el mensaje y desde los medios de comunicación desde radio los periódicos así se mostró un poco como en Toribío seguimos resistiendo estamos apoyando a todos los campesinos a todos los indígenas desde el arte” (VILA, 2014)

“decíamos que mientras la comunidad y la guardia indígena estaba en la Panamericana reclamando sus derechos, rechazando el TLC, la minería, nosotros éramos un brazo de esa minga y esa gente que estaba confrontando al gobierno” (REYES, 2014)

V. Del proceso de recepción y sus las Relaciones sociales

*Toda imagen encarna un modo de ver y la percepción que tenemos de la misma esta mediada por nuestro modo de ver
(BERGER, 2000)*

Frente al proceso de recepción se debe anotar que no fue posible tener un contacto directo con la población toribiana para indagar por la acogida de los murales dado que posterior al inicio de esta investigación se presentó un hecho¹⁷

¹⁷La publicación de un libro sobre la minga muralista por parte de la Unidad de Víctimas despertó en la comunidad Nasa y en sus entes organizadores total rechazo y prevención frente a actores externos que trataran el tema del proceso de muralismo en Toribío. Desde la comunidad Nasa se denuncia dicha publicación por ser un plagio y utilización de “los esfuerzos intelectuales y artísticos de la comunidad Nasa y sus amigos” (Alcaldía Municipal de Toribío, 2014), al desconocer el trabajo colectivo, no contar con el aval de la comunidad y transformar el sentido del proceso de muralismo insertándolo dentro de una campaña desde el gobierno nacional que lleva por nombre “por las víctimas por la paz”. Tras reconocer un apoyo económico y en materiales por parte de la Subdirección de Participación la comunidad Nasa afirma que “las obras, los murales creación inventiva hoy son parte del proceso indígena y en observancia a los pronunciamientos de la corte constitucional” (Alcaldía Municipal de Toribío, 2014) esta entidad del gobierno no solicitó los

que restringió tal indagación y dejó tensiones al interior de la comunidad y organización Nasa de Toribío frente al proceso del muralismo.

Sin embargo partiendo del acercamiento que hubo en campo, de las percepciones recogidas por medios alternativos de comunicación que cubrieron el encuentro (Kino Rama, Mochila Ambulante, Grafica Mestiza, Colombia Nativa) y la experimentación de los artistas sobre la percepción de las personas de Toribío frente a los murales, se afirma que hubo un gusto generalizado por parte de la comunidad frente a las representaciones históricas y culturales que contenían los murales. Dos habitantes de Toribío le comentan a medios alternativos su apreciación:

“Estos murales en Toribío van a traer cambios significativos, primero van a inspirar a mucha gente; en mi caso ya puedo decir que hicieron un cambio, porque inspira a la gente a rescatar su cultura, a valorar lo que tiene y a tratar de preservarlo” Martin, joven Nasa (Grafica Mestiza , 2013)

“Como indígenas y como jóvenes podemos mirar que hay otros espacios donde nosotros podemos estar, por decir no solo en grupos armados o sembrando cultivos ilícitos sino también podemos tener otra manera de trabajar” José Samuel Guetía, joven indígena Nasa (Colombia Nativa, 2013)

Este gusto se basa en que las representaciones del universo simbólico Nasa plasmadas en las paredes rescatan y enaltecen sus elementos culturales como el idioma, los tejidos y los mitos fundacionales; a la vez que transforman desde la pintura paredes grises, agrietadas, agujeradas que testifican el conflicto armado permanente en la zona.

“ver paredes que fueron dañadas por la violencia y agujereadas por tiros, ver que fueron reemplazadas por una pintura, para mí es una expresión de paz sin tener que recurrir a

permisos respectivos a estas comunidades para llevar a cabo dicha publicación. Por tanto la comunidad Nasa considera la publicación del libro como una “violación a los derechos de las comunidades Nasa de Toribío”. Posteriormente Gabriel Bustamante quien es el subdirector de la participación de la Unidad para las Víctimas se pronunció presentando excusas públicas atribuyendo el impase a la labor indelicada de una periodista. Más información en (Proclama del Cauca, 2014)

ningún tipo de violencia ni nada, sino llegar con un pincel y pintar una pared” Martin Joven Toribiano (Grafica Mestiza , 2013)

Sin embargo el gusto y la acogida de los murales por parte de la población toribiana no se dio inmediatamente, se construyó en la medida que se producían las obras en las locaciones previstas. Muchas personas no tenían familiaridad ni conocimiento del arte urbano y el formato mural, lo que ocasionó en principio mucha reserva y poca apertura.

Breiner Ortiz relata:

“había gente que no tenía ni idea que era un mural entonces decían “no, yo no quiero que en mi casa me pinten nada”. Pero cuando ya iniciada la Minga de Muralismo la gente ve como esas obras van transformando. Entonces empieza a llegar la gente (diciendo) “vea en mi casa también pueden pintar”” (ORTIZ YULE, 2014)

Hernando Reyes complementa con su relato:

“al principio la gente no quería que le pintaran su casa. Estaban muy reacios, muy prevenidos, pero ya cuando empezamos a pintar faltaba era gente para pintar. Todo el mundo quería que le pintaran su casa, todo el mundo quería poner un mensaje en sus paredes” (REYES, 2014)

En el arte urbano y muralista el proceso de recepción se liga con el de producción, las obras no son hechas y después expuestas. Los y las artistas reciben aceptación o rechazo de su obra casi de manera inmediata. Esto en la Minga Muralista posibilitó que sobre la marcha las obras se complementaran desde construcciones de significado en torno a la imagen que se dieron de forma instantánea colectiva y comunitaria. Vlocke artista mexicano recuerda este proceso de producción-recepción:

“A mí me tocó con unas maestras cuando estábamos haciendo el primer mural que llegaron y nos preguntaron qué significaba y después ellas empezaban a hacer unas propias interpretaciones y les decían a los niños “¿que ven ahí, que es lo que están viendo?” (...) Cuando yo estaba pintando el tercer mural llegaban los niños (diciendo) “qué onda que es esto te podemos ayudar”, entonces a algunos de ellos les dije me pueden

ayudar entonces algunos niños sí estuvieron también participando. (También) recuerdo que llegaron unas señoras y preguntaron “qué es eso” y más o menos les mostré el boceto y (dijeron) ah está bonito. Si había mucho interés, y yo creo que la gente de ahí quedó satisfecha y sorprendida por lo que se podía hacer en tan poco tiempo” (VLOCKE, 2014)

Al finalizar el encuentro los murales recibieron la aceptación por la mayoría de niños, jóvenes, adultos hombres y mujeres. Así se registra en la memoria de los artistas al recibir una despedida con agradecimientos por parte de la comunidad, en la que se expresó un gusto por el trabajo realizado, dado que cumplía con el objetivo de transformar a Toribío en un museo al aire libre. Camilo Ara recuerda como fue la clausura de la Minga Muralista,

“creo que el pueblo estaba agradecido y nosotros también, fue como una fraternidad ahí, (al final del encuentro) hubo evento, hubo fiesta, la pasamos bueno bailamos, gozamos, pintamos, todo en armonía y si espacialmente cambio un resto el pueblo, un pueblo lleno de murales” (ARA, 2014)

Pese a que la *Primera Minga de Muralistas de los Pueblos* como encuentro planificado concluyó el día 26 de octubre de 2013, la producción de murales aún continúa. La decisión de algunos artistas de seguir pintando el territorio Nasa, el alto nivel de aprobación por parte la comunidad, y la proyección desde la escuela y la organización de posicionar los murales; son factores que surgen del proceso de recepción y permiten visualizar el muralismo en Toribío como una actividad que habita en el tiempo y no como práctica momentánea y esporádica. Hernán Reyes, artista local, relata al respecto:

“Hay una cosa que hay que tener muy en cuenta que la minga no se ha terminado, si algo se habla así en los pueblos indígenas es que no se trata de hacer proyectos sino procesos, entonces nosotros decimos que la minga no ha terminado e incluso después de la minga hemos seguido pintando, visitando a la comunidad hemos seguido construyendo la minga. La relación con los otros artistas ha seguido, hemos seguido pintando en diferentes territorios al norte del Cauca igualmente se han venido dando otros espacios para ir a intervenir, entonces nosotros siempre hemos dicho que la minga no ha terminado, porque es un proceso que no depende de una persona o de un colectivo sino que es comunitario”. (REYES, 2014)

La continuidad del muralismo como proceso se experimentó en la investigación estando en campo con los artistas (Diego de Chile; Alberto, Edison y Adrián colombianos) recorriendo el casco urbano de Toribío y parte de la vereda la Betulia (donde se encuentra el CECIDIC) y acompañándolos a realizar intervenciones, visitas y conversaciones con la población.

En estas visitas que se hicieron en repetidas ocasiones, los pobladores invitan a los artistas a sus casas y charlan con ellos sobre posibles murales en paredes que aún no han sido pintadas. El proceso de producción se mantiene en un formato comunitario porque los artistas ven que *“no es solo el muro lo que la persona necesita”, sino que ellos como artistas necesitan “estar ahí, hablar con la persona, compartir, música, baile, comida”* (VALDERRAMA, 2014)

De tal forma se potencia un encuentro constante entre la población, el arte y los artistas, donde los murales son acogidos con más fuerza entre toribianas(os) como un medio de expresión y comunicación sobre su cultura, sus pensamientos o sentimientos. Los artistas afirman que tras la minga

“Quedó el proceso iniciado y mucha gente ha querido continuar con él, por ejemplo ahora que va a haber movilización se tiene ya los murales como una manera de comunicar y expresar lo que está pasando en el territorio. Los murales tomaron mucha fuerza y se convirtieron en una parte de expresar el sentir de la comunidad” (VELASCO A. , 2014).

En febrero del año 2014 los artistas en compañía de la comunidad de la vereda la Susana realizan un mural con la frase “seres que nunca mueren” y el rostro de Vicky Yulieth Soto (Ver Anexos digitales carpeta-productos-Memorias, Después de la minga pág.46), niña de 14 años víctima del conflicto armado “que muere en su casa tras caer una pipeta de gas” en el mes de enero. Dicho mural consistió en un “símbolo indiscutible de una comunidad cansada de la guerra, de ser escudos humanos y carne de cañón del ejército y la guerrilla”; así fue expresado en un comunicado de la ACIN (2014).

