

DE COLOMBIA

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE LA DECORACIÓN
DE LOS BUSES ESCALERA EN ANDES, ANTIOQUIA:
EL MAESTRO ALEJANDRO SERNA.

DIANA PAOLA VALERO RAMÍREZ



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

PROGRAMA DE DOCTORADO
EN HISTORIA Y ARTE

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales

Autor: Diana Paola Valero Ramírez

ISBN: 978-84-1306-859-6

URI: <http://hdl.handle.net/10481/68566>



A LOS DUEÑOS DE MI AMOR:
JOSÉ Y GAEL

RESUMEN

Esta investigación doctoral presenta el fenómeno de la decoración de buses escalera en el municipio de Andes, al suroeste de Antioquia (Colombia), específicamente el caso de Alejandro Serna (1931-2010), quien fue pionero en emplear la estética más compleja en la ornamentación de estos vehículos. Sus conocimientos empíricos en geometría intuitiva configuraron sus creaciones y su estilo como aportes magistrales al mundo de las artes populares en el país. Estos repertorios visuales propios de Serna atienden la morfología, el estilo y la composición aún manifiestos sobre las carrocerías de las chivas.

Por medio de relatos de familiares y amigos y de archivos de prensa, se reconstruye la historia de vida del pintor y su creación. La voz de su hijo Alejandro, quien heredó este conocimiento y continúa con la tradición familiar, se convierte en el punto de partida para comprender la estética y el estilo del padre.

A partir de este estudio se desarrolla un análisis morfológico de la obra de Serna, en el que se observan similitudes y divergencias con la iconografía de las chivas o buses escalera oriundos de otras regiones del país: Caribe, Andina y Pacífica. Estos puntos de encuentro/desencuentro permiten detallar los juegos de simetrías y el uso del color como formas de concebir la creación del trazado, haciendo énfasis en los aspectos metodológicos más pertinentes y llamativos que caracterizan esta labor artística en Colombia. Además, se muestra el aporte significativo de esta práctica a las artes populares y a la configuración de identidades locales en torno al patrimonio cultural inmaterial colombiano.

Palabras clave: patrimonio cultural inmaterial, arte popular, iconografía, chivas, buses escalera, Alejandro Serna, Colombia

1.7 METODOLOGÍA	111
1.7.1 Instrumentos y herramientas.....	117
1.8 ESTADO DEL ARTE	121
1.8.1 Antecedentes	121
1.8.1.1 Tesis de maestría: «Reinas de la Trocha»	122
1.8.1.2 Libro Chivas, arcoíris del camino	124
1.8.1.3 Trabajo de grado «La chiva: lienzo identitario de la gráfica popular caucana»	126
1.8.1.4 Tesis doctoral «Análisis iconográfico de la cultura popular campesina colombiana. Caso: camiones de escalera. Relatos e historias mediadas por la imagen».....	127
1.8.2 Casos Similares	131
1.8.2.1 Camiones de Pakistán.....	131
1.8.2.2 Fileteado porteño.....	135
1.8.2.3 Diablos de Panamá	137
1.8.2.4 Camiones de Pernanbuco	140
1.8.2.5 Carrocerías de Biriba	142

CAPÍTULO 2 MARCO TEÓRICO

2.1 ICONOGRAFÍA	152
2.1.1 Significación primaria o natural en obras de arte: Fáctica y Expresiva	153
2.1.2 Significación Convencional o Secundaria.....	153
2.1.3 Significación Intrínseca o Contenido	154

2.1.3.1 La descripción preiconográfica: La esfera de los motivos	155
2.1.4 Otra mirada acerca de la Iconografía e Iconología.....	157
2.1.5 Crítica del Método.....	158
2.1.6 Poder y protesta	160
2.2 “LO POPULAR”	163
2.2.1 Consideraciones acerca de lo Popular y la construcción de sentido en las “artes populares”, el “arte folklórico”, “lo vernáculo” y “la gráfica popular”	165
2.2.2 Las artes populares como producción simbólica desde el universo de sus productores	176
2.2.3 Religiosidad popular	179
2.3 PATRIMONIO	183
2.3.1 Patrimonio inmaterial	184
2.3.1.1 Patrimonio Vivo – Patrimonio Cultural Viviente..	185
2.3.1.2 La identidad y las representaciones culturales....	187
2.3.1.3 La identidad cultural como resultado de las narrativas sociales	188
2.3.1.4 La relación entre la identidad y el patrimonio inmaterial cultural	189
2.3.1.5 Construcción del patrimonio inmaterial viviente a través de las narrativas	191
2.3.1.6 Diversidad cultural y su valor local	191
2.3.2 Memoria y tradición	192
2.3.3 Lo territorial y su institucionalidad.....	193

CAPÍTULO 4 DIFUSIÓN

4.1 PONENCIA.....	350
4.1.1 Resumen de ponencia	350
4.1.2 Introducción	350
4.1.3 Los inicios de la decoración en los buses escalera	355
4.1.4 Métodos y principios geométricos	356
4.1.5 Creación de trazados	359
4.1.6 Conclusiones	362
4.2 REPORTAJE FOTOGRÁFICO	364
4.3 TIPOGRAFÍA MODULAR	367
4.4 ARTÍCULO MONOGRÁFICO	368
4.4 SITIO WEB DE ALEJANDRO SERNA.....	369
4.5 LIBRO ILUSTRADO	371
4.5.1 Diseño de personajes	373

CAPÍTULO 5 RESULTADOS Y CONCLUSIONES

5.1 CONCLUSIONES DEL ESTUDIO ICONOGRÁFICO	386
De los repertorios visuales del maestro Alejandro Serna	
5.2 A MANERA DE CONCLUSIÓN	389
Consideraciones sobre la estética, el arte popular y	

el patrimonio. El horizonte histórico y memorial del decorado en los buses escalera de Colombia

5.3 EL CARÁCTER ESTÉTICO	390
en los decorados y las obras de Alejandro Serna las relaciones de sentido con la cultura material y su aprehensión como acervo cultural y patrimonial	
5.3.1 Alejandro Serna y su legado patrimonial	391

BIBLIOGRAFÍA.....	393
--------------------------	------------

ANEXOS	401
---------------------	------------

ANEXO 1: Resolución No. 016 del 14 de mayo de 2004	402
--	-----

Anexo 2: Ficha recolectora.....	402
---------------------------------	-----

Anexo 3: Entrevista diseñada para Alejandro Serna Hijo. Pintor de chivas o buses escalera (Andes – Antioquia) cultural y patrimonial.....	403
---	-----

Figura 9. Caminos y carreteras de Antioquia. Colección cartográfica (1954).	35	Figura 22. Chiva caucana con carga de ladrillo en Tororó, Cauca (1985)	44
Figura 10. Primeras chivas. Plaza de Mercado de Medellín (1931).	35	Figura 23. Descargando carga de café en Pensilvania, Caldas (2017).	45
Figura 11. Parque de Bolívar. Atrio de la Catedral Metropolitana (1950). Foto: Carlos Rodríguez	36	Figura 24. Chiva transportando neveras. Terminal mixto de Manizales, Caldas (2017).	45
Figura 12. Mapa ubicación de Andes y municipios aledaños, Antioquia.....	37	Figura 25. Chivas o buses escalera en la plaza de Santa Rita. Andes, Antioquia (2019).	46
Figura 13. Identificación de las partes de la chiva.	38	Figura 26. Doble corneta en bus escalera. Vista cenital del capó. Supía, Caldas (2018).	47
Figura 14. Chivas por las antiguas vías del tranvía. Calle Carabobo, Medellín (1950).	39	Figura 27. Pintura religiosa en bus escalera. Vista dorsal. Andes, Antioquia (2018).	48
Figura 15. Peñasco en el pueblo de Palmitas. Kilómetro 30 de la Carretera al Mar, Antioquia (1930).	40	Figura 28. Decoración en chiva caucana. Decoración en aerosol con motivo indígena. Popayán, Cauca (2018).	49
Figura 16. Escalera cuatro bancas. Fargo Modelo 1954.....	41	Figura 29. Cortinas pintadas en los vidrios traseros de la chiva. Andes, Antioquia (2018).	50
Figura 17. Chiva o bus escalera. San Vicente, Antioquia (1985).	41	Figura 30. Decoración en aerógrafo sobre el capó de la chiva. / Chiva con Tablero digital con la frase “Mañana le pago”. Festival de Chivas y Flores. Medellín (2018).	50
Figura 18. Transporte típico “chiva” en el Valle del Cauca. Santiago de Cali. Diario de Occidente (1970).	42	Figura 31. “Chiva” con wifi, la novedad en el Oriente Antioqueño. Guarne (2018).	51
Figura 19. Primer concurso departamental de chivas. Santiago de Cali. (1985). Foto: Fredy Gallego.	42	Figura 32. Carga y pasajeros en capacetes y testeros. Día de mercado en Supía, Caldas (2018).	51
Figura 21. Chiva cartagenera parqueada en Bocagrande (2019).	43	Figura 33. Bus escalera con laterales marcados con ruta.	52
Figura 20. Chiva costeña en cercanías a Ciénaga, Magdalena (1984).	43		

Figura 62. Sala de la casa del maestro Alejandro Serna. Andes, Antioquia (2018).	71	Figura 73. Lambrequines usados en la decoración de chivas en Santander de Quilichao, año 2017.	89
Figura 63. Presentación del estilo de la familia Serna y del pintor Alejandro Serna - hijo, en el libro de Carlos Pineda: "Chivas, arcoíris del Camino" (montaje 2020).	72	Figura 74. Uso de plantillas de papel bond como molde para fundear el estribo con aerógrafo y reservar el módulo para luego ser delineado con pincel, Piendamó, Consolas VAVE, año 2018.	90
Figura 64. Sitio web de la nueva colección "Orígenes" de Haceb.	74	Figura 75. Mapa de síntesis conceptual de la metodología.	112
Figura 65. Código QR de enlace al video en YouTube.....	75	Figura 76. Periódico El mundo semanal (1980).	113
Figura 66. Sitio web de la nueva línea de neveras y minibares "Chivas" de Haceb.	76	Figura 77. Ficha recolectora.	118
Figura 67. Alejandro Serna hijo. Andes, Antioquia (2019).	77	Figura 78. Presentación de ficha técnica.	119
Figura 68. Línea del maestro Alejandro Serna en el Desfile de Chivas y Flores. Medellín, Antioquia (2018).	78	Figura 79. Camión pakistaní mostrando mensajes religiosos, año Gujrat 2003.	132
Figura 69. Repertorios visuales en chivas o buses escalera de la zona Atlántica, Andina y Pacífica, respectivamente. El mapa destaca los municipios de cada región donde se observa la presencia de chivas o buses escalera.....	79	Figura 80. Viejo camión fileteado, (s.f).	136
Figura 70. Pintor Martín Padilla (más conocido como Monkey), pintando en el parqueadero de San Francisco en la ciudad de Cartagena (2019).	86	Figura 81. Autobús pintado por Tino, (s.f).	138
Figura 71. Escalera de Caramanta con capó decorado con llamas de fuego. Técnica de aerógrafo. Supía, Caldas, año 2018.	88	Figura 82. Conjunto final de caracteres de Dingbat Carrocería: mayúsculas, minúsculas y números.	141
Figura 72. Testero y faldón en chivas caucanas, año 2017.	88	Figura 83. Filetes identificados.	144
		Figura 84. Malla constructiva.	145
		Figura 85. Simetría interna de los filetes de tabla larga.	146
		Figura 86. Colores utilizados en las sesenta carrocerías examinadas.....	147
		Figura 87. Retablo Bladelin. Rogier van der Weyden.....	155

Figura 110. Las chivas siguen vigentes (1993).	222	Figura 125. Dimensiones del siento.....	308
Figura 111. Alejandro Serna, pintor de camiones “escaleras” (2010).....	222	Figura 126. Alejandro Serna hijo haciendo uso del siento.	308
Figura 112. Arte popular. El camión de escalera la mejor manifestación de arte popular, Edgar Jaime Isaza - julio 1990.	223	Figura 127. Cubeta para hacer hielo usada para mezclar pequeñas cantidades de tinta.	309
Figura 113. Un italiano está loco por las chivas de Antioquia – Catalina Montoya, 2003.....	223	Figura 128. Vista cenital del caballete.	309
Figura 114. El Picasso de las chivas – León Jairo Saldarriaga (2004).	224	Figura 129. Reinención para usar las puntas sobrantes de lápices.....	310
Figura 115. Un viaje por nuestras raíces (2001).	224	Figura 130. Caja portátil de herramientas.	311
Figura 116. Modos de concreción formal en el decorado de chivas.	227	Figura 131. Placa de reconocimiento de Pintuco (2000).	312
Figura 117. Organización de los estudios morfológicos.	228	Figura 132. Círculo cromático. Clasificación de colores cálidos y fríos.	313
Figura 118. Matriz de análisis.....	229	Figura 133. Colores primarios, secundarios y terciarios.	314
Figura 119. Alejandro Serna hijo, con los pinceles que su padre fabricaba.....	304	Figura 134. Aplicar luces y sombras a un tono.	315
Figura 120. Compás en la mesa de trabajo del taller del maestro Alejandro Serna.	304	Figura 135. Escalas tonales al estilo Serna.....	316
Figura 121. Aberturas de los compases elaborados por el maestro Alejandro Serna.....	305	Figura 136. Los colores parecen más cálidos o más fríos dependiendo de las coloraciones que tienen cerca. En esta imagen, el rojo del centro es más cálido que los tonos de los lados, más fríos.	317
Figura 122. Portapinceles del maestro Alejandro Serna.....	306	Figura 137. El maestro Serna combinando las pinturas para crear nuevos tonos (1996).	318
Figura 123. Visualización en detalle y medidas del portapinceles.	306	Figura 138. Decorado sobre lámina.	319
Figura 124. Visualización en detalle del portapinceles con imán.....	307	Figura 139. Configuraciones formales realizadas por el maestro Serna en el decorado de las chivas.	320

Figura 7. Proceso del trazado.	360
Figura 8. Jambas de la Sala de las Dos Hermanas.....	361
Figura 9. Colores y estilo del maestro Alejandro Serna	361
Figura 10. Fotografías del proceso de trazado realizado por Alejandro Serna hijo.....	362
Figura 11. Aplicación de la pintura sobre el testero (parte trasera del bus escalera)	363
////////////////////////////////////	
Figura 151. Visualización de reportajefotográfico: chivas colombianas y sus repertorios visuales.....	365
Figura 152. Características formales de acuerdo a la región: Caribe, Andina y Pacífico.....	366
Figura 153. El reportaje da a conocer algunos de los pintores de cada región y sus repertorios visuales. .	366
Figura 154. Visualización del artículo en publicación de la UGR.....	368
Figura 154. Visualización del artículo en publicación de la UGR.	368
Figura 156. Vista general del sitio web.....	369
Figura 157. Diseño de banner principal del sitio web....	370
Figura 158. Visualización del libro ilustrado.	371
Figura 159. Visualización de personaje principal.	373
Figura 160. Visualización de personaje secundario.....	374
Figura 161. Visualización de variaciones de color para crear acentos en algunos elementos.....	375

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Matriz que analiza las divergencias más palpables entre las chivas: estructura, color y diseño.	82
Tabla 2. Constitución de una instancia morfológica alrededor del decorado en chivas o buses escalera	116
Tabla 3. Matriz de elementos iconográficos.	130

INTRODUCCIÓN

La chiva es un vehículo de transporte popular en Colombia. También recibe el nombre de «bus» o «camión escalera». Además de llevar pasajeros, puede transportar cargas sorprendentes. Es común verla movilizandobultos de café, ladrillos o animales grandes, como terneros y marranos. Para este medio de transporte no existe una ruta difícil: puede recorrer montañas y zonas de ladera. Su colorido contrasta con la frondosidad y el tono verde del paisaje colombiano. En el decorado de este vehículo se amalgama una serie de contenidos culturales y artísticos. Su ornamentación es un reflejo del matiz intenso de las flores que adornan los balcones de las casas y de la variedad cromática de las frutas y verduras de las plazas de mercado.

A partir de una mirada transversal, se exponen y ponen en diálogo varios discursos propios del arte, la forma, el simbolismo gráfico y la teoría del diseño, producto de la confluencia en el imaginario colectivo de diversas perspectivas en torno a la imagen de los buses escalera y a su proceso de abstracción en el decorado, fundamental para las disciplinas de la proyectación¹ como el dibujo y la pintura.

Aunque las chivas se observan a lo largo y ancho de algunas regiones del país, este estudio enfoca su mirada en la antioqueña porque, siguiendo el

acuerdo municipal 015 de marzo de 2004, los vehículos tipo escalera (líneas o chivas) se declaran como bienes de interés cultural y patrimonial del municipio de Andes, Antioquia. Esta investigación toma este hecho como punto de partida para el estudio de las chivas como manifestaciones de la cultura material e inmaterial que existe en el país.

Estos fenómenos de decoración surgen en otros lugares del mundo (por ejemplo, camiones en Pakistán; buses en Panamá llamados «los diablos»; el «fileteado porteño» en Buenos Aires, y las carrocerías de Biriba y Pernambuco en Brasil). Se estudian estos casos similares o antecedentes para hacer una breve descripción de cómo estos medios de transporte se han ido convirtiendo en artículos de exportación cultural, que proyectan una visión de su localidad como representación identitaria.

La investigación se centra en el estudio de caso del pintor de buses escalera Alejandro Serna, quien nació en 1931, en el municipio de Andes, al suroeste antioqueño (Colombia). En los años cincuenta del siglo XX, este pintor fue uno de los pioneros en el decorado de chivas. Aunque los hermanos Pabón fueron los primeros carroceros en implementar rombos sobre las franjas horizontales de color plano de los buses escalera, el maestro Serna impuso un estilo único en el manejo del color, la densidad de los elementos y la sensibilidad de las configuraciones formales con base en la simetría pura. Desde niño era muy observador y así fue aprendiendo de manera empírica este arte popular e impregnó de exuberancia la estética representativa de estos buses.

Se estudian, además, las prácticas estéticas del maestro y su técnica, caracterizada por el trazado de

¹ Término empleado por Tomás Maldonado (2004) en referencia al proceso previo de materialización del pensamiento y la articulación de todos los factores que intervienen en su desarrollo: concepción, elaboración y difusión.

se manifiestan sus prácticas para así difundirlas y garantizar la protección, la conservación y el mantenimiento de este oficio como un patrimonio cultural de valor incalculable.

Con una meta similar se suman estudios anteriores sobre los buses escalera en Colombia. Aunque son escasos, brindan información acerca del origen de este medio de transporte. Sin embargo, hasta el momento no se había adelantado una investigación que contemplara los aspectos visuales inherentes a la gráfica de las chivas, en la cual se integraran supuestos sociológicos de la teoría de la cultura con un análisis iconográfico y morfológico minucioso que aportara al reconocimiento de estos artistas.

Este trabajo de investigación gira en torno a cuatro ejes estructurales; cada uno de ellos se aborda en los cuatro primeros capítulos. El primero presenta el contexto de los medios de transporte en general hasta llegar a la aparición de las chivas en tres de las cinco regiones en las que está dividido el país (Caribe, Andina y Pacífica). Se habla de su significado, del origen de sus nombres, y se hace una breve descripción histórica del decorado de estos vehículos. Luego, se hace un paralelo entre las decoraciones de los buses escalera características de las tres regiones de Colombia mencionadas anteriormente; sin embargo, el registro se limita por zonas, ya que las chivas solo están presentes en algunos municipios y no en toda la región.

En esta tesis se expone un elemento analógico clave entre lo que fue la perspectiva renacentista —con términos como «canon social» y «procesos de sublimación» de Norbert Elias (1991)— y lo que es el estilo y la manera de pintar los buses escalera del maestro Alejandro Serna. Se trata de la noción de «patrimonio»,

que cobra sentido en esta relación y se convierte en una tesis de valoración y afirmación, desde la academia, de una práctica estética que no ha sido reconocida en el ámbito de las bellas artes.

Los artistas de cada región reproducen el respectivo canon social del decorado que es reconocido y, de alguna manera, sublimado por cada comunidad. El «canon social» y la «sublimación» en la decoración son nociones tomadas de Elias (1991) para explicar, en este entramado de nociones sociológicas, procesos innatos y disposiciones biológicas de talentos en las personas. En el caso de los pintores de chivas, ellos han aprendido el oficio con decoradores de la región y continúan sublimando el estilo de estos buses en su localidad hasta la actualidad.

La delimitación del campo de acción de este trabajo corresponde al municipio de Andes; sin embargo, al comenzar la descripción del contexto histórico, se relacionan tres poblaciones de Colombia —Cartagena, Andes y Santander de Quilichao— como objeto de estudio. Bajo la mirada del Grupo μ (1993) en su *Tratado del Signo Visual* y de Arnheim (1976) en el capítulo de expresión de su libro de *Arte y Percepción visual*, se hace un análisis comparativo entre las tres poblaciones, cuyo acento está en la expresión. Cabe anotar que las dos obras mencionadas ponen especial atención en ciertos elementos artísticos que intervienen en el proceso de creación del decorado.

El segundo capítulo, correspondiente al marco teórico de este trabajo doctoral, se divide en tres partes. La primera aborda la iconografía desde la perspectiva de Erwin Panofsky (1979), cuya metodología tiene dos vertientes: i) la morfología, que descompone la imagen desde sus configuraciones formales y elementos

Serna. Como lo afirma Moreno Navarro (1991), el patrimonio etnográfico se refiere al comportamiento y a la expresión de los sentimientos de los grupos que integran una colectividad y combina elementos culturales heredados e históricos.

El tercer capítulo de la tesis está dedicado al estudio de caso y se denomina «Reflexiones sobre los procesos de creación del pintor Alejandro Serna y cómo se configuran con la memoria histórica del decorado de chivas y su relación con el patrimonio». Allí se concentra la investigación doctoral: por medio de la voz de su hijo, se reconstruye la historia de vida del maestro, con base en algunos testimonios de quienes lo conocieron. La narración comprende el entramado de relaciones sociales que formaron parte de este aprendizaje. Luego se hace un análisis iconográfico con una muestra de repertorios visuales compuesta por algunos de los cuadros que elaboró Serna durante su vida y por chivas de Andes que conservan sus brochazos y otras que han sido retocadas por sus hijos en los últimos años.

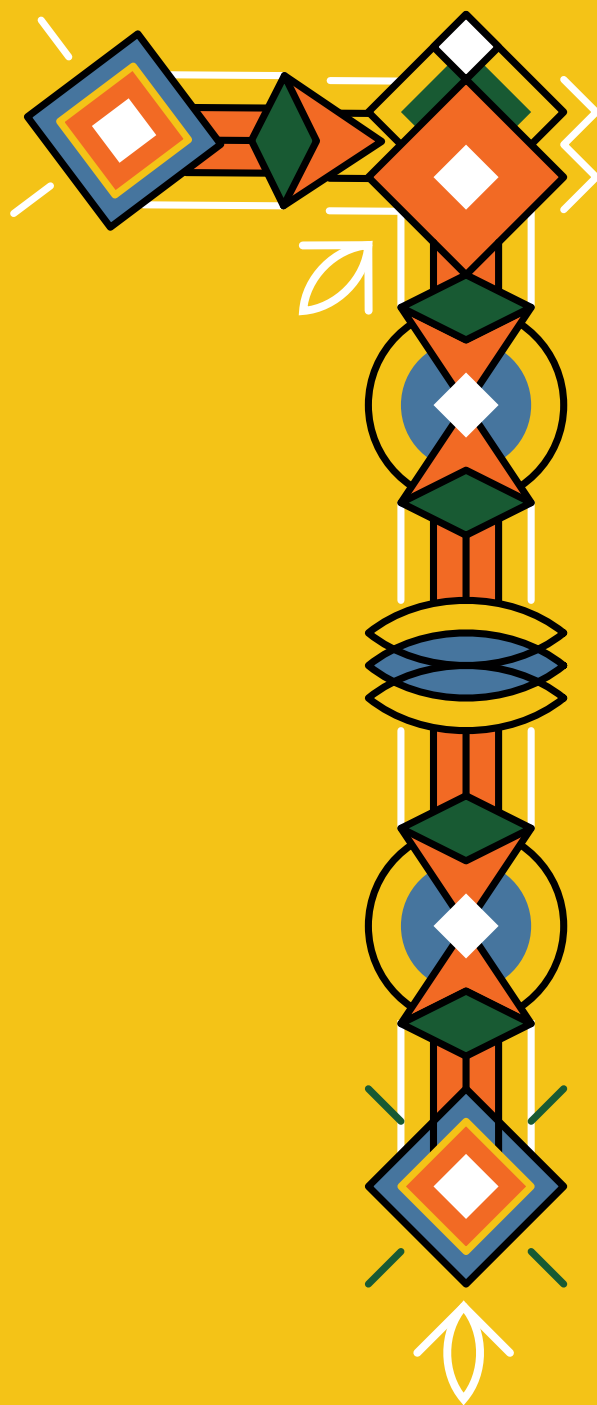
En este capítulo se pretende que estos retratos culturales más íntimos y personales muestren cómo se perciben los cambios que afectan directamente la creación del decorado en cada chiva y las transformaciones que ha sufrido el diseño durante este tiempo. De tal manera, se recrea una dinámica que tiene el decorado como eje y se dirige la atención sobre la noción de «forma» —lo que Doberti (2008) llama «morfología»— para fortalecer así los argumentos prácticos del análisis, en función de explicar los modos de apropiación de la estética popular dentro de un sistema codificado de conformaciones y comportamientos sociales instaurados y convalidados en la práctica de

la familia Serna y retroalimentados por el entorno del municipio de Andes.

En el cuarto capítulo se presentan estrategias de difusión para visualizar el avance del proyecto y su importancia para el país. Dichas estrategias incluyen artículos, ponencias y un sitio web dedicado al maestro Alejandro Serna.

En el quinto capítulo se da paso a reflexiones acerca de las artes populares como producción simbólica y a la estética en relación con el arte popular y el patrimonio histórico y memorial del decorado de buses escalera en Colombia. Dichas reflexiones se derivan de la discusión y los hallazgos en las relaciones que se establecen entre las categorías conceptuales tratadas en los capítulos anteriores.

En resumen, con esta investigación se pretende evidenciar tres aspectos: primero, el aprendizaje del decorado en el caso del pintor Alejandro Serna —pionero del estilo antioqueño—, el legado que su hijo mantiene vivo, y cómo este estilo se ha sublimado en la región. Segundo, el canon social de la decoración de los buses escalera en las tres regiones estudiadas por medio de un análisis iconográfico que expone las similitudes y diferencias en las técnicas empleadas. Y tercero, las prácticas estéticas que se reflejan en los métodos de diseño del decorado. A través de la historia de vida de Serna, contada por su hijo, y la reconstrucción morfológica de las chivas que el maestro pintó, se observan los dinamismos en los equilibrios de poder entre la formación autodidacta y la creatividad con la que el artista desarrolló el decorado, es decir, las particularidades de cada una de sus obras y cómo estas se han ido transformando a lo largo del tiempo.





1.1 ONTEXTO HISTÓRICO

Este es el caso de las chivas o buses escalera en Colombia. Aunque este medio de transporte es muy popular, está presente solo en tres de las cinco regiones del país: la Caribe, que pertenece a la costa Atlántica; la Andina, en la que surgió esta modalidad de transporte, y la Pacífica, al suroccidente colombiano (Figura 2).

Al inicio de este capítulo se presentan los antecedentes del transporte urbano en la ciudad de Medellín con el objetivo de brindar un marco contextual, para ensanchar un poco los horizontes académicos al mostrar el desarrollo y la evolución vial previos a la aparición de los buses escalera. Durante el recorrido

1.2 ANTECEDENTES DEL TRANSPORTE EN ANTIOQUIA

Según relatos de Luis Latorre Mendoza (1972), el primer vehículo que rodó por las calles de la ciudad de Medellín fue una carretilla que introdujo en 1936 el señor Juan Uribe Mondragón, de Jamaica, pese a todas las dificultades para transitar por las calles angostas de la época. Las carretillas se caracterizaban por ser vehículos de dos ruedas y tracción animal que se usaban para repartir leche y gaseosa (Figura 3). Vale aclarar que se presentan algunas fotos a lo largo de este segmento para ilustrar los avances y transformaciones en los medios de transporte, pero algunas fechas en que fueron tomadas las fotografías no coinciden con el relato histórico, se anteceden o son fechas distintas, sin embargo se utilizaron porque el sistema de transporte se mantenía para la época.

Luego se implementaron las *carrozas* de forma paralela en las principales ciudades del país. Tenían



Figura 3. Carretillas, transporte urbano de carga. Barrio Guayaquil, Medellín (1940). Fuente: Botero (1998, p. 104).

cuatro llantas, un puesto para el conductor y dos o tres *bancas* para pasajeros (Figura 4). Hasta el momento no se apreciaba ningún elemento decorativo en la carrocería.

En materia de transporte público, la innovación se vio representada en el *tranvía de mulas*, un sistema de cercanías que prometía comunicar a Medellín por el norte con el municipio de Copacabana y por el sur con el de Itagüí (Figura 5). Sin embargo, la vida útil de este sistema fue muy escasa por dos razones: su lentitud en un trayecto de solo 2,5 kilómetros y la rápida muerte de las mulas al sofocarse con el clima



Figura 6. Tranvía a la América. Estación del Ferrocarril de Medellín (1923). Fuente: Archivo fotográfico de la Biblioteca Piloto de Medellín.

ECONOMIA

**El tópico mas discutido hoy
en la Industria**



La International Motor Co., primeros fabricantes de camiones en Estados Unidos, ha suministrado al mundo industrial, durante 23 años, los camiones MACK. Año por año han recibido mejoras hasta que hoy han alcanzado el mas alto grado de su eficiencia. Hoy son los camiones mas potentes, resistentes y económicos en el mercado. Su motor le da a Ud. el mayor rendimiento por cada galón de gasolina y debido a su diseño especial el costo de mantenimiento es el mas bajo.

Los Camiones MACK se fabrican de acuerdo con las necesidades de cada industria. Hay un MACK que resolverá definitivamente su problema de transporte económicamente y que llenará en toda los requisitos especiales de su negocio. El camion MACK es símbolo de EFICIENCIA y ECONOMIA.

Representantes para Colombia

R. E. RESTREPO & CO.

NEW YORKMEDELLIN

Figura 7. Chasis de un camión de carga importado a Medellín (1922). Fuente: Botero y Sáenz (2006, p. 104).



Figura 8. Carretera de Sonsón, Antioquia (1940). Foto: Jorge Ovando Cardona. Fuente: Archivo fotográfico de la Biblioteca Piloto de Medellín.

Los primeros modelos fueron hechos de cuatro bancas, con aperturas por ambos costados y techo de lona. “Estos modelos vehiculares fueron [populares] en el país, tanto en las ciudades como en las incipientes carreteras, en el periodo 1925-1945” (Botero, 1998, p. 27), carecían de gran capacidad de carga y estaban adornados con publicidad en su parte posterior y franjas distintivas de la empresa a los costados. Se trataba de una decoración sencilla.

Por ese entonces, los cultivos de café crecían, sobre todo, en el suroeste de Antioquia y la extracción minera —que se explotaba desde el periodo colonial— se realizaba en el norte y el nordeste del departamento. Estas actividades económicas demandaron la construcción y el mejoramiento de vías (Figura 8) que conectaran los centros urbanos y de producción con la capital regional.



Figura 11. Parque de Bolívar. Atrio de la Catedral Metropolitana (1950). Foto: Carlos Rodríguez. Fuente: Archivo Histórico de Antioquia.

El historiador Campo Elías Galindo aborda este periodo en su tesis de maestría *Historia del transporte y su relación con el desarrollo urbano de Medellín*: “La demanda de estos automotores crecía de forma acelerada: 36 en 1927, para el siguiente año eran 132 y más de 200 camiones en 1930” (1990, p. 36). Los automotores solían estacionarse en los parques y plazas de la ciudad (Figura 11) —desde el parque Bolívar hasta la antigua plaza Cisneros—. Gracias a su cercanía a la estación principal del ferrocarril y a la plaza de mercado, estos lugares se convirtieron en un punto de encuentro para los camiones escalera y las personas se acostumbraron a encontrar en sus alrededores estos vehículos para transportarse. Así, la zona de Guayaquil y el parque de Berrío fueron por muchos años un importante nodo del transporte urbano y regional. Hasta el momento solo se reconoce su dimensión como elementos útiles, su parte funcional, sin embargo, es interesante detallar como algunos

vehículos, aunque aún tienen sus láminas laterales sin decorado, en el recuadro o marco de sus ventanas frontales y la parte baja de la ventana frontal ya comienza a ser intervenida. Aunque los motivos no se logran identificar con claridad, se puede decir que representaban el paisaje de la ciudad inscrito en formas circulares incipientes, que con el tiempo irían tomando fuerza.

Del mismo modo, comenzó a aparecer uno de los primeros sectores especializados en almacenes de vehículos y repuestos, como lo comenta Juan Guillermo Romero (2017) en su artículo web *El tiempo en que los buses mandaban*, comenta que según el ingeniero Fabio Botero, eran carros incómodos; “carrocerías que fueron construidas en la ciudad por Luciano Echavarría y Misael Pabón en talleres ubicados en la zona que hoy conocemos como La Bayadera, uno de los primeros sectores que se iría especializando en almacenes de vehículos y repuestos”, y que luego se conocerían como los talleres de Barrio Triste.

Los buses escalera forman parte de la historia del transporte del siglo XX y, por supuesto, de Andes, en Antioquia: a esta parte del país —el suroeste antioqueño— llegaron en el año 1938. El trayecto iniciaba en tren hasta Bolombolo y de ahí las chivas se transportaban por partes a lomo de mula hacia Jericó, Andes y Támesis, pues aún no llegaban los carros hasta esos municipios (Figura 12). Al llegar a Andes, los carpinteros comenzaban a armarlas: había unas instrucciones para el ensamblado del chasis y de la estructura de madera, a la que con el tiempo, le fueron asignando un nombre a cada parte del vehículo (Figura 13).

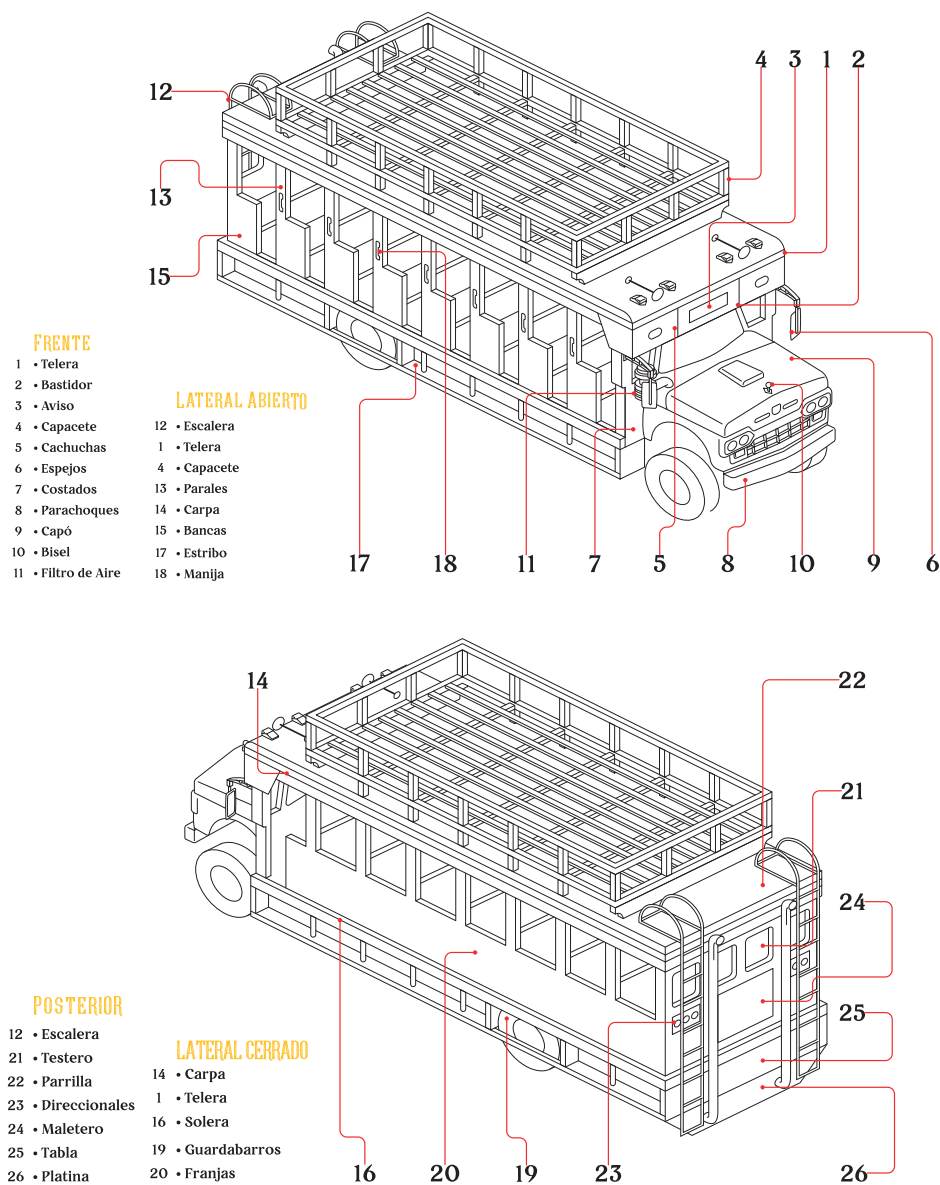


Figura 13. Identificación de las partes de la chiva. Fuente: elaboración propia



Figura 15. Peñasco en el pueblo de Palmitas. Kilómetro 30 de la Carretera al Mar, Antioquia (1930). Fuente: Sala de Patrimonio Documental del Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas, Universidad EAFIT.

frustraciones, así lo comentaba Abel Sánchez, uno de los pioneros del transporte local, fundador de la ruta de buses del Poblado.

“Considero que la chiva es un vehículo único en su estilo y se adapta a todo tipo de carretera. Si hay que llevar carga se le quitan las bancas, la gente de los pueblos puede llevar de una vereda a la otra cualquier equipaje, ya sea su nevera, su trasteo, hasta sus animales, es una carrocería muy versátil. Actualmente los buses intermunicipales no pueden prestar el servicio de la misma manera que lo hace la chiva” (Ovidio Moncada [director del Festival de Chivas y

Flores de Medellín], comunicación telefónica, 7 de agosto de 2018).

Así pues, las chivas siguieron conquistando más terrenos antioqueños y promoviendo modos de vida destinados a sustentar a numerosas familias directa e indirectamente. Los campesinos se valían de este medio de transporte como recurso básico para transportar los frutos de su producción — cosechas, animales, objetos, etc.—. La chiva también empezaba a convertirse en un medio de circulación y distribución comercial a nivel rural: llevaba los productos desde las zonas montañosas (Figura 15) hasta los mercados populares.



Figura 18. Transporte típico “chiva” en el Valle del Cauca. Santiago de Cali. *Diario de Occidente* (1970). Fuente: Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero.

escalera en otras regiones de Colombia y su estética visual ya marcaba un estilo estético (Figura 17).

