

DE LO PICTÓRICO A LO PATRIMONIAL

EL MURAL COMO PRÁCTICA ARTÍSTICA Y PEDAGÓGICA EN LA CONSTRUCCIÓN  
DE IDENTIDAD EN USME



Autor:

Jeisson Eduardo Quiñones González

Trabajo de Grado

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Bellas Artes

Licenciatura en Artes Visuales

Línea de Cultura Visual

Bogotá D.C, 2022

## Tabla de Contenido

Resumen

Introducción

1. Problema de investigación

1.1 Planteamiento del problema y la pregunta de investigación

1.2 Objetivos

1.3 Justificación

1.4 Antecedentes de Investigación

2. Marco Teórico

2.1 Identidad

2.1.1 Identidad, cultura y comunidad

2.2 Miradas al patrimonio cultural

2.2.1 La esfera pública y su concepción patrimonial

2.3 La pintura mural como patrimonio cultural

2.4 El territorio como espacio social y cultural

2.4.1 El territorio, las representaciones simbólicas y materiales: la necrópolis prehispánica

3. Diseño Metodológico

3.1 Enfoque cualitativo

3.2 La hermenéutica en la investigación cualitativa

3.3 Investigación-creación. Creación de un mural desde y para la comunidad a partir de un proceso investigativo mixto.

3.4 Herramientas de recolección de información

3.4.1 Observación participante: primeras visitas

3.4.2. El mural como cartografía social

3.4.3. La entrevista semiestructurada:

3.4.4 Definición de la población y muestra

4. Análisis de la información: Resultados del proceso de investigación y creación mural

4.1 Identidad de la comunidad en usme

4.2 Del territorio Usmeño

4.3 Patrimonio Cultural de la localidad de Usme

5. Conclusiones

6. Referencias Utilizadas

7. Anexos

## Resumen

Este trabajo de investigación tiene como propósito principal, plantea procesos pedagógicos y artísticos que indaguen sobre la concepción en torno al patrimonio cultural con habitantes de Usme pueblo. Compresiones en el reconocimiento de su territorio local, al proceso colectivo como desarrollo identitario, y la concepción del espacio público como escenario de encuentros. Generando relevancia en su legado como bogotanos. Desde una metodología cualitativa, con enfoque hermenéutico en el método de investigación creación con herramientas etnográficas, se brindan resultados interesantes en la reflexión y apropiación de la comunidad frente a su patrimonio cultural. Para concluir que el mural como práctica artística y pedagógica, propicia la construcción de la noción de identidades colectivas. Las artes visuales tiene una potencia para generar en las comunidades discusiones simbólicas de sus territorios

Palabras Clave: Identidad, patrimonio cultural, Territorio.

## INTRODUCCIÓN

Este trabajo de grado se piensa desde la línea de investigación de cultura visual, en tanto ésta propuesta de investigación nos permite leer la realidad a través de las imágenes construidas e interpretadas a nivel cultural. Se piensa, a su vez, desde la Licenciatura en artes visuales de la Universidad Pedagógica Nacional, como una manera de construir otros espacios de pensamiento e intercambio pedagógico en los que la enseñanza y el aprendizaje de las artes visuales puede dar cuenta de procesos de construcción en torno al patrimonio cultural y por supuesto, de creación colectiva de símbolos e imágenes.

En este documento, se iniciará con el planteamiento del problema y las indagaciones personales y pedagógicas en torno al patrimonio cultural de Usme. A partir de este planteamiento se establecen también los objetivos generales y específicos que se desarrollarán a lo largo del texto. Posteriormente, en el apartado de antecedentes, se presentarán los resultados de las indagaciones previas sobre el territorio Usme, el patrimonio cultural, el muralismo como práctica artística y la pedagogía de las artes visuales. Esto con el fin de tener un acervo base sobre los temas que nos convocan, y por supuesto, reconocer qué se ha investigado previamente y de qué manera.

Estas categorías que se encuentran en los antecedentes, se retomarán en el marco teórico para situar la postura pedagógica ante el tema que nos convoca. Por otra parte, es necesario tener en cuenta que el trabajo de creación colectiva surge desde un proceso de indagación por el territorio en el que hubo un desarrollo pedagógico e investigativo con el grupo seleccionado como muestra.

Se espera que este trabajo de grado contribuya a hablar sobre el patrimonio cultural de Usme, y que aporte, a su vez, a complejizar la pedagogía de las artes visuales en espacios diversos, ya que estas prácticas -las artísticas y las pedagógicas- generan conocimiento en los territorios a través de la lectura y creación de imágenes.

En el apartado metodológico, se explicará cómo a través del método cualitativo podemos analizar e investigar fenómenos relativos a lo humano -que en este caso nos convoca en tanto hablamos de aspectos culturales del territorio; y cómo desde un enfoque hermenéutico podemos valernos para indagar en la construcción y lectura de significados sobre el patrimonio cultural usmeño. Asimismo, en este apartado, se explicará el porqué ese trabajo se vale de herramientas propias de la investigación-creación, que se presenta como una manera de crear a partir de un proceso investigativo y colectivo. Se espera que esta metodología -que tiene elementos de las ciencias sociales, humanas y de las artes en sí- abarque la pregunta de investigación y los objetivos desde diferentes aristas y permita generar así, una lectura compleja del problema de investigación.

Finalmente, teniendo en cuenta el desarrollo metodológico, las bases teóricas del trabajo y el trabajo pedagógico y de creación; se hará el análisis del proceso y de cómo la pedagogía de las artes visuales tiene su potencia para crear colectivamente y para que las comunidades se pregunten por cuestiones propias de sus territorios.

## **1. Problema de investigación**

### **1.1. Planteamiento del problema y la pregunta de investigación.**

Usme es la quinta localidad de Bogotá, cuenta con siete Unidades de Planeación Zonal y entre todas conforman un aproximado de 120 barrios y 17 veredas. Esta localidad es pertinente para hablar de patrimonio ancestral, en tanto se ha encontrado en ella información relevante sobre la necrópolis andina. Esta información es relativamente reciente, ya que fue hace aproximadamente 10 años que la construcción del proyecto Ciudadela Usme (que estaba orientado a la construcción de viviendas de interés social) tuvo que detenerse al encontrarse debajo del territorio base un yacimiento arqueológico andino. Esto hizo que fuese necesaria la intervención del Icanh (instituto colombiano de antropología e historia) y la UN (universidad nacional de Colombia) para salvaguardar las piezas, sin embargo, éstas fueron reservadas por la UN en un lugar desconocido y cerrado al público. Aquí nos encontramos con el primer problema de esta investigación, ya que no se sabe qué ha pasado con éstas piezas arqueológicas desde entonces.

Por otra parte, la ausencia de las piezas ha dejado otras incógnitas, ya que los mismos habitantes de las zonas aledañas en general no tienen conocimiento sobre lo que ha pasado en ese territorio. En una de las visitas hechas a la necrópolis muisca, nos encontramos con doña Rosalba, -quien es la propietaria de una de las viviendas situadas en frente al espacio del hallazgo-, cuya experiencia le permite asegurar que los habitantes de la zona no han sido integrados, ni al proceso de construcción que se tenía previsto, ni al proceso de salvaguarda de las piezas halladas hace más de 10 años. Es por esto, que como habitante de Usme y docente investigador, surge la necesidad de ahondar en las nociones de patrimonio que tiene la comunidad usmeña. A este panorama se suma que, durante el proceso de entrevistas, visitas y

diálogos con la comunidad, se pudo evidenciar que no todos los vecinos tienen conocimiento sobre la importancia de este territorio para el patrimonio y la cultura muisca. En este contexto surgen las primeras incógnitas: ¿qué ha pasado con los hallazgos de la Hacienda el Carmen? ¿Qué sucedió con la gestión que se dio en el lugar? Al respecto es importante mencionar, (aparte de las instituciones ya mencionadas -Incah y UN-) que la administración distrital, a cargo del exalcalde Samuel Moreno, proponía integrar a la comunidad aledaña al sector desde una agenda y perspectiva cultural, sin embargo, al decir de doña Rosalba, poco se ha hecho para solventar esta necesidad.

Ahora bien, es necesario entender en qué sentido puede entenderse esto como una necesidad para la comunidad. En este sector de la ciudad nos encontramos con que gran parte de la comunidad está conformada por adultos mayores, quienes cuentan con un gran acervo cultural y con un interés genuino y presente por el territorio. Sin embargo, no existen las condiciones propicias para que la comunidad exprese sus inquietudes y en general, para que participe de forma activa sobre el patrimonio cultural de sus propios territorios. Se hace necesario que la comunidad participe en tanto el patrimonio cultural está anclado a cómo se entiende una cultura desde sus representaciones simbólicas, cómo esta cultura se representa y se narra a sí misma, y cómo esta cultura se vale de su historia para construir memoria e identidad. Es aquí donde nos preguntamos por qué no se ha incluido a la comunidad y sobre todo, queda en manifiesto la importancia de que las comunidades se narren a sí mismas a partir de representaciones diversas de lo que nos atraviesa como país. Es necesario que en la construcción de estos relatos de país se escuchen discursos alternativos, propios de la gente, que complementen -y hasta se contraponen, si es el caso- a los discursos de la academia o las instituciones.



Algunas personas que viven en Usme -lugar del yacimiento-, por ejemplo, entienden el territorio de forma muy diferente a la idea académica o científica tradicional: estos sujetos piensan y viven sus vidas en relación con el campo, el agua, las montañas y los animales con los que interactúan. Por ende, algunos de ellos entienden el hallazgo como un regalo de los dioses para detener la expansión de la ciudad en el campo.

Por otra parte, en aras de seguir dándole contexto al problema de investigación, es necesario problematizar las decisiones de las instituciones encargadas de la conservación y salvaguardia de las piezas halladas. En el POT, el Icanh y la Secretaría de Hábitat, formulaban la construcción de un parque arqueológico (como el de san Agustín) en el que se compartiera con la gente sobre la cultura muisca y cómo está vivía antes en el mismo espacio geográfico. Esto posibilitará además una lectura en la que la identidad entra en cuestión, y de hecho, se complejiza. Sin embargo, el tiempo ha pasado y no se ha visto nada concreto sobre esta propuesta museográfica y pedagógica. En este sentido, es necesario cuestionar la falta de voluntad por parte de las instituciones para que las personas -al menos las aledañas a este tipo de territorios- puedan acceder de forma fluida a la información sobre el patrimonio cultural y lo que este entraña en términos de derechos culturales.

Es por esto, que desde mi formación como licenciado en artes visuales, se genera la propuesta de crear diálogos con la comunidad usmeña sobre nuestro territorio, su patrimonio cultural y las prácticas artísticas como paradigma para pensar la realidad colectiva, los procesos identitarios y en general, el territorio y lo que nos pasa como sujetos colectivos en él. En este proceso, se pensó en el muralismo como un lenguaje que puede recoger los sentires, ideas e indagaciones de la comunidad sobre el territorio; ya que este lenguaje se caracteriza por estar

presente de forma continúa en las calles de la localidad y genera un diálogo visual con sus gentes.

En este proceso de construcción y de creación, mediará también la identidad de los participantes. Durante los primeros momentos de acercamiento a la comunidad y en el transcurso del desarrollo de las jornadas de creación, se pudo reconocer en medio del diálogo que algunas personas de Usme siguen identificándose con la cultura muisca a través de representaciones y prácticas cotidianas. En ese sentido, este trabajo también pretende abordar y problematizar cómo el patrimonio cultural puede dar cuenta de la identidad de un grupo, y cómo, las representaciones visuales pueden ser un punto de enunciación para dicha identidad. De ahí surgió la pregunta: ¿Cómo generar desde la práctica artística mural, un proceso de construcción de identidad en torno al patrimonio cultural con habitantes de Usme pueblo?

## **1.2 Objetivos**

### **Objetivo General:**

- Plantear un proceso pedagógico, investigativo y de creación mural en torno a la identidad del patrimonio cultural de Usme, junto a un grupo de habitantes del territorio de la localidad.

### **Objetivos Específicos:**

- Problematizar el tema del patrimonio cultural, haciendo énfasis en el caso de los hallazgos arqueológicos de Usme.
- Propiciar espacios de exploración técnica con el grupo, con el fin de enseñar y aprender cuestiones propias de la creación mural y por ende, de las artes visuales.
- Posibilitar espacios de diálogo informal en los que se pueda construir hablar de la noción de patrimonio que tienen los participantes de la investigación y cómo esto repercute en sus identidades.

- Reconocer los elementos simbólicos visuales en la construcción del mural.
- Generar diálogos informales entre la comunidad, el territorio, la identidad y el patrimonio cultural.

### **1.3 Justificación**

Este trabajo tiene varias cualidades, y es pertinente teniendo en cuenta, primeramente, la relevancia para la comunidad usmeña en tanto permite sistematizar información sobre temas como los hallazgos arqueológicos en sus territorios -que en últimas, dan cuenta de su pasado y por ende, de sus historias-. Por ejemplo, desde el reconocimiento del pasado -entendido en este caso como el reconocimiento de un pasado muisca-, la comunidad puede entenderse a sí misma, sus prácticas y cotidianidades. La relación espacial es muy importante, ya que la necrópolis hallada en Usme se ubica en un lugar cercano al páramo y la ciudad.

En segundo lugar, es pertinente para la Universidad Pedagógica Nacional porque deja registro de una experiencia pedagógica y de creación nacida en un contexto informal. Esto es acorde a la identidad institucional de la UPN, ya que en su página web se expresa que la misión va orientada a la formación de personas y profesionales “de la educación al servicio de la nación y del mundo, en todas las modalidades y los niveles del sistema educativo, y para toda la población” (Universidad Pedagógica Nacional, 2016)

En tercer lugar este trabajo aporta a la producción de conocimiento en el seno de la Licenciatura en artes visuales, ya que se pregunta por los procesos de enseñanza y aprendizaje en espacios alternos a la escuela -lo cual está muy relacionado con uno de los propósitos de formación de la LAV-. Asimismo, en estos propósitos de formación -que se encuentran en la

página web de la licenciatura-, la LAV dice que pretende formar licenciados: “con intereses de exploración y reflexión sobre las diversas formas de expresión artístico-visuales y sus posibilidades de educabilidad y enseñabilidad” (Universidad Pedagógica Nacional, s.f.) En este sentido, considero que durante el proceso investigativo, la pregunta por cómo enseñar una técnica artística siempre ha estado presente.

Además, este trabajo aporta a la línea de cultura visual, ya que desde esta perspectiva teórica e investigativa, se entiende que la visualidad está mediada por un conjunto de significados y prácticas del mirar. Para Mirzoeff, por su parte, los estudios visuales problematizan lo que vemos, y por supuesto lo que no: “sobre la ceguera, lo invisible, lo oculto, lo imposible de ver y lo desapercibido (...) sobre la sordera y el lenguaje gestual, a la vez que reclama atención hacia lo táctil, lo sonoro, lo háptico y el fenómeno de la sinestesia” (p.25) es decir, que es una postura teórica interesante para abordar las imágenes y cómo estas se desarrollan en el tiempo. De hecho, para este mismo autor la cultura visual deja de proponer una historia del arte, para hablar de una historia de las imágenes; lo que resulta adecuado para analizar imágenes de múltiples origen -por ejemplo, las del hallazgo arqueológico, las de la comunidad, la de los murales, entre otras.

Por otra parte, este trabajo tiene una justificación en mi historia de vida como habitante de la localidad de Usme. Considero que la formación pedagógica ha sido idónea para que yo como sujeto colectivo me pregunte por cuestiones propias de mi cotidianidad y de mis intereses. He crecido en medio de las montañas de Usme y para mí, como para otras personas de la comunidad, se hace necesario reconocer la identidad y la memoria que emerge del reconocer nuestro territorio como un lugar ancestral. Igualmente, para los habitantes de la localidad, la ciudad e incluso el país, debería ser un derecho y un deber velar por la salvaguardia y

conservación de un lugar tan importante para la identidad colectiva. Considero, entonces, que el reconocimiento de nuestras raíces muisca contribuye a que comprendamos nuestras vidas actuales y nuestra relación con el territorio.

Por último, cabe mencionar que la elección del mural como lenguaje para trabajar en la investigación y en el trabajo pedagógico con el grupo. Como habitante de Usme considero que este lenguaje puede ser catalizador de la expresión artística local, en tanto es un lenguaje con el que las miradas usmeñas están familiarizadas y esto contribuye a que las personas se animen a participar y se apropien de manera simbólica del espacio público. En este sentido, el mural se entiende como una construcción visual popular y política en el territorio, que además, en este caso se junta a la percepción de los participantes sobre el patrimonio cultural del territorio y sus identidades.

#### **1.4 Antecedentes de Investigación**

En este apartado se compartirán algunos de los hallazgos documentales relacionados con el objeto de estudio. Los datos encontrados hasta el momento, es un diagnóstico sobre la revisión de información, están relacionados con investigaciones sobre los hallazgos arqueológicos en el territorio nacional, específicamente en el altiplano cundiboyacense y Usme. Esto contribuirá a tener un contexto sobre las miradas al patrimonio cultural muisca y las teorizaciones que han construido investigaciones previas.

Con el objetivo de generar un acercamiento en el tema de mi investigación, se hará esta recolección documental desde una revisión a la literatura relacionada como artículos, revistas y trabajos de grado. Considero que es pertinente establecer un orden de lectura a las investigaciones encontradas de una manera cronológica, para que se establezcan relaciones temporales que el lector pueda organizar e interpretar.

Marianne Cardale de Schrimppff (1981), nos habla sobre La Etapa Cerámica vista desde Zipaquirá donde Los trabajos arqueológicos efectuados por Sylvia Broadbent (1970) en los alrededores de la laguna Herrera, permitieron reconocer por primera vez, tipos de cerámicas claramente diferentes de los que se puede asociar con los muiscas. Mediante el estudio de este material, Broadbent llegó a la conclusión de que pertenecía a un periodo antiguo :

“Sitios profundos estratificados, que hubieran sido ocupados durante largo tiempo, han sido difíciles de hallar. Este problema se solucionó parcialmente buscando en las regiones donde se encuentra algún artículo esencial, pero poco común, como lo es en el altiplano central, la sal. La aguasal que brotaba en la superficie de manantiales, era usada para ser hervida en vasijas de barro hasta lograr la evaporación total del agua, de esta manera, se formaba un pan de sal fina, blanca y tan renombrada por su calidad, que en la época de los muiscas se comerciaba con ella mucho más allá de los límites del altiplano.” (p. 16 )

En este estudio, teniendo como perspectiva la investigación arqueológica en territorio nacional, se da a conocer la relevancia de la sal como comercio y contacto con otras culturas. Esto contribuye a reconocer prácticas económicas de intercambio en el asentamiento humano en el altiplano cundiboyacense. Es decir, que el hallazgo de piezas arqueológicas narra un fragmento de la vida de las culturas en el territorio nacional y su fuerte impacto en la producción agrícola, económica y cerámica. Contemplando así, las maneras en que los indígenas anteriores al Muisca Temprano, habitaron y produjeron sal, cerámica y joyas desde las fuentes de carbono, túneles, manantiales y lagos que posibilitaron la producción en barro en el altiplano y los yacimientos de agua donde se obtenía el material. La cerámica en el periodo comprendido como Herrera podría utilizar la sal como pieza y rito de tal vez, un culto sagrado hacia la tierra.

Por otro lado Braida Enciso (1989) nos habla sobre Arqueología en el Área Urbana de Bogotá donde: en el 1990, con ocasión del trazado y construcción de una vía alemana a la autopista del sur, vecina a la avenida Boyacá y dentro del barrio Las Delicias, fue hallado un sitio arqueológico. Se trataba de un gran asentamiento localizado en una terraza aluvial del río Tunjuelito.

Una primera inspección del depósito, permitió comprobar que fue un poblado que tuvo varias viviendas, así como un cementerio de 18.200 m<sup>2</sup> que conforman el sector, con mayor concentración de restos arqueológicos. Las huellas estudiadas, así como la distribución de los materiales, permitieron afirmar que allí, la continua ocupación ocasionó la reedificación de viviendas, que determinó que unas fueran colocadas una sobre otras. En efecto, se han podido detectar al menos tres eventos de construcción, en los cuales se sobrepusieron pisos de habitación. Los ocupantes edificaron pequeños bohíos de planta ligeramente ovalada con un diámetro de aproximadamente 5 m., con muros hechos con restos vegetales y apoyados sobre postes colocados cada 20 cm. De esta manera lograron defenderse del frío y de los vientos helados que descienden de los cerros del sur occidente de Bogotá. (p. 26)

Como resultado de ello, es pertinente conocer el panorama que se genera frente a la arqueología, propiamente en unos casos específicos de la capital, dentro de la construcción en la ciudad de Bogotá. Entendiendo así las opciones, de cómo eran las construcciones de hábitat y cerámica ancestral encontrada en los lugares del sur donde comenzó la prospección de vía. Estos lugares habitados hoy en día en el barrio de Venecia fueron ocupados por culturas andinas del altiplano en lo que hoy es Cundinamarca.