Sin embargo hay personas que el trabajo de muralismo no les ha interesado *“ha habido dos casos, dos casas que se les borró el mural”* relata Pazú *“no sé porque*

se hizo, de pronto porque tienen otra expectativa muy diferente a la que nosotros planteamos, ven el arte como solo paisajes, murales, todo ese cuento. No lo ven como una forma de comunicarse” (PAZÚ, 2014).

En consecuencia la recepción de los murales se liga directamente con el modo de ver, el sentido y el significado que tiene la práctica muralista y la obra para cada sector de la población toribiana. Desde la gran aceptación de los murales es posible afirmar que existen conexiones de sentido y relaciones de reciprocidad entre artista, población y murales lo que da lugar a la continuidad del proceso en la actualidad.

CAPITULO III

MURALISMO EN TERRITORIO NASA: un proceso socio-artístico

Hasta aquí se ha hecho un recorrido por la historia de la comunidad Nasa con el fin de comprender las dinámicas del territorio en el cual se lleva a cabo un proceso de muralismo que explota en la *Primera Minga de Muralistas de los Pueblos*. En consecuencia, se ha procedido a exponer en que consistió este encuentro artístico partiendo de hechos previos y exponiendo el desarrollo del mismo a partir de relaciones de producción y recepción enfatizando en la experiencia de los artistas.

¿Cuál es el contenido de los murales y qué significados los acompañan? ¿Cuáles son las voces que se están apropiando de las paredes? ¿Qué alcances y trascendencia logra tener el muralismo en un territorio con las características de Toribío? Por tanto, este capítulo pretende acercar al lector directamente a las composiciones visuales a gran formato producidas en Toribío, partiendo de un análisis iconográfico e iconológico desde el cual es posible comprender la siguiente premisa: pintar en las calles de Toribío se consolida como un actuar político, por encima de un acto estético.

Los murales fueron clasificados en la presente investigación desde un proceso interpretativo en tres sentidos: identidad cultural, memoria histórica, y resignificación y/o expresiones de resistencia al conflicto armado y la globalización. Acorde a ello, se dan a conocer a continuación los análisis resultantes.

I. Murales por la identidad cultural.

Se comprende que actualmente y desde fines de la década de los noventa, la comunidad Nasa transita de una sociedad oral a una escrita, es así como al finalizar el siglo XX escritores Nasa hablantes del castellano se embarcan en la tarea de recopilar la tradición oral en diversos trabajos escritos, *'La Metamorfosis de la Vida'* (YULE & VITONAS, 2004) y *'Por los Senderos de la Memoria del Sentimiento Páez'* (YULE, Por los senderos de la memoria y el sentimiento Paez, 1996), son ejemplo de ello.

Estos trabajos, el conocimiento de la cosmovisión Nasa desde la investigación, la aproximación en campo a su cultura y el acercamiento a la experiencia de los y las artistas son la base para interpretar los murales desde un sentido de identidad cultural, dado que diversas composiciones de colores e imágenes se corresponden gráficamente con elementos que aparecen de manera transversal a modo de factores identitarios, tales como el entramado de creencias, el idioma, los símbolos y las tradiciones compartidas que cohesionan a la comunidad que habita en Toribío, en torno a un ser Nasa.

Los artistas relatan sus composiciones y significados:

"lo que hice fue reinterpretar una leyenda o un mito fundacional de la cultura Nasa de Yu' que es el agua" (RAYMON, 2014)

"hice unas composiciones de colores, de personajes sumergidos en la mitología de ellos, como líneas que tenían que ver con su cosmogonía, con su simbología, todos esos símbolos que ellos tienen" (ARA, 2014)

"Una mujer indígena Nasa con su bebé colgando, una mujer africana con su bebé en brazos, como signo del encuentro de culturas realizado durante la minga; atras la Wiphala y el universo. Escribí FXI'ZENXI en Nasa que significa la vida, el encuentro con la vida, la mujer como signo de vida, la Wiphala como signo donde todo se origina, el universon de

dónde venimos y a dónde vamos y el chumbe que nos cuenta esta historia” (NIÑO, 2014)(mural 1)

“la propuesta fue trabajar una Pachamama pensando en el tema de la armonía, de la equidad, de la solidaridad que se busca en los pueblos, pero sobre todo el fortalecimiento de la identidad cultural” (GOMÉZ, 2014)(mural 2)

A continuación se presenta el análisis de dos murales en los que prevalecen representaciones de manifestaciones culturales Nasa: el primero (Mural 1) de Jorge Niño artista caleño y el segundo (Mural 2) de Jafeth Gómez artista de Popayán.



Mural 1: (Niño, 2013)

Contenido temático primario: de arriba a abajo el mural comienza desde el centro con la silueta de una pirámide (Walajya) formada por la consecución en escalera de cuadrados blancos sobre un fondo azul. Bajo esta imagen y sobre el mismo fondo azul, se encuentra la figura de dos mujeres, una con facciones y vestimenta indígena y la otra, con aspecto africano, cada una carga un niño, la mujer indígena a su espalda y la otra mujer en sus brazos.

Rodeando estas dos figuras se encuentra el chumbe cinta utilizada por los Nasa para fajar a los niños cuando nacen. Sobre esta cinta está la palabra en Nasa

Yuwe FXI'ZENXI que traduce al castellano `vida`. Al costado superior derecho aparecen tres figuras, una de color rojo, otra de color rosado y la otra amarilla, todas tienen rostros humanos y cuerpo en forma de rayo.

Finalmente en ambos costados está representada la planta del maíz. El fondo del mural es de color negro con destellos en blanco.

Contenido temático secundario



(Figura 1)

La Walajya: Observada en la figura 1, traduce del Nasa Yuwe al Castellano, `crecer`. Esta figura en escalas simboliza en la cosmovisión Nasa crecimiento y maduración, cada escalón representa una época y un espacio dentro de la cultura. Los seis escalones del lado izquierdo representan y significan de abajo hacia arriba: 1) Uma, el agua 2) Tay, el sol 3) Tafxi, corazón del viento 4) Nasa Txiwe, Territorio de los seres 5) Nasa, seres 6) Kwetwe' sx, Cacique de Piedra. El escalón central representa las autoridades Nasa. De arriba hacia abajo del lado derecho los escalones simbolizan: 1) Txiwe Nwe' wya', clamor por la tierra, defender el territorio 2) Weytahna, Cacique Gaitana 3) Caciques Juan Tama y Manuel Quilo y ciclos 4) Quintín Lame 5) el Cric 6) Txiwe Tudyá, amarrar la tierra, época de volver a pensar desde el centro de la tierra. La identidad cultural con autonomía (YULE & VITONAS, 2004).

Esta figura aparece frecuentemente en el tejido de mochilas y como se ha descrito, representa momentos de formación del mundo y la historia Nasa. El color blanco que tienen los cuadros se relaciona con limpieza y purificación a la vez que representa el vestido del Trueno, autoridad espiritual. En otros murales aparece la misma figura con diversos colores.

La Mujer: presente en la figura 2 tiene diversos significados para los Nasa.



(Figura 2)

En este caso se interpreta como madre generadora y contenedora de la vida. En esta línea es una mujer “mediadora en procura del equilibrio y la armonía familiar” (WILCHES, 2005, pág. 131). El color azul de fondo corresponde con esta idea, al significar vida armónica y tierra alegre. Por otro lado, las dos mujeres en conjunto representan en este mural el diálogo entre culturas, afirmando la interculturalidad que adopta la organización indígena como proyecto político que busca la construcción de sociedades diferentes. (CRIC, 2004)



(Figura 3)

El Chumbe: Observado en la figura 3, es considerado como la forma más profunda de representar el pensamiento Nasa en el tejido, “allí se forman las imágenes del origen de la vida, del mundo, del hombre y de los seres de una forma secuencial y ordenada” (YULE & VITONAS, 2004). Las imágenes que aparecen en los chumbes desde una lectura intertextual, dan testimonio de lo histórico de esta comunidad (BAENA, 2004). En la práctica el chumbe es usado por las mujeres como una faja o tira larga que suelen utilizar como correa.

FXI' ZENXI, La Vida: es definida por la comunidad Nasa como movimiento, es “el resultado de la interacción de fuerzas de la naturaleza que circulan por el costado derecho e izquierdo” (YULE & VITONAS, 2004, pág. 100).

Los Espíritus: presentes en la figura 4 se asocian aquí con los espíritus que comunican mensajes a los Nasa desde sueños y visiones. También pueden relacionarse con las imágenes momentáneas que se forman en el firmamento por nubes y constelaciones, que toman importancia como figuras que al ser interpretadas por las autoridades Nasa, ayudan a pronosticar sucesos futuros



(Figura 4)

para la comunidad. Finalmente el color negro que se observa de fondo se interpreta de acuerdo con la significación Nasa, como el manto de la tierra.

Este mural ubicado frente a las canchas del CECIDIC es una composición que logra combinar estéticamente elementos que se encuentran de manera recurrente y significativa dentro de la tradición oral Nasa, que hoy se puede conocer y comprender desde producciones escritas por miembros de la misma comunidad.



Mural 2: (Minga Muralista de los Pueblos, 2013)

Contenido temático primario: de arriba abajo está compuesto por un sol al lado izquierdo y un trueno amarillo acompañado de un fondo en azules. En medio de estos se encuentra el rostro de una mujer, con rasgos indígenas y cabello negro que se alarga de manera horizontal cubriendo todo el ancho del mural. Bajo el cabello aparece de izquierda a derecha la figura de un duende encima de una mano encorvada en posición horizontal, a su lado un hombre y una mujer con rasgos y vestimentas indígenas, con expresión de alegría en sus rostros.

El hombre tiene sus brazos estirados, lleva un sombrero en la cabeza y carga una mochila. La mujer carga un bebe a su espalda. En el costado derecho aparece la figura de un fruto de maíz, sostenida por una mano en posición igual a la anterior.

Contenido temático secundario

El Trueno: visualizado en la figura 5, es concebido como el “sabio o mayor del espacio” ‘un ser, un(a) anciano (a), que cumple funciones de autoridad protectora y de orientación en el campo espiritual” (YULE, 1996).