Las chivas también fueron conquistando el sur del país hasta llegar a la región del Pacífico, pero se popularizaron más en el suroccidente colombiano. Para este tiempo también se marcaba un estilo estético. Sin embargo, utilizaban trazos de líneas de manera simple. Empezaron a aparecer los primeros esquemas simétricos, pero se conservaba una única franja horizontal que contenía los motivos que se repetían exactamente igual y de manera rítmica en todos los tableros laterales. No se presentaba mayor variación



Figura 19. Primer concurso departamental de chivas. Santiago de Cali. (1985). Foto: Fredy Gallego. Fuente: Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero.

en los tonos y colores utilizados para el fondo y líneas rectas que componían el decorado (Figura 18).

Durante la década de los ochenta, del siglo XX, las chivas contribuyeron al desarrollo de las sociedades rurales: formaban parte de las dinámicas de los grupos culturales y generaban prácticas sociales, económicas y estéticas. En 1985, en la ciudad de Cali se realizó el Primer Concurso Departamental de Chivas. La delegación del municipio de Pradera en la respectiva Chiva, ocupó el segundo puesto. Y puede notarse que ya había un ejercicio de rotación y radiación en la decoración de las figuras (Figura 19).



Figura 22. Chiva caucana con carga de ladrillo en Tororó, Cauca (1985). Fuente: Mejía (1998, páginas guardas del libro).

sus costumbres y tradiciones. A diferencia de las chivas de otras regiones, las que transitan por la ciudad de Cartagena no tienen tablón, ni escalera para subir al capicete, porque el uso característico de la ciudad es exclusivo para el turismo.

En cambio las chivas que constantemente transportan carga, se les colocan refuerzos adicionales. Algunas chivas tienen de dos a cuatro varillas o láminas metálicas horizontales para proteger las ventanas laterales y traseras, así como puertas que incluyen el tablero y el ventanal y que van desde el faldón —o parte baja— hasta el techo. Como las chivas del suroccidente colombiano, que tienen solo tres ventanas traseras, bastante amplias, protegidas con varillas

metálicas para proteger el vidrio que lleva por lo general una decoración con vinilo adhesivo. También es habitual ver láminas o parales metálicos sin pintar, faldones y estribos anchos, y un tablón trasero amplio, por lo general en madera, que incluye dos escalerillas metálicas —una a cada extremo— para facilitar el acceso al techo o *capicete*. La parrilla es amplia y deja un espacio libre en la parte trasera; esta se elabora con dos o tres varillas o listones metálicos que refuerzan la estructura. Generalmente, estas chivas tienen un parabrisas plano, dividido por un paral vertical metálico en la mitad y bordeado por un empaque grueso. La decoración en esta zona del país, se configura a través de otros elementos estéticos como la creación



Figura 25. Chivas o buses escalera en la plaza de Santa Rita. Andes, Antioquia (2019). Fuente: elaboración propia.

acción expresiva; esto revela un fenómeno colectivo de comunicación estética.

Después de terminar este primer contexto histórico, pasamos a comprender el contexto del objeto en los siguientes apartados: el siguiente tiene que ver con el significado del objeto de estudio, cuál es el origen de su nombre y las variaciones que ha tenido el significado social hasta la actualidad; luego se presenta de nuevo un contexto histórico, haciendo énfasis en los inicios de la decoración de estos vehículos y quienes fueron los encargados de iniciar estas prácticas estéticas; y finalmente pasar a presentar el caso de estudio acerca de Alejandro Serna, su familia y la expansión que ha tenido su pintura.



1.2.1 ¿QUÉ ES LA CHIVA O BUS ESCALERA EN COLOMBIA?



Chiva o bus escalera es el nombre que reciben los vehículos de transporte público rural que transitan por carreteras, senderos o trochas campesinas —aquellos caminos en las regiones montañosas que aún están sin pavimentar—. La mayor parte del tiempo las chivas llevan pasajeros junto con la carga de sus cosechas (Figura 25). Además de ser un medio de transporte en el sentido más instrumental,

Estructuralmente, el bus escalera posee un chasis o bastidor que se conserva aparte del motor. La parte delantera incluye la latonería original del capó, las luces y la defensa. Y la parte posterior o carrocería se construye acorde con las circunstancias de la región: puede estar hecha de madera, bambú, palma, latón, hojalata o diversos materiales de reciclaje, y ser pintada de múltiples colores que, en muchos casos, forman complejos y abigarrados diseños. Algunos carroceros más especializados, incluso, siguen enriqueciéndolo con chasises y motores más grandes: lo han llegado a fabricar hasta de once bancas, con los laterales de la cabina recamados en láminas cromadas y con lámparas dicróicas que lo hacen lucir desde lejos como un pesebre navideño ambulante. Así pues, estos buses resultan tan costosos de construir como cualquier vehículo de lujo.

Los transportadores de las áreas rurales prefieren, en su pasión por lo auténtico, respetar su identidad inconfundible: es, precisamente, en esta mezcla singular y heterogénea de elementos que reside en las chivas su valor sincrético como elemento de fusión intercultural.

En este medio de transporte se expresan dos aspectos que muchas veces se toman por separado en la cultura: la instrumentalidad y la estética popular. Ambos se combinan con lo práctico, lo religioso (Figura 27), lo erótico, lo mercantil, como expresión de las demandas sociales y la satisfacción de las necesidades de la cultura a la que las chivas pertenecen.

En otras palabras, el decorado de estos buses tiene matices y singularidades locales; por ejemplo, los de la región del Pacífico —que se encuentran al sur del país— explican el origen de sus



Figura 27. Pintura religiosa en bus escalera. Vista dorsal. Andes, Antioquia (2018). Fuente: elaboración propia.

diseños en la tradición artesanal del *Barniz de Pasto* y en sus multicolores representaciones; otros, se basan en la tradición textil y ornamental precolombina y en todas las variantes del arte popular mestizo contemporáneo.

El hecho de que este vehículo haya tenido una aceptación especial en las comunidades indígenas y perviva todavía en ellas —tal como ocurre en los departamentos de Cauca y Nariño— muestra una faceta vinculada con el mundo mágico y la tradición cultural religiosa (Figura 28). La representación simbólica y sus colores y diseños pueden asociarse con un sentido de identificación ritual y, asimismo, con una trasposición de cualidades mágicas y de protección, necesarias para su aceptación como vehículo, como



Figura 29. Cortinas pintadas en los vidrios traseros de la chiva. Andes, Antioquia (2018). Fuente: elaboración propia.

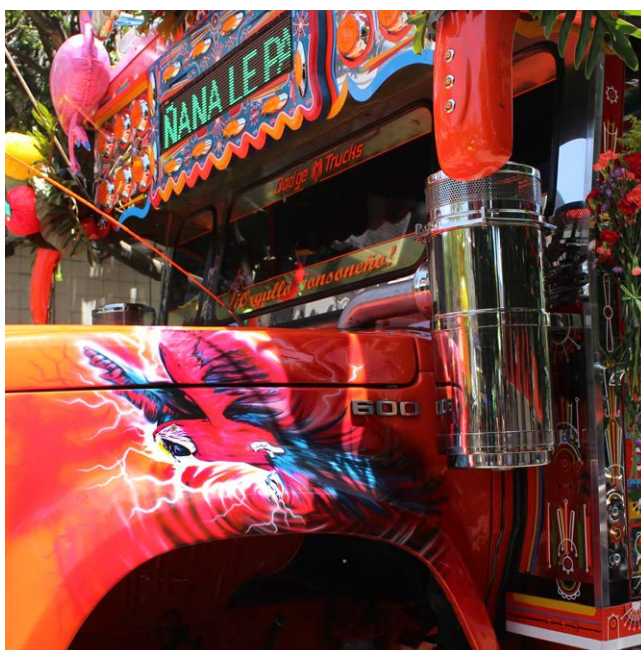


Figura 30. Decoración en aerógrafo sobre el capó de la chiva. / Chiva con Tablero digital con la frase "Mañana le pago". Festival de Chivas y Flores. Medellín (2018). Fuente: elaboración propia.

poderosa, La colegiala, El caimán, La vagabunda, La soberana, La consentida, La mimada, entre otros. Ahora, incluso, van acompañadas de aforismos los vehículos. Lo que eso permite ver es otra dimensión de la relación con un útil. Estas máquinas son queridas, es decir, es un objeto que recibe afecto, es consentido por quienes lo conducen o están a cargo de su mantenimiento. De esta manera es posible entender que la relación que los propietarios desarrollan hacia el vehículo se plantea en términos emocionales, lo cual genera una cierta disposición y condicionamiento, de tal manera que puedan entregarle su vehículo a los pintores para que los embellezcan.

Para finalizar esta descripción de la chiva encontramos la canasta, dispuesta como segundo piso en el bus escalera suben toda la carga y, también, los valientes hombres, mujeres y niños, con piel de todos los colores, acostumbrados a caminar encima del *capacete* (Figura 32), que se bambolea al pasar por las depresiones del camino.



Figura 33. Bus escalera con laterales marcados con ruta. Fuente: Exposición: Modernizaciones en el Valle del Cauca siglo XX. Transportes y medios de comunicación. (s.f.). Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero.

En la década de los 50s del siglo XX, se inicia el decorado en la parte frontal del vehículo. Se puede observar a través de esta fotografía (Figura 34), una relación entre formas geométricas —círculo, cuadrado y triángulo— que se disponen de manera vertical correspondientemente en el parabrisas, el costado del capó y el estribo. En el extremo derecho del parabrisas se puede observar una pequeña ventana que emerge de la sustracción de forma curvilínea, pareciendo un semicírculo; luego en el costado se realiza un marco cuadrangular de doble línea, con un pequeño detalle decorativo en las esquinas del recuadro exterior; y en la parte inferior se dispone un triángulo irregular acompañado de otro de mucho menor tamaño que apuntan hacia los costados del vehículo. El estribo lateral es decorado con rectángulos de gran



Figura 34. El señor Manzano ofreció sus servicios como motorista de la chiva "El Encanto" La Victoria (1954). Fuente: Exposición: Modernizaciones en el Valle del Cauca siglo XX. Transportes y medios de comunicación. Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero.

tamaño que se repiten de manera rítmica sobre cada panel de madera.

En esa misma década, también empiezan a aparecer las primeras composiciones de carácter abstracto. Se puede observar cómo en la parte del testero de la tapa trasera, ya hay una figura geométrica. Se puede notar claramente que la estructura de esta imagen es de carácter especular y desde ese momento esta estructura se va a mantener. Es importante detallar que en cuanto al eje vertical, tanto en el eje horizontal se duplica la figura. Esta estructura simétrica es dominante en toda la estética de las chivas y es de la cual se apropian todos los pintores que decoran chivas, como también lo hizo el maestro Alejandro Serna, es decir, no parte desde cero. Así mismo como todos los artistas, toman algo de una tradición y lo reelaboran y ahí encuentra una forma y un estilo,

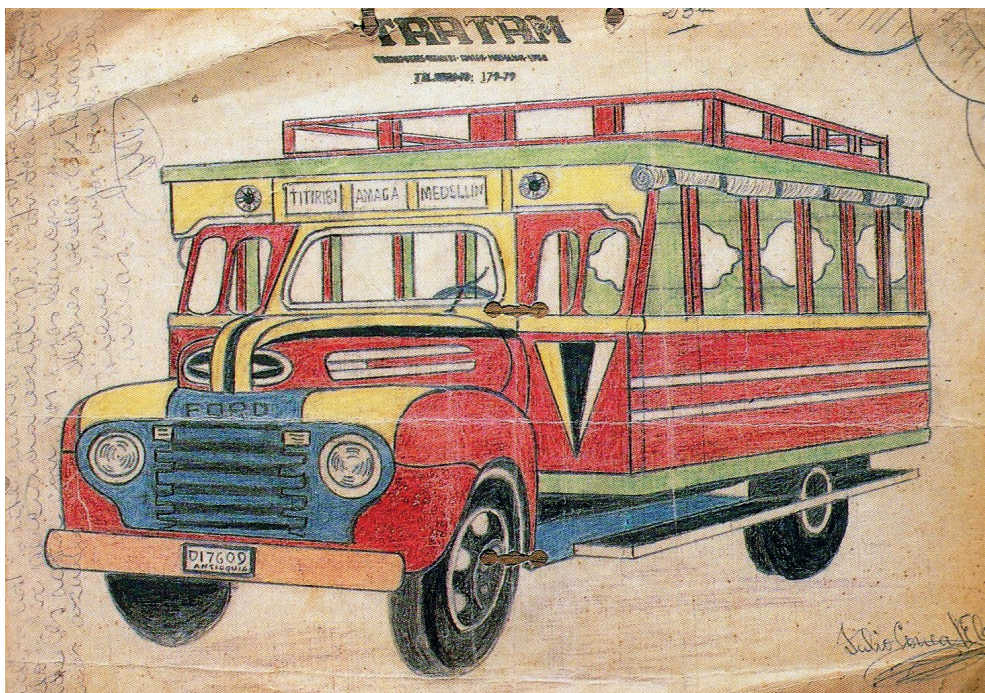
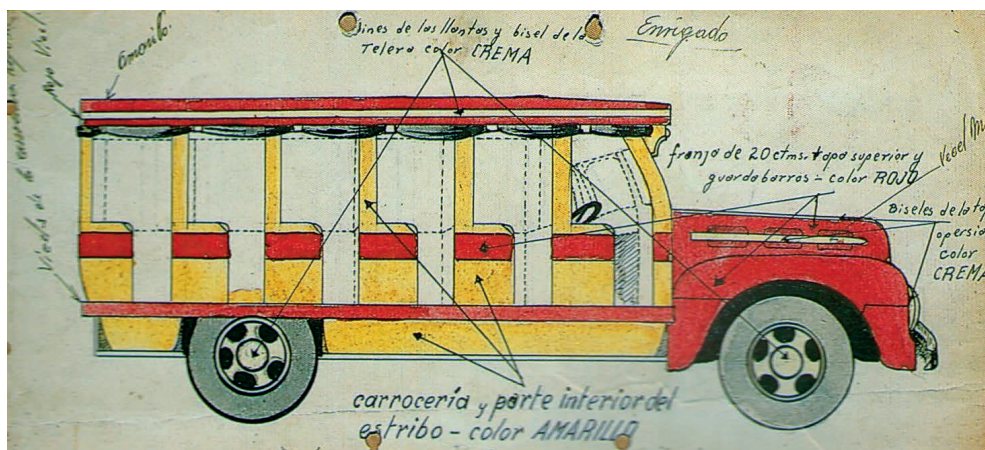


Figura 37. Dibujos presentados ante la Dirección de Tránsito de Antioquia. Para registrar los diseños y colores distintivos de las empresas de transporte (1960). Fuente: Mejía (1998, p. 71).



Figura 39. *Chivas en Medellín (1969)*. Foto: León Francisco Ruiz. Fuente: Archivo fotográfico digital de la Biblioteca Piloto de Medellín.



Figura 40. *Chiva en carretera (1973)*. Foto: Gabriel Carvajal. Fuente: Archivo fotográfico digital de la Biblioteca Piloto de Medellín.

se componen de estructuras simétricas. Se empiezan a detallar configuraciones formales más finas, con la aplicación de círculos de menor tamaño y solo el contorno de éstos, es decir sin ser saturados o rellenos. Se proyectan semirradiaciones centrífugas desde los círculos, y estas proyecciones son triángulos irregulares o zonas más delgadas que juegan con líneas de color blanco o con alto contraste.

En la telera se empiezan a diseñar las primeras letras con mayor volumen y más diseño que los laterales que contenían el nombre y el contacto de la empresa (Figura 40). Aunque la fotografía está en blanco y negro, se puede notar la implementación de tipografías abigarradas y robustas de color oscuro, al parecer color negro, la proyección de sombra de un tono diferente y la proyección inferior de color blanco para generar alto contraste y facilitar su lectura. Sobre la superficie de la letra hay unos pequeños filetiados que la decoran al interior del color negro. También es interesante la aparición de forma de estrella inscrita en un círculo, pues evidencia que se iban adaptando nuevas formas geométricas al decorado (Figura 41).

Los esquemas o dibujos iniciales se fueron haciendo más complejos con el paso de los años, así como los retratos de paisajes y figuras religiosas, tan arraigados en el alma de los antioqueños (Figura 42).

Existen varios temas iconográficos e ilustraciones que se han registrado como variables del paisaje sobre la tapa de maletero. Uno de los motivos recurrentes es el tema religioso. Este fenómeno se debe a las estampas devocionales de las vírgenes patronas de distintas localidades, de oraciones que simbolizan la indulgencia para los creyentes. Además de



Figura 43. Postal, restaurante Hatoviejo, Medellín. Fuente: Archivo Biblioteca Piloto de Medellín.



Figura 45. Pintor Manuel Pabón. Fuente: Echeverry (199-).

En *Las escaleras: museos rodantes*, un documental que forma parte de una serie de la década de los noventa realizada por Ana María Echeverry, se observa al pintor Manuel Pabón (Figura 45) trabajando en la composición de un dibujo sobre un maletero —parte de la chiva que se encuentra en la parte trasera— en los talleres de Barú, en Medellín. En la historia que relata, Manuel nombra a su padre, Miguel Pabón, quien ejercía la carpintería orientada a la construcción de estos vehículos desde 1943 y de quien aprendió todo este oficio estando a su lado desde que era un niño. Los hermanos Pabón, nacidos en el municipio de Itagüí, comenzaron a decorar los buses usando algunas figuras básicas, como rombos y triángulos, sobre las franjas de color (Mejía, 1998). Las representaciones, por lo general, consistían en paisajes o figuras alegóricas o religiosas. En el audiovisual también aparecen los pintores Arnulfo Villa y Julio C. Flórez más una serie de tomas de los laterales de las chivas donde se puede apreciar la simetría (Figura 46).

El 3 de diciembre de 1989, Adriana Mejía escribió un artículo que fue publicado en el diario *El Mundo*, en la sección “Domingo”. Se tituló “Los nuevebanca”,

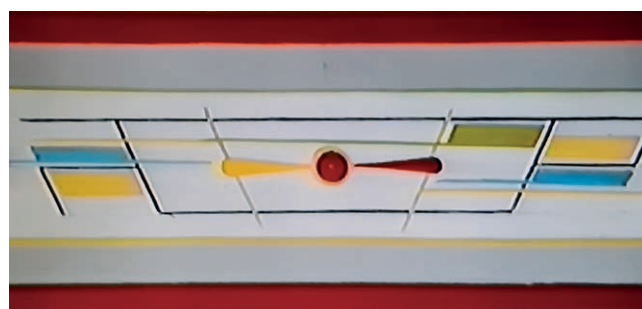


Figura 46. Diseños. Rrealizados por Manuel Pabón, Arnulfo Villa y Julio C. Flórez en el taller Barú en Medellín (199-). Fuente: Echeverry, A. M. (199-).

como solía decirles el pintor Arnulfo Villa de Medellín, a los buses escalera (Figura 47). Villa fue uno de los pioneros en este oficio junto con Julio Flórez, Juan Echavarría y Hernando Pérez. Adriana Mejía comenta en el artículo que, para ese año, existían alrededor de ocho pintores, entre los que nombra a



Figura 48. Firmas de los pintores de buses escalera (1989). Fuente: Mejía (1998, p. 84- 87).



Figura 49. Bus escalera de Andes. Foto: Héctor Marín (2017). Fuente: Plan de desarrollo turístico de Andes 2018-2028, p. 40).

Las primeras chivas que hubo en Andes no se llamaban *buses escalera* ni *camiones*, sino *camionetas*, porque no eran cuadradas en la parte de atrás como ahora: antes eran redondas como todavía se ve en la costa Atlántica, específicamente en Cartagena, y en otras ciudades del departamento de Huila y Cauca. Con el tiempo, se crearon empresas que operaban con estos vehículos: la primera se llamó Expreso Andino; la segunda, Transportes Unión, y la tercera, Transporte Nueve. Las tres empresas desaparecieron y la única que queda es Sudeste Antioqueño, donde las chivas siguen siendo las reinas de la trocha sin importar la carga que se les imponga (Figura 49) y transportando los pasajeros a todos los rincones de Antioquia.



Figura 51. Decoración con luminarias al interior y exterior de la chiva. Rio Sucio, Caldas (2018). Fuente: elaboración propia.

ca. Estos circuitos inicialmente eran acompañados de música en vivo con *papayeras*³, también se comenzaron a alquilar para fiestas empresariales y celebraciones familiares. De esta manera fue adquiriendo un apellido muy particular *chiva rumbera*, que encabeza la lista de las experiencias recomendadas a cualquier visitante que pase por Colombia.

El decorado también se ha extendido a otro estilo de carrocería. Se puede observar cómo han adaptado un clásico Renault 4 del año 1977 (Figura 52),

3 Se conoce también como *pelayera* a un grupo musical originario de la Región Caribe de Colombia. El origen del nombre (*papayera*), se remonta a la década de 1950. Durante la celebración de fiestas patrias en Barranquilla, así mismo con celebraciones religiosas, se acompañados por una banda de música.

conservando tanto la estructura de la carrocería, que está dividida por parales, con capote curvo y con escalera para subir al testero, que, aunque parezca decorativo también sirve de carga. Del mismo modo se conserva la estructura dominante de la chiva, con la configuración especular de la simetría en la decoración estética de sus laterales.

Los motocarros que son transporte público dentro de los pequeños municipios. Estos vehículos están siendo importados desde China, y las compañías los venden con los estampados sobre la carrocería (Figura 53). Se puede observar una similitud en la distribución de las franjas horizontales, la combinación de los colores; sin embargo, las configuraciones formales no conservan los juegos de simetría de manera constante en el vehículo.



1.2.3. EL MAESTRO ALEJANDRO SERNA



Aunque la historia de vida del maestro se encuentra escrita en detalle en el cuarto capítulo, se hace una breve reseña para darle un contexto histórico dentro del decorado de las chivas:

En Andes, el 10 de noviembre de 1931, nació el maestro Alejandro Serna. Aunque no contó con la suerte de tener a sus padres, desde muy pequeño, buscó otras oportunidades en la ciudad de Medellín. Desde los siete años inició una relación con la pintura a través de la observación. El maestro no tuvo otro maestro que le explicara, contó con la virtud de ser autodidacta. En la capital antioqueña surgieron sus primeros visos de artista. Al principio, pintaba avisos: su estrategia era observar, remedar y practicar para que, cada vez, le quedaran mejor. Ese fue el punto de partida de la historia del maestro con el arte. Trabajó la rotulación hasta que se perfeccionó y, después, regresó a Andes (Figura 54).

En el año 1955 las carrocerías de los camiones escalera se fabricaban en el taller de Gerardo Colorado. Alejandro Serna llegó a ese lugar para pedir trabajo y se encargó de fondear las carrocerías. Cuando había que decorarlas, Colorado traía a alguien de Medellín; no obstante, cada día Serna progresaba más y más hasta que ya no hubo necesidad de traer más pintores de la capital antioqueña: él se encargaba del diseño. (Figura 55).



Figura 54. Maestro Alejandro Serna y sus dos hijos (Alejandro y Humberto). Andes, Antioquia (1980). Fuente: archivo de la familia Serna.

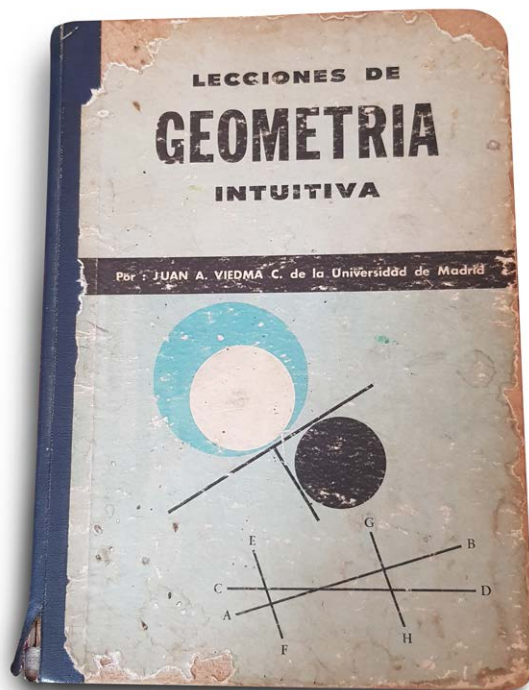


Figura 57. Libro "Lecciones de geometría intuitiva" que aún se conserva en la familia Serna. Fuente: elaboración propia.

Con la introducción de este libro emergió en su pintura una nueva transformación, una nueva oscilación del péndulo, quizá ha llegado a la más profunda y definitiva exploración de la simetría que cualquiera de las anteriores creaciones en sus repertorios. Ahora las chivas podían verse como cristales, los repertorios eran más matéricos visualmente y más hondos en la profundidad de sus líneas, más táctiles y sinuosos; más sombríos —por introducir el color negro— pero, paradójicamente, más vitralista (Figura 58).



Figura 58. Bus escalera pintado por Alejandro Serna. Fuente: Mejía (1998, p. 90).

Su estilo se fue difundiendo por todo el país, razón por la cual le llevaban chivas hasta Andes para que las decorara. Se demoraba por lo menos un mes y en algunos casos hasta tres, porque además de ser muy pulido en su trabajo, la magia de la pintura para él no era otra cosa que el libre devenir del color sobre la lámina de acero, conteniendo unos nervios de acero para que el pulso definiera con exactitud la fuerza con que se trazan las líneas, entendiendo como expresión de un sentimiento gesticulado y no como una premeditada elucubración proyectista.



Figura 61. Maestro Alejandro Serna (2004). Fuente: Sociedad de Mejoras Públicas de Andes, Antioquia.

“La geometría debe ir acompañada de la simetría”, la frase del maestro Serna, quien no llegó a imaginar que, desde los catorce años, se convertiría en representante de las artes populares en Colombia tras pintar más de quinientas chivas (Figura 61). A este oficio se dedicó por más de cuarenta años y se lo transmitió a sus dos hijos, Alejandro y Humberto. Ellos aprendieron el arte de la concentración que se debe poner en cada línea y cómo jugar con la simetría y el color para vestir las escaleras con un contraste fuerte, tal como lo hacía su padre, antes de morir en el 2010.

Como se mencionó anteriormente el maestro Serna, inicia su oficio pintando avisos, por este

motivo no solo se encargaba de la decoración de las escaleras que se parqueaban sobre la fachada de su casa, sino que amplía sus prácticas estéticas en diferentes soportes, porque también tenía conocimientos de trabajar la madera; así que realizó algunos ejemplares de buses escalera a escala y algunas esculturas en madera. La expansión de su pintura llegó a un nivel que se puede detallar en las obras que reposan sobre las paredes de su casa en Andes (Figura 62). Este lugar está impregnado de su presencia, la sala se convirtió en su taller de estudio, que aún conserva las herramientas y los implementos de trabajo que él mismo fabricó y son testigos de su evolución como artista.



Figura 63. Presentación del estilo de la familia Serna y del pintor Alejandro Serna - hijo, en el libro de Carlos Pineda: "Chivas, arcoíris del Camino" (montaje 2020). Fuente: elaboración propia.

En efecto, sus hijos crecieron en un hogar lleno de color y pinceles. Su hijo mayor, Alejandro Serna Quintero, cuando terminó el bachillerato ingresó a estudiar Artes Plásticas en la Universidad de Antioquia, sin embargo, no estuvo allí por más de dos semestres. Se encontró con el decano en la cafetería y le dijo: "¿Usted que está haciendo aquí? ¿Usted es el hijo del maestro Serna?" y él le respondió afirmativamente, pero el profesor le volvió a preguntar: "¿Usted que está haciendo aquí?", a lo que Alejandro respondió: "Pues estudiando Artes Plásticas". Él se sorprendió al escuchar del decano la siguiente afirmación: "Usted no tiene nada que hacer aquí". Y finalmente le explicó: "Lo que pasa es que usted

tiene el maestro en la casa, y viniendo acá lo está perdiendo. Historia del arte usted lo aprende en los libros". (Alejandro Serna hijo, comunicación personal, 9 de agosto de 2018).

La familia Serna ocupa un lugar privilegiado en la memoria histórica del decorado de las chivas o buses escalera en Colombia y así lo demuestra la selección de pintores de Caldas y Antioquia que fueron fotografiados en el libro *Chivas, arcoíris del camino*, publicado por Carlos Pineda a finales del 2018 (Figura 63), —el cual se comenta en detalle más adelante dentro de los documentos revisados en el estado del arte—, donde una vez más se confirma a Alejandro Serna padre, como uno de los pioneros,



Figura 64. Sitio web de la nueva colección “Orígenes” de Haceb. Fuente: <https://www.haceb.com/coleccion-origenes>

comprender, como parte de todo un repertorio cultural y visual que ha sido y sigue siendo apropiado en la vida rural y cuyos repertorios visuales han ido conquistando otras plataformas culturales.

Es así como Alejandro Serna hijo continúa con su legado, y como artista expande su producción hacia otros géneros, formatos, soportes, plataformas haciendo que su estilo tome más posicionamiento como canon. Lo anterior se puede ver claramente en un proyecto liderado por Haceb, empresa líder en el país desde 1940 en la fabricación de electrodomésticos para cocción, refrigeración, lavado, calentamiento de agua y aire acondicionado. Siguiendo su apuesta comercial basada en la innovación y la generación de experiencias sorprendentes, la firma lanzó al mercado una nueva línea de productos llamada “Orígenes” (Figura 64).

Previo al lanzamiento de la línea en el mes de noviembre de 2018, Alejandro Serna hijo participó en el proyecto “Diseño colombiano”, que la empresa llevó hasta lugares tradicionales como Andes, en Antioquia. La labor de Serna consistió en pintar la puerta de una nevera, la parte frontal de una estufa y cinco hornos milusos —gama nueva de hornos que saldría al mercado de este proyecto—. El patrón del estilo Serna es el que toma fuerza en la nueva línea de neveras y minibares, que además de encerrar lo más simbólico de la cultura y el patrimonio inmaterial de Colombia, presenta objetos llamativos por su color y decorados de tal manera que pueden ser ubicados en cualquier ambiente de la casa o la oficina. Con esto, se busca cambiar el paradigma de disponer los electrodomésticos solo en la cocina. En el sitio web oficial se da a conocer esta línea que lleva por nombre “Chivas”.

The screenshot displays the Hacerb website's product page for the 'Chivas' refrigerator collection. At the top, a navigation bar includes categories like 'LAVADORAS Y SECADORAS', 'AIRE ACONDICIONADO', 'REFRIGERACIÓN', 'CALENTADORES', 'COCINA', 'PEDUENOS ELECTRODOMESTICOS', and 'SAN'. A search bar and user icons are also present.

The main banner features the 'CHIVAS' logo and a video player titled 'Nueva Colección Orígenes - Chivas'. The video content shows a red refrigerator with a colorful, abstract design and the year '1913'. Below the video, a text block explains the brand's origin: 'Se bautizaron como "Chivas" por el sonido del claxon que se escuchaba. Las chivas escalan montañas como nadie, cargando músicos, llevando conciertos, fiesta y alegría. Sin detenerse, hoy "La Consentida", "La Andariega" o "El Árabe", nos siguen conduciendo al arco iris, origen de nuestra identidad en esta nueva colección.'

Below the banner, there are two images of the refrigerators in a modern living room setting. The 'PICHIRILO' model is a mini bar with a colorful, abstract design. The 'LA CONSENTIDA' model is a larger refrigerator with a similar design.

The product listings include:

- MINI BAR 87L "PICHIRILO"**: Revisa la historia de nuestros caminos y pueblos con esta pieza cargada de color. Con congelador independiente, práctica puerta para separar tus alimentos, contrapuerta con espacios para latas, bebidas y deliciosos antojos, puerta con llave de seguridad y enteraños removibles e intercambiables en alambroón. **COMPRAR**
- HIMALAYA 375 SIN PANEL DIGITAL "LA CONSENTIDA"**: Esta pieza llena de inspiración las historias de tu cocina. Nevera Himalaya con control interactivo y 5 niveles de temperatura, función de congelamiento rápido, alarma de puerta abierta y tecnología de frescura envolvente. **COMPRAR**

Figura 66. Sitio web de la nueva línea de neveras y minibares "Chivas" de Hacerb. Fuente: <https://www.hacerb.com/leccion-origenes>

que conocieron la obra del maestro o sus videos por YouTube y quieren aprender su técnica para armar estructuras simétricas, incluso muchas mujeres se inspiran en su trabajo para crear nuevos mandalas y cuando él les enseña algunos se terminan llevando una obra pintada por sus manos (Figura 67).

Es importante mencionar que dentro de la municipalidad también se han desarrollado otros proyectos urbanos donde han hecho la promoción del patrimonio cultural de las chivas, a través de murales urbanos y restauración a las cajas de los lustrabotas del municipio de Andes, un proyecto de la Sociedad de mejoras públicas de Andes, que refuerzan el sentido de pertenencia por el estilo Serna dentro de las personas en el municipio de Andes.

También hace la transmisión de este patrimonio a través de programas de televisión del canal regional AUPAN, en el que explica cómo se desarrolla un esquema simétrico o en entrevistas, como por ejemplo en el programa *Tintiando con la firma* que su presentador comenta que hoy en día más de una familia de Andes quiere tener una obra de Alejandro Serna hijo en su casa (<https://aupan.tv/2019/07/24/tintiando-con-la-firma-alejandro-serna-23-de-julio-de-2019/>).

Finalmente, la alcaldía de Medellín en el Desfile de Chivas y Flores también hace visible este patrimonio inmaterial. Desde que murió el maestro ha estado presente “la línea del maestro Alejandro Serna”, en la que invitan a Alejandro Serna hijo a subirse a una plataforma para que vaya haciendo trazados durante el desfile. A sus costados se exhiben algunas de las láminas de chivas antiguas que el maestro pintó y que él aún las conserva (Figura 68).



Figura 68. Línea del maestro Alejandro Serna en el Desfile de Chivas y Flores. Medellín, Antioquia (2018). Fuente: elaboración propia

En el siguiente apartado veremos cuales son las diferencias en el decorado de las chivas según la región a la que pertenezcan, estos referentes o antecedentes visuales sirven para contextualizar el objeto propiamente de esta tesis, que son las chivas de la región andina.



1.2.4 SIMILITUDES Y DIFERENCIAS DEL DECORADO DE BUSES ESCALERAS: ZONA CARIBE, ZONA ANDINA Y SUROCCIDENTE COLOMBIANO



Como se comentó al inicio del capítulo, las chivas o buses escalera se presentan de forma generalizada en tres regiones del país, que para esta investigación las hemos delimitado por zonas: la Atlántica, sin incluir la Guajira, la Andina —en especial, a lo largo de Antioquia y el viejo Caldas— y la Pacífica, que no incluye Chocó, solo los departamentos del

carga, bus, correo, medio de sustento, entre otros. Por lo tanto, este medio de transporte no puede desligarse del desarrollo de las diversas culturas populares a la luz de las cuales ha nacido, con sus variaciones en colores, diseños, temas y lenguajes. Es a través de ellas y de otras manifestaciones materiales de su cultura como se hace inteligible su visión del mundo, su vida diaria y sus personajes. Si las condiciones y oportunidades fueran diferentes para quienes decoran estos vehículos, se podrían realizar producciones visuales tan significativas como las producidas por los pintores. Como lo describe Dewey en su libro *El arte como experiencia*:





La noción popular proviene de una separación del arte de los objetos y escenas de la experiencia ordinaria, que muchos teóricos se jactan de sostener y elaborar. En el momento en que los objetos selectos y distinguidos se conectan estrechamente con el producto de vocaciones usuales, es cuando la apreciación de aquellos es más madura y más profunda. Cuando determinados objetos son reconocidos como obras de arte por la gente cultivada, se revelan insustanciales a la masa del pueblo por su lejanía, en ese momento en que el hambre estética está dispuesta a buscar lo barato y lo vulgar. (2008, p. 6)

En estos vehículos existe algo más que utilitarismo. Se podría decir que, en ellos, se entrelazan las bases de una estética popular, arraigada en la experiencia colectiva de la gente. Es una cultura que se califica como pintoresca y en la que los artistas, que son los pintores de los decorados, los protagonistas

de cada obra, crean maneras propias de tratar el color, las formas, los temas. En los repertorios visuales elaborados por el maestro Alejandro Serna, esto forma parte de una cultura distinta que replantea la función del arte mismo, lo baja del pedestal desde el cual se le mira y se pone al alcance de las propias necesidades, fuera del esquema de consumo implícito en las denominaciones elitistas de “cuadro”, “escultura” o “modelado”, para extenderlo a lo largo y ancho de un espacio aparentemente creado para todo, menos para ser una obra de arte con chasis, motor, ruedas y cornetas.

No se trata de hablar del “producto” artístico, pues parecería introducir el mercantilismo en el recinto sagrado de la estética, y este no es el caso. La creatividad artística no se puede confundir con la productividad eficiente, porque la obra no es un mero objeto producido, sino que es un modo de expresión, una vivencia estética que involucra cosmovisión. En efecto, estas producciones artísticas en las chivas es expresión de un mundo vivido por el artista con sus sentidos y su psiquismo. La apropiación identitaria de estos buses, consiste en la apropiación estética por parte del público. Si la creatividad es un modo de expresión, la apropiación es una actitud que es mucho más que recibir la caricia de una armonía de ritmos o la disonancia de líneas y colores. Es una labor conjunta de la sensibilidad y del intelecto que está cargado de conocimientos, experiencias, recuerdos, ideas y formas de pensar, con el fin de establecer, por vía de diferentes mediaciones un nexo entre la obra y la realidad. En esto reside la grandeza del producto artístico, pero también la dificultad para su posicionamiento y empoderamiento en la sociedad.

Tabla 1. Matriz que analiza las divergencias más palpables entre las chivas: estructura, color y diseño. Fuente: elaboración propia.

		<h2>Regiones</h2>			
		 Criterios	 Zona Atlántica	 Zona Andina	 Zona Pacífica
Estructura		<p>La chiva costeña que aún se conserva en esta región se resignifica a través del ejercicio comercial para el turismo cultural que circula dentro de la ciudad de Cartagena de Indias. Con el tiempo, se ha reemplazado por buses de carrocería metálica que, con la modernización de los medios de transporte, vienen con aire acondicionado y cubren rutas hasta lejanos lugares del Sinú o la Alta Guajira.</p>	<p>En esta región, sobre todo en Antioquia y Caldas, se respeta la manera de llamarlo “bus escalera”, porque, como su nombre lo indica, es un vehículo que, en la parte posterior, tiene una escalera para subir la carga al techo —llamado capacete—, donde normalmente va la carga o también viajan pasajeros. Solo algunos aún le llaman “línea” a la chiva.</p> <p>El suroeste de Antioquia tiene la mayor población de buses escalera en Colombia. En el año 2004, este medio de transporte fue reconocido como patrimonio cultural del municipio de Andes y, luego, en el 2008, del país.</p>	<p>Al igual que en la costa Atlántica, en esta región se le suele llamar coloquialmente “chiva”, que proviene del sonido de la antigua bocina de los buses y que los campesinos asimilaban con un balido.</p> <p>Actualmente, en el suroccidente colombiano, las chivas se pueden dividir en dos grupos: el primero, las que circulan por Risaralda y el norte del Valle, y el segundo, las que viajan por el sur del Valle, Cauca y Nariño.</p>	
Aspectos físicos		<p>Anteriormente, las chivas se caracterizaban por su carrocería de madera, cerrada y con un solo acceso, ubicado al costado derecho del vehículo. Hoy en día, se conforman con el estilo de distribución por bancas y tienen una cantidad de accesos equivalente a las bancas para los pasajeros. En la ciudad de Cartagena, se encuentran chivas cortas de cinco bancas, pero las más comunes para el turismo son las de nueve bancas. Actualmente, los buses que transitan por la ciudad no tienen la escalera en la parte posterior, ni tampoco el estribo, que era la plataforma del testero usada para llevar objetos o personas paradas en la parte de atrás.</p>	<p>La morfología de los buses escalera ha sufrido varias transformaciones de carpinteros que, desde los inicios, tomaron de referente los buses extranjeros o realizaron una síntesis de los vagones de ferrocarril con el chasis totalmente destapado por los costados del estribo, con remates y ángulos rectos. Los chasis se alargan y soportan hasta nueve bancas, que se pueden remover para llevar carga de mayor volumen. A la parte trasera se le adiciona una tapa sostenida con cadenas que funciona como maletero, mecanismo aún usado en municipios de Caldas, como Manizales, Supía y Pensilvania. Sin embargo, en otros lugares, el maletero tiende a suprimirse debido a los desajustes que sufre la estructura de la carrocería.</p>	<p>La carrocería autóctona de la chiva caucana y nariñense es más redonda que la escalera. Su parte delantera y posterior remata en suaves curvas. En la parte inferior de los costados remata en un estribo que es continuo, cubre la mitad de las ruedas traseras y también va decorado.</p> <p>Para evitar que la carga se salga en las curvas, se colocan varillas a lo largo del costado izquierdo sobre las ventanas. En los vidrios traseros también se colocan varillas que protegen a las personas de la carga que lleva el capacete, el cual tiene un travesaño que permite colocar, en forma triangular, una carpa de lona gruesa para proteger la carga del polvo y la lluvia.</p>	

Regiones



Diseño

Aspectos físicos

Zona Atlántica



El dibujo figurativo siempre ha sido la manera de decoración de la chiva costeña. Sin embargo, se puede observar cómo se han ido implementando otras técnicas en aerógrafo, así como el vinilo adhesivo para calcomanías (corazón) y el canon dominante de la zona andina ha llegado a cambiar el estilo de creación en las chivas de la costa.

