

Lo andino en los murales de Jesús Flores Walpaq

O andino nos murais de Jesús Flores Walpaq
The Andean in the murals of Jesús Flores Walpaq

Dossier | Dossiê

Fecha de recepción
Data de recepção
Reception date
28 de septiembre de 2017

Fecha de modificación
Data de modificação
Modification date
20 de febrero de 2018

Fecha de aceptación
Data de aceitação
Date of acceptance
8 de marzo de 2018

Mario Leandro Arce de Piero
Universidad Nacional de Salta
Salta / Argentina
leandroarcedepiero@live.com.ar

Resumen

En este trabajo exploramos los modos en que lo andino se construye en la producción muralística del artista plástico Jesús Flores Walpaq. Nos enfocamos en la definición de rasgos que configuran el centro representacional de lo andino y el proceso de deslizamientos semánticos y retóricos en la enunciación. A medida que el artista fue construyéndose como enunciador autorizado, la construcción del relato en el mural fue variando considerablemente. Si bien no se registran diferencias radicales en el empleo del color, la forma, la línea, etc., sí es significativa la variación en cuanto a la retórica que incorpora al indio en el discurso pictórico.

El recorrido parte de la observación de los cambios en la construcción del yo-artista, que parte de la problematización del rol de productor de arte académico hasta plantear rol de "obrero del arte" comprometido con su contexto político, ideológico y artístico. Esto significó para Flores Walpaq adherir a las luchas reivindicatorias por los derechos indígenas. En conjunto, este texto nos lleva a problematizar sobre las condiciones de producción de la pregunta por la identidad en este contexto y las respuestas que los sujetos ensayan y modifican.

Referencia para citar este artículo: Arce de Piero, M. (2018). Lo andino en los murales de Jesús Flores Walpaq. *Revista del Cisen Tramas/Maepova*, 6 (1), xx-xx.

Palabras claves: lo andino, identidad, mural, problema del otro, espacio urbano.

Resumo

Neste trabalho exploramos os modos como se constrói o andino na produção muralística do artista plástico Jesús Flores Walpaq.

Referencia para citar este artículo: Arce de Piero, M. L. (2018). Lo andino en los murales de Jesús Flores Walpaq. *Revista del Cisen Tramas/Maepova*, 6 (1), 97-121.

Prestamos especial atención à definição de traços que configuram a representação do andino e o processo de deslizamentos semânticos e retóricos na enunciação. À medida que o artista se foi afirmando como enunciador autorizado, a construção do relato no mural passou por alterações consideráveis. Embora não se registem diferenças radicais no uso da cor, na forma, na linha, etc., a variação é significativa quanto à retórica que incorpora o índio no discurso pictórico.

O itinerário aqui apresentado assenta na observação de mudanças na construção do eu-artista, que parte da problematização do papel de produtor de arte acadêmico até assumir o papel de “operário das artes” comprometido com o seu contexto político, ideológico e artístico. Isto significou para Flores Walpaq aderir às lutas de reivindicação dos direitos indígenas. No seu todo, o presente texto leva-nos a problematizar as condições de produção da busca de identidade neste contexto e as respostas ensaiadas e transformadas pelos sujeitos.

Palavras-chave: o andino, identidade, mural, problema do outro, espaço urbano

Abstract

In this work we explore how the Andean is constructed in the production of murals by the visual artist Jesús Flores Walpaq. We focus on the definition of characteristics shaping the representation of the Andean and the process of semantic and rhetorical sliding in the enunciation. As the artist became an authorized enunciator, the construction of narratives on the murals went through considerable changes. While no radical differences can be discerned in the use of colour, the shape, the line, etc., the change is significant when it comes to the rhetorics incorporating the Indian in the pictorial discourse.

Our article is based on the observation of changes in the construction of the artistic self, from a critique of the role of academic art producer to take on the role of “labourer of arts” committed with his political, ideological and artistic context. For Flores Walpaq this meant joining the struggles for indigenous rights. In sum, this text brings us to reflect upon the conditions of production of questions about identity and the answers attempted and transformed by the subjects.

Palavras-chave: the Andean, identity, mural, otherness, urban space

Introducción

(...) porque lo que yo estoy haciendo va a trascender, porque lo que vos estás haciendo es más importante, modifica vidas.

Jesús Flores Walpaq, comunicación personal, diciembre de 2015

Reflexionar acerca de los modos en que los murales permiten reconstruir una complejidad enunciativa implica un trabajo analítico que exige tener en cuenta múltiples variables, entre ellas

la construcción de representaciones identitarias, sus cruces con problemáticas sociales, la toma de posición del productor y el contexto urbano de apropiación de las imágenes¹. Sobre todo, en el espacio urbano, donde las paredes se convierten en medio de comunicación y objeto de reflexión individual y colectiva, dentro de cánones simultáneamente hegemónicos y rupturales. Al preguntarnos por el modo en que se manifiestan los procesos de folklorización con respecto a la conformación de la identidad, fue inevitable acercarnos a la producción de un artista que desde 2008 ha intervenido de manera consistente y decidida en el espacio urbano a través de unos murales que llaman la atención por la figuración del indio que proponen.

Puesto que en el ámbito de la ciudad se yuxtaponen sincrónicamente múltiples constructos identitarios es posible que se arbitren, negocien, reformulen, resignifiquen y renueven las relaciones, valores y prácticas que se entablan entre/sobre/con las identidades que conforman lo social y las adscripciones posibles de las personas que interactúan con/en ellas. La práctica del muralismo ha sido apropiada por diversos sectores y, por lo tanto, sus dimensiones sociales, estéticas, políticas, económicas, así como las formas en que se plasma una visión de mundo, junto con las funciones que el producto mural cumple en un contexto determinado, son significativamente diferentes en cada obra concreta. En este trabajo hemos optado por focalizar en la producción mural de uno de uno de los muralistas de nuestra provincia, Jesús Flores Walpaq. Pretendemos analizar la representación del indio que elabora, las cuales le permitieron construir una posición de sujeto particular. Su caso resulta paradigmático porque nos permite reflexionar sobre la especificidad de la producción y circulación de identidades en el discurso social de la ciudad, así como las tensiones que atraviesan el hecho de llevar a cabo una acción "artística" y, simultáneamente, inscribirla como práctica política de reivindicación del indígena.

Hemos partido de un corpus de treinta murales realizados entre 2008 y 2015 ubicados todos en la Provincia de Salta, en su mayoría en la Capital². De estos hemos seleccionado tres a fines de la argumentación por considerarlos representativos de los momentos que ha atravesado la incorporación de la figura del "indio", primero, y, posteriormente, de "lo andino" en la obra de Jesús Flores Walpaq. Identificamos por lo menos dos momentos al respecto: 1) El indio visto como un sujeto social que debe luchar por el reconocimiento de sus derechos en oposición a otros sujetos; 2) el indio visto como-uno-mismo. Estos dos momentos, por otra parte, se encuentran dinamizados por dos movimientos: uno endocéntrico, que construye la propia identidad – del artista y del indígena – y cuyo destinatario es el-uno-mismo – el sujeto urbano contemporáneo –, y uno exocéntrico, que entabla diálogos – y plantea conflictos – con los discursos múltiples sobre/desde/en lo andino, cada uno de estos momentos adopta una configuración simbólica particular dados los objetivos de la enunciación producida.

En el trabajo analizamos la propuesta estética del grupo *Muralistas A* en el periodo que señalamos partiendo de la perspectiva de Rancière en *El reparto de lo sensible* (2009), cuya pertinencia radica, como resume Barbero: "(...) en el rescate y puesta en primer plano de la experiencia estética, mediante un doble movimiento: el que articula la estética a las

¹ Este trabajo surge de la participación en el equipo de investigación del proyecto CIUNSA N.º 2211 titulado "Narrativas identitarias y procesos de folklorización en Salta. Agentes, prácticas y discursos" dirigido por Andrea Villagrán y codirigido por Irene López.

² El corpus de este trabajo fue seleccionado de otro mayor que se realizó del gran conjunto de producciones urbanas que incluyen murales, grafitis y estenciles en la ciudad de Salta, en el marco de becas de investigación previas: "Paredes que hablan: un estudio de los grafitis salteños de principios de siglo XXI" (2012), Beca de la Facultad de Humanidades (UNSA), dirigida por Susana A. C. Rodríguez; "Escritura en las paredes. Prácticas políticas y artísticas de intervención urbana en Salta (Siglo XXI)" (2013), beca EVC-CIN, dirigida por Irene López y codirigida por Hernán Sosa; y "Escritura en las paredes. Modalidades discursivas y condiciones de producción y circulación de grafitis, estenciles y murales en la ciudad de Salta" (2014) beca EVC-CIN, dirigida por Irene López y codirigida por Hernán Sosa.

transformaciones de la sensibilidad con base en las cuales construye lo que denomina régimen estético; y el que reubica la estética en la base misma del estatuto democrático de la política” (Barbero, 2010, p. 35). En este sentido, entendemos que un análisis desde una perspectiva estética implica atender tanto a la materialidad de la obra, sus rasgos formales o fenotípicos, como a las condiciones socio-históricas en que se produce y circula, es decir, sus vinculaciones con el “reparto de lo sensible” en una sociedad determinada.

En la primera parte de este texto trabajamos la noción de “arte” y “artista” a la que Flores Walpaq adhiere. En esta sección nos basamos, fundamentalmente, en una entrevista que le realizamos para tal fin. En la segunda, delineamos algunos problemas en torno a la identidad indígena, que se acentuaron en las últimas décadas producto de la visibilización cada vez mayor de estas comunidades, y cómo Flores Walpaq se enfrenta a ellos, no siempre resolviéndolos de manera definitiva. En el tercer apartado, analizamos las transformaciones que fueron adoptando las representaciones del indígena desde los primeros murales de Flores desde el 2008 hasta 2015. Ponemos en evidencia los diferentes lugares de enunciación que cada uno propone, dando cuenta de las tensiones generadas por la adscripción y la construcción identitaria de lo andino en el contexto de la ciudad de Salta. En definitiva, pretendemos aportar al debate, en el marco de los estudios urbanos, sobre la construcción y adscripción identitaria en los discursos sociales de la ciudad.

DE ARTISTA A OBRERO

Si bien hay un hilo conductor y un principio que te ayuda a elegir una determinada vocación considero que no te terminas de nutrir, siempre sos una vasija a mitad.