(Figura 5)



Figura 6

El Duende: observado en la figura 6, es un ser mítico concebido como “dueño de atmósfera de las nubes y de la lluvia, es espíritu guardián de bosques, cascadas, peñas y cuencas de los ríos” (YULE, 1996) representa un ser que ayuda a cuidar la tierra. personificada aquí con el rostro de una mujer (Figura 7)

La Tierra: La tierra guarda relacion en su signicado con la mujer ya que es concebida igualmente como madre generadora de vida; de ella brotan y nacen todos seres como plantas, animales, minerales y personas. Espiritualmente recibe la denominacion de Madre Tierra.



Figura 7



Figura 8

La Tierra tambien es entendida como el espacio donde se puede habitar en **familia**, en tanto la figura 8 de la mujer y el hombre juntos son la personificacion de la familia. Comprendida por los Nasa como el conjunto de semillas que se reproduce y multiplica desde la relacion hembra macho.

Desde las relaciones de pareja se siembra, se establece un compromiso para procrear y reproducir más seres. Así, la familia es una pequeña comunidad

portadora de semilla, generadora de vida que se reproduce en pareja en un momento de fiesta y alegría para garantizar la permanencia de la especie. La familia y su relación con los demás seres que habitan la tierra, forman un conjunto de seres, es decir, la comunidad.



Figura 9

La familia es a la vez **semilla** (Figura 9) porque en su centro está “la célula o el embrión del cual se origina, se multiplica y reproduce la vida” (YULE & VITONAS, 2004); por ello **la semilla** representada aquí en el fruto del maíz se relaciona con la tierra, la mujer, la familia y la vida. El útero de la mujer es considerado como una mochila que guarda la semilla, y la familia y la tierra son el núcleo generador de la semilla y esta a la vez, es el punto donde todo se origina, es la vida misma concebida por los Nasa en forma de

espiral.

En general este mural representa el territorio Nasa o territorio de los seres, un espacio físico concebido como casa sobre el cual se crea un apego y se convive en familia y comunidad, procurando una armonía no solo entre personas sino con otros seres como la tierra con sus frutos y los espíritus pertenecientes a la cosmovisión Nasa: el duende, las estrellas, el trueno, el viento y el arco iris entre otros.

Análisis iconográfico

Teniendo presente que la cultura es identidad y comprendiendo la identidad como “el derecho de los pueblos y de quienes los integran de reconocerse y ser reconocidos como tales, pensar, expresarse, relacionarse, educarse, organizarse, producir y regularse de acuerdo con su cultura” (WILCHES, 2005), se afirma que el muralismo en Toribío se inscribe dentro de una lucha contra el riesgo de perder y olvidar una identidad Nasa, con miras a un pasado que se revitaliza en la actualidad.

Este ser Nasa definido desde una estrecha relación con la tierra y los fenómenos naturales que de ella son parte, se constituye actualmente desde una tradición que

se crea y recrea conservando manifestaciones culturales como el idioma, la cosmovisión, la realización de oficios y labores como tejer y cultivar la tierra, entre otros. En esta línea se encuentra que algunos murales se orientan a estimular el sentimiento de pertenencia desde la exaltación de mitos fundacionales y sus personajes, como de figuras y formas comunes en los tejidos de chumbes, sombreros, ruanas y mochilas.

Ante dinámicas globalizantes existe una intención de hacer del arte muralista una herramienta, que ayude a fortalecer la identidad como base de la asociación y organización Nasa. Por ello, las representaciones hechas en los muros se toman como una invitación de parte de los líderes indígenas, hacia una población mayoritariamente joven a adoptar una identidad a la que se le otorga un origen tribal, desde un pasado en común, sobre el que se construye la tradición que en el presente cohesiona y posibilita el reconocerse como Nasa.

Después de un encuentro de muralismo colectivo y comunitario, como la *Primera Minga Muralista de los Pueblos*, es posible para todos los sectores de la población toribiana tener encuentros cotidianos con la simbología de los tejidos, los seres pertenecientes a la tradición oral y el entramado de creencias, pensamientos y significados.

En tanto, los murales son actualmente una herramienta pedagógica sobre la identidad cultural, de libre acceso para toda la comunidad que complementa un proceso de fortalecimiento cultural encaminado principalmente desde las escuelas a partir de 1980 con el Proyecto Nasa.

El encuentro cotidiano con paredes cargadas simbólicamente fortalece culturalmente a todas las personas de la comunidad que tengan ocasión de encontrarse en el día a día con las representaciones que en la actualidad aparecen en las paredes de casas, colegios, plazas, la alcaldía municipal, tiendas, organizaciones, cabildos etc.

El muralismo hace memoria y deja huella en la memoria de toribianas/os de un pasado sobre el cual se consolida en la actualidad la tradición e identidad cultural

Nasa. La identidad que no puede desligarse de la memoria dialoga con el pasado, se fortalece y revitaliza en presente.

Busca pervivir en el futuro a partir de la internalización de patrones culturales del ser Nasa, dentro todos los sectores poblacionales de la sociedad, especialmente con la juventud, detectada como la población con más riesgo de perder y desligarse de la tradición, y por ello de la comunidad.

Los murales se comprenden entonces como una herramienta pedagógica que acciona dentro y fuera de la escuela, impartiendo elementos que sirven para el conocimiento y reconocimiento de la identidad, la cultura y la tradición Nasa.

En consecuencia, este trabajo de muralismo

“ha sido muy importante a nivel de la comunidad Nasa porque en él se ha reflejado el fortalecimiento y la identidad cultural, a través de todo lo que esta expresado en el arte. Hay un saber ancestral que se debe fortalecer, se debe revitalizar cada día para que permanezca en toda la comunidad” (ORTIZ YULE, 2014)

II. Murales en la historia y por la memoria.

La identidad que no se desliga de la memoria sino que se constituye a partir de esta, es construida referida a aspectos culturales y también a sucesos y personajes históricos que son enaltecidos desde una narrativa de sus luchas y logros. En tal sentido, la historia que hoy se narra y se escribe al interior de la comunidad Nasa sobre sus procesos y configuración, transmite un pasado común en pro de una cohesión social y una visualización externa, cimentada en dinámicas de resistencia civil, pacífica y cultural, actualmente.

Desde las representaciones de elementos cargados históricamente como la bandera del Cric y el bastón de mando acompañados por figuras de líderes como Manuel Quintin Lame, Aida Quilcué (Ver Anexos digitales carpeta- productos-Memorias, La Minga Muralista págs. 26-27) y el Padre Nasa Álvaro Ulcué (Ver Anexos digitales carpeta- productos-Memorias, La Minga Muralista pág.24) los

murales se enmarcan dentro de esa narrativa que busca mantener viva la memoria e identidad de un pueblo, que como el Nasa se mantiene en lucha por su pervivencia.

Al rastrear el muralismo como proceso, se encuentra que el bastón de mando es una de las figuras que aparece en los primeros muros que datan de fines del siglo pasado, y permanece de manera constante en las representaciones más actuales. Sobre este objeto recae una significación importante al ser el símbolo de una de las organizaciones más antiguas y solidas de la comunidad Nasa, como es la guardia indígena.

A continuación se presentan tres murales desde los cuales se analiza la correspondencia de las representaciones artísticas, con procesos sociales e históricos de la comunidad Nasa.

El primero data de la década de 1990, el segundo del año 2012 y el tercero fue producido durante la Minga Muralista en octubre de 2013.

Desde una interpretación del proceso e historia indígena en relación con las representaciones que tienen lugar en los murales, se presenta una mirada comparativa desde la que se afirma que es posible visibilizar como en el tiempo el bastón de mando y lo que simboliza ha ido adquiriendo un mayor nivel de significación en el ámbito social y cultural de la comunidad indígena Nasa.



Mural 3: (Minga Muralista de los Pueblos, 2013)



Mural 5: (Aguirre, 2014)



Mural 5: (Minga Muralista de los Pueblos, 2013)

El Mural 3 es la representación del paisaje caucano dentro del cual se resaltan elementos que tienen un significado especial como el bastón de mando, el trueno, el arco iris, las piedras, los ríos, las montañas. Del lado izquierdo de la composición aparece una persona que con un gesto contemplativo, dirige su mirada al firmamento, lugar en el que se ubican el trueno y el bastón de mando dentro de la obra.

Difiere de esto la figura que se encuentra en el cuarto mural, donde el bastón de mando es sostenido por una mujer con su brazo izquierdo sobreponiéndolo en un paisaje muy similar al anterior, no existe un acto contemplativo, sino una acción directa sobre el elemento. En el tercer mural el bastón de mando se configura como el centro de la representación, sostenido en las manos de una persona hacia un río y sobre un cielo de diversos colores.

En esta línea se refleja como a medida que la comunidad ha ido ganando autonomía y el reconocimiento de sus derechos, las representaciones visuales que allí tienen lugar enaltecen en mayor grado un elemento símbolo de autonomía y autoridad territorial, como lo es el bastón de mando. Por tanto, ¿Pueden los murales dar cuenta de procesos históricos y sociales de la comunidad y organización Nasa?

Retomando la historia de cómo se ha configurado la organización indígena, se registra que siendo un pueblo minoritario ha mantenido una lucha por la sobrevivencia y la autodeterminación, lucha que hoy día se reconoce bajo el concepto de resistencia construido desde el diálogo intercultural con académicos, líderes, organizaciones indígenas y no indígenas locales, nacionales e internacionales.

El proceso indígena ha pasado por diversas etapas que han llevado a la consecución de numerosas demandas como los títulos de propiedad comunal, el reconocimiento de sus derechos desde la constitución, la configuración de una identidad desde procesos de memoria sobre su historia, sus líderes, sus mitos, ritos y leyendas, entre otros.

Se reconoce que de igual manera como existen transformaciones en aspectos sociales y políticos, se evidencian cambios culturales referidos a la forma de pensarse y representarse como pueblo. Al finalizar el siglo XX tras alcanzar algunas demandas como la creación de la ACIN y el reconocimiento de sus derechos como pueblos indígenas por parte del Estado colombiano, se potencia un auto reconocimiento y valoración del ser Nasa.

En el mural 3 que data de la misma década, se representan elementos que hoy se reconocen parte de una identidad y tradición Nasa como el bastón de mando, el territorio y las creencias representadas en el trueno y el arco iris. Su apropiación es algo que para tal momento no se registra con tanta fuerza y en el mural, la figura humana tan solo es observadora de esta serie de elementos, no entra en un contacto más allá del visual, su relación se establece con el entorno en un acto de contemplación.