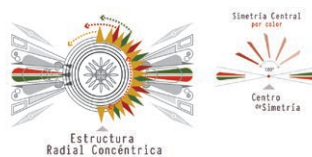
Hace algunos años dominaban los temas mitológicos, pero esto ha ido cambiando por la influencia del turismo, sobre todo, en la ciudad de Cartagena de Indias. Los laterales son como una ventana al mundo del folclor, sus bailes tradicionales, que invitan a realizar un viaje en chiva, visitar la región y observar en vivo el patrimonio cultural que se conserva, por ejemplo, en las rancharías de la Guajira.

Zona Andina



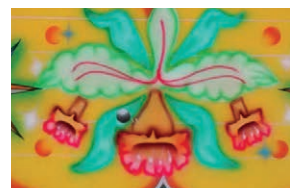
El frente de las escaleras se decora con un tablero que tiene el nombre de la chiva. Este, muchas veces, se suele pintar sobre vidrio.

Cada pintor tiene el estilo para su alfabeto, anteriormente, en la mayoría de estos buses, solo se observaba la caligrafía cúfica, proveniente de Irak, y caracterizada por líneas rectas y ángulos alargados. Los laterales se fragmentan en seis u ocho franjas de colores, profundamente decoradas con dibujos geométricos, que presentan múltiples combinaciones de radiación y simetría.



En la parte posterior o “testero”, se encuentra la tapa del maletero —usualmente llamado “paisaje”—, en el que predomina el tema religioso o la imagen que el dueño desea pintar.

Zona Pacífica



En la decoración lateral se puede apreciar un real interés por la naturaleza (Madre Tierra), la vegetación y las flores. En especial, la abstracción de la orquídea es esencial. Sin embargo, se observa que, a través de la implementación de la técnica de pintura en aerógrafo, con plantillas, y luego, con la digitalización e impresión fotográfica en vinilo adhesivo, ha habido claramente una evolución de este símbolo cultural en esta región. Actualmente, se implementó la imagen figurativa al final de los laterales, en la que predominan los temas mitológicos, en especial, la superstición, el mito y el exotismo.

estas composiciones pictóricas en las chivas es como si viviéramos simultáneamente varios relatos históricos, donde sabemos bien que en cada uno de ellos se desempeña un papel distinto. Donde no siempre nos resistimos al deseo de reinterpretarlos, remodelarlos, para adaptarlos a la situación actual. Como lo explica Marc Augé (1998), en su libro *las formas del olvido*:

En ambos casos, escritos o no, estos relatos son siempre (incluso cuando no son fabulaciones”, productos de la imaginación”, exageraciones” susceptibles de suscitar la sonrisa de otros testimonios) el fruto de la memoria y del olvido, de un trabajo de composición y de recomposición que refleja la tensión ejercida por la espera del futuro sobre la interpretación del pasado. (1998, p.47)

A través del paralelo, se pudo evidenciar que en la ciudad de Cartagena, hubo una transformación en la iconografía del panel lateral, hace dos años los elementos representativos de la cultura y monumentos de la ciudad ocupaban todo el espacio del lateral de la chiva, y a partir del 2018 se comenzó a elaborar una configuración de hibridismo⁷ en los laterales de las chivas, que ha tomado más fuerza en el año 2019 haciendo una fusión entre dos franjas de composición

7 Hoy en día, el término “hibridismo” se utiliza para afirmar que todas las culturas están interrelacionadas, ninguna es única, ninguna mantiene su pureza originaria, todas son híbridas, heterogéneas. (Burke, 2010, p.101-102). La idea de Híbrido se asocia en el pensamiento de Bajtín a otros dos conceptos fundamentales: “heteroglosia” y “polifonía” que se detallará ampliamente cuando se aborda “lo popular”.



Figura 70. Pintor Martín Padilla (más conocido como Monkey), pintando en el parqueadero de San Francisco en la ciudad de Cartagena (2019). Fuente: elaboración propia.

de “arte paisa” como se suele llamar en Cartagena al trazo de formas con base en pincel más el compás y una franja central donde enmarca los símbolos de la ciudad o paisajes representativos de la cultura cartagenera involucrando tipografía (Figura 70); composición que transforma el esquema visual que por mucho tiempo se ha mantenido en el tiempo y brindando la oportunidad de obtener nuevas tendencias en la iconografía de las chivas y su evolución en el arte popular.

La tipografía está presente en la mayoría de las chivas antioqueñas en su parte frontal y de manera sutil. Esta demarca un título ya sea del nombre de la chiva o el nombre de la población por donde hace su recorrido. Finalmente es evidente el uso de reglas, compás, medidas casi perfectas en la elaboración de sus diseños.

En comparación con la zona del Pacífico —Cauca y Nariño— tienen creaciones con un estilo muy orgánicas; al contrario de la zona antioqueña anteriormente no realizaban dibujos sobre los vidrios de las tres ventanas traseras para no perder visibilidad hacia la parte de atrás, sin embargo con las nuevas tecnologías de impresión, hacen uso de la impresión en plotter sobre vinilo adhesivo para imprimir imágenes relacionadas con su cosmovisión mezclados con mensajes relacionados que hablan acerca de las características del transporte; sobre el tablón de madera cubierto con lámina metálica están soldadas las dos escalerillas en los extremos, una a cada lado, para facilitar el acceso al techo o capacete (Figura 721).

Mientras que las chivas antioqueñas utilizan el recurso del compás y la regla para realizar sus diseños, en esta zona hacen uso de plantillas para marcar el ritmo y las cenefas que van a lo largo de los laterales y los estribos. Por lo tanto, encontramos una serie de módulos repetitivos que se encuentran integrados dentro del sistema gráfico que presenta la chiva de esta zona, los cuales componen la mayor parte o la totalidad de su decorado. Estos módulos o imágenes en secuencia son comúnmente apaisados, es decir se encuentran en posición horizontal, pero se encuentran en diferentes tamaños, peso visual y con diferentes formas.



Figura 71. Escalera de Caramanta con capó decorado con llamas de fuego. Técnica de aerógrafo. Supía, Caldas, año 2018. Fuente: elaboración propia.



Figura 72. Testero y faldón en chivas caucanas, año 2017. Fuente: elaboración propia.



Figura 74. Uso de plantillas de papel bond como molde para fondear el estribo con aerógrafo y reservar el módulo para luego ser delineado con pincel, Piendamó, Consolas VAVE, año 2018. Fuente: elaboración propia.

a mano alzada, donde se puede percibir algunas de las imprecisiones en los trazos del pincel (Figura 74).

Es interesante detenerse a analizar esta técnica en dos aspectos: el primero, es observar que se trabaja a mano alzada y se utilizan una serie de plantillas a partir de objetos, como por ejemplo lo hacían los primeros pintores de escalera usando objetos circulares, como platos o tapas, para la realización de círculos en el decorado. De igual manera hay unas formas de creación muy particulares en esta región, ya que el canon de esta región no requiere el uso de regla ni compás para sus decorados. La palabra retroceso es compleja de explicar, pero aquí tiene que ver con dejar una cosa y retomar otra para acercarse a unas formas anteriores, así que puede considerarse en esta técnica que hay un retroceso, no solo por el uso de los trazos a mano alzada, sino que la forma de proceder es como una vuelta al pasado; y el



ANDES

TOE-014

ANDES

TAJ-308

ANDES

TAJ-5

Royal Condor
BOOTS
Tachos y
Barridos

ADYOSERVICIO
DOMICILIO: 841 44 88

Corresponsal
Bancario

otras regiones y promovió un estilo característico de decoración de estos vehículos en todo el país.

Esta tradición aún se encuentra viva gracias a los hijos del maestro Serna, que continúan con su legado, y a muchos pintores que han acogido su técnica y subliman su estilo. Por consiguiente, la primera parte del problema que se aborda en esta tesis es que, aunque estos repertorios visuales se encuentran instalados en la dimensión pública de la memoria colectiva de Andes, no se han documentado desde esta perspectiva histórica ni se ha recopilado el desarrollo de estas prácticas estéticas en el decorado de chivas, una mirada hasta ahora no tomada en cuenta. Y es muy probable que con el paso del tiempo se olvide la obra del maestro Serna, al igual que sus procesos de creación, su técnica y su conocimiento en la fabricación de herramientas; todo un acervo cultural que forma parte del patrimonio inmaterial de Andes.

Vistas de esta manera, las prácticas estéticas en el decorado de las chivas adquieren otra dimensión y se insertan en el conjunto de elementos culturales identitarios del país, al que pertenecen también la elaboración del sombrero vueltiao⁹, la mochila wayuu¹⁰, la técnica de orfebrería de filigrana en

Mompox¹¹, una buena taza de café y un tamal envuelto en hoja de bijao, o la imagen típica del Divino Niño o del Sagrado Corazón de Jesús. Estos elementos forman parte de la cultura de Colombia y de un sentido de pertenencia que defiende un imaginario colectivo de “nación”, concepto que explica Benedict Anderson (1983) en su libro *Comunidades imaginadas*:

Mi punto de partida es la afirmación de que la nacionalidad, o la «calidad de nación» — como podríamos preferir decirlo, en vista de las variadas significaciones de la primera palabra—, al igual que el nacionalismo, son artefactos culturales de una clase particular. A fin de entenderlos adecuadamente, necesitamos considerar con cuidado cómo han llegado a ser en la historia, en qué formas han cambiado sus significados a través del tiempo y por qué, en la actualidad, tienen una legitimidad emocional tan profunda (p. 21).

El autor trata de demostrar que los artefactos se vuelven «modulares», esto es, son capaces de ser trasplantados a diversos terrenos sociales, mezclables con una variedad amplia de constelaciones políticas e ideológicas. Y en cuanto a la legitimidad emocional, esta permite comprender cómo las chivas, al ser artefactos culturales tan particulares, generan afectaciones tan profundas. Así pues, la idea de «nación»

9 El sombrero vueltiao es típico de la zona Caribe. Se reconoce como símbolo cultural de la nación mediante la Ley 908 del 8 de septiembre de 2004.

10 Estas mochilas son tejidas a mano por las mujeres de la comunidad indígena wayuu, ubicada en la península de La Guajira, al norte de Colombia. Se caracterizan por el uso de colores brillantes y saturados y por diseños inspirados en su simbología.

11 La filigrana de Mompox es una técnica de orfebrería de carácter internacional. En ella se mezcla lo aborigen precolombino con las técnicas heredadas de los colonizadores españoles, con notable influencia árabe.

Colombia en el año 2004—, su obra adquirió valor en la región y en la dimensión pública y colectiva del patrimonio cultural inmaterial.

Régis Debray (2001) afirma que el término «transmisión» agrupa todo lo relacionado con la dinámica colectiva y que el acto de «transmitir» moviliza una información dentro del tiempo, entre esferas espacio-temporales distintas. Es un juego de intercambios temporales, de un «aquí» —un estado en acción—, de un «allá» —un tiempo que ya pasó— y del «ahora» —el tiempo presente—, que lleva a que la transmisión tenga un horizonte histórico originado en una prestación técnica de tradición que utiliza algún tipo de soporte. En este caso, las chivas corresponden al soporte que, a lo largo del tiempo, ha mantenido y visibilizado los repertorios que pintó el maestro en ellas.

La tradición tiene que ver con la generación, con el hecho biológico que existe en las sociedades más pequeñas y más grandes; la transmisión comienza por la educación (padre-hijo, maestro-discípulo, profesor-alumno, compañero-aprendiz). Pero no se detiene ahí. De todos modos, se extiende en el tiempo, según sus obligaciones, jerarquías y protocolos determinados que progresan por etapas o niveles, siguiendo una sucesión regulada, como podemos ver en las formas elevadas que constituyen los rituales de cooptación, aprendizaje, afiliación o adopción (sucesor, hijo espiritual, albacea testamentario, etc.) (Debray, 2001, p. 17-18).

Esta transmisión entre pintores, entre miembros de la comunidad, entre regiones, genera un vector de cultura, portador de la competencia adquirida en la decoración de las chivas que, a su vez, funciona como guardián de la memoria. La manera como sucede esta aculturación es un proceso que remite al transcurso del tiempo y al dominio del sentido, que luego se puede ver como la extensión contemporánea de los patrimonios de la memoria. Este ejercicio patrimonial marca la aparición de una nueva postura en el aprendizaje del decorado que emerge en las nuevas civilizaciones, esto es, en pintores de chivas que subliman el canon visual creado por el maestro Alejandro Serna. De ahí que sea necesario crear un depósito de la obra del maestro, para conocer su legado, comprender la dimensión de su obra y legitimar y conservar su arte como parte del patrimonio inmaterial que está ligado a la historia del decorado de las chivas en Colombia. «Es el momento fundacional y decisivo, ya que garantiza el salto de lo inmemorial a lo memorable. La condición radica en el depósito. No transmitimos sino lo que hemos logrado conservar. No hay diferido sino lo que se ha retenido» (Debray, 2001, p. 36).

Después de comprender la obra del maestro Alejandro Serna en todas sus dimensiones, se plantea la tercera parte del problema, a partir del momento en el que las chivas fueron declaradas bienes de interés cultural y patrimonial en el municipio de Andes, Antioquia (Acuerdo Municipal 015 de marzo de 2004). Una vez más, se hace necesario reconocer la importancia de quienes pintan estos vehículos y cómo este oficio forma parte del patrimonio cultural material e inmaterial del país, ese conocimiento intangible

conservación, colecciones y museos)», dice Debray (2001, p. 93), y es precisamente así como se quiere conservar la chiva: dentro del paisaje campesino, inmersa en su entorno natural, mientras exhibe los repertorios visuales del maestro Alejandro Serna al transitar.

Los buses escalera, son objetos utilitarios. No fueron creados como piezas de arte, sino como elementos que cumplen una función. «El hombre que las hizo no fue considerado otra cosa que un artesano, un *tekhton*, lo que significa constructor de barcos, carpintero, herrero, escultor todo en uno» (Bámbula, 1993, p. 107). El objetivo del artesano descrito por Bámbula no era hacer «arte»; incluso, no hubiera llegado a ese resultado si su propósito era hacer un objeto religioso. En el caso del maestro Serna, lo que resulta más interesante es la función social de lo que él producía: su objetivo no era crear objetos que tuvieran un uso religioso, por ejemplo.

Por su particularidad, los objetos desarrollan ciertos vínculos que ningún otro ente artificial genera. Algunos de ellos tienen la facultad de convertirse casi en una prótesis del cuerpo humano, no desde una mirada operativa, sino desde los vínculos íntimos que crean con su poseedor, los cuales abarcan emociones y sentimientos. Otros objetos, en relación con la textualización, entran a formar parte de un contexto territorial, bien sea de carácter social, cultural, geográfico o estético. En lo que concierne a las chivas, estas son objetos con capacidad simbólica que, por acumulación histórica, han logrado transmitir un cúmulo de situaciones, sentimientos y emociones de generación en generación. El mensaje que comunican estos artefactos corresponde a un grupo finito y ordenado de elementos de percepción en su

estructura morfológica, que son extraídos de los repertorios visuales que portan en su decoración y son ensamblados en un sistema de identificación socio-cultural. En efecto, el maestro Serna decoró unos objetos que, en principio, no tenían uso estético.

Los objetos con valores estéticos llevan al usuario del conocimiento a la experiencia. En este sentido, el objeto ya no es solo una estructura de conocimiento, sino también una experiencia altamente sensible para la memoria, que forma parte de la esencia de una cultura, de un grupo. Por lo tanto, esa particularidad de la morfología y la ideología cultural se traduce en el objeto y hace que una persona se sienta identificada con él, que «lo convierta en símbolo y efectúe el juicio de valor ‘es bello’; a lo estético, pues, le concierne cautivar, seducir, es el mensaje objetual con retórica (metáfora) y poética (belleza objetiva)» (Sánchez, 2001, p. 84).

Otorgar, por influencia de un determinado círculo de personas, un uso estético a un determinado tipo de objetos es precisamente lo que marca la diferencia entre el arte popular y el arte culto —y, concretamente, esta es la narrativa del museo, del arte institucional y del arte moderno—. Al respecto, dice Walter Benjamin (2012) que «las obras de arte son recibidas y valoradas en distintos niveles, de los cuales se destacan dos polos: en uno, el acento está puesto en el valor cultural; en el otro, en el valor exhibicionista de la obra» (p.34). Así pues, un objeto debe tener una función estética para ser contemplada: ese es su boleto de entrada al museo; si no la tiene, el objeto no tendrá lugar en ese espacio.

Lo subversivo en la obra del maestro Serna está en que rompe las barreras del arte desde la dimensión

por antropólogos y etnógrafos que las trasladaron a un museo en Francia. De ahí que el cortometraje comience con una frase contundente: «Cuando los hombres están muertos, entran en la historia. Cuando las estatuas están muertas, entran en el arte. Esta botánica de la muerte es lo que nosotros llamamos la cultura» (Marker y Resnais, 1953, 1m:41s).

En consecuencia, se podría decir que los museos son cementerios, sobre todo los museos arqueológicos, donde el objeto es intocable y no se puede manipular. El arte contemporáneo, en su narrativa, separa el objeto de su vida cotidiana, pero, en un trabajo como el del maestro Serna, no se presenta esta separación: la chiva transita constantemente por las carreteras; es un objeto vivo y su función social es fundamental. En otras palabras, la chiva, aun cuando tiene valor estético, no se separa de la cotidianidad, de su dimensión útil. Ahí radica la relevancia de este estudio.

Otro aspecto que forma parte del planteamiento del problema es la dimensión temporal, relacionada con el desarrollo de la habilidad. En la decoración de las chivas se crea una especie de circularidad entre dibujar y «tirar líneas» —entintar o rellenar superficies—, y además, en lo que respecta a la repetición y la práctica, tiene un enfoque artesanal, porque se piensa y se va haciendo al mismo tiempo —muy diferente al trabajo en computador—. Sennett (2009), en su libro *El artesano*, plantea una discusión acerca del diseño asistido por computador. De acuerdo con el autor, este tipo de diseño impide pensar con rapidez en la escala: lo táctil, lo relacional y lo incompleto son experiencias físicas que únicamente tienen lugar en el acto de dibujar. El dibujo representa una gama amplia

de experiencias que no se puede percibir de la misma manera cuando se produce en sistemas digitales.

El diseño asistido por ordenador podría servir como emblema de un gran desafío que la sociedad moderna debe afrontar: el de pensar como artesanos que hacen un buen uso de la tecnología. «Conocimiento encarnado» es una expresión actual de moda en las ciencias sociales, pero «pensar como artesano» no es solo una actitud mental, sino también una importante dimensión social (Sennett, 2009, p. 61).

La destreza que alcanzó el maestro Serna no fue fortuita: su método de observación y repetición hizo que desarrollara la habilidad de pintar desde la infancia. Su estilo se distingue por ser muy prolijo en el trazo de las líneas y por la complejidad de la composición en cuanto a simetría y manejo de las configuraciones formales en el espacio. Se podría decir que alcanzó un patrón de perfección que raramente se logra. Su idea era simplemente hacer un buen decorado; sin embargo, esto también pudo haber sido una fórmula para desahogar su frustración, al volcarla sobre la lámina de la chiva.

Sería extraño pensar que el deseo del maestro de hacer un buen trabajo y obtener una pronta retribución económica se cumplía al pintar con afán la chiva como para «salir del paso». Al parecer, la experiencia de elaborar un trabajo de gran calidad era inherente al conocimiento tácito del maestro, razón por la cual su excelencia se podría ver como una obsesión, tal como lo señala la palabra «impelido», que «alude a la energía obsesiva de la que

ideas y creencias a partir de aspectos puntuales de aquellas que les precedieron» (p. 30).

La idea de «identidad» es fundamental para que exista una marca nacional. «Tener una *identidad* sería, ante todo, tener un país, una ciudad o un barrio, una *entidad* donde todo lo compartido por los que habitan ese lugar se vuelve idéntico o intercambiable» (García Canclini, 2005, p. 177), como cuando se habla del valor de la chiva para una zona geográfica como Antioquia, en relación con los repertorios visuales de Andes pintados por el maestro Serna. La integración de estos dos elementos —la chiva y los repertorios visuales— ha sido reconocida por el Ministerio de Cultura de Colombia y otras entidades por medio de normas y acuerdos institucionales, como parte del patrimonio inmaterial que se debe proteger.

Una vez recuperado el patrimonio, o al menos una parte fundamental, la relación con el territorio vuelve a ser como antes: una relación natural. Puesto que se nació en esas tierras, en medio de ese paisaje, la identidad es algo indudable. Pero como a la vez se tiene la memoria de lo perdido y reconquistado, se celebran y guardan los signos que lo evocan. La identidad tiene su santuario en los monumentos y museos; está en todas partes, pero se condensa en colecciones que reúnen lo esencial (García Canclini, 2005, p. 178).

Tras confirmar que no se trata solo de las prácticas estéticas o de los objetos, sino que estos se encuentran articulados, surge el reconocimiento de la chiva, el posicionamiento del sombrero vueltiao

hecho en caña flecha¹² por los indígenas zenú del Caribe colombiano, el empoderamiento de las mujeres de La Guajira que tejen las mochilas wayuu y, en general, un conjunto de artefactos culturales que posibilita tener referentes comunes y despierta el sentido de pertenencia por Colombia. Se podría hacer un listado interminable, en el cual se nombrarían, tarde o temprano, los repertorios visuales del maestro Alejandro Serna presentes en la chiva, porque «ver pintura es ver tocar, ver los gestos de la mano del artista» (Mitchell, 2005, p. 19), imaginar el origen de esos repertorios, recobrar la esencia y recrear en la mente al artista que los pintó. Se trata de un conjunto de manifestaciones intangibles que, aunque por momentos no se expresa en objetos, se reconstruye a modo de imaginario colectivo y representa el patrimonio nacional como elemento identitario de ser colombiano.

Volviendo a la familia Serna, Alejandro Serna hijo, con su legado, encarna los repertorios visuales que su padre compuso sobre las láminas de las chivas de Andes y plasma una y otra vez los decorados con la misma estética para generar un recuerdo, para sublimar un talento, para continuar un canon artístico, para evocar los días en los que pintaba junto a su padre, para hacer del estilo Serna un sello o una huella que perdure en la memoria de los andinos y que quizás, en un tiempo futuro, sea la imagen representativa de todo un país, de la misma manera que los

¹² La *Gynerium sagittatum*, llamada comúnmente «caña flecha», es una planta gramínea, originaria de América, muy parecida a la caña de azúcar, pero con el tallo y las hojas más delgadas.



ANDES

TAJ-300
MEDELLIN

- Identificar las categorías morfológicas en la obra del maestro Serna, las cuales dan origen a la densidad y la exuberancia en el decorado de las chivas.
- Definir la importancia que tiene el arte de la decoración de chivas, por medio del análisis iconográfico de los repertorios visuales del estilo Serna, para evidenciar la evolución hacia otras plataformas culturales que favorecen la difusión y conservación de este patrimonio.

1.6 JUSTIFICACIÓN

Esta investigación es necesaria para comprender la complejidad con que se elaboran las imágenes que conforman los repertorios visuales que dan cuenta del origen del decorado y la manera en que han dejado huella en la historia de la chiva colombiana. Así mismo, este trabajo contribuye a la conservación de la memoria histórica del país, otorgando un lugar a quien, mediante sus prácticas estéticas, visibilizó una parte de la identidad del país en contextos internacionales. Así pues, a continuación, se plantean varias discusiones que son necesarias para comentar las razones por las cuales se elabora este trabajo.

En la historia del arte se han creado vínculos entre el diseño y otras disciplinas tanto de las humanidades como de las ciencias sociales. La percepción de

las imágenes ha permitido señalar, relevar, separar, construir una mirada entre sujetos, desde quien las construye hasta quien las observa, considerando, desde luego, el soporte y el lugar en donde se muestran, para así cuestionar las fronteras que marcan la disciplina de la historia del arte.

En efecto, «bajo categorías como la de autonomía del arte y la contemplación, la estética ortodoxa separa lo estético de la vida ordinaria invocando verdades esencialistas y supra históricas de fuerte matiz religioso» (Mandoki, 2006, p. 26). La forzosa distinción entre arte popular, arte culto, arte mayor, arte menor, arte folclórico o artesanía ha sido siempre una presunción innecesaria.

John Carey (2007), en su libro *¿Para qué sirve el arte?*, comenta que dichas suposiciones no deberían concebirse como axiomas epistémicos del arte o como taxonomías destinadas a clasificar, de manera más específica, algunas de sus técnicas o modos de expresión, pues son, simple y llanamente, paradigmas «culturalmente» contruidos. Así mismo, Pierre Bourdieu (2003), en su libro *El amor al arte*, comenta que «los límites son una arbitrariedad cultural».

Además, el mito de que el arte es exclusivamente estético ha servido para que impere la idea de la producción artística desvinculada de la función social práctica-utilitaria, es decir, fuera de todo interés o utilidad social, fuera de la función contemplativa. En consecuencia, se ha dotado al artista de cualidades de genio superdotado, dueño de una prodigiosa sensibilidad, y se han eliminado otras formas de relación con el arte. En el caso particular que nos ocupa, la producción estética del maestro Serna circula dentro del entorno cotidiano, en su función

es la visión y el presente del futuro es la espera. Así mismo, se pueden distinguir tres tipos de huellas: 1) la huella escrita, convertida en el plano de la operación historiográfica¹⁴; 2) la huella documental, que se puede llamar también impresión, en vez de impronta, impresión en el sentido de afección, y, finalmente, 3) la huella cerebral, cortical o de la que tratan las neurociencias.

Precisamente, esta dimensión temporal justifica que se realice un estudio de estas características, puesto que se propone buscar esas huellas del pasado en el testimonio del presente, para la elaboración de un mito de origen. De manera concreta, este trabajo se pretende identificar cómo las prácticas estéticas del maestro Alejandro Serna fundaron el canon social y visual del decorado de las chivas a lo largo del tiempo, porque el objeto de la historia no es el pasado ni el tiempo, sino «los hombres en el tiempo», como lo explica Ricœur (2000):

[...] porque la fascinación por los orígenes, —«ese ídolo de los orígenes»— se debe a la tematización directa y exclusiva del tiempo; por eso, en la definición debe figurar la referencia a los hombres. Pero se trata de los «hombres del tiempo», lo que implica una relación fundamental entre el presente y el pasado» y correlativamente —«comprender el pasado por el presente»—, entra a en escena la categoría del testimonio en cuanto a huella del pasado en el presente. (p. 221)

14 Michel de Certeau (1993) enfoca el discurso histórico desde la interpretación del lugar que se produce, para comprender de mejor manera las producciones localizables.

El concepto de huella se puede entender como la raíz común al testimonio y al indicio de algo. En ese sentido, es significativo si se logra elaborar una metáfora con su origen cinegético¹⁵, con proposiciones del tipo «el maestro Serna vivió en Andes y allí dejó su huella», por ejemplo. La huella es un indicio de algo que sucedió. Sin embargo, este indicio puede considerarse también, por extensión, como una impronta que se adhiere originariamente a la evocación de la impresión de una letra, o de una marca, en este caso, del estilo Serna, con la cual se da inicio a la fenomenología de la memoria de los camiones escalera en Colombia.

Como se mencionó anteriormente, todas las huellas están en el presente, y, por tanto, este estudio busca que la huella del maestro Alejandro Serna no desaparezca y no caiga en el olvido, sino todo lo contrario, que se la pueda considerar como una huella-signo, como una marca que denote o hable de la presencia del maestro en el arte.

En este estudio están inmersas las realidades instauradas en el lenguaje visual del arte popular expresado en el decorado de los buses escalera. Son realidades factuales del paisaje cotidiano de quienes conviven con ellos, es decir, están emparentadas con la función poética de estos buses, por el énfasis que hacen en el mensaje y por su potencial constitutivo no solo en el arte, sino también en la vida cotidiana, tanto desde la poética como desde la prosaica.

Esto es precisamente de lo que se ocupó Bajtín (1987). Aunque el término «prosaica» no se encuentra

15 La cinegética es el conjunto de las técnicas y estrategias empleadas en el arte de la caza.

coinciden en sus significados. Adicionalmente, y este es un punto clave de este análisis, las chivas o los buses escalera existen de manera híbrida, como objetos semióticos y como objetos artísticos. Son la sumatoria de sus partes individuales o de sus motivos decorativos, creaciones corporativas basadas en la colaboración de pintores, propietarios y conductores.

Es importante aclarar que se hace una distinción entre lo decorativo y lo ornamental: lo primero consiste en el trabajo hecho en las carrocerías del bus escalera que no es esencial para su función, como las elecciones de color o los patrones geométricos o florales que cubren la mayoría de los laterales; y lo segundo es el movimiento estilístico de un elemento constitutivo esencial de la chiva. Los elementos decorativos con valor simbólico, como las imágenes de Jesús o la Virgen María, o referencias textuales, presentan un problema de categorización: pueden fácilmente ser considerados ornamentales. Sin embargo, dado que ningún elemento decorativo individual es constitutivo de su función primaria como vehículo ni tampoco de su función secundaria como elemento semiótico (ya que sus funciones como tal son corporativas), en este trabajo los motivos se enuncian como elementos decorativos y, en el análisis iconográfico, se hace un estudio de cada composición o configuración formal.

Así mismo, vale aclarar que, si bien el maestro decoró más de cuatrocientas chivas durante su vida, para el análisis iconográfico se toma una muestra de tan solo veinte repertorios visuales. Esta muestra está conformada por trece chivas que transitan por el municipio de Andes y siete obras que fueron pintadas durante su trayectoria como artista. La razón por

la cual se eligieron estas chivas es porque aún conservan la pintura original elaborada por el maestro, y algunas de ellas han sido retocadas por sus hijos, Alejandro y Humberto.

Finalmente, es importante enunciar la justificación de este trabajo de investigación doctoral desde el punto de vista disciplinar del diseño —profesión de la autora—, ya que en este estudio es evidente la constante interacción entre el espacio y el diseño, gracias a su dinámica proyectual, sin perder de vista la estrecha relación que guarda la práctica del diseño sobre otras prácticas sociales. Es decir, la recepción o percepción del decorado; el valor comercial; la cuestión de género en los pintores y conductores; la discusión política que hay en el uso de este medio de transporte, por citar algunos ejemplos, aunque hacen parte del tema, son ámbitos que sobrepasan los alcances de la investigación.

El resultado producto del diseño incide directamente sobre las conformaciones que definen los modos de ocupar o transitar un espacio y también, en consecuencia, sobre los comportamientos humanos en un contexto en particular. La conexión entre una disciplina como el diseño y las prácticas sociales se puede recoger en una noción que presenta Roberto Doberti (2011), la cual se construye y se segmenta a lo largo de «unos lineamientos para una teoría del habitar». De esta teoría, precisamente, se toman ideas para la fase de análisis a fin de apoyar los argumentos que definen algunas de las posturas que se plantean dentro de esta investigación.



Figura 75. Mapa de síntesis conceptual de la metodología. Fuente: elaboración propia.

Posteriormente, se realizó la triangulación de la información, para favorecer la sociología de la memoria. Paolo Montesperelli (2004) aborda la memoria como un patrimonio de cada persona, la cual se exterioriza en objetos perceptibles para los otros, como las narraciones, los documentos y los archivos. «La atención hacia las biografías de personas comunes fue luego fortalecida por la difusión de las técnicas y análisis del texto y por varias innovaciones metodológicas en el campo historiográfico» (Montesperelli, 2004, p. 27).

Se consideró entonces la aplicación de metodología mixta, que incluye lo cualitativo, como sucede en la mayor parte de la recolección de los datos, pero también lo cuantitativo, por ejemplo, en el conteo de formas que se repiten dentro del análisis iconográfico de las chivas. Esta metodología mixta permite realizar una lectura adecuada del caso, a partir de la complejidad de las diferentes miradas que se construyen sobre una determinada realidad y los diversos actores que giran alrededor de la vida del maestro Alejandro Serna. De esta manera se construye un «relato de vida» que, además de ser una estrategia para esta investigación encaminada a recopilar información sobre la historia social de las chivas, reconstruye las experiencias personales del maestro Alejandro Serna.

Lo anterior facilita el conocimiento acerca de la relación de la subjetividad con sus imaginarios y representaciones, lo que en palabras de Daniel Bertaux (2005) significa que hay que distinguir tres clases de realidad, que para nuestro caso se relatan a través de la voz del hijo del maestro. La primera sería la realidad histórico-empírica de la

historia realmente vivida, a la que se designa como «itinerario biográfico», que incluye no solo la sucesión de episodios en el tiempo del sujeto, sino también la manera en que este los experimentó, con la descripción desde la percepción y el contexto del momento y los acontecimientos. Por eso, al llegar al capítulo donde se estudia el caso, se encuentran historias de vida, y en esas narraciones se identifican los momentos que tienen que relación con la pintura y cómo los vive el maestro desde su niñez.

La segunda clase de realidad es «la realidad física y semántica», formada por lo que la persona conoce y piensa retrospectivamente de su itinerario biográfico, es decir, es el resultado de los recuerdos más importantes acerca del aprendizaje del decorado —el tema de la pintura como arte popular e identitario del municipio de Andes—, de la totalización subjetiva que hizo de sus experiencias hasta la actualidad en la relación con su padre.

Finalmente, se encuentra «la realidad discursiva» del relato mismo como resultado del diálogo que se realizó en cada entrevista, y que se considera que corresponde para Alejandro Serna hijo y quiere decir acerca de lo que sabe (o como lo recuerda dentro de su memoria histórica) y piensa de la vida de su padre. Sin embargo, en esta investigación no se acude solamente a la fidelidad de un recuerdo, sino también a las modalidades de tiempo, historia y archivo. Esto se convierte en un aspecto a considerar con atención, cuando los objetivos cognitivos de la investigación atañen a valores simbólicos en su arte, actitudes durante el aprendizaje del decorado y el análisis de representaciones iconográficas de Alejandro Serna. En efecto, en la historia de vida

Tabla 2. Constitución de una instancia morfológica alrededor del decorado en chivas o buses escalera. Fuente: elaboración propia.



mínimos que lo componen. Esto permitió establecer relaciones interfigurales mínimas para identificar el estilo Serna.

Así mismo, se diseñaron unas matrices que permiten segmentar los elementos gráficos hallados en la muestra de los repertorios visuales de las chivas y las obras de Alejandro Serna en el municipio de Andes, con base en la recolección y análisis de los datos obtenidos en el proceso investigativo, el seguimiento y el registro del proceso de creación de Alejandro Serna hijo y las entrevistas. La muestra se compone del decorado de trece chivas de Andes que cumplen las siguientes características: 1) transitan por veredas

y municipios aledaños de Andes; 2) fueron pintadas por el maestro Serna, y algunas han sido retocadas por sus hijos, y 3) también fueron elegidas por la accesibilidad al material de estudio. En cuanto a las obras, se escogieron siete obras que visibilizaran la diversidad de materiales y los diferentes formatos usados por el maestro según su función. Así, se trabajó con cuatro obras que son referentes del decorado de chivas, dos que tienen que ver con creaciones humorísticas del maestro y un aviso publicitario.

Esta fase fue crucial para el desarrollo de la investigación, ya que presenta un panorama detallado de los aspectos gráficos presentes tanto en las

con otros pintores y si aprendió algunas técnicas al observar su estilo. Así mismo, se indagó por sus principales clientes y si conocía a otras personas, aparte de sus hijos, que estuvieran interesadas en aprender este arte. Para finalizar, se necesitaba conocer la opinión de Alejandro Serna hijo acerca de la importancia de los buses escalera como patrimonio cultural del municipio de Andes.

Por otra parte, con el objetivo de rastrear las chivas que hubiesen sido decoradas por el maestro Serna se diseñó una plantilla que generó fichas recolectoras de información de las chivas o buses escalera observados en las salidas de campo (Anexo 2), las cuales permitieron recopilar información rápida de parte de los actores del contexto, es decir, de personas del gremio de los pintores y los conductores.

Estas fichas fueron llenadas a mano alzada (Figura 77), porque la información se tomaba en movimiento, en los terminales de transporte o durante el tiempo en que las chivas o los buses escalera se estacionaban frente a las galerías o las plazas de mercado para subir carga y pasajeros. Estas fichas facilitaron la toma de pequeñas notas y la realización de dibujos a manera de sketches, para indicar anomalías en las configuraciones formales de las chivas.

En la segunda fase de categorización y análisis se diseñaron veinte fichas técnicas de una muestra compuesta por trece chivas y siete obras. En ellas se presenta el análisis iconográfico, la clasificación de las categorías mediante una matriz integradora y también se evidencia el proceso de creación de algunas formas base del decorado. Posteriormente,

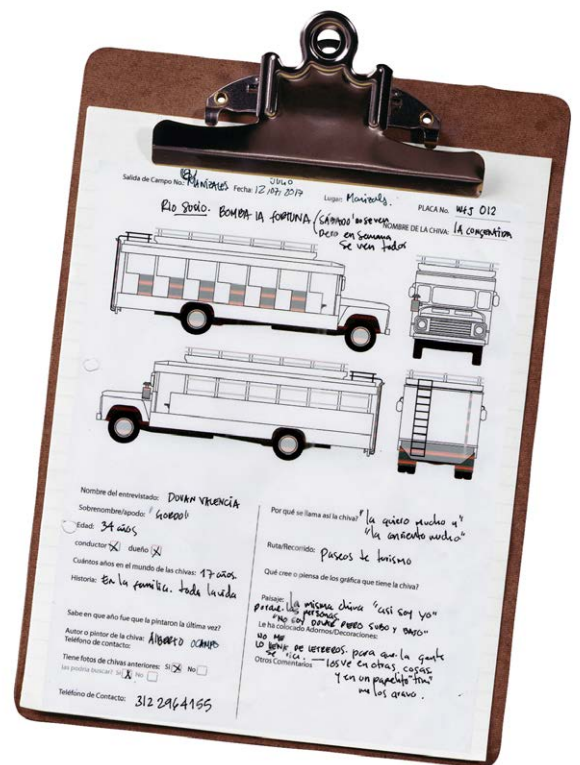


Figura 77. Ficha recolectora. Fuente: elaboración propia.

se clasificaron los conceptos en tres matrices. Este proceso consistió en hallar los patrones marcados en las distintas categorías, subcategorías, patrones jerárquicos y descripciones previamente mencionadas en el análisis iconográfico. Cada chiva analizada contiene una hoja de presentación, una descripción de la paleta de colores y, dependiendo el estado de la pintura y la complejidad del dibujo, dos o tres módulos para ser analizados (Figura 78).