De igual manera, para el 2008 se planeó la ejecución de viviendas de interés social en Usme pueblo, donde al iniciar la construcción, hallaron una necrópolis prehispánica andina en el territorio colombiano. Por lo cual, Ana Maria Groot (2008) nos cuenta sobre la:

“Valoración cultural del asentamiento prehispánico de la Hacienda El Carmen, donde, la articulación de las numerosas evidencias registradas en la Hacienda El Carmen, señalan que el lugar, fue poblado en época prehispánica por varias generaciones ancestrales, muy probablemente por lo que dicho emplazamiento y el entorno, significó para esta gente. Descifrar sus prácticas culturales nómadas, los cambios y persistencias en el tiempo-espacio, son uno de los retos que quedan, para reconstruir la forma de vida de los “herrerías” y “muisca”, y sus posibles vínculos ancestrales. La valoración de este pasado se inserta en el presente en el reconocimiento de una experiencia humana y una herencia cultural que se reconfiguró a partir del contacto con los españoles. Esta historia no comenzó con la llegada de los españoles. Los vestigios encontrados en la localidad de Usme hablan de un pasado remoto, tanto de su historia local como de la historia de la sabana de Bogotá, que amerita ser conocida y valorado.” (p. 28)

Entender el pasado y la historia local de nuestros ancestros posibilita un fortalecimiento del patrimonio, por medio de la memoria cultural en la comunidad, puesto que, se presenta en un terreno donde se proyectaba unas construcciones de vivienda de interés social por parte de una entidad pública, que se llama metrovivienda. Por lo cual, el terreno quedó quieto para la intervención de la Universidad Nacional e Icanh. Este es un hallazgo arqueológico importante en la reconstrucción de la herencia cultural tanto de la comunidad de Usme pueblo, como del distrito y la nación. En el hallazgo se encontraron restos cerámicos que posiblemente datan de la cultura prehispánica herrera. Estos eran utilizados posiblemente para ritos funerarios del más allá.

La Universidad Nacional de Colombia, bajo el Departamento de Antropología (2008) Plan de manejo arqueológico reconcomiendo, visualización y prospección arqueológica de la hacienda el Carmen, localidad 5 de Usme. Nos cuentan sobre:



“Las expectativas que generó dentro de la población de Usme el descubrimiento y excavación de las evidencias arqueológicas, llegaron varias personas en la atenta participación de la exhumación de restos, primeramente, el de la personería local de Usme, después, la alcaldía de la localidad 5 y luego la personería de Bogotá, de la alcaldía mayor y el consejo de Bogotá, El señor alcalde mayor de Bogotá, que manifestó su consenso con la creación de un parque arqueológico en Usme.” (p. 12)

Consideraron que además de conservarse y realizarse el yacimiento arqueológico, era necesario conformar espacios colectivos que hicieran un estudio del pasado, un referente para el presente. Así permitiendo al sector educativo universitario y cultural de Bogotá, volcar sus competencias y sus servicios a esa parte olvidada de la capital de Colombia.

Con estas directrices, proponían que el futuro sitio de integración de los bogotanos, desde el vislumbre del pasado, contuviera espacios y áreas de actividades como: espacio de exposiciones temporales de fácil acceso, también como lugar de eventos conmemorativos y propiciatorios, que integrasen espacios exteriores e hicieran parte de la percepción urbana del sitio.

La gestión de espacios y las fuerzas ciudadanas para la creación de lugares, permiten generar dinámicas en torno a la pedagógica cultural un contacto con la gente para fomentar el patrimonio histórico y cultural, de las tierras propias, donde residen las comunidades del pueblo campesino actual tienen el derecho y pueden conservar sus bienes materiales locales pertenecientes a la construcción de patrimonio nacional

Pablo F. Gómez, Magíster en Antropología de los Andes, (2009) habla sobre La Resignificación de los Muisca en Bogotá, observando la paz como una herramienta forjadora de integración social, donde el “no daño”, soporto la ambigüedad de principios en las acciones del

ser humano. Un ejemplo es, el respeto mutuo de no permitir hacer daño y no hacerse daño en los hallazgos arqueológicos realizados sobre la sabana andina pertenecientes al patrimonio nacional.

“Pensando la idea respeto a la conservación del patrimonio cultural, el contexto y el territorio, es importante tener presente la participación de la comunidad en la construcción de memoria, como patrimonio cultural del altiplano andino donde se encuentra una Necrópolis prehispánica, tal vez, una de las más antiguas del continente. Por lo cual, el ejercicio de participación con las personas propias del barrio o lugar, mitigara el impacto de atropello y violación en la conservación del patrimonio cultural. En el afán de urbanizar la localidad, sale una pregunta desde el territorio local: ¿cómo mitigar el impacto de atropello y violación de patrimonio cultural desde el ejercicio de memoria? Ya que para nadie es un secreto como en muchas ocasiones usurpan los objetos ancestrales, robando estas entidades la tierra del campesino y privatizando el suelo.” (p. 22)

Andrea del pilar Melo (2016) nos cuenta sobre Contaminación Ambiental en el Territorio de Usme a partir de prácticas sustentables desde el enfoque ancestral, donde, la investigación se plantean 3 fases. “En la primera de ellas se aborda el diagnóstico de las concepciones de los estudiantes sobre el ambiente y su territorio por medio de entrevistas y análisis pictográficos. En la segunda fase se realizará la inmersión en la comprensión de algunos problemas ambientales de la localidad de Usme, por medio de la cartografía social y el mapeo analítico reflexivo. Posteriormente, por medio de la estrategia didáctica basada en proyectos, se orientará a los estudiantes frente a las prácticas sustentables y el pensamiento ancestral, para que ellos puedan formular preguntas problema a partir de su contexto inmediato. En la tercera fase se triangulará

la información compilada en el diagnóstico, la orientación de las prácticas sustentables y el pensamiento ancestral con los resultados del desarrollo de los proyectos.” (p.32)

Respecto a los resultados y conclusiones preliminares es interesante la manera en que se hace una relación desde del medio ambiente, la historia y el dibujo, tratando que, en la representación gráfica de sus estudiantes, narraran y contaran, las topofilias del espacio que habita puesto que son muy simbólicas para ellos desde el saber ancestral.

Por la participación estudiantil, es pertinente que se pueda hacer en el ejercicio de memoria desde el tema que se trate, unos dibujos en los que se piense el saber ancestral prehispánico de la necrópolis andina son maneras de pensarse como construir una identidad local, que permite reconocer los elementos simbólicos para los sujetos.

## 2. Marco Teórico

### 2.1 Identidad

En este apartado se intentará definir la identidad como el conjunto de rasgos propios de una persona o comunidad, que caracterizan individual y colectivamente al sujeto, a través de las teorizaciones de Eduardo Restrepo, para luego explicar cómo el mural puede aportar a la expresión misma de la identidad, y finalmente, ahondar en la relación identidad-cultura-comunidad. Para este autor, las identidades están vinculadas a las razones que una persona tiene de sí misma y del mundo que habita con los demás. Eduardo Restrepo en su libro “Identidades: Planteamientos Teóricos y Sugerencias Metodológicas Para Su Estudio” (2007), afirma que estas: “son relacionales, esto es, se producen a través de la diferencia no al margen de ella. Las identidades remiten a una serie de prácticas de diferenciación y marcación de un ‘nosotros’ con respecto a unos ‘otros’” (p. 3)

Esta noción de diferencia como marca y origen de la identidad, es muy importante, ya que precisamente ante la diferencia es que podemos identificarnos a nosotros mismos como individuos o como grupos.

Si llevamos esto al campo del mural, podemos entender esta práctica artística como un símbolo de identidad, ya que en general este lenguaje está permeado por el reconocimiento de nuestras raíces culturales. Incluso, podría decirse que en la práctica mural existe una noción de identidad marcada por lo colectivo, ya que generalmente es un lenguaje que requiere y se expresa a través de varias manos. Asimismo, los elementos visuales propios del lenguaje mural contienen símbolos de identidad, pues a través de sus formas, estructuras, temáticas y demás, dan cuenta de la identificación visual y espacial del territorio en el que se encuentra y la población que lo

pensó. Es así que esta práctica artística puede tener un potencial pedagógico para expresar imágenes en torno a la identidad de un grupo de forma colectiva, en donde además se posibilita un sentido de pertenencia comunitaria del espacio y su visualidad.

### **2.1.1. Identidad, cultura y comunidad**

Las identidades están situadas históricamente y no son libremente transcurridas. Son construcciones hegemónicas donde se recrean imaginarios colectivos. Siempre están transformándose continuamente, incluso esas identidades que son imaginadas como estáticas y ancestrales, continúan transformándose. Restrepo (2007) nos dice que:

“No podemos decir que en un momento dado existe una sola identidad en un individuo o una colectividad específica, sino que un individuo se dan una amalgama, se encarnan, múltiples identidades; identidades de un sujeto nacionalizado, de un sujeto sexuado, de un sujeto ‘engenerado’ (por lo de género), de un sujeto ‘engeneracionado’ (por lo de generación), entre otros haces de relaciones.” ( p. 3)

Desde esa perspectiva, cada persona configura su identidad desde características múltiples en medio de articulaciones y tensiones. En este complejo llamado identidad, existen algunas nociones construidas individualmente, sin embargo, están mediadas o enmarcadas en categorías sociales más amplias como el género, la clase social, la generación, la localidad, el barrio, la etnia, la cultura, etc.; por esta razón, se hace pertinente hablar de identidades en plural. Incluso Restrepo menciona que las identidades se activan *dependiendo de la escala*, pues algunos rasgos identitarios cobran mayor o menor importancia de acuerdo a diferentes contextos.

En este sentido, es pertinente entender que en la creación de murales (como se desarrolla en esta investigación) tiene un trasfondo que funciona como hilo conductor, relacionado con el lugar, su gente, su historia y su identidad. Muchas veces la práctica artística individual está mediada por los intereses personales, sin embargo, como docente en formación tengo la

capacidad de reconocer en el mural las posibilidades de reflexionar sobre problemáticas estructurales y coyunturas sociales que se presentan en el territorio donde se encuentre la comunidad, vereda, o barrio.

Siguiendo con la teorización sobre las identidades, es necesario mencionar que estas son construidas discursivamente y simbólicamente. Sin embargo, no son solo un discurso, van más allá de eso: “las identidades son realidades sociales con una ‘dimensión discursiva’ constituyente que no sólo establece las condiciones de posibilidad de percepciones y pensamientos, sino también de las experiencias, las prácticas, las relaciones.” ( Restrepo, p. 4)

Esta idea expuesta por Restrepo, expresa como los discursos identitarios son contundentes e impactantes sobre los cuerpos, lugares y objetos, como cualquier práctica en la sociedad. Más aún, cuando nosotros como seres sociales y humanos habitamos el lenguaje y la imagen, y justo ahí estamos siendo atravesados por un significante, como: el símbolo y el discurso, una práctica que constituye una acción y relación en el territorio social donde se habite. El símbolo y el mural en este proyecto, se da en un escenario de encuentro en el espacio público de la avenida principal de Usme y un lugar semipúblico que es la pared de la fachada de un lote, intervenida pictóricamente con la comunidad. Aquí emerge un elemento importante en la conformación y consolidación del espacio, que son transmisores de la comunicación visual y no verbal. Son manifestaciones que acercan el arte a la gente, que ponen a la comunidad en contacto directo con los otros, por lo cual, no solo enriquece espiritualmente, sino que, además, posiblemente mejora las interacciones locales en la que viven.

Las identidades no sólo dan cuenta de la diferencia, sino también de la desigualdad y de la dominación. En las prácticas de una comunidad, no solo se establecen distinciones entre las identidades internas y las externas, sino que también existe una suerte de jerarquías a nivel

social, político y económico. Estas jerarquías están presentes paralelamente en el sentido simbólico, y ambas formas de desigualdad disponen de diferencias en el orden social. Es decir, las diferencias entre, clase, género, lugar, sociedad y cultura no son para sólo (pensar) sino como afirma Restrepo en su texto: “establecen taxonomías sociales, sino que son immanentes a los ensamblajes históricos de desigual distribución y acceso a los recursos y riquezas producidos por una formación social específica, así como de sus tecnologías políticas del sometimiento” (Restrepo. E, 2007, p. 05)

El arte es una herramienta para expresar el empoderamiento de los lugares y los no lugares. El mural expresa un desafío de empoderamiento por parte de la comunidad al tratar su historia local. Me vínculo con distintas personas de la comunidad, entendiendo que, solo trabajando juntos y juntas, podemos posibilitar conciencia y promover el ejercicio pleno de derecho patrimonial.

Las identidades estarían constituyendo sitios para la resistencia y empoderamiento. No solo en un sentido de ser dominados y sometidos a la lógica de articular identidades a la cultura. El empoderamiento de unos actores sociales que afrontan las relaciones de poder en las instituciones, hecho posible por las entidades que conforman y definen a las mismas personas. Las identidades no sólo son un objeto individual sino mediador de las disputas sociales, en su confrontación y reproducción o en las diferentes escalas y ámbitos en la vida social.

“De un lado, las identidades no sólo son afirmadas sino también atribuidas (...), por lo que muchas de las identidades desde las que se articulan prácticas de resistencia han sido alteridades (estrategias de otrerización y marcación) asignadas por identidades dominantes o hegemónicas (las que en muchos casos son naturalizadas tanto que se universalizan). De otro lado, al interior mismo de una identidad que articula o vehicula resistencia se instauran relaciones de poder immanentes a esta resistencia” (Restrepo. E, 2007, p. 06)

La resistencia no sería entonces una ausencia que se genera en las relaciones jerárquicas de poder, existe un rompecabezas particular en las relaciones de poder, que genera unas nuevas relaciones e instaura un nuevo poder. Siempre el mural se desarrolló de manera conjunta, con adultos, un niño, propios vecinos del lugar, sin una manera impositiva. Aprendiendo la técnica y construyendo en la pared con las personas de Usme, dejando de ser solo una pared, para transformarse en un soporte que transmite un mensaje de identidad local y empoderamiento en la reflexión pedagógica de la práctica artística. Pero lo más representativo de la construcción del mural es la apropiación colectiva de todos, porque lo hace la gente. Cada uno colando su aporte, y así de manera conjunta y coordinada se llega al resultado final.

Las identidades que existen en la sociedad son al paralelamente al tiempo asumidas y asignadas, aunque tengan una variación en un momento específico. Las identidades ponen en cuestión esa asignación que se da en la identificación en la que nos reconocemos. Avanzando en este raciocinio, es pertinente considerar lo que Restrepo comenta de los “extremos inexistentes” que definen las identidades que operan al existir.

“En un extremo encontramos la (imposible) identidad puramente asignada a individuos o colectividades. Toda identidad requiere que los individuos o colectivos a los cuales se le atribuye se reconozcan en ella, aunque sea parcialmente o, al menos, sean interpelados por la identidad asignada.” (Restrepo. E, 2007, p. 06)

Se entendería pues que la identidad, es un de asignación en una práctica de estereotipo social a grupos que se reconocen en la cultura. “Del otro, la (imposible) identidad resultada de la pura identificación de los individuos o colectividades mismos.” (Restrepo. E, 2007, p. 06) estos conceptos no son aislados, hacen un sentido a quienes lo asumen y se reconocen, como también



al tiempo, para los que son excluidos. Por tanto, la identidad requiere ser asignada y asumida, así el grado de peso y relevancia varía constantemente.

La calle como escenario de encuentro colectivo, reconoce en prácticas específicas (como la construcción del mural) un encuentro con el otro, al compartir una visión del afecto común de ideales, reconociéndose y participando en una práctica artística el sentirse perteneciente a un grupo con un fin, que este caso, contiene un resultado visual y simbólico.

Los sujetos no son algo aparte a las identidades, ni son una máscara para ponerse y quitar a manera voluntaria o que se quede permanentemente sin poder quitar. Muchas veces quienes parecen que tienen un modelo de una persona soberana, manejando con propiedad el control de su identidad, en un sentido que uno da por hecho ante los demás quien es, no es lo que parece y da a entender. Algunas personas podrían manipular a su antojo y escoger del otro lado, que se reconozca una imposición brutal e inevitable de lectura en una forma sobre la comunidad. Sin embargo, ambas posiciones toman a la persona individual, como una entidad que asume las anteriores identidades, donde habita y permanece existiendo. Pero, como afirma Restrepo:

“este supuesto desconoce que los sujetos no sólo son afectados por las cambiantes prácticas de diferenciación y marcación, sino que son parcialmente constituidos o interpelados por ellas” (Restrepo. E, 2007, p. 07)

Ahora bien, el hecho de que la persona sea construida, no se puede generalizar ni concluir a manera a priori, que entonces estamos determinados y carentes de agencia propia. Por el contrario, el criterio construido de la persona es una precondition de sí mismo.

Las formas que más fuerza tienen al conceptualizar el término identidad, tienden a reproducir su reconocimiento en los discursos modernos, incluso, para los que se reconocen como postmodernos. La mayor característica en el discurso moderno de la identidad, operan

según Restrepo: “la diferencia, la individualidad y temporalidad.” Que son características en la modernidad. Por ende la identidad y la diferencia con los otros es también un resultado de la maquinaria social binaria. En esta narrativa, Restrepo propone: “que más bien pensemos desde una política de las otredades en sus positividads (esto es, no como imágenes invertidas, sino en lo que son en sí mismas); escapando así al modelo binario y de negatividad.” (Restrepo. E, 2007, p. 08)

La identidad parte del supuesto que la persona define su experiencia en la acción de reconocerse a sí mismo. Es importante entonces pensar que, desde la noción de posición como sujeto en la sociedad, hay una posición históricamente construida y el resultado de un proceso que hay que analizar antes de dar por hecho. Las posiciones en esta práctica pedagógica y artística del mural, reconocen un discurso moderno desde la creación de la imagen y sus símbolos en la discusión del patrimonio cultural en su reconocimiento identitario de un pasado ancestral en la práctica plástica en una forma de soberanía de lectura en su territorio intervenido. En este punto, es pertinente establecer un orden que Restrepo da en sus sugerencias metodológicas para el estudio de identidades. Inicialmente parte de estudiar lo singular de las identidades, en su concreción y pluralidad, donde:

“En el estudio de las identidades no hay que perder de vista la singularidad, la relevancia de lo particular, de la diferencia atentos de no caer en el riesgo de fabricar exotismos o comunitarismos forzados. A este posible riesgo totalizante y homogenizante en el estudio de las identidades se debe responder con el diseño de una estrategia metodológica que no oblitere el carácter plural, contradictorio y diverso de las articulaciones identitarias en un individuo o conglomerado social determinado.” (Restrepo. E, 2007, p. 08)

Es necesario entonces tomar distancia de los resultados que homogenizan el uso de la

categoría de identidad, que pone como servicio una herramienta analítica alternativa, el representar la pertenencia. No obstante, este término de (pertenencia) tiene una forma de representación más abierta, puesto que, en diferentes situaciones, las formas de concebir a un grupo perteneciente a una cultura especifican, son radicales en la lectura de población y contexto. Como el entender que el grupo de adultos que llegaron a la práctica se sentían representados en un grupo de arte de pintura, no obstante, cada sujeto quería representar visualmente su visión sobre Usme y el patrimonio cultural perteneciente a su localidad, como también otros querían representar solamente la naturaleza de su entorno. Participantes de la comunidad con visiones representativas distintas en la creación.

Otro de los apartados metodológicos del Investigador Restrepo es no limitarse a las narrativas de la identidad, sino también examinar las prácticas. En este sentido, los estudios de identidades son importantes por lo que se dice, como también, por lo que no se dice, esos silencios que también son respuestas a interrogantes. Restrepo afirma: “tener presente los contextos e interacciones en las cuales lo dicho y los silencios de las identidades operan. Lo dicho y los silencios tienen que contrastarse con los significados y las representaciones que son puestas en juego en contextos específicos.” (Restrepo. E, 2007, p. 08)

Hay que comprender la profundidad en las interacciones en torno a las identidades y no se puede limitar a las narrativas sobre sí mismo. Para coger la consistencia de las prácticas de la identidad y sus relaciones con las narrativas, es pertinente un trabajo cualitativo, minucioso y anclado en la etnografía. Desde esta perspectiva, el estudio de las identidades supone la combinación discursiva y la experiencia etnográfica en su análisis. Aquí es pertinente retomar lo dicho por el autor, para establecer, como en mi proyecto de investigación creación se presenta como un método propio de las artes para generar conocimiento y para propiciar espacios de

investigación que desemboquen, a su vez, en procesos creativos y pedagógicos artísticos que se complemente con herramientas pertenecientes a la etnografía.

Otra de las cualidades que se discuten en los métodos un encuadre metodológico relacional “La mayoría de los trabajos de estudios culturales se dedican a investigar y cuestionar la construcción de identidades subalternas, marginadas o dominadas, aunque algunas investigaciones recientes comenzaron a explorar las identidades dominantes como construcciones sociales” (Restrepo. E, 2007, p. 11) Si las identidades son de carácter relacional, a las prácticas sociales de diferencia y marcación objetual, no se les podría tomar como un objeto aislado o auto contenido. Es necesario desarrollar encuadres metodológicos para estudiar la identidad y la diferencia en su creación y formación.

Por otro lado, Restrepo dice lo problemático de endosar las identidades a entidades como la cultura, la tradición o la comunidad. Esta última parte es importante, ya que muchas veces las entidades quieren explicar la identidad, en una expresión cultural o de tradición. Los tres conceptos no constituyen lugares sólidos donde descansa la identidad. Tampoco son fuente donde únicamente hay identidad. Al revés, sus articulaciones son inestables y provisionales, en constante disputa social, política e institucional. No obstante, al desarrollar una metodología identitaria a través del mural, hace temblar la forma tradicional de entender lo propio y local. Donde lo pedagógico Visual y artístico recrean formas de construir identidad no institucionalmente, sino de manera popular y no tradicional. Dando relevancia a la fuerza ciudadana colectiva que reconoce desde el pintar el entender su espacio habitado. El hecho artístico es una experiencia colectiva, y la realización del mural incluye días de trabajo, errores y vivencias que enriquecen mi formación profesional como docente y a las personas del sector con el objetivo de re significar e intervenir un lugar.