Este estado de contemplación reflejado en el mural se relaciona con un momento en que la comunidad Nasa emprende nuevos procesos, como organización a partir de una reflexividad sobre el pasado que conlleva a un despertar de la conciencia indígena, y por tanto a la búsqueda de una identidad.

Es durante la década de los noventa donde se comienza a registrar una participación masiva de personas a las asambleas convocadas por líderes de la comunidad, se tiene registro que tres mil o más hombres y mujeres de todas las edades que se reúnen con el fin de “analizar, decidir, proyectar, evaluar, criticar y proponer” (WILCHES, 2005) proyectos, planes y programas orientadores para el futuro de la organización.

De tal modo, se encuentra una correlación entre las representaciones visuales plasmadas en los muros del CECIDIC y los procesos sociales y organizativos que vive la comunidad.

Bajo esta misma línea, en el año 2012 la comunidad indígena de Toribío fue noticia en los medios de comunicación masivos por propiciar el desalojo de la fuerza pública que custodiaba dos antenas de comunicación ubicadas en el cerro

Berlín, sitio estratégico para actores armados, pero considerado un lugar sagrado por la comunidad Nasa.

La organización indígena representada en la guardia, armados con bastones de mando entró en pugna con el ejército en una lucha por la tierra y la autonomía. La guardia indígena después de soportar tiros al aire y el amedrentamiento propio de la guerra, consiguió desalojar parcialmente a la fuerza pública, hecho que significó un logro importante en el proceso indígena del Cauca.

Por consiguiente interpretando el mural 4, en el cual aparece la imagen de una mujer que alza en su brazo izquierdo el bastón de mando, da cuenta de un empoderamiento que va alcanzando la comunidad con el paso del tiempo, la mujer de la escena ya no es alguien que contempla, sino que acciona el bastón sobre un territorio, algo similar a lo que sucedió en julio del 2012 en el cerro de Berlín.

En los murales cuatro y cinco aunque no son producciones de artistas locales, son representaciones que emergen de un proceso de conocimiento de la comunidad e interpretación por parte de los artistas que allí intervienen. El mural cinco visibiliza por medio de las figuras y formas el valor que tiene la guardia indígena y la autonomía hacia la cual se encamina actualmente el Proyecto Nasa.

El bastón de mando símbolo de empoderamiento sobre el territorio, de autonomía y de resistencia pacífica, ocupa en las representaciones visuales de hoy un lugar central y predominante respondiendo no solo a una apropiación de este símbolo por parte de la comunidad, sino a una intención desde el arte muralista de fijar en la memoria de los habitantes de Toribío, un universo simbólico-cultural dinámico y en permanente construcción, del cual el bastón hace parte.

En efecto para el siglo XXI los murales son tomados como herramienta comunicativa de alcance masivo, desde la cual se hace posible recrear a partir de la imagen la tradición y contribuir a la construcción de una memoria histórica y social, que posibilite en la comunidad la continuidad de los procesos de lucha y resistencia en defensa de la unidad, tierra, cultura y la autonomía, consignas actuales del movimiento indígena caucano.

III. Murales de re-significación y resistencia.

La organización indígena del Cauca surge y se consolida en una relación antagónica con el Estado colombiano que reconoce derechos en sus leyes, pero los niega constantemente con su práctica, permitiendo que el temor, la violencia, la pobreza, la corrupción, el narcotráfico, el despojo de tierras y en esta línea el saqueo de los recursos naturales por parte de las grandes multinacionales, se vuelvan parte de la cotidianidad del pueblo colombiano, y en mayor medida, para quienes habitan en el campo.

Toribío, territorio rural e indígena de Colombia, cumplió en el 2013 tres décadas de ser un escenario permanente del conflicto armado interno, y un poco más de cuarenta años de considerarse uno de los municipios más representativos para la comunidad Nasa y el movimiento indígena del Cauca.

Allí, el muralismo emerge en el siglo XXI con un sentido político más que estético, se le demanda al arte como actividad social, ayudar en un proceso de fortalecimiento de la identidad. Por ello, las paredes son un lienzo donde hay lugar para representaciones visuales que entrelazan la exaltación a manifestaciones culturales, con el sentimiento arraigado de rechazo al conflicto armado y negación a dinámicas globalizantes propias del sistema social hegemónico, al que la población Nasa hace resistencia desde su organización.

Frente al conflicto armado la tarea desde los murales durante la Minga Muralista, estuvo enfocada a la re-significación del espacio público de Toribío, no obstante por espacio público se comprende un lugar de plena accesibilidad no negado para nadie; en esta medida ¿puede ser el casco urbano de Toribío un espacio considerado público, cuando la guerra y la militarización constante han provocado por mucho tiempo barreras físicas, simbólicas y psicológicas que impiden su libre acceso para quienes allí habitan?

Romper con el miedo de transitar por una zona escenario del conflicto armado se considera como uno de los grandes alcances del proceso de pintura que deja la *Primera Minga de Muralistas de los Pueblos*.

Desde un ejercicio de grafiti, tiza y muralismo colectivo y comunitario, se posibilita la recuperación del espacio público toribiano, se da la re-apropiación por parte de la comunidad y la apropiación desde los artistas de la 'zona del bombazo'. Calle ubicada frente a la estación de policía reconocida así desde el año 2011, tras la explosión de una chiva bomba que dejó como saldo 4 personas muertas, 103 heridas y un aproximado de 400 casas destruidas.

Las paredes de estas casas en ruinas hoy trincheras militares, fueron llenas de colores, trazos, imágenes y frases como los presentan los murales 6, 7 y 8 "sin ejércitos existiría la paz" "odiamos su guerra" "más yuca menos bazuca", "dignidad", "nosotros tenemos un plan de vida, el gobierno un plan de muerte", y "fuerza para la tierra", entre otros.



Mural 6 (Minga Muralista de los Pueblos, 2013)



Mural 7: (Minga Muralista de los Pueblos, 2013)

Esto permite la re-significación de un escenario de violencia, se crean otros recuerdos para la memoria colectiva, se apoya a la población en su rechazo a la guerra y a la presencia de actores armados legales o ilegales.

Este espacio instrumentalizado por grupos guerrilleros y por el Estado representado en la fuerza pública, es valorizado culturalmente de nuevo por el accionar del arte público, urbano, colectivo y comunitario revitalizando un sentido de pertenencia socio-territorial como símbolo de identidad de Toribianos/as, sobre este lugar desterritorializado por la guerra.

La intervención en la 'zona del bombarzo' permitió no solo una nueva forma de vinculación de los habitantes con su territorio, también contribuyó a establecer nuevas relaciones de los artistas con su labor, como lo afirmaron algunos:

“un contexto cultural tan fuerte lo lleva a uno a reflexionar sobre cuál es el sentido de esa imagen para las personas que están ahí o para ese territorio, no se trata de decir listo voy a hacer algo bonito acá, sino encontrarse con un lugar con esa significación tan fuerte, eso es algo que en el arte urbano se deja de lado, porque se privilegia la estética por encima del significado” (RAYMON, 2014)

“Estar allá cambia la intervención, cambia la relación de nosotros con la pintura, cambia la relación de la gente con la pintura, el sentido y el contexto tiene más fuerza y le da a uno como más motivación para poder ir allá”. (HEREDIA, 2014)

Esta intervención significó entonces un acto político de apropiación del espacio y un apoyo desde el arte al proceso de resistencia que tiene lugar en Toribío, no solo por el hecho de dejar plasmadas un cierto número de frases, imágenes y mensajes en un escenario testigo de la violencia por el conflicto armado como este, sino por realizarse a pesar del rechazo y las intimidaciones por parte de militares y policías, frente a un accionar tan antagónico al de ellos como lo fue el de los artistas.

La experiencia de la intervención (Mural 8) hecha por el colectivo Dexpierte da cuenta de ello:

“pintamos una campesina y la frase la sacamos del video de la Minga del 2008 que decía ‘nosotros tenemos un plan de vida, el gobierno tiene un plan de muerte’ y todos los militares y policías que estaban ahí se nos vinieron encima (diciendo) que no, que eso era subversivo, que estábamos hablando mal del gobierno que teníamos que borrar ese grafiti, que eso era para judicializar.

Toda una estrategia de temor, de miedo, de amenaza por algo que es verdad y la frase no la decíamos nosotros, hacia parte de la movilización de la Minga. Fue complicado el momento, fue tensionante, además porque la fuerza pública llega con todo un aparato que te intimida, mira dónde estás pintando y porque pintas ese tema, deja tan solo la viejita.

Entramos también a defender como bueno, estamos en otro espacio, esto no es solamente arte por arte, sino que estamos reivindicando un espacio, un espacio que ha sufrido una violencia directa que amenaza el territorio indígena y no vamos a llegar con florecitas y palabras de amor y respeto, sino que tenemos que llevar un mensaje también directo”.
(DEXPIERTE, 2014)



Mural 8: (Minga Muralista de los Pueblos, 2013)

Es importante anotar que estos tres sentidos sobre los cuales se guió el proceso de análisis del muralismo en Toribío en el presente capítulo; identidad cultural, memoria histórica, re significación y resistencia, son encontrados de manera recurrente en una sola composición, que se expone en el mural 9.



Mural 9: (Minga Muralista de los Pueblos, 2013)

Partiendo de una lectura de izquierda a derecha este mural se encuentra dividido en tres momentos, en el primero está la frase de origen zapatista ‘no venderse, no rendirse, ni dejarse engañar’. En seguida y sobre un fondo amarillo (color que significa buena producción, cosechas y armonía) aparece la representación de autoridades espirituales Nasa, como la figura de un hombre mayor, el cóndor y el trueno. En el centro se observa el bastón de mando empuñado por un brazo del mayor, el cual sale desde la parte inferior del mural acompañado por una planta verde que orienta la mirada al tercer momento del mural.

En secuencia y bajo un fondo rojo (color que representa sangre y violencia), se visualiza como figura central una retroexcavadora sobre un terreno de tumbas por las cruces que allí aparecen. Tras la maquinaria se encuentra la figura del fruto del maíz, pero sus granos son pequeñas calaveras, en la parte superior aparece el dibujo de un helicóptero, y por último ocupando la parte final de la derecha del

mural, se observa una mano verde, de uñas largas con una posición en la que parece estar controlando o manipulando esta escena divisada sobre el fondo rojo.