EL CLAVEL ROJO

TAJ947

COMERCIALIZADORA
BARRIO DE GRUPOS
#767

COMERCIALIZADORA
BARRIO DE GRUPOS
#767

¿COMO DUZCO?
MARCO GRATIS
#767
opcion 3

WIKIPEDIA

encontraron solo cinco trabajos formales que se han propuesto trabajar la chiva o el bus escalera como objeto de estudio. De hecho, uno de ellos es un artículo propio, que se escribió de manera previa a esta tesis; por tanto, a continuación, se detallan solo cuatro trabajos. De cada uno de ellos se presenta una breve descripción de sus planteamientos, su estructura y el aporte que hace al desarrollo de esta tesis.

1.8.1.1 Tesis de maestría: «Reinas de la Trocha»

En la tesis titulada «Las reinas de la trocha», David Andrés Valencia Salazar (2010) realiza un proyecto etnográfico en donde muestra cómo las chivas o los buses escalera hoy en día siguen transitando por las carreteras del departamento de Caldas como una expresión cultural que lleva muchos años de tradición. Su investigación se centra en la etnografía como patrimonio cultural del departamento de Caldas, particularmente en el municipio de Pensilvania y los corregimientos cercanos.

El objetivo de este proyecto es reconocer los usos rurales de la chiva por su valor patrimonial, para que esta identidad cultural no se pierda, sea valorada y se siga transmitiendo de generación en generación. Para realizar su investigación, Valencia Salazar primero identificó cinco categorías de análisis:

- Forma: comprende los materiales, el tamaño, el diseño, el color y el decorado de las chivas.
- Flujos culturales: alude a aquello que se transporta en las chivas y cómo se transporta.

- Hitos geográficos: se refiere a los lugares por donde transitan las chivas.
- Sujetos: son las personas que dan vida a las chivas, tales como carroceros, decoradores, conductores y pasajeros.

Luego utilizó tres conceptos base: la cultura, la identidad y el patrimonio, y alrededor de ellos desarrolló su estudio. A partir de esto, el investigador retoma la chiva como un símbolo significante de la cotidianidad en una cultura cambiante que se va reescribiendo, pero que, a pesar del paso del tiempo, se autorreconoce en dicho símbolo. Este medio de transporte es una materialización cultural que refuerza con su historia el sentido de pertenencia de los habitantes de una región y la identidad cultural de esta. En este trabajo, el autor entiende la identidad cultural como «la actitud colectiva y reflexiva que los individuos y los grupos crean sobre sus formas compartidas de ver el mundo».

Al analizar la chiva se puede observar cómo se materializan el pensamiento, las costumbres y la cultura de un pueblo. El autor dice que la chiva es “leída” como se lee un texto, de modo que en esta “lectura” se logra percibir una historia y unas costumbres que permiten entender mejor la región y apropiarse de ella, en cuanto a sus características materiales (lo físico y lo palpable) e inmateriales (lo simbólico).

En este estudio se utilizó el método etnográfico visual. Así, se entrevistó directamente a los habitantes originarios de Pensilvania y sus alrededores, y posteriormente se realizó el análisis de la información desde una perspectiva antropológica, tal y como señala

forma, flujos culturales, hitos geográficos y sujetos. Primero se identificaron estas categorías en las grabaciones, y luego se procedió con su caracterización. En esta etapa, el análisis de la información se fue realizando día a día, en conjunto con la recolección de los datos, para saber, de acuerdo con los objetivos planteados, que hacía falta, cómo encauzar las entrevistas y cómo continuar con el proceso de análisis. El producto audiovisual obtenido fue expuesto ante la mirada de antropólogos, sociólogos, personas del común y campesinos de Pensilvania, para tener una retroalimentación y así enriquecer el estudio. Este documental ha ganado reconocimiento en los ámbitos local y nacional.

El autor de esta tesis señala que ve la chiva como parte del paisaje cultural cafetero; la comprende en una relación profunda con la cotidianidad, con el sentir del campesino del oriente caldense y con el café. Es una apropiación de la expresión cultural, ya que la chiva se usa en diferentes contextos, se la construye conforme a la necesidad geográfica de la región, se la bautiza para estrechar más su vínculo con el dueño o conductor, se la pinta, se la decora y se la engalla de una manera particular y única como expresión de una cultura.

Por lo anterior, la chiva es considerada un bien patrimonial mixto, que conjuga elementos tanto materiales como inmateriales y, además, como dice el autor, representa el legado de las raíces paisas, es decir, es la prueba de la colonización cultural de los antioqueños en Caldas. El autor muestra también el dilema de la dependencia que hay entre los buses escalera y las trochas, ya que son estas carreteras destapadas las que hacen imprescindible la utilización de estos vehículos.

1.8.1.2 Libro Chivas, arcoíris del camino

En este libro fotográfico, Carlos Pineda (2018) muestra, de manera general, cómo se construye una chiva escalera, utilizando imágenes del proceso de lijado y preparación de la base, previo al trazado de los diseños. Luego cuenta algunas historias relacionadas con las chivas, como la de La Melliza, modelo 68, donde tuvo lugar el nacimiento de una niña un lluvioso 15 de enero; o la de La Colegiala, que fue escenario de una historia de amor entre el chofer y dueño de la chiva y una colegiala, quienes después se casaron y construyeron una familia.

A partir de esta y de otras historias narradas a lo largo del libro, Carlos Pineda revela la idiosincrasia de un pueblo, sus costumbres y sus tradiciones. La chiva no se muestra como un simple medio de transporte que se desplaza por áreas de difícil acceso, sino que se configura de manera más amplia por medio de historias, fotografías y diseños de la cultura popular desarrollada alrededor de ella. La chiva se convierte en un medio de comunicación y de intercambios, que permite llevar y traer razones, hacer compras menores, encargar cosas, e incluso es cómplice de amores furtivos, pues facilita el envío de cartas entre los enamorados. Además, la utilización de parteras, la creencia en Dios de quienes se santiguaron al nacer la bebé. En las chivas se observa que los vecinos se colaboran y se ayudan entre sí y tienen gestos amables entre ellos; también se evidencia la hospitalidad de las personas, quienes no tienen problema en darle posada y desayuno a quien ha sido sorprendido por la noche en medio de la carretera. También existe la costumbre de ponerle nombre a la chiva, el cual alude a algún suceso importante para el dueño o refleja

1.8.1.3 Trabajo de grado «La chiva: lienzo identitario de la gráfica popular caucana»

Alfredo Valderrutén (2018), autor de la tesis «La chiva: lienzo identitario de la gráfica popular caucana», muestra de manera detallada cómo se utiliza la chiva como un lienzo en donde se plasma la identidad popular caucana. Su investigación desarrolla una metodología cualitativa compuesta por cuatro fases: inmersión, categorización, análisis y resultados. En el marco conceptual de su investigación acude a Walter Benjamin, de quien destaca sus consideraciones con respecto a la significación de la imagen; a Peter Burke, por su definición de la cultura popular europea; a Néstor García Canclini, para la definición de cultura latinoamericana; a Mijaíl Bajtín, en cuanto a la definición de cultura cómica popular; a Claudio Malo, por sus definiciones de arte popular y arte elitista, y a Pierre Bourdieu, por su definición del gusto popular.

El objetivo de la investigación es estudiar la gráfica popular del Cauca, a partir de los dibujos realizados sobre las chivas de este lugar. Para ello, indaga por los autores de estos dibujos, categoriza los elementos gráficos, analiza esa categorización y recopila testimonios de la percepción de los autores sobre dichas gráficas. Este despliegue de acciones se debe a que el autor encontró un vacío en las investigaciones previas sobre la cultura popular de las chivas, tanto en esta región como en todo el país.

En la comparación de las chivas de varias regiones utiliza fotografías de muy baja calidad, lo que impide ver en detalle los decorados propios de las chivas de estas regiones. Estas fotografías fueron tomadas de los siguientes grupos que el autor contactó a través

de Facebook: «Chivas colombianas», «Chivas o buses escalera de Colombia, Ecuador y Panamá», «Chivas y buses del Huila, Cauca y Colombia» y «Chivas y buses turísticos». Además, debido a que muchas de estas fotografías no tenían una buena calidad, recurrió también a archivos web.

En la segunda fase de categorización, logra identificar patrones, y finalmente diseña cuatro matrices que contienen los datos globales de las fichas técnicas. El tema principal son las orquídeas y los subtemas que sobresalen son la religión, el paisaje, la fauna y la fantasía. Una vez que estudió las chivas caucanas, seleccionó las regiones de Antioquia, Huila, Nariño, Boyacá, el Eje Cafetero y la costa Atlántica para aplicar la misma metodología de acuerdo con el material fotográfico recibido.

En la tercera fase, en la cual el autor realiza el análisis de las gráficas de las carrocerías, se observan de manera detallada el color, los temas utilizados, la forma, la técnica y la tipografía. Un elemento distintivo encontrado en la investigación fueron los lambrequines u orlas heráldicas, los cuales, según las entrevistas realizadas, fueron tomados del escudo de la etiqueta de la cerveza Póker y con el tiempo han ido convirtiéndose en formas más abstractas. Estas también se pintaban a mano alzada con un pincel. Otras figuras utilizadas son las de animales, en especial de águilas, halcones y felinos como el tigre, el puma y el león, para representar la fuerza y la autoridad. En cuanto a los paisajes, el Santuario de las Lajas es uno de los más comunes, principalmente por la fe que tienen las familias en la Virgen. Otro tema inspirador para la decoración de las chivas es el de las familias.

primero se deconstruyen realidades específicas y luego se construye toda una identidad cultural de una región. Su estudio se centra en los departamentos de Antioquia y Caldas.

La autora afirma que la chiva representa la ideología del artista, el pintor y el carroceros y la percepción que estos tienen de su entorno. Cada línea, cada forma, el nombre característico con el que bautizan el camión y los adornos que le ponen reflejan el mundo particular que rodea a estas personas. Por eso, los diseños y los ornamentos hacen que cada vehículo sea único. Sin embargo, existen algunas tendencias según la región. Por ejemplo, los camiones de escalera antioqueños y del Oriente de Caldas se identifican porque tienen una gran cantidad de dibujos hechos con regla y compás, mientras que los del norte de Caldas y Risaralda tienen menos figuras, aunque estas también son hechas con compás, pero además utilizan una pintura de fondo en sus laterales.

La autora señala que «si reconocemos las chivas como una de las manifestaciones y una de las expresiones más relevantes y significativas culturalmente para el campesino, asimismo estaremos reconociendo el gran valor étnico y simbólico que ellas encarnan». La ornamentación no se rige bajo ningún patrón, y al respecto cita a Eco: «Estos grafismos rodantes son un signo del proceso de la semiosis [...] mediante el cual el propio sujeto se construye y se deconstruye permanentemente» (Eco, 1998, p. 74). Estas chivas son una muestra clara de la heterogeneidad del individuo y de que, a pesar del tiempo, no se han perdido sus raíces ni sus expresiones culturales.

Retoma varios autores para explicar el significado de la iconografía, la cultura y otros temas

relacionados. Uno de ellos es Panofsky (1991), quien define la iconografía como «la rama de la historia del arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, en cuanto algo distinto de su forma» (p. 13). Considerando que la iconografía estudia la descripción de las imágenes y hace parte de la historiografía, muestra que autores como Molanus, Bosios y Bolland, pioneros de la iconografía moderna en 1950, dicen que, aunque las imágenes transmiten un mensaje intelectual, este no siempre es entendido por todos, debido a las profundas connotaciones culturales. De ahí que cada persona pueda interpretar de diferentes maneras los detalles artísticos encontrados en los camiones de escalera.

También cita a Saxl (1988), quien considera que la iconografía es «la vida de las imágenes» (p. 3). Esta frase expresa con bastante claridad que detrás de cada imagen utilizada en estos vehículos hay toda una historia para contar. Con base en el estudio de estos autores, pero en especial de Panofsky, la autora realiza su investigación proponiendo una mirada desde distintos ángulos, para comprender mejor las imágenes icónicas de los camiones de escalera y su valor cultural y social.

La metodología utilizada por la autora se centra en la investigación narrativa, por medio de la cual se puede entender la realidad de cada individuo y de la colectividad, identificando, desde lo visual, lo cultural y lo social, cuáles son los aportes de estos vehículos a la cultura rural. Es muy interesante cómo desarrolló su metodología, puesto que, para la muestra de la tesis, la autora escogió treinta y tres camiones de escalera de los municipios de Jardín y Andes, en

Tabla 3. Matriz de elementos iconográficos. Fuente: Zapata Cárdenas (2019, p. 199).

MATRIZ DE ELEMENTOS ICONOGRÁFICOS						
ESQUEMAS VISUALES						
Reticul. manual	SI	X	NO			
Instrumentos de producción	Brocha		Regleta			
	Pincel	X	Compas	X		
	Tiento	X				
Figuras Geométricas	Radial	X	Círculo	X		
	Línea	X	Triángulo			
Esquema Figurativo	Natural – paisaje		Figura religiosa	X	Figura humana	
	Historia		Otros esquemas	X	Abstracto	
Esquema	Vista frontal	X	Vista superior			
	Vista lateral		Vista posterior			
Simetría	Eje horizontal		Eje vertical			
	Simetría axial		Simetría central			
Organización espacial	Centralizada	X	Agrupada			
	Lineal		En Trama			
	Radial	X				
Diseño Tipográfico	Familia	Gótica		Palo Seco		
	Estilo	San serif	Sin serif	Mayúscula sostenida	Minúsculas	Altas/Bajas
	Ornamentación	SI	NO	Cuáles	orlas	filetes
		X			adornos	
	Rotulación	Grid		Sin Grid		
Color	Primarios	X	Secundarios	X	Terciarios	X
	Paleta	RGB 637571, 18013317, 1224120, 184146127, 392711, 1779823, 403229, 93137136, 306716.				
Funcionalidades del Color	Informativo	Compositivo	Atención	Connotativo	Simbólico	
		X	X			

de la Universidad de Pennsylvania. En sus cursos hace especial énfasis en la cultura visual y material en el Medio Oriente y el sur de Asia. Elias es tal vez el principal experto mundial en arte de camiones paquistaníes (Figura 79). En el año 2011 publica su libro *On Wings of Diesel: Trucks, Identity and Culture in Pakistan*. Este libro hace un recorrido por el mundo de la decoración de los camiones paquistaníes considerados como «arte en movimiento». Explora los elementos de la industria artesanal y la tradición de la decoración de vehículos en Pakistán como una importante forma de arte popular con un muy particular conjunto de significados culturales, sociales y religiosos.

Lo que hace tan importante el caso de Pakistán (y Afganistán) es la omnipresencia de la decoración y ornamentación vehicular en prácticamente todos los vehículos comerciales privados y públicos. Estas formas de arte vehicular son informales y no sistemáticas, y están hechas por artesanos que trabajan en diferentes clases de vehículos y otros objetos materiales. Los vehículos en sí no siguen patrones identificables en la decoración, más allá de las similitudes obvias, tales como la coincidencia en las partes de los vehículos que son decoradas. Estos vehículos comerciales privados y públicos claramente tienen beneficios económicos derivados del atractivo decorativo.

Sin embargo, en el caso de los camiones, es evidente que la motivación para decorarlos se encuentra en otras razones. Los motivos representados en las pantallas de los camiones no son solo consideraciones estéticas, sino que también son intentos por representar aspectos de la religión, las cosmovisiones y el plano afectivo de las personas que trabajan en esta industria.



Figura 79. Camión paquistaní mostrando mensajes religiosos, año Gujrat 2003. Foto: Elias (2011, p. 149)

Los datos del estudio de Jamal (2003) fueron recogidos en el norte y sur de Pakistán, con especial atención en tres áreas del país: 1) el centro comercial de Karachi; 2) el área de Rawalpindi-Islamabad, donde la ruta terrestre a China se divide desde la ruta este-oeste a Afganistán e India (en condiciones comerciales normales) y 3) la avenida Karakorum, la principal arteria comercial, la cual conecta a Pakistán con China.

El estudio se realizó a través de entrevistas a conductores de camiones en las carreteras, las paradas y los propios talleres de diseño. También se hicieron entrevistas a los maestros artistas y sus aprendices, así como a los artesanos que manufacturan las piezas ornamentales pequeñas que son añadidas a los camiones después de que se han finalizado los principales diseños.

En esta investigación sobre el diseño de camiones paquistaníes, el autor identificó cinco estilos regionales principales. Afirma que es coherente que

La mayoría de camiones en Pakistán son de estilo Bedford, construidos por la British Leyland poco después de que Pakistán lograra su independencia, a excepción de los de estilo baluchi, algunos de los cuales son importados de Japón y Corea y otros se ensamblan localmente.

Además de los estilos, Jamal (2005) identifica seis categorías de motivos dentro del esquema general de ornamentación en los camiones de Pakistán. En su categorización distingue entre lo simplemente decorativo —color y patrones geométricos y florales que cubren la mayor parte del camión— y la decoración que tiene un valor simbólico u ornamental. Enseguida se presentan estas seis categorías:

- Símbolos e imágenes religiosas explícitas: dentro de los símbolos religiosos se encuentran el caballo celestial, Buraq, el cual transporta a Muhammad en su ascensión al cielo, y la estrella y la media luna, que simultáneamente representan al islam y a Pakistán. También se pueden encontrar símbolos religiosos comunes, como las imágenes de la Kaaba en La Meca y la Mezquita del Profeta en Medina, las cuales se ubican generalmente en el frente del camión.
- Objetos talismánicos y fetichistas: hay variedad de amuletos de los cuales se cree que poseen poderes preventivos, es decir, que protegen del mal al conductor y al camión que le da su sustento. Entre estos amuletos se encuentran cuernos de animales, colas de yak, banderas de varias clases adquiridas en los santuarios y otros objetos de significado personal.
- Símbolos talismánicos o cargados con atributos religiosos: no son objetos ornamentales en sí mismos con poderes preventivos o talismánicos, sino que son objetos que representan estas creencias. Hay símbolos comunes, como el pez, que representa la buena fortuna, y los ojos, que sirven para múltiples propósitos. También hay nombres de personajes destacados o de santos del sufismo, quienes son invocados para pedir su protección. Dentro de los símbolos populares, se encuentra la perdiz chakor, un pájaro que comúnmente se conserva como mascota en Pakistán y Afganistán y a la que se le han asignado propósitos preventivos: si alguien lanza el mal de ojo contra un hogar o un individuo, el hechizo se desvía hacia el pájaro, que después muere. La muerte del pájaro sirve como precaución a sus propietarios para que tomen inmediatamente medidas para evitar la desgracia. Estos símbolos constituyen la mayoría de los motivos ornamentales, y pueden ser pintados durante el diseño inicial o añadidos posteriormente en forma de pegatinas y pequeñas piezas ornamentales adjuntas al cuerpo del camión. Tanto estos símbolos talismánicos como los objetos talismánicos y fetichistas pueden ubicarse en la parte posterior y, ocasionalmente, en los laterales, aunque lo predominante es que estén localizados en el frente del camión.
- Elementos idealizados de la vida: se incluyen pinturas naturalistas de paisajes, que incluyen mujeres y animales, particularmente aves. También se pintan paisajes alpinos idealizados

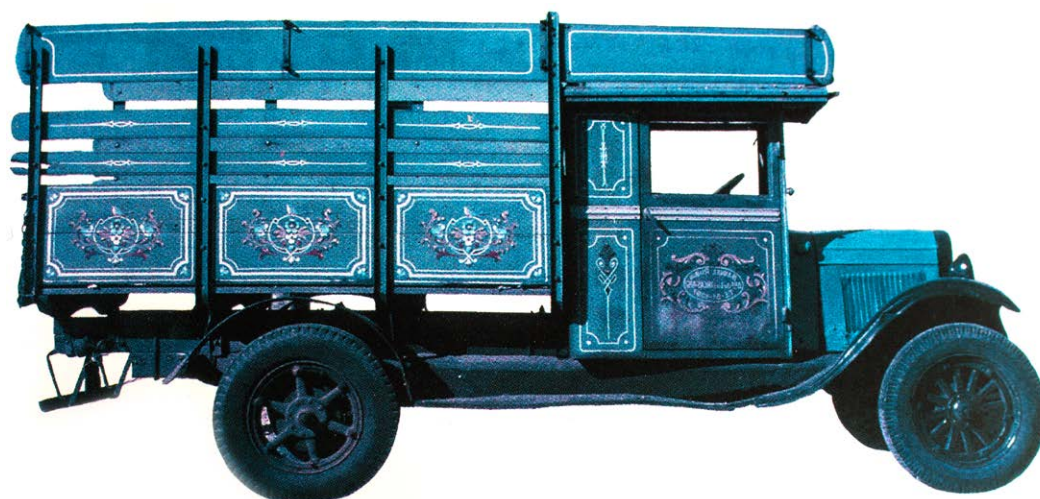


Figura 80. Viejo camión fileteado, (s.f). Foto: N. Rubio. Fuente: Genovese (2007, p. 15)

En 1970 en la galería Wildenstein se realizó la primera exposición del fileteado porteño. Esta exposición fue organizada por Esther Barugel y Nicolás Rubió, con la muestra de las tablas de distintos fileteadores. Más adelante, en 1994 escribieron un libro: *Los maestros fileteadores de Buenos Aires*, y donaron la exposición realizada al museo de la ciudad. No obstante, lastimosamente, en 1975 se prohibió el fileteado en los colectivos de la ciudad de Buenos Aires por la ordenanza de la S. E. T. O. P. n.º 1606/75, actualizada en junio de 1985 y derogada hasta hace poco.

La ley anteriormente mencionada, la decadencia de la economía nacional, el cierre de la mayoría de las carrocerías y la muerte de muchos fileteadores que no habían dejado aprendices debido a la disminución del trabajo hicieron que el fileteado desapareciera parcialmente en el mundo de las carrocerías. Sin embargo, en los últimos veinte años, el fileteado

se ha incorporado a la pintura de caballete, la decoración de objetos y el lenguaje publicitario de algunas marcas. Esto le ha dado una gran autonomía y lo ha convertido en toda una obra de arte, en un emblema iconográfico de la ciudad; el filete, así como el tango, constituye una manifestación artística de identidad porteña.

El antropólogo Norberto Pablo Cirio, quien ha estudiado el fileteado porteño, solía decir que era una técnica pictórica homónima, realizada solo sobre rodados; con el tiempo replanteó su definición, y empezó a entenderlo como un fenómeno folclórico, un proceso cultural que se mueve entre lo colectivo y lo individual. Así, el filete porteño se convierte en una manifestación artística por medio de la cual se canaliza lo que el pintor quiere expresar, y cuyo significado es recibido por el destinatario o receptor, que es la persona que lo contempla en la calle y que puede

se quedaran en este país, y tras la independencia de este, el sistema educativo público se vio influenciado por «intelectuales autodidactas», que por medio de representaciones informales fueron mostrando los cambios sociales generados. Esto condujo a que la clase media perdiera la dominación de la cultura, mientras que la clase trabajadora urbana entraba a ser parte de ella, mediante la música, los colores, las bocinas estruendosas y las imágenes de los autobuses o «diablos rojos», nombre dado a estos autobuses decorados, los cuales transformaron la «ciudad letrada» en una «muestra pintoresca» de la nueva cultura popular instaurada.

Luego de la dominación española, durante la cual se intentó eliminar la cultura indígena, y después de la influencia estadounidense, los panameños procuraron construir su «ciudad letrada», enviando hombres jóvenes a misiones diplomáticas y a estudiar en universidades en el exterior, y además tomó el ejemplo de ciudades europeas para organizar su gobierno, su sistema legal y su economía. La modernización que se dio en Panamá en su sistema académico, su cultura y su gobierno permitió que el país lograra ese estatus de «ciudad letrada». Esa modernización fue el resultado de la influencia recibida de Estados Unidos, de Europa y, en general, de empresas extranjeras que dominaban los sectores claves de la economía, la banca, el comercio doméstico y la agricultura. Posteriormente, el país se vio influenciado por la inmigración de alrededor de doscientos mil afroantillanos que llegaron para trabajar en el Canal de Panamá. Los chinos y los indonesios también arribaron a este país y formaron sus colonias. Al presentarse esta proliferación de culturas, y en un intento



Figura 81. *Autobús pintado por Tino, (s.f)*. Foto: Justino “Tino” Fernández
Fuente: Revista Mesoamérica (2003, p. 171).

por rescatar la cultura más antigua, en 1940, Arnulfo Arias Madrid, presidente de la época, privó de muchos derechos civiles a miles de estos afroantillanos e impuso restricciones culturales.

Por otra parte, si bien el Lobo, propulsor de la tradición artística que desafiaba «el nacionalismo oficial», no rechazaba la «ciudad letrada», sí incorporó todos los nuevos elementos de la cultura caribeña y la multiétnica en sus diseños. En Panamá, estos buses decorados eran camiones de carrocerías de madera o de hojalata, con bancas a ambos lados. Su interior estaba recubierto con recortes de periódicos, revistas y baratijas. Aparecieron en la época

la cultura de Panamá, se deben incluir los autobuses «100 % prity». Incluso hay una empresa turística que se llama My Name Is Panamá, y que utiliza el autobús decorado en su fachada.

1.8.2.4 Camiones de Pernambuco

En el artículo «La iconografía del arte de los camiones en el estado brasileño de Pernambuco», los autores Fátima Finizola y Damião Santana (2013) exponen su investigación sobre la tradición ornamental en los camiones de ese estado, con el fin de encontrar una serie de símbolos gráficos relevantes para la cultura de Pernambuco. Las encuestas se realizaron en las ciudades de Recife, Olinda, Jaboatão dos Guararapes y Caruaru; allí visitaron empresas que tienen este tipo de camiones y grabaron imágenes de los camiones. Con este estudio lograron obtener una colección fotográfica de más de trescientas imágenes, crearon un sitio web gratuito llamado Dingbat, que expone lo más relevante de la investigación, para promover los estudios sobre este tema.

Alrededor de 1920, cuando en Brasil se empezaron a utilizar los transportes de carga motorizados, se convirtió en una tradición decorar la carrocería de los vehículos con elementos visuales y gráficos muy coloridos, que le daban un toque personal a cada vehículo. Estos diseños eran realizados por los artesanos brasileños, quienes ponían en práctica sus dotes de diseñador. Los autores también observaron cómo cada región tiene una particularidad en sus decorados:

- En Río de Janeiro utilizan adornos hechos a mano con el carrete.

- En bahía hacen una transición entre la técnica de pintura de plantillas y la técnica manual.
- En el sur y sureste del país se sigue utilizando la ornamentación manual, y en las inscripciones de texto reproducen las propias placas de los vehículos o utilizan frases en los parachoques del camión.

Con la investigación realizada, los autores lograron el objetivo de construir una colección de imágenes y una fuente digital importante que permitiera difundir la cultura local de las carrocerías de camiones, con base en la observación de los diferentes aspectos visuales y técnicos de los diseños informales y gráficos culturales. Mediante estas colecciones, los autores buscan dar una solución a la carencia de estudios profundos sobre el tema en el país, así como proteger el arte de decorar los camiones, que se está viendo afectada por el Departamento Nacional de tránsito (Denatran), que exige la señalización obligatoria, y por el cambio de los camiones a metal.

La metodología utilizada por los autores se puede presentar como un proceso, que se desarrolla en los siguientes pasos:

- Visitas a las cuatro ciudades nombradas anteriormente.
- Toma de fotografías de cincuenta vehículos aproximadamente.
- Visita a las empresas que construyen estas carrocerías, tales como Carrocerías Progreso,

Como resultado se presentan sesenta y dos elementos que muestran la cultura y la estética popular, y que, como referencian los autores, pueden ser combinados, remezclados y organizados en mallas, con el fin de contar con una fuente inmensa de texturas e impresiones, en el sitio web Dingbat (<http://www.designvernacular.com.br/carrocerias/>). Su idea es que esos diseños de las carrocerías, resultado de esta actividad informal y popular, pueden ser usados, renovados y aplicados en los diseños de hoy. Actualmente, es posible instalar una fuente tipográfica en cualquier ordenador y usarla en los diferentes programas de edición de texto o ilustración, como Word, Illustrator, Corel Draw, InDesign, etc. Al finalizar su trabajo, los autores decidieron que querían hacer una segunda etapa, en la cual tienen planeado desarrollar un estilo de fuente de carrocería como representación de los ornamentos que se hacen manualmente usando el pincel.

1.8.2.5 Carrocerías de Biriba

En el artículo titulado «Arte de camiones brasileños: un estudio de las pinturas de Biriba en carrocerías García», los autores Jonas Silva Queiroga y Priscila Lena Farias (2017) presentan un estudio de caso sobre Vladimir Bertaco Salata, nacido en 1957 en Colorado, y conocido como Biriba. Se trata de un pintor de carrocerías de camiones, que desde los doce años de edad ha trabajado en ese oficio, y a sus cincuenta y nueve años trabaja en Carrocerías García, una empresa fundada en 1930 en Mogi das Cruzes por João Urizzi, de tradición histórica en la producción de camiones en Brasil.

En Brasil existen muchas manifestaciones culturales, como, por ejemplo, la de los letreros pintados a mano, las artesanías y las pinturas de carros de madera, entre otros, que encierran una cantidad de elementos culturales que han sido plasmados por sus creadores en diferentes superficies. Estos creadores son personas que, aunque no han sido formados en una institución educativa, son unos verdaderos profesionales del diseño que contribuyen a la continuidad de la tradición cultural.

En las carrocerías brasileñas se utiliza una gran cantidad de dibujos abstractos, los cuales se denominan «filetes». Sin embargo, a pesar de que la cultura de la ornamentación está extendida por todas las regiones del país, la investigación sobre este tema es mínima; por esa razón, estos autores comparten su preocupación con Finizola y Santana sobre la posible pérdida de esta tradición, a causa de la llegada del metal a las carrocerías y porque ya casi no hay mano de obra calificada para su decoración.

En septiembre de 2015, mediante la Resolución N.º 552, el Consejo Nacional de Tráfico prohibió el amarre de la carga a las estructuras de madera. En consecuencia, se creó la Asociación Brasileña de Fabricantes de Carrocerías de Madera para defender este medio de transporte. Aunque lograron cambiar dicha resolución, actualmente el hecho de tener un vehículo de madera resulta mucho más costoso, debido a la cantidad de requisitos exigidos. Lo anterior se diferencia de lo sucedió en 1958 en Brasil, cuando el gobierno realizó un plan de treinta puntos para desarrollar el país, pavimentando las carreteras y aumentando la producción de camiones de 18 800

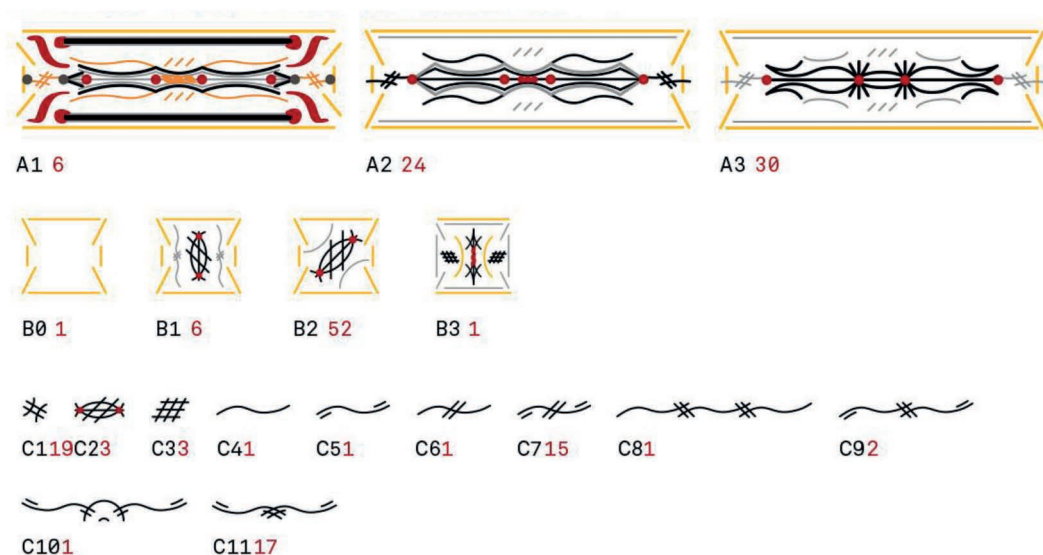


Figura 83 Filetes identificados. Fuente: Queiroga, J. S. y Farias, P. L. (2018, p. 719).

- Los filetes más pequeños son los que tienen mayor variedad.
- Los filetes más usados son B2, C1, C7 y C11.
- Las diferencias entre los filetes están dadas por las curvas que los componen.
- Los filetes tienen puntos hechos con el pulgar del pintor, este le da un poco de relleno, y los autores encuentran una sensación estática que equilibra la movilidad de las curvas trazadas con el carrete.
- El color constante en todas las carrocerías analizadas es el negro.
- El color menos utilizado es el naranja (solo en dos camiones).
- Al pintor le gustan los colores armónicos para trazar los filetes.
- Utiliza diecisiete colores: cuatro tonos de azul, dos tonos de verde, gris y amarillo, y un tono de rojo, púrpura, blanco, marrón, lila, negro y naranja.
- Biriba no utiliza el contraste fuerte de colores, a menos que sea una exigencia del cliente.

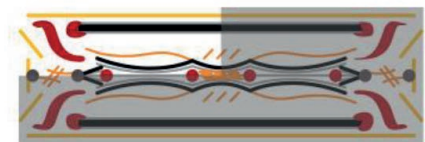
- Algunos de sus diseños tienen líneas superpuestas y otros presentan abundantes movimientos de curvas; en general, se observa una constante simetría (Figura 85).

Los autores crearon una infografía para identificar los colores y las combinaciones de colores más utilizados por Biriba. Las líneas horizontales representan el camión y las columnas representan las partes del cuerpo y los colores usados. En la primera línea se identifica el número de veces que un color aparece en una determinada parte del cuerpo. Los colores que aparecen en la infografía no son los tonos exactos utilizados en los cuerpos, sino aproximaciones a la escala CMYK (Figura 86).

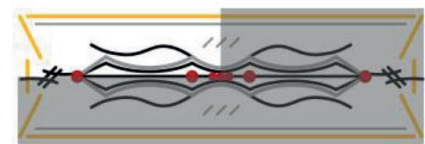
Los autores del artículo también describen los pasos que realiza Biriba en su trabajo:

1. Recibe las especificaciones sobre los acabados.
2. Pinta la chapa de la carrocería, para lo cual usa tres colores:
 - Uno en la tabla ancha.
 - El segundo en la lama de la cuerda de atar y en otras partes de la carrocería.
 - El tercero lo denomina «el color de la carrocería», y es el que más predomina en el vehículo.

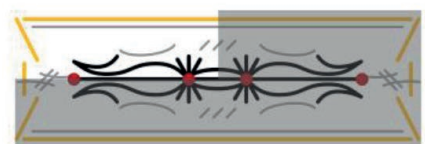
Los autores observaron que es muy común que el color de la tabla ancha o de la carrocería sea el mismo que se utiliza en la cabina. También notaron



A1



A2

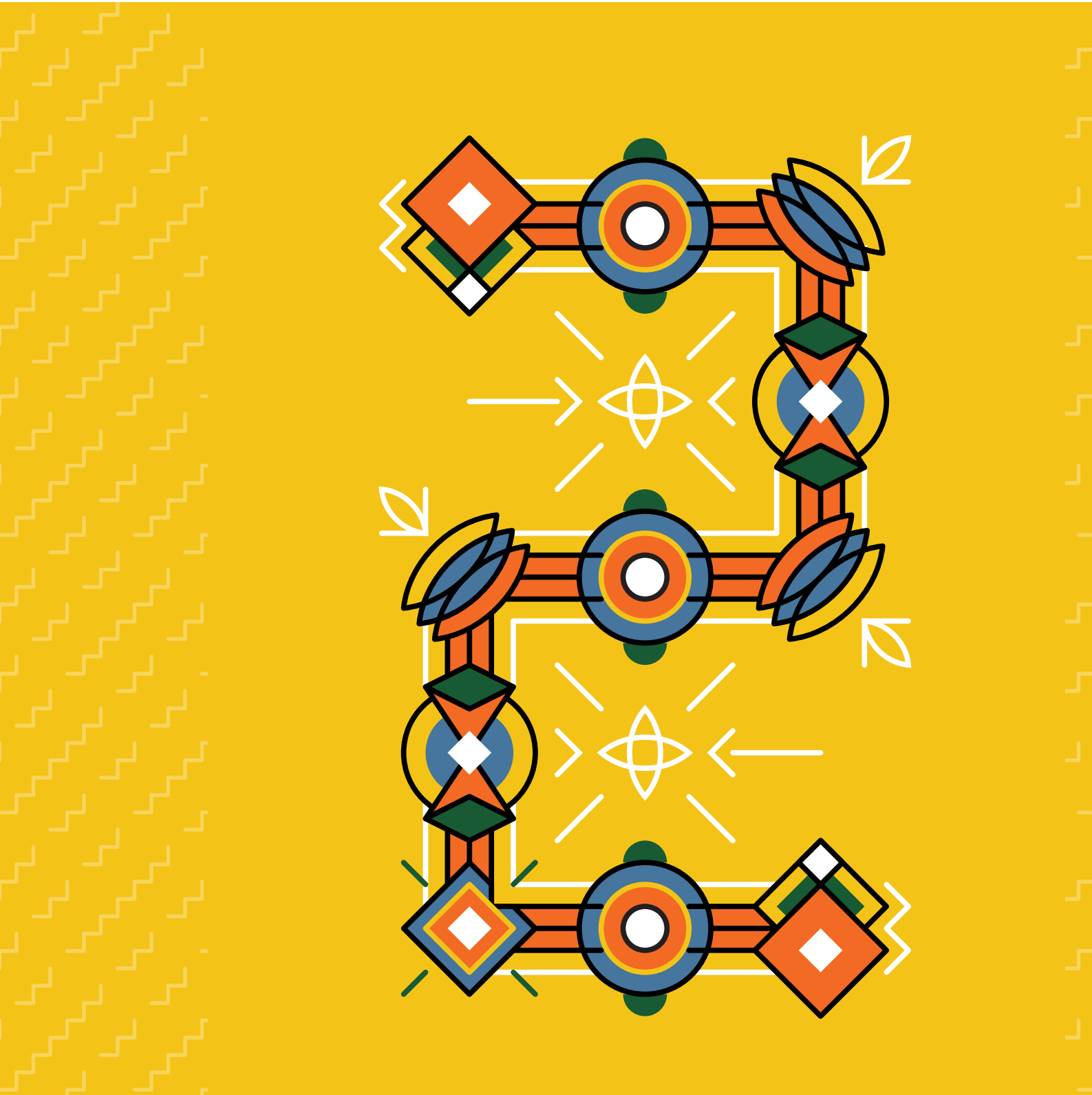


A3

Figura 85. Simetría interna de los filetes de tabla larga.
Fuente: Queiroga, J. S. y Farias, P. L. (2018, p. 719).

que, cuando hay más de un color en la cabina, estos se utilizan en las otras partes del cuerpo del vehículo.