## 2.2. Miradas al patrimonio cultural

El patrimonio cultural es la expresión desde la creación de la existencia de un pueblo en un tiempo remoto, en el pasado cercano y en el presente. Cuenta sobre las tradiciones, las creencias, los logros de su gente en un país. El patrimonio, es entonces una palabra que significa algo que ha sido heredado, de igual modo, se debe considerar como el legado que recibimos de nuestros ancestros, que debe pasar a las futuras generaciones y conservarse.

El significado de patrimonio cultural ha mutado durante las últimas décadas. Originariamente, sólo se refería a obras maestras de valor artístico e histórico, no obstante, ahora se usa más ampliamente y contempla todo aquello que tiene un significado particular para los grupos históricos. “Con la Convención de 1972 para la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural la UNESCO establece que ciertos lugares de la Tierra tienen un “valor universal excepcional” y pertenecen al patrimonio común de la humanidad,” (UNESCO, 1972)

Como se afirma al inicio, el patrimonio cultural es importante porque transmite distintos valores y mensajes, que son: históricos, artísticos, estéticos, políticos, religiosos, sociales, espirituales, naturales, simbólicos, entre otros; que contribuyen a darle valor a la vida de las personas. Puesto que representa la identidad de una sociedad y territorio nacional, un puente para entender la diversidad de los pueblos y desarrollar una política ligada hacia la paz, el post conflicto y la comprensión mutua. Porque es único es irremplazable. Porque es tuyo, es mío, es nuestro y debemos conocerlo, preservarlo y salvaguardarlo.

Es importante que el estado garantice la conservación de patrimonio cultural del pueblo y territorio, basándose en un país, con valores a través del hacer del trabajo y saber, cómo el conocimiento que surge del oficio de trabajar en la tierra. Se debe reconocer entonces, su

dimensión creativa, lingüística, y de prácticas artísticas, en concordancia con su tradición, formas de vivir, y costumbres desde el pasado hasta el presente.

Ahora bien, avanzado en este raciocinio, es pertinente conservar el legado de nuestros antepasados y sus creaciones que pertenecen a una identidad nacional (como la necrópolis encontrada en Bogotá - Usme) . Por eso reconocer, saber y comprender las posibles prácticas de los pueblos ancestrales, es clave para no impedir, que las formas de arte en la modernidad del hoy, roben los objetos y tradiciones culturales del territorio nacional, para llevarlas de de forma ilegal, quitando y robando el patrimonio cultural de nosotros como nación.

En aras de la comprensión de lo que es el patrimonio cultural a nivel estatal, se citarán algunos artículos de la constitución política y leyes relacionadas. En el artículo 72 de la carta magna, se reconoce que el patrimonio cultural está bajo la protección del estado y que influyen directamente sobre la identidad nacional:

“ARTÍCULO 72. El patrimonio cultural de la nación está bajo la protección del Estado. El patrimonio arqueológico y otros bienes culturales que conforman la identidad nacional, pertenecen a la nación y son inalienables, inembargables e imprescriptibles. La ley establecerá los mecanismos para readquirirlos cuando se encuentren en manos de particulares y reglamentará los derechos especiales que pudieran tener los grupos étnicos asentados en territorios de riqueza arqueológica.” (Constitución Política de Colombia; 1991)

Asimismo, en la definición del patrimonio cultural establecida por el artículo número 1 de la ley 1185 de 2008, se decreta que este está conformado por bienes materiales y valores culturales que expresan nacionalidad colombiana, tales como:

“la tradición, las costumbres y los hábitos, así como el conjunto de bienes inmateriales y materiales, muebles e inmuebles, que poseen un especial interés histórico, artístico, estético,

plástico, arquitectónico, urbano, arqueológico, ambiental, ecológico, lingüístico, sonoro, musical, audiovisual, fílmico, científico, testimonial, documental, literario, bibliográfico museológico, antropológico y las manifestaciones, los productos y las representaciones de la cultura popular.” (Ley 1185 de 2008)

Esto implica, que tanto los hallazgos arqueológicos como los murales producidos por un grupo son susceptibles de ser considerados como patrimonio cultural, en tanto estas manifestaciones son de carácter identitario para la cultura muisca y la cultura popular. Por último, con el fin de completar un marco legal en torno al patrimonio cultural, hablaremos de la protección de bienes y recogeremos de nuevo algunos elementos característicos. En la ley 340 de 1996, se establece que en tiempo de paz deben garantizarse protocolos a seguir para la salvaguarda del patrimonio en casos de conflicto armado; es decir, que incluso en las más altas situaciones de guerra, el Estado debe garantizar la protección de estos bienes como derecho para los colombianos y su identidad.

Entendemos entonces, el patrimonio cultural como un conjunto de manifestaciones propias de una colectividad, las expresiones culturales de una sociedad, pasadas y vigentes hoy en día. El patrimonio es nuestro legado del pasado, lo que vivimos hoy en día, y lo que transmitimos a las generaciones futuras. Igualmente, pertenecen a todos los pueblos del mundo, independientemente del territorio en el que se encuentren.

La necrópolis prehispánica de Usme, como patrimonio del distrito capital, se debe conservar y salvaguardar, porque es una fuente ancestral para el patrimonio e identidad en la localidad, un valor cultural del territorio nacional que da a conocer los rastros de una historia común: el legado histórico de la población indígena muisca que habitó por siglos las montañas usmeñas. Es por esto, que se hace necesario exigirle a los entes de control dispuestos para la

garantía de estos bienes, que se tramiten las piezas encontradas en el yacimiento de la necrópolis prehispánica Usme.

Ahora bien, las huellas prehispánicas de la presencia humana en Usme reflejan su riqueza cultural, material y patrimonial. Asimismo, la diversidad en los tipos de enterramientos hechos a los cuerpos y su arquitectura funeraria, la disposición de los cuerpos, la alfarería, restos de fauna, la presencia de materias primas foráneas de otras culturas cercanas al páramo de Sumapaz, nos darían una idea de lo que fueron nuestros ancestros. Asimismo, la profundidad y disposición de las inhumaciones en el territorio de la hacienda en Usme, muestran la importancia de las sucesivas poblaciones prehispánicas que vivieron en este lugar, haciendo progresivamente sacralizar el territorio.

Las fuentes empleadas aquí para entender la cultura Muisca, provienen de las excavaciones arqueológicas realizadas en la hacienda el Carmen, localidad 5 de Usme. Abordar este enorme corpus de material en la investigación, nos lleva a identificar con precisión los elementos que conforman el yacimiento arqueológico; como lo son los materiales simbólicos, que parten en la arquitectura de tumbas, ofrendas funerarias e inhumaciones de los cuerpos encontrados, asimismo, los contextos específicos que nos ayudan a introducirnos en la cosmogonía muisca del sector. Aunque el sitio arqueológico había sufrido transformaciones, robos y destrucciones, se lograron identificar por el Icanh y la Universidad nacional, que este descubrimiento se hacía en un área de 400 metros cuadrados, donde se encontraban tumbas de pozo circular y momias, tumbas cavadas en un espacio de arcilla de color amarillento de barro.





Imagen 1. Virgilio, J. (2010). Rituales funerarios e inhumaciones en Usme [Fotografía]. Ancestros prehispánicos, Bogotá, Colombia.

Al evidenciar estos enterramientos, nos cuenta Virgilio, J. (2010):

“se notó la existencia de tumbas de forma oval, con un escalón en el costado más largo, Una de estas tumbas la cual estaba alterada, corresponde a una joven de 10 a 12 años de edad inhumada decúbitus dorsal con sus miembros superiores e inferiores extendidos, esta tumba contenía un sonajero antropomorfo y una pora. Allí se hallaron cuatro cuentas de collar en concha de caracol, ubicadas en la parte izquierda del cuello de la joven, sobre todo su cuerpo se evidenciaron seis bandas representadas por acumulación de finos fragmentos tubulares carbonizados de fibras vegetales dispuestos transversalmente alrededor del cuerpo. Otra tumba ubicada a 4 metros de la anterior fue fechada en 1280+/- 40 años d.c.” (p. 19)

Estas inhumaciones según el plan de manejo arqueológico, hicieron parte de complejos rituales de comunicación y ofrendas entre el mundo de los vivientes y el mundo de los dioses a través de la muerte, establecer la relación con el más allá.



Imagen 2,3,4. secretaria de hábitat. (2009). Valoración cultural del asentamiento prehispánico [Fotografía]. Bogotá, Colombia.

Como se evidencia en estas imágenes, las características de las inhumaciones que se ven, pueden tener características en común en cuanto a su arquitectura funeraria y disposición de los cuerpos. Virgilio, j. (2010): en su libro, *Ancestros prehispánicos de Bogotá*, nos cuenta: “otro tipo de tumba de forma circular, contuvo restos de desconexión en forma de un pequeño “paquete” de huesos correspondiente a un solo individuo. De la misma manera, las actividades rituales de nuestros ancestros bogotanos nos dejaron evidencias de tumbas ovales sin escalones que contuvieron fragmentos óseos de varios individuos además del entierro en conexión de un difunto en su parte mas profunda. En una de estas tumbas contamos mas de 2200 fragmentos de cerámica contenido en volumen de menso de metro cubico de sedimentos que conforman su relleno. Relleno de fosas a tratamiento de cadáver, muestran su conformación de centralidades y “nodos” que tendrían atributos particulares relacionados con una o varias deidades muiscas. Lo

que llamamos nodo un grupo de elementos coetáneos que conforman un conjunto con significado ritual, cada conjunto contiene un centro definido que tiene la función de ordenar y dar sentido cultural a las tumbas, ofrendas y cuerpos dispuestos.” (p. 15)

Hecha esta salvedad, es importante pensar que los rituales hechos por los muiscas en su lugar de hábitat, se ponen en manifiesto por la complejidad de sus tumbas, la disposición de los cuerpos en los contextos funerarios y por la diversidad múltiple de los lugares utilizados como sitios de ofrenda y culto en la Usme, para sus diferentes deidades que se evidencia en la cerámica y símbolos abstractos.

La muerte como canal privilegiado de comunicación con el mundo de los dioses, determinaría la realización de complejos rituales alrededor del culto al más allá. Las ceremonias en torno a ese rito de paso hacia la muerte, incluían la preparación del cadáver, la fosa, la disposición del cuerpo en el enterramiento, el recubrimiento y probablemente las ceremonias que facilitaban el reconocimiento social del cambio de estado.



Imagen 5. Virgilio, J. (2010). Rituales funerarios e inhumaciones en Usme [Fotografía].  
Ancestros prehispánicos, Bogotá, Colombia. Imagen

El cuerpo de los difuntos era preparado, envuelto en mantas, para llevar a cabo el ritual de enterramiento o la momificación según fuera el caso. En lo leído sobre el plan de excavación y manejo arqueológica realizada en Usme, se encontraron algunos elementos como piedras, vasijas cerámicas, collares, huesos de animales y huesos humanos, que tuvieron un significado simbólico en los complejos funerarios que dispusieron junto al cadáver del muisca.

Es pertinente resaltar que, dentro de los contextos de ofrendas descubiertos, según buscan: el restablecimiento de equilibrios rotos entre la naturaleza y los seres humanos, las concentraciones de huesos y barro transformados que conforman lo que se llamaría: "Asan".

Las tumbas tenían formas y estructuras diversas, como: circular, ovalada y alargada, con habitaciones y escaleras. La amplia diversidad de los complejos funerarios, podrían asociarse también con las circunstancias del fallecimiento del sujeto, las necesidades del mundo de los vivientes y tal vez inusualmente, con su estatus jerárquico en vida, sin que esto fuera pues determinante en la forma de enterrar al muisca.

Dentro de los cuerpos hallados en la necrópolis, hay una inhumación de una joven aproximadamente de 14 a 16 años de edad, se dice que al momento de su muerte se le fue dispuesto en el enterramiento, objetos cerámicos que es muy probable, fueran elementos de ritual en comunicación con los dioses, ya que estaban en un lugar sagrado y del más allá



Imagen 7. Virgilio, J. (2010). Rituales funerarios e inhumaciones en Usme [Fotografía].

#### Ancestros prehispánicos, Bogotá, Colombia

“Dos cerámicas que hacen parte de una tumba, y tienen decoraciones alusivas al mito muisca sobre el origen de la humanidad. Poseen decoraciones aplicadas y pintadas, de serpientes, animales en los que se transmutaron los padres de la humanidad. La disposición crispada de sus dedos denota una actitud agónica que exigirá evaluar la posibilidad de un sacrificio.” Virgilio, J. (2010) Ancestros prehispánicos de Bogotá. (p. 34)



Imagen 8. Mesa de patrimonio de Usme (2021). Jarra-Muisca Tardío [Fotografía]. Imagen 9. Mesa de patrimonio de Usme (2021). Figurina-Herrera Tardío [Fotografía]. Facebook. Imagen 10. Mesa de patrimonio de Usme (2021). Copa-Muisca Temprano [Fotografía]. Facebook.

Es pertinente resaltar que este contexto funerario muestra una vez más, desde Usme y su yacimiento arqueológico, el hecho social que representa dar ofrendas al mundo del más allá, que denota estos objetos cerámicos de carácter ritual, no solo en relación al estatus de poder social del individuo muisca encontrado, con los elementos cerámicos asociados.

La simbología ancestral pertenece a pueblos que vivieron hace miles de años.

Representan la cosmogonía, la sabiduría, la sociedad, la naturaleza, en aquellos tiempos. La mutabilidad del arte en cada territorio está relacionada con los materiales de los que disponían, con sus creencias, con la forma de abstracción y expresión, y con la organización social de la cultura.

Se dice que los Muisca realizaron vasijas para las ofrendas en los templos, algunas con figuras antropomorfas que simbolizaban sus deidades, historia de la creación y animales míticos del origen. Símbolos que se replican en vasijas, donde se evidencia una figura similar y muy parecida al intercambiar objetos cerámicos en el comercio con otras culturas, recordando así desde el barro y la imagen el mito de Bachué o Bochica.

Se dice que el muisca, elaboraba su cerámica modelando directamente el barro, y aplicaba en ellas decoraciones con pigmentos blancos y rojos minerales. Sus decoraciones en la alfarería eran simples y puntuales, más aún cuando el diseño de la vasija cerámica tenía una simbolización mágico-religiosa con culebras y figuras humanas. Los motivos de serpientes o culebras son frecuentes e importantes en nuestra iconografía muisca, una sociedad precolombina de la sabana.

En la mitología muisca, la espiral es la creación. Se desenvuelve y va dando origen a la onda, que se convertirá en montaña. Así se llegaría hasta el cielo y hasta el sol. "las espirales se van volviendo normalmente serpiente, símbolo de sabiduría, y la serpiente se transforma en dragón." Los símbolos son claves para entender la complejidad de esta cultura.

La rana y el rombo también son protagonistas de la mitología ancestral de las comunidades del altiplano cundiboyacense. Muchas ranas aparecen dibujadas en objetos sagrados encontrados en Bogotá y se asocian con la fertilidad, con lo femenino, con los páramos y con el agua "El rombo es la abstracción de la rana. Haciendo referencia al tejido, y la

importancia del pensamiento colectivo, de la vida en comunidad.”

El mito muisca y la creación del mundo se puede ver parcialmente en las cerámicas mostradas arriba, donde se puede desde los símbolos pictóricos en la cerámica, contar una de las múltiples historias. En muisca: *sas bekya* (instructores de la humanidad) y *mi moko* (memoria del conocimiento), son los conceptos donde se puede partir para construir identidad y cultura en el territorio ancestral. Desde las múltiples representaciones de la creación en el mito ancestral de la sabana de Bogotá, se da espacio para entender la conexión de la mitología y la imagen producida por el muisca, desde las historias, como: *Chyminigagua*, dios creador; *Quzha Fiba*, dios de la oscuridad; *Huitaqa*, *Tchia*, el símbolo del agua y la diosa de la luna; *Xia*, diosa del agua; *Batchue*, diosa de la vida; *Botchiqa*, el maestro del pueblo muisca; los *Tchykys*, guardianes del sol. (Rubio, F.C., 2005)

La mitología colombiana a través del tiempo va tomando más fuerza, ya que son costumbres de los pueblos o en algunas ocasiones son relatos de hace años que de alguna u otra manera se han encargado de proporcionarle reconocimiento a sitios y lugares importantes dentro de nuestro país. conocer la raíz y la tradición oral de nuestro pueblo, muestra gran parte, tanto de la cultura como las creencias de los colombianos desde su origen.

En primer lugar, debemos entender que los mitos y leyendas constituyen una parte importante de nuestra herencia, esos cuentos que nuestra abuela y padres nos contaban, o las fábulas que escuchamos de boca de nuestros maestros en la escuela, son un recordatorio constante de quiénes somos y de dónde venimos.

Los mitos adquieren tanta importancia en nuestra cultura y constituyen explicaciones a fenómenos comunes o no tan comunes, algunos incluso pueden llegar a parecer bastante descabellados en relación a nuestra visión del mundo, pero conllevan lecciones importantes que



no debemos dejar pasar por alto. Debemos conservar nuestros relatos y tradiciones orales para crear historia propia perteneciente al legado ancestral del territorio nacional.

Los mitos se caracterizan por tres atributos a mi parecer importantes de resaltar: siempre se refieren a una cuestión existencial propia, en relación a la creación de la Tierra, el nacimiento, la muerte y similares. Están compuestos por prácticas en: la creación frente a destrucción, vida contra muerte, dioses frente a la sacralidad de los hombres, esto facilita la reconciliación entre extremos a favor de dar lógica a nuestra historia. Están siempre vinculados con las creencias de los pueblos.

Los mitos no manifiestan solamente cómo el ser humano y el mundo en el que vive son como él los ve, sino que recordar mitos originarios de los pueblos alcanza a ser una necesidad vital, no sólo para aclarar o mitigar los poderes sobrehumanos, también para estimular las mismas causas creativas y espirituales que transportaron al ser humano a imaginar sus raíces.

Usme como espacio de construcción permanente de memoria durante 400 años, posee un alto potencial para la investigación. Un lugar importante para el reconocimiento de nuestro pasado y para su apropiación cultural por parte de los bogotanos. Cada experiencia cultural material e inmaterial es el resultado de un proceso social de mayor alcance en el tiempo y en el espacio. Que trasciende y transforma la visión de nuestro entorno presente. Es deber de todo ciudadano velar por la conservación, realce y proyección de este lugar sin igual de ancestralidad para Bogotá, el altiplano andino y el país.

Con relación a lo anterior, se encuentra conexión entre las estructuras funerarias de dos tumbas, tal vez pueda ser una familia, hay muchos huecos de poste al lado de las tumbas y ningún fogón de cocina con leña o evidencia de fuego, lo que permite interpretar que se habla de estructuras arquitectónicas funerarias y no de viviendas. Estos datos, conducen a pensar más en

complejos rituales que en simples ritos de paso alrededor de la muerte. Las partes de cuerpos desmembrados encontrados en el hallazgo, los enterramientos colectivos y la disposición de las tumbas podrían estar hablándonos del pensamiento cosmogónico Muisca.

A nivel de la vida religiosa los muisca, como toda sociedad humana, conformaron gracias a sus construcciones cosmogónicas una particular visión del mundo. Sitios de adoración y pensamiento del universo y dioses. Un ejemplo, puede ser Monserrate, donde existía para nuestros indígenas un centro de adoración Muisca. Asimismo, se dice que cerca de la punta de la montaña está la cueva del novillo de oro, que es según la leyenda: un venado de oro viviente que vuela por los cielos. No obstante, la barbarie española y el exterminio de nuestra cultura daba como fin cualquier lugar de adoración para otros dioses diferente al Dios de la religión romana y pentecostés, por ello, la cima de la antigua montaña de Bacatá, se construyó una iglesia para legitimar la soberanía española y la imposición religiosa católica, deslegitimando la cultura indígena de la sabana.

Sus diferentes mitos regularon las relaciones entre mundo de los vivientes y las fuerzas que controlaban el universo. Varios de estos mitos, y los dioses a los que hace referencia, fueron representados en piedras por todos los lugares habitados del territorio, como también en objetos cerámicos y piedras, que fueron parte tal vez de rituales que establecían comunicación con el mundo de los dioses.

### **2.2.1 La esfera pública y su concepción patrimonial**

El espacio público como escenario de acciones sociales y palabras de tales ideas, construye el mundo colectivo de todos, que establece a cada uno de los ciudadanos como participantes responsables y cuyo poder se radica mutuamente en el intercambio de sus discursos, argumentos y acciones.

La esfera pública es el lugar del reconocimiento de los objetivos comunes, de las acciones y discursos. Es pertinente resaltar, que la acción libre de las personas en la sociedad, es mutante en su proceso de vida, como también su dimensión discursiva, siendo paradójico también, en el sentido de que este espacio de apertura a todo público, es entendido como lucha de particulares ideales colectivos, a un espacio o esfera abierto para el público. El querer vivir juntos, es un punto de partida de lo que podría ser la esfera pública. El estar juntos daría a conocer que la esfera pública es un espacio de la apariencia con la otra persona, de verse a los ojos y escucharse y sentirse, el espacio público, que es político y siempre transita en una esfera de las personas en común.