Jesús Flores Walpaq, comunicación personal, diciembre de 2015

Jesús Flores Walpaq es un artista plástico salteño especializado, como él señala en reiteradas entrevistas, en el “arte público”. Si bien actualmente también realiza pintura de caballete, es reconocido por los murales que pinta en la vía pública salteña desde 2008, cuando junto con Pablo Zarra inició el grupo *Muralistas A*. Siendo estudiante de la Escuela Provincial de Bellas Artes “Tomás Cabrera”, exponía con sus compañeros en la Galería de Arte “A”. Para promocionar el espacio, salieron a la calle a realizar intervenciones. *Muralistas A* hace referencia a la galería en donde el grupo se formó. Comenzaron su labor poniendo en cuestión el lugar de circulación de los bienes artísticos:

(...) han crecido tantos espacios oficiales y no oficiales que la gente no participaba, la gente le costaba ir, había solo muestras de alumnos que ni ellos iban, era una decadencia cultural del espacio que era necesario como contarlos también. Entonces *Muralistas A* por “Galería de Arte A”, así se llama la galería de la Escuela de Bellas Artes. (Jesús Flores Walpaq, comunicación personal, diciembre de 2015)

³ En este sentido podemos retomar los debates en relación con el estatuto de artista y del arte en la contemporaneidad. En el contexto de Salta cabe mencionar los trabajos del grupo dirigido por Guzmán y Rodríguez que ha desarrollado en profundidad esta cuestión, baste remitir a GUZMÁN, R., E. MOYANO Y RODRÍGUEZ, S. (comp.) La cultura en la transición del siglo XX al XXI. Salta: Universidad Nacional de Salta y RODRÍGUEZ, S. y R. GUZMÁN (coord.) (2012) La ciudad y sus representaciones. Arte y literatura a fin de milenio. Salta: Universidad Nacional de Salta, en donde se destaca la complejidad del campo cultural artístico en Salta de fin de siglo XX y principio del XXI. En este sentido, el concepto de arte es producto de una construcción sociohistórica específica y resultado de contradicciones que se dan en el seno del mismo campo cultural. Aun en la segunda década del siglo XXI podemos observar residuales en cuanto a concepciones ligadas al "arte bello" sostenidas por grupos de poder y hegemónicos de la provincia, en tal sentido remitimos a De la Cruz (2011) que analiza este problema en relación con las artes plásticas. En el contexto latinoamericano es posible revisar las críticas que realiza Mignolo (2009b), Alban Anchinte (2013), Zulma Palermo (2011), Quijano (2000), quienes también explicitan el desafío que implica pensar el arte desde este contexto y en relaciones de colonialidad.

⁴ En este punto, a pesar de que Jesús Flores Walpaq señala una filiación directa con el movimiento del muralismo mexicano, se trata de una dinámica diferente. Mientras que en el caso de México el muralismo surge como parte de un programa ideológico de corte nacionalista que da cuenta de un proceso revolucionario popular y agrario, en donde

Lo que en un comienzo era una problemática que concernía a la difusión del arte en el contexto de la Escuela – ya que ante la ausencia del público en la Galería "A" fue necesario ir a la búsqueda de quien consumiera arte en la vía pública a través de la pintura mural –, pronto se convirtió en la oportunidad de replantear no sólo la circulación, sino también el estatuto mismo de artista y arte. *Muralistas A* pone en duda, a través de su producción, cuestiones claves dentro de la concepción de arte occidental: en primer lugar, la obra artística sale del espacio cerrado de la galería o el museo y se produce en la vía pública, lugar que en principio no está destinado a ella; en segundo lugar, problematiza la autoría, el mural es una producción colectiva y no individual, que surge de la interacción del productor y la comunidad que consume la obra; en tercer lugar, plantea una postura con respecto a la función del arte vinculándola con su capacidad de producir un impacto social en la comunidad³. Cada uno de estos elementos (circulación, función social del arte, lugar de la autoría), liga, además, al grupo con las propuestas generales del muralismo latinoamericano.

Al principio pretendían crear un vínculo entre el arte de caballete y la gente con el empleo del muralismo; luego, el medio se convirtió en una práctica rica para la reformulación de todo el aparato conceptual. En este sentido, la definición de arte no sólo se da por convenciones sociales determinadas – ya sea provenientes de lugares que legitiman las prácticas artísticas como la Escuela de Bellas Artes o la apropiación que puedan hacer los espectadores mediadas por sus concepciones y expectativas sobre lo artístico – sino que fundamentalmente es el resultado de un conjunto de decisiones sobre la obra a producir e interpretaciones sobre el producto de esas decisiones que lleva a cabo el artista en un contexto determinado que le permiten desarrollar su propuesta estética y sostenerla a lo largo del tiempo. En este sentido, además de pensar el arte como un conjunto de convenciones, también es necesario analizarla como un conjunto de acciones concretas que los sujetos llevan a cabo. Así, lo que el grupo *Muralistas A* identifica como un problema – la falta de público en la galería – se convierte en detonante de una serie de reflexiones y haceres particulares que, en este caso, motivaron por un lado la búsqueda de espacios "alternativos" de circulación del arte y, posteriormente – y en relación con la modalidad particular que escogieron, el mural – el grupo se ve obligado a la reflexión sobre el problema de la identidad⁴.

En diferentes niveles de su práctica intenta crear puentes que unan lo diverso. De este modo, el arte – o más específicamente el arte público – tendría una finalidad didáctica basada en llevar el arte a aquellos que no poseen una educación artística y que nunca entraron al museo (considerando que éste es el lugar por excelencia de circulación de esta clase de bienes). Como señala en una entrevista realizada para la revista *Artenauta*:

Hacer de la ciudad una gran obra de arte es una de mis primeras motivaciones. Mis trabajos son un regalo para el otro, que quizá no conoce de arte o nunca fue a un museo. Es por eso que hacer arte público conlleva mucha responsabilidad. Yo expongo una obra que tiene que ver con una temática. No importa si es linda o fea, lo que prevalece es

el impacto visual, la reflexión y el puente hacia la experiencia estética, que las personas se detengan un segundo, observen el paisaje urbano y puedan preguntarse qué está pasando en esta pared, que no es igual a todas las otras.

De las apreciaciones anteriores, observamos que la producción de Flores Walpaq no se realiza en vistas a ser valorada en términos de belleza, sino más bien de efecto, o "impacto visual", sobre el destinatario. El mural tiende a la deconstrucción de la categoría de arte bello a través de la acentuación del carácter desautomatizador de la apropiación sensorial del entorno urbano. A partir de la vista del mural, el transeúnte detiene su andar para ser partícipe de una experiencia estética no prevista en su discurrir por el espacio urbano. Mientras que el arte convencional requeriría de la participación de una comunidad diferenciada (los artistas y su público) en espacios definidos (los museos) a partir de conocimientos específicos (el artístico), el mural crea su público a través del empleo de estrategias (colores impactantes, tamaño monumental, selección de la localización) como medio para imponerse a la mirada del transeúnte⁵.

Este vuelco en la conceptualización del arte es el resultado según Jesús Flores, primero, de la "decadencia cultural" de la Galería y, segundo, de un proceso reflexivo que llevó a re-pensar la trayectoria intelectual y la formación artística en el espacio de la Escuela:

(...) en la escuela vos crecés y alimentás un sentido de arte, que por ahí no es el que sucede en la realidad. Nosotros consumismos y aprendemos el arte europeo. La Escuela de las Bellas Artes, ya "Bellas artes", ya hay un concepto bien marcado de lo que es arte y de lo que no, y también de las otras categorías en las que puede entrar la artesanía. (Jesús Flores Walpaq, comunicación personal, diciembre de 2015)

En este punto, la práctica de Flores Walpaq se distingue de otras tendencias artísticas en tanto su búsqueda no es de una producción "bella"⁶. Asimismo, para este artista la distinción entre artesanía y arte no es sino conceptual. Es posible replantear el estatuto de ambas, rompiendo con jerarquizaciones tradicionales en las que la artesanía ocupa un lugar secundario con respecto al arte.

Esta última (in)distinción no es una mera especulación teórica que lleva a cabo Flores Walpaq, sino que está estrechamente relacionada con la práctica cultural: "En el sistema económico vale menos una artesanía que una obra de arte, son dos realidades", señala. Las diferencias entre arte y artesanía, por un lado, y entre lo bello y lo práctico, por otro, fundamentarían una desigualdad en el acceso a los recursos materiales (incluyendo los económicos) que el productor requiere para llevar a cabo su actividad. No vale lo mismo en el mercado una artesanía que una obra legítimamente artística, "¿cómo es ese sistema que me otorga a mí a tener esa libertad?", se pregunta interrogando su propio hacer.

Así como el sistema simbólico es desigual en cuanto a la distribución de la legitimidad de lo que es arte y lo que no⁷, el mercado del arte impone reglas que desfavorece a muchos productores, obligándolos a buscar (o crear) nichos de consumos y consumidores con el objeto

el arte – específicamente el muralismo – tiene una función pedagógica al enseñar al pueblo la gesta revolucionaria, en el caso de *Muralistas A* responde más bien a una problemática ligada específicamente a la apropiación del arte por parte de los salteños que, luego, adopta la forma de reivindicación de un grupo minoritario dentro de la sociedad, los indígenas. (Cfr. García Barragán, 2010). Por esto, analizar las posibles vinculaciones con otros movimientos de muralismo, tanto en Argentina como en otros países de América Latina, puede resultar una vía de indagación interesante para futuros trabajos.

⁵ El impacto es un rasgo que define al arte mural. Es frecuente que los muralistas planteen su práctica como un imponerse a la mirada. A diferencia del arte académico que requiere que su espectador se dirija al museo para apreciarla, el mural se coloca frente a su público, invadiendo, en cierto modo, el deseo y universo perceptivo de su destinatario.

⁶ Este proceso de alejamiento conceptual entre el arte propuesto por los cánones académicos frente al "arte vivo" no es aislado ni específico de este artista. De algún modo, pareciera ser un rasgo específico del arte la búsqueda permanente de la desautomatización y el descubrimiento de nuevos procedimientos, temas y sentidos que la tradición o bien desconocía o bien había dejado conscientemente de lado.