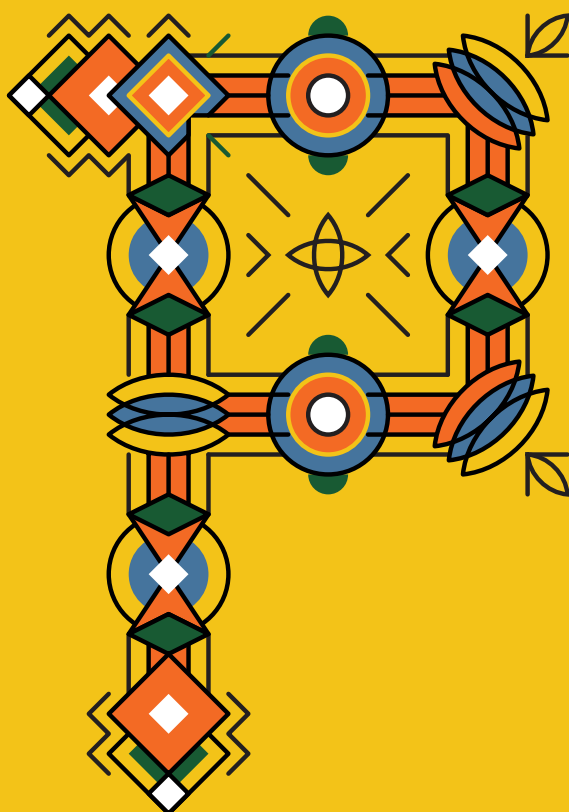
3. Hace un sombreado sobre el tablero ancho, generalmente en negro, porque las sombras son oscuras. Este sombreado lo aprendió en Carrocerías Jacareí y hace parte de la técnica especial y novedosa de Carrocerías García.
4. Hace el filete sosteniendo el carrete de diferentes formas, según la dirección de la línea y la posición





MARCO
TEÓRICO





Para empezar este capítulo, se han revisado las nociones de lo que implica hacer un análisis iconográfico. Luego se estudian los principales conceptos de “lo popular”, con el propósito de describir las principales variedades de la cultura popular y el arte folklórico y sus usos convencionales que tienen que ver con las formas tradicionales del hacer. Al finalizar el capítulo, se abordan las nociones teóricas del Patrimonio, partiendo de una raíz común, en la cual se puede notar que ha adquirido más bien un carácter polisémico, pero sin abordar otros procesos administrativos, como, por ejemplo, la patrimonialización, puesto que el documento puede servir de insumo, sin embargo, el alcance y objetivos trazados por esta tesis no se enfocan en ese fin.

Se podría decir, de entrada, que en este capítulo se ha optado por focalizar la atención en los elementos discursivos de las prácticas icónicas, es decir, en privilegiar una aproximación a la imagen como lenguaje, teniendo en cuenta los aspectos históricos y

una identificación de los temas presentes en la imagen, en relación con su época, para reconocer su origen y su evolución con base en un espacio y un tiempo específicos, y como parte de un gran fin común: el entendimiento de la imagen.

2.1 ICONOGRAFÍA

La iconografía, según Panofsky (1979), abarca la significación de las obras de arte, sin darle mayor importancia a la forma. Como lo plantea este autor, el punto de vista formal se puede evidenciar, por ejemplo, en un saludo, cuando la persona conocida se descubre para saludarlo justo en el momento en que pasa cerca de él. Al parecer, solo se puede percibir una modificación de detalles de la significación global que conforma la estructura general de colores, líneas y volúmenes del universo visual. Por ello, no existe ninguna dimensión icónica: únicamente se habla de lo plástico.

A diferencia del Grupo μ (1993), que describe con un máximo de precisión la estructura interna del significante plástico —el cual triangula la forma, la substancia y la materia—, Panofsky (1979) trata la dimensión plástica con desinterés: su enfoque se enmarca mucho más en la significación icónica. Un saludo, desde el punto de vista de la significación, requiere identificar la configuración general como un objeto (individuo) y la modificación de esta como un

acontecimiento (la acción de descubrirse para saludar). En ese sentido, ya se habla de un primer nivel de significación, que comprende la fáctica y la expresiva.

La significación fáctica se manifiesta al identificar las formas que se conocen por experiencia práctica y, en consecuencia, el cambio acontecido en sus relaciones por ciertas acciones o acontecimientos. En la significación expresiva, además de haber una identificación, hay una empatía: los objetos y acontecimientos identificados producen una reacción en el receptor. En el ejemplo anterior, la manera en que se da el saludo permite identificar si es amistoso, hostil o indiferente, lo que introduce la dimensión psicológica. Requiere cierta sensibilidad, pero aún forma parte de la experiencia práctica.

Las dos significaciones anteriores comprenden, entonces, la misma categoría de significación: primaria o natural. Cuando se reconoce la acción de descubrirse como saludo, se trata de un dominio de interpretación distinto. Descubrirse es un modo de saludo característico del mundo occidental que se remonta a la caballería medieval por una cuestión de supervivencia. Así, un caballero se descubriría para manifestar intenciones pacíficas frente al otro (Panofsky, 1972). En este punto, se habla de una dimensión cultural y contextual, por lo que una persona que no conozca dicha dimensión no podrá reconocerla; únicamente identificarla de forma primaria. No solo debe estar familiarizado con el sentido práctico de los objetos y acontecimientos, sino también con el universo de las costumbres y tradiciones culturales de una civilización particular.

La significación primaria es de carácter sensible, de acción práctica; la secundaria es inteligible y se

lo que permite que una historia pueda estar presente con una alegoría conceptual.

Las semiosis populares desarrollan hibridaciones en las que los saberes y procesos propios de las matrices tradicionales van cambiando parcialmente, reforzándose o debilitándose, o bien, son reemplazadas por nuevos formatos en proceso que, en términos de Martín-Barbero (como se cita en Nieves, 2003), “pueden ser tipificados como predominio de las técnicas sobre las socialidades. No se trata únicamente de los conflictos ‘folclor-modernización’ entendidos en las prácticas culturales tradicionalmente descritas” (p. 33).



2.1.3 SIGNIFICACIÓN INTRÍNSECA O CONTENIDO



A este nivel de significación se llega investigando los principios que subyacen en una nación, clase social, época o creencia religiosa o filosófica, con el filtro de la personalidad y contenida en una obra. Es una relación con el contexto cultural que determina o condiciona el accionar individual, y, al mismo tiempo, lo que dicho accionar interpreta de su contexto. Los principios se manifiestan a través de procedimientos de composición y significación iconográfica, de manera simultánea. Por ejemplo, si se habla del tipo tradicional de natividad de los siglos XIV y XV, la Virgen era representada sobre un lecho o diván y, luego, se reemplazó por una representación en la que aparece arrodillada ante el niño, adorándolo.

En relación con cada uno de los tres niveles, se ve que, en la composición formal, se sustituye un esquema triangular por uno rectangular; en lo iconográfico, se introduce un tema nuevo, formulado en textos de autores como Pseudo-Buenaventura y Santa Brígida, y en lo iconológico, se revela la nueva actitud emocional característica de las últimas fases de la Edad Media (Panofsky, 1972).

En ese nivel iconológico, intrínseco y de contenido, en sentido exhaustivo, se puede llegar a interpretar, incluso, cómo los procedimientos técnicos, propios de una región o artista, dan luz a una actitud base que aparece en todas las otras cualidades de su estilo. Los valores simbólicos corresponden a formas puras, motivos, imágenes, historias y alegorías como manifestaciones de principios subyacentes.

Dice Panofsky (1972) que si se interpreta *La última cena* como un célebre fresco de Da Vinci compuesto por un grupo de trece hombres sentados en torno a una mesa, se considera la obra de arte como solo eso, una obra, y sus rasgos compositivos e iconográficos son propiedades y cualidades individuales. Ahora bien, si se analiza como un documento sobre la personalidad de Da Vinci o la civilización del Alto Renacimiento italiano, la obra es un síntoma de algo más y sus rasgos compositivos e iconográficos son manifestaciones más particularizadas de eso que tiene de más. El descubrimiento de ese algo más, de esos valores simbólicos, es el objeto de la iconología, en oposición a la iconografía.

Continuando con el término *grafía* —que viene del griego *graphein*, ‘escribir’—, este hace referencia a un método de naturaleza descriptiva y estadística, en el que la iconografía se convierte en un método



Figura 88. Repertorios visuales de la familia Serna. Andes, Antioquia (2018)
Fuente: Elaboración propia.

aparición. Si el niño tiene un halo, podría ser esa la razón afanada, mas no sería correcta, pues los halos aparecen en representaciones de la natividad y el niño los tiene. Además, en esos casos, el niño está presente, no es una aparición. La razón, pues, radicaría en el hecho de que está flotando, aunque la posición en la que se observa no es muy diferente de si

estuviera sentado en el piso o recostado. Entonces, lo que realmente argumenta que sea una aparición es que se ve al niño en el aire sin ningún soporte.

Panofsky (1972) menciona otras representaciones de humanos, animales y objetos en el aire, sin soporte visible, que no pertenecen al género de las apariciones, tales como la miniatura del *Evangelario de Otón III*, que consiste en una ciudad entera en un espacio vacío, mientras los personajes de la escena pisan firme. Esto permitiría afirmar que la ciudad está suspendida en el aire, pero, en este caso, la ausencia de soporte no se debe a algo mágico o sobrenatural: es la ciudad Naím, donde tuvo lugar la resurrección del joven hijo de la viuda de Naím. El espacio no es percibido como un lugar real en tres dimensiones, sino como una abstracción. Además, la base de las torres prueba que la ciudad ha sido representada en algún momento sobre un terreno montañoso, más aquí se ha trasladado a un espacio donde no se tiene en cuenta el realismo perspectivo.

Así pues, en este momento del proyecto de investigación doctoral, emerge un cuestionamiento frente a los repertorios visuales presentes en estos camiones: ¿Qué sucede con las obras no figurativas en las que es imposible reconocer un tema, unos motivos, unas historias? La decoración de las chivas no siempre va acompañada de ilustraciones figurativas, sino que, algunas veces, consisten en un conjunto de elementos formales que logran una composición simétrica (Figura 88). “[Estos elementos] poseen un carácter significativo que radica en ellos mismos y en sus relaciones compositivas estilísticas que constituyen la imagen” (Marchán Fiz, 1981, p. 41). Siguiendo esta idea, también comenta Benveniste (1977) que, en los

en Panofsky era una forma alternativa de denominar la manera de leer las imágenes como expresiones del *Zeitgeist*, o sea, del espíritu del tiempo y del clima intelectual y cultural. Por su parte, Eddy de Jongh (como se cita en Burke, 2001) habla de la iconología como “[...] un intento de explicar las representaciones en su contexto histórico, en relación con otros fenómenos culturales” (p. 46).

Panofsky insiste en que las imágenes forman parte de una cultura total, por lo que, para entenderlas, hay que comprender esa cultura, tal como lo comenta acerca de un aborígen australiano que sería incapaz de interpretar el tema de *La última cena*. Para comprender el mensaje, es necesario entender primero el código cultural que lo rige. Burke (2001) ejemplifica el método de Panofsky con un cuadro de Tiziano llamado *Amor sacro y amor profano*.

Burke (2001) resalta tres aspectos del método: 1) La reconstrucción del programa iconográfico conlleva a unir imágenes que han sido separadas (cuadros que originalmente debían leerse juntos, en la actualidad, reposan en distintos museos y galerías); 2) Se requiere poner especial atención a los detalles para reconocer no solo al artista, sino también los significados culturales, y 3) La yuxtaposición de textos e imágenes de la imagen por interpretar. Esos textos, muchas veces, se encuentran en la misma imagen como *iconotexto*, que puede ser leído literal y metafóricamente. Otros textos son conseguidos por el historiador en su interés de clarificar el significado.

En cuanto a la yuxtaposición, esta no es del todo fiable para Burke (2001): no se sabe cómo el método permite que tales elecciones sean las apropiadas ni tampoco si, en este caso, los pintores del

Renacimiento eran conocedores de la mitología clásica (ni Boticelli ni Tiziano estudiaron profundamente de manera formal y, además, cabe la posibilidad de que nunca hubiesen leído a Platón). Warburg (2010) y Panofsky hablan del *consejero humanista*, una persona encargada de preparar todo el programa iconográfico antes, para que, a partir de ahí, el artista pinte la obra. Burke sospecha de su veracidad, pero considera la posibilidad de que los artistas hablaran con humanistas de su época e hicieran alusión a culturas antiguas sin tener que necesariamente estudiarlas.



2.1.5 CRÍTICA DEL MÉTODO



El exceso de intuición y especulación hace que el método de Panofsky no sea confiable para Burke. Si bien existen, a veces, documentos escritos sobre el programa iconográfico de las obras, la regla general conlleva a deducir ese programa directamente en la imagen, haciendo del método un proceso bastante subjetivo. Existe una interminable saga de nuevas interpretaciones de la primavera, por ejemplo. La iconología es más especulativa aún, por lo que se corre el riesgo de que los iconólogos descubran en las imágenes lo que ya sabían que se ocultaba en ellas.

Según Burke (2001), el método carece de dimensión social y es indiferente ante el contexto cultural, ya que Panofsky tiene el interés de descubrir el significado de la imagen sin plantearse la dimensión del “para quién”, las diferentes interpretaciones condicionadas por el contexto. Dice Burke que

siglo XV que no muestra esa sensibilidad mórbida de sus contemporáneos.

La crítica general, pues, es que el método es muy preciso y estricto, por un lado, y muy vago, por otro, y subestima la variedad de las imágenes para ayudar a resolver, en la misma medida, una variedad de problemas históricos. Los historiadores en otros campos, no solo en el arte, se enfrentan a las imágenes desde otros enfoques, lo que hace del método iconográfico algo muy limitado o exclusivo del campo del arte. En conclusión, los historiadores necesitan de la iconografía, pero también deben sobrepasarla: “Tienen que practicar la iconología de un modo más sistemático, cosa que implicaría hacer uso del psicoanálisis, el estructuralismo, y especialmente, de la teoría de la percepción” (Burke, 2001, p. 53).



2.1.6 PODER Y PROTESTA



El uso de las imágenes, como pinturas o esculturas, ha servido como forma de propaganda y consolidación de poder. Existen muchos ejemplos de usos de iconografía religiosa trasladada a reyes y personajes de la realeza con fines de poder. La metáfora y el símbolo han tenido mucha importancia en la política (por ejemplo, el caballo y el jinete).

En general, los conceptos abstractos han sido representados por medio de personificaciones. Es así como la justicia, la victoria o la libertad suelen aparecer como mujeres, incluso la virilidad. En la Revolución francesa, el gorro rojo —una versión

moderna del gorro frigio de la época clásica que representaba la liberación de los esclavos— se usa como símbolo de la libertad. Por su parte, en algunos grabados revolucionarios, la igualdad es una mujer con una balanza (como la justicia), pero sin una venda en sus ojos.

Burke (2001) muestra cómo la iconografía de la libertad se puede ver en tres obras:

1) *La libertad guiando al pueblo* (Figura 89) de Eugène Delacroix (1830-1831). En esta obra, la libertad es una diosa —inspirada en la estatua griega de la victoria—, pero, al mismo tiempo, es una mujer del pueblo, con la bandera tricolor en una mano y un mosquete en la otra, el pecho descubierto y el gorro frigio (alusión clásica). Así, se simboliza la libertad en nombre de la cual se hizo la Revolución. El pueblo aparece representado por un hombre, que generalmente es interpretado como un burgués por llevar chistera, pero que, haciendo un estudio detallado de su vestimenta (pantalón, cinturón...), es un trabajador manual. La importancia de los detalles es vital. Es la interpretación de un contemporáneo de los hechos ocurridos en 1830, que asocia con los ideales de la Revolución de 1789. En 1831, el Gobierno compró el cuadro y dio a entender que la representación de los sucesos en ese cuadro era la oficial.

2) *Estatua de la libertad* de Frédéric Auguste Bartholdi (1834-1904). Es una imagen más famosa que la anterior, que protege el puerto de Nueva York y cuyo diseño combina la imagen de un moderno Coloso de Rodas con un mensaje ideológico. Se compara a esta mujer y a la de Delacroix y se observa que es mucha más liberada la de Delacroix; la de Estados Unidos es una “figura grave de matrona”. Tiene unas



Figura 91. Chiva o bus escalera de Cartagena. Representaciones icónicas de la india Catalina y la Muralla. Fuente: elaboración propia.

“Cabría decir que la diosa alude al culto americano de la libertad, sin identificarse con él” (p. 82).

El nacionalismo es relativamente fácil de representar en imágenes, ya sea que aluda a acontecimientos históricos de la nación o evoque el estilo del arte popular de la región o algunos de sus paisajes. Un ejemplo claro en la historia de cómo el realismo socialista se representa de forma visual son los murales de Diego Rivera, encargados por el gobierno posrevolucionario. Sus obras fueron clasificadas como arte combativo y educativo, arte para el pueblo, que representaba la dignidad de los indios.

En el Caribe como homenaje a las raíces americanas se puede apreciar, en uno de los costados de una chiva costeña, el dibujo del monumento India

Catalina (Figura 91), que según la leyenda fue una guerrera que nació en Galerazamba-Bolívar, fue capturada por Alonso de Ojeda, luego vendida como esclava en Santo Domingo, y luego Pedro de Heredia la trajo a Cartagena como intérprete en 1533, y así inmortalizada en esta bella estatua que se ha convertido en un símbolo de Cartagena de Indias y su imagen es usada actualmente para el premio del Festival Internacional de Cine y Televisión en Colombia.

En el caso de las chivas del suroccidente colombiano, las composiciones recrean tradiciones que son expresión y vida de una profunda cosmovisión ancestral, reivindican la fuerza colectiva de organizaciones indígenas (Figura 92) y resaltan la importancia de su identidad y sus costumbres.

nociones se mezclan con otros enfoques más amplios y flexibles para explicar de mejor manera la producción de nuevos matices sociovisuales, es decir, procesos socioestéticos que se pueden reconocer en las prácticas estéticas de un artista.

Es importante analizar cómo funciona la autonomía del campo artístico, campo basado en criterios estéticos fijados por críticos y museógrafos. Estos pueden ser percibidos como agentes que colocan etiquetas al arte y califican lo que debe considerarse artístico, como lo que hacen los museos, las bienales, las revistas, etc. Así lo señala García Canclini (2005) cuando comenta el prólogo que escribió Raymonde Moulin para el catálogo de la exposición en el año 1978 en el Museo Moderno de París:

Después de señalar que desde el comienzo del siglo XX la definición social del arte se extiende en forma incesante y que la incertidumbre así generada llevó a etiquetar también incesantemente las manifestaciones extrañas, propone considerar a estas obras "inclasificables", y se pregunta por las razones por las que fueron elegidas. Ante todo, porque para la mirada culta estos artistas ingenuos "logran su salvación artística" en tanto "trasgreden las normas de su clase"; luego, porque... "redescubre en el uso creador del tiempo libre -el del ocio, o, más a menudo, de la jubilación- el saber perdido del trabajo indiviso. Aislados, protegidos de todo contacto y de todo compromiso con los circuitos culturales o comerciales, no son sospechosos de haber obedecido a otra necesidad que la interior: ni magníficos, ni malditos, sino

inocentes [...]. En sus obras, la mirada cultivada de una sociedad desencantada cree percibir la reconciliación del principio de placer y del principio de realidad". (p. 54)

En la separación entre *lo culto* y *lo popular* siempre vamos a encontrar fisuras, como las que se reconocen al estudiar las interacciones y conflictos entre campo y ciudad o entre lo indígena y lo occidental. Esto una vez más se puede comprobar en el cruce de ritos arcaicos y modernos en pueblos campesinos, fiestas híbridas con las que los migrantes evocan, al llegar a la ciudad industrial, un universo simbólico centrado en el maíz, la tierra y la lluvia. Dichas fiestas pueden ser contempladas como un cruce de ritos porque se tornan acontecimientos colectivos arraigados en su producción, celebraciones fijadas según el ritmo del ciclo agrícola o el calendario religioso, en las que la unidad doméstica de vida y trabajo se reproduce en la participación unida de la familia (García Canclini, 1981), a diferencia del carácter privado, exclusivo y selectivo que tiene la fiesta urbana. En la fiesta campesina se evidencia un carácter comprensivo y global por el que la fiesta abarca los elementos más heterogéneos y diversos sin disgregación, es decir, juegos, danza, música y la concurrente necesidad de desplazarse a través de grandes espacios al aire libre, como la plaza central del pueblo o el atrio de la iglesia, al contrario de la fiesta urbana que vive la consecuente necesidad de desarrollarse en espacios íntimos y cerrados.

Sin embargo, aunque existan esos contrastes, es interesante ver como en la producción artesanal es diferente. El papel de la artesanía o del artesano es

importante fue Braudel, pues su estudio abarcaba todo el continente europeo, incluyendo a Rusia, y toda la época moderna, desde el siglo XV al XIX. En dicho estudio se describen las transformaciones de la cultura popular¹⁶, motivadas tanto por las pretensiones reformadoras de las élites, como por la influencia de cambios producidos en otros ámbitos (la expansión del comercio y la politización del pueblo, por ejemplo), es decir, se establecen conexiones entre las distintas dimensiones de la realidad.

De acuerdo con Burke (1991), dentro de las estructuras de la cultura popular, el carnaval se presenta como la fiesta popular más importante del año y el momento para poder decir, al menos una vez y con relativa impunidad, lo que a menudo se pensaba. Los temas principales eran la comida, el sexo y la violencia. El tema de la comida se hacía evidente en el consumo exagerado de carne de cerdo y de vaca, y, con él, se establecía un juego simbólico con la carnalidad, que se representaba a través de animales colgando de sus trajes carnavalescos.

Por el gran número de embarazos que seguían a la fiesta, se confirma que el periodo carnavalesco era de intensa actividad instintiva. Los disfraces se representaban con símbolos fálicos, con largas narices y cuernos, sin hablar de la longitud de las salchichas que llevaban en la procesión. No obstante, el carnaval

no era una celebración que solo se dedicara a lo erótico, en él también estaban presentes la agresión, la destrucción y la profanación, pues era el momento en el que se podía insultar a vecinos o autoridades.

Burke hace evidente también que el carnaval tiene un carácter polisémico, es decir, que puede tener muchos significados según la cultura de la persona que lo viva y lo experimente. «El resultado de todo ello, es que el carnaval tiene que ser leído como si fuese un palimpsesto. Los rituales carnavalescos transmitían mensajes simultáneos sobre la comida, el sexo, la religión y la política» (Burke, 1991, p. 274).

El carnaval empezaba a finales de diciembre y se iba haciendo más pasional a medida que se acercaba la cuaresma, por lo tanto, era completamente opuesto a la misma. Por eso, en la tercera parte del libro del libro de Burke, que discute acerca de los cambios en la cultura popular, el primer capítulo lleva el título de «El triunfo de la cuaresma», lo que hace referencia a la derrota del carnaval (la cultura popular) por motivos religiosos que desataron la censura de libros y un sinnúmero de oposiciones. En las conclusiones de este apartado Burke menciona las diferencias entre los objetivos y los logros de los reformadores, y resalta las consecuencias no intencionadas de sus ataques.

Interesado por continuar observando la dinámica de las relaciones entre la cultura popular y la de las élites, Burke, en varios trabajos sobre religión popular publicados en los años ochenta, puso de manifiesto su preocupación por buscar nociones útiles para el estudio de manifestaciones culturales que ocasionaban una influencia en ambas culturas, como *negociación* o *intercambio*. Por ejemplo,

16 Aunque siguiendo a Burke sería recomendable hablar de una cultura de las clases populares, se seguirá haciendo uso de la expresión cultura popular puesto que esta es la forma como mayoritariamente se conoce este concepto. Es necesario que el lector entienda que este no es un intento de unificar las diferentes culturas involucradas en el concepto, solo una forma de facilitar el desarrollo de las ideas.



consciencia, el pensamiento y la imaginación humana que desarrolla nuevas posibilidades. De allí que un cierto estado carnavalesco de la consciencia precede y prepara los grandes cambios, incluso en el campo de la ciencia. (Bajtín, 1987, p. 50)

Las imágenes grotescas del Renacimiento, por ende, están ligadas a la cultura popular carnavalesca; sin embargo, la palabra *renacimiento* no significa en absoluto 'renacimiento de las ciencias y artes de la Antigüedad', sino que posee una significación cargada de sentido, enraizada en el ritual, el espectáculo, lo metafórico, lo intelectual e ideológico de la humanidad. En dicha palabra subyace el deseo de renovación y de «nuevo nacimiento», «el ansia de una nueva juventud» (Bajtín, 1987, p. 56), estructurando la cosmovisión carnavalesca encarnada de diversos modos en las manifestaciones concretas y sensibles de la cultura popular.

El concepto de renovación surge por medio del disfraz. Aparece el cambio de roles o de la personalidad social, que es importante por la permutación de las jerarquías. Él invierte el orden de lo alto y lo bajo. Se arrojan lo elevado y antiguo, y lo perfecto y terminado al inferior, como si fueran al infierno, donde mueren y vuelven a renacer.

Los conceptos de la relatividad y evolución actuaron como detonadores contra las pretensiones de inmutabilidad e intemporalidad del régimen jerárquico medieval. Las imágenes topográficas tendían a representar el instante preciso de la transición y la sucesión, la

dualidad de autoridades y verdades, la antigua y la nueva, la agonizante y la naciente. El ritual y las imágenes festivas tendían a encarnar la imagen misma del tiempo dador de vida y de muerte que transformaba lo antiguo en lo nuevo e impedía toda posibilidad de perpetuación (Bajtín, 1987, p. 78)

Bajtín destaca la relación del carnaval con el antiguo pensamiento creador de mitos, que aún no distinguía entre lo cómico y lo trágico. Asegura que la risa de la plaza pública, la risa popular, no tiene nada en común con la risa del entretenimiento. Es una risa diferente, es una risa que mortifica y se conecta con la muerte. Presenta un juego de palabras entre las lágrimas y la risa. Todas las máscaras grotescas, aterradoras, como metáforas de la muerte, están previstas para provocar no lágrimas sino risa. Por más que el Carnaval sea un tiempo festivo, no lo presenta como algo alegre; por el contrario, la muerte se presenta en cada imagen del carnaval. Lo concibe como tragedia.

Durante el carnaval se maneja un tiempo diferente, un tiempo distinto del tiempo productivo de trabajo, que no es el tiempo moderno ni el mismo del capitalismo, sino uno asociado a los ciclos naturales, como el tiempo estacionario, el tiempo de la siembra, el tiempo de la cosecha, el tiempo de cuidar la tierra, etc. Entonces, el carnaval, como un tiempo de fiesta, permite un estado excepcional, presenta un tiempo que introduce otras reglas. En este, los asistentes se permiten hacer cosas que no harían en un tiempo ordinario. Precisamente esta característica es la que Bajtín puede ver en *Rabelais*.

de las condiciones materiales de vida de quien las produce y está arraigada en ellas.

Las culturas populares (más que la cultura popular) se configuran por un proceso de apropiación desigual del capital económico y cultural de una nación o etnia por parte de sus sectores subalternos, y por la comprensión, reproducción y transformación, real y simbólica, de las condiciones generales del trabajo y de vida. (García Canclini, 1981, p. 47)

Las particularidades de las culturas populares no se intuyen por ser consideradas como diferentes o de menor importancia, ni siquiera porque sus productos puedan ser pensados como un arte mayor o menor; estas son lo que el pueblo establece con su trabajo y su vida, son formas de representación, reproducción y reelaboración simbólica de sus relaciones sociales. Por ejemplo, cómo es su sistema de circulación y consumo, es decir, las prácticas laborales; qué hacen; cómo se visten; cuáles son sus prácticas de pensamiento. «En síntesis, las culturas populares son resultado de una apropiación desigual del capital cultural, una elaboración propia de sus condiciones de vida y una interacción conflictiva con los sectores hegemónicos» (García Canclini, 1981, p. 49).

Aunque lo siguiente está más relacionado con un tema del contexto político, es importante mencionar de manera breve que en Colombia se realizó una Encuesta Folclórica Nacional en el año de 1942, la cual tenía como objetivo «recoger metódicamente el folklore nacional» para poder establecer con precisión los perfiles del «alma nacional» (Silva, 2012,

p. 198). Un año más tarde se designó una comisión de funcionarios del Ministerio de Educación Nacional para el análisis de la información obtenida en geografía, historia, magia, ideología, religión, juegos, fiestas, lengua, música, danzas, artes plásticas, toponimia indígena, vestidos y alimentación, entre otros. El objetivo era la construcción de una «antropología positiva» del pueblo colombiano por parte de los intelectuales liberales, que buscaban una actitud positiva para la revaloración de lo «popular», la cual era al mismo tiempo una crítica del papel de la política tradicional en años anteriores en el país. Renan Silva hace una crítica frente a la valoración de lo popular, porque en esa época posiblemente no se había formado una imagen de nación, y la concepción de la cultura, que busca las raíces perdidas sin comprender que las tradiciones son invenciones y ficciones producidas en relación con el presente, aun haciendo uso de materiales pasados. Este modelo de cultura, además, pretende transmitir una visión simplista e idílica de lo popular en la que se disimulan los hechos reales de la explotación y el dominio de clase bajo expresiones globales como «el pueblo colombiano» (Silva, 2012, p. 205).

Algunas de sus conclusiones acerca del análisis de la cultura popular son que:

[...] lo esencial no es el ejercicio un tanto arbitrario que busca proponer lo que el investigador entiende por tales culturas, sino investigar los *sistemas de representación y de designación* que convierten el universo simbólico y significativo de un conglomerado social particular en “cultura popular” y determinar para cada

vía lleva a la producción artesanal, y la segunda al arte popular en sentido estricto. (Colombres, 1986, p. 43).

Dentro del contexto latinoamericano, se puede evidenciar que la ausencia de educación artística desde edad temprana impide un acercamiento a estos signos de distinción, pues la lectura y comprensión de códigos artísticos es un privilegio de algunos, en contraste con la lectura de los códigos del arte popular, que circulan en la calle. Visto de esta manera, el concepto de arte folklórico se aborda como discurso social, mas no institucional, lo que da cuenta de la visibilidad o invisibilidad de ciertas prácticas artísticas populares que no son consideradas como «arte» y que tienen una producción estética particular, ni mejor ni peor que otra.

Nuevos aportes al concepto del *folklore* como discurso social son propuestos por Magariños y Marta Blache (1993), quienes lo configuran como un fenómeno social que presupone una participación grupal y responde a creencias y hábitos compartidos entre los miembros de un grupo. Este grupo se puede manifestar, en forma indistinta, a través de una expresión verbal, una actitud y un objeto, que establecen relaciones de causa y consecuencia entre ellos o se presentan de manera simultánea. Dicha manifestación se percibe a través de los sentidos y se constituye en un mensaje regido por un código no institucional, es decir, que tiene sus propias reglas y se trasmite por sucesión y sustitución de los transmisores que antecedieron en las actividades.

Pero si los folkloristas imbuidos del evolucionismo subsumen las estéticas de las manifestaciones folklóricas a la caracterización de éstas como atrasadas y premodernas, quienes se hallan dentro de las tendencias del romanticismo afirman la positividad de la estética de las manifestaciones folklóricas por su inspiración genuina en lo telúrico resultado de la ancestral relación del campesino con su tierra. [sic] Afirmando de este modo la autoctonía de las manifestaciones folklóricas y sus estéticas inspiradas en el valor asignado a la naturaleza y a la vida rural. (Dupey, 2008, p. 10)

Por otra parte, poner en evidencia la inspiración que subyace en la naturalidad del artista, que produce desde la libertad de la creación y, por lo tanto, desde un lugar supuestamente «superior», lo opone al artesano, considerado un reproductor mecánico de una tradición cristalizada, que también se enuncia de esa manera en políticas públicas, entre otras razones, para garantizar que el acceso a la decodificación de estos códigos artísticos esté condicionado a la educación de una persona. Paradójicamente en el sistema educativo se le da un lugar menor a la formación artística. Tanto material como simbólicamente se reproduce esta discriminación. Esto implica que solo algunos podrán acceder tempranamente a una educación integral de lo contrario solo podrán entender lo vernacular y sus creaciones por más complejas que sean serán miradas desde ese lugar, porque allí se gestan.

y el consumo de esta. Dicho término se entiende como una expresión cultural que se manifiesta en diferentes elementos de la cultura material de una comunidad, y se transforma a partir de las lógicas de consumo y de la aparición de nuevas relaciones entre las personas y el espacio público. Así las cosas, las formas de comunicación visual que se emplean en los sectores populares dan cuenta de su contexto. He aquí una definición de *gráfica popular*: «una forma de expresión especialmente admitida por las clases populares, con estilo y criterios propios y con una demanda todavía estable, aunque apunta síntomas de decadencia, que se ha sabido integrar en las formas de publicidad [de] la sociedad de consumo actual» (Checa-Artasu y Castro, 2008, párr. 12).

Si bien los estudios sobre gráfica popular no son cuantiosos, últimamente ha habido un creciente interés por realizarlos. Sin embargo, al ser la gráfica popular o el diseño informal un estilo propio de las culturas populares, carece de registros documentales de índole académica. Esto no indica que no haya una actividad constante en torno a estas prácticas o expresiones populares. En Colombia, por ejemplo, el colectivo Popular de Lujo, en Bogotá, se ha encargado de dar mayor visibilidad a personas, comunidades, experiencias y costumbres que no han tenido suficiente representación en América Latina.



2.2.2 LAS ARTES POPULARES COMO PRODUCCIÓN SIMBÓLICA DESDE EL UNIVERSO DE SUS PRODUCTORES



Los estudios de Bourdieu (1991) sobre las bases sociales del gusto establecen una correspondencia entre el gusto y los niveles de escolaridad; es decir, indican que el conocimiento aprendido de las obras, autores, contextos, historias y demás contribuye a generar una experiencia estética positiva. El gusto se forma, entre otras cosas, por la información que percibimos y por la valoración que hacemos de ella, por lo que en ocasiones llegamos incluso a esforzarnos para buscar un gozo con aquello que se ha legitimado como obra de arte. En consecuencia, cuando entramos en el escenario de legitimaciones del arte no occidental tenemos formas distintas de entrar en contacto con él, que se reflejan en dos actores principales: el conocedor, es decir, aquel que la sociedad ha designado como encargado para distinguir qué es arte y qué no lo es, y la obra-autor, que es materia de juicio crítico.

La reformulación de lo popular tradicional que está ocurriendo en la autocrítica de nuevas investigaciones muestra que es posible construir una nueva perspectiva de análisis de lo tradicional-popular tomando en cuenta sus interacciones con la cultura de élites y con las industrias culturales. Como lo asegura García Canclini (2005) cuando rebate sobre la visión clásica de los folcloristas:

un objeto prevalece la forma sobre la función. Mario Perniola comenta incluso, en su libro *La estética contemporánea* (2016), que la experiencia estética de este siglo no puede estar motivada solo por la admiración infinita, ni por la «contemplación o la producción de entidades imperecederas» (p. 62).

La condición de la psique humana hace posible la universalidad de cualquier experiencia estética. Pero para que esta se cumpla, debe entenderse lo que plantea Maquet (1999), esto es que, en la experiencia de la significación simbólica del objeto, el soporte es su composición formal. La significación, pues, no es un mensaje (del autor), sino un símbolo que, como tal, es polisémico y participa de su significado. Gracias a ello, en la experiencia estética no se «conoce» intelectualmente el significado del objeto, sino que se experimenta. En ese sentido los objetos estéticos proporcionan «experiencias mentales que están en continuidad con experiencias reales» (p. 147).

Lo estético no es, entonces, ni una esencia de ciertos objetos ni una disposición estable de lo que se llamó “la naturaleza humana”. Es un modo de relación de los hombres con los objetos, cuyas características varían según las culturas, los modos de producción y las clases sociales. La definición de lo estético como el predominio de la forma sobre la función no es válida para todas las épocas, sino para el arte producido en el capitalismo como consecuencia de la autonomización de ciertos objetos o ciertas cualidades de algunos objetos. (García Canclini, 1977, p. 23)

Por lo tanto, la producción simbólica en las artes populares depende del universo cultural en el que se encuentran insertados sus productores. Debido a esto, el relato de vida que se construye en torno al caso de estudio adquiere importancia, puesto que con el trabajo de investigación es posible señalar que algunos aspectos de la vida de Serna muestran una preocupación constante de este por establecer experiencias estéticas con el mundo que lo rodeó. Al establecer dicha relación entre la obra y la vida del autor, se actualiza el discurso en el que se inserta la obra de arte como comenta Ricœur (2000), dado que se establecen relaciones con el universo simbólico del que proviene la obra y, por lo tanto, el sentido semántico se inserta en medio de otras interpretaciones y crea así nuevos significados. Todo esto da la impresión de que la obra nunca está terminada, sino que, por el contrario, se renueva cada vez que es interpretada.

Ahora bien, esto se conecta con el constante aprendizaje que el maestro Alejandro Serna comentaba en sus entrevistas. Para culminar la entrega de una escalera —como solía llamarlas—, se tomaba su tiempo, porque aún después de haber entregado el vehículo a su dueño, lo observaba con detenimiento y le encontraba detalles que podría haber añadido. A sus 65 años y con 33 años en el oficio de pintar escaleras, consideraba que tenía mucho por aprender. Esto lo confirma su frase predilecta: «uno muere aprendiendo» (entrevista realizada por Héctor Restrepo Rendón y publicada en el periódico *El Parque*, octubre de 1996).

Al observar el decorado de cualquier chiva realizada por el maestro Alejandro Serna, se puede observar que, aunque haya una yuxtaposición de trazos que parecen abarcar todo el espacio, su trabajo es muy

instauración y el llamado a la participación del sacramento de la eucaristía, por ejemplo, no se produjo solo por medio de la elaboración de retablos y de la edificación de capillas o construcciones independientes, también lo hizo por la introducción de la temática de la religión en la ornamentación doméstica.

El culto y el aura son términos religiosos que dificultan la percepción del espectador frente a la obra de arte. Se puede considerar que la adoración religiosa no da pie a la reflexión, por el contrario, Walter Benjamin (2012) recuerda que:

[...] la asociación entre arte y religión en el culto y cómo el elemento religioso insuflaba de encantamiento a la obra de arte al formar parte del ritual. ("Se sabe que las obras más antiguas nacieron al servicio de un ritual mágico primero, religioso, después. Ahora bien es de gran importancia que ese modo de existencia de la obra de arte, ligado al aura, no se disocia jamás absolutamente de su función ritual"). En efecto, el proceso por el cual se produce la autonomización de la obra de arte en el Renacimiento no le hace perder su valor cultural. Si bien la obra se aleja de la religión, tiene "aura" propia: "el aquí y ahora de la obra de arte, la unicidad de su existencia en el lugar donde se encuentra". (p. 14-15)

Al parecer no existe la duda al contemplar un objeto de adoración. Por el contrario, la fe que motiva el culto es un estado de inconsciencia ante el objeto, no permite el análisis ni que prosperen otras conexiones de sentido. Tampoco permite la conexión con otros

aprendizajes que introducirían otros modos de lectura o significados. Por lo tanto, se dispone de algunas aproximaciones parciales al concepto *religiosidad popular*, que más que profundizar la discusión, sirve para construir un panorama con sus diversos significados.