La esfera pública es un espacio político, y no solo da referencia a un pedazo de tierra. Es también un lugar de intercambio por muchas cosas que se tienen en común, como la lengua, religión, historia, usos populares de los ciudadanos del lugar. Precisamente estas cosas en común, son el espacio en el cual los diversos grupos de etnias o comunidades han desarrollado relaciones y contactos entre Sí. Este espacio común, cobra existencia, siempre que los sujetos se agrupen por el discurso y sus acciones colectivas, conformando contundentemente la esfera pública y sus varias maneras en cómo puede organizarse, la esfera social de condición pública.

La dimensión pública cobra un valor importante en el ejercicio del patrimonio y prácticas realizadas por la población de un territorio. La historia local del lugar como hecho de partida, cobra un significado importante en la construcción de identidad y patrimonio, así dando espacio a formar esa esfera popular, pública y significativa en la condición social de la clase baja. Que narra la visión histórica hegemónica y la no contada.

La historia en el sentido del hombre ha sido una red de lenguajes múltiples y de diferentes culturas. La literatura intenta articular el pasado de esas voces. La escritura es la

figuración individual de cómo entendemos al mundo respecto a nuestras experiencias, contar esas historias de vida personal a través de la escritura, es un gesto privado propio de uno como escritor, que puede describir una memoria partida que conforma un todo, siendo las voces de una esfera pública y colectiva

La historia es un relato, que es contado generalmente como una serie de hechos o acontecimientos en un orden secuencial con sus lógicas. Toda comunidad, toda población, todo pueblo, tiene un relato, que habla de su cultura, que cuenta el relato de la vida en el tiempo, de lo que son, de las vidas corrientes, comunes, y esos fenómenos inexplicables que van más allá de la lógica y las ciencias. La Narración, es el relato de lo que fue y lo que es, en su condición oral o escrita, y cuenta ese proceso de construcción de nuestra experiencia, donde re-descubrimos la realidad desde el reconocimiento de nuestra historia propia, pues la narrativa es la puesta en forma de la construcción pública y popular Laura Scarano (2004) nos cuenta en las palabras en el cuerpo como Bachelard, G (1965) en la poética del espacio dice:

“Cada vez más se busca interpretar la historia con mayúscula desde una trama o historia con minúscula, a través de una fábula o argumento: se inventa un origen, un trayecto, un devenir, una peripecia con personajes, acciones, escenarios y un narrador. En estas pequeñas historias individuales se habla de identidades que- en tanto voces y personajes, otros- sujetos relatados: no casos excepcionales, sino actores de una historia Individual, que resulta tópica y cuya narración puede aportar sentido a la comprensión de lo social. La narración de las historias modeliza la vida social; es una puesta en sentido ético y estético, cultural y social, que engendra modelos, pues la narración tiene esa impronta transhistórica: configura vidas por la imaginación como hipótesis plausibles de la inaprensible existencia social.” (p. 56)

En este sentido, las voces del pueblo enriquecen el relato popular y la conformación histórica local. Acá la historia sería vista, no solo desde la particularidad hegemónica de La historia Mayor, la que se escribe en libros con mayúsculas, sino, con la intencionalidad de darle un espacio y relevancia a esas otras voces pequeñas, minúsculas y populares, que muchas veces no se incluyen en la construcción de historia. Esas voces Menores, que conforman desde el pueblo, relatos de la historia local. Muchas veces, hitos significantes en nuestra cultura, como los mitos o leyendas colombianos que empiezan muchas veces con las narraciones de la gente del campo. En particular las historias menores con h minúscula, que parten desde la narración de los niños, madres y abuelos. Logrando así, dar a conocer todo aquello que nos identifica, los imaginarios de nuestra cultura, representaciones y condiciones sociales donde la historia es más relevante, dentro de los hechos significativos populares que apuntan hacia unas historias locales que narran una huella de la gente antes que nosotros. Aquí cualquier hecho se vuelve un asunto Público, en perspectiva de la comunidad, que tiene una tradición oral e histórica, muy relacionada al espacio popular, como escenario de identidades en esa esfera pública.

Laura Scarano (2004) en las palabras en el cuerpo afirma como la historia menos propuesta por Bachelard, G (1965) en la poética del espacio, nos muestra la diferencia entre: “History al espacio histórico de una comunidad. Se trata de una palabra que pensamos casi siempre escrita con Mayúscula: la historia civil compartida por un pueblo. Story, por el contrario, es la una unidad mínima de ese relato mayor homologable con lo que algunas corrientes historiográficas denominan Microhistoria y cercana a la tendencia formalmente denominada History from below (historia desde abajo) aglutinando bajo el mismo concepto la referencia a historias “mínimas” y cotidianas de personas “normales” donde se retrata “la existencia común y corriente”. (p. 57).

Como se afirmaba arriba, las pequeñas historias de las personas pueden lograr amenizar el relato de los grandes acontecimientos históricos, son puntos de partida que transportan a la otra parte de los sucesos de la dimensión pública. Un ejemplo de ellos podría ser la literatura y pintura, que no puede escribir una historia que puede escribir historias que ponen palabras a las experiencias de todos los días o dibujos que contienen símbolos de la realidad, resignificando eso que vivimos diario, comprendiéndolo desde una visión ficcionaria que escribe de a poquitos, en esa cotidianidad de los de abajo.

Por otro lado, la pintura en el espacio público desde su carácter material, como las estructuras físicas, y desde su carácter subjetivo y político crea un dialogo sobre, como los imaginarios de todo un pueblo, en los interrogantes visuales que surgen en los habitantes de los diferentes lugares al ver un mural. El mural pretende que el arte sea un medio que permita la formación de seres humanos autónomos en su emancipación de la mirada desde la visualidad, ya que la imagen pictórica es una herramienta estética en las relaciones sociales y los espacios públicos de las ciudades. Manifestaciones artísticas que ocupan los espacios públicos son huellas a partir de las cuales es posible reconstruir la historia social, el entramado de fuerzas que la determina y los valores que en cada momento la han inspirado, generando así, el cambio con el propósito de lograr el bienestar comunitario, en actos de resistencia, adaptación, apropiación y resignificación

Actualmente los espacios públicos y patrimoniales en diferentes partes del país, presentan una serie de problemáticas que ponen en riesgo su conservación no solo como un espacio en el territorio nacional, sino, por ser lugares de simbolismos e identidad que colocan el peligro la cultura de distintas sociedades y el patrimonio nacional. Hoy en día, los problemas económicos, políticos, sociales y culturales que afectan a el país, han puesto de lado a los ciudadanos que

buscan refugio en los espacios de memoria, ya que su significado lo acogen, encontrando en ellos la satisfacción a necesidades cotidianas a través de la apropiación del lugar de una forma legítima, ya que es su patrimonio y su lugar donde han vivido.

A partir del modelo neoliberal, el espacio público ha sufrido cambios en su estructura, tal es el caso de su desaparición por privatización. la segregación de sus habitantes o transeúntes por pobreza o marginación niega compartir los bienes materiales patrimoniales del lugar de origen donde fueron encontrados

En las prácticas cotidianas de vida, el hombre común desde el barrio, la casa, la cocina, acciona socialmente a partir de una experiencia de vida en el espacio, como leer, hablar, habitar. Ya que nosotros percibimos probablemente el mundo, solo a través de una red de convenciones sociales, estereotipos o esquemas que varían de una cultura a otra. Por eso creo, que la historia no ambiciona definir verdades, sino leer eso mínimo y pequeño de la popularidad e interpretar los acontecimientos desde esas historias mínimas.

Conviene subrayar, que este punto de vista de la historia desde abajo es una ayuda a la historia propia, local y patrimonial, que se opone muchas veces a la tradición que ve la historia hegemónica y mayúscula, ignorando la verdad del pueblo por conveniencias políticas afines a los poderosos. Por ende, la política es un eje que marca o deja huella en la sociedad, su territorio y cultura. La historia es la política del pasado, y esa política es la historia del presente. Todo acto es político, por que conlleva una carga de decisiones y autonomía, que parten desde nuestros derechos y deberes como ciudadanos. Paralelamente, reconociendo que hay un espacio para esas voces casi suprimidas de la Historia.

### 2.2.3 La pintura mural como patrimonio cultural

El muralismo es una de las pocas técnicas artísticas reconocidas de origen latinoamericano. Tal vez por esto, dentro de la definición de muralismo, el factor colectivo en su proceso de realización técnico, estético y político, ya que brinda al espectador una imagen final, no solo por las grandes dimensiones que implica la técnica, sino porque en la búsqueda de una definición en la imagen de identidad nacional, por ello el trabajo creativo colectivo resulta también decisivo a la hora de generar patrimonio desde la visualidad.

Por otra parte, el uso del espacio público, de los muros y las calles como lienzo propone un intercambio evidente entre la obra del mural y el espacio habitado, puesto que, quienes la realizan, deben crear una comunicación con los habitantes. El mural es entonces un lugar de diálogo entre todos los actores que se involucran en el proceso creativo y visual.

Con todas estas connotaciones de identidad, de comunidad, de lo político en el arte, entre otras, el muralismo se convierte en uno de los movimientos artísticos latinoamericanos más importantes y vigentes. Como toda herramienta artística, ha tenido diferentes formas de interpretación y apropiación a lo largo de la historia y de los lugares a los que ha llegado. Desde la teoría artística contemporánea, se ha pedido una distinción para las expresiones pictóricas y gráficas que suceden en el espacio público pero que no necesariamente están respondiendo a estos ideales políticos y estéticos que acompañan al muralismo. Y es de esta manera que el término street art o arte urbano aparece con mayor fuerza en el siglo XXI, intentando definir otras formas de expresión.

Así como el arte ha generado discursos políticos y estéticos sobre las nociones de espacio público, diferentes movimientos políticos también lo han hecho. En Latinoamérica, esta historia se comienza a desarrollar en México, desde la época del 1910 hasta el 1950, que toma auge



desde la Revolución mexicana como movimiento armado, que da inicio en 1910 para poner fin a la dictadura de Porfirio Díaz, que acabaría legalmente con la difusión de la nueva Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos de 1917, siendo una de las primeras en todo el mundo en reconocer los derechos laborales y colectivos, la existencia de las garantías sociales. Este Arte no es sólo un movimiento artístico de la Revolución, Por otro lado, su objetivo es también plasmar en la pintura una cultura nacional independiente de la extranjera, impuesta bajo la mirada europea, se buscan bajo un aire de izquierda en el país, imágenes que dialoguen y exalten los valores tradicionales mexicanos. Un arte monumental y heroico, humano y popular como uno de sus grandes exponentes, el pintor y militante mexicano Alfaro Siqueiros un grande muralista junto a Rivera y Osorio.

El 1923 Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores irrumpió en las calles de la Ciudad de México la socialización del arte y condenaba la rebelión delhuertista. La aparición del Manifiesto de 1923 busco junto a pintores como Siqueiros junto al Sindicato la creación de una nueva meta estética fundamentada en socializar las prácticas artísticas visuales. repudiando la pintura de caballete y todo el arte que perteneciera a los círculos intelectuales, ya que era aristocrático, exaltando desde el mural, la expresión del Arte Monumental porque es público. Este manifiesto fue dirigido a todo un pueblo que vivió en la esclavitud y humillación durante décadas. Campesinos, soldados, obreros, intelectuales que no obedecían la lógica burguesa, todos los miembros del sindicato encabezados por Diego Rivera.

En el Manifiesto se asientan las bases del muralismo mexicano que es antiburgués y debe repudiar la dependencia artística con Europa. Este primer punto implica el rechazo a la pintura de caballete, dirigida únicamente a los coleccionistas. El mural será el soporte que usaran para plasmar esos deseos colectivos, ya que debe ser un arte monumental dirigido al pueblo, debe ser

de grandes dimensiones, un tamaño colectivo y un lenguaje claro, que problematice la realidad, porque lo más importante debe ser el mensaje que desea comunicar. Hay que resaltar la implementación de los colores vivos y candentes,

“Proclamamos que, dado el momento social, que es transición entre un orden decrepito y uno nuevo, los creadores de belleza deben realizar sus mayores esfuerzos para hacer una producción con un valor ideológico para el pueblo, y la meta ideal del arte, que actualmente es una expresión de masturbación individualista, sea de arte para todos, de educación y batalla.”  
(Manifestó del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores, 2015)

Dentro del contenido de la cultura que se empieza a generar en el muralismo, encontramos dos temáticas diferentes, una dirigida hacia la realidad social, mostrando sucesos históricos como la liberalización, la conquista y las revoluciones. Como también varios temas en torno a lo indígena, tanto en lo patrimonial como en lo referente a México Prehispánico. Por consiguiente, encontramos temas nacionales, culturas ancestrales y tradiciones populares afianzando el nacionalismo de México. También existe una temática referida a lo religioso como vemos con muestras de cristos, vírgenes de Guadalupe o festividades religiosas, como también las prácticas culturales como el día de los muertos.

Por otra parte, con la llegada del Maestro Siqueiros a Chile, implicaría una ola marxista en toda la punta del continente. El muralismo como medio de expresión, imagen y acción política tiene en Chile un curioso desarrollo histórico que data de la llegada del mexicano y su influencia en el muralismo, así que, Jorge González Camarena, pinta un gran mural en el museo de la Universidad de Concepción en el 1964, llamado “Presencia de América Latina”.

Cuatro años después aparecería la primera brigada de muralistas: las Juventudes

Comunistas para promover la precandidatura del Pablo Neruda a las elecciones presidenciales de 1970. Pronto vendría el Golpe de Estado de 1973, para poner un alto y freno al proceso creciente del muralismo político, todos los murales son borrados y los pintores pasan al anonimato.

Querer sabotear y hacer invisible la obra de las brigadas muralistas fue una manera que la Dictadura utilizó para hacer desaparecer de la memoria del pueblo, el legado popular, de sus luchas y sus conquistas. No obstante, este pequeño empeño, transformó estas imágenes en los más potentes símbolos de la Resistencia a la Junta Fascista del momento. Así que los murales cubiertos de pintura gris, volvieron a reaparecer en panfletos, escenografías, afiches transformándose en la imagen fiel y digna de la resistencia del pueblo chileno.

Para mayo de 1983 en las masivas protestas del país, la confección de murales en las poblaciones eran el testimonio más fiel de la creciente lucha del pueblo y de su organización con los partidos de izquierda. Borrados los murales al día que seguía volvían con mucho fuera reaparecer cada día de protesta. Ya en el 1988 en la campaña del plebiscito se crean más espacios públicos en la oposición al partido de Pinochet, se realizan grandes actos públicos y acá las brigadas de muralistas extienden su ejercicio de propaganda, en un llamado colectivo a rechazar la dictadura chilena. Hoy en día el muralismo es una herencia viva de la izquierda chilena y tiene hoy, un lugar en el corazón del pueblo que salió a las calles desde el 2018 y dio toda una ola de movimientos de izquierda en contra de los poderes neoliberales de la actualidad. Volviéndose pionero en la lucha de los derechos contra el estado dictador, como también un instrumento de acción político cultural muy poderoso.

En Colombia para los años setenta, diversos artistas harían gran parte de lo que se llamaría: Taller Cuatro Rojo, a diferencia del mural como técnica expresiva, el cartel como imagen de difusión masiva, tomó una fuerza abismal que estaría en diálogo frente a las

coyunturas mundiales y a la retoma de la fuerza popular de los sindicatos, el campesino e indígena del país. Buscaban un Arte que participara de las luchas sociales, pero a la vez que se integraran orgánicamente con ellas. Rompiendo el paradigma de las prácticas artísticas burguesas, Discutiendo el Arte solo en los museos, una estética alejada de la realidad social. Buscaban a través de la reproductibilidad técnica de la imagen, posibilitarla como medio que contribuiría a la lucha de la revolución. Este colectivo estaría conformado en sus diversas etapas por artistas como Diego Arango, Umberto Giangrandi, Carlos Granada, entre otros. Este colectivo que nació en el 72 se realizó en un momento donde a nivel global se marcaba la defensa de los derechos humanos y sociales. Se reconocía el papel estudiantil americano y europeo, que se oponía a la guerra de vietnam. Una influencia marxista que se empezaba a oponer a las acciones del capitalismo neoliberal en la modernidad.

Dentro del desarrollo del taller 4 rojo, se trabajaron temas que estuvieron relacionados a la historia del país, unas imágenes masivas que sirviera de denuncia frente a la realidad del momento, haciendo denuncias de las situaciones políticas del mundo y del territorio nacional. Su relación continua de la estética política del Arte, los llevó a apartarse lentamente del circuito artístico privado, para colaborar y manifestar un arte con la comunidad. Fue una constante en la lucha popular, como también, la manifestación y crítica hacia los intereses socio-políticos de los 70 en el país. Una misma Colombia que pareciera hoy en día viviendo la injusticia y violencia de hace más de 60 años. Hoy impuesta desde el paramilitarismo en el poder.

Aproximadamente hace 12 años, el arte urbano del grafiti en Bogotá tomaría un cambio drástico. Para agosto del 2011, Diego Felipe Becerra, conocido como “Tripido” lo mató un patrullero de la Narco policía Nacional, bajo un puente en el norte de la ciudad. Casi 10 años después, los agentes involucrados en el vil asesinato estarían condenados a prisión. El patrullero

que había disparado, estaría prófugo de la justicia hasta ser capturado. Aunque no hay una justicia total, si hubo un cambio en los muros y pintura de Bogotá.

En la ciudad ya venía pegando mucho antes del asesinato de tripido el arte urbano del graffiti y mural, se posesionó acá como uno de los referentes en Latinoamérica. Pero solo hasta el asesinato de Felipe, se incluyó una ley para prevenir casos de abuso y violencia por la fuerza pública.

Para el 2013, El distrito sacaría un decreto para promover el graffiti de manera responsable. Muchos artistas se acogerán a ello para hacer un arte más alto y de calidad. En el 2019 con la coyuntura social del país y la calamidad pública, en el Paro Nacional, el graffiti y mural mantuvo su esencia rebelde y contestataria, que hoy en día se mantiene e, incluso, comenzó a latir más fuerte. En diferentes ciudades del país, como: Bogotá en portal Américas, o Cali en Puerto de Resistencia, o en el viaducto César Gaviria Trujillo en Pereira, aparecieron algunos grafitis en muros de las calles y en el piso de las mismas, con mensajes alusivos a las marchas actuales, donde se denunciaba desde la imagen y la letra, el narcoestado donde estábamos siendo sometidos a robos e inequidades sociales. Todas estas intervenciones fueron realizadas por ciudadanos de la comunidad grafitera.

El muralismo con el Paro Nacional y el movimiento social que traería como ola en el país, un peso en esa identidad colectiva del territorio nacional, donde la expresión del graffiti y su práctica crearía múltiples imágenes alusivas a la denuncia, un mensaje en su estética hacia la guerra narco política del poder. Volviéndonos los oprimidos de la historia en una hegemonía institucional que media la verdad

Por ello, el mural como forma de construcción de identidades colectivas y políticas,

dentro de las últimas situaciones vividas en el territorio del país, concibe pensarse la creación del mural en torno al patrimonio cultural Andino de una manera local. Integrando así, la historia de una necrópolis prehispánica con la realidad actual, fortaleciendo el origen con el que se construye el legado cultural bogotano de hoy en día que está lejano, en esa construcción colectiva de identidad de la localidad hacia la ciudad. La práctica artística como forma identitaria de los habitantes en Usme, posibilita las maneras de construir identidad hacia el patrimonio cultural de su hallazgo en la quinta localidad. Desde el territorio y lugar, contar un mensaje con la imagen del mural, da visibilidad a unos habitantes ancestrales de Usme. Y reconocer quien habitó el territorio antes que nosotros fortalece una idea colectiva de afecto común. Asimismo, El país, y el distrito, cuentan con una biblioteca de información en las montañas del sur, un legado para todos los bogotanos.

#### **2.4. EL TERRITORIO COMO ESPACIO SOCIAL Y CULTURAL**

La concepción sobre el territorio es definido como un lugar de posibilidades y realidades al instante en que se ocupa culturalmente un espacio por habitantes, tanto en lo que produce la tierra, la agricultura, la comida, el campo, como también, la fuerza de trabajo y la producción laboral del campo, de una manera en la que, se represente en el territorio unos ejercicios en figuras del poder hacer del ser humano y la tierra, precisando el lugar del territorio, como escenario de relaciones culturalmente, objetivando y dando significado en las comunidades que crean una construcción simbólica.

En la acción de la práctica social del hombre y la tierra. Se podría decir que los territorios no se podrían definir por los límites físicos, sino el modo en cómo se produce, lo que contiene y la interacción que genera la tierra con los sujetos, así entonces, considerando el territorio, como

una construcción social que supone concebir el lugar, no solo como un espacio físico existente, sino, también como un conjunto de relaciones sociales que crean y a la vez expresan una identidad local.

Los afectos comunes colectivos, en un sentido de propósitos compartidos colectivamente, buscan por varios agentes públicos y privados del territorio, que la construcción de territorio implique, varias veces pasar por procesos de conflictos con otras personas, por el abuso del espacio determinado a manera de propiedad privada y delimitado a partir de relaciones sociales de poder, es un límite y que opera sobre el territorio habitado. El territorio se definiría entonces por las relaciones sociales del poder y empezaría a estar relacionado en formas jurídicas, legislativas y judiciales de un Estado-nación. Los conflictos territoriales surgen en el momento en que actores distintos, conciben usos diferentes para una determinada utilidad de la tierra, ejerciendo los límites a la fuerza. Los límites políticos impuestos, no necesariamente generan la identidad territorial, ya que los límites surgen en la experiencia de las interrelaciones sociales de distintas escalas del tiempo y lugar.