⁷ Cfr. Pierre Bourdieu (1972) *Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística*. Bourdieu et al. *Sociología del arte*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

de obtener los recursos necesarios para su actividad: "El sistema económico de alguna manera discrimina a muchísima gente que nunca va a poder tener acceso a eso". Al mismo tiempo de una legitimación desigual, la diferencia epistémica que distingue el arte de la artesanía tiene que ver, en principio, con la finalidad para la cual cada uno de estos productos está mentado:

El concepto de arte lo introduce Europa. Se introduce desde las bellas artes, y diferencia arte de lo que no. Antes el arte, ancestralmente, en nuestro territorio no cumplía una función artística. La vasija que hoy ves como arte se usaba para una función: tomar agua. No estaba despegado el arte con el quehacer cotidiano, entonces el color forma parte de eso. Estaba el color, no era "elijamos el color porque es más...". Ahora vos te vas a la puna y las polleras son fucsia, son rojas, porque desde aquí a los dos cerros de allá yo sé que estás ahí, te veo venir. Ya vas preparando la comida porque vas viendo: en todo lo marrón hay rojo. Igual que las llamas y las vicuñas. Sobre todo, las llamas en el lado donde hay muchas llamas en Jujuy, en La Quiaca y toda esa zona, todas tienen tulmas, que son esas de colores: miles de colores. Y vos ves y decís "qué lindo que la han adornado". No, esa es una tulma de un color determinado porque es de una familia, al igual que al caballo le ponen tu "A" de tu nombre, tu apellido. Entonces no tiene que ver solo con la elección del color, está ahí. Tiene una función de sentido. Lo que aprendés con la mano no te lo olvidás nunca: el tinte natural. Todo eso forma parte del sentido que va construyendo este sentido de arte. (Jesús Flores Walpaq, comunicación personal, diciembre de 2015)

A la vez que da cuenta de un conocimiento práctico sobre la labor artística en un contexto mercantilizado, observamos que Flores Walpaq construye un sentido de arte en oposición al decimonónico, en el sentido ya mencionado de quiénes son los partícipes de la experiencia estética y cuáles son los lugares legitimados para tal fin. Si lo que produce no es arte en sentido de búsqueda de "belleza" y circulación museística, sí es arte en tanto él se autodefine como trabajador u obrero del arte o, en sentido más amplio, gestor cultural:

Tanto la palabra como los conceptos de arte, artista, muralista son para mí solo un puente. Dentro de lo conceptual prefiero convocar la palabra gestor cultural, trabajando para el desarrollo de la cultura visual comunitaria como lo es el Muralismo. Por otro lado, el muralismo comprende un desarrollo de compromiso social. (Linder, 2014)

Pese a estas reservas, Jesús Flores Walpaq sí es considerado un artista y – de hecho – su labor es reconocida como tal en diferentes ámbitos: ha sido entrevistado en diversas ocasiones por periodistas locales, nacionales e internacionales, sus murales se ubican en la vía pública, en escuelas, universidades, centros vecinales, centros culturales y es contratado por organizaciones gubernamentales, no

gubernamentales y por particulares que desean contar con alguna de sus producciones “embelleciendo” alguna pared.

En síntesis, la “herencia” europea luego de su paso por la Escuela de Bellas Artes y su reformulación a partir de la apertura a la comunicación urbana le ha permitido cuestionar las relaciones entre el rol de artista y la sociedad, así como defender un lugar de enunciación en donde cobra importancia fundamental el carácter modificativo de la realidad que habilita la creación artística, así mismo que lo coloca en vinculación con los movimientos de muralistas del país y Latinoamérica. En pocas palabras, la producción de Flores Walpaq replantea conceptual y geográficamente las categorías de arte y artista deviniendo en una reformulación de los soportes del arte, la actividad que debe realizar el receptor del producto artístico y la importancia que la práctica artística tiene en el espacio urbano. En suma, todos estos aspectos conllevan una reformulación profunda de la construcción identitaria del artista y de sus productos. Al mismo tiempo, a diferencia de representaciones sociales hegemónicas afincadas en la folklorización del otro, Jesús Flores Walpaq propone una alternativa que a continuación desarrollamos.

CONTRADICCIONES EN LA PRODUCCIÓN DE UNA POSTURA ALTER-CULTURAL

Yo estoy acompañando este proceso que es espiritual, la búsqueda del mí mismo, la búsqueda interior, la cosmovisión y el cómo-ser.

Jesús Flores Walpaq, comunicación personal, diciembre de 2015

El arte mural, desde sus orígenes, ha estado estrechamente relacionado con su contexto. Se manifiesta una pretensión didáctica en todo productor de murales. En el caso de Flores Walpaq parte de una necesidad práctica: enseñar lo que es el arte a aquellas personas que nunca entraron al museo para que su producción tenga significatividad social. Como un derivado de este requerimiento práctico motivado por las condiciones de producción que identifica, *Muralistas A* estuvo interesado en las luchas por la reivindicación de lo andino, en función de la identificación, construcción y consolidación de una “identidad colectiva”. En sus primeros murales se enfocaron en la crítica a un sistema social que definieron como opresor y mercantilizado, que lleva al indio a su aniquilamiento inevitable. Paralelamente, Flores ha ido creando una “marca” personal, “Walpaq”, que lo identifica frente a los demás productores de arte y, según él, lo distancia de las políticas gubernamentales en torno a lo andino. Se plantea una política de reivindicación e identificación con lo indio que le permite llevar a cabo un proyecto político y artístico que le ha significado un lugar dentro del campo cultural salteño. Es decir, la incorporación del elemento indígena responde, por un lado, a la necesidad de construir comunidad y, por otro lado, produce el efecto de identificar al productor en el contexto de las demás obras que podemos encontrar en la provincia. Esta dualidad entre lo público-colectivo de la propuesta mural y lo público-individual de la marca personal es un síntoma de las tensiones que se generan hacia adentro

de la práctica en relación con el funcionamiento del campo artístico y con la visibilización de lo indígena en Salta y su reconocimiento como tema de agenda pública, en diálogo con los discursos celebratorios de la diversidad cultural a principios del siglo XXI.

Al revisar la trayectoria de la visibilización de lo andino en Argentina, podemos observar que la representación de la identidad indígena ha ido transformándose. Este proceso que comenzó teniendo como objetivo la reivindicación de estas comunidades, a partir de la década del noventa se integró a la agenda neoliberal y al discurso del multiculturalismo como celebración de la diferencia— y por ende sirvió para justificar la limitación del acceso a los derechos— entre indígenas y ciudadanos-consumidores⁸. Es decir que los procesos de visibilización de lo andino han respondido a una política que se ha servido de la diferencia para justificar la desigualdad: "(...) vivimos en una época de multiculturalismo normativo donde la marginalidad pasa menos por ser invisible que por ser parte de regímenes que promueven un exceso de visibilidad en las diferencias culturales para poder mercantilizarlas y fetichizarlas" (Briones, 2007, p. 62). El otro, en este caso el indio, es reconocido por su otredad. En definitiva, no se le permite ser enunciador de sí mismo, puesto que hablar de él es hablar de "lo otro". Es decir, mientras que el otro permanezca como otro en el discurso, su diferencia será funcional al yo que lo construye.

Este problema es, como sabemos, una constante en el pensamiento occidental moderno. Desde que "América" es creada por el imaginario europeo del siglo XVI, preguntarse por la alteridad adquirió matices de urgencia (O'Gorman, 1984). Sin embargo, no se trató de una mera inquietud etnográfica propia de una apertura sin precedentes, sino que, como señala Landry-Wilfrid Miampika (2003), "*La descripción de las tierras del Otro llevaba implícita la necesidad de dominarlas*" (p. 86). Era imperioso conocer con precisión al otro con la finalidad de posibilitar la apropiación del Nuevo Mundo incorporándolo finalmente al mapa occidental/mundial. De este modo, la cultura alterna se convierte en objeto de observación, inventariado y – si es posible – modificación o supresión a favor del proyecto colonizador. Al mismo tiempo que Europa "imagina" a América, la construye como margen y se auto-construye como centro y paradigma de la civilización. En un juego especular, la construcción o imaginación de la figura del otro es culturalmente vital en tanto permite, a fin de cuentas, la existencia de un yo que se enuncia a sí mismo⁹. En el caso de América, ella misma – desde la perspectiva europea – ha ocupado no sólo el lugar de lo ajeno por antonomasia sino también de lo subalterno. En otras palabras, puesto que este "encuentro" con el Otro ha sido, en su origen, conflictivo, el "yo" y el "otro" que la colonización produce no son de ningún modo simétricos, sino que, al contrario, entre ellos se van desplegando múltiples, contradictorias y cambiantes relaciones de subordinación, de explotación, de trampas, resistencias y escapatorias unas veces sutiles y otras espectaculares.

Sin embargo, a pesar de que esta enunciación europeizante se autodefine unidireccionalmente atribuyendo únicamente al occidental la palabra, existe una condición de producción ineludible (aunque constantemente invisibilizada) que marca profundamente la imaginación

⁸ La "anulación" del indígena se ha realizado por múltiples vías. Los polos son la colocación del indígena como lo pasado, es decir, anulando su presencia (presente) y su estetización o naturalización, representándolo a partir de la imagen del "buen salvaje" (cfr. Al respecto Todorov, 1989). Jesús Flores no se escapa a esta problemática e, incluso, no la resuelve de forma definitiva.

⁹ Esto es ineludible para comprender la cuestión del otro en la conformación del imaginario en/sobre América. Son varios los autores que fundamentan la relación entre modernidad y colonialidad, baste mencionar la propuesta de Quijano (1999) sobre la colonialidad del poder. Por otro lado, puede revisarse el artículo de Mignolo (2009b), "El lado más oscuro del renacimiento", donde se plantea el ocultamiento de la colonialidad, la esclavitud y la explotación de la que fueron víctimas las poblaciones conquistadas. Otro texto de Mignolo (2009a), "La idea de América Latina (la derecha, la izquierda y la opción decolonial)" y el libro de O'Gorman (1984), *La invención de América*, trazan las implicancias que ha tenido el nombre del continente y su ubicación en un mapamundo global. Proceso análogo al ocurrido con América, Edward Said (2008) estudia en *Orientalismo*, por lo cual resulta un libro esclarecedor al respecto. Por último, nos interesa resaltar lo dicho por Giménez (2000) porque nos parece resumen esta problemática: "Desde entonces, una estructura propia de la modernidad es la relación con el otro, su búsqueda organiza las interpretaciones y ordena la inteligibilidad del discurso occidental (...)" (Giménez, 2000, p. 86).

del alterno: el otro es un yo. Por supuesto que en situaciones de dominación le es negada la palabra que le permite enunciarse como tal. A pesar de que ni siempre ni todos han pensado al Otro en términos negativos, como lo analiza Todorov, incorporarlo a una discursividad que le es ajena en donde carece de la potencia enunciativa determina, de partida, el lugar que se le asignará¹⁰.