Aunque la investigación no se asocie directamente con la definición de religión, se pretende ilustrar algunos aspectos que tiene que ver más con el concepto de religiosidad popular. Entre ellos se destacan el sistema de creencias y el ejercicio de unas prácticas que en la religiosidad están asociadas a la superstición.

La *religiosidad popular* es más una respuesta local a la fractura social, a las diferencias del sistema social. Una buena definición de este concepto la brinda José Luis García (como se cita en Álvarez, 1989):

Hay pues un lenguaje de estructura diacrónico-sincrónica, pletorio de expresividad por su contenido, así como por su arraigo en los estratos más profundos de la vivencia existencial. Es un lenguaje similar al de los sueños, los mitos, las artes, porque en él se van sedimentando las distintas capas de la memoria colectiva de un pueblo con un espeso légame que condensa una opaca, compleja arquitectura de sentidos. (p. 36)

Es por esto que se hace necesario mirar de cerca la yuxtaposición entre lo religioso y lo popular, siempre y cuando permanezcan dentro del terreno de la cultura, sin entrar en complejas interpretaciones.

Es interesante observar la postura que adquieren otros estudios que abordan el sincretismo religioso. Un ejemplo de estos es el libro *La guerra de las*

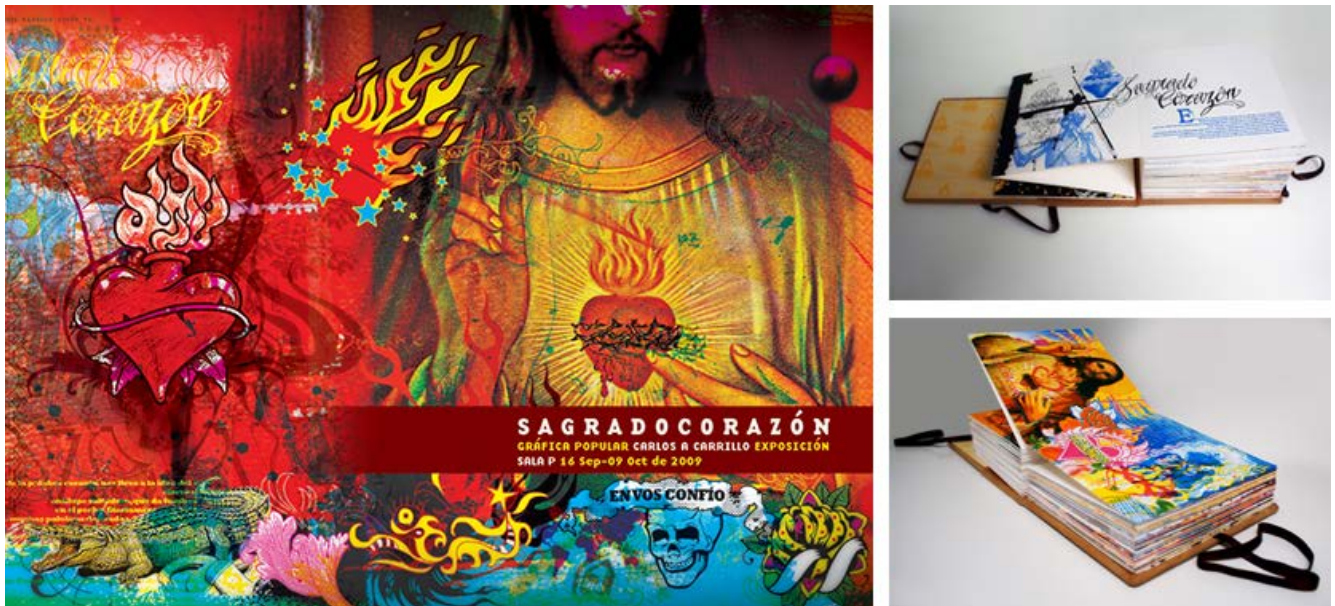


Figura 93. Libro arte en serigrafía realizado por el diseñador Carlos Carrillo (2009). Fuente: Zecarrillo, 13 de noviembre del 2011.



Figura 94. Representaciones religiosas en chivas o buses escalera de la región andina (Medellín y Manizales). Fuente: elaboración propia.

llegar a ser un medio de comprensión de la esencia de su propia historia» (Hernández, 2002, p. 16) y en el que los objetos adquieren un valor patrimonial como resultado de un proceso de apropiación.



2.3.1 PATRIMONIO INMATERIAL



Las experiencias alrededor de las dinámicas culturales de apropiación identitaria y simbólica de los objetos son múltiples. Estas resultan de los modos de vida y las distintas formas del hacer que son capaces de evidenciar una visión local y heterogénea del significado de la vida en la cotidianidad. Los imaginarios sociales, productos de los procesos cotidianos en los que la memoria y la imaginación tienen gran importancia, representan la manera desde la cual los ciudadanos otorgan sentidos a los lugares. Esta dimensión simbólica, de la que la propia ciudad se alimenta y se nutre, sirve para ubicar a los sujetos como protagonistas de prácticas que dan coherencia a estos espacios, prácticas que, por esto mismo, podrían ser entendidas como un patrimonio inmaterial. Como lo comenta García Canclini (1997), la ciudad, en realidad, se trata de:

Este patrimonio constituido con leyendas, historias, mitos, imágenes, pinturas, películas que hablan de la ciudad, [que] ha formado un imaginario múltiple, que no todos compartimos del mismo modo, del que seleccionamos fragmentos de relatos, y los combinamos en

nuestro grupo, en nuestra propia persona, para armar una visión que nos deje un poco más tranquilos y ubicados en la ciudad. Para estabilizar nuestras experiencias urbanas en constante transición. (p. 93)

El patrimonio cultural inmaterial está vinculado a tradiciones vivas, dinámicas que son recreadas por las comunidades como parte de su memoria colectiva. Su transmisión da cuenta de la creatividad humana mientras se habla de las formas como sentimientos, evidenciamos y celebramos nuestra identidad. El patrimonio cultural inmaterial está vinculado a todo aquello que nos hace sentir de dónde venimos, aquello que nos recuerda nuestras raíces. Un conjunto de representaciones y expresiones autóctonas que son el reflejo de la diversidad cultural que se encuentra en nuestro país.

La herencia cultural pareciera debilitarse ante los actuales afanes de la humanidad por la mercantilización de la cultura bajo un accionar dirigido al espectáculo, el entretenimiento e, incluso, el turismo. Es decir, los sentidos y los significados que han dotado históricamente al patrimonio se reducen a una mirada utilitaria e instrumental que deja de lado el valor social que le atañe y es inherente a su razón de ser. De esta manera, se hace necesario el rescate de aquellas prácticas tradicionales que nos recuerdan un pasado que ha permeado los tiempos presentes definiendo quiénes somos y de dónde venimos, es decir, creando una identidad cultural colectiva. Por lo tanto, se hace imperioso el reconocimiento del patrimonio cultural como una apuesta que permite la preservación de la tradición, como en

que su salvaguardia es garantía de creatividad permanente» (Unesco, 2003).

El concepto de Tesoros Humanos Vivos ha sido propuesto por la Unesco (2003) para referirse a los individuos que poseen un alto conocimiento de un oficio y técnicas necesarias para interpretar o recrear determinados elementos del patrimonio cultural inmaterial. No obstante, le corresponde a cada Estado elegir el título con el que serán galardonados estos individuos, utilizando nombres que señalen que se trata de Tesoros Humanos Vivos. Algunos títulos registrados en otros países son: «Maestro Artista (Francia), Depositario de la Tradición de Artes y Oficios Populares (República Checa), Tesoro Nacional Vivo (República de Corea), Depositario de un Bien Cultural Inmaterial Importante (Japón y República de Corea)» (Unesco, 2003, p. 3).

El patrimonio cultural inmaterial, o patrimonio vivo, incluye los usos de ciertos objetos y las expresiones y manifestaciones de la cultura, junto con los conocimientos, técnicas y valores que les son inherentes, que las comunidades y grupos reconocen como parte integrante de su patrimonio cultural. Usualmente, se transmite de generación en generación, principalmente de manera oral y se da en respuesta a los cambios en el entorno social y cultural. Infunde a las personas, a los grupos y a las comunidades en Colombia un sentimiento de identidad y continuidad, y constituye una garantía de desarrollo sostenible. En Colombia, desde el año 2015, se han venido realizando reconocimientos de «Patrimonios Culturales Vivientes» que han incentivado una diversidad de proyectos culturales para

lograr entablar una comunicación con la memoria y el imaginario colectivo de lo que somos.

Históricamente, se ha asociado el patrimonio inmaterial con cierta idea de autenticidad que le fue heredada desde la definición del patrimonio material. En efecto, en el caso de los monumentos y sitios históricos, la originalidad se estableció como un criterio primordial para determinar su carácter patrimonial. De allí que se piense que la autenticidad es también un tema central para el caso del patrimonio cultural inmaterial. Como afirma Van Zanten (2011):

El patrimonio material y el inmaterial están estrechamente relacionados; son caras de la misma moneda. Sin embargo, existen diferencias las cuales deberíamos analizar cuidadosamente. El patrimonio vivo (inmaterial, intangible) no puede salvaguardarse con los mismos métodos que los empleados en “la convención del patrimonio natural” de la Unesco de 1972 para edificios, monumentos y paisajes. Los objetos pueden conservarse y protegerse en museos; asimismo, edificios completos pueden convertirse en museos. Éste no es el caso de la cultura viva, puesto que, al separársele de la vida cotidiana de los miembros de la comunidad, se convertiría entonces en cultura muerta. (p. 208-209)

La tesis en el fragmento anterior se relaciona con lo que algunos autores conocidos ya han dicho, como Hannah Arendt (1995), quien nos habla sobre cómo el hombre se vale de su creatividad individual

este escenario, el individuo no solo se concibe a sí mismo, sino que ayuda a concebir a otros, es decir, este diálogo establece relaciones entre los diferentes individuos (de cercanía y confianza, por ejemplo) que se convierten en el germen de la cultura, y esta a su vez se refuerza a medida que las acciones representativas de alguno u otro individuo generan mayores rasgos identitarios y complementan los puntos de vista propios del grupo.

La cultura colectiva no solo se crea a partir de observar y entender el mundo, sino que es el resultado de una construcción mental y narrativa de las personas que la conforman, y de la interacción entre sujetos que encuentran elementos en común entre ellos. Ante esto hay tres perspectivas que se deben tener en cuenta a la hora de entender la identidad cultural: 1) la identidad cultural como un fenómeno que se escribe y se reescribe en el colectivo a medida que los individuos interactúan entre ellos e intercambian narrativas, productos del aprendizaje individual; 2) la identidad cultural como resultado de la interacción con otras culturas; y 3) la identidad como fenómeno que no es unidimensional, sino que atiende y negocia varias narrativas sociales.

2.3.1.3

La identidad cultural como resultado de las narrativas sociales

La identidad cultural se construye en la medida en que se establecen y se integran narrativas —de la tradición oral o escrita— en un colectivo de la sociedad. Las narrativas permiten que las personas se

apropien de los elementos culturales en común y los compartan con otros. En otras palabras, como dice Fuentes (2014), el vínculo generado mediante las interacciones cotidianas entre los individuos genera identidad a partir de la idea en común de lo que interpretan de la sociedad.

No obstante, la construcción de dichas narrativas no surge dentro del mismo colectivo, sino de las múltiples interacciones que tiene ese colectivo con otras culturas, pues así es como la identidad cultural de un grupo en particular se va moldeando en el tiempo, en la medida en que se expone a otros grupos. Al respecto, comenta Fuentes (2014) que la identidad plantea múltiples dimensiones que no atienden necesariamente a una única filiación, sino que le permiten al individuo mantener vínculos con varias comunidades al tiempo. Los vínculos resultan, entonces, en el medio a través del cual se ponen en común los deseos y las carencias. Esto resulta fundamental para la construcción de una identidad colectiva en tanto más miembros del grupo se apropian de ella y la reproducen.

En conclusión, una identidad cultural es compartida por un determinado grupo social, el cual, a su vez, representa múltiples identidades colectivas que se vivifican, se aceptan y se niegan a sí mismas entre una fuerza de prioridades y de intereses colectivos que surgen de formas de pensamiento individual que se van integrando en los espacios colectivos de interacción. Es decir, la construcción de la identidad y del patrimonio inmaterial se deben a factores relacionados con la cosmovisión, así como con los deseos, las expectativas y los procesos mentales de las personas.



ANDES

Parte de la Flota
CHIVAS
Y FLORES
Elaborado en Chile

DODGE

juega un papel fundamental en tres frentes: 1) la preservación de la cultura, especialmente de sus rasgos identitarios; 2) la preservación de los significados de las representaciones culturales, y 3) la construcción de una narrativa desde lo local, desde lo propio, que evita procesos de asimilación hegemónica, los cuales llevarían a una pérdida de la diversidad y, con ello, de conocimientos, tecnologías, interpretaciones del mundo y la naturaleza.

Lo anterior implica una forma particular de apreciar y representar la individualidad, así como de establecer una relación estrecha con aquel que comparte los mismos significados, valores y símbolos. Es decir, las comunidades se identifican entre sí por aspectos del lugar de origen y residencia debido a su construcción mental de los significados, que van atribuyendo con el paso del tiempo. Su cosmovisión —valores, normas, creencias, símbolos—, el idioma y la tecnología juegan un papel fundamental en la forma como se construye la identidad y el patrimonio inmaterial.

Respecto a este último, se puede decir que el patrimonio inmaterial viviente ayuda a seguir forjando la memoria, por un lado, y a mantener vigente la tradición oral que le da sentido a la realidad, por el otro, a través del reconocimiento de las semejanzas y las diferencias (Quecha Reyna, 2015). Así, se convierte en una significación y una interpretación que un conjunto de individuos atribuye a un conjunto de valores y conocimientos que se expresan en un colectivo. Esto contribuye a la identificación y al establecimiento de las bases para la construcción de una identidad y de las visiones entre el presente, el pasado y el futuro.

Algunos de los puntos clave del patrimonio inmaterial viviente son los siguientes: ¿cómo se transmite a las nuevas generaciones?, ¿cómo se transmite en un contexto de variación cultural permanente?, ¿cómo se logra su reconocimiento? En relación con el objeto de estudio de esta investigación, también vale la pena hacerse las siguientes preguntas: ¿hay una reivindicación identitaria para el municipio de Andes, en Antioquia?, ¿hay una lucha por su reconocimiento? Es necesario abarcar estos procesos desde la comprensión de la memoria: reconstruir el momento histórico permite preservar los saberes y reivindicar las identidades locales.



2.3.2 MEMORIA Y TRADICIÓN



Etimológicamente, la *memoria* es la ‘capacidad de recordar’. Esta palabra proviene del latín *recordari* y *cordis* (‘corazón’). Por su parte, *recordar* tiene un significado que va mucho más allá que ‘tener algo en la memoria’; también significa ‘volver a pasar por el corazón’ (Galeano, 2009). Esta definición se asemeja a la siguiente frase de García Márquez (2002): «la vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y de qué manera la recuerda para contarla». Montespere-lli (2004, p. 8) complementa lo anterior al decir que «recordar es también atribuir significados; no solo del pasado al presente, a través de la tradición, sino más bien en dirección opuesta, cuando los procesos de significación confieren al pasado un sentido que concuerda con las necesidades presentes».

tiempos de la colonia. El taller difícilmente diferenciado del sitio de vivienda continuó siendo, por así decirlo, el centro de la vida del artesano y al mismo tiempo símbolo de la debilidad económica nacional en una época de creciente dominio universal de la fábrica.

[...] en la artesanía rural, la racionalización de las formas y su adecuación a la función que deben realizar es lo que hacer útil y bello el resultado. Pero, puesto que no se aprecia lo construido más allá de su funcionalidad práctica, el artífice queda en el anonimato o, como máximo, solo es reconocido por su entorno más cercano por su habilidad. Su destreza es la que le ha encaminado a especializarse. Este artesano, que evoluciona y se adapta a las nuevas necesidades demandadas y a los recursos del medio en el que se desarrolla, va modificando con el tiempo no solo la forma de producir, sino también los medios de distribución. Así como las relaciones sociales inherentes a su actividad. (Luque-Romero 2002, p. 18)

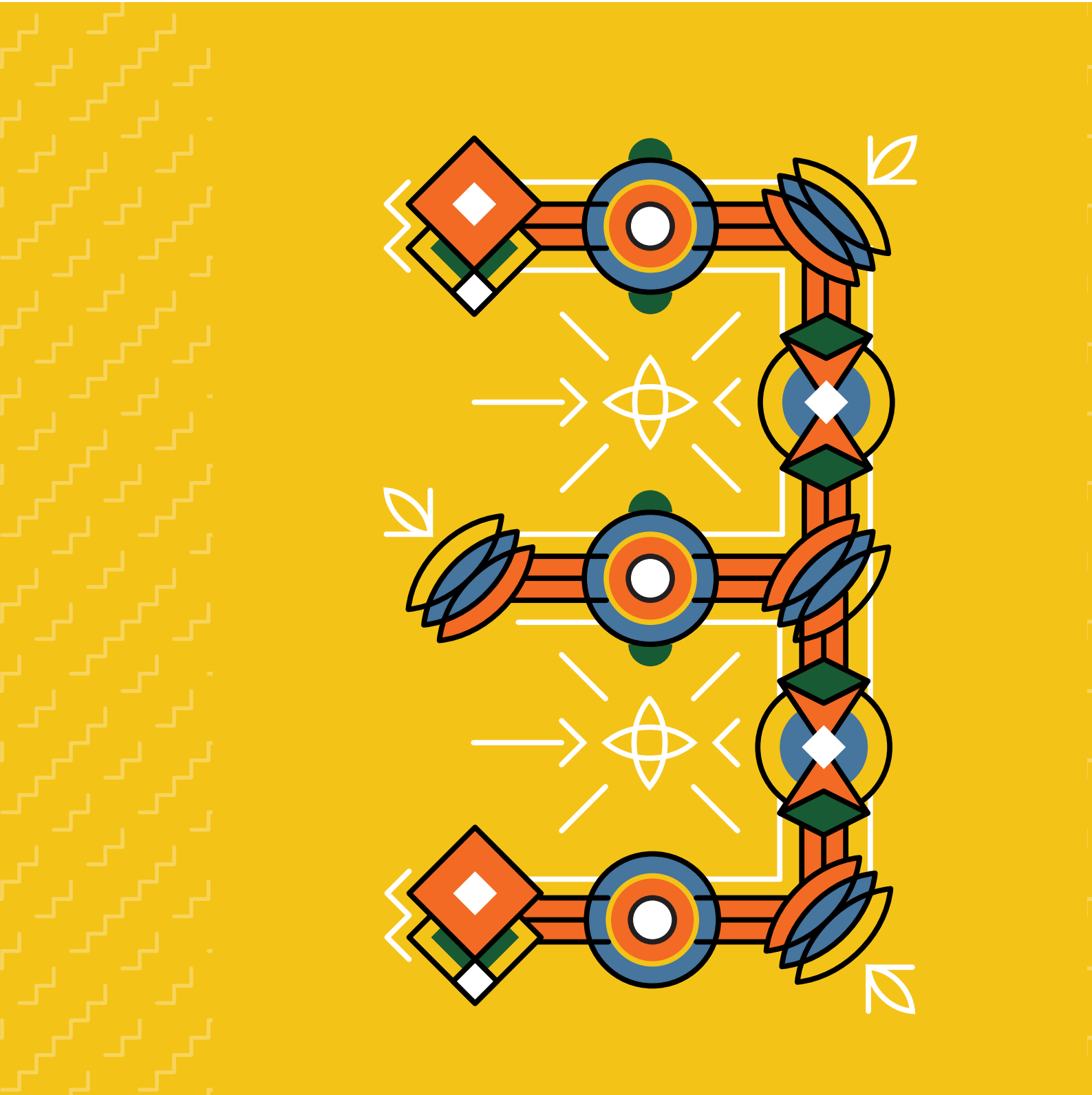
Es por esto que cuando se habla de territorio y el tipo de amenaza que sobre él recaen, de inmediato se toman acciones para la protección o la salvaguardia. Se transforma el escenario en defensa de cualquier saber o conocimiento y se trazan estrategias para fortalecer el sistema y que no caiga en el olvido.

El deseo de olvidar es un problema antropológico. El ser humano siempre ha deseado reescribir su propia biografía para cambiar el pasado, borrar sus huellas y las de los demás. Pero, como dice Kundera

(1987), quizá el olvido es al mismo tiempo injusticia absoluta y consolación absoluta.

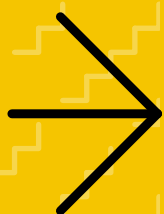
Cuando, a través del conocimiento, se pretende captar lo más valioso de los hechos, abarcar el conjunto de los significados objetivados y objetivables, el estado instaura una visión totalizadora y dominante y legitima al estudioso como detonador de la verdad. El conocimiento le atribuye un valor mágico y semidivino a quien es capaz de memorizar y lo legitima para que obtenga un estatus privilegiado frente a quienes escuchan sus relatos. Dicho de otro modo, «la memoria colectiva contribuye a la legitimación al conservar los significados institucionales en un conjunto coherente y vinculante» (Montesperelli, 2004, p. 38-39). Cuando se mira hacia el pasado, se puede ver una memoria compartida por todos los individuos que pertenecen a un mismo colectivo. Recordar significa reconocer la pertenencia de todos ellos a un universo simbólico. A través de cada interacción social, se crean nuevos recuerdos que van construyendo un fondo común de historias, las cuales, con el paso del tiempo, ayudan a la construcción del sentido de pertenencia y a la legitimación de la identidad colectiva.

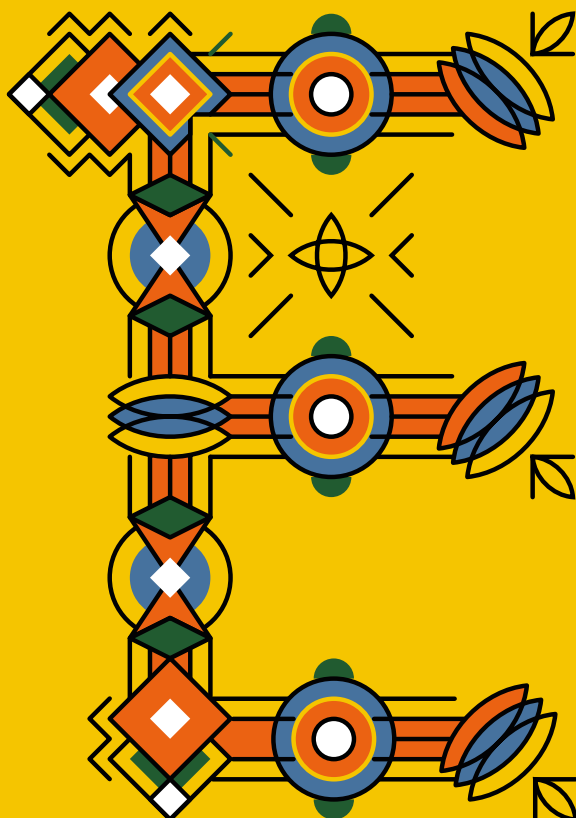
La cultura de las sociedades occidentales actuales se configura como una multiplicidad de sistemas de significado, de mundos simbólicos interrelacionados y en competencia. Este pluralismo tan marcado tiene consecuencias directas en la construcción de la memoria colectiva de cada generación, tal como se puede ver en el caso de la familia Serna. Alejandro padre nació en 1931. Desde sus inicios, el maestro desplegó un decorado que se fue estableciendo poco a poco como la imagen de un territorio floreciente





CASO DE ESTUDIO





ste capítulo presenta el argumento a favor de la pertinencia de enunciar el «estilo Serna» como canon artístico, que se ha sublimado por décadas en la región andina.

A partir de la historia de vida se pueden comprender los hechos sociales que determinan en la niñez del maestro su relación con la pintura y su formación como autodidacta. Desde estas narraciones se toman elementos referentes al aprendizaje y a la manera como emergen las habilidades manuales para llegar a convertirse en un oficio artesanal y de tradición mediante procesos sublimatorios. Para la construcción de este relato se tuvieron en cuenta las observaciones realizadas en la locución de las entrevistas, en línea con lo que comenta Perucho Mejía (2017):

Estas observaciones conducen a la posibilidad de ver que el funcionamiento de la jerga decreta su lugar en las generalidades de la comunicación, cuyo rasgo distintivo impone



Figura 95. *Fundación del municipio de Andes, Antioquia.* Fuente: Zapata, G y Mejía, J. (2019, p. 22-23)

3.1 CONTEXTO HISTÓRICO DEL MUNICIPIO DE ANDES, ANTIOQUIA

Empezar a hablar de camiones escalera en Andes, Antioquia, exige dirigirse al año de 1926, cuando a lomo de mula, Eliseo Arredondo mandó a traer un carro con capacidad para cinco personas (Figura 96). Aunque era solo una camioneta, los andinos apodaron el vehículo como ‘la chiva de Cheo’; suceso que quedó grabado en la memoria de la población de esa época.



Figura 96. *Camionetas con capacidad para cinco personas.* Andes, Antioquia. Fuente: Biblioteca Nacional de Colombia – Fondo Nereo López.

embargo, muchas familias pudientes y tradicionales migraron a Medellín y otras ciudades (p. 32).

Una fecha importante en Andes fue el 18 de mayo de 1951, cuando se conectó el municipio con la ciudad de Medellín (tramo Andes-Venecia-Medellín). Las rutas las hacían los camiones de escalera, debido al mal estado de la carretera. Para entonces, los vehículos tenían el chasis más alargado, lo cual permitía tener siete u ocho bancas. En 1951, el corregimiento de Santa Rita se conectó al casco urbano del municipio mediante 12 kilómetros de caminos difíciles de transitar (el recorrido puede durar actualmente una hora). De igual modo, en 1955, dieciocho kilómetros de carretera destapada abrieron paso entre Andes y el corregimiento de Tapartó.

En 1955, aproximadamente, empezó a operar el primer taller de carrocerías, del señor Gerardo Colorado. Comenta Wilson Colorado, hijo de Gerardo, actualmente carrocerero:

Él era ebanista y, un día cualquiera, Libardo Ledesma le dijo que le arreglara un camión de escalera que se le había volteado [la carrocería se había partido]. Mi papá le dijo que él no sabía hacer eso y Libardo le dijo que fuera calcando palo por palo. Y así lo hizo... Libardo fue el que le dio la lucecita a mi papá y ahí comenzó con el taller. (W. Colorado, comunicación personal, 8 de octubre de 2020).

Por esa fecha llegó Alejandro Serna a trabajar en el taller de carrocerías de Gerardo Colorado.

Por iniciativa propia del maestro Alejandro Serna, el diseño austero y simple que llevaban los camiones



Figura 98. *Expreso Andino*, Andes, Antioquia. Fuente: Biblioteca Nacional de Colombia – Fondo Nereo López.

de escalera de esa época se fue transformando al agregarle figuras geométricas (Figura 98). Con el pasar de los años, el conocimiento de la técnica y la experticia con el pincel, perfeccionó sus propias obras.



3.1.2 AÑOS DORADOS, ÉPOCAS AÑORADAS



El 8 de julio de 1961 se creó la Cooperativa de Caficultores de Andes —hoy se llama De los Andes Cooperativa—, que entró a competir con los demás compradores particulares de café, pues estos especulaban con los precios del grano para obtener mayores ganancias. Los camiones de escalera que llevaban cargas de café y pasajeros (además de yuca, fríjol, carne y animales) para Medellín podían tardar cinco o seis horas, a causa

«echar diez viajes para Tapartó un día domingo», recuerda Jorge Hernán. Fueron tiempos buenos en lo económico para la caficultura colombiana: desde 1975 a 1980 se le llamó período de bonanza cafetera, debido al incremento en el precio del grano.

La economía en Andes mejoró: «[...] se abrieron nuevas entidades bancarias, se amplió la red vial rural, se construyeron escuelas y centros de salud en los corregimientos, se hicieron acueductos rurales, se electrificaron casi todas las veredas. La construcción tomó mucha fuerza» (Zapata, 2019, p. 54).



3.1.3 LOS DIFÍCILES AÑOS 80



La década del ochenta, a diferencia de la pasada, trajo consigo la aparición de la roya en el cultivo del café (el fenómeno de la broca fue en los noventa y también afectó la producción en Colombia) y el arribo de grupos insurgentes en la región del suroeste. Los camiones escalera o chivas (nombre coloquial que se hizo más popular), que antes se ubicaban en los alrededores del parque principal, fueron desplazados: “Este pueblo comenzó a crecer mucho y nosotros ya estorbábamos. Nos fueron bajando a la plaza de mercado” (Figura 100), dice Jorge Hernán Ramírez.

El 1 de agosto de 1986, a las 9 de la mañana, miembros del Ejército Popular de Liberación (EPL) bajaron en la chiva El Palomo desde el corregimiento de Santa Rita. El objetivo de la guerrilla era saquear el banco Cafetero; sin embargo, el intento de robo fue frustrado por miembros de la Policía. Ese día murió el



Figura 100. Chiva decorada por el maestro Serna parqueada en la plaza de mercado. Andes, Antioquia. Fuente: Archivo fotográfico de Jorge Hernán Ramírez – Conductor de camión de escalera.

profesor Wilson Castro, rector de la Institución Educativa Marco Fidel Suárez.

«Hace unos 35 años, por los lados de Sorrento, había un muchacho muerto. Yo lo monté en la banca de atrás y lo tapé con chuspas y lo dejé en la morgue. Fue una época difícil, ya que los grupos paramilitares tomaban cada vez más fuerza. Uno se los encontraba en los corregimientos y hacía como si nada. Era mejor no prestar atención», comenta Jorge Hernán.



3.1.3 PATRIMONIO MUNICIPAL, NO NACIONAL



En las décadas del ochenta y del noventa, Andes tenía unos 56 escalera, recuerda Alveiro Mora, gerente de Coonorte y concejal de Andes. Se vendieron algunas a raíz de la visita de la ministra de Cultura



Figura 102. Descargando chiva en tiempos del COVID-19 en Andes, Antioquia (2020). Foto: Adrián Ríos Olaya. Fuente: archivo de la autora.

En palabras de Jorge Hernán Ramírez, ese día fue una fiesta: hubo desfile y ceremonia. Pese a que las chivas fueron declaradas patrimonio municipal, no se ha logrado su reconocimiento como patrimonio nacional, ya que María Consuelo Araujo dejó el cargo del Ministerio de Cultura. Ese proceso aún está pendiente.



3.1.5 ENEMIGO AL ACECHO



El 2020 podría estipularse como el peor año para el transporte en Andes, específicamente para las chivas (Figura 102). El 20 de marzo, a raíz de la propagación de la COVID-19, fue una fecha fundamental. En

el municipio de Andes se cerraron las entradas y se prohibió el tránsito libre en el municipio.

Conductores, ayudantes y pasajeros afrontaron semanas difíciles. Las chivas se detuvieron por completo y las cuentas de cobro del parqueadero no se hacían esperar. Los cobros de servicios públicos llegaban a tiempo; había que hacer el mercado nuevamente. Dice Hugo López, ayudante de escalera:

Yo tuve que utilizar la plata de un ahorrito que tenía para aguantar todo ese tiempo que estuvimos parados. A mí me llegaban 350 mil del Gobierno cada mes, pero eso no alcanza para mucho [esta ayuda fue entregada en junio]. Muchos que no tenían nada que hacer llevaban del arrume. Algunos tuvimos que rebuscar la



Figura 104. Comercio cerrado por la pandemia, en comparación con el movimiento comercial que suele tener el parque Simón Bolívar de Andes, Antioquia (2020). Foto izquierda: Adrián Ríos Olaya. Fuente izquierda: archivo de la autora. Fuentr derecha: Zapata, G. y Mejía, J. (2019, p. 57).



Figura 105. Terminal de Andes. Reactivación del transporte en chiva hacia las veredas. Andes, Antioquia (2020). Foto: Adrián Ríos Olaya. Fuente: archivo de la autora.



Figura 106. Casa-taller del Maestro Alejandro Serna. Andes, Antioquia (2019). Fuente: elaboración propia

3.2.1.2 Emprender la huida, sobrevivir en las calles de Medellín

Papá nació en Andes, el 10 de noviembre de 1931. De familia humilde, no conoció a la mamá porque ella murió en un manicomio siendo él muy pequeño. El papá no lo reconoció. Lo crio el abuelo materno, que era carpintero. Papá solo estudió hasta segundo de primaria. Se fue a Medellín con unos 10 años a raíz de una discusión que tuvo con el abuelo mientras arreglaban un techo. Él le iba a pegar y Alejandro se voló.

En Bolombolo, un corregimiento de Antioquia, se cogía el tren para ir a Medellín, la capital del departamento. Allí comenzó a deambular papá, entre

el centro y Barrio Triste, donde conoció a las meretrices del sector. Él les colaboraba barriendo y organizando las mesas y ellas le daban comida. También comía de los basureros del parque Berrío, en la antigua plaza de mercado de Cisneros, y dormía en las aceras con papel periódico.

Un día mientras caminaba, vio un letrero que decía *El niño pintor* y entonces se asomó por la ventana. Vio a un señor pintando. El hombre hacía avisos para negocios. Cuando se dio cuenta de que papá frecuentaba mucho la ventana, le preguntó si le gustaba esa güevonada y él le respondió que sí. Papá pensó que el señor le iba a enseñar, pero solo lo utilizaba para que le hiciera mandados y le cuidara el

El primer camión escalera que pintó papá pertenecía a un señor llamado Camilo Gallego. Había quedado horrible: era la primera vez que él pintaba un vehículo de esas proporciones, a pesar de que había visto cómo lo hacían las personas que el maestro Colorado traía de Medellín. Así y todo, Libardo Ledesma le encargó la pintura de una de sus tres *camionetas*. Los más allegados le dijeron que no lo hiciera. «Libardo, no le suelte el carro a ese muchacho. Mire como le dejó la camioneta a don Camilo». «Libardo, no le entregue el carro a ese borrachín». «El carro es mío y a ustedes no les importa». En ese tiempo, a la hora de pintar los buses, solo se les hacían tres fajas anchas y unos diseños muy simples. A Libardo le gustó como quedó la camioneta y le *soltó* las otras a papá. De esa forma, comenzaron a buscarlo para que pintara más.

3.2.1.4 Pinceles y meretrices: arte y bohemia de la mano

Papá compraba libros de segunda que le gustaban, libros de arte. Así fue que compró uno sobre geometría intuitiva. Cuando lo leyó, se dio cuenta de que, en sus trazos, estaba usando geometría plana. También, que la base de la geometría es la simetría y que la geometría es infinita: eso le abrió un mundo de posibilidades.

Marco Rigot, pintor francés, le enseñó la técnica de pintura al óleo. Era muy bohemio. Ese señor pintaba un cuadro en medio día, salía, lo vendía y se lo bebía junto con papá. Recuerdo que, en dos días, pintaron una última cena grandota, colorida, muy bonita, después salieron al parque y la vendieron rápido. Toda la plata se la bebieron.

El maestro Serna echaba base y le pintaba unas culebritas ahí, eso hacía el pintor. Después de las dos de la tarde, él, el maestro Colorado y mi persona, nos *enrolábamos* ahí en la esquina, en una cantina.

Miguel Panelo

Exconductor de buses escalera y compañero de Alejandro en el taller del maestro Colorado



Un día cualquiera, estaba tomando aguardiente con una mujer. Entonces le dije a Alejandro: «Maestro, ¿será que esta vieja nos trae una viejita para que pasemos una noche agradable?». Me dijo él: «Hombre, pues no sería ni malo». Se sentó ahí y se tomó un aguardiente y luego otro hasta que apareció la vieja. Ese día bebimos hasta las tres de la mañana. Nos amanecimos en el barrio Río Bamba [actualmente, se le conoce como barrio Brisas] y subimos enguayabados a trabajar donde el maestro Colorado.

Miguel Panelo

Exconductor de buses escalera y compañero de Alejandro en el taller del maestro Colorado

La bohemia y el arte iban de la mano en la vida de Alejandro Serna. El encuentro en la década de los 70 con Marco Rigot le ayudó a entender la pintura y a ampliar su perspectiva. Los libros eran su mayor maestro: fue un autodidacta. Cada vez aprendía algo nuevo: preparaba y mezclaba mejor los colores, perfeccionaba las líneas y figuras geométricas, veía pinturas en enciclopedias de arte y trataba de entender el porqué de sus diseños. Así y todo, esos años de su vida estuvieron asociados más con la bohemia.

Amanecíamos borrachos, sin nada. Por allá, por el hospital, había una velería. Póngale cuidado, porque nosotros éramos como degenerados. Escogíamos el cebo, y unas carnes que había, bien calientes. Apenas se enfriaban, comprábamos una arepa donde don Alfredo y un aguacate, y ahí desayunábamos, después de que salíamos bien pelados de donde esas putas. Nosotros, a lo último, partimos cobijas, cuando yo tenía como 37 años, en el 69, me parece. Dejamos de frecuentarnos.

Miguel Panelo

Exconductor de buses escalera y compañero de Alejandro en el taller del maestro Colorado

En el 72, cuando me iba a ir a Bogotá, estaba muy asustado de viajar en avión. Me dijo: «Eso se toma tres o cuatro dobles y verás que bota el miedo pa' la mierda». Me tomé dos aguardientes dobles y en el avión me tomé dos botellitas de *whisky*. Cuando llegué a Bogotá, estaba borracho. Me tocó llamar gente para que me llevara a la casa, de la borrachera que tenía. Nunca me había emborrachado. Todo por hacerle caso.

Iván Vélez

Escultor, pintor y quizás el primer alumno que tuvo el maestro Serna

3.2.1.5 El camino a la redención: el arte que vibra por las venas

Adiós, muchachos, compañeros de mi vida /
Barra querida de aquellos tiempos / Me toca a mí hoy emprender la retirada / Debo alejarme de mi buena muchachada // Adiós, muchachos, ya me voy y me resigno / Contra el destino, nadie la calla / Se terminaron para mí todas las farras...

Carlos Gardel, *Adiós muchachos*

Cuando mi hermana cumplió 15 años, en 1980, papá le prometió comprarle unos zapatos nuevos, pero no se los dio porque el vicio no lo dejó. Y cuando vino



Bebió alcohol en la juventud. Tuvo épocas de mucha irresponsabilidad, hasta que en los 80 se regeneró y terminó trabajando. Antes de eso, las obras que hizo fueron un espectáculo. A uno le daba miedo soltarle la plata completa. Ya no terminaba un carro y, entonces, eran problemas tras problemas. A él le ayudó mucho ese grupo espiritual. Dejó de beber, y se pegaba de seis de la mañana a seis de la tarde. Pa' no perder tiempo, le llevaban la comida al parqueadero o donde estaba laborando.

El hombre llegaba a diario alegre, de buen saludo, porque era muy educado. Llegaba con una mochila: ahí traía las brochas y los pinceles. Muchas veces, también traía el desayuno empaquetado en coquitas. A las cinco y media o seis de la tarde recogía sus herramientas. Si había una tiendecita, se sentaba por ahí y se tomaba su tintico, y luego pa' la casa a ver las noticias.

Jorge Hernán Ramírez

Conductor del bus escalera La Colegiala

Empezó a evolucionar en el arte, a dedicarle más tiempo. Antes lo veía como un oficio y no como un arte, pero, desde ahí, se dedicó a crear y a exigirse a sí mismo. Papá permanecía más tiempo en la casa, más dedicado a la familia, pero también al arte. Antes de dormir y al levantarse, meditaba. Mejoró sus trazos, se volvió más pulido. Yo veía en él una maestría inmensa, ese conocimiento para pintar una obra,

y el arte, el manejo de la geometría y el color... ¡Papá manejaba el color de una forma tan bacana!