A continuación se presenta el relato sobre esta obra, contado por los artistas realizadores que describen y narran la significación e intensión comunicativa de este mural. Adrián Velasco y Hernando Reyes cuentan al respecto:

“El mural tiene como título el plan de vida enfrentando al plan de muerte. Es un mayor enfrentando todo lo que viene desde afuera con el bastón de mando, con el cóndor como autoridad espiritual y con una frase que dice –esa frase es zapatista- ‘no venderse, no rendirse y no dejarse engañar’, entonces esa fue la idea del mural y la realizamos como en tres días con la participación de estudiantes que nos ayudaron a construir la idea (...) la idea surgió a partir de diferentes mandatos, diferentes encuentros que se han hecho, por ejemplo, el último congreso que se hizo del CRIC en Coconuco, en todos ellos se habla de autonomía y de resistencia de impulsar lo propio.

Este mural trataba de representar el plan de muerte y el plan de vida, el plan de vida es el de las comunidades indígenas del pueblo Nasa frente al plan de muerte que se viene implementando sobre las comunidades. Por ejemplo, está la minería, la militarización, están los mega proyectos, la legislación de despojos, la cooptación. Tratábamos era de representar los dos puntos de vista, el que es comunitario, el de compartir, el de la Minga que es una propuesta colectiva; con el otro modelo que es individualista, el cual busca generar más capital a causa del despojo de la madre tierra. Este mural me parece que fue el más importante que realice sobre todo por el contenido que tenía, y nosotros cogimos una frase que es del pueblo zapatista que es ‘no venderse, no rendirse, no dejarse engañar’. Esa fue la frase que escogimos teniendo referencia las comunidades mexicanas del pueblo zapatista, sobre todo porque había mucha gente de México y nos comenzaron a compartir experiencias de las comunidades de allá.

Por eso me pareció muy interesante porque la frase también es muy fuerte e invita o cumple el objetivo que quería la Minga, que el territorio no es como lo pintan sino como lo pintamos, entonces me parece que el mural entrando a Toribío da un buen mensaje”
(REYES, 2014)

Consecuentemente esta representación contiene los tres sentidos resaltados con anterioridad identidad, memoria, re-significación y resistencia, lo que reafirma que el arte muralista en este territorio, que en sus inicios se desarrolla bajo una idea

estética de embellecer los espacios de las escuelas, se consolida como actividad social.

Este tipo de actividad en Toribío está orientada políticamente en el rescate cultural de símbolos y significados de una comunidad donde la guerra, el narcotráfico, la exclusión y la globalización entre otros factores, amenazan constantemente los vínculos, la cohesión y la organización social.

Un testimonio de Breiner lo ratifica:

“Lo del arte ha sido una apuesta casi nueva y es una apuesta política y de la escuela. Desde que se empieza con esa iniciativa se retoma desde el arte otra forma de hacer resistencia y como desde las diferentes formas de expresión del arte; por ejemplo, las señoras que se dedican al tejido expresan toda una simbología la cual representa la pervivencia de los pueblos. Y últimamente la implementación de los murales, ha sido una apuesta política a los territorios porque son una manera de control territorial y de decir esto es del pueblo Nasa. También se resalta mucho la lengua propia en la actividad del muralismo, lo que ha hecho que la gente empiece a mirar el arte no solamente como una forma de ocupación del tiempo libre, sino como una manera de resistencia y una apuesta política” (ORTIZ YULE, 2014)

Consideraciones finales

“lo del muralismo si se toma desde el punto que lo hemos ido implementando nosotros desde la apuesta política y artística, la idea es ampliarlo a otros territorios inclusive se inicia acá en Toribío pero ha tenido gran acogida y gran admiración por los otros territorios de la zona norte, ellos ya han planteado en qué momento se puede ir a otros territorios a establecer este tipo de trabajo artístico” (ORTIZ YULE, 2014)

I. Recomendaciones a la experiencia *Primera Minga de Muralistas de los Pueblos.*

Pese a que no fue propósito de la presente investigación realizar una evaluación del encuentro *Primera Minga de Muralistas de los Pueblos*, se plantean a continuación algunas recomendaciones que surgen del conocer e interpretar la experiencia de los artistas participantes como de eventos póstumos a la Minga Muralista.

- Si los murales de construcción comunitaria potenciaron el encuentro *Primera Minga de Muralista de los Pueblos*, este evento y los que se realicen a futuro deben mantener y potenciar el trabajo comunitario en torno al arte para que este siga cumpliendo la función que se le otorga frente al fortalecimiento cultural necesario en la comunidad.
- Es deber de los artistas locales mantener y revitalizar constantemente la actividad del muralismo sosteniendo una relación con esta práctica desde la cotidianidad en la escuela y en el espacio público del municipio.
- La organización indígena que funciona en Toribío tiene la posibilidad de extender el trabajo de muralismo no solo al interior del municipio sino para el territorio Nasa localizado en el departamento del Cauca como en otros departamentos.

- Frente al reconocimiento externo que deben o no tener los murales, es deber de la comunidad llegar a un acuerdo con instituciones gubernamentales frente a los intereses políticos, económicos y sociales que se persigue con la publicación de los murales en diferentes medios. Es contradictorio que mientras que con la actividad del muralismo se promueve el fortalecimiento cultural que propicie la cohesión social, hechos como la publicación del libro de la Minga por parte de la Unidad de Víctimas, genere fuertes divisiones al interior de la organización indígena y sus líderes, por no acordar debida y previamente los términos de dicha publicación.
- Si bien se comprende que muchas veces las comunidades indígenas han sido usadas como objetos de estudio por académicos que no dejan procesos ni productos que sirvan de retroalimentación para la comunidad, es importante que estas comunidades mantengan un marco de apertura para nuevas perspectivas sobre sus procesos, no porque la lectura de la academia sea indispensable para ellos como comunidades, sino porque tras formas de pensamiento y acción sobre el mundo como el que posee la academia y las comunidades indígenas se enriquecen profundamente en su interrelación.

II. Del muralismo como proceso artístico

En la presente investigación se encontró que la práctica muralista como expresión artística dentro de la comunidad Nasa tiene una historia aproximada de veinte años en los que se rastrean cambios y permanencias importantes en las representaciones, las técnicas, los sentidos, los artistas, las instituciones y relaciones sociales que median esta práctica.

Respecto al cambio en las representaciones fue reflejo el análisis desarrollado en el tercer capítulo en torno al bastón de mando, elemento que presenta importantes variaciones en el tamaño, color y predominancia dentro de las composiciones registradas en la década de 1990 y los años 2012 y 2013.

Otras representaciones constantes y cambiantes en el marco del periodo señalado corresponden a la luna y el sol. En los murales más actuales sus imágenes se acompañan de los nombres en Nasa Yuwe A`te (Luna) Tek y Tay (sol). En este marco es en el año 2012 (muy reciente para el proceso que lleva el programa de fortalecimiento del Nasa Yuwe) cuando aparecen por primera vez los murales reforzados con palabras y consignas en el idioma nativo.

Igualmente, las mochilas y chumbes se observan como elementos permanentemente representados, encontrando en los muros más recientes una visibilidad y claridad mayor respecto a las formas y simbología que los componen. Desde entonces en los murales permanece un fuerte sentido de resaltar manifestaciones culturales componentes de una identidad Nasa.

Respecto a las transformaciones en las técnicas, la Minga Muralista produjo implicaciones en este campo tanto en artistas locales como externos, se resalta de ambas partes un proceso de aprendizaje en el uso de herramientas, colores y estilos en el trabajo artístico desarrollado. La Minga consistió en un encuentro de múltiples técnicas, estilos, colores, y herramientas. Hubo lugar para aerosoles, proyecciones en las paredes (para los formatos más grandes), vinilos, acrílicos, pinceles, espátulas, rodillos, brochas, stikerst, plantillas, andamios y escaleras.

Edgar Pazú artista local relata:

“las técnicas yo desconocía totalmente, pintaba a punta de brocha imagínese unas paredes inmensas a punta de brocha, y algo que está ahí que uno no ve, que eran los rodillos, por eso también me sirvió mucho la minga, las latas, ahora no sé qué es pintar sin latas y sin rodillo. Rinde más y claro que es muy bonito, la Minga para mí fue eso un espacio de aprendizaje más que aportar, también aprender, intercambiar con los otros y los demás. Si aprendieron de mi bonito, yo si aprendí mucho de ello” (PAZÚ, 2014)

Para los artistas locales este encuentro de carácter internacional potenció el trabajo que han desarrollado en el territorio, lo que responde primero al reconocimiento y apreciación que recibió su labor por parte de otros artistas con

recorridos relevantes en el campo del arte urbano; segundo al posicionamiento del muralismo como una actividad artística común para la comunidad toribiana y tercero a que el movimiento que la minga generó en torno a los murales otorgó seguridad para los y las artistas locales respecto a su práctica lo que alejó el miedo en ellos de pintar e intervenir el espacio público y diferentes locaciones de su territorio.

La *Primera Minga de Muralistas de los Pueblos* se reconoce entonces en el presente trabajo como un encuentro artístico que se inserta en un proceso de muralismo desarrollado internamente en la comunidad Nasa revitalizándolo, introduciendo nuevas técnicas, herramientas, artistas y estilos al proceso interno.

Al mismo tiempo este encuentro artístico fortaleció el muralismo como práctica y proceso de manera externa. De acuerdo a un enfoque de minga las creaciones tuvieron un carácter colectivo y comunitario que posibilitó el compartir e intercambio de saberes e ideas, bajo una lógica solidaria y no competitiva propia de bienales y otros encuentros en torno al arte.

La Minga Muralista generó entonces la consolidación de una red de artistas con intereses a fines, como el trabajo con comunidades indígenas, remuneraciones no económicas e intervenciones en el espacio público con fines políticos. Posterior a la minga muchos artistas afirman seguir en contacto con otros colegas llevando a cabo y de manera conjunta trabajos, proyectos y procesos con otras comunidades.