Lo que en el momento fundacional se resolvió casi indiscutiblemente – el indio es una categoría de humano inferior que es necesario educar, conducir, dominar – a lo largo de los siglos subsiguientes fue desarrollando múltiples equívocos que suscitaron, por su cuenta, nuevas respuestas, diferentes conceptualizaciones, apropiaciones otras. Producto de que esta cuestión es epistemológicamente constitutiva del discurso latinoamericano, para entender el despliegue cultural en América Latina es posible, a través de las figuras múltiples y sucesivas del indio, del aborígen, del poblador originario, reconstruir una genealogía de las relaciones con el Otro que hoy en día interpela constantemente a cualquier constructo identitario americano. Por estas razones, podríamos preguntarnos por **cuáles son las condiciones de posibilidad de la presencia/aparición de lo indio andino en el espacio urbano y su representación en los murales en la Salta contemporánea.**

En este marco de visibilización del indígena, es necesario tener en cuenta que “(...) los sujetos se articulan como tales a partir de un trabajo de identificación que opera suturando identidades personales y colectivas (para sí y para otros), pero no lo hacen simplemente como a ellos les place, pues su trabajo de articulación opera bajo circunstancias que ellos no han elegido.” (Briones, 2007, p. 59). Por esta razón, en lo que sigue analizamos la propuesta estético-política de Jesús Flores Walpaq atendiendo al lugar particular que ocupa dentro del contexto urbano y cultural salteño, así como las articulaciones entre el contexto y su práctica. Consideramos que, si bien desde cierta perspectiva continúa con el proyecto neoliberal de mostración de lo marginal, también produce algunas desviaciones en cuanto a los modos en que ese marginal se visibiliza.

El problema de la identidad cultural enfocada en la cuestión indígena es transversal a todo el relato biográfico de Flores Walpaq. Como refiere Gilberto Giménez (2000), la identidad es un proceso que implica, además de la adhesión de un sujeto o un colectivo a un complejo cultural conformado por prácticas y representaciones que le permiten distinguirse de los otros, el reconocimiento. Entonces, la identidad deviene de un juego en el cual el sujeto se atribuye el derecho de definir su propia identidad y los demás reconocen, revalidan o examinan tal adscripción: “En suma, la identidad de un actor social emerge y se afirma sólo en la confrontación con otras identidades en el proceso de interacción social, la cual frecuentemente implica relación desigual y, por ende, luchas y contradicciones” (Giménez, 2000, p. 4). Es preciso que reconozcamos esta dinámica y desentrañemos no sólo cuáles son los rasgos que permiten reconocer una adscripción identitaria, sino también los valores que ella entabla con el resto de la sociedad: ¿quién define la identidad de quién de acuerdo con qué valores y con qué fines?

Como lo explicita el epígrafe de este apartado, la construcción de lo andino en los murales de Flores Walpaq corrió en paralelo al proce-

¹⁰ Resulta interesante el análisis de aquellos enunciados producidos desde el lugar del subalterno y que consiguen descubrir las trampas de la subalternidad. Baste con recordar la biografía de Rigoberta Menchú.

so de búsqueda y reformulación. Esto implicó la indagación sobre un modo específico y personal de ser y el hacer a partir de un conjunto de disponibilidades – prioritariamente culturales – que le permitieron a este artista desarrollarse, como ser el reconocimiento de categorías como la de “reciprocidad” o el empleo específico del color y la forma en los murales. La pregunta por la identidad significó el punto de partida para toda una obra:

Gracias a esa experiencia después del nivel superior [par]a tomar conciencia fue el contacto con una necesidad que tenía como de identidad cultural. Empezar a tomar la temática de la identidad cultural y desarrollarla desde la iconografía. Entonces el trabajo de investigación que tiene que ver con iconografía andina, geometría andina, el contacto con algunas comunidades (Jesús Flores Walpaq, comunicación personal, diciembre de 2015)

¿Por qué elegir la cultura indígena? Jesús Flores Walpaq propone dos respuestas. Una tiene que ver con su sensibilidad artística:

No es que yo sea originario, sino porque siento una empatía y tengo una conexión con la idea de identidad cultural. Entonces veo y me acerqué y no sé si por causalidad o por casualidad estuve con distintas comunidades aportando desde lo mío a la visibilidad de una problemática y noté que es bien cruel, es bien cruel la situación (Jesús Flores Walpaq, comunicación personal, diciembre de 2015)

Se produce una adhesión a los reclamos indígenas, producida por un darse cuenta de una situación que desborda: la postergación en el reconocimiento del acceso a los derechos sociales, culturales, sanitarios, educativos y políticos de las comunidades originarias. Por otro lado, en la entrevista Jesús propone un concepto que nos parece iluminador:

Hay cosas que ya vienen, el color, por ejemplo. Somos latinoamericanos, el color viene dentro de nuestros genes, ya está dentro de nosotros. Hay aspectos que simplemente se activan, en tu memoria, en tu memoria ancestral, en tu genética. No es que a vos te gusta porque... No, a vos te gusta porque hay algo detrás, no es tuyo, viene, lo heredás (Jesús Flores Walpaq, comunicación personal, diciembre de 2015).

La identidad cultural andina se basaría, entonces – de acuerdo con la perspectiva de Jesús Flores – en un conjunto de herencias que se activan ante ciertos estímulos, como el color y la forma, y que funcionarían en un nivel, si se quiere, inconsciente, aunque elegidos voluntariamente por el artista para llevar a cabo su producción. Existe, entonces, una especie de interdependencia entre “herencia” y posibilidad de adscribir identitariamente a un colectivo que genera una contradicción en la propuesta de Flores: a pesar de que no pertenece – en un sentido estricto– a las comunidades originarias, se apropia de los modos de significar de estas comunidades y, en consecuencia, se auto atribuye

una "vocación" reivindicatoria. Ahora bien, por un lado, esta alusión al color como parte de un patrimonio colectivo, hereditario o "biológico", vincula a la producción que venimos analizando con la estética predominante del muralismo andino, dando cuenta de un campo cultural ampliado, que supera las fronteras provinciales y nacionales y que corrobora la tesis acerca de las regiones propuesta por Palermo, la cual postula una clara diferenciación en el marco de una esperada (o esperable) homogeneidad nacional.

Por otro lado, este planteamiento es cercano al de Adolfo Albán Achinte quien señala que *"pensar en las prácticas creativas basadas en lugar de los pueblos originarios y también de los pueblos de la diáspora africana supone necesariamente lecturas que permitan pensar en la posibilidad de asumir estas manifestaciones como una oportunidad de re-existencia, es decir, que nos aliente a reflexionar en torno a la manera cómo estos pueblos han tenido genealogías y trayectorias creativas diferentes a los presupuestos del arte occidental"* (Albán Achinte, 2013, p. 7). La reformulación de categorías se impone ante la producción desde un discurso que resquebraja la forma de hacer y pensar del modelo occidental, blanco y civilizado que – a pesar de los siglos – continúa vigente. Jesús Flores se ve impelido no sólo a redefinir su lugar y su práctica, sino también (re)inventa una genealogía en donde el indio no es telón de fondo, sino un yo vivo y – fundamentalmente – culturalmente productivo.

Flores Walpaq inscribe su producción en una configuración de lo andino por considerar que forma parte de su acervo cultural y biológico y porque siente empatía hacia estas comunidades. Si atendemos a la diferencia entre auto-reconocimiento y hetero-reconocimiento en la construcción de la identidad podemos decir que Jesús Flores Walpaq construye paulatinamente un sujeto de enunciación "alter" que se proyecta sobre el alter mismo. Es decir, Jesús Flores Walpaq no es originario, sin embargo, habla como tal porque él mismo sería heredero de una genealogía cultural que lo iguala al indígena. Por lo tanto, el sujeto de enunciación no-andino Jesús Flores busca reivindicar el lugar de lo indígena, construyendo y adscribiendo a la identidad representada por su nombre nuevo, Walpaq. Este nuevo sujeto de enunciación (andino) ya no interpela al otro andino – que ahora es él mismo – sino a todo el sistema de valores que conforma el sistema discursivo identitario de Salta, el cual excluye o incluye de modo subordinado a lo indio. Walpaq se opone explícitamente a toda una episteme en la que el indígena es el otro que no puede decir para inventarse vocero de esa cultura ancestral que antes permanecía en el lugar del otro exótico, postergado y explotado, ahora capaz de – paradójicamente – decirse a sí misma.

Los procesos de folklorización han colocado al indio – en el caso de Salta sobre todo el chaqueño – en el polo de la barbarie o bien en el tranquilizador lugar de lo ya caduco, extinto. Es interesante analizar cómo el discurso folklórico incorpora al indio en el plano de la enunciación: inclusive en los casos – como el de Dávalos – en los que se construye ficcionalmente la enunciación del indígena, la mirada es externa, es decir, desde el lugar del letrado¹¹. En contraste, la producción de Flores Walpaq se autorepresenta como interna e, inclusive, legítima

¹¹ Cfr. Moyano (2011) "Imaginar la Nación desde las fronteras.

El caudillo, el gaucho y el indio en las letras salteñas del siglo XX" en VV.AA. Ensayos.

Salta: Ministerio de Turismo y Cultura de la Provincia. (Pp. 10-103)

heredera de lo andino. Esta diferencia pone en manifiesto apenas una de las aristas de la tensión inherente al acto de representación de lo indio. La figura del indio es uno de los hitos para pensar la dinámica de la identidad en tanto ha sido el centro de múltiples y polémicas enunciaciones que se manifiestan no sólo en la diacronía sino también – como ya hemos desarrollado anteriormente en la sincronía (Arce De Piero, 2014).

En el caso del artista y la producción que estamos analizando podríamos pensar en términos de re-existencia¹² o, como hemos elegido denominar en el título del apartado, “alter-culturalidad”. A diferencia de la trans-culturalidad, que refiere al proceso mediante el cual dos culturas se encuentran y transforman mutuamente hasta producir algo novedoso, diferente a las formaciones que le dieron origen, la alter-culturalidad refiere al modo en que un sujeto adopta el lugar de enunciación de un alter y – desde ahí – produce diversos efectos de sentido sobre el sistema de valores a los que adheriría. Ya sea que la apropiación o producción de una alteridad sea con el fin de reclamar sesgadamente el propio lugar – como es el caso del indianismo y algunas modalidades de indigenismo – o de convertirse propiamente en el intelectual orgánico que permite al otro su re-existencia, es decir, su productividad, lo que la alter-culturalidad pone en el centro del análisis es el modo en que cada yo, particular o colectivo, incorpora al Otro– en tanto identidad cultural – como término de una función cuya finalidad es la posibilidad de enunciarse en tanto otro.

Como ya hemos dicho, Jesús Flores Walpaq configura un lugar de enunciación desde lo andino y construye su imagen personal a partir de rasgos propios de esa cosmovisión indígena. Sin embargo, la adhesión no se realiza de manera fácil, ya que sólo paulatinamente el enunciador va girando de una mirada externa a una interna de lo andino y del problema indígena, siempre ubicándose, de todas maneras, como un yo-mismo que habla de sí.

Este pasaje de lo externo a lo interno implicó, en estos murales, un cambio en todos los aspectos de la producción. La antítesis colectivo/individual es un claro ejemplo de semas que se reestructuran. Mientras lo colectivo estaría en relación con la lógica andina de lo comunitario y del arte práctico para ser usado, lo individual estaría ligado al mercado y al modelo de artista académico occidental. Flores Walpaq ubica su producción en el primer juego de significados, aunque, como vimos, ha llevado a cabo un trabajo sólido en la creación de su imagen personal de artista.