Se demoraba más o menos un mes. Era un trabajo muy pulido, era espectacular lo que hacía el maestro. Pero no pudo pintarme el carro: ese era uno de mis sueños. Él se paraba y miraba y miraba, y se podía quedar un rato viendo lo que había terminado de hacer. Se le notaba que le gustaba, que lo disfrutaba. Trabajaba adentro del taller, que quedaba al lado del río. Se sentían los pajaritos cantando, el sonido del río, y él ahí, concentrado en lo que estaba haciendo. Eran momentos de inspiración de él muy bacanos. Se sentía una paz, porque usted no lo veía renegando por su oficio.

John Jairo Mejía

Dueño de bus escalera



El 14 de mayo de 2004 declararon los camiones escalera como patrimonio cultural del municipio de Andes, bajo el Acuerdo Municipal 015 del 03 de marzo de 2004. Ese día, también le hicieron un homenaje a Alejandro Serna. La ministra de Cultura de ese tiempo, María Consuelo Araújo, le entregó la medalla Andino de Oro, honor reservado para los hijos más ilustres del municipio (Resolución n.º 16 del 14 de mayo de 2004). Sin embargo,

Nos dijeron que papá se podía recuperar con terapias, así que comenzó a ir una terapeuta a la casa. Ella nos dejaba tareas para la semana. Cuando llegó la fonoaudióloga, él no la aceptó. Llegó un momento en que también echó a la terapeuta. Pensamos que se debía a que era muy activo y, de cierta forma, machista y llevado de su parecer. De pronto se pudo haber sentido humillado, porque ya no se podía valer por sí mismo.

Los hijos y doña Georgina me decían: «El primer día venía mucha gente a visitarlo, pero el único que no le falla con la visita es usted». Cuando iba a visitarlo, él se animaba mucho. Pasaban más de quince días sin ir y a veces me encontraba con Alejito, que me decía: «Hombre, ¿por qué no ha vuelto? Usted sabe cómo se pone papá de bien cuando va. Eso pasa dos o tres días todo animadito, y ya después vuelve y decae en ese silencio». Preciso: él me veía en esa puerta y ahí mismo esa alegría que le daba.

Recuerdo que le hice un busto y a él le encantó. Cuando entré a esa habitación, fue tanta su emoción que se sentó con una sola mano, con la que podía. Se le *chocolatearon* los ojos al verse representado en una escultura hecha por mí. Hasta a mí se me *chocolatean* los ojos al recordar la emoción tan grande del maestro.

Iván Vélez

Escultor, pintor y quizás el primer alumno que tuvo el maestro Serna

Pasaba uno por la casa y le daba un pesar ver al maestro en esa sillita de ruedas, tan impotente. Yo lo saludaba, tocaba el pito de la escalera y le decía: «Maestro, ¿cómo está?».

John Jairo Mejía

Dueño de bus escalera



La vena de los artistas es tormentosa. Los amores que se van, las uniones familiares, las obras mal vendidas, la crítica y el tormento del vicio... Para un pintor, es fatal que le tiemblen las manos y que pierda su seguridad en la línea.

Iván Vélez

Escultor, pintor y quizás el primer alumno que tuvo el maestro Serna

Yo le preguntaba a papá qué sentía cuando pintaba y él solo me decía: «Cuando usted esté consagrado al arte, se va a dar cuenta». Es algo que uno no puede explicar. Se pierde la noción del tiempo y del espacio; es un estado de meditación. Él también decía mucho que «el hombre nace aprendiendo y muere aprendiendo».

de lanzarse a la aventura y de descubrir un sinfín de posibilidades a través de la geometría y la combinación de colores de una forma magistral. No hay que olvidar que los primeros pinceles y pinturas provinieron de unas meretrices del Barrio Triste, a las que siempre el maestro Serna les estuvo agradecido. Fue así como la travesía de la geometría y el color empezó en los suburbios citadinos y llegó a enaltecer los paisajes de la geografía nacional.

3.3 IMÁGENES DISCURSIVAS DE LA MEMORIA

RECORTES DE PRENSA SOBRE DECORADO DE CHIVAS Y ALEJANDRO SERNA, ARTISTA POPULAR

¿De qué modo es posible reconstruir las huellas discursivas y los relatos del pasado, y cuál es su incidencia en la definición de la identidad cultural? Esta sería una de las preguntas por las cuales se incluye este apartado dentro del estudio de caso. Si



Figura 108. *Días Así*. Parque de Bolívar de Medellín 1990. Foto: Jaimar. Fuente: Periódico *El Colombiano*. Archivo Biblioteca piloto Medellín

bien no se presentan datos en cuanto a la distribución y circulación de medios de comunicación impresos, se puede entrever que eran publicaciones de ámbito local y nacional (Figura 108), que resaltan la importancia que tienen las chivas en el desarrollo social, económico y cultural del país.

Por lo que se dice en los recortes que siguen, se puede presumir que las prácticas estéticas en buses escalera es un oficio que nace de la simulación, es decir, se establecen unas dinámicas de apropiación de un conocimiento sobre una práctica que bien se puede aprender por observación, pero inician desde



Figura 110. Las chivas siguen vigentes (1993). Fuente: Periódico *Papel Salmón* Biblioteca Piloto de Medellín.



Figura 111. Alejandro Serna, pintor de camiones “escaleras” (2010)
Fuente: Revista *Mirador del Suroeste* n.º. 37 - Biblioteca Central – Colecciones Patrimoniales de Medellín.



Figura 114. *El Picasso de las chivas* – León Jairo Saldarriaga (2004). Fuente: Periódico *El Colombiano* - Biblioteca Central – Colecciones Patrimoniales de Medellín.

ver con el cubismo de uno de sus favoritos, Picasso. Por eso, León Jairo Saldarriaga (2004), enviado especial de Andes, tituló su artículo «El Picasso de las chivas» en el periódico *El Colombiano* (Figura 114).

En este artículo se narra que, de sus 73 años de vida, lleva 42 pintando estos vehículos y que el número sobrepasa las quinientas chivas. Se exalta su trayectoria y describe la concentración con que traza una línea que no ha sido bocetada; más que todo, plasma directamente de su cabeza a la lámina, con paciencia para rellenar los espacios en la selección



Figura 115. *Un viaje por nuestras raíces* (2001). Fuente: Revista *Opción Hoy* No. 94 - Archivo Biblioteca Piloto de Medellín.

del color y aplicación de la pintura para que todo quede muy pulido.

En otros artículos, a los pintores los llaman artistas y reconocen el trabajo adicional del maestro, que elaboró modelos de escalera en madera a pequeña escala. Y recuerdan que en el año 1999 se realizó Primer Festival Nacional de Chivas y Camiones Escalera, un desfile lleno de alegría y fulgor que recreaba, una vez, más el imaginario de las chivas como un símbolo identitario colombiano (Figura 115).



3.4.1 MORFOLOGÍA



El diseño comprende las expresiones sensitivas de la forma para dar valor a ciertos segmentos y relaciones de la realidad. Le otorga sentido, confirma o transforma el habitat donde se enuncian las necesidades o las memorias culturales de quienes comparten cierto espacio. Las formas por el contrario han preexistido a la conciencia humana «si el empirismo las incluía en el orden natural, el idealismo las destierra a un orden trans-histórico: todos los procesos culturales no serían otra cosa que aproximaciones, más o menos felices, a su reconocimiento» (Doberti, 1977, p. 6).

Ahora bien, la morfología se encarga de comprender las manifestaciones sensibles de los objetos e indaga las relaciones de la materialidad y la estructura abstracta. Esta última se entiende como el conjunto de elementos geométricos que determinan una forma, o sea, las normas de su concreción, La morfología reflexiona acerca de los modos de construcción o configuración de una forma y determina su uso de acuerdo al contexto cultural en que se encuentre inmerso. Doberti (1977) en su artículo titulado: *La Morfología: un nivel de síntesis comprensiva* determina que: «La morfología puede ser entendida como el estudio de los modos en que las culturas concretas desarrollan, material y conceptualmente, su apropiación de la espacialidad» (p. 6).

Los modos de concreción son la manera en que las formas pasan del plano abstracto al de la

materialidad. Se diferencian en tres modos (Figura 116), según la organización de los elementos, en la estructura que lo compone:

- *Saturación*: se caracteriza porque cada espacio de la figura geométrica se llena de color, se satura.
- *Constitución sistemática*: para este modo se configura una unidad que, siguiendo una norma de movimiento, produce una textura lineal. La forma al interior de la figura se repite con cierto ritmo y frecuencia que da cuenta de la forma que la contiene. Se le llama sistemática porque las unidades no se ubican aleatoriamente, sino que antes bien siguen una norma y tienen una disposición legible.
- *Construcción*: como su nombre lo indica la forma está determinada por un mínimo de elementos que permiten su reconocimiento. Este modo deja muchos espacios virtuales que se estructuran con un mínimo de elementos lineales.

Según Doberti (1977), Las formas no pueden ser siquiera aprehendidas en su objetividad absoluta. Dependen del sustento material que las posibilita, por lo que están generadas y limitadas por los instrumentos con los que se cuenta para producirlas. Por esa razón tienen unos niveles de estructura y reproducción. Luego Doberti (2008) plantea un esquema de estudios morfológicos en el que divide la morfología en dos: descriptiva y operativa. La primera tiene los sistemas: i) clasificadorio; ii)



Figura 117. Organización de los estudios morfológicos. Fuente: Doberti (1977, p.9)

la generación de superficies a partir de desplazamientos de líneas. Y la morfología organizativa se ocupa de leyes y principios de la organización de los conjuntos o agrupamientos de formas. Aquí hay antecedentes en los trabajos sobre simetría y sobre tramas, texturas y espacialidades.

Recogiendo la propuesta de organización de los estudios morfológicos que planea Doberti (1977), se puede sintetizar en un esquema de la siguiente manera (Figura 117).



3.4.2 DEFINICIÓN DE CATEGORÍAS PARA EL ANÁLISIS



Como vimos en el punto anterior el área de la *morfología general* está compuesta por tres categorías. Doberti (2008) plantea estos espacios o unidades de análisis para interpretar conceptualmente la forma —*entitativa*— en su nivel constitutivo y organizativo. Esta área nos sirve para aprender a interpretar

conceptualmente las formas entitativas —*perceptuales*— de estos repertorios. Teniendo en cuenta estos niveles se establecen los aspectos constitutivos de la forma que establecen las relaciones de espacialidad —*organizaciones*— en los laterales de las chivas que configuran el decorado.

La lógica de los procesos de diseño, remiten a la configuración de un objeto industrialmente producido o una imagen generada digitalmente, que puede repetirse o imprimirse cuantas veces sea necesario y conserva las mismas propiedades. En el caso de las obras y las carrocerías de las chivas pintadas por el maestro Alejandro Serna no ocurre lo mismo, pues los repertorios visuales son elaborados bajo la modalidad de pieza única, como una obra de arte; cada decorado tiene una configuración formal diferente. Por lo tanto, para el análisis se utilizó una ficha gráfica, la cual establece categorías, muestra en detalle el sistema en el que se generan las formas de los principales esquemas geométricos en el decorado de las carrocerías e identifica el nombre de las figuras más representativas en el dibujo y los principios de ordenación. Los contenidos varían de acuerdo con la naturaleza de la obra.

La matriz está fraccionada en cuatro fases; la primera corresponde a la clasificación y las tres restantes corresponden, a la categorización; contienen cierta jerarquía entre ellas, por lo que se dividen en subcategorías y estas, a su vez, en patrones (Figura 118).

La primera parte nos permite hacer la clasificación de las chivas según la técnica del decorado, la cual comprende la elaboración y los materiales con los cuales se elaboró. Dentro de esta hay una subdivisión: tipo de decorado y tema. El tipo de decorado presenta cuatro métodos de múltiple combinación según el origen, manual o digital, es decir cómo se produce el decorado. La producción manual se clasifica en dos: clásica, con el uso de la regla y el compás, y moderna, si lleva ilustraciones especiales en aerógrafo. La digital se divide en dos: plóter, si tiene el paisaje, las ventanas o algunas zonas decoradas con impresiones en gran formato, y calcomanía, si la decoración lleva líneas en vinilo adhesivo de corte.

La clasificación por tema también se divide en dos: principal y subtema. El principal se refiere a los motivos recurrentes en todo el decorado del vehículo o el dibujo con mayor proporción que haya sido pintado en la obra, y el subtema, al motivo elegido para la zona del testero de la chiva o a los elementos complementarios.

La segunda parte inicia con la etapa de categorización. En esta se abordan las configuraciones formales. En primer lugar, se subdivide en la subcategoría descripción de la forma, que permite describir la gramática visual de los elementos entitativos de estos repertorios, clasificar sus atributos y detallar su diseño; la segunda subcategoría, principios de ordenación, tiene que ver con la disposición de los elementos en un lugar determinado.

Estas subcategorías se encuentran divididas en patrones, que facilitan la clasificación de las formas y del orden en la composición. La descripción de la forma está dividida en tres: figurativa, orgánica y geométrica, con las que se busca cuantificar qué tipos de patrones hay en el decorado, con qué frecuencia son usados y cuáles son los más comunes.

La subcategoría de principios de ordenación está dividida en dos: organizaciones espaciales y simetrías. Es aquí donde este análisis se comporta como un espacio de concreción, porque tanto los aspectos constitutivos como los organizativos requieren una estructura clasificadora que disminuya el grado de abstracción, de modo que, al clasificar las unidades mínimas, se apunta a la extracción de esos patrones de formas ocultas en el decorado, así se presente como una pieza única. Esta categoría de configuraciones formales toma importancia en el orden metodológico del análisis porque lleva a observar esos aspectos constitutivos de las formas en el decorado, es decir, mostrar el modo en que se gesta la forma, cómo emerge y se relaciona con otras formas para proponer juegos visuales. Aquí el análisis es micro; esto quiere decir que se recurre a las unidades mínimas de espacio de la forma. Esto no solo evidencia cómo se concretan estas formas, sino que también permite observar cómo es la manipulación de las formas en el decorado, es decir, cómo un módulo puede duplicarse y rotar sobre su mismo eje y, en ese comportamiento organizativo, cuál es su rol dentro de la figura agrupada, que cobra un sentido al clasificarla en una configuración formal característica de la expresión del estilo Serina. Doberti (2008) dice lo siguiente:



FRENTE

La trompa y el bómper son de color amarillo brillante, saturado al 100 % para lograr impacto visual y ser más llamativo.

Los trazos lineales bajo la telera que configuran la parte superior del tablero, contrastan con el tono más tenue que tiene aplicado el fondo, que comúnmente se conoce como amarillo ocre.

La tipografía se caracteriza por tener remates rectos y voluminosos que evocan un estilo del oeste. El relleno tricolor facilita la legibilidad aunque contenga trazos lineales que adornan cada letra.



TESTERO / MALETERO

La parte posterior tiene el espacio reservado para poner un adhesivo impreso en plóter con un motivo de paisaje.

Clasif

TÉCNICA

Tipo de decorado	Tema
manual: <input checked="" type="radio"/> clásica (regla y compás) <input type="radio"/> moderna (aerógrafo)	principal: <input type="text" value="Símbolos ge"/>
digital: <input checked="" type="radio"/> plóter (vinilo adhesivo) <input type="radio"/> calcomanía (vinilo de corte)	subtema: <input type="text"/>

Catego

CONFIGURACIONES FORMALES

Descripción de la Forma			Principios de ord
Figurativa	Orgánica	Geométrica	Organizaciones Espaciales
Cortinas sobre los vidrios	Ninguna	Rombos Círculos Triángulos Óvalos	Radiación centrífuga Radiación concéntrica Superposición Homeometría

GAMA CROMÁTICA

Color	Paleta de colores %
dominante: <input type="text" value="amarillo ocre"/>	
subordinados: <input type="text" value="rojo, azul y verde"/>	
acento: <input type="text" value="cian"/>	

TIPOGRAFÍA

No. Fuentes	Familia	Estilo	Ornamentación
2	macrotipos cursiva	robusta negrilla	remates sombra



BUS ESCALERA:
"EL CAIMÁN"

AÑO DE DECORADO:
2001 / 2018

PLACA No.
TAJ-549

Organizaciones Espaciales

Operaciones de

Segmento analizado



Frente
Costados

Fotografía (contexto)



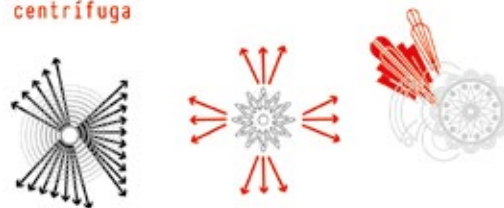
ORGANIZACIONES RADIALES

Radiación
concéntrica



Los elementos entitativos que rodean el centro en capas regulares giran alrededor de la estrella.

Radiación
centrífuga



En el segundo nivel, las líneas irradian desde el centro hacia afuera en extensión rotatoria con aumento.

Radial centrífuga
+ apertura de centro
de radiación



Vectorización en detalle



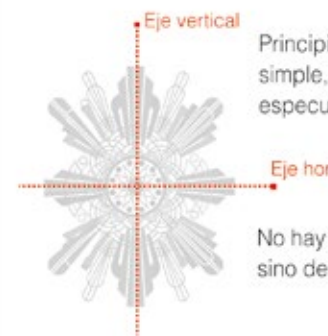
La figura principal en el primer nivel es llamada "estrella": apertura en el centro y conformada por doce puntas que ejercen la fuerza centrífuga.

SIMETRÍA CENTRAL



Extensión reflejo rotatoria de centro de simetría para el campo hacia todas las direcciones.

SIMETRÍA AXIAL





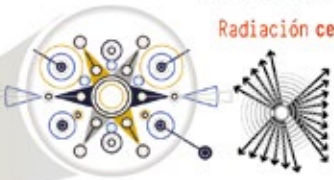



Principio simple, especular

No hay sino de reflexión

La unidad se pliega sobre los ejes y se refleja a lo largo de la reflexión.



BUS ESCALERA: "EL CAIMÁN"	AÑO DE DECORADO: 2001 / 2018	PLACA No. TAJ-549	Organizaciones Espaciales	Operaciones de
Segmento analizado				
			 <p data-bbox="734 1276 1228 1344">La sexta franja evoca la proyección y la expansión de sus líneas, al atravesar dos óvalos verticales.</p>	
Fotografía (contexto)				
			 <p data-bbox="885 1612 1244 1758">La interrelación está en la superposición de formas que se entrecruzan y parecen estar por encima del círculo mayor, penetrarlo y generar una radiación centripeta.</p>  <p data-bbox="766 1993 1228 2083">La radiación centrífuga no va en aumento ni expansión. Sino que sus módulos configuran una estrella, en punta.</p>  <p data-bbox="1308 1736 1596 1937">Los trazos en los extremos no tan y presentan una anomalía e... Se presenta movimiento concé... una sensación de radiación, pe... es una gradación de singen... módulos.</p>	

ICONOGRAFÍA



La Cruz Papal, más conocida como la cruz triple de los papas, en Occidente, es considerada un símbolo muy importante para el papa que esté ejerciendo su pontificado.

La tipografía implementada como signos en la obra, se refiere a letras griegas. Las iniciales al lado de la corona "MP ΘΥ", la identifican como la "Madre de Dios". Las iniciales al lado del Niño "ΙΧΧΘ" significan "Jesucristo"; y las tres estrellas sobre la cabeza y en el traje de María santísima indican su virginidad antes, durante y después del parto.

Las letras más pequeñas identifican al ángel a la izquierda como san Miguel arcángel, quien sostiene una lanza y una caña con una esponja empapada de vinagre, instrumentos de la pasión de Cristo. El ángel a la derecha es identificado como san Gabriel arcángel y sostiene la cruz papal, que es una cruz cristiana, emblema del oficio del papa en la heráldica eclesiástica.

Se observa un bastón con tres barras horizontales cerca de la parte superior, en orden decreciente de longitud a medida que se acerca a la parte superior. Hay varias descripciones de las tres líneas horizontales: según la primera, representan el cielo, la Iglesia y el mundo; para la segunda, el desarrollo del papa como obispo de Roma, papa del Este, y sucesor de Pedro y líder de los apóstoles; de acuerdo con la tercera, las tres cruces sobre el calvario.

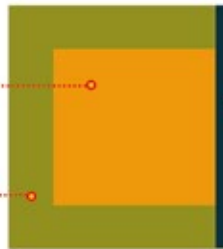
En las siguientes fichas de análisis se detallan las configuraciones formales que componen los extremos de la obra, que alcanza diez niveles de superposición.

PALETA DE COLORES



Dominante

Subordinado



Un buen sistema para seleccionar los colores basado en los colores dominantes, los colores de acento. Este modelo aporta estructura y ofrece opciones ilimitadas.



En los símbolos geométricos se emplea mucho la repetición o reaparición de los colores. Con este sistema puede utilizarse cualquier combinación de colores, pero en las chivas está limitado por el uso de la herramienta, pues en la ejecución, cuando se entinta el compás, se hacen varios trazos con ese mismo tono.

La coloración del cuadro se describe por la impresión de los colores, que tienen una percepción energética y brillante, pues la temperatura amarilla, roja y naranja crea una impresión muy saturada de 100 %, o sea, con los pigmentos puros.

Quizás esta es la obra del maestro que muestra su favorita de su paleta de colores: el tono amarillo en una gran proporción, en contraste con dos tonos verdes en la obra que son los enlaces perfectos en la base para sobreponer los demás valores. Un tono rosa atenuado establece una conexión entre las superficies características en su paleta. Al tratar con el color, el objetivo es producir combinaciones agradables y armoniosas, y esta obra es una muestra del trabajo de Serna.



OBRA:
"LA VIRGEN"

AÑO:
2001

Organizaciones Espaciales

Operaciones de

Segmento analizado



Simbolos geométricos

Fotografía (contexto)



Radiación
concéntrica



Rotación



Penetración



Las entidades giran en radiación concéntrica y conforman un trazado en flor. En los extremos se muestra un remate que penetra el módulo externo.



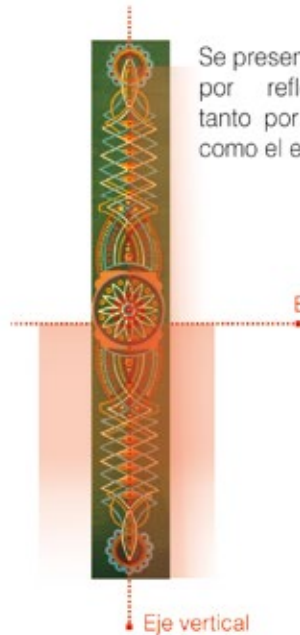
Los puntos decorativos en las curvas son aspectos perceptuales de continuidad, ritmo y fluidez.

Traslación por constitución sistemática

Las formas son configuraciones de fuerzas (Arnheim y Balseiro, 1974) y esta cualidad dinámica de nuestra visión nos permite establecer un equilibrio en esta forma que, aunque por su delgadez en su formato vertical, nos presenta una acción en las estructuras compositivas que nos resulta refrescante y muy armoniosa en sus movimientos.



Sentido vertical



Se present... por refle... tanto por... como el e...




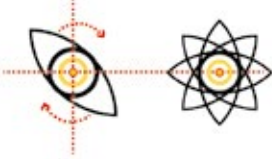



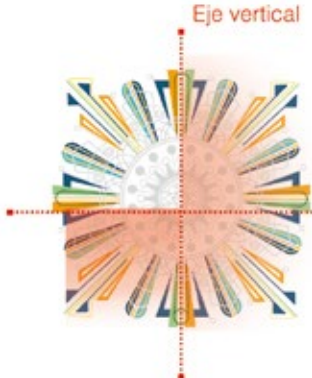
Eje vertical

La figura entrelazada, tiene... simple en línea recta, en... sentido vertical. Se despla... o hacia abajo para dejar... constitución sistemática, q... que tanto la unidad como... que rigen el despla... basados en la estructura... decir, solamente en contorn...

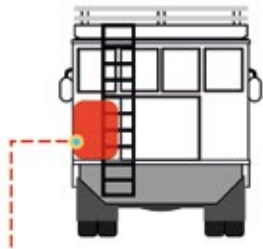

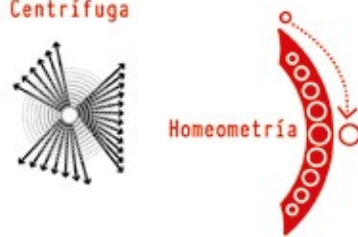






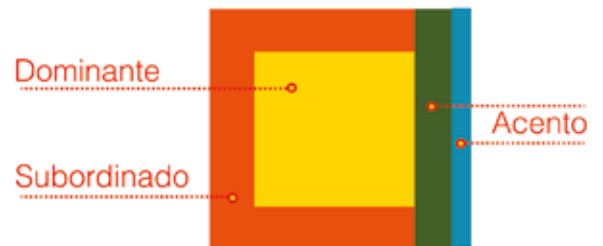
BUS ESCALERA: "LA AREPITA"	AÑO DE DECORADO: 2004	PLACA No. PSJ-999	Organizaciones Espaciales	Operaciones de
Segmento analizado				
 <p>Franjas de lateral cerrado</p>			 <p>ORGANIZACIONES RADIALES</p> <p>Elementos concéntricos</p> <p>Radiación Mixta Geométrica y Centrípetas</p> <p>Los módulos centrales se encuentran circunscritos y la entidad limitante se repite concéntricamente a diferentes distancias. La radiación concéntrica y centripeta se manifiesta en secciones de circunferencia de manera opuesta e intercalada.</p>	
Fotografía (contexto)				
			<p>Radial Centrífuga + apertura de centro de radiación</p>  <p>La composición tiene un eje central que se percibe como inicio de crecimiento de las formas, estas aumentan su proporción a medida en que se apartan del centro.</p>  <p>Radiación centripeta</p> <p>Superposición</p> <p>Penetración</p> <p>escala tonal</p> <p>Módulos en traslación</p> <p>Las figuras predominantes exteriores están direccionadas hacia un punto focal, este centro se oculta debido a la penetración entre las formas y a la superposición de las figuras dispuestas en traslación.</p>	
			<p>SIMETRÍA AXIAL</p> <p>La composición presenta un eje de simetría vertical donde se refleja de manera vertical.</p>  <p>Eje de simetría</p>  <p>180°</p> <p>Centro de simetría</p> <p>Esta operación se realiza únicamente a la geometría de las formas, pero no a las manifestaciones sensoriales.</p> <p>SIMETRÍA AXIAL</p>  <p>Eje vertical</p> <p>La simetría se evidencia tanto horizontalmente, aplica para las manifestaciones sensoriales como para las manifestaciones sensoriales.</p>	



BUS ESCALERA: "LA AREPITA"	AÑO DE DECORADO: 2004	PLACA No. PSJ-999	Organizaciones Espaciales	Operaciones de
Segmento analizado				
			<p data-bbox="826 1039 1123 1066">ORGANIZACIONES RADIALES</p> <div data-bbox="673 1115 1241 1285">  </div> <p data-bbox="673 1258 810 1312">Radiación concéntrica</p> <p data-bbox="673 1339 794 1442">Radiación Centrifuga</p> <p data-bbox="826 1317 1241 1532">A medida que crece la composición, se evidencian capas que generan diferentes lecturas por su forma, concreción y proporción. El elemento central es el único que tiene una operación radial centrífuga, las demás capas presentan rotación y superposición.</p> <p data-bbox="673 1545 1241 1603">Los elementos cambian su forma y aumentan su proporción a medida que se desplazan del eje central.</p> <div data-bbox="641 1706 845 1908">  <p data-bbox="616 1921 858 1953">Vectorización en detalle</p> </div> <div data-bbox="893 1630 1165 1787">  <p data-bbox="874 1796 1241 1980">El módulo principal de esta organización rota en un eje central a 45°, 90° y 135°, generando semiespacios de diferente proporción. Esta característica logra que se asemeje a la geometría de un átomo.</p> </div> <div data-bbox="772 1975 1251 2069">  <p data-bbox="874 2002 1251 2056">Radial Centrifuga + apertura de centro de radiación</p> </div>	
Fotografía (contexto)				
			<p data-bbox="1449 1039 1596 1066">SIMETRÍA CENTRÍFUGA</p> <div data-bbox="1305 1106 1570 1361">  </div> <p data-bbox="1286 1402 1596 1496">Los módulos de esta organización se repiten 180° a partir de un eje central, repite cada 25° por cada módulo.</p> <p data-bbox="1442 1532 1596 1559">SIMETRÍA AXIAL</p> <div data-bbox="1279 1590 1592 1966">  <p data-bbox="1474 1590 1583 1617">Eje vertical</p> </div> <p data-bbox="1289 1975 1596 2092">Esta operación de reflexión perpendicular se realiza sobre la geometría de la forma, manteniendo proporciones sensibles.</p>	



BUS ESCALERA: "LA AREPITA"	AÑO de DECORADO: 2004	PLACA No. PSJ-999	Organizaciones Espaciales	Operaciones de
Segmento analizado				
 <p>Direccionales en el testero</p>			 <p>Radiación Centrifuga</p>  <p>Homeometría</p>	
Fotografía (contexto)				
			 <p>Radial Centrifuga con agrupamiento</p> <p>La composición se constituye de diferentes módulos agrupados entre sí por coherencia interfigural. La agrupación, la ubicación y el crecimiento centrifugo son dominados por el eje central.</p>	
			 <p>SIMETRÍA AXIAL</p> <p>Esta operación se realiza desde el centro de la composición, evidenciando en la geometría manifestaciones sensibles.</p>  <p>Los módulos se reflejan a 180° como centro de simetría el punto donde crecen centrifugamente.</p>	



Los elementos entitativos giran al rededor de la flor central. Esta flor se conforma de dos secciones de circunferencia unidas de manera opuesta por sus vertices, esta figura base se somete a una rotación desde su vertice inferior, formando una flor con diferentes capas.

Las formas con mayor longitud en disposición vertical y las que conforman el modulo central, se direccionan hacia el centro haciendo evidente un punto focal, por el contrario, las formas que varían su geometría y ángulo de rotación crecen desde el centro y su punto focal es oculto por la superposición de la entidad limitante del modulo central.

La escala tonal hace la gradación hacia el centro, pasando del color rojo bermellón a blanco retornar al rojo y se realiza de manera fragmentada.

Clasif

TÉCNICA

Tipo de decorado	Tema
manual: <input checked="" type="radio"/> clásica (regla y compás) <input type="radio"/> moderna (aerógrafo)	principal: <input type="text" value="Símbolos ge"/>
digital: <input type="radio"/> plóter (vinilo adhesivo) <input type="radio"/> calcomanía (vinilo de corte)	subtema: <input type="text"/>

Categor

CONFIGURACIONES FORMALES

Descripción de la Forma			Principios de ord
Figurativa	Orgánica	Geométrica	Organizaciones Espaciales
ninguna	ninguna	Círculos Semicírculos Triángulos Óvalos	Radiación Concéntrica Radiación Centrifuga Superposición homeometría

GAMA CROMÁTICA

Color	Paleta de colores %
dominante: <input type="text" value="Amarillo"/>	
subordinados: <input type="text" value="Verde olivo"/>	
acento: <input type="text" value="Rojo -Naranja"/>	

TIPOGRAFÍA

No. Fuentes	Familia	Estilo	Ornamentación
<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>



El Girasol

Andes

FICHA No. 5



FRENTE

Esta chiva es de color amarillo en un 80% de toda la superficie de la lámina, por lo tanto, se hace un juego cromático de colores primarios para crear un mejor contraste y mayor dinamismo en las formas.

En las cachuchas delanteras de la chiva, junto al aviso del bastidor se trazan las líneas teniendo en cuenta la forma de las luces que allí se ubican. El juego pareciera cobrar una tercera dimensión con el uso de franjas de color con puntos de inflexión muy marcados y gradación de color, haciendo una pequeña escala tonal.



MALETERO

Sobre el maletero han realizado un dibujo con aerógrafo directamente sobre la lámina. Esta vez se trata de una historieta de Popeye. Aunque no tiene ningún mensaje tipográfico, se sobrentiende el carácter humorístico de la composición.

Clasificación

TÉCNICA

Tipo de decorado	Tema
manual: <input checked="" type="radio"/> clásica (regla y compás) <input checked="" type="radio"/> moderna (aerógrafo)	principal: Símbolos geométricos subtema: Historieta / Comico
digital: <input type="radio"/> plóter (vinilo adhesivo) <input type="radio"/> calcomanía (vinilo de corte)	

Categorización

CONFIGURACIONES FORMALES

Descripción de la Forma			Principios de ordenación	
Figurativa	Orgánica	Geométrica	Organizaciones Espaciales	Símbolos
Desierto	Nubes	Círculos	Radiación concéntrica	axial
Popeye	cielo	Triángulos	Radiación centrifuga	centro
Gallinazo	Soleado	Rombos	Radiación centripeta	rotación
Desierto			Homeometría	traslación




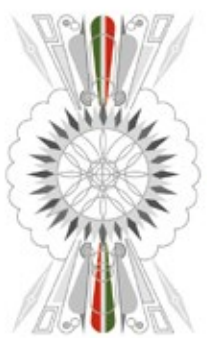


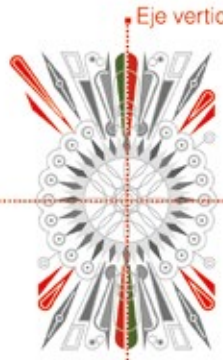
GAMA CROMÁTICA

Color	Paleta de colores %	Características
dominante: Amarillo		opaco-
subordinados: Rojo, Azul		especu-
acento: Verde		traslúci-
		transpa-
		absorb-


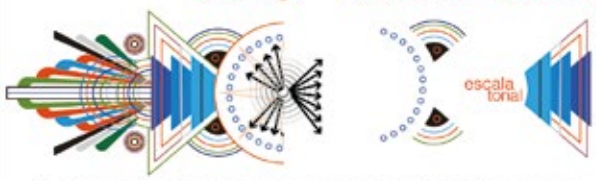
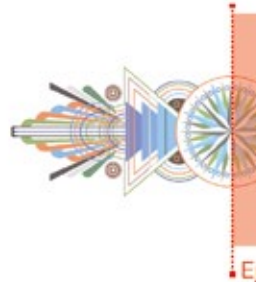

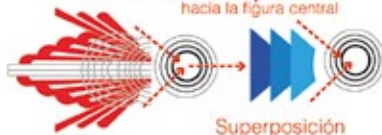
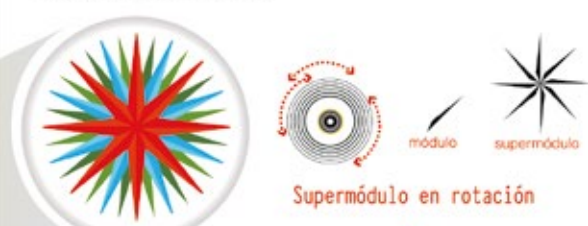


TIPOGRAFÍA

No. Fuentes	Familia	Estilo	Ornamentación	Usos
1	macrotipos cursiva	robusta bold-black	remates sombras	mayúsculas minúsculas

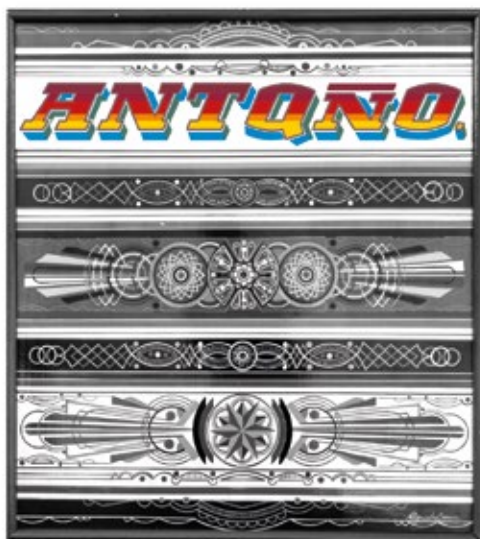


BUS ESCALERA: "EL GIRASOL"	AÑO de DECORADO: 2015	PLACA No. TMJ-016	Organizaciones Espaciales	Operaciones de
Segmento analizado			ORGANIZACIONES RADIALES	
			<p>Radiación concéntrica</p>  <p>Los triángulos rotan desde el eje central, simultáneamente se someten a una superposición interna por una circunferencia que a su vez trabaja como la entidad limitante de la estrella central.</p> <p>Radiación: centrífuga y centrípeta</p> 	<p>SIMETRÍA CENTRAL por giro de 180°</p>  <p>Se evidencia un reflejo a los ejes de los módulos con crecimiento radial.</p>
Fotografía (contexto)			Figura entrelazada	
			<p>En el segundo nivel se evidencian formas que crecen en sentidos opuestos. Unas crecen hacia el centro y otras desde el centro.</p> <p>Radial centrípeta + apertura de centro de radiación y extensión del módulo</p>  <p>El módulo central se compone de 12 secciones de circunferencia dipuestas radialmente, las uniones entre estas curvas generan 16 entidades de doble tangencia que se perciben como puntas en los extremos.</p>	<p>SIMETRÍA AXIAL</p> <p>Eje vertical</p>  <p>La simetría en ambos ejes se evidencia en la geometría de los módulos, pero no en la manifestación final.</p>



BUS ESCALERA: "EL GIRASOL"	AÑO de DECORADO: 2015	PLACA No. TMJ-016	Organizaciones Espaciales	Operaciones de
Segmento analizado				
 <p>Direccionales en el testero</p>			<p>Radiación centrífuga Elementos concéntricos Homeometría</p>  <p>escala formal</p> <p>La composición presenta varios puntos centrales, estos centros predominan sobre las formas, creando así elementos concéntricos en la proximidad, simultáneamente la composición se extiende de manera horizontal y los elementos varían su tamaño y tono al alejarse del centro.</p>	 <p>El eje de reflexión vertical supermódulo principal.</p>
Fotografía (contexto)				
			<p>Radiación centrípeta hacia la figura central</p>  <p>Superposición</p> <p>Los elementos en el segundo nivel se disponen en dirección central, a medida en que son atraídos por el centro presentan modificaciones progresivas en su proporción y sus manifestaciones sensibles.</p>  <p>Supermódulo en rotación</p> <p>Yuxtaposición Punto de giro</p>  <p>El módulo base se somete a una rotación cada 45° desde su vértice inferior hasta que logra formar una estrella, posteriormente esta estrellase replica dos veces y se yuxtapone girando sobre su propio eje central, esta operación da como resultado un supermódulo con profundidad y movimiento.</p>	<p>Singenometría</p>  <p>La forma se va alargando a medida que hace la singenometría</p>

ICONOGRAFÍA



Los gentilicios son aquellos adjetivos que dan cuenta de la procedencia geográfica de un individuo. En la obra del maestro es una representación identitaria, pues la palabra antioqueño además de ser el gentilicio de las personas que son de la región o nacieron en Antioquia, toman con frecuencia el rol de un sustantivo. Con esta palabra se reconoce a las personas que representan con orgullo la región donde nacieron y con frecuencia se les reconoce por demostrar ser simpáticos, alegres, entradores. Se les considera ser los Colombianos más pujantes, habladores, recursivos, trabajadores, madrugadores y arriesgados para los negocios.