La minga,

“ayudó a fortalecer el grupo de personas que tienen esos intereses, digamos que acá en Bogotá y en Colombia hay muchísimos pintores y hay unos cuantos que les interesa esa rama de la pintura y fuimos en gran parte de los que fuimos allá (...) nos volvimos también amigos de otros pintores y muchos más amigos de otros pintores y conocimos mucha gente ahí y empezamos a tener relación y hoy en día camellamos con ellos” (FONSO, 2014)

“generó un encuentro de mucha gente que estaba haciendo lo mismo pero que no se conocía, se hizo como una red de pintores, (la minga) hace una explosión de gente que no se veía pero que sabían que estaban ahí” (BRAVO, 2014)

“de ahí surgen nuevas propuestas que nos permiten saber que es posible hacer mingas como esas en otros lugares, de hecho ya se ha ido proponiendo que hagamos el ejercicio en otros lugares por ejemplo en el Putumayo y pensamos que en lugares como Jambaló que es vecino a Toribío también se puede hacer el ejercicio, pero también vemos que en otros lugares se están repitiendo ese tipo de cosas” (GÓMEZ J. , 2014)

“Nosotros (Colectivo MAL) creemos que de ahí parte un proyecto que estamos desarrollando ahorita, prácticamente puede partir de ahí de la minga que se llama Sabias Raíces, y este es un trabajo con comunidades indígenas ya trabajamos con los Nukak y ahora vamos a recorrer otros espacios y yo creo que parte de ahí” (HEREDIA, 2014)

El muralismo es una práctica artística en Toribío que con el tiempo se solidifica como actividad social que adquiere el apoyo de artistas externos y es promovida por importantes instituciones locales como el CECIDIC, la escuela artística Çxapik, la casa cultural municipal, la alcaldía, el proyecto Nasa y otras organizaciones que han puesto sus ojos en los procesos encaminados por la comunidad Nasa. En consecuencia las relaciones sociales en torno a esta práctica han variado con el tiempo respondiendo esto a procesos sociales, políticos y culturales que acaecen en Toribío y que vuelcan la mirada al arte y al muralismo en particular como medio de expresión y comunicación con un alcance masivo.

El evento *Primera Minga de Muralistas de los Pueblos* se sustenta y legitima por una tradición artística en el municipio en torno al encuentro Cultural Álvaro Ulcué Chocué; al mismo tiempo se establece como un agente renovador y generador de nuevas prácticas sociales culturales y políticas. Desde el muralismo en minga ‘se trabajó con colectivos que han compartido con otros pueblos que luchan y resisten por pervivir, “caminar la palabra de la comunidad” frase surgida desde el pueblo Nasa ha trascendido “fronteras” hasta los pueblos indígenas de Chiapas y así mismo de allá hacia acá, “no venderse, no rendirse, no dejarse engañar’ (ACIN, ACIN, 2013)

Las condiciones sociales de producción bajo las cuales se desarrolla el muralismo, son interdependientes con las estructuras sociales y organizativas pertenecientes al pueblo Nasa, y bajo el carácter de minga y de arte comprometido el sentido del muralismo no consiste en dejar una serie de obras y paredes pintadas estéticamente aceptadas por un espectador, sino en un trabajo producido colectivamente que genera relaciones e interacciones comunitarias desde las cuales se afianzan vínculos y luchas sociales a nivel nacional e internacional.

Finalmente en el marco de un estudio del muralismo como proceso artístico en Toribío la presente investigación no ahondó en profundidad el periodo de fines del siglo pasado e inicios del presente, ya que se trabajó de manera colateral murales y eventos respectivos que funcionaron como antecedentes para comprender la génesis y el desarrollo de la Minga Muralista. En tanto la presente investigación deja una puerta abierta para profundizar y entrar en detalle sobre esta historia.

Se considera que un estudio detallado del proceso de cualquier expresión artística recurrente y permanente en el tiempo y espacio de una sociedad, tal como el muralismo en Toribío, puede dar cuenta de las interdependencia e interrelaciones constantes entre el arte y la sociedad desde el análisis de cambios y permanencias en las técnicas, los sentidos, los artistas, las instituciones, las relaciones sociales y los elementos presentes y ausentes en las representaciones.

III. Del muralismo como arte público y político

Desde el año 2012 el trabajo con los murales en Toribío se orienta desde un espacio pedagógico y escolar hacia la construcción de imágenes y mensajes con conciencia crítica de la realidad, que emergen del trabajo comunitario y reflexivo entre niños, niñas, jóvenes, estudiantes, maestros y artistas.

Cada mural construido en este marco es resultado de un trabajo conjunto que trasforma de manera inmediata muros de salones de clase y espacios comunes al interior de las escuelas. El muralismo se toma como un trabajo de concientización a partir del arte sobre aspectos que debilitan la cohesión social como la pérdida de identidad cultural, la minería y el conflicto armado.

La Minga Muralista sustentada por este proceso tuvo como primer momento talleres a partir de los cuales la comunidad Nasa representada por sus autoridades tradicionales entabló diálogos y talleres con los y las artistas con el fin de que ellos pudieran realizar representaciones acordes con la comunidad que visitaban y de tal forma el muralismo se convirtiera en un medio de comunicación a toda la comunidad fortaleciendo la dimensión simbólica de los espacios públicos del casco urbano de Toribío.

Este arte comprometido con la comunidad y fuera de las lógicas del mercado que nace de un previo trabajo comunitario y pedagógico se fortalece en la Minga Muralista y se consolida como un arte público y político. Su sentido como un arte público se afirma, en la intención explícita del y la artista de pensar la obra en función de un encuentro con la comunidad y al ser un conjunto de producciones artísticas no monumentales que se toman el espacio público como escenario.

Mientras, su sentido político se encuentra en la apropiación de espacios desde un aporte de elementos de comprensión y análisis a partir de un lenguaje plagado de símbolos y metáforas en pro de un fortalecimiento identitario, re creación de la memoria histórica y la re-significación de espacios como una expresión de resistencia y rechazo al conflicto armado.

En consecuencia y parafraseando a Siah Armajani ideólogo del arte público en Baudino (2008), se afirma que el arte muralista que tiene lugar en Toribío se inscribe en una lógica en la que: *No trata de los gustos de las personas, sino de las necesidades de la comunidad. No trata acerca de la angustia del artista, sino de la felicidad y bienestar de los habitantes de Toribío. No trata del mito del artista, sino de su sentido comunitario. No pretende hacer que la gente se sienta empequeñecida e insignificante, sino de enaltecer su cultura, no trata acerca del vacío existente entre la erudición y el público, sino que busca que el arte sea público y comunitario y que el artista sea un vecino, un amigo, un hermano.*

Políticamente, el muralismo como práctica cultural cobra sentido en la medida que está regenerando permanentemente el tejido social y la identidad Nasa. En primer

lugar, desde los nuevos lazos y vínculos que potencia el ejercicio de la pintura y segundo desde la re apropiación de espacios y la marca territorial que significa sobreponer representaciones simbólicamente importantes para la comunidad encima de grafitis y esténciles de las FARC o de los vestigios de enfrentamientos y hostigamientos con el ejército, que eran lo común de las paredes en el casco urbano hasta el encuentro muralista.

¿Cuáles son las implicaciones y alcances sociales, políticos y culturales del arte muralista en Toribío? El muralismo en territorio Nasa se consolida como una acción política que hace frente en primera medida a la identidad negativa de la comunidad toribiana producto de la estigmatización generada en los medios masivos de comunicación, frente a la difícil y constante situación del conflicto armado que tiene lugar en el municipio.

En segunda instancia el muralismo entra a complementar un proyecto pedagógico y político planteado desde 1971 en las demandas del Cric: defender la historia, la lengua y las costumbres indígenas. Con ello se convierte en una práctica portadora de valores colectivos y comunicadora de asuntos sociales que en un tercer punto da lugar a la apropiación y re-significación del territorio frente al accionar de grupos armados legales o ilegales que hacen presencia y han dejado huella en el espacio público.

No obstante, los murales o cualquier tipo de expresión artística no están en la capacidad de transformar estructuras políticas, sociales y culturales basadas en relaciones de poder y dominación que han generado violencia, pobreza y exclusión de una comunidad, en tanto aportan a un fortalecimiento interno dejando una huella en la memoria de quienes se encuentran con este arte que aparece y desaparece en la cotidianidad.

Del muralismo en Toribío se encontraron tres importantes implicaciones y funciones interrelacionadas a) estéticamente, transforma a Toribío en un museo al aire libre, b) pedagógicamente, busca hacer ahínco en una población joven comunicando sobre la cultura hecha tradición y c) políticamente da lugar a la

reapropiación y re-significación de espacios escenarios del conflicto, apoyando de tal manera la resistencia civil de la comunidad Nasa para el siglo XXI.

En concordancia con las apreciaciones del artista Jafeth Gómez sobre el trabajo de muralismo en Toribío se considera que su implicación más inmediata está en que:

“La gente empieza a creer mucho más y auto-reconocerse y eso a mí me parece lo importante. Porque siempre ha habido o esa negación al indígena de su cultura, de sus saberes y sobre todo en esa zona siempre ha estado relacionado con aspectos de la insurgencia.

A partir de los murales ellos comienzan a ver que hay otros valores, que hay otras cosas y que ellos mismos como cultura tienen mucho que aportar a una sociedad que necesita de referentes, sobre todo cuando se ha mirado hacia lo blanco, hacia la civilización occidental y no se ha reconocido todo el valor su sabiduría ancestral, que son conocimientos muy valiosos.

Entonces, a partir de un reconocimiento de esa cultura propia comienzan también a sentir que lo que hacen tiene un valor y que pueden aportar a una sociedad que de alguna manera busca un proyecto social donde haya más equidad y más justicia social”. (GÓMEZ J. , 2014)

Bibliografía

Libros y Revistas

Alcaldía Municipal de Toribío. (2012). *Plan de desarrollo Toribío 2012-2015*. Toribío: Alcaldía Municipal.

ARANGO, D. (2006). *Pedro Nel Gómez y su época un compromiso del arte con la historia*. Medellín: Fundación Casa Museo.

BADUINO, L. (2008). Una aproximación al concepto de arte público. *Boletín Gestión Cultural*, 1-10.

BAENA, J. (2004). Dimensión Estética en el diseño de los Chumbes Baena. *¿Qué es diseño Hoy? Primer Encuentro Nacional de Investigación en Diseño*. Universidad Icesi .

BECKER, H. (2008). *Los Mundos del Arte* . Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes .

BERGER, J. (2000). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.

Colectivo Tranvía Cero. (2012). Arte y comunidad, espacios de transformación. *Espacios para la cultura*, 62-66.

CRIC. (2004). *¿Qué pasaría si la escuela? 30 años de construcción de una educación propia*. Bogotá D.C.: Fuego Azul.