Esta construcción de la instancia de enunciación no está liberada de tensiones y cambios. En el próximo apartado veremos cómo se da este proceso a lo largo de la producción de Jesús Flores Walpaq desde sus inicios en el año 2008 hasta 2015. Tratamos de responder a la pregunta sobre el cambio en la representación del indio en los murales que presentaremos en relación con las posiciones de sujeto que construye a partir de relaciones diferentes de configuración de lo andino que dan cuenta de todas las tensiones de las que venimos hablando.

¹² Quizá podamos pensar que, en la diversidad de pensamientos, opciones de vida, maneras diferentes de hacer, sentir, actuar y pensar del mundo contemporáneo, las expresiones culturales estén constituyendo, en las comunidades y sujetos étnicos, un acto decolonial de re-existencia que interpela, increpa y pone en cuestión las narrativas de exclusión y marginalización. (Albán Achinte, 2013, p. 8)

EL INDIO, PARA LA GUERRA, SE PINTA

El muralismo creo que te muestra felicidad, pero también te muestra la realidad social.

Jesús Flores Walpaq, comunicación personal, diciembre de 2015

Como hemos adelantado, la representación de lo indio y lo andino como parte del discurso identitario producido desde y para la provincia de Salta es, aunque con claras transformaciones, una constante. La otredad indígena ha sido objeto de profundos debates y controversias en tanto que su inclusión dentro de la formación cultural estuvo ligada a lo conflictivo, producto de la imposibilidad de asimilarlo a los discursos de lo civilizado (a fines del siglo XIX y principios del XX) o de incorporarlo a lo nacional (desde 1920 a mediados del siglo XX), como sí ocurrió con el caudillo, el gaucho y el mestizo, que paulatinamente se fueron convirtiendo en emblemas de la argentinidad. Como lo demuestran muchos autores, la representación del indio desde la perspectiva indianista, primero, e indigenista, luego, no dejó de ser la más de las veces un instrumento de lucha de las clases emergentes de las respectivas épocas en búsqueda de reivindicar sus propios derechos frente a las dominantes (Moyano, 2011; De la Cruz, 2007; Lienhard, 1992). En suma, el indígena era objeto de representación y baluarte de la lucha por el ascenso social, pero de ningún modo fue concebido como un sujeto de enunciación autónomo.

En tanto otro, el indígena sirvió en las artes en Salta durante todo el siglo pasado en función de la posibilidad de la representación una alteridad bella y exótica frente a la cual el artista letrado se colocaba. La apropiación de esta figura adoptó diversos fines: reivindicatorio, de denuncia por esta clase social explotada, como fue el caso de las corrientes indigenistas latinoamericanas (parte de la producción de Castilla en literatura es ejemplar al respecto¹³), o buscando en lo indígena nuevos motivos artísticos que surgían de aprovechar el potencial estético de su "naturalidad incorrupta" (Brié, Carybé), como sucedió con los movimientos de las vanguardias (de la Cruz, 2011). En cualquier caso, la representación del indio como otro sin voz es una constante dentro del proyecto fundacional y una matriz constitutiva del discurso identitario de la provincia. Al respecto, resultan orientativas las reflexiones de Luna de la Cruz:

A través de las representaciones estatuidas, se construyeron, legitimaron y sostuvieron relaciones de dominación que además de clasificarlos, otorgaron un nombre y un valor a aquellos grupos humanizados considerados exóticos, desde un lugar en que los grandes poseedores de prerrogativas se erigían como voces autorizadas para ordenar y dar una "verdad" de Salta. Es en este aspecto en que podemos hacer hablar al arte sobre las construcciones de sentido, de identidades, de prácticas y relaciones de poder en una sociedad o, por lo menos, entre y desde algunos grupos que la constituyen (de la Cruz, 2011, p. 78)

¹³ Aunque en la construcción de la relación con el indígena es constante una distancia que distingue a la identidad india de la del enunciador, es destacable su carácter disruptivo que va fisurando el discurso hegemónico de la época sobre el otro. Comienza a producirse una visibilización y sensibilización con respecto a la figura del indio que combina la admiración con la imposibilidad de comprender en su totalidad ese mundo que permanece ajeno al enunciador. Como lo manifiesta el poema "Cantores": "Yo digo, me pregunto: / ¿A quién canta esta gente en la alta piedra; / Estos dos hombres solos, / Estos tristes habitantes del cielo? / (...) / Yo los miro solitos. / (...) / Yo no sé, pero creo / Que nunca fue la música / Más dolor en la roca y más hermosa." (Castilla, 2008, p. 144)

Cabe preguntarse, por tanto, cómo se da la relación entre las prácticas culturales de producción de representaciones en torno a la identidad indígena y la configuración contemporánea del modelo representativo de la identidad salteña – también en constante reformulación –, puesto que como lo observan Moyano (2011), Perassi (2010) Rivera Cusicanqui (2005) y Rivera Cusicanqui en Gago (2015) ni la representación del indio ni la *per-vivencia* contemporánea (Albán Anchinte, 2013) – por apropiación de patrones, motivos y formas de la cultura andina por parte de aquellos que detentan el poder simbólico o por un complejo juego de herencias y reformulaciones producto de una reproducción ancestral imprecisa aunque constante – mantienen rasgos de homogeneidad a lo largo de la historia y en los distintos productores en los estados sincrónicos de la cultura. En otras palabras, la representación del indio y los valores que ésta entabla con las demás en el marco de la sociedad ha ido cambiando de acuerdo con las diferentes coyunturas históricas.

En el caso específico de Flores nos interesa destacar el hecho de que él se declara no-originario y, sin embargo, participa de la producción de lo andino a través de sus murales. En este punto vale la pena contrastar la producción de Flores Walpaq con otros muralistas, como, por ejemplo, el caso de Roberto Mamani Mamani, analizado por Daniel López del Rincón (2017) quien además de pertenecer a una etnia indígena, se constituye en vocero de esta y logra convertirse en un actor legitimado en la producción de arte público al permitir la emergencia en el “reparto de lo visible” de la simbología aymara. La innovación radica en que – a diferencia de los movimientos indigenistas – la enunciación que construye Flores pasa de ser centrípeta a centrífuga, es decir, de plantearse de afuera hacia adentro en una primera instancia, el que la mirada y la enunciación sobre el tema indígena es externa, a convertirse en interna, produciendo un movimiento que desde el centro de lo andino-viviente se expande y ocupa el espacio urbano. Por lo tanto, nos preguntamos cómo la producción de Jesús Flores “Walpaq” construye no sólo la representación del indio, es decir, sus rasgos y características, sino también cómo es el enunciador que produce estos relatos en donde el indio se incluye y qué posición le atribuye a lo indígena en la sociedad. En definitiva, e incluyendo el factor del cambio ¿cuál es el fundamento epistémico que va mutando a lo largo de los murales y que nos permiten hablar de una producción intercultural que concibe a lo alter desde un lugar diferente a las prácticas hegemónicas?

En la entrevista realizada, a la pregunta de cómo observaba el cambio a lo largo de los últimos años en la manera de trabajar con la temática indígena, Jesús Flores contestó:

Cuando empezamos a pintar, vos como espectador, como vecino, no tenías que pensar mucho: era un hombre pisando algo, era una bandera, era un hombre agarrando una bandera. Ya está: no hay mucho que vos tengas que decodificar, era todo sintáctico, como una foto. Vos ves un paisaje, un río, decís “paisaje”, si ves un Cristo decís “La Caldera”. Ya sabés, no tenés que descifrar nada. Creo que ahora sí tomé por tener un discurso más poético, donde no

sea todo “ahí está” sino que cuando vos veas te haga pensar un poco más, te haga reflexionar un poco más sobre lo que ves. *Porque en un momento era muy fácil pintar la bandera yanqui quemándose, era muy directo, pero yo sentía que faltaba algo, que no era todo eso simplemente lo que queríamos decir, sí necesitaba que se vea algo más poético de la belleza que tiene el hombre andino.* Que vos digás, el imperialismo y no sé qué más, tiene y no tiene como verdades. Lo que sí noto como verdad es el espíritu colectivo que tiene el hombre andino, comunitario, con la naturaleza, con los pares, vos lo notás como viven en comunidad (Jesús Flores Walpaq, comunicación personal, diciembre de 2015, resaltado nuestro)

En el fragmento queda al descubierto una consciencia sobre el cambio que se registra en su producción, aunque sólo se limite a lo “representativo”. Para Flores Walpaq, hay dos etapas: la primera está marcada por lo figurativo (“como una foto”), mientras que la segunda por la producción de un discurso más sugerente disponible a ser interpretado polisémicamente (“más poético”). La diferencia en cuanto a representación tiene que ver para Flores Walpaq con que en un principio el grupo pintaba focalizándose en el imperialismo, mientras que luego se centró en “la belleza que tiene el hombre andino”. El pasaje de la primera a la segunda se debería a una insuficiencia de la retórica de la primera, una ausencia que un decir poético sí podía transmitir. Cabe revisar, en este sentido, cuáles son los cambios en el registro y en la simbología que se opera en la producción estética, así como en el discurso en torno a la producción y la recepción que esta ha tenido por parte del público.

En efecto, los primeros murales que el grupo *Muralistas A* pintaba remitía inmediatamente a las luchas del colectivo indígena que ellos pretendían apoyar a través del arte. Una gran parte de murales de esta primera etapa se caracteriza por imaginar al indio en relación con el proceso de reivindicación que este debía atravesar (fig. 1). En el caso de este mural¹⁴, aparecen una serie de elementos que corroboran la noción de lucha, confrontación y reivindicación. Visto de frente, se divide horizontalmente en dos partes mostrando a la izquierda una figura femenina montada a un tucán de gran tamaño portando un arco y una figura masculina empuñando un machete, ambos enfrentándose a una máquina – que podemos suponer se trata de una topadora – con cabeza de toro. Mientras que las figuras humanas se presentan de colores grises, el tucán y la máquina muestran colores más vivos. Por un lado, la imagen construye un esquema valorativo particular, oponiendo naturaleza-máquina y humano-no humano vehiculizado a través de los contrastes cromáticos y de las posiciones de las figuras. Por otro lado, connota, en relación con la síntesis de la topadora-toro, la destrucción de la tierra, las prácticas de la minería (en donde este tipo de máquinas se emplea) y, más importante, el aplastamiento de los sujetos humanos. Por otro lado, cabe destacar la figura del tucán (también presente en otras obras murales de Flores Walpaq, junto con el colibrí), un ave tropical, frecuente en la zona amazónica andina, de colores característi-

cos y que en ciertos mitos es asociado a la rebeldía o a la comunicación con las demás aves¹⁵.