Luis Alfonso Berruecos (2012), nos habla sobre La cultura popular: problemática y líneas de investigación, donde los conceptos sobre territorio por el profesor Gómez, G. (2004) nos dicen:

“según la concepción hoy dominante entre los geógrafos, se entiende por territorio el espacio apropiado por un grupo social para asegurar su reproducción y la satisfacción de sus necesidades vitales, que pueden ser materiales o simbólicas. En esta definición, el espacio se considera como la materia prima a partir de la cual se construye el territorio y, por lo mismo, tendría una posición de anterioridad con respecto a este último. Por otro lado, la cultura sería el conjunto complejo de signos, símbolos, normas, modelos, actitudes, valores y mentalidades a partir de los cuales los actores sociales confieren sentido a su entorno y construyen, entre otras

cosas, su identidad colectiva. Finalmente, en otro de sus trabajos, Giménez ha señalado también que los conceptos de sociedad, territorio y cultura deben ser analizados a la luz de las diversas interpretaciones que sobre la cultura popular se han hecho a lo largo de los años.” (p. 183-195).

Hecha esta salvedad, se puede decir que la territorialidad se ha dado a conocer, definido y academizado de maneras muy distintas al pasar del tiempo. Una de sus definiciones más claras, es la que se hace referencia, a la vida cotidiana de los habitantes de un territorio, las relaciones generadas en el trabajo y fuera del mismo, sus relaciones familiares y vínculos, o sus relaciones con grupos religiosos y de diferente corriente política, habría que decir también las relaciones con la autoridad. Se debe agregar que la territorialidad, se define interna y externamente, por sus hábitos y prácticas que muchas veces son diferentes y contrarios con las prácticas de otros territorios, que son más grandes e imponentes en sus formas de pensar y llevar a cabo los comportamientos diarios.

La territorialidad, es un conjunto de relaciones que se crea de un sistema de: la sociedad, el espacio y tiempo. Con caracteres iguales o similares, de manera interior y exterior. Sería pues, estable e inestable esa definición cercana a la territorialidad. Cada sistema en el territorio generara en consecuencia una territorialidad en la que viven las comunidades y la sociedad. Manteniéndose en divisiones espaciales y sociales. Es inherente en las relaciones de la experiencia de vida y lo hecho. La idea de territorio, nos ayuda a dar claridad en la definición de un campo bastante problematizado, que se empieza a construir sobre una línea vertical entre la naturaleza y la sociedad. Aquí estas relaciones del hombre y la naturaleza, dan como resultado funciones poder y representaciones, que se caracterizan en la construcción de lugar, con el espectador pasiva o activamente. De manera semejante ocurre con la territorialidad del hombre, es su leyes y acuerdos sociales del territorio corporal, dónde se puede definir todos los grupos de



relaciones sostenidos por una persona, en cuanto es perteneciente a la sociedad. Mediada por los factores externos, alternos y la ayuda instrumentalizada de la modernidad.

Los hechos y conceptos lo que estarían los que estarían dando significado a esa territorialidad humana, por el hecho de ser el hilo con el que se teje las redes, como sistemas de instrumentos económicos, políticos, sociales y culturales. Estas trenzas crean un sistema territorial mediador, por donde la sociedad regula las relaciones de poder con el espacio para adquirir cierta autonomía.

El espacio, construido al pasar el tiempo, como un barrio, localidad o región de un territorio construye autonomía. Esto se debe a que su creación es producto de la naturaleza y el tiempo humano, en el que habitan los pueblos. Es decir, que lo fundamental del territorio es el resultado de las interacciones que todos los días entretejemos todos, un nosotros con la naturaleza y los demás.

El territorio sería también el tiempo y espacio donde fluyen teniendo permanencia, siempre cambiando su forma y aspecto progresivamente, se podría decir que se parece a un cuerpo y mente humana, donde somos el tiempo y espacio habitado, materializando un territorio movable con carne y huesos. Una relación tal vez entre la vida de la naturaleza y lo humana.

En estas dimensiones sociales de la naturaleza y el hombre, hay que resaltar los grupos sociales y el perfil cultural en los que se ven involucrados por las dinámicas políticas y sociales. Entre estas relaciones culturales, es interesante la expresión espacial, en la transformación del espacio del campo, a la institucionalización religiosa nacional que mucha vez es permeada por la religiosidad y el estado fascista. Esas relaciones entre territorio y religión parten a mi parecer, desde los aspectos teóricos y metodológicos. Ya que hay unos enfoques regionales generales del espacio del territorio nacional. Paralelamente creando conceptos de territorio religioso y regiones

religiosas. El inicio de las primeras manifestaciones de la religiosidad y territorio, constituyen un problemático escenario de acción, una base cultural objetiva, que condiciona las representaciones simbólicas y materiales de los agentes de creencia religiosos, una base transformadora de figuras de poder.

Los deseos colectivos en las proyecciones sociales, generan en la cultura y sociedad una oferta de varios personajes, en la producción simbólica. No obstante, existe la lucha por espacios comunes e instituciones sociales como forma alterna, todos ellos dan cuenta en el lugar, dado la forma en que se empieza a organizar el espacio de un territorio. Una de las maneras en la que se podría permitir la regionalización, es la dispersión espacial de personas, caracterizándose por feligreses de las parroquias en la sociedad urbana. Sin embargo, existe una tendencia que resalta hacia la identidad simbólica, de quienes son ajenos física, intelectual y territorialmente.

Hay que mencionar, además, que no existiría una definición única de territorio, espacio y territorialidad. Existen varias visiones sobre los significados de ellos. Múltiples conceptos en cuanto a la amplitud, visión y perspectiva del análisis que el hombre le da a la tierra. Ninguna ciencia llegaría a poder entender y explicar todo un tema de sociedad y espacio. Por lo cual, se trata de definir desde múltiples perspectivas la construcción de un nosotros atribuyendo a pensarnos y analizar la realidad social. En este orden de ideas, la localidad quinta de Usme estaría sumergida bajo la territorialidad del poder y el estado, negando muchos deseos comunes, respecto al bienestar del territorio y la autonomía del territorio campesinado, que se ilegitima bajo la negligencia política y religiosa que dominan una presencia institucionalizada, haciendo poco el espacio habitado del campo, un territorio con poca identidad. El territorio campesinado sería una extensión de la tierra delimitada que incluye una relación de poder o posesión por parte de un individuo o un grupo social. Será un significado inicial de territorio el espacio apropiado y

valorizado, simbólico e instrumental, por los seres humanos. El espacio tendría entonces una relación con el territorio, y se caracterizaría por su valor de uso y podría representarse como campo posible. La producción a partir del espacio del campo, deja huella en el territorio, por las relaciones de poder que ponen en juego, y en cuanto hay un valor de cambio en un lugar, genera un poder popular

#### **2.4.1 El territorio, la representaciones simbólicas y materiales: la necrópolis prehispánica**

Se denomina por Muisca, a los grupos de seres humanos que habitaban en el altiplano andino central y cundiboyacense, cuando llegaron los españoles aproximadamente en el siglo XVI. No obstante, se dice que los muisca desbordaron el altiplano central de Colombia. Los datos arqueológicos han logrado identificar dos periodos importantes que sitúan a las poblaciones muisca en nivel de integración sociopolítica y saber técnico. Para lograr reconocer la Historia de la sabana de Bogotá, es importante el papel desarrollado por los humanos antes de los muisca, que fueron denominados la población Herrera. Dejando una notoria relación con el entorno de la naturaleza, que se da a conocer con la domesticación de plantas y la elaboración de recipientes en barro o cerámicas. Estos serían pues los primeros alfareros y agricultores de la sabana de Bogotá, desde la segunda mitad del primer milenio antes de nuestra era.

Desde la tradición milenaria de obtener sus recursos en grandes áreas para existir. La población denominada Herrera, transformaron sus zonas que particularmente se convertirían en lugares de explotación y transformación de productos, en función a las necesidades de la existencia. Partiendo desde las posibilidades en transformar, apropiarse y consumir las materias primas locales. Maneras de explotar los recursos naturales que terminarían gradualmente conformando centros especializados en trabajos como: alfarería, explotación de sal,

transformación de fibras e intercambio de productos

El periodo comprendido del “muisca temprano (1000-1200 D.C)” Se caracteriza por el aumento de la población y relaciones sexuales con otros grupos diferentes a la población propia. Estos grupos dispersos por la sabana y cordilleras se convertirían poco a poco en centros políticos prestigiosos e influyentes por toda región Andina.

Ahora bien, dentro del periodo comprendido del “muisca tardío (1200-1600 D.C)” se presenta el crecimiento poblacional desarrollándose una autoridad política y jerárquica para poner un centro. Los asentamientos que se dan cerca a los cementerios, especializando las labores y el intercambio para la circulación de bienes y productos, se materializarían a la par con los sistemas religiosos y políticos.

En la reconstrucción de la historia muisca, se puede afirmar que la gran mayoría de datos, provienen de informaciones etnohistóricas de manera directa o indirecta. Puesto que su origen, se da desde referencias del siglo XVI por funcionarios de la corona, escribanos y cronistas. Así, pudiéndose conformar un cuerpo de documentación y datos antropológicos, para construir la historia de los muisca acá en Bogotá. Los datos arqueológicos mostrarían que dentro de las poblaciones del muisca tardío se aumentaría las diferencias políticas, económica, religiosas y militares.

Los documentos, información y datos de los cronistas del siglo XVI comprueban que la población de los muisca, dependió muchas veces de los foráneos para poder aprovisionarse de materias primas. Una coexistencia con los externos. El hilado, tejido y confección de prendas con algodón, el consumo de hoja de coca, la orfebrería, platería y caracoles de cultivo No existían en el altiplano Andino muisca. Por ello, el intercambio y comercio tomarían una importancia en la construcción del pueblo.

Se dice que la economía de la población muisca, se basaba en la agricultura, el intercambio, transformación productos y circulación del mismo. Los saberes y transportes cortos de personas. La comida e intercambio afianzaban la solidaridad y tejían una red colectiva. El maíz como alimento sagrado y principal en la dieta, permitió la conservación en el almacenamiento del grano. La agricultura y otros productos foráneos como: los tubérculos, frutos secos y verduras compensaban las necesidades del pueblo ancestral. Permitido mantener relaciones con las demás regiones.

La religión dentro de la vida muisca, se conforma gracias a las construcciones cosmogónicas, las particulares visiones del mundo por parte de los seres humanos. Dentro de la variedad de mitos se regulan, las relaciones que se establecen en el plano viviente y las fuerzas del más allá. Varias de esas deidades se representan en los objetos y lugares, como parte de los rituales que establecían en una comunicación con los dioses.

Avanzando en nuestro razonamiento, es importante saber cómo en la tesis de José Virgilio Becerra (2010) se afirma en su libro: Lugar de comunicación del mundo con los dioses, las interpretaciones del más allá en relación a nuestro antepasado, la manera en que el hallazgo arqueológico de Usme pueblo, podría tener relación ancestral, religiosa y cosmogónica, cuando: “Encontramos evidencia de conexión entre las estructuras funerarias de dos tumbas. Poseemos evidencias de numerosos huecos de poste y ningún fogón u hogar, lo que exige hablar, por ahora, de estructuras arquitectónicas funerarias y no viviendas. Los datos obtenidos hacen pensar más en complejos rituales que en simples ritos de paso alrededor de la muerte. Creemos poseer evidencias de sacrificios humanos, desmembramientos e inhumación de partes de cuerpos, enterramientos colectivos, enterramientos coetáneos en tumbas individuales. La disposición general y las asociaciones de estos datos, alrededor del pensamiento cosmogónico Muisca,

merece más tiempo de reflexión y más trabajo de laboratorio. El análisis implica el estudio de los restos óseos de 130 individuos, más de 300.000 fragmentos de cerámica, numerosos objetos líticos tallados y pulidos, restos óseos de fauna diversa, 35 recipientes alfareros, -algunos con formas novedosas dentro de la tipología de la alfarería música tradicional- y concentraciones menores de grandes piedras asociadas a contextos funerarios conformados por muchas inhumaciones realizadas con ocasión de rituales celebrados a través de varias centurias.”

Los muertos muisca y sobre todo los ancestros, se podría afirmar que eran cuerpos de rituales donde se pedía por su bienestar y generosidad. La muerte sería la principal vía de comunicación con el mundo de los dioses, definiendo complejos rituales alrededor del culto hacia el otro mundo. Estas ceremonias en torno a la tradición del rito muisca, radicaban en preparar el cuerpo, las fosas, la disposición del cadáver, los objetos, el recubrimiento y las ceremonias que reconocían socialmente el cambio de estado de la vida a la muerte. Existen evidencias en el hallazgo arqueológico de la necrópolis, de elementos en el ritual de enterramiento como: piedras, vasijas, collares, huesos animales y humanos, estos serían según atributos funerarios. Las tumbas por otra parte tendrían varias formas en su estructura, como: circulares, ovaladas, ovaladas alargadas, con escalón, con cámaras laterales o pegados al suelo. Sus diversas variedades en las formas funerarias de enterramientos, podría ser asociado al descenso en el más allá, a las necesidades de los vivientes o a un estatus de vida, Aunque no determinante en la forma de enterramiento ancestral.

### **3. Diseño Metodológico**

Como se mencionó anteriormente, en este apartado se desarrollarán las bases metodológicas del trabajo, así como los criterios de elección de enfoques y paradigmas. Además,

se contará cómo se desarrolló el proceso de investigación, qué herramientas de recolección de información se utilizaron para ello, cuál fue la población y la muestra. Con ánimos de crear un enfoque metodológico completo que contribuya a analizar el proceso investigativo desde múltiples perspectivas, se hará uso de una metodología mixta: Enfoque cualitativo, investigación hermenéutica, algunos elementos de la investigación-creación e incluso, algunas herramientas de recolección de datos propias de la etnografía.

### 3.1. Enfoque cualitativo.

Para esta investigación resulta pertinente utilizar el enfoque cualitativo ya que nos permite analizar la realidad y generar interpretaciones desde las cualidades de un fenómeno y no sus cantidades medibles. Cuando hablamos de analizar el patrimonio cultural -así como la identidad y la noción de territorio- y los significados que se asocian a esto, es más pertinente hablar de los sentires y pensamientos que tiene la comunidad, en lugar de contabilizar datos o cifras. Por otra parte, este enfoque de investigación nos permite crear y sistematizar conocimiento local y contextual, ya que como mencionan Vega Malagón, G., et al, “son guiadas por áreas o temas significativos, y no tiene como finalidad generalizar los resultados de sus investigaciones” (2014, p.526) Para el caso de este trabajo de grado, se analizarán categorías relevantes para el objeto de estudio, entendiendo que la misma investigación en otro contexto, resultaría en un análisis completamente diferente.

Otro criterio para la elección de este enfoque de investigación, tiene que ver con la forma en la que se ha estructurado el trabajo de grado, pues en este enfoque “la pregunta de investigación y las hipótesis pueden desarrollarse antes, durante o después de la recolección de datos y el análisis” (Vega Malagón, G., et al, p.526). Cuando se analizan datos tan complejos como los significados que una comunidad atribuye a una serie de símbolos, es necesario que el

proceso de escritura sea orgánico y fluido; que transite entre los datos y sus interpretaciones; que haya espacio para nuevos análisis y para modificar la estructura escrita cuantas veces sea necesario por el desarrollo orgánico de la misma investigación.

Al respecto, cabe mencionar que según Hernández, R., (2014), este enfoque se fundamenta “en una perspectiva interpretativa centrada en el entendimiento del significado de las acciones de seres vivos, sobre todo de los humanos y sus instituciones” (p.9). Es decir que este enfoque es adecuado en tanto el trabajo de grado pretende indagar por aspectos humanos e históricos de la comunidad usmeña, así como las perspectivas y significados que atribuyen a su patrimonio cultural.

### 3.2. La hermenéutica en la investigación cualitativa.

La hermenéutica como método de investigación fue propuesta por Heidegger y retomada por varios autores posteriormente. Sin embargo, más que en la historia del desarrollo teórico, nos centraremos en la definición de algunas de sus características claves y cómo estas aportan al trabajo de grado. Una de las características principales de la hermenéutica tiene que ver precisamente con su potencial para describir e investigar cuestiones propias de lo humano: “La hermenéutica involucra un intento de describir y estudiar fenómenos humanos significativos de manera cuidadosa y detallada, tan libre como sea posible de supuestos teóricos previos, basada en cambio en la comprensión práctica” (Packer, M., 1985, p.3). Considero que en un ejercicio investigativo tan contextual como este, se hace necesario valerse de la teoría, pero, sobre todo, valerse de la práctica y de las necesidades propias de la comunidad y la investigación.

Ahora bien, para tener una mejor comprensión del paradigma hermenéutico, continuaremos con lo que sería su fuente de conocimiento. Siguiendo la teorización de Packer (1985), la fuente de conocimiento está precisamente en la práctica: “el origen primario del



conocimiento se considera que es la actividad práctica: la participación práctica de todos los días con herramientas, artefactos y gente” (Packer, 1985. P. 5). Por lo que esta perspectiva es adecuada para el análisis de la realidad cotidiana de las personas y su interacción con el contexto.

Además, es necesario mencionar que esta perspectiva de análisis tiene su origen precisamente en los análisis de textos. En un principio, fue una serie de métodos para el análisis de textos bíblicos, aunque con el tiempo esto llevó a otro tipo de textos e incluso a entender la conducta humana como un texto que puede ser leído. Esto, además, es acorde a la línea de investigación de cultura visual, ya que aunque son perspectivas distintas, pueden complementarse cuando se habla de la lectura de imágenes.

3.3. Investigación-creación. Creación de un mural desde y para la comunidad a partir de un proceso investigativo mixto.

La investigación-creación se presenta como un método propio de las artes para generar conocimiento y para propiciar espacios de investigación que desemboquen, a su vez, en procesos creativos y prácticas artísticas. Es idóneo para esta investigación, en tanto nos permite generar conocimiento del entorno a través de prácticas artísticas; y porque, durante el proceso creativo, se partió desde las indagaciones del grupo, la recolección y el análisis de información, para posteriormente explorar la técnica del mural. A continuación mencionaremos algunas de las características básicas de este método de investigación, que darán cuenta además de su pertinencia para este trabajo y la línea investigativa de cultura visual.

Una de las características fundamentales de la investigación creación tiene que ver con la noción del objeto de estudio. Tradicionalmente, el objeto de estudio estaba por fuera del sujeto,

sin embargo, desde este enfoque encontramos que al ser el sujeto el creador, se hace necesario que éste sea partícipe de la recolección y el análisis de los datos:

“La propuesta que se hace aquí un tanto atrevida será por la posibilidad que presenta la creación en el arte como forma de investigación y generación de conocimiento del propio accionar humano, desde una nueva forma de investigar en donde el sujeto sea objeto de estudio y sujeto investigador a la vez, es decir, arte y parte del problema a investigar” (Daza, S., 2014: p.91)

Es decir, que lo importante en la investigación-creación no es la pieza artística en sí (aunque no deja de ser relevante en términos de su construcción, sus símbolos, sus representaciones, su forma, entre otras cosas); sino que, la importancia se moviliza hasta los participantes de la investigación y lo que sucede con ellos a través del proceso de creación. Esto es muy importante para este trabajo de grado, ya que en gran parte del proceso se trabajó desde lo que las personas de la muestra iban suscitando y sugiriendo a nivel grupal en torno al tema del patrimonio cultural en Usme.

Ahora bien, es necesario comprender por qué la investigación-creación y por qué no es lo mismo que crear piezas artísticas. La idea de la investigación es, precisamente, lograr sistematizar experiencias de creación en búsqueda de la generación de conocimiento sensible y artístico, de manera que ese conocimiento pueda ser consultado y utilizado más adelante por otros investigadores que quieran profundizar en estudios relacionados. En este sentido, este trabajo de grado se vale de la investigación-creación, ya que genera conocimiento contextual en torno a un tema que es de interés para comunidad; y, por otra parte, porque se utilizaron herramientas de este método como la cartografía -en los primeros momentos de la formulación

del proyecto y de las visitas al territorio de los hallazgos arqueológicos- y la documentación continua (aunque, cabe aclarar que los métodos y herramientas de recolección y análisis de la información son mixtos y vienen de paradigmas teóricos muy variados)

### 3.4. Herramientas de recolección de información.

#### 3.4.1. Observación participante: primeras visitas

La observación participante ha sido siempre el método central de los etnógrafos. A menudo la complementan con otras fuentes, en especial con entrevistas informales o semi estructuradas. Generalmente el investigador combina la observación con la participación, observa las pautas de conductas de la comunidad donde investiga y participa en la cultura que está siendo observada. En el caso de este trabajo de grado, como se ha mencionado anteriormente, desde mi experiencia resultó ser parte del estudio en tanto hago parte del territorio usmeño, y los participantes de la creación mural se transforman en investigadores, en tanto participan de los hallazgos e indagaciones del proceso (y por ende, del trabajo en general)

Rosana, G. (2001) en *La etnografía. Método, campo y reflexividad*, nos habla de la importancia de la observación y la participación ya que:

“suministran perspectivas diferentes sobre la misma realidad, aunque estas diferencias sean más analíticas que reales. Si bien ambas tienen sus particularidades y proveen información diversa por canales alternativos, es preciso justipreciar los verdaderos alcances de estas diferencias; ni el investigador puede ser "uno más" entre los nativos, ni su presencia puede ser tan externa como para no afectar en modo alguno al escenario y sus protagonistas. Lo que en todo caso se juega en la articulación entre observación y participación es, por un lado, la posibilidad real del investigador de observar y/o participar que, como veremos, no depende sólo de su

decisión; y por otro lado, la fundamentación epistemológica que el investigador da de lo que hace. Detengámonos en este punto para volver luego a quién decide si observar o participar” (p. 10)

Esta herramienta de recolección de información, arrojará también datos en torno a la relación entre la construcción de identidad, territorio y patrimonio cultural en Usme pueblo; pues la observación y análisis puede llegar a generar múltiples significados ignorados en el planteamiento inicial.