CUENCA, M. J. (2007). Arte y espacio público. *Red Visual*, 4-8.

GARCIA, N. (1979). *La producción simbólica* . México: Siglo XXI editores.

GÓMEZ, F. (2004). Arte Ciudadanía y Espacio Público . *On the waterfront*, 36-51.

GIDDENS, A. (2000). *La Constitución de la sociedad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

- GUBER, R. (2001). *La etnografía, método, campo y reflexividad*. Bogotá: Norma.
- GUHA, R. (2002). *Las voces de la historia y otros estudios subalternos*. Barcelona: Crítica.
- HEINICH, N. (2003). *La Sociología del arte*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- HERNANDEZ, E. (2006). La resistencia civil de los indígenas del Cauca. *Papel Político*, 177-220.
- IZQUIERDO, J. (2010). "TRANSFORMACIONES EN LOS PROYECTOS DE VIDA PROFESIONAL". Santiago de Cali, Colombia: Universidad del Valle.
- LE GOFF, J. (1991). *El orden de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- MANDEL, C. (2007). Muralismo Mexicano: arte público, identidad, memoria colectiva. *Escena*, 30(61), 37-54.
- PANOFSKY, E. (2001). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Universidad.
- PEÑARANDA, D. (2012). *Nuestra vida ha sido nuestra lucha resistencia y memoria en el Cauca indígena*. Bogotá : Taurus.
- QUIROZ, J. (14 de 12 de 2009). Arte, sociedad y sociología. *Sociológica*, 24(71), 89-121.
- RAPPAPORT, J. (2000). *La Política de la memoria*. Cali: Universidad del Cauca.
- RODRÍGUEZ, Á. (2003). *Proyectos Educativos Comunitarios en Pueblos Indígenas* . Bogotá : Fundación Caminos de Identidad .
- ROZENTAL, M. (2009). ¿Que palabra camina la minga? *Deslinde*, 50-59.
- STRAUSS, A., & CORBIN, J. (2002). *Bases de la investigación cualitativa. Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Medellín: Universidad de Antioquia.

- WEBER, M. (2001). *Ensayos sobre metodología sociológica*. Buenos Aires: Amorrourtu.
- WILCHES, G. (2005). *Proyecto Nasa: La Construcción del Plan de Vida de un Pueblo que Sueña*. Bogotá : Programa de la Naciones Unidas para el Desarrollo.
- YATACUE, D., ALFONSO, C., & VITONAS, E. (2013). *Proyecto Minga Muralista de los Pueblos*. Toribío-Cauca: Cecidic, Proyecto Nasa, Alcaldía municipal.
- YULE, M. (1996). *Por los senderos de la memoria y el sentimiento Paez*. Toribío: Programa de Educación Bilingüe Intercultural Pebin: Proyecto Nasa .
- YULE, M., & VITONAS, C. (2004). *La metamorfosis de la vida*. Cali: Proyecto Nasa.

Contenido Online

- ACIN. (2013). *ACIN*. Recuperado el 21 de Noviembre de 2014, de <http://www.nasaacin.org/informativo-nasaacin/nuestra-palabra-kueta-susuza-2013/6427-cauca-minga-de-muralistas-de-los-pueblos-en-Toribío>
- ACIN. (Mayo de 2013). *Asociacion de Cabildos Indígenas del Norte*. Recuperado el 14 de Agosto de 2014, de <http://www.nasaacin.org/index.php/informativo-nasaacin/3-newsflash/5728-deparedes-planas-a-ideas-en-murales>
- ACIN. (Febrero de 2014). *ACIN*. Recuperado el Julio de 2014, de <http://www.nasaacin.org/informativo-nasaacin/3-newsflash/6698-no-queremos-m%C3%A1s-guerra-en-el-territorio,-queremos-la-verdadera-paz>
- Agenda Propia. (13 de Noviembre de 2013). *Agenda Propia información del Cauca para Colombia y el mundo*. Recuperado el 9 de Enero de 2014, de <http://www.agendapropia.com/index.php/tramas-2/2305-Toribío-sera-epicentro-de-encuentro-internacional-de-muralistas-por-la-paz>

Alcaldía Municipal de Toribío. (05 de Octubre de 2012). *Alcaldía Municipal de Toribío* . Recuperado el Septiembre de 2014, de http://Toribío-cauca.gov.co/mapas_municipio.shtml?apc=bcxx-1-&x=2662846

Alcaldia Municipal de Toribío. (3 de Mayo de 2014). *Facebook*. Recuperado el 3 de Mayo de 2014, de <https://www.facebook.com/ToribíoUnSuenoPosible/photos/t.100000954673858/302541313236616/?type=3&theater>

Colombia Nativa. (9 de Diciembre de 2013). *Colombia Nativa*. Recuperado el 17 de Mayo de 2014, de <https://www.youtube.com/watch?v=k7W9kxzifJY>

Grafica Mestiza . (13 de Noviembre de 2013). *Mavizu*. Recuperado el 23 de Mayo de 2014, de <http://mavizu.wordpress.com/2013/11/15/mi-nombre-es-martin/>

JEAN, M. (1999). *Congreso Virtual sobre Espacio*. Recuperado el 17 de Mayo de 2014, de http://congresoartes.com.ar/portal/?page_id=398

Minga Muralista de los Pueblos. (30 de Octubre de 2013). *Facebook*. Recuperado el Octubre de 2014, de <https://www.facebook.com/MingaMuralistas/photos/pb.230954807070780.-2207520000.1420826587./233431033489824/?type=3&theater>

Minga Muralista de los Pueblos. (29 de Octubre de 2013). *Facebook*. Recuperado el Octubre de 2014, de <https://www.facebook.com/MingaMuralistas/photos/pb.230954807070780.-2207520000.1418627026./233407496825511/?type=3&theater>

Minga Muralista de los Pueblos. (26 de Octubre de 2013). *Flicker*. Recuperado el 24 de Septiembre de 2014, de <https://www.flickr.com/photos/muralistas/10719374044/>

ONIC. (21 de Octubre de 2013). *Organización Nacional de Indígenas de Colombia*. Recuperado el 12 de Septiembre de 2014, de

<http://cms.onic.org.co/2013/10/pueblos-indigenas-de-colombia-se-mantendran-en-minga-social/>

PRADA, E. (s.f.). *Foro Iberoamericano de Periodistas en DDHH*. Recuperado el 10 de Diciembre de 2013, de <http://forohumanos.weebly.com/colombia.html>

Proclama del Cauca. (6 de Mayo de 2014). *Proclama del Cauca*. Recuperado el 12 de Mayo de 2014, de <http://www.proclamadelcauca.com/2014/05/subdirector-de-participacion-de-la-unidad-para-las-victimas-presenta-excusas-publicas-por-contrariedad-creada-con-el-lanzamiento-del-libro-Toribio-no-es-como-lo-pintan.html>

Revista Semana. (09 de Julio de 2012). Recuperado el 16 de Marzo de 2014, de <http://www.semana.com/nacion/articulo/Toribio-pueblo-guerra-no-duerme/260897-3>

RIOS, F. (15 de Marzo de 2014). *El Espectador*. Recuperado el 16 de Marzo de 2014, de <http://www.elespectador.com/noticias/nacional/los-proyectiles-del-arte-galeria-481042#>

ROJAS, J. (24 de Noviembre de 2013). *El País*. Recuperado el 17 de Enero de 2014, de <http://www.elpais.com.co/elpais/judicial/noticias/Toribio-pueblos-atacados-por-farc-como-pintan>

RUIZ, C. (s.f.). *Revista Aleph*. Recuperado el 21 de Mayo de 2014, de <http://www.revistaaleph.com.co/desde-aleph/420-los-murales-de-alipio.html>

Entrevistas y fotografías

Aguirre, L. (2014). *Archivo Fotografico*.

ARA, C. (22 de Septiembre de 2014). Antecedentes. (L. AGUIRRE, Entrevistador)

BRAVO, D. (30 de Septiembre de 2014). Experiencia Minga Muralista. (L. AGUIRRE, Entrevistador)

DEXPIERTE. (16 de Septiembre de 2014). Experiencia Minga Muralista. (L. AGUIRRE, Entrevistador)

FONSO, J. C. (8 de Septiembre de 2014). Experiencia Minga Muralista. (L. AGUIRRE, Entrevistador)

FORERO, L. (17 de Septiembre de 2014). Experiencia Minga Muralista. (L. AGUIRRE, Entrevistador)

GÓMEZ, J. (18 de Septiembre de 2014). Experiencia Minga Muralista y proceso en Toribío. (L. AGUIRRE, Entrevistador)

HEREDIA, O. (8 de Septiembre de 2014). Antecedentes. (L. AGUIRRE, Entrevistador)

Minga Muralista de los Pueblos. (Octubre de 2013). Archivo Fotografico. Toribío, Cauca.

Niño, J. (Octubre de 2013). Registro fotografico . Toribío, Cauca.

NIÑO, J. (24 de Septiembre de 2014). Experiencia Minga Muralista. (L. AGUIRRE, Entrevistador)

ORTIZ YULE, B. (24 de Marzo de 2014). Muralismo en Toribío. (A. Laura, Entrevistador)

PAZÚ, E. (27 de Marzo de 2014). Proceso de muralismo en Toribío. (L. AGUIRRE, Entrevistador)

RAYMON, N. (22 de Marzo de 2014). Experiencia de Minga Muralista. (L. AGUIRRE, Entrevistador)

REYES, H. (9 de Septiembre de 2014). Antecedentes. (L. AGUIRRE, Entrevistador)

- VALDERRAMA, A. (22 de Marzo de 2014). Experiencia Minga Muralista. (L. AGUIRRE, Entrevistador)
- VELASCO, A. (24 de Marzo de 2014). Experiencia de Minga Muralista. (L. AGUIRRE, Entrevistador)
- VELASCO, A. (14 de Septiembre de 2014). Proceso de muralismo en Toribío. (L. AGUIRRE, Entrevistador)
- VILA, T. (12 de Septiembre de 2014). Experiencia Minga Muralista. (L. AGUIRRE, Entrevistador)
- Vitónas, E. (25 de Marzo de 2014). Contexto Minga Muralista. (L. Aguirre, Entrevistador)
- VLOCKE. (18 de Septiembre de 2014). Experiencia Minga Muralista. (L. AGUIRRE, Entrevistador)

ANEXOS.