En este primer momento, *Muralistas A* participa de la visibilización de la problemática indígena adhiriendo a la lucha de los pueblos originarios en contra del capitalismo y el extractivismo, visibilizando la expropiación de la tierra de la que fueron víctimas y manifestando el lugar de dominación que el indio ocupó dentro de la sociedad desde la conquista hasta el momento. El grupo no hacía sino reparar el gesto de movimientos anteriores, que sin conseguir localizarse enunciativamente en el lugar del poblador originario pudo visibilizar las problemáticas que éste tenía que sobrellevar. Sin embargo, no se produce una ruptura dentro del esquema representativo en el cual el indio es el sin voz al cual se representa. Como señalábamos en un trabajo anterior,

(...) lo andino (en relevo de lo "indio" del discurso dicotómico civilización-barbarie) abandona la tranquilidad bucólica de una sociedad extinta que es relevada por la expresión de la lucha de un pueblo que todavía tiene sangre corriendo por sus venas. En la representación de la postura de los cuerpos, la selección de los colores y las formas, la adhesión a una estética (vanguardia) y el rechazo de otras (realismo) y la autoidentificación de los productores de los murales a la comunidad imaginada construida alrededor de lo indígena, no hay, finalmente, sino confirmación de la intransitividad de la frontera que separa lo europeo/criollo de lo indio/andino (Arce De Piero, 2010, p. 12)

¹⁵ A propósito, puede revisarse la recopilación de Casanova Velásquez (2004) *Elementos de la mitología Aido Pai*. Revista de antropología. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Pp. 273-280. Recatado de http://200.62.146.19/bibvirtualdata/publicaciones/revis-antrop/n2_2004/a13.pdf.

¹⁶ Con respecto a la relación con el Estado Walpaq señala que "Más sabiendo que la temática y la forma te van abriendo muchas puertas y te van cerrando muchas otras también. El Estado no, yo represento a Salta hace seis años a nivel Internacional, y por más que el Secretario de Cultura y ministro y no sé qué más conozca mi trabajo y diga: "Wow lo que estás haciendo" y demás, no hay financiamiento, que es lo que a mí me interesa del Estado." (Jesús Flores Walpaq, comunicación personal, diciembre de 2015)

Siguiendo a Restrepo, la obra de Jesús Flores Walpaq puede ser leída en términos de multiculturalismo: "multiculturalismo se refiere al conjunto de medidas o debates articulados explícitamente sobre la diferencia cultural en un marco jurídico-político determinado" (Restrepo, 2008, p. 37). Cabe identificar, pues, los rasgos que adopta esta orientación a lo multicultural (punto de partida para un discurso multiculturalista). Según esto, nos enfocaremos en señalar y sistematizar las tensiones que aparece en el corpus de murales producidos por el grupo Muralistas "A" en cuanto a la forma en que se presenta una política vinculada con una búsqueda de relación con el otro indígena: "(...) es necesario examinar los multiculturalismos etnográficamente en sus materializaciones concretas, ya que a menudo son una amalgama (a veces contradictoria) de las más disímiles posiciones y medidas que impactan diferencialmente a los conglomerados sociales y las subjetividades." (opus. Cit. p. 39).

En un segundo momento, se produce un cambio sustancial en los productos del colectivo. Junto con el distanciamiento de Pablo Zarra, Jesús Flores Walpaq fue profundizando en las nociones de colectividad y comenzó a acercarse a las diferentes comunidades indígenas de la provincia. Paulatinamente fue volviéndose más sensible a las problemáticas que estas atraviesan en Salta y en la región, motivado por sus cada vez más frecuentes intercambios con otros productores a través de encuentros de muralismos a nivel local, regional, nacional y latinoamericano. Paralelo al reconocimiento que fue ganando entre el público – y complejizando las relaciones con los agentes gubernamentales¹⁶ - observamos (y Flores reconoce) un cambio estético. Según él observa, el paso de una estética figurativa a una estética poética más simbólica. Nosotros creemos que el giro que se produce va más allá de una elección estilística y remite a la práctica del mural y la intervención urbana como acciones claramente políticas.

Sabemos que la relación entre estilo y representación no es arbitraria, sino que responde a intereses complejos. En el caso de la representación del indio, por ejemplo, la figuración realista en mural ha tendido a mostrarlo como un sujeto prehistórico. Es decir, lo ha relegado al lugar de lo “perdido”, “prístino”, “anterior”, “pasado”. La estrategia de invisibilización, en este caso, ha optado por colocar al indio en el lugar de los “antecedentes”, desapareciéndolo de la realidad social, histórica y política contemporánea. Frente a esto, el grupo *Muralistas A*, desde un comienzo, adhirió a una representación anti-realista o, si se quiere, surrealista. Sin embargo, esto no significó escaparse de la realidad, sino que, a través de una representación fantástica, pusieron en evidencia las tensiones (antes que nada, simbólicas, sobre todo, políticas) en torno al lugar del indio en los discursos y representaciones acerca de la cultura salteña de principios de S. XXI.

Entendemos que lo que primó en la primera etapa que estamos reseñando es la idea de que el mural sirve a intereses socio-políticos entre agentes sociales concretos, desatendiendo a la idea de que en el plano discursivo lo que se dirime son lugares de poder, es decir, valores dentro del sistema signifiante que afectan las diferentes praxis sociales en torno a esos agentes (entre sí) motivados por las propiedades orientativas de la conducta de las representaciones sociales (que no dejan de ser simbólicas). En otras palabras, hay una diferencia entre el agente social y los valores que ese agente social entabla con los otros. En el caso del primero, estamos refiriéndonos a sujetos concretos que habitan en condiciones de vida específicas; en el segundo caso, hablamos de representaciones de los diversos sujetos sociales y las relaciones (habilitadas) de interacción entre ellos. No es este el espacio para profundizar en las complejas relaciones entre uno y otro, baste con quedar señalado que toda representación, en tanto parte de un sistema simbólico que atribuye valores, motiva ciertas acciones sobre/ con el otro que deviene en condiciones de producción de existencia. En otras palabras, las representaciones sociales crean las bases – discursivas, pero también emocionales, ideológicas, prácticas – para que se produzcan ciertas relaciones de poder entre sujetos, con sus correspondientes efectos sobre las condiciones de vida de cada uno de ellos.

A partir de las figuras 2 A (2015) y B (2013) podemos reflexionar un

¹⁷ La elección de Jesús Flores Walpaq para el emplazamiento de sus obras murales nunca es casual: la mayoría de los murales se localizan en calles principales, que forman parte del recorrido de colectivos intraurbanos. En los casos analizados, se trata de un corredor que conecta la Zona Norte – donde se ubican las dos universidades de la capital y que en los últimos años ha ido desarrollándose económicamente – con el centro de la ciudad.

¹⁸ Este se trata de un rasgo relevante puesto que forma parte de la construcción del sujeto de enunciación. En la entrevista realizada, Jesús dice que “El mural en la calle tiene que ser un poco más que eso, más que el mero capricho de pintar en la calle, te tenés que comprometer más, porque cuando le ponés tu nombre te hacés responsable”.

poco más sobre estas cuestiones. Los dos se localizan en la misma cuadra de Barrio Ferroviario (Calle Vicente López al 1700), zona residencial al norte de la ciudad de Salta. Ambos murales, están pintados en paredes de domicilios particulares y se encuentran en una calle de gran circulación vehicular. En el caso de 2A, el mural se localiza exactamente en una parada de colectivos¹⁷. En cuanto a sus dimensiones, 2A mide 7 metros de largo por 3 de alto y 2B, 20 metros de largo por 3 de alto. En ellos podemos observar algunos rasgos que caracterizan la obra de *Muralistas A* en el segundo periodo que proponemos. En primer lugar, se aprecia que llevan la firma de autor claramente visible¹⁸: “Walpaq”. En segundo lugar, ha abandonado una retórica combativa: el indio ya no aparece enfrentándose a nadie. Flores Walpaq argumenta que ya no le interesa la reproducción de un discurso anti-imperialista, sino más bien “mostrar la belleza del hombre indígena”¹⁹.

En el discurso del artista se observa un cambio en el foco. Mientras que en los primeros murales se enfatizaba en la reivindicación frente la opresión occidental y capitalista, en los siguientes, busca acentuar la “belleza” propia de este pueblo. Este desplazamiento no deja de ser conflictivo. Si bien por un lado permite retomar un complejo simbólico más específico del mundo andino – como detallamos en los próximos párrafos – también encierra el peligro de una idealización de la figura del indígena que lo desplaza a un plano “artístico ideal” separado de la problemática social de los agentes concretos. Es decir, en este segundo momento, se enriquece simbólicamente la obra, pero se pierde el impacto político de una producción que anteriormente había buscado explícitamente reivindicar a los pueblos originarios²⁰.

En esta nueva forma a la que adscribe para representar al indígena observamos algunos rasgos propios de la *episteme* andina. La relación dialógica (e inclusiva) del hombre con la naturaleza se puede observar en la simbiosis entre el mundo humano y el vegetal (fig. 2, A) y el animal (Fig. 2, B). Lo animal y lo vegetal no conforman mundos subsumidos al humano, sino que están integrados en una relación de igualdad y simetría. Podemos observar en el empleo de los colores el juego que se realiza entre construcción de un enunciador y representación del otro andino, por lo demás, la elección cromática vincula esta producción con un marco mayor de muralismo latinoamericano de corte andino:

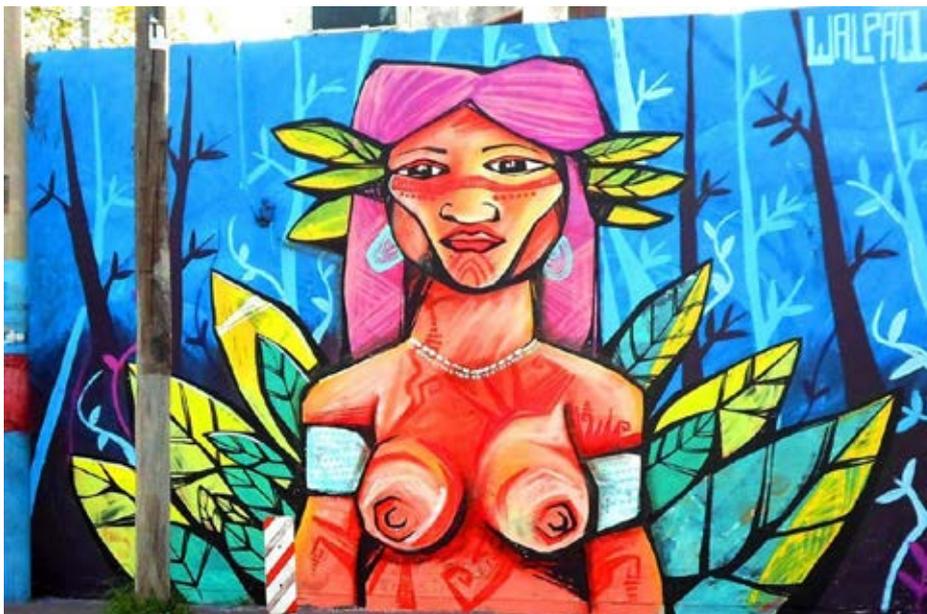
Este hecho físico, fue tan importante entre pobladores andinos, que llegaron a tomar conciencia de la intensidad lumínica concibiéndola como estímulo y signo del impulso vital, no sólo propio de los seres vivos: plantas, animales y humanos. Puesto que concibieron el fenómeno vitalista como extenso hacia todo el mundo que les rodeaba (González Tinoco, 2017, p. 20).