3.4.2. El mural como cartografía social: como se mencionó anteriormente, la cartografía hace parte del proceso de construcción de un proyecto utilizando la investigación-creación, aunque en general es una herramienta que puede encontrarse en múltiples enfoques investigativos de carácter cualitativo. Se presenta como una propuesta conceptual y metodológica que permite construir un conocimiento integral del territorio de un grupo social, utilizando instrumentos técnicos y vivenciales; en donde predomina el uso de dibujos, recortes, elementos gráficos y mapas que permiten la construcción colectiva del conocimiento desde la participación y el análisis de problemáticas sociales. En este caso, se optó por el lenguaje del muralismo como práctica cartográfica y de creación, es decir, que aunque se piensa desde su dimensión técnica y pedagógica, se rescatan sus posibilidades para recolectar información.

El muralismo como práctica de cartografía social permite un acercamiento de la comunidad a su espacio geográfico, social y económico, histórico y cultural; a través de la representación de la imagen colectiva que tienen los miembros de una comunidad de su territorio, y lo que es más importante, permite devolver los resultados de la investigación a la misma comunidad, con el fin de resolver conflictos y comprender mejor su propia realidad social.

Sin embargo, generalmente una cartografía social involucra otras técnicas cualitativas de carácter interpretativo, como las entrevistas abiertas y cerradas, grupos de discusión, grupos focales, grupos reflexivos, grupos de pintura, recorridos por el territorio y encuestas de percepción como herramientas metodológicas. todo esto con el fin de construir un diagnóstico colectivo sobre los problemas, recursos y oportunidades de un grupo social en relación con su territorio.

Además de los instrumentos técnicos anteriormente mencionados, la cartografía social desde el muralismo y lo pictórico se valdría también de instrumentos vivenciales que pueden ser: trabajo en equipo, pintura colectiva, recorridos de campo, juegos, narración de experiencias cotidianas, creación simbólica y material visual.

Habegger, S. y Mancila. I. (2006) afirman que el mural puede ser una forma de cartografía de imágenes que conectan la discusión de elementos visuales en un territorio:

“La recodificación crítica y creativa permitirá que los participantes se asuman como sujetos de su propio destino. Se escogería el mejor canal de comunicación (visual, táctil, analítico, múltiple) para la producción de material didáctico: diapositivas, carteles, textos, fotografías, transparencias, dramatizaciones, pequeñas publicaciones, etc. La visión bancaria de la educación queda relegada, ya no se imponen y depositan contenidos extraños, ahora los elementos para leer el mundo son construidos por los actores desde su praxis y desde la visión problematizadora”. (p. 3)

El muralismo como herramienta de cartografía social es una estrategia que involucra la participación activa de los miembros de una comunidad, por lo que implica la construcción colectiva del conocimiento para dar cuenta y razón de la subjetividad del espacio habitado, lo

que permite entender la sociedad civil en su espacio, su territorio. El mural tomaría una relevancia en la construcción de imagen política en un espacio público, cartografiando relaciones simbólicas del espacio y el territorio, en construcción de la identidad colectiva.

#### 3.4.3. La entrevista semiestructurada:

una entrevista no estructurada sino semiestructurada, está diseñada para que el entrevistador, no siga estrictamente una lista formal de preguntas. Más bien, recurre a las preguntas que son abiertas, para que haya un diálogo más fluido con la persona que se entreviste, en vez de preguntas cerradas de sí y no.

Siempre la persona que realizará las entrevistas, prepara una lista de preguntas que realizará, pero, no quiere decir que las deba hacer todas o tenga un orden para seguir específicamente, solo es una guía de conversación en duo. Dependiendo el caso, el entrevistador hace un listado de los temas más pertinentes a tratar, que es una guía.

En este caso, se entrevistó a tres habitantes, respecto a sus conocimientos previos sobre las siguientes problemáticas:

¿Qué conocimiento tiene sobre el hallazgo arqueológico Muisca?

¿Sabe del territorio ancestral encontrado en la hacienda el Carmen?

¿Qué entiende por necrópolis prehispánica?

¿Cuál cree que sería la cosmovisión que los muisca tenían sobre la muerte y el más allá?

¿Cuáles acciones cree que realiza la alcaldía local para integrar el hallazgo con la comunidad?

¿Qué entiende por Patrimonio Cultural de la Nación?

¿Qué normatividad conoce sobre la protección de bienes culturales pertenecientes al Patrimonio nacional?

¿Cómo cree que la alcaldía local a dado a conocer el hallazgo de manera pública?

¿Existen espacios públicos donde se eduque la mirada frente al patrimonio nacional encontrado?

¿Cómo la administración local genera una memoria de nuestros antepasados partiendo del yacimiento arqueológico?

¿Cómo cree que se podría contribuir en la identidad y pertenencia de nuestros bienes patrimoniales?

¿Cómo cree que un mural contaría una historia?

¿Cómo desde el muralismo hacer participación para fortalecer la memoria colectiva popular?

¿Considera el muralismo como forma de lenguaje cultural y patrimonial?

¿Cuáles son las acciones que usted percibe de las instituciones encargadas de velar y salvaguardar el descubrimiento de la necrópolis muisca?

¿Cuáles con los recursos que destina la alcaldía de Usme para salvaguardar el patrimonio local?

¿Cree que son suficientes?

¿Cree que las acciones promovidas en salvaguardar el yacimiento arqueológico terminan impactando en el desarrollo cultural de la localidad por las entidades?

¿Usted cree que la política pública del estado reconoce el territorio y las capacidades locales?

¿Qué cambio efectuaría en el ámbito territorial para promover patrimonio cultural?

Es importante tener las anteriores preguntas presentes para entender un poco más la construcción de identidad y territorio en la localidad. No hay una sola historia. Hay muchas historias, dependiendo de quien las escriba o de quien las lea. La objetividad pura no existe, sino que somos individuos situados, es decir, observamos y opinamos desde una posición, que nunca puede ser neutral. Si yo creo en el dios cristiano, voy a justificar la barbarie de la invasión y de la evangelización. Si yo soy político, probablemente no me interesaría parar la expansión urbanística en unos terrenos ancestrales. La historia local es importante porque forma la memoria y conciencia, por lo tanto, es la que determina nuestros valores, nuestras actitudes, nuestra práctica social.

El conocimiento popular ha desempeñado un papel muy importante en la conservación de las tradiciones, pues muestran las principales costumbres, relatos y comportamientos de los diferentes territorios donde existen. Además de la preservación de los elementos socioculturales de generación en generación a través de historias o relatos orales

### 3.5. Definición de la población y la muestra.

**Población:** Para este trabajo, se pensó en la población usmeña, más específicamente en las personas que viven en las zonas aledañas a los predios en donde se encontraron los restos arqueológicos de la cultura muisca; a quienes se les aplica una entrevista inicial que no arroja datos muy significativos. Por lo mismo, se abre la convocatoria para habitantes de otras partes de Bogotá, cualquier grupo etario y en general, a las personas interesadas en procesos de creación mural, en la indagación del pasado Muisca y el patrimonio cultural.

**Muestra:** Después de llevar a cabo la convocatoria abierta a través de internet y del voz a voz en diversas partes de Usme, se llegó a la muestra conformada por un número de 6 personas,



que son habitantes de la localidad de Usme. Entre ellos encontramos a cinco mayores de edad y a un menor de edad, el grupo de adultos oscila entre 25 a 35 años de edad y el menor tiene 14 años. En esta práctica artística visual, encontramos personas que laboran en trabajos formales de más de 8 horas diarias rotativas y de manera fija. Tres de los hombres integrantes -Carlos, Felipe, Jhonny-, y Diana son personas de más de 28 años y actualmente laboran en Homecenter todos los días con un día de descanso a la semana, por lo cual su tiempo y disposición es reducida. Desde que comenzaron a pintar, tuvieron inseguridades y miedos encontrados, pero siempre con disposición de aprender y participar. Juan es un hombre de 32 años de edad y habita la localidad con su esposa Jasmín de 30 años, docente de español e inglés de la Universidad del Tolima. Juntos tienen un hijo varón de 14 años de edad llamado Shanon, el pequeño que está en grado 8° de su etapa escolar, quien estuvo participando en la práctica artística junto a sus papás. Cabe resaltar que es un niño que a su corta edad se reconoce como perteneciente a la comunidad LGBTIQ+ y encuentra en la pintura una forma de gusto e identidad al expresar sus ideas creativamente. Gusto que reafirma su madre, él complementa con la literatura y la acuarela. Este grupo de personas participó en la práctica pedagógica y artística de mural, creando pensamientos e imaginarios colectivos de su espacio y realidad en imágenes en torno al patrimonio, donde claramente se aporte a sus conocimientos e identidades aprendizajes significativos.

### **3.6 Análisis de la Información**

Para el análisis se intentará tejer la información propia de la búsqueda de archivo visual y de antecedentes de investigación con el marco teórico, la información de las entrevistas semiestructuradas, los diálogos, la construcción de símbolos en espacios pedagógicos y el resultado de la observación. La idea es generar una correlación entre los aspectos teóricos y metodológicos con la práctica de creación en campo, por lo que la experiencia pedagógica será

otra fuente de análisis de la información junto con la creación del mural en sí.

Este análisis es pertinente para la interpretación de la práctica artística mural en la calle, ya que de allí emerge información de cómo el mural tiene potencia de expresión patrimonial de un territorio; y, asimismo, el surgimiento de nuevos conceptos en la práctica artística, buscando establecer similitudes y diferencias entre ellas.

Se espera que con este análisis de la información se registren nuevas miradas e ideas en torno a un problema patrimonial local o al mejoramiento del concepto patrimonial enlazado desde el muralismo en ejercicio de la identidad en el espacio público del territorio ancestral de Usme en Bogotá.

Es importante que en el desarrollo de la interpretación de los datos, se contrasten criterios metodológicos descritos arriba con a la práctica real que se dio con la comunidad, lo cual significa que en el momento de pintar se presentaron variables no planeadas y planeadas, dando resultados muy interesantes de ser contrastados en la interpretación.

Maurice Duverger (1962), nos habla en: *Métodos de las ciencias sociales sobre el análisis comparativo*, donde el investigador Simiand, F. (s, f) nos dice:

“El análisis comparativo y la elaboración de sistemas no constituyen unas etapas de la ciencia diferentes de la búsqueda y observación de los hechos. No se investigan primero unos hechos para confrontarlos después por comparación y sistematizar. por último, los resultados obtenidos no se dan solo en hechos, sino que la comparación y sistematización que resulta indispensables desde el primer momento, pues constituyen la base de toda investigación. Un hecho en es si no quiere decir nada, sino que lo esencial es precisar su significado, el cual no puede apreciarse más que a través del análisis sistemático. En principio François Simiand: “Ni hechos sin ideas, ni ideas sin hechos”, expresa admirablemente el carácter de la investigación

científica.” (p. 354)

#### **4. Resultados**

Este capítulo se construyó teniendo en cuenta los análisis de los datos recolectados en las tres entrevistas iniciales (Anexo 1 Y 2), las cuales recopilan el saber de los vecinos del yacimiento en cuanto al territorio que habitan; sumado al mural que representa visualmente la percepción colectiva sobre el patrimonio que poseen los participantes que acudieron voluntariamente a la convocatoria.

##### **4.1 La Identidad de la Comunidad de Usme**

La identidad se vincula con el hecho de reconocerse a sí mismo e implica ciertas prácticas que nos destacan como parte de un nosotros y a su vez nos diferencian respecto a los otros. (Restrepo, 2007). En ese sentido, aunque los participantes de la comunidad de Usme que viven junto al espacio donde se construyó el mural son conscientes de las connotaciones históricas de la zona, se saben rodeados de vestigios de nuestros antepasados y comprenden que el Estado debería garantizar su preservación; en las entrevistas iniciales, se puede reconocer que, aunque mantienen posturas y opiniones personales, no se piensan acciones colectivas para proteger y visibilizar la ancestralidad que los rodea e incluso, hay quienes desaprueban la construcción del mural propuesto. Asimismo, es notable que permanecen un poco alejados no solo de su patrimonio cultural, sino también de las políticas que rigen al yacimiento arqueológico que identifica el sector.

La primera persona entrevistada fue Richard Suarez, habitante del sector dedicado a la vidriería hace varios años. En el momento de desarrollar la entrevista, comenta que ha sabido algo del hallazgo en el yacimiento, pero que no tiene mayor claridad frente al tema; al respecto, dice: “eso fue encontrado cuando estaban haciendo una carretera. Una ciudad indígena. No se ha

hecho ninguna gestión, no he escuchado, no prestan atención, no hay espacios”. Es evidente como existe una falta de conocimiento sobre necrópolis prehispánica. No hay acciones que realice la alcaldía para integrar el hallazgo arqueológico con la comunidad. No hay un compromiso serio por parte del Estado y las instituciones encargadas por velar y salvaguardar el descubrimiento ancestral muisca. Aparte no existen espacios públicos donde se eduque la mirada frente al patrimonio cultural encontrado.

Posteriormente se entrevistó a la señora Flor Moreno, habitante cercana perteneciente a las veredas. Ella es una vendedora ambulante de dulces, quesos y maíz desde hace muchos años en el pueblo. ce: “Estaban haciendo excavación las máquinas y encontraron ollas y huesos. No se puede construir con material allá. Algunos tienen suerte y se encontraron guacas y se enriquecen de tesoros. Lingotes de oro se perdieron. La alcaldía no da a conocer. Se podrían hacer más campañas educativas.”

Muy poco se ha socializado el hallazgo, No hay un conocimiento sobre la normatividad en las protecciones de bienes culturales pertenecientes al patrimonio nacional por parte de la comunidad adulta. La alcaldía no ha dado a conocer la necrópolis de manera pública. Si se conocen algunas historias populares de oro muisca.

Finalmente se entrevistaría a la señora Diana Soliz, madre cabeza de hogar y propietaria de una ferretería en el sector rural. Ella como habitante desde pequeña en la localidad, nos cuenta:

“La necrópolis era una referencia de nuestros antepasados, ellos eran desprendidos de todo lo material, por eso los enterraban con joyas. Hay una historia de la laguna pasando la hacienda el Carmen, en semana santa uno puede ver la cúpula desde arriba de la iglesia, pero se puede ahogar. En acciones de la alcaldía no hay ninguna., no se conserva el hallazgo ¡qué lo

protejan! Que hagan algo turístico.”

En este fragmento de lo comentado en la entrevista, podemos pensar como algunos habitantes si hacen parte del conocimiento de su necrópolis prehispánica, también una idea de cómo los antepasados tenían una relación con la muerte y el más allá. Esta persona puntualmente nos cuenta sobre una historia de Usme que conoce y es clara en enfatizar la falta de acción por parte de las instituciones gubernamentales para el patrimonio cultural.

Es importante considerar lo que piensan y saben algunas personas de la zona, por ende, las palabras e ideas recopiladas brindan elementos y temas para analizar la memoria, desde la oralidad del relato local. La identidad del sujeto en donde viva se verá fortalecida en la historia popular de contarle al otro una experiencia. Se entiende pues, la memoria oral con la importancia de la palabra, una cultura oral.

La oralidad está compuesta de memorias y olvidos que se van sucediendo según al orador le considere trascendente. Mientras el texto oral es un poco más fluido y responde a unas condiciones escritas que el narrador, haga mediante gestos y una voz entonada, contando acontecimientos que son relevantes en una historia, la oralidad en cambio es una mezcla de teatralidad y creación, que gracias a la memoria se va transmitiendo de boca en boca. Creación, porque es el orador quien va creando un relato a partir de las enseñanzas que ha recibido y que va transmitiendo a las personas de un lugar. De esta manera, se puede deducir que el pasado no está tan lejano de nosotros, sino que está en permanente en las historias populares del pueblo de Usme y que la oralidad es cultura viva, no tan sólo en lo rural, sino también en lo urbano.

La sabiduría popular, ha explicado los inicios del hombre a través de historias, leyendas, mitos y relatos que dan cuenta de cómo se creó el mundo. Los mitos juegan un papel

fundamental que ayudan a responder el origen tanto del hombre como del universo y que parten de la oralidad popular, con sus relatos llenos de simbolismos.

El arte también es un gran productor de símbolos o manifestaciones culturales que la sociedad necesita para expresarse. Tal como el muralismo, el teatro, el cuento y la tradición oral, la imagen, el sonido y los símbolos sirven también para imprimir en algo un sentimiento de pertenencia. Así, al entrar en contacto con uno de ellos, las personas se sienten parte de algo más grande colectivamente.

Es importante recordar como el territorio y el hallazgo se ha visto olvidado y poco socializado con la comunidad, existen unas conveniencias políticas que niegan el desarrollo de trabajos y proyectos con la necrópolis patrimonial de Bogotá. Deben existir unas políticas culturales que velen por los intereses de la nación, no solo a conveniencia de un postor, sino, unas políticas reales y resistencia que sean mucho más que transformar las leyes, y tienes que ver con crear educando la mirada, para cambiar y surgir un nuevo conocimiento.

El poder de la imagen para la construcción de la memoria histórica mediante su capacidad de significados y su carácter simbólico, consolida imaginarios frente al olvido. Por ello, un acercamiento entre las artes visuales, realiza cuestionamientos sobre la cultura, el territorio y el patrimonio. Una reconfiguración de la memoria del mundo en historias comunes y la conciencia ante el tiempo de la ausencia.

No obstante, las personas que acudieron a la convocatoria abierta, demostraron mayor afinidad por las artes visuales e interés por los hallazgos arqueológicos que evocan los rituales funerarios prehispánicos; como ejemplo de ello, enseguida me referiré a algunos de los momentos en los que fue observable la manera en que la construcción del mural contribuyó para conocer y fortalecer las identidades de la comunidad en general, no solo la de los entrevistados y

los voluntarios, sino además, las personas que iban transitando mientras se llevaba a cabo la práctica artística y comentaban entre sí lo agradable que era para ellos ver sus calles pintadas de modo que se renueve la cara del lugar, pues para los habitantes de estas calles, encontrarse con este colorido mural en su barrio, es motivo de esparcimiento y alegría.

De igual manera, la construcción del mural acercó a los internautas que se enteraron y siguieron el proceso vía web, a sentirse reconocidos y curiosos en la participación de la construcción colectiva del mural. Algunos estaban interesados en hacer objetos cerámicos que previamente se les socializa con imágenes de la necrópolis prehispánica de Usme, otros querían representar la naturaleza, plantas y flores propias de las fincas aledañas y parques que habitan en usme. El ver que personas llegaran a preguntar, sentirse curiosos de qué era lo que se pintaba, generaba maneras de reconocimiento en las imágenes, cuestionando el contenido de la misma.

En tanto cada uno seleccionó la imagen que pintaría; esa selección deja entrever las temáticas con las que se identifican y la manera en que las representan visualmente. El primer día programado para pintar, uno de los voluntarios manifestó a diálogo informal que estaba sorprendido porque casi no se han realizado intervenciones de mural en su localidad. Por ello, el ver que era un tema ancestral en la necrópolis prehispánica le da gusto e interés por pintar así no posea las destrezas técnicas que convencionalmente se manejan al pintar. cabe aclarar que se mostró una serie de imágenes previas de lo descubierto en el hallazgo de usme, y ellos elegirían a manera voluntaria cuál les gustaría trabajar. Muchos tiene más afinidad con las cerámicas y entierros.

Por otra parte, Jhonny, uno de los habitantes del sector que llegó, se identifica con los elementos alusivos a la naturaleza, donde le genera seguridad y gusto, representar a su manera un poso de agua y flores, ya que como él explica a manera verbal mientras pinta que “yo donde

crecí, había un pozo de agua, girasoles cultivados y papá sabanera cultivada por mi familia”. Por otra parte, Varios de los participantes reconocen al pintar su territorio y como existen experiencias personales de cada sujeto ligado a la construcción de imágenes. Es decir, los símbolos socializados que se contextualizan antes de intervenir el muro, y que se eligen a manera de gusto, son importantes en la relación donde cada persona se identifica con su experiencia personal al crear un diálogo con la imagen de la práctica artística

#### ***4.2 Del Territorio Usmeño***

Considerando el territorio como una construcción social que sitúa a los lugares como conjuntos de relaciones sociales que crean y a la vez expresan una identidad local; la creación colectiva realizada en la localidad de Usme, generó que los habitantes del sector, en las horas de la tarde y la noche, obtuvieron un acercamiento a la práctica de la pintura, lo cual a su vez, permitió la posibilidad de democratizar y expandir el Arte visual tomando como base el hallazgo arqueológico y las veredas pequeñas del sector.

El territorio como uno de los conceptos, estudia el espacio social y cultural de un lugar, donde existen figuras de poder que jerarquizan la tierra. Es un escenario de relaciones sociales que objetiva, dando significado y sentido a la construcción simbólica de convivir con el otro.

Desde este territorio, se pueden entender tanto la magnitud del espacio de la sabana y sus alrededores desde la perspectiva de paisaje y la construcción rural del territorio, como los elementos de apropiación visual y las relaciones culturales, económicas, administrativas y políticas posibles entre los habitantes de diversas zonas y veredas de la localidad. De ahí que Usme se haya configurado, consolidado y activado como un territorio de circulación ancestral, que confluye la ritualidad, el culto y las ofrendas desde el siglo XIII, hasta -según los vestigios encontrados- la llegada de los saqueadores europeos a la parte andina, en toda la sabana de



Bacatá.