Los anexos de este trabajo se encuentran en la carpeta adicional “Anexos digitales” la cual contiene dos carpetas estructuradas de la siguiente manera.

Anexos digitales

1. Instrumentos

Archivo pdf

- 1.1. Diario de campo.
- 1.2. Estructura entrevista con artistas.
- 1.3. Estructura fichas de análisis
- 1.4. Ficha prensa Web

2. Productos

Archivo pdf

- 2.1 Memorias graficas

Archivo multimedia

- 2.2 Memorias Audiovisuales.

ANEXO 2

CARTA DE AUTORIZACIÓN DE LOS AUTORES
(Licencia de uso)

Bogotá, D.C., 26 de Marzo de 2015

Señores
Biblioteca Alfonso Borrero Cabal S.J.
Pontificia Universidad Javeriana
Cuidad

Los suscritos:

Laura Ximena Aguirre Quintero, con C.C. No 1030602831
_____, con C.C. No _____
_____, con C.C. No _____

En mi (nuestra) calidad de autor (es) exclusivo (s) de la obra titulada:

Muralismo en Toribio, hacia un arte comprometido. Procesos artísticos y estructuras sociales una mirada interdependiente
(por favor señale con una "x" las opciones que apliquen)

Tesis doctoral Trabajo de grado Premio o distinción: Sí No

presentado y aprobado en el año 2015, por medio del presente escrito autorizo (autorizamos) a la Pontificia Universidad Javeriana para que, en desarrollo de la presente licencia de uso parcial, pueda ejercer sobre mi (nuestra) obra las atribuciones que se indican a continuación, teniendo en cuenta que en cualquier caso, la finalidad perseguida será facilitar, difundir y promover el aprendizaje, la enseñanza y la investigación.

En consecuencia, las atribuciones de usos temporales y parciales que por virtud de la presente licencia se autorizan a la Pontificia Universidad Javeriana, a los usuarios de la Biblioteca Alfonso Borrero Cabal S.J., así como a los usuarios de las redes, bases de datos y demás sitios web con los que la Universidad tenga perfeccionado un convenio, son:

AUTORIZO (AUTORIZAMOS)	SI	NO
1. La conservación de los ejemplares necesarios en la sala de tesis y trabajos de grado de la Biblioteca.	X	
2. La consulta física (sólo en las instalaciones de la Biblioteca)	X	
3. La consulta electrónica - on line (a través del catálogo Biblos y el Repositorio Institucional)	X	
4. La reproducción por cualquier formato conocido o por conocer	X	
5. La comunicación pública por cualquier procedimiento o medio físico o electrónico, así como su puesta a disposición en Internet	X	
6. La inclusión en bases de datos y en sitios web sean éstos onerosos o gratuitos, existiendo con ellos previo convenio perfeccionado con la Pontificia Universidad Javeriana para efectos de satisfacer los fines previstos. En este evento, tales sitios y sus usuarios tendrán las mismas facultades que las aquí concedidas con las mismas limitaciones y condiciones	X	

De acuerdo con la naturaleza del uso concedido, la presente licencia parcial se otorga a título gratuito por el máximo tiempo legal colombiano, con el propósito de que en dicho lapso mi (nuestra) obra sea explotada en las condiciones aquí estipuladas y para los fines indicados, respetando siempre la titularidad de los derechos patrimoniales y morales correspondientes, de

acuerdo con los usos honrados, de manera proporcional y justificada a la finalidad perseguida, sin ánimo de lucro ni de comercialización.

De manera complementaria, garantizo (garantizamos) en mi (nuestra) calidad de estudiante (s) y por ende autor (es) exclusivo (s), que la Tesis o Trabajo de Grado en cuestión, es producto de mi (nuestra) plena autoría, de mi (nuestro) esfuerzo personal intelectual, como consecuencia de mi (nuestra) creación original particular y, por tanto, soy (somos) el (los) único (s) titular (es) de la misma. Además, aseguro (aseguramos) que no contiene citas, ni transcripciones de otras obras protegidas, por fuera de los límites autorizados por la ley, según los usos honrados, y en proporción a los fines previstos; ni tampoco contempla declaraciones difamatorias contra terceros; respetando el derecho a la imagen, intimidad, buen nombre y demás derechos constitucionales. Adicionalmente, manifiesto (manifestamos) que no se incluyeron expresiones contrarias al orden público ni a las buenas costumbres. En consecuencia, la responsabilidad directa en la elaboración, presentación, investigación y, en general, contenidos de la Tesis o Trabajo de Grado es de mí (nuestro) competencia exclusiva, eximiendo de toda responsabilidad a la Pontificia Universidad Javeriana por tales aspectos.

Sin perjuicio de los usos y atribuciones otorgadas en virtud de este documento, continuaré (continuaremos) conservando los correspondientes derechos patrimoniales sin modificación o restricción alguna, puesto que de acuerdo con la legislación colombiana aplicable, el presente es un acuerdo jurídico que en ningún caso conlleva la enajenación de los derechos patrimoniales derivados del régimen del Derecho de Autor.

De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, "Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores", los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. En consecuencia, la Pontificia Universidad Javeriana está en la obligación de RESPETARLOS Y HACERLOS RESPETAR, para lo cual tomará las medidas correspondientes para garantizar su observancia.

NOTA: Información Confidencial:

Esta Tesis o Trabajo de Grado contiene información privilegiada, estratégica, secreta, confidencial y demás similar, o hace parte de una investigación que se adelanta y cuyos resultados finales no se han publicado. Si No

En caso afirmativo expresamente indicaré (indicaremos), en carta adjunta, tal situación con el fin de que se mantenga la restricción de acceso.

NOMBRE COMPLETO	No. del documento de identidad	FIRMA
Laura Ximena Aguirre Quintero	1030602831	Laura Ximena Aguirre

FACULTAD: Ciencias Sociales
PROGRAMA ACADÉMICO: Sociología

ANEXO 3
BIBLIOTECA ALFONSO BARRERO CABAL, S.J.
DESCRIPCIÓN DE LA TESIS O DEL TRABAJO DE GRADO
FORMULARIO

TÍTULO COMPLETO DE LA TESIS DOCTORAL O TRABAJO DE GRADO						
Muralismo en Toribio, hacia un arte comprometido.						
SUBTÍTULO, SI LO TIENE						
Procesos artísticos y estructuras sociales una mirada interdependiente						
AUTOR O AUTORES						
Apellidos Completos			Nombres Completos			
Aquirre Quintero			Laura Jimena			
DIRECTOR (ES) TESIS O DEL TRABAJO DE GRADO						
Apellidos Completos			Nombres Completos			
Aldana Cedeño			Janneth			
FACULTAD						
Ciencias Sociales						
PROGRAMA ACADÉMICO						
Tipo de programa (seleccione con "x")						
Pregrado	Especialización	Maestría	Doctorado			
X						
Nombre del programa académico						
Sociología						
Nombres y apellidos del director del programa académico						
Nelson Antonio Gómez Serrudo						
TRABAJO PARA OPTAR AL TÍTULO DE:						
Socióloga						
PREMIO O DISTINCIÓN (En caso de ser LAUREADAS o tener una mención especial):						
CIUDAD		AÑO DE PRESENTACIÓN DE LA TESIS O DEL TRABAJO DE GRADO			NÚMERO DE PÁGINAS	
Bogotá D.C		2015			97.	
TIPO DE ILUSTRACIONES (seleccione con "x")						
Dibujos	Pinturas	Tablas, gráficos y diagramas	Planos	Mapas	Fotografías	Partituras
		X		X	X	
SOFTWARE REQUERIDO O ESPECIALIZADO PARA LA LECTURA DEL DOCUMENTO						
<p>Nota: En caso de que el software (programa especializado requerido) no se encuentre licenciado por la Universidad a través de la Biblioteca (previa consulta al estudiante), el texto de la Tesis o Trabajo de Grado quedará solamente en formato PDF.</p>						

MATERIAL ACOMPAÑANTE					
TIPO	DURACIÓN (minutos)	CANTIDAD	FORMATO		
			CD	DVD	Otro ¿Cuál?
Vídeo	7	1	X		
Audio					
Multimedia					
Producción electrónica					
Otro Cuál?	Memorias	55 pág			Memorias
DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVE EN ESPAÑOL E INGLÉS					
Son los términos que definen los temas que identifican el contenido. (En caso de duda para designar estos descriptores, se recomienda consultar con la Sección de Desarrollo de Colecciones de la Biblioteca Alfonso Borrero Cabal S.J en el correo biblioteca@javeriana.edu.co , donde se les orientará).					
ESPAÑOL			INGLÉS		
Resistencia			Resistance		
Muralismo			Muralism		
Arte Comprometido			Commitment Art		
Identidad Cultural.			Cultural Identity		
Memoria			Memory.		
RESUMEN DEL CONTENIDO EN ESPAÑOL E INGLÉS (Máximo 250 palabras - 1530 caracteres)					

RESUMEN EN INGLES Y EN ESPAÑOL

ESPAÑOL

El siguiente trabajo da cuenta del proceso de muralismo en Toribío como un arte comprometido partiendo de la investigación de carácter cualitativo en torno al antes, durante y después del encuentro *Primera Minga de Muralistas de los Pueblos*. Desde la observación participante, entrevistas realizadas a artistas protagonistas del proceso de muralismo, documentos institucionales, prensa y literatura Nasa se reconoce la interdependencia de procesos sociales y artísticos.

Se encontró que para comprender el arte muralista en Toribío, es preciso indagar por un proceso de organización social de la comunidad indígena Nasa, basado en historias de resistencia a la colonización, el conflicto armado y la globalización.

Desde una lectura de las condiciones y relaciones sociales que median la producción de murales en Toribío se reconoce que esta práctica artística surge en la intención de reafirmar y recrear la memoria colectiva y la identidad cultural teniendo así un papel más político que estético.

INGLES

This work is about the Muralism process in Toribio, Cauca (Colombia) from a qualitative perspective that shows a view about commitment Art before, during and after the meeting "Primera Minga Muralista de los Pueblos". The methodology used is based in participant observation, interviews with artist, institutional documents, news and Nasa literature. To understand the muralism Art in Toribio We have to ask about the Nasa's social organization in the resistance History, armed conflicto and globalization. In the lecture about relationships and social conditions from the Mural's production we could recognize the intention to reafirm and recreate the Nasa's colective memory and the cultural identity through the political action.