Si bien Jesús Flores Walpaq habla de una “herencia” con respecto a la selección cromática, iconológica y simbólica, podemos interpretar que se trata de un recurso propio de la estética urbana: es necesario la policromía para destacar entre las diversas producciones localizadas en el espacio de la ciudad. Los colores saturados que emplea en sus murales caracterizan, en definitiva, la estética actual de Flores Walpaq. La atribución a una “herencia cultural” co-

¹⁹ Cabe señalar un momento de transición entre el primer mural que analizamos y el que data de 2013. En este lapso temporal de transición se observa una serie de murales que no muestran al indígena enfrentándose a un sujeto explícito en la imagen, como es en el caso del mural del 2010, pero que si se encuentra en postura de ataque o acusación a un sujeto que permanece fuera del campo visual del mural. Esto demuestra que el pasaje de un momento a otro es paulatino y que, incluso, la división en dos momentos es claramente arbitraria y con fines puramente argumentativos.

²⁰ Este fenómeno no es privativo de la obra de *Muralistas A*, también es analizado por Giordano y Reyero (2009) con respecto a la estetización de la figura del indígena en la fotografía o por Diego Escolar (2007) a propósito del fenómeno de las identidades huarpe en el Cuyo.

loca al color en el marco del relato de este artista sobre el otro y el lugar que el otro ocupa en el plano de la adscripción. Aunque señale que el color es un rasgo de la andinidad, forma parte de un lugar de enunciación personal que él mismo construye y que atribuye a algo que lo trasciende. En otras palabras, la selección cromática e icónica es producto de la actividad pictórica de Flores Walpaq, por lo cual forma parte de su identidad como artista y – simultáneamente – atribuye a ese cromatismo una adhesión identitaria: la memoria cultural andina. De este modo, desde su lugar de “otro” (no-originario) construye una enunciación que coloca al “otro” en el lugar de como-uno-mismo, lo cual lo distingue radicalmente de otras enunciaciones anteriores de lo andino/indígena/originario.



Junto con el color, encontramos otros símbolos que hacen alusión a la episteme andina. Ya hemos indicado el caso del tucán en la figura 1. En el caso de la figura 2A destacamos las hojas de coca que rodean a la figura femenina a modo de aura. La coca es una planta considerada patrimonio de los pueblos andinos, sin embargo, se encuentra estigmatizada por ciertos sectores sociales por vincularla con la producción de cocaína. La coca es empleada en rituales de adivinación, como ofrenda a la Pacha Mama, como símbolo de confianza y de autoridad. Salta, por su vecindad con Bolivia, no es ajena a las polémicas en torno a esta planta, sin que se resuelva del todo el conflicto existente entre las representaciones que fundan su consumo en una tradición prehispánica y las que se sostienen en una perspectiva demonizante por su relación con la ya mencionada cocaína.

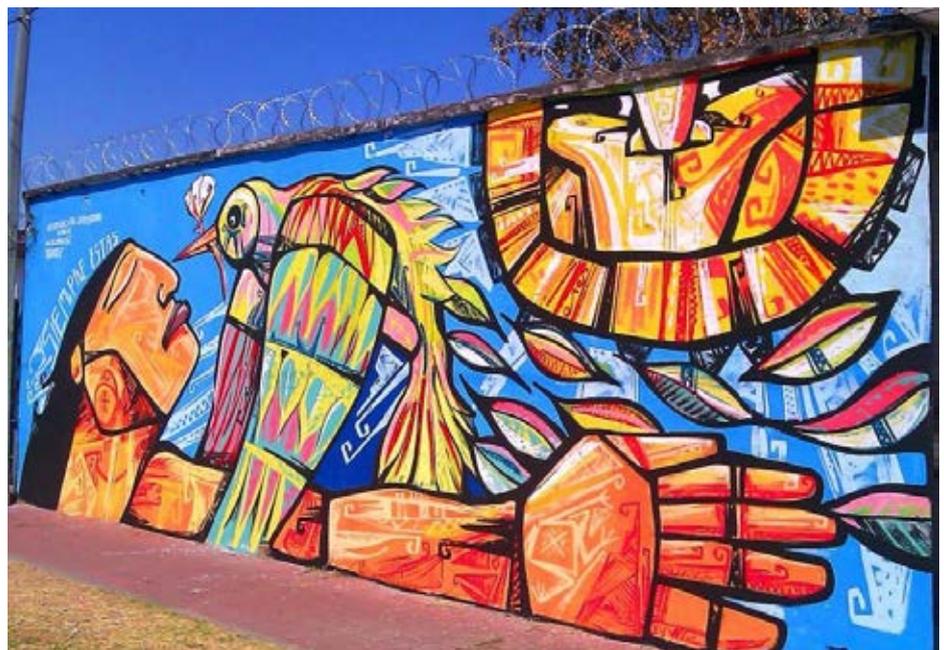
Otro elemento que aparece es Wiracocha. Presidiendo la escena de la Figura 2b, aparece representado un sol con rasgos geométricos. Sus rayos se funden con el resto de la imagen, funcionando como fondo que cambia de color a celeste. En la tradición andina, Wiracocha es considerado un enviado de los dioses y protector de los pueblos. La presencia del sol es frecuente en

la simbología andina y también en otros muralistas, como es el caso de Mamani Mamani, descrito por González Tinoco (2017): “Mamani es fiel a la representación tiwanacota de Wiracocha. Nos lo muestra caracterizado según las formas representacionales de los monolitos de Tiwanaku, en la misma posición que el Wiracocha de la Puerta del Sol del mismo lugar: de frente, luciendo una gran máscara rectangular, sosteniendo en cada mano un báculo de poder. Aun así, introduce algunos elementos diferentes: como el tocado de color rojo, la tipología de su máscara, con franjas doradas unidas a grandes discos dorados, y que, en su conjunto, son muy similares a las joyas de origen moche del señor del Sipán” (González Tinoco, 2017, p. 30).

Otros elementos de la tradición andina retomado por Flores Walpaq en sus murales, aunque no en los que estamos presentando son la Wiphala, la figura del cóndor, la chakana, así como la representación de valores, como son los de reciprocidad y el sentido de integración de los contrarios y roles sociales: la madre (representada con la Pacha Mama), el guerrero, la Luna.

Podemos concluir este apartado recuperando las palabras de Albán Achinte (2013):

Las expresiones culturales basadas en lugar como acciones creativas y no solamente como productos debe asumir la tarea de auscultar en la profundidad de las culturas marginalizadas, de esas culturas a las cuales pertenecen los condenados de la tierra -como diría Franz Fanon- para pensarnos una sociedad diferente. Una sociedad en la cual la diversidad creadora sea una posibilidad para entender otras concepciones de lo bello, de lo artístico de lo creativo, de lo propio y de lo apropiado, y no nos resulte extraño un tejido, una manta, un bastón de mando, una marimba de chonta, un baile de bambuco viejo, una “juga” o un alabao como expresión creativa de cultura y de espiritualidad; (p. 8)



Finalmente, queremos destacar un rasgo del mural B (fig. 2): no se trata de una representación directamente de un sujeto indígena, aunque los rasgos podrían remitirnos hacia tal identificación. Nos encontramos frente a un homenaje que se realiza a Maxi Zapana "Roman" encargado a Flores Walpaq por la familia. Maxi fue un joven asesinado a la salida de un boliche en la zona de la terminal. Esto evidencia un rasgo de la producción mural: se trata de una actividad ligada estrechamente a la producción de lo comunitario:

Siempre hay una intención de que la obra trascienda, entonces eso también involucra la elección del lugar. Hay lugares conflictivos socialmente, donde hay quizá es necesario un mural diciendo algo ahí que, en otro lugar, como en el centro, por ejemplo, en cualquier barrio periférico de Salta. Ahí la necesidad de arte público es mucho más latente que en el centro, porque ahí está cumpliendo una función, en el centro es paisajístico. Decorativo. Si, embellecer. En el barrio tiene una función, tenés que ir y trabajar con los chicos, con la comunidad. No es que vos llegas y pintas en un barrio, hay todo un trabajo social atrás. Lo interesante del mural no es el resultado, sino es el proceso también. (Jesús Flores Walpaq, comunicación personal, diciembre de 2015)

Resumiendo, la búsqueda de reivindicaciones en favor de los grupos indígenas llevó a Flores Walpaq a replantearse cuestiones sobre la representación que devinieron en transformación del modo – político – en que la inclusión del indio en el imaginario discursivo se estaba dando. Todo esto acompañado de una meta-reflexión sobre la definición y estatuto del arte en la sociedad contemporánea y el lugar y función de la práctica de intervención en el espacio urbano a través de la pintura mural. Con la separación del grupo y la construcción de una estética personal centrada en el artista individual, se acentuó este proceso. Finalmente, la representación de una enunciación alter-cultural capaz de concebir al otro como un uno mismo se produce cuando las estrategias de enunciación dan una voz a ese otro, le permiten expresar su particularidad por sí mismo, en dinámica con los procesos de toda la cultura.

Podemos ver dos movimientos dialécticos y simultáneos que operan en la producción de estos murales. Hacia afuera, Flores Walpaq se construye como sujeto que busca la reivindicación de una estética y una política andina que históricamente fue puesta en el lugar del subordinado. Hacia adentro, se construye en oposición a los demás actores del campo cultural del muralismo, reivindicando su propio lugar *alter*. Mientras que el movimiento exocéntrico le permite participar de las luchas y los procesos de visibilización de lo andino durante las últimas décadas, incorporándolo en la coyuntura sociohistórica desde la cual produce, el movimiento endocéntrico le permite construirse a partir de la distinción como artista cuya propuesta estética se diferencia claramente de los demás de su campo. Tanto el movimiento hacia adentro como hacia afuera entran en tensión y a lo largo de su devenir artístico va cobrando importancia una forma sobre la otra. De este modo, la identificación con el "como-ser/hacer" andino le permiten a Flores construir su posición como productor dentro del campo cultural

contemporáneo. Por esta razón, lo que parece una paradoja en su práctica como gestor al producir desde un discurso de lo comunitario una marca de identificación personal cobra un sentido específico.