Teniendo en cuenta que hay pocos murales en el pueblo, es pertinente y relevante seguir pintando en varios espacios que conforman la localidad. En efecto, el mural fue bien recibido por los habitantes y visitantes del territorio; quienes se interesaban en los hallazgos de la necrópolis y ampliaban sus concepciones al respecto al conversar con los demás espectadores o con los voluntarios que estaban pintando.

Lo anterior, contribuyó a afianzar las relaciones de las personas con el territorio usmeño, puesto que se llamó su atención mediante herramientas visuales y culturales, despertando algunas de las siguientes reflexiones espontáneas: entender el territorio y espacio, no solo como algo transitorio y de mera lejanía, sino, como un encuentro con el otro donde parte desde la creación de imágenes, un reconocimiento de los recuerdos, el lugar donde se a crecido y compartido con la familia y amigos. En este sentido, varias personas a manera de diálogo informal, dicen estar representados en las montañas campesinas, en color verde de sus cultivos, o en su hallazgo que los convoca esta vez a reunirse y reflexionar sobre una idea de USME a manera local desde la práctica artística visual.

#### 4.3 Patrimonio Cultural de Usme

La concepción de patrimonio cultural es importante porque transmite distintos valores históricos, artísticos, estéticos, políticos y religiosos, contribuyendo a darle un valor con sentido, a la vida de las personas de un lugar. Entender sobre nuestros bienes materiales públicos, nos dotara de identidad y memoria en todo el territorio nacional. El estado tiene el deber de velar, por conservar el patrimonio cultural del pueblo y territorio, el patrimonio material o inmaterial es nuestro legado del pasado, lo que vivimos hoy en día, y lo que transmitimos a las generaciones futuras. No hay un compromiso serio por parte del Estado y las instituciones encargadas en este

caso de velar y salvaguardar el descubrimiento ancestral muisca de Usme. Sin contar la falta de espacios públicos donde se eduque la mirada frente al patrimonio cultural encontrado.

La necrópolis prehispánica de Usme, como patrimonio del distrito capital, se debe conservar y salvaguardar, ya que es fuente ancestral para el patrimonio e identidad local, un bien del territorio nacional que brinda una historia y comienzo al legado histórico de nuestra población muisca en la sabana. La esfera pública es un espacio político de encuentro con el otro, y no solo da referencia a un pedazo de tierra. Es también un lugar de intercambio por muchas cosas que se tienen en común, como su religión o cultura, un espacio de usos populares de los ciudadanos al lugar. Precisamente estas cosas en común, son las que conformaron la creación del mural.

En la explicación e interpretación sobre el muralismo en el territorio ancestral: Es necesario establecer la relación entre el conocimiento de la necrópolis con los habitantes, lo que ellos piensan del lugar, saber si conocen sus derechos, el arte como forma de narrativa visual, el mural como práctica artística para la memoria, el patrimonio como deber del estado, y la semilla de identidad en una localidad rural. Hechos y realidades que contribuyen a una comunidad campesina históricamente abandonada por el estado.

#### 4. 4. Reflexiones sobre el proceso de investigar creando en Usme.

En la explicación e interpretación sobre el muralismo en el territorio ancestral: Es necesario establecer la relación entre el conocimiento de la necrópolis con los habitantes, lo que ellos piensan del lugar, saber si conocen sus derechos, el arte como forma de narrativa visual, el mural como práctica artística para la memoria, el patrimonio como deber del estado, y la semilla de identidad en una localidad rural. Hechos y realidades que contribuyen a una comunidad campesina históricamente abandonada por el estado.



Imagen 11. construcción propia. (2021). Sin título [Grabado a punta seca]. Bogotá, Colombia



Imagen 12. Secretaria de hábitat. (2009). Valoración cultural del asentamiento prehispánico [Fotografía]. Bogotá, Colombia. (secretaria Hábitat. 2009, p 34).

En este resultado, el proceso de la imagen se realizó con un grabado de punta seca a tres colores: negro, verde y violeta. Una imagen donde las montañas, los árboles, compondrían el concepto de Territorio. Las cerámicas y papas cargadas en la malla. remitiría al patrimonio del campo y su conexión con la tierra. Asimismo, el campesino trabajando afianzaría probablemente la idea de pertenencia e identidad local

Hecha esta salvedad, es importante decir que, en la creación del grabado de mi autoría, mostrado anteriormente, trato de traer a colación el sonajero antropomorfo de cerámica encontrado en la hacienda el Carmen de Bogotá. Según el informe de investigación de la excavación, esta pieza es una estatuilla sonajera. Es supremamente importante esta pieza, porque los objetos sonoros tienen una gran relevancia simbólica.

Lastimosamente los sonajeros de barro no son muy relevantes para el estudio arqueólogo en Colombia, incluso, se les presta un poco más de atención si son flautas globulares o tubulares. Sin embargo, los instrumentos de viento y percusión. La mayoría suelen estar relacionados con el papel de la mujer en la comunidad, el poder de la concepción. Incluso muchas de las copas con serpientes de la cultura muisca son sonajeras, y sabemos que las serpientes pueden estar relacionadas con el mito de Bachué.

Cuando se está por dibujar algo ancestral que es político, se pasa a una posición situacional, en donde se confluyen en la cabeza, las razones éticas y valores morales que tengamos, el dibujo es entonces: orden, idea, pensamiento que, a partir de sus valores formales, puede funcionar como argumento político

De esta manera podemos ver que el dibujo o pintura y su presencia simbólica es una acción real en el mundo, al mostrarse como una forma de ser, es un acto propio del ser humano

Consideremos ahora el desarrollo con el cual se empieza a pensar, el lugar de construcción del mural en Usme pueblo. Inicialmente las cuadras del sector del pueblo, tienen un diseño y forma de estar dirigidos hacia la plaza central de la iglesia, es decir, las pocas vías pavimentadas y que son principales, están diseñadas desde hace años para dirigirse a la alcaldía, plaza o iglesia. La mayoría de rutas en el sector son transitadas por autos y transporte público que pasa siempre al lado de la iglesia, y matadero. Por ende, el reconocimiento del territorio

permite planearse el mural en un espacio de la calle específico, teniendo en cuenta que sea un sitio central, clave y estratégico al concretarse la realización, asimismo fue visible para que la comunidad pudiera llegar y participar.

En ese orden de ideas, es pertinente el dialogo privado con la propiedad del muro a pintar. Ya sea que se pinte en la calle o no, la pared pertenece muchas veces a un dueño, así este en el espacio público de la calle. Por ello, el dialogo y alfabetización del mural a crearse, tiene que socializarse con el propietario y la comunidad, para si evitar problemas, pausa total en la práctica, intervención arbitraria de la policía o multa.



Imagen 13,14. Autoría propia (2021) Sin Título [Fotografía]. Bogotá, Colombia.

Como se evidencia arriba, la vía principal conecta con la iglesia y plaza central en la mayoría de tránsitos de buses o caminando. No obstante, también en la vía se encontraría un lote amplio, visible y muy pertinente en la ubicación. Prontamente comenzaría a indagar sobre el nombre del propietario o información que me pudiera hacer llegar a él. Se negociaría la intervención con los bocetos socializados y creados inicialmente para el muro, lo cual le gustaría al dueño siendo amable y factible en los permisos de su propiedad privada. Hay que hacer la aclaración que es un lote que también se encuentra en mal estado y mantenimiento por su inutilidad en el sector.



Imagen 15,16. Autoría propia (2021). Sin Título [Fotografía]. Bogotá, Colombia.

Es interesante establecer las relaciones entre un lote viejo, olvidado y deteriorándose en la intemperie, con el hallazgo de la necrópolis prehispánica, que se descubrió en un terreno olvidado, encerrado y de hace mucho tiempo. Prosiguiendo pues, El señor Diego Méndez propietario del lote, es un habitante del sector, dueño de un local comercial de productos agrícolas para el campo. El anteriormente me comenta, que el lote tuvo una intervención de hace años por parte de un colegio público en una práctica artística institucional. Por ello le gusta la idea de que sea intervenido desde la temática ancestral, patrimonial y de memoria, pero, dejando claro que el grafiti o los tags, no los quiere presentes, ya que son rayones sin sentido según su opinión, sin embargo, el mural y la imagen cree que es una forma de narrar un tema puntual. Un trabajo con tiempo y dedicación que embellecerá el aspecto rustico de las paredes de su lote.



Imagen 17. Autoría propia (2021). Sin Título [Fotografía]. Bogotá, Colombia.

Ahora bien, la convocatoria inicial de llamar a los habitantes del sector a construir un

mural en torno al patrimonio local y su importancia en esa construcción de identidad, tuvo un llamado desde la vía web, en grupos de Facebook y WhatsApp para tener mayor inmediates a la hora de llamar a los habitantes y tratar que fortalecer esa idea de lo propio, partiendo desde los yacimientos arqueológicos e históricos en el mural. Esto siempre pensado en una pedagogía orientada desde el campo bidimensional en el espacio público de la calle. Alguna gente empezaba a llegar poco a poco, al pasar por la calle y observar, se detenían a preguntar y despejar alguna de sus dudas, al estar realizando el mural. No obstante, hay que aclarar que hubo dos fechas en la construcción del mural. El primero correspondería al día 12 de diciembre de 2021 y el otro, el día 13 de diciembre, ya que el día inicial en el que comenzamos, no nos alcanzaría el tiempo para poder terminarlo completamente, por ende, era necesario la continuidad al día siguiente de haber pintado el fondo y definido un primer boceto. Esa continuidad seria expuesta y compartida nuevamente en las redes sociales de la zona quinta y grupos culturales locales.



Imagen 18. Autoría Propia (2021). Convocatoria [Poster]. Bogotá, Colombia. Imagen 19. Autoría Propia (2021). Sin Título [Fotografía]. Bogotá, Colombia.

Los habitantes del sector tuvieron un mayor acercamiento en las horas de la tarde y noche, algunos tenían algún conocimiento técnico previo, no obstante, siempre estuvieron en la disposición de aprendizaje ya que a la hora de tratar de plasmar sus ideas tenían que consolidar un pensamiento gráfico en la pared, y justo ahí el acompañamiento y orientación del docente, debe guiar con la explicación las ideas, socializando los símbolos y objetos previamente, que se empezaban a realizar en la construcción del muro

Es importante recordar que algunos participantes tenían miedo de pintar ya que no es común que los sujetos pinten a primera invitación, algunos tenían que fomentarles un poco la confianza desde mi postura pedagógica para así poder lograr que intervinieran con sus manos el mural. Se debe propiciar la ocasión para que lugares marginales, periféricos de la capital y olvidados por el estado, puedan ser representados pictóricamente, otorgándoles la oportunidad de emerger de la invisibilidad y el anonimato, al permitirse su descubrimiento a través de la imagen artística. Por eso en Usme pueblo, promover el acercamiento de la pintura en la práctica de campo, permite la posibilidad de democratizar y expandir el Arte visual, desde un hallazgo arqueológico interpretado en el mural, a las zonas y veredas pequeñas del sector. Poco murales hay en el pueblo, por eso, es pertinente seguir pintando en varios espacios que conforman la localidad.





Imagen 20, 21, 22. Quiñones, J, E. (2021). Sin Título [Fotografía]. Bogotá, Colombia.

La primera parte del día 12, conto con la participación de varios personajes habitantes de la localidad. Es gratificante ver la participación de la gente que ha crecido y vivido por mucho tiempo en Usme. Jhonny, Carlos, Felipe y Diana fueron las personas que llegaron al punto de encuentro del mural, hay que resaltar que estas personas no pertenecen al mundo del Arte académico. Son sujetos que habitan en un contexto laboral diario de ocho horas en una empresa y agencias, por ende, no tenían tanta confianza y seguridad al momento de llegar a pintar. No obstante, su entusiasmo y energía hacía que no fuera obstáculo ello, el hecho de pintar en el espacio público de la calle, es un significante mayor en la adrenalina del ego del pintor.

saber pintar no significa que todos nos convirtiremos en pintores o dibujantes. Sino que una persona adulta es capaz de representar pictóricamente los objetos, las personas o los paisajes que desea. Además, saber pintar, creo yo, debería ser más simple que saber escribir, porque todos los niños cuando empiezan a tener contacto con un lápiz o pincel en el papel lo hacen espontáneamente antes de comenzar a escribir

Para Diana Gómez, integrante en la construcción del mural de Usme, nos dice: “A mí me duele mucho ver que los niños que se consuman en el vicio o que las madres no apoyen s sus hijos. Por eso, he venido a ayudarlos a ustedes a expresar de una forma sana sus ideas y además

el arte me gusta.”

La idea de utilizar el Arte en el espacio público, como medio para unir a la gente y generar conciencia en la percepción de su ciudad o barrio, me parece una gran oportunidad, no sólo para mejorar la percepción de la localidad, desde un mural en el sector, sino también para reunir a los habitantes y empezar a trabajar en la renovación estética de la calle. El arte del mural ha sido visto rápidamente como un potencial de gran atracción y medio de comunicación. Lo único que a veces detiene los desarrollos artísticos, es la falta de apoyo de la administración distrital por la alcaldía mayor de Bogotá.

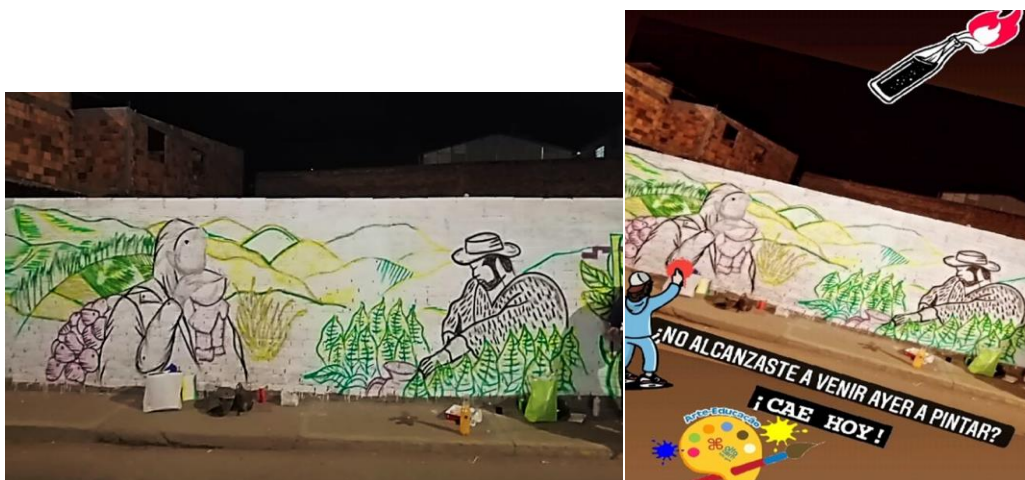


Imagen 23. Autoría propia. (2021). Sin Título [Fotografía]. Bogotá, Colombia. Imagen 24. Autoría propia. Convocatoria Mural dos [Poster].

La segunda parte, tiene que ver con el día 13 de diciembre, donde por cuestiones de luz, baño y seguridad el día anterior no se realizaría el muro completamente, por ello se planteó seguir al siguiente día, nuevamente se utiliza la convocatoria en redes sociales. Ya que al ver una parte de

los bocetos iniciales del muro el primer día por internet, la gente se animaría y comentaría su gusto por participar. En esta parte de la imagen del mural, es importante el reconocimiento de la representación del campesino, las montañas y paisaje del territorio, los objetos simbólicos encontrados en el yacimiento y la agricultura de la que vive más del 70 % de los habitantes del pueblo.

Comprender estos elementos que configuran la imagen, nos ayudan a entender de mejor manera nuestro presente y dar un vistazo hacia salvaguardar la historia pasada. Sin embargo, para poder comprender lo que pasa en el presente actual, debemos conocer nuestro pasado, es decir, nuestra historia, cultura y nuestra identidad. Hay mucha importancia en ello, ya que se puede desde la visualidad, dar una visión de nuestra historia para nosotros mismos, así, podemos enseñar a las generaciones futuras y la población que aún no conoce el hallazgo, una idea acerca de quiénes somos y porqué estamos aquí.

La imagen que se empieza a pintar resurge del otro, de la comunidad, para pasar a ser parte del público visual. La existencia ya no es privada del dibujo en papel, sino ahora por el mural, de carácter público. No se puede crear un mural político y ético, si no existe una reflexión sobre los colectivos y el propio.

El mural es un hecho pictórico y social, entonces, hacer un mural es en el seno de la comunidad, una acción política con valor ético, donde el discurso visual contiene valores no únicamente estéticos sino políticos, económicos y sociales.



Imagen 23. Autoría propia (2021). Sin Título [Fotografía]. Bogotá, Colombia.

Es posible identificar desde el mural como expresión patrimonial en el espacio público de Usme, una serie de tradiciones representativas, códigos asociados a símbolos de representación, vigentes en la práctica actual de pintar en el espacio público con temas ancestrales. La imagen realizada en el ámbito público, genera en la comunicación de unos valores expresados por la pintura, un acto de conciencia y refuerzo de la propia identidad. Claramente esa idealización de una imagen patrimonial, se da en ese espacio de disputas privadas y públicas, políticas y culturales, en tensiones que se libran de la imagen en la calle de un territorio ancestral.

lo que se definiría entonces como mural para el patrimonio nacional y memoria local, puede ser una serie de símbolos constituidos por el hallazgo arqueológico, datando información específica de la historia en la sabana de Bogotá. Posiblemente muy pocas personas se tomen el tiempo de ir a ver un mural hasta el pueblo, pero lo conocen en su imagen por una fotografía. Podemos decir que el mural queda ahí y pasa a ser una imagen digital ancestral en medio de la virtualidad por la pandemia, pero vista en masa su circulación de red.



Imagen 24,25. Autoría Propia (2021). Sin Título [Fotografía]. Bogotá, Colombia.

Kevin, un joven de 13 años, fue uno de los participantes que llegó al otro día con ganas de pintar el lote donde estábamos. Entusiasmado, dijo que quería ayudar a terminar las montañas con el aerosol amarillo, al parecer el día anterior nos había estado observando. Poco después, aparecería el hermano mayor de Kevin, que no quiso decir su nombre, pero estuvo observando por un buen tiempo. Mi labor como docente en formación me obliga a ser empático frente a lo que desea el menor pintar, pero teniendo presente la importancia de la técnica y temática sobre lo que estamos pintando. La alfabetización y emancipación de las ideas, puede estar también en los pequeños actos explicativos pero significativos a otros. El origen de una trascendencia de fondo que existe en la práctica artística

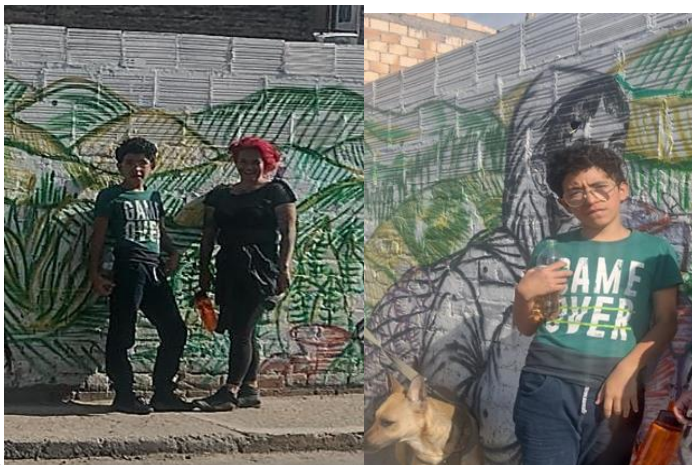


Imagen 26,27. Autoría Propia. (2021). Sin Título [Fotografía]. Bogotá, Colombia.

Ahora bien, avanzando en el proceso de la practica artística, aparecerían Shannon y Jasmín, Shannon es un niño de 13 años que ha vivido siempre en Usme junto con su mama, que es Jasmín, una mujer de 35 años de edad que reside hace muchos años acá en la localidad. Ellos, como amigos del barrio y habitantes del sector, llegarían muy dispuestos a pintar. Hay que resaltar que la madre del niño, presenta unos conocimientos técnicos frente a la pintura, y quiere que su hijo siga de cierta manera sus pasos, en utilizar la pintura como medio de expresión. La reflexión que logra hacer Shannon sobre el yacimiento arqueológico y lo que quiere pintar, consolida una postura e idea sobre cómo realizar una imagen gráficamente y que contenido tiene. Enterarse sobre temas más puntuales de la necrópolis, crea en el menor un interés, una duda por investigar más a fondo esas montañas campesinas que camina y habita casi todos los días.

Así el muralismo se ve, se piensa y se siente en función con la comunidad, no únicamente como algo bonito pintado y perteneciente de las artes plásticas, sino que puede funcionar también como un proceso social y político ya que se construye en la imagen del mural diversos factores sociales. Entonces, esto pasaría de ser un acto de la práctica de la experiencia estética, a ser un acto conductual del comportamiento social.