Estas dos lógicas de producción de identidad – personal y colectiva – fruto de una misma práctica – el mural – operan transformaciones tanto en el campo cultural artístico donde actúa como en el espacio político en el que pretende influir. En estos dos ámbitos de intervención, idéntico objeto de representación (el indio y sus rasgos) cobra sentidos diferentes e, incluso, contradictorios. Ambas, sin embargo, parece sustentarse en la búsqueda de reconocimiento, aunque en el caso del movimiento hacia afuera se pretenda la autorización colectiva de una comunidad imaginada para enunciar a un sujeto cultural, mientras que hacia adentro se trata del reconocimiento individual de una estética personal sustentada en un modelo folklorizado de lo que es lo andino y cómo debe ser representado. Podríamos pensar, sin ser conclusivos, que nos encontramos ante dos posiciones de sujeto integradas en una misma subjetividad anclada en una misma práctica de producción artística, por un lado, y de identidad, por otro²¹.

CONCLUSIÓN

(...) el proyecto que yo encaré con muchas dificultades, desde el económico, sobre todo, pero con muchas potencias en otros aspectos, es un gran camino. Eso tiene matices simbólicos, no simbólicos, tangibles y no tangibles, pero vamos generando conciencia.

Jesús Flores Walpaq, comunicación personal, diciembre de 2015

En los murales analizados, la representación de lo indio es social no en tanto “está en el lugar de” un actor o sujeto social empírico vulnerado durante siglos por sistemas atroces caracterizados por una distribución del poder desigual, sino por cuanto refiere a un conjunto de prácticas discursivas cuyo núcleo representativo lo conforma el indio desde la mirada de aquellos que – desde la Colonia – detentaron la prerrogativa de producir el discurso de la verdad, colocando al “otro” siempre en un lugar subalterno. En estos murales se construye un sujeto de enunciación que reformula el núcleo duro de la representación del indígena (no sin las contradicciones que hemos tenido oportunidad de señalar), la declaración de alter-cultural por parte de los grupos de poder y su relegamiento a un lugar secundario (ya sea el del bárbaro, el de originario-mitológico o de exótico), reclamando para esta identidad el derecho de autonomía, especificidad y riqueza simbólico-cultural.

Por otro lado, esta construcción de un sujeto de enunciación que hemos denominado alter-cultural surge de un largo proceso de reflexión y problematización de la definición del arte y el rol que desempeña el artista en la sociedad contemporánea. Para Jesús Flores Walpaq el arte es un instrumento de la intervención social y lucha en el plano de lo simbólico, ámbito en que en definitiva afecta a todas las instancias de la sociabilización. Finalmente, podemos decir que la actividad de este muralista nos ha permitido delinear las complejas relaciones entre

²¹ “Diría entonces que, si la sujeción opera por inscripción de esos instrumentos y dispositivos como pliegues, la subjetivación se vincula con la forma en que ciertos tramos de esos plegamientos se afianzan parcialmente, como aspectos a ser ligados desde una biografía. La identificación, por su parte, concreta la narrativización de esos plegamientos selectivamente visualizados como biografía, por ello remite a formas de habitar, de aceptarse o no ligado o las posiciones de sujeto que advertimos disponibles y que socialmente aparecen significadas como identidades sociales” (Briones, 2007, p. 71).

la identidad basada en los valores y bienes culturales y materiales de una colectividad específica y la adhesión, crítica o reformulación de las identidades dadas a partir de los mecanismos propios de la creación artística²².

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Albán Anchinte, A. (2013). Prácticas culturales basadas en lugar e investigadores locales. Recuperado de <http://www.territoriosonoro.org/marimba/wp-content/uploads/2011/11/Ensayo.-Pr%C3%A1cticas-culturales-basadas-en-lugar-e-investigadores-locales.-2013.pdf>
- Arce De Piero, M. L. (2014). Carita pintada: la misteriosa sonrisa. Sobre Salta, representaciones sociales y avatares teóricos. En S. Rodríguez y R. Guzmán (coord.) *Revista enciudarte* N.º 1 Recuperado de <https://enciudarte.files.wordpress.com/2014/03/art-leandro-carita-pintada-definitivo-2013.pdf>
- Briones, C. (2007). Teorías performativas de la identidad y Performatividad de las teorías. *Tabula Rasa*. Bogotá, Colombia, No.6, 55-83.
- Castilla, M. J. (2008). Cantores. *El gozante* (pp. 144-145). Buenos Aires: Colihue.
- De la Cruz, L. (2011). *Salta 1930-1960: un relato de pintores, rupturas e identidades*. Salta: Ediciones de la Galería Fedro.
- Escolar, D. (2007). *Dones étnicos de la Nación. Identidades huarpe y modos de producción de soberanía en Argentina*. Buenos Aires: Prometeo.
- Gago, V. (2015). Silvia Rivera Cusicanqui: contra el colonialismo interno. *Anfibia. Revista digital*. Universidad Nacional de San Martín. Recuperado de <http://www.revistaanfibia.com/ensayo/contra-el-colonialismo-interno/>
- Giménez, G. (2000). Materiales para una teoría de las identidades sociales. En J. M. Valenzuela Arce (Coord.) *Decadencia y auge de las identidades*. México: El Colegio de la Frontera Norte, Plaza y Valdés.
- Giordano, M. y A. Reyero (2009). La estetización del indígena en la Argentina. Reactualizaciones en las prácticas fotográficas contemporáneas. *Ramona, revista de artes visuales* N° 94, Buenos Aires.
- González Tinoco, L. (2017) *Empoderamiento Aymara en la pintura de Roberto Mamani Mamani. Misión política y mística andina en los murales del condominio Wiphala, La Paz, Bolivia. Treballs Finals de Grau (TFG) - Història de l'Art*. Extraído <http://hdl.handle.net/2445/119215>
- Guzmán, R., E. Moyano y Rodríguez, S. (comp.) *La cultura en la transición del siglo XX al XXI*. Salta: Universidad Nacional de Salta
- Lienhard, M. (1992). *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico cultural en América Latina (1492-1988)*. Lima: Horizonte
- Miampika, L. W. (2003). De la invención del otro a las travesías transculturales postcoloniales en J. Sánchez y A. Gómez (coord.) *Práctica artística y políticas culturales: algunas propuestas desde la Universidad*. Murcia: Universidad de Murcia, Vicerrectorado de

²² En futuras escrituras profundizaremos en ese conjunto de identidades y prácticas del que tanto hemos hablado y de cuya constitución hemos visto apenas una pieza. Además, cabe señalar que en el periodo posterior a 2015, la obra de Jesús Flores Walpaq fue acentuando una iconografía que tiende a la representación de retratos, en donde el indígena aparece mirando al espectador, de manera frontal, sin perspectiva.

Extensión Cultural y Proyección Universitaria.

- Mignolo, W. (2009a). El lado más oscuro del renacimiento. *Universitas humanística* no.67 enero-junio de 2009. Bogotá, Colombia, 165-203. Recuperado de <http://www.scielo.org.co/pdf/unih/n67/n67a09.pdf>
- Mignolo, W. (2009b). La idea de América Latina (la derecha, la izquierda y la opción decolonial). *Crítica y Emancipación*, primer semestre 2009. Recuperado de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/secret/CyE/CyE2/O9idea.pdf>
- Moyano, E. (2011). Imaginar la Nación desde las fronteras. El caudillo, el gaucho y el indio en las letras salteñas del siglo XX. En *Ensayos* (pp. 10-103). Salta: Ministerio de Turismo y Cultura de la Provincia.
- O’Gorman, E. (1984). *La invención de América: investigación acerca de la estructura histórica del nuevo mundo y del sentido de su devenir*. México: Fondo de Cultura Económica
- Palermo, Z. (2009). El mito de la modernidad desde las perspectivas críticas de América Latina. En Mildonian y D’Angelo (comp.) *Comparaciones en vertical. Conflictos mitológicos en las literaturas de las Américas* (pp. 83-98). Universidad de Venecia.
- Perassi, L. (2010). Apelación a la identidad ‘india’ en tiempos de ‘patrimonio’ en Jujuy. En R. Guzmán, E. Moyano y S. Rodríguez (comp.) *La cultura en la transición del siglo XX al XXI*. Salta: Universidad Nacional de Salta.
- Quijano, A. (1999). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander (comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, Argentina. Julio de 2000.
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y A. Latina. En E. Lander (comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 201-246). Buenos Aires: CLACSO.
- Rancière, J. (2000). *El reparto de lo sensible*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Restrepo, E. (2008). Multiculturalismo, gubernamentalidad y resistencia. En O. Almario García y M. A. Ruiz García (comp.) *El giro hermenéutico de las Ciencias Sociales y Humanas. Diálogo con la Sociología*. Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín.
- Rivera Cusicanqui, S. (2005). Construcción de imágenes de indios y mujeres en la iconografía post 52: el miserabilismo en el Álbum de la Revolución. *Tinkazos* 8.19, 133-156.
- Rodríguez, S. y R. Guzmán (coord.) (2012). *La ciudad y sus representaciones. Arte y literatura a fin de milenio*. Salta: Universidad Nacional de Salta.
- Said, E. W. (2008). *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo.
- Todorov, T. (1989). *La conquista de América: el problema del otro*. México: Siglo Veintiuno.
- García Barragán, E. (2010). El muralismo mexicano. En Durán Ayanegui, (ed.) *Iberoamérica y Extremadura: Memoria de un vínculo*. Centro Extremeño de Estudios y Cooperación con Iberoamérica, CEXECL.

Artículos periodísticos, documentales y entrevistas:

Pura Vida TV (Productor) "Tantanakuy" en OBRA EN CONSTRUCCIÓN / Canal Encuentro. Capítulo 1: Ciudad: Salta, Argentina.

Linder, A. (Julio, 2014) "Jesús Flores Walpaq: Muralista, Salta Argentina" en *ASIES publicación de artes visuales*. Recuperado de <http://asies2014.wix.com/asies-04#!ernesto-baca/c161s/>

"Awuaisun Walpaq: abrió un nuevo espacio para el arte comunitario" (20 de enero de 2015) *La Gaceta* recuperado de <http://www.lagacetasalta.com.ar/nota/12046/espectaculos/awuaisun-walpaq-abrio-nuevo-espacio-para-arte-comunitario/>