Ahora bien, es importante aclarar que el hombre o mujer se ve envuelto en la normativa

cultural para entender su existencia, es decir, saber de donde soy y para donde voy, serán preguntas frecuentes a lo largo de la existencia. Por ello, muchas veces el sujeto recurre a entender lo propio, su pasado, su legado, sus raíces que, a su vez, son las mismas para otros, por eso, es común que quiera conocer su pasado y el de su familia, sus raíces, buscando y guardando las fotos o los objetos que le recuerdan ellos

Retomando lo dicho inicialmente, al llegar las 5 de la tarde del día 13 de diciembre se concluiría la construcción colectiva del mural, muchas personas llegaron en el día y es gratificante ver el interés y disposición con la cual, la gente que participo, y siempre quiso hacer parte de estos procesos artísticos. Por ende, agradezco infinitamente a las personas que aun ven desde el mural una forma pictórica de narrar lo que sucede en su realidad y pensar la posibilidad de apropiarse de sus calles y espacio habitado.



Imagen 28. Autoría Propia. (2021). Sin Título [Fotografía]. Bogotá, Colombia.

Como se evidencia arriba, este mural final, trata de narrar desde la visualidad unos

objetos del yacimiento arqueológico, como cerámicas, el sonajero, que están en el mismo territorio donde los campesinos cultivan su tierra. El reconocimiento del territorio, las montañas, las siembras de papa, fresa y lavanda. Los colores del paisaje rural en sus montañas, su patrimonio cultural propio de la localidad, sus calles pintadas de colores en el espacio público, posibilitan una narrativa ancestral de nuestro pasado, un aporte desde la cultura visual al patrimonio de la nación y a la historia en su nueva construcción simbólica y política.

La pintura en el mural es la voz, una voz que está relacionada directamente con el afuera, las imágenes que cuentan lo que va pasando en la sociedad de un tiempo determinado, por ende, crear un puente de diálogo con la comunidad y la planeación pensada, generará desde la pintura mural, un lenguaje simbólico permeado por criterios éticos, morales y políticos, ya que se simpatiza con el otro un imagen del espacio habitado y colectivo popular.



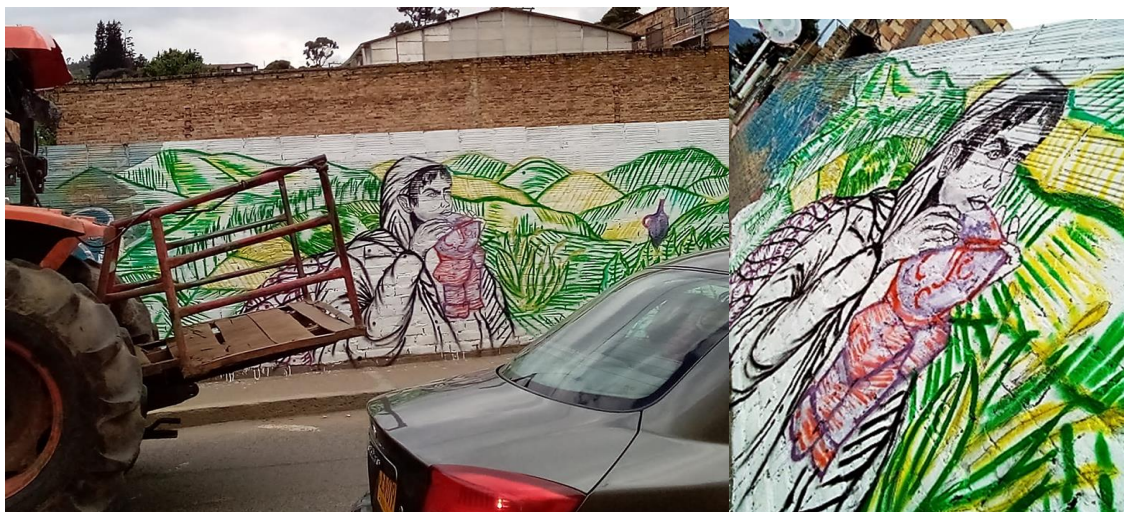


Imagen 29. Autoría Propia. (2021). Sin Título [Fotografía]. Bogotá, Colombia. Imagen 30. Autoría Propia. (2021). Sin Título [Fotografía]. Bogotá, Colombia.

El muralismo como presencia simbólica junto con el ejercicio filosófico y político, crea una estética visual, que servirá de conexión para interpretar solo en una parte de las relaciones con las personas y sus entorno, la pintura pasará de ser solo un acto expresivo, a ser una expresión estética en el espacio de la existencia, el sujeto se expresa para ser el mismo muchas veces, es una expresión con un fin determinado, el mural como presencia simbólica patrimonial es una expresión profundamente humana, social y cultural. Todo esto lleva a que la práctica artística se traduzca en muralismo que, más que dar respuestas, plantean preguntas al espectador e intentan involucrarlo en su misma memoria local.

## 5. Conclusiones

Efectivamente, este proyecto de grado alcanzó los objetivos trazados, que apuntaron de modo general, a implementar un proceso pedagógico, investigativo y de creación mural en torno a la identidad y el patrimonio cultural de Usme. Específicamente, se logró problematizar en torno a este patrimonio haciendo énfasis en los hallazgos del yacimiento arqueológico del sector a través de la investigación documental, la indagación a los vecinos del lugar y los diálogos informales con los voluntarios y transeúntes.

La construcción de muralismo con los habitantes de una zona rural en la localidad quinta de Usme en Bogotá, fue una forma de poder desarrollar artística y pedagógicamente la creación de una imagen, ancestral, cultural y política. Esto partió desde un planteamiento en la investigación sobre el origen, al descubrirse una necrópolis prehispánica muisca en Bogotá. Única en todo el territorio. Por ello, pensar en nuestro legado cultural, es importante ya que es el fruto de la historia nacional, enseñándonos lo que fuimos y otorgándonos identidad. Usme como lugar ancestral de construcción de memoria durante siglos, es importante para el reconocimiento de nuestro pasado, generar un espacio desde la visualidad, crea una apropiación cultural y patrimonial de todos los habitantes del sector local. Es deber de todo ciudadano de país, velar por la conservación de este lugar tan importante para la memoria de Bogotá, la sabana y Colombia.

En concordancia con el segundo objetivo específico, se gestionó y propició el espacio de exploración técnica con el grupo de voluntarios, para practicar cuestiones propias de la creación mural y por ende, de las artes visuales. En este punto, cabe resaltar que, el mural del sector de Usme pueblo, fue construido desde una planeación investigativa previa, que empieza con el descubrimiento del yacimiento arqueológico, dando una aproximación con una comunidad abandonada y muy poco visibilizada por la nación, negando su campo de: reconocimiento,

pertenecía, derecho y memoria ancestral. Por ello en la creación del mural, es fundamental la participación de la comunidad rural, un trabajo colectivo en la configuración espacial de esa imagen pública de la calle.

Todo ello se desarrolló en el momento en que varias personas llegaban progresivamente al lugar citado donde se realizaría el muro, algunos con experiencia y otros no, lo importante siempre es el motivo y gusto que impulsa la idea de cada sujeto. Ahora bien, muchas veces la comunidad por falta de información no tiene acceso al conocimiento de su hallazgo ancestral, como derecho a su identidad y patrimonio cultural en la localidad. Generalmente, poco se difunde y socializa por parte de las entidades públicas del estado, un hallazgo de tal magnitud en Bogotá; por lo mismo, es pertinente aclarar el hecho de que pararse en la calle, ver y decidir ir a pintar, esa decisión tomada crea una postura política y propicia el pensamiento plástico de lo futuro a pintar, la representación de imágenes pictóricas genera pensamiento político, al permitir desde lo que observa y entiende, establecer en su propia cabeza, relaciones: históricas, patrimoniales, culturales y simbólicas que surgen en la imagen que uno quiera pintar.

Partiendo de ello, la expresión de la imagen desde el muralismo como patrimonio, es una forma de pensamiento visual, esto se puede ver físicamente y virtualmente de forma masiva en la cultura visual diaria de nosotros. Algunas imágenes al verlas nos remiten a la propia imaginación, tratando de establecer relaciones con la memoria del subconsciente, nuestros recuerdos, las imágenes de experiencias vividas e imágenes de la fantasía que divagan en la realidad.

La representación de una imagen ancestral en un mural, es un acto cultural y político, generado desde un carácter colectivo de nosotros. Un conocimiento y lenguaje: estético, simbólico y altamente personal que contribuye al territorio local y la memoria ancestral de los

pueblos originarios. La imagen del mural patrimonial en la calle, representa una realidad local e histórica.

Estudiar el yacimiento arqueológico, conocer las historias y hacer memoria, pintar con mi gente, hace que honre mis raíces del campo, mi suelo campesino que ha sido muy importante en mi vida, tanto el hallazgo ancestral en el pueblo, como de otros lugares de donde proceden tal vez mis antepasados, todo ello acá mismo en la localidad en que crecí. Mientras más conocemos nuestra historia, más nos conocemos a nosotros mismos. Por eso me apasiona el tema ancestral, aunque confieso que comencé el tema sin darme cuenta del valor que tendría en mi vida.

Asimismo, se logró el tercer objetivo específico, que buscó posibilitar espacios de diálogo en cuanto a la noción de patrimonio que tienen los participantes de la investigación y cómo esto repercute en sus identidades; para ello, se planteó el mural como una forma de construcción de identidad popular y política dentro del hallazgo ancestral en el territorio que implica pensarse la creación de imágenes pictóricas en torno al patrimonio cultural Andino de una manera local y ancestral, reconociendo la necrópolis prehispánica como parte de la historia nacional, afrontando la realidad del olvido actual, fortaleciéndose con la comunidad y las calles de los habitantes del sector y otorgándonos identidad.

En ese sentido, la noción de patrimonio de los voluntarios, se relaciona con la idea que ellos tienen de la necrópolis, su territorio ancestral que contiene información sobre la historia de los primeros habitantes de las montañas del sur. Al momento de estar construyendo su idea de pintar, generaban reflexiones, entendiendo que esas piezas encontradas en la hacienda el Carmen, corresponden a una historia que estaba en su territorio. un patrimonio cultural que es de la comunidad donde fue descubierta, y poco se genera reflexión. La creación de la imagen como forma plástica de discusión sobre el territorio y su patrimonio cultural, dialoga las realidades de

los habitantes , al reconocer el espacio transitado todos los días, un patrimonio que data de lo ancestral y es responsabilidad de nosotros como ciudadanos mantener y salvaguardar.

Para continuar, se da cumplimiento al cuarto objetivo específico y se reconocen los siguientes elementos simbólicos visuales en la construcción del mural que representa algunos objetos hallados en el yacimiento arqueológico adyacente haciendo un reconocimiento de las montañas, los cultivos, el paisaje rural y las calles pintadas de colores en el espacio público; lo cual posibilita una narrativa ancestral de nuestro pasado, un aporte desde la cultura visual al patrimonio de la nación y a la historia en su nueva construcción simbólica y política.

Las representaciones simbólicas y materiales de la necrópolis prehispánica, datan de sentido y contundencia el hecho de que existe una gran historia ancestral de los muisca en la zona rural de Usme, donde se evidencia la cosmogonía y trascendencia hacia la muerte con el más allá. Las cerámicas e inhumaciones dan información de lo que fue religiosamente la vida de los muisca en el territorio de Usme. Los símbolos y objetos son fuentes de identidad que narran una cultura ancestral que pertenece a un pueblo ahora.

Entre los saberes de nuestros antepasados que se confluyeron en la sabana andina, pueden surgir formas de pensar y entender los símbolos encontrados, elementos que residieron por muchos siglos en el territorio de una necrópolis prehispánica muisca. Todo ello me orientó a crear y tener un proceso artístico propio para entender lo que se quise pintar con la comunidad. Por ende, el proceso artístico propio es fundamental en la consolidación de una idea plástica, desde cualquier técnica.

Dibujar y relacionar los elementos encontrados en el hallazgo arquitectónico con una imagen actual, mediaría y generaría conexiones visuales. El dibujo es un gran recurso plástico y

visual que debe crecer conjuntamente con el resto de lenguajes del Arte para poder acompañar la comunicación, la expresión y la reflexión de temas importantes, ligados a nuestra historia nacional y patrimonio cultural. El dibujo como herramienta comunicativa es: simbólica, cultural y política, nos habla desde la visualidad sobre un momento específico de un lugar, unas personas de un contexto, unos elementos representativos y significativos de allí, por eso, dibujar desde lo ancestral es un acto político porque cuenta y denuncia una realidad social en el espacio público.

El Arte trae una memoria que conecta las emociones, la visualidad y razonamiento, tejiendo sentimientos colectivos con intereses comunes, al intentar visibilizar una problemática con el mural y su participación social. El arte es una manifestación expresiva que surge en un contexto concreto al pintar y ahí se transmiten gran parte de los elementos que determinan la cultura de ese tiempo y lugar. La educación desde la práctica pictórica propicia el pensamiento alternativo y la búsqueda de soluciones creativas a los problemas, favorece cualidades como la tolerancia y la sensibilidad, ayuda a que se aprecie la diversidad y se abra un diálogo intercultural, además de desarrollar otras habilidades intelectuales y creativas del individuo.

La naturaleza impredecible de la creación artística ayuda a desarrollar el pensamiento crítico y a fomentar vías alternativas de raciocinio. Las nociones de correcto e incorrecto se difuminan y se da cabida a vías de expresión que favorecen nuevas estructuras de discurso lógico. No existe una forma única de inteligencia, y es evidente que la integración del arte y la cultura en el proceso de aprendizaje es necesaria.

Por último, se generaron diálogos entre la comunidad, el territorio, la identidad y el patrimonio cultural, reconociendo que, más allá del producto final, la importancia de la investigación-creación se moviliza hasta los participantes de la investigación y lo que sucede con

ellos a través del proceso de creación, lo cual se refleja también en este trabajo de grado, puesto que en gran parte de la construcción del mural, se trabajó desde lo que los voluntarios iban suscitando y sugiriendo a nivel grupal respecto al patrimonio que les rodea.

En definitiva, al vincular las concepciones de la comunidad alrededor del territorio, la identidad y el patrimonio cultural, se puede evidenciar que a algunos habitantes de la comunidad, poco les interesa reflexionar sobre el territorio donde se encuentran habitando. Otros por el contrario, reconocen al territorio como ejercicio de poder en las relaciones culturales que ocurren al pintar colectivamente. La práctica artística es importante al reconocer y darle voz a esos encuentros ocurridos en el espacio. donde se fomenta la identidad del territorio ancestral dentro de la práctica mural desde el símbolo, al reconocer un nosotros. Una realidad discursiva donde la identidad se sigue reconstruyendo en las manifestaciones del arte. sitios de resistencia y empoderamiento frente a las jerarquías sociales. Un mensaje de identidad local dentro de la práctica artística. Por su parte el patrimonio cultural debe reconocer el legado cultural que nos ofrece el patrimonio. Entender nuestros derechos como ciudadanos y posibilitar al mural como lenguaje como patrimonio aclara en la intervención del espacio, una concepción más apropiada sobre la cultura en la localidad. La pedagogía en artes visuales son un puente comunicador en las nociones de construcción de identidad y realidad en el territorio. posibilita las reflexiones sobre el espacio habitado que corresponde como habitantes de Usme. Por otra parte, la creación colectiva de imagen desde los símbolos ancestrales, reconoce los elementos culturales pertenecientes a una nación y distrito. importantes en la cultura visual del muro creado colectivamente en usme.

### Referencias Bibliográficas

- Arqueoastronomia MHUYSQA. (2001). <https://arqueoastronomiamhuysqa.blogspot.com/>
- B. (1996). ConstitucionColombia.com. El patrimonio cultural de la Nación. <https://www.constitucioncolombia.com/titulo-2/capitulo-2/articulo-72?msclkid=f1d76c5abec511ecae7666124276aa1c>
- Bachelard, G. (1965). LA POÉTICA DEL ESPACIO. Presses Universitaires de France.
- Berruecos, L.A. (2006) Una aproximación interdisciplinaria a los conceptos de espacio y territorio.
- Bonilla, E. (2013). La investigación en las ciencias sociales más allá del dilema del método. Ediciones Uniandes.
- Candau, J. (2001). Memoria e Identidad. Ediciones del Sol.
- Daza Cuartas, S. L. (2014). INVESTIGACIÓN - CREACIÓN UN ACERCAMIENTO A LA INVESTIGACIÓN EN LAS ARTES. *Horizontes Pedagógicos*, 11(1).
- Duverger, M. (1981). Metodos de las Ciencias Sociales. Editorial Ariel.
- Groot, A. M. (2010). Planes de manejo arqueológico como requisito previo a la ejecución de obras en grandes proyectos urbanísticos. Universidad Nacional de Colombia.
- Guber, R. (2001). La etnografía. Método, campo y reflexividad. Grupo Editorial Norma.
- Habegger, S. y Mancila. I. (2006). La Cartografía Social como estrategia para diagnosticar nuestro territorio. Interpretando a Freire, Seminario Paulo Freire



Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, P. (2014). Metodología de la investigación. *Guía para realizar investigaciones sociales*. Plaza y Valdés.

Mancila, I. (2018, 20 noviembre). El poder de la Cartografía Social en las prácticas contrahegemónicas o La Cartografía Social como estrategia para diagnosticar nuestro territorio. . <http://www.beu.extension.unicen.edu.ar/xmlui/handle/123456789/365?msclkiid=2df1bf8abec911ecaceec4a4573ef074>

Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores. (2015, 6 octubre). Issuu. [https://issuu.com/movbonanza/docs/manifiesto\\_4](https://issuu.com/movbonanza/docs/manifiesto_4)

Mariño, C. S. R. (2008). Plan Manejo Arqueologico Usme-UN-2008. Scribd. <https://es.scribd.com/document/354311444/Plan-Manejo-Arqueologico-Usme-UN-2008?msclkiid=8b22ae9ebec211ec8ad0a892c8e37eb6>

Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Paidós.

Montiel, G. G. (2012). La cultura popular. Problemática y líneas de investigación. territorio. [https://www.academia.edu/60740333/La\\_cultura\\_popular\\_Problem%C3%A1tica\\_y\\_l%C3%ADneas\\_de\\_investigaci%C3%B3n?msclkiid=d8de6e64bec311eca47a1ccb62affcd1](https://www.academia.edu/60740333/La_cultura_popular_Problem%C3%A1tica_y_l%C3%ADneas_de_investigaci%C3%B3n?msclkiid=d8de6e64bec311eca47a1ccb62affcd1)

Packer, M. (1985). La investigación hermenéutica en el estudio de la conducta humana. *American Psychologist*, 40(10), 1-25.

Patrim M., Rubio, F. C. (2005). Sociedad y naturaleza en la mitología muisca. *Tabula Rasa*, (3).

Pueblos Indígenas como patrimonio cultural. (2009). Boletín OPCA # 1.

<https://opca.uniandes.edu.co/boletin-1/>

Rojas, M. (Ed.). (2018). Concepción en torno a las categorías de paradigma, metodología, método y metódica (procedimientos)

Romero, A. D. P. M. (2016, 9 diciembre). CONTAMINACIÓN AMBIENTAL EN EL TERRITORIO DE USME A PARTIR DE PRÁCTICAS SUSTENTABLES DESDE EL ENFOQUE ANCESTRAL | Bio-grafía. <https://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/biografia/article/view/6318>

Scarlo, L. (2007). Palabras en el cuerpo: literatura y experiencia. Editorial Biblios.

Tartás, C. (2017, 6 enero). CARTOGRAFÍAS DE LA MEMORIA. ABY WARBURG Y EL ATLAS MNEMOSYNE CARTOGRAPHY OF MEMORY. ABY WARBURG AND THE ATLAS MNEMOSYNE. .

[https://www.academia.edu/30792062/CARTOGRAF%C3%8DAS\\_DE\\_LA\\_MEMORIA\\_ABY\\_WARBURG\\_Y\\_EL\\_ATLAS\\_MNEMOSYNE\\_CARTOGRAPHY\\_OF\\_MEMORY\\_ABY\\_WARBURG\\_AND\\_THE\\_ATLAS\\_MNEMOSYNE?msclkid=fce82358bec711ec859b67b140eaf99b](https://www.academia.edu/30792062/CARTOGRAF%C3%8DAS_DE_LA_MEMORIA_ABY_WARBURG_Y_EL_ATLAS_MNEMOSYNE_CARTOGRAPHY_OF_MEMORY_ABY_WARBURG_AND_THE_ATLAS_MNEMOSYNE?msclkid=fce82358bec711ec859b67b140eaf99b)

Universidad Pedagógica Nacional. (2016). Misión y Visión. Recuperado de: [www.upn.edu.co/mision-y-vision/](http://www.upn.edu.co/mision-y-vision/).

Valoración cultural del asentamiento prehispánico de la Hacienda El Carmen. (2008). Secretaria de Habitación / Alcaldía Mayor de Bogotá. [http://www.institutodeestudiosurbanos.info/dmdocuments/cendocieu/coleccion\\_digital/CiudadelaUsme/Hallazgos\\_Arqueologicos\\_Nuevo\\_Usme-Metrovivienda.pdf](http://www.institutodeestudiosurbanos.info/dmdocuments/cendocieu/coleccion_digital/CiudadelaUsme/Hallazgos_Arqueologicos_Nuevo_Usme-Metrovivienda.pdf)

Vega-Malagón, G., Ávila-Morales, J., Vega-Malagón, A. J., Camacho-Calderón, N., Becerril-Santos, A., & Leo-Amador, G. E. (2014). Paradigmas en la investigación. Enfoque cuantitativo y cualitativo. *European Scientific Journal*, 10(15).

Virgilio, J. (2012). LUGAR DE COMUNICACIÓN CON LOS DIOSES (1.<sup>a</sup> ed.).  
Diseño Editorial Ltda.

### **Anexos**

ANEXO. # 1

ANEXO # 2