El título «ANTOÑO» que contiene en la parte superior corresponde a la abreviación del gentilicio: antioqueño. La palabra esta reservada sobre fondo blanco para des ancho de carácter es constante en todas la letras, las inscriben en un cuadrado inclinado, sin importar la básica de la letra.

TÉCNICA

Tipo de decorado		Ten
manual:	<input checked="" type="radio"/> clásica (regla y compás) <input type="radio"/> moderna (aerógrafo)	principal: Tipogra
digital:	<input type="radio"/> plóter (vinilo adhesivo) <input type="radio"/> calcomanía (vinilo de corte)	subtema: Simbol

CONFIGURACIONES FORMALES

Descripción de la Forma			Principios d
Figurativa	Orgánica	Geométrica	Organizaciones Espac
letras	zig-zag	óvalo átomo estrella semicírculo	singenometría traslación superposición penetración

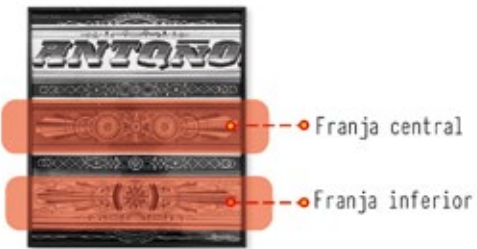




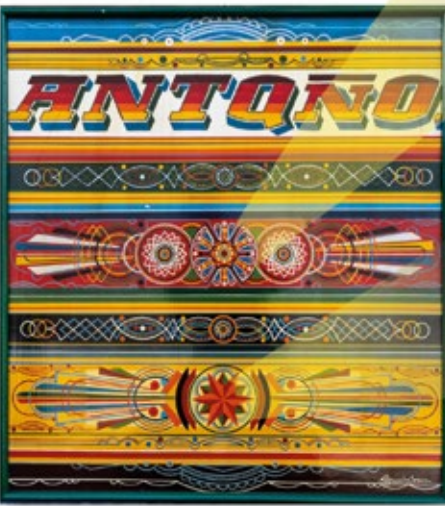
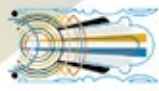


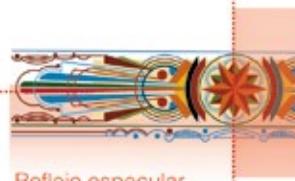
GAMA CROMÁTICA

Color	Paleta de colores %
dominante: <input type="text" value="Amarillo"/>	
subordinados: <input type="text" value="Verde"/>	
acento: <input type="text" value="Rojo y azul"/>	

TIPOGRAFÍA

No. Fuentes	Familia	Estilo	Ornamentación
1	macrotipos	robusta Bold - black	remates sombra



<p>OBRA: "ANTIOQUEÑO"</p>	<p>AÑO: 2001</p>	<p>Organizaciones Espaciales</p>	<p>Operaciones de</p>
<p>Segmento analizado</p> 		<p>ORGANIZACIONES RADIALES</p>  <p>Entidad limitante</p> <p>Las entidades limitantes están construidas con base en seis círculos que al colocarse de manera opuesta crean una nueva figura en figura vacía.</p>  	<p>SIMETRÍA CENTRAL</p> 
<p>Fotografía (contexto)</p> 		 <p>Los elementos secundarios crean un punto de tensión en la composición, actúan como dos entidades que son contundentes, con fuerza y que controlan los movimientos de las fuerzas restantes.</p> <p>Traslación y Rotación</p>  <p>Figura central compuesta de dos estrellas superpuestas, con tratamiento de figura y fondo para lograr el movimiento de giro.</p>  <p>Formas semicirculares características del maestro para cerrar o abrir el repertorio</p>	<p>En esta operación, el centro lateral es el eje de reflexión horizontal. Y simetría central, reflexión diagonal y giro de 45°.</p> <p>Reflejo especular</p>  <p>Eje de reflexión</p> <p>La composición se refleja especular, tanto en el eje vertical como en el horizontal.</p>

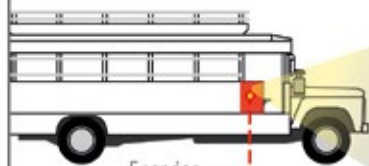
PALETA DE COLORES



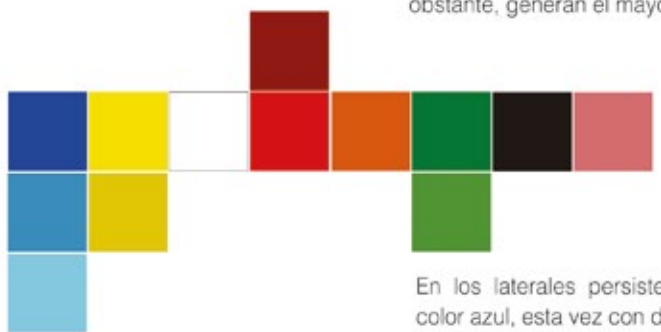
Costados



Los colores primarios semi-saturados se encuentran en la composición y se encuentran en mayor proporción. Los tonos cálidos adquieren mayor presencia, mientras los fríos obtienen más presencia. Los neutros se encuentran en menor proporción, pero, no obstante, generan el mayor contraste.



Franjas del lateral cerrado



En los laterales persiste la dominancia del color azul, esta vez con diferentes valores e intensidad. El amarillo, el rojo y el negro generan el contraste.

LATERAL CERRADO



LATERAL ABIERTO



SIMBOLOGÍA

Tono: 8 tonos diversos con múltiples matices.


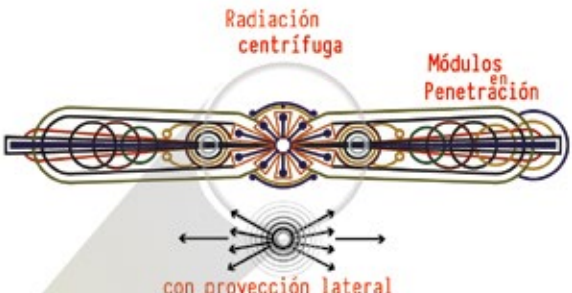


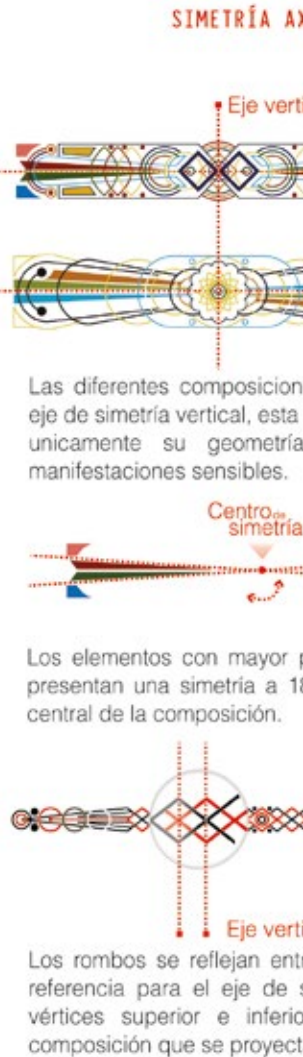
Intensidad de luz: temperatura variable.

Saturación: acento en color anaranjado.

Interacción: contraste simultáneo.

La distribución de las franjas sobre el lateral se observa de manera simétrica. El eje horizontal cumple la función de eje horizontal de distribución equidistante tanto en las franjas superiores e inferiores.



BUS ESCALERA: "LA 60"	AÑO de DECORADO: 1993/2013	PLACA No. TAA-420	Organizaciones Espaciales	Operaciones de
Segmento analizado				
 <p>Franjas del lateral cerrado</p>			 <p>Las formas centrales crecen desde su eje de manera centrífuga, formando una entidad circular, una vez generada esta entidad, el crecimiento de la organización se torna de manera lateral y en direcciones opuestas simultáneamente. Los módulos circulares laterales se intersectan entre sí y su vez son penetrados por la forma ortogonal que crece desde el centro.</p>	
Fotografía (contexto)				
			 <p>El módulo central se compone de un núcleo de circunferencias concéntricas rodeado de secciones de circunferencia posicionadas en ejes opuestos, éstas formas se intersectan entre sí generando semiespacios y percepción de movimiento.</p>	
			 <p>Las diferentes composiciones en el eje de simetría vertical, esta se manifiesta únicamente en su geometría y en sus manifestaciones sensibles.</p> <p>Los elementos con mayor peso visual presentan una simetría a 180° respecto al eje central de la composición.</p> <p>Los rombos se reflejan entre sí en referencia para el eje de simetría vertical, los vértices superior e inferior de la composición que se proyectan...</p>	

PALETA DE COLORES



El maestro Serna por los años 80 encontró en la meditación lo que estaba buscando. Y este oficio era precisamente lo que él necesitaba para poder demostrarse así mismo lo que era capaz de hacer. Así que empezó a incluir en sus obras unas estructuras que emanaban de sus tiempos de meditación, donde por medio del silencio lograba escuchar lo que su mente le pintaba a través de los colores.

El maestro cambió completamente: se encontró consigo mismo y con su arte. Así que sus creaciones se tornaron como mandalas que protegían el camino y las obras que realizaba. Esta obra es una muestra de este renacer, con ella dejó atrás muchas vivencias. Las líneas quebadas del fondo, pueden traducirse como esos caminos difíciles por los cuales transitó, el gran laberinto de su vida que llega al centro para florecer, mostrar todo su colorido y su experiencia en el arte.

Es interesante el contraste que se marca entre las dos su un fondo creado con líneas rectas, triángulos irregul ángulos muy prominentes que son lanzas con puntas mu a comparación de una configuración formal ubicada en de la composición como un nuevo renacer, con líneas suaves y armoniosas. Adornadas con puntillismo y grad color para suavizar los matices y darle importancia nacimiento del ser.

TÉCNICA			
Tipo de decorado		Ter	
manual: <input checked="" type="radio"/> clásica (regla y compás)		principal: Mandala	
<input type="radio"/> moderna (aerógrafo)		subtema: Simbol	
digital: <input type="radio"/> plóter (vinilo adhesivo)			
<input type="radio"/> calcomanía (vinilo de corte)			
CONFIGURACIONES FORMALES			
Descripción de la Forma			Principios
Figurativa	Orgánica	Geométrica	Organizaciones Espar
Flor Mandala	ninguna	Círculos Semicírculos Triángulos irregulares	Radiación Concéntr Radiación Centrifug Superposición Puntos de inflexión
GAMA CROMÁTICA			
Color		Paleta de colores %	
dominante: <input type="text" value="Amarillo"/>			
subordinados: <input type="text" value="Naranja y rojo"/>			
acento: <input type="text" value="Azul y verde"/>			
TIPOGRAFÍA			
No. Fuentes	Familia	Estilo	Ornamentación
_____	_____	_____	_____



La Reina de la Montaña

Andes



FRENTE

El diseño de la trompa de esta chiva se asemeja a la combinación que tienen los zapatos cocacolos de los años 60, se nota por medio de la delimitación por zonas de colores, entre fondo azul y bordes y líneas demarcadas de blanco y rojo.

Este juego de colores permite recrea más personalización en el vehículo, el cual a veces tiene decoraciones adhesivas sobre el boomer o sólo algunas calcomanías de un sólo tono y con una forma básica (triángulo, semi-círculo o una franja).



MALETERO

La presencia del Sagrado tanto en la imagen de la Virgen María, como en la imagen de Jesús, sobre la izquierda, demuestra que tiene las relaciones religiosas con el sistema cultural de una región.

TÉCNICA			
Tipo de decorado		Técnica	
manual:	<input checked="" type="radio"/> clásica (regla y compás)	principal:	<input type="text" value="Símbolo"/>
	<input type="radio"/> moderna (aerógrafo)	subtema:	<input type="text" value="Caricatura"/>
digital:	<input checked="" type="radio"/> plóter (vinilo adhesivo)		
	<input type="radio"/> calcomanía (vinilo de corte)		
CONFIGURACIONES FORMALES			
Descripción de la Forma			Principios
Figurativa	Orgánica	Geométrica	Organizaciones Espaciales
La muerte	Paisaje	Círculos	Radiación concéntrica
Moto		Rombos	Radiación centrífuga
Carretera		Rombos	
Árboles			
GAMA CROMÁTICA			
Color		Paleta de colores %	
dominante:	<input type="text" value="Anaranjado"/>		
subordinados:	<input type="text" value="Amarillo, rojo."/>		
acento:	<input type="text" value="Blanco"/>		
TIPOGRAFÍA			
No. Fuentes	Familia	Estilo	Ornamentación
1	macrotipos cursiva	robusta negrilla	remates sombras



BUS ESCALERA:

AÑO DECORADO:

PLACA No.

"LA REINA DE LA MONTAÑA"

2015

WMJ-729

Segmento analizado



Direccionales en el testero

Fotografía (contexto)



Organizaciones Espaciales

ORGANIZACIONES RADIALES



Los elementos centripetos remarcan la figura principal, ya que llevan la mirada al esquema central en cruz.

Operaciones de

SIMETRÍA AXIAL



Eje vertical

Esta operación de reflexión vertical se realiza únicamente de la forma y la estructura, manifestaciones sensibles del

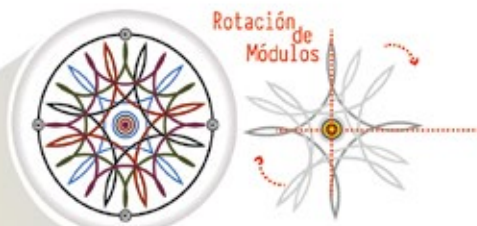
Superposición



- nivel amarillo
- nivel azul
- nivel verde

Se evidencian tres niveles de color, estos varían su posición de acuerdo a su rotación y concreción.

Rotación de Módulos



La figura entrelazada se repite por traslación creando intersecciones de las circunferencias entre sí. El diseño geométrico del módulo parte desde un círculo y la repetición por reflexión termina construyendo un supermódulo en constitución sistemática.



El mismo patrón que se traza en el lado izquierdo de la platina realiza un reflejo en el lado derecho. Las configuraciones se adaptan a través de las diagonales de manera que se adaptan para decorar la superficie.



Escaleras a escala

Andes



DESCRIPCIÓN DE LA OBRA

Título: Escaleras a escala

Formato: maqueta 3D

Dimensiones: 33 cm x 75 cm

Técnica: vinilo para empapar y esmalte sintético sobre madera

Fecha: septiembre de 1978 (año de inicio de fabricación)

Ubicación: casa-Taller del Maestro Alejandro Serna, Andes

PALETA DE COLORES



La paleta de colores correspondiente a la parte posterior a escala contiene una amplia gama de tonos brillantes. El amarillo que se presenta como fondo se resaltan los colores de contraste que a la vez se reflejan y se complementan armónicamente con los colores que componen el paisaje.



La armonía de colores manejada por el maestro en esta obra muestra la habilidad y la expresión que conseguía a través de su pincelada. La gradación del color por medio de las formas, se puede apreciar en el colorido de la cordillera. A través de sus pinceladas con textura que enriquece el paisaje. Marca con acento la atención al pintar la casa al pintarla de blanco sobre la textura que permite el resaltar el color.



La Gasiana

Andes



FRENTE

La trompa y el bómper son de color azul, con algunas inserciones y líneas de color blanco que le dan personalidad al bus y permiten demarcar la zona de las luces.

Aunque los costados son de color naranja, el contraste se establece con la parte superior del tablero, la cual tiene aplicado el amarillo en un tono más tenue, no saturado, en contraste con el capacete.



TESTERO / MALETERO

La parte posterior en el maletero, tiene la reproducción de un cuadro del pintor Cassius M. Coolidge, que fue conocido por sus cuadros de perros jugando para una firma de cigarrillos.

TÉCNICA

Tipo de decorado

manual: clásica (regla y compás)
 moderna (aerógrafo)
 digital: plóter (vinilo adhesivo)
 calcomanía (vinilo de corte)

principal:
 subtema:

CONFIGURACIONES FORMALES

Descripción de la Forma

Principios

Figurativa	Orgánica	Geométrica	Organizaciones Espaciales
Perros	Expresión de los	Rombos	Singenometría
Sillas	perros y	Círculos	Superposición
Mesa	cortinas	Semicírculos	Radiación centrífuga
Póker			Radiación concéntrica

GAMA CROMÁTICA

Color

Paleta de colores %


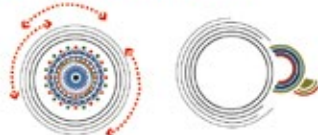




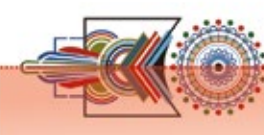
dominante:
 subordinados:
 acento:



TIPOGRAFÍA

No. Fuentes	Familia	Estilo	Ornamentación
1	macrotipos cursiva	robusta negrilla	remates



BUS ESCALERA: "LA CASIANA"	AÑO DE DECORADO: 2000	PLACA No. TAA-547	Organizaciones Espaciales	Operaciones de
Segmento analizado				
			<p>ORGANIZACIONES RADIALES</p> <p>Radiación Mixta concéntrica y centrífuga</p>  <p>El supermódulo tiene en primer plano un crecimiento gradual concéntrico, y en segundo plano se gesta un crecimiento centrífugo, las formas concéntricas indican una jerarquía mediante la superposición que ejercen.</p> <p>traslación y superposición</p>  <p>homeometría</p>  <p>La composición crece con una proyección lateral hacia extremos opuestos, destacando el eje de crecimiento central, se percibe superposición traslación, y homeometría gradual jerarquizada con referencia a la proximidad de los módulos hacia el centro.</p>	
Fotografía (contexto)				
			<p>SIMETRÍA CENTRAL</p>  <p>La composición se refleja especular, sobre un eje vertical.</p>  <p>reflejo especular</p> <p>En esta operación, el crecimiento lateral es el eje de reflexión horizontal.</p>	



La fórmula

Andes



DESCRIPCIÓN DE LA OBRA

Título: La fórmula

Formato: vertical

Dimensiones: 60 cm x 38 cm

Técnica: óleo sobre lienzo

Fecha: s.f.

Ubicación: casa-Taller del Maestro Alejandro Serna, A

PALETA DE COLORES



En esta composición del maestro se puede apreciar el manejo de la gradación del color no sólo por fracción como solía hacerlo en la tipografía o en los repertorios visuales de las chivas, sino que que la gradación es completamente difuminada y no se alcanzan a percibir los trazos y el color cambia progresivamente sin hacer saltos bruscos de tono.

El personaje principal lleva puesta una indumentaria médica de color blanco y varios accesorios médicos que de acuerdo a su cualidad material se hace uso de la gradación del color y la implementación de sombreados para dar volumen. También se hace interesante la textura visual que contiene el traje que lleva puesto el doctor porque mirando la combinación de colores de su estilo se podría denotar a qué época corresponde la pintura, así como lo hizo el historiador francés Fernand Braudel (citado en Burke, 2001), quien se basó en la pintura para documentar la difusión de modas española y francesa en Inglaterra, Italia y Polonia.

El Condor

Andes



FRENTE

Esta chiva tiene la trompa combinada, tiene dos colores, el color dominante es el azul y el blanco aunque es el color subordinado, tiene bastante importancia por el manejo y juego de formas sobre la superficie del capó y la regilla del vehículo.

Los costados fueron pintados hace poco por el hijo menor del maestro, Humberto Serna, sin embargo este no conservó el estilo que su padre había elaborado, y que todavía se conserva en los costados y en la parte posterior de la chiva.



TESTERO / MALETERO

Por lo que se alcanza a ver el tablero del maletero Alejandro Serna realizó que eran dos franjas geométricas y en el centro con montañas, palmas, lago.

TÉCNICA			
Tipo de decorado		Tema	
manual:	<input checked="" type="radio"/> clásica (regla y compás) <input type="radio"/> moderna (aerógrafo)	principal:	<input type="text" value="Símbolo"/>
digital:	<input type="radio"/> plóter (vinilo adhesivo) <input type="radio"/> calcomanía (vinilo de corte)	subtema:	<input type="text" value="Paisaje"/>
Categoría			
CONFIGURACIONES FORMALES			
Descripción de la Forma			Principios
Figurativa	Orgánica	Geométrica	Organizaciones Espaciales
Paisaje	Siluetas de hojas de palmas	Óvalos con terminación en punta	Entidades limitantes Puntos de inflexión Radiación centrífuga Radiación concéntrica
GAMA CROMÁTICA			
Color		Paleta de colores %	
dominante:	<input type="text" value="Azul"/>		
subordinados:	<input type="text" value="Blanco"/>		
acento:	<input type="text" value="Negro"/>		
TIPOGRAFÍA			
No. Fuentes	Familia	Estilo	Ornamentación
1	macrotipos cursiva	robusta negrilla	remates sombras



BUS ESCALERA: "EL CONDOR"	AÑO de DECORADO: 1998/2010	PLACA No.: TAG-070
-------------------------------------	--------------------------------------	------------------------------

Organizaciones Espaciales

Operaciones de

Segmento analizado



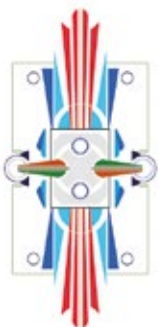
ORGANIZACIONES RADIALES

Radial Centrifuga con agrupamiento



Especialmente en este decorado se puede observar la influencia del art déco en la composición de las configuraciones delimitadas con marcos.

SIMETRÍA C



Las formas del segundo centro de simetría a 180°, rotan cada 45°, manteniend

Fotografía (contexto)



ANOMALÍA Por sustracción



El recurso de una figura geométrica como el cuadrado o el rectángulo es inusual dentro de las composiciones que hemos observado, por lo tanto es una anomalía para el análisis.

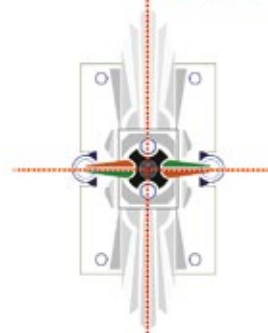


ART DECO por similitud



SIMETRÍA AX

Eje vertical



La simetría axial se efectúa horizontalmente, y la central a



Pintumezclas

Andes



DESCRIPCIÓN DE LA OBRA

Título: Pintumezclas

Formato: horizontal

Dimensiones: 42 cm x 273 cm

Técnica: esmalte sintético sobre lámina

Fecha: s.f.

Ubicación: casa-Taller del Maestro Alejandro Serna, Andes



El Búfalo

Andes



FRENTE

La trompa de esta chiva tiene una rejilla original cromada, por lo tanto, la superficie brillante, además de evocar el vehículo como un clásico, hace que el color rojo que la rodea se perciba con mayor calidez.

Dentro de la muestra es una de las chivas más antiguas que pintó en el año 1997 el maestro Serna, así que su decorado se encuentra un poco desgastado. Sin embargo, aun se alcanza a percibir que aunque el color dominante es el rojo, el subordinado es el color naranja, quizá porque se quería hacer una armonía de colores cálidos junto con el amarillo.



MALETERO

La parte posterior sobre el maletero tiene ilustrado un paisaje. Aunque la pintura se encuentra un poco desgastada se puede percibir un río con piedras que fluyen entre con palmeras y una ciudad.

TÉCNICA

Tipo de decorado		Técnica
manual:	<input checked="" type="radio"/> clásica (regla y compás) <input type="radio"/> moderna (aerógrafo)	principal: <input type="text" value="Símbolos"/>
digital:	<input type="radio"/> plóter (vinilo adhesivo) <input type="radio"/> calcomanía (vinilo de corte)	subtema: <input type="text" value="Paisaje"/>

CONFIGURACIONES FORMALES

Descripción de la Forma			Principios
Figurativa	Orgánica	Geométrica	Organizaciones Espaciales
Paisaje	Hojas de las palmas	Cuadrados Círculos Triángulos Semicírculos	Superposición Radiación centrífuga Radial centrífuga Radiación centripeta

GAMA CROMÁTICA

Color	Paleta de colores %
dominante: <input type="text" value="Rojo"/>	
subordinados: <input type="text" value="Naranja"/>	
acento: <input type="text" value="Azul"/>	

TIPOGRAFÍA

No. Fuentes	Familia	Estilo	Ornamentación
1	macrotipos cursiva	robusta negrilla	remates sombas



BUS ESCALERA:
"EL BÚFALO"

AÑO de DECORADO:
1997

PLACA No.
TAB-010

Organizaciones Espaciales

Operaciones de

Segmento analizado



Fotografía (contexto)



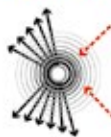
ORGANIZACIONES RADIALES

Radiación
concentrica



La interacción entre los elementos está subordinada en torno al núcleo central, un conjunto de formas presentan crecimiento en los ejes axiales, mientras otro conjunto crece a 45°, 135°, 225° y 315°.

Radiación



centrifuga



centripeta



Se observa dualidad simultánea de organizaciones radiales, esto pues unas formas se proyectan hacia el centro y otras desde el centro.



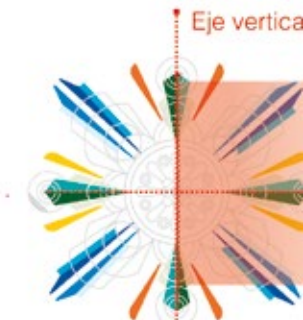
Los elementos giran cada 45° desde un eje central hasta completar los 360°. Esta operación no afecta al módulo central rectangular, ni tampoco a la composición de traslación de circunferencias a las que se le superpone la entidad limitante del rectángulo.

SIMETRÍA CE



Las formas del segundo nivel giran en torno a un centro de simetría a 180°, las formas se rotan cada 45°, manteniendo

SIMETRÍA AXI



La composición presenta relaciones de simetría en los ejes perpendiculares. Esta simetría afecta a la geometría más no para la percepción de los elementos sensibles.



3.4.4 SUSTRATOS Y HERRAMIENTAS



Estos son pinceles que los hizo papá y este pelo puede llevar treinta años ahí y ya está listo para cortarlo y uno lo pule a su necesidad y como uno quiera y las puntas se cogen con una lija muy suave para darle forma y a lo último, él solo con el trabajo se va puliendo. Este pelo era de una sobrina mía, nieta de papá, que estaba muy niña. Mi papá decía que el mejor pelo era de las niñas porque no habían perdido su inocencia, porque de lo contrario se volvía como pelo de marrano. Esta parte del pincel se llama virola y el cabo del pincel. Hace treinta años los hizo papá, pero no los había necesitado y por eso no están pulidos. Para organizarlos se deben pegar con pegantes parecidos a la plastilina que la utilizan en los carros; se llama pegante epóxico. Yo tenía ganas de cortarlos y acondicionarlos de acuerdo a la necesidad, pero los quiero guardar para tener esa originalidad y también para mostrar que papá los hacía, ¡que sí es verdad! Aquí se ve y esto para mí es una joya (Figura 119) (A. Serna, comunicación personal, 9 de agosto de 2018).

A continuación se realiza una breve descripción de cada una de las herramientas que utilizó el maestro Serna y que aún siguen en vigencia y algunas a las que el hijo las ha dotado de innovación.

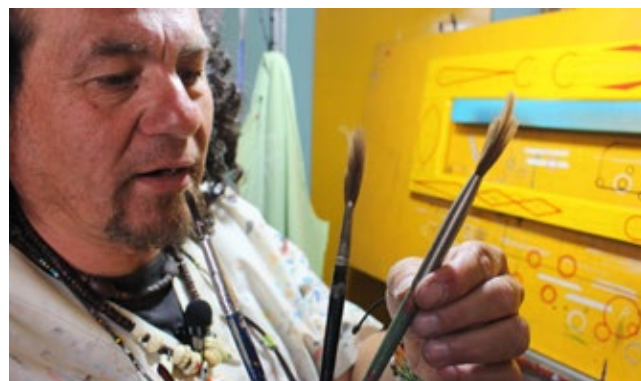


Figura 119. Alejandro Serna hijo, con los pinceles que su padre fabricaba. Fuente: elaboración propia.



Figura 120. Compás en la mesa de trabajo del taller del maestro Alejandro Serna. Fuente: elaboración propia.

3.4.4.1 El compás

Podrían comprarse en la papelería más cercana sin más dilación; sin embargo, el maestro Serna los hacía de acuerdo con su necesidad. Como sabía trabajar la madera, hacerlos no le costaba mayor esfuerzo. La punta que dirige el movimiento es un clavo incrustado en la madera. Los dos extremos del compás están unidos por un tornillo que gradúa el

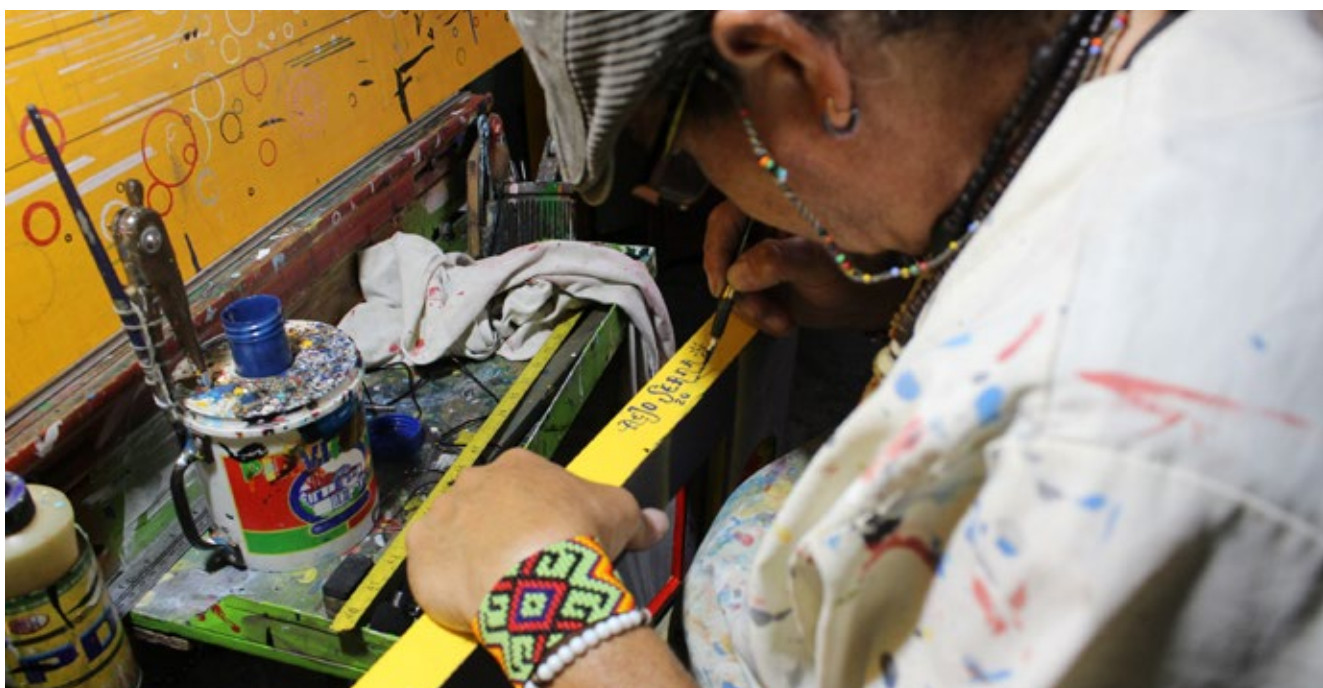


Figura 122. Portapinceles del maestro Alejandro Serna. Fuente: elaboración propia.

pinceles o compases y hay un frasco (puede ser de témpera o muestra de orina) que alberga ACPM para corregir errores en el momento de pintar (Figura 122). La tapa que antes tenían, fue reemplazada por un cilindro de caucho, al cual le hicieron agujeros para depositar los elementos mencionados. Si es un recipiente de plástico, se le atornilla una agarradera, parecida a la que tienen algunas puertas (Figura 123); si es de metal, se le pone un imán para que se adhiera a otras superficies de acero.

Otra opción es ponerle el mismo imán y un trozo de hierro que sirva como sujetador (Figura 124). Alejandro Serna hijo toma el pincel, delinea,



Figura 123. Visualización en detalle y medidas del portapinceles. Fuente: elaboración propia.



Figura 125. Dimensiones del siento. Fuente: elaboración propia.



Figura 126. Alejandro Serna hijo haciendo uso del siento. Fuente: elaboración propia.



Figura 129. Reinención para usar las puntas sobrantes de lápices. Fuente: elaboración propia.

La práctica estética se caracteriza por la recursividad. Los elementos del maestro están basados en el reciclaje y en la creatividad del artista para utilizarlos hasta la última gota, así que hasta los lápices tienen su historia (Figura 129).

Resulta que hubo un momento en que estaba, eso fue cuando papá estaba enfermo, una situación en que no era la mejor económicamente, porque todavía no podíamos acceder a la cuenta de papá, porque se necesitaba que

el notario viniera y le tomara la huella y diera la autorización para yo poder acceder a la cuenta de ahorros de papá. Entonces me cayó un trabajo y el señor me dijo: “No hay plata hasta que no entregue la obra” y no tenía lápices para trabajar y entonces yo dije: “Con estas puntas que me quedan tengo que hacer el trabajo”. Yo cojo y le saco la mina para ponerlo al pantógrafo o a un compás. Resulta que encontré este tubito y con esto lo soluciono. Entonces, qué hago yo: cojo la punta y



Figura 131. Placa de reconocimiento de Pintuco (2000). Fuente: elaboración propia.

sintético a base de aceite tipo exterior de Pintuco, el cual continúa siendo el material primordial del estilo Serna por su calidad a través de los años. Es una pintura muy resistente a la intemperie por su gran adherencia a la lámina. Su cualidad material hace que sea de fácil aplicación y muy rendidor. Un detalle que el maestro siempre exaltó de esta pintura fue que, gracias a ella, obtenía una gran gama de colores.

Pintuco Colombia S.A. es una empresa nacional con más de 70 años en el mercado. Se dedica a la fabricación de pinturas y recubrimientos. Durante el II Festival Nacional de Chivas y Camiones de Escalera, celebrado en el 2000 en Rionegro, la compañía reconoció al maestro Alejandro Serna como el mejor pintor de estos vehículos y le hizo entrega de una placa con motivos alusivos a su estilo en los decorados (Figura 131).



3.4.5 GAMA CROMÁTICA



Todo lo que se observa en el entorno es por efecto de la luz y la sombra. Gracias a esta dupla, se puede identificar el contorno entre un objeto y otro. Por medio de la reflexión de la luz sobre una superficie, se crea una vibración de energía que entra al sistema nervioso por los ojos y que el cerebro de inmediato interpreta como color. Desde Aristóteles hasta Leonardo Da Vinci, pasando por las teorías de Johann Wolfgang Goethe —el gran poeta alemán de finales del siglo XVIII y principios del XIX—, se han estudiado diversos sistemas de ordenamiento del color (Caivano, 1995).



Figura 133. Colores primarios, secundarios y terciarios. Fuente: elaboración propia.

Con el tiempo, y a través de sus prácticas estéticas, Alejandro Serna se fue dando cuenta de que la cantidad de colores que se combinaban lo que hacían eran debilitar la intensidad del tono debido a la imprecisión en la expresión del color y a las propiedades particulares del esmalte sintético. Por lo tanto, solo compraba los tonos básicos de Pintulux: el amarillo-18, que es el más puro y brillante; el azul oscuro, que combinado con el blanco o el negro le permitía obtener diferentes tonalidades de azul, a las que él denominaba «azul mar», «azul clarito», «azul celeste», «azul atesado», etc., y el rojo bermellón, un color vivo que le daba mucha fuerza a la composición y del que podía salir un rojo sangre o un rojo pasión al combinarlo con tonos oscuros como negro o azul.

En cuanto al negro y el blanco, colores que forman parte de la paleta básica, aunque había otras marcas que manejaban el negro cenizo, el negro medianoche o el negro atardecer, lo realmente importante para el maestro era su intensidad y predominio

sobre los otros colores. Por su parte, no había diferencias significativas entre los tonos de blanco que se ofrecían en el mercado.

De esta manera, el maestro comenzó a mezclar colores básicos, primarios y secundarios y formó aquellos denominados terciarios (Figura 133), sin interesarse por saber cómo se les llamaba. Su única intención era añadir tonos a su carta de colores y tener más posibilidades al crear figuras en sus repertorios.

Cuando combinaba colores, el maestro prestaba suma atención a los efectos de contraste simultáneo, porque esto modificaba la manera en que se percibían los colores. Tras hacer un análisis, se puede observar que Alejandro Serna, en sus prácticas estéticas, hacía uso de transiciones tonales adicionando pintura negra o blanca al tono, es decir, agregando sombra o luz para ampliar así su paleta de colores (Figura 134). De esta manera, podía mostrar un cambio gradual en la densidad llegando, incluso, a aclarar u oscurecer un color hasta llegar al blanco o al



Figura 135. Escalas tonales al estilo Serna. Fuente: elaboración propia.

—que Alejandro Serna también incluía en su paleta de colores— se basaban en el tono azul primario. Era determinante su aplicación cuando él quería atenuar la saturación de color y transmitir confianza y conservadurismo. Vale anotar que hay una característica que no se ha observado en ningún otro decorador: el uso de colores pálidos, es decir, de coloraciones con más de un 65 % de blanco. Por su parte, Alejandro Serna hijo ha incluido en su paleta tonos menos comunes, lo que le ha llevado a usar, por ejemplo, el violeta sobre el amarillo. Al respecto, menciona Wong (1990):

Los gustos cambian de generación en generación y según la edad, el sexo, la raza, la educación, el entorno cultural, etc. de cada individuo, y por ello es difícil establecer normas específicas para la creación efectiva de combinaciones de color. (p. 51)

En definitiva, la esencia del estilo Serna son los colores vivos, en alto contraste, con tonos sin saturar. En sus decorados se reconoce la alta estilización de las formas, siendo común la simetría, casi obsesiva en todas las composiciones centrales —que coinciden con los tonos proyectados al girar 180°—. También es característica la ornamentación por medio de figuras geométricas que parecen sencillas, pero que, al repetirse, recargan el espacio disponible; la utilización de elementos simbólicos que cobran sentido en la ornamentación, y la conceptualización de los elementos que transmiten mensajes en el área de los paisajes.

Respecto a lo anterior, en los buses escalera se pueden distinguir ciertas relaciones espaciales que transmiten profundidad y distancia por medio del color. Por ejemplo, en la ficha n.º 2.4 de la chiva La Arepita o en la ficha n.º 14.2, que corresponde a la obra de la Virgen, es posible observar cómo algunos



Figura 137. El maestro Serna combinando las pinturas para crear nuevos tonos (1996). Fuente: Video del archivo AUPAN Televisión - Perfiles Humanos.

En cuanto a la percepción del color, algunos autores como Kandinsky (1986) y Ehrenzweig (1973) coinciden en que color y forma son abstracciones explicativas de una misma realidad interpretativa. Sobre la base de esa realidad se justifica la inclusión de texturas en la estructura básica compositiva, es decir, lo que se conoce como la *huella del artista*. No obstante, el legado en la técnica en este caso, tecnográfica¹⁸ se puede convertir en una limitante para las posibilidades de representación e interpretación tanto de la forma del decorado en el que se agregan detalles de líneas o círculos de diferentes colores

18 De acuerdo con Gubern (1987), las imágenes tecnográficas son aquellas de origen tecnológico. El autor establece la distinción categorial entre *quiografía* y *tecnografía*. Esta última se soporta en la adquisición de habilidades manuales y destrezas para dominar procedimientos de mayor o menor complejidad con la finalidad de producir imágenes.

para darle el acabado a la chiva como del contenido el uso de composiciones figurativas.

En este punto, vale la pena describir el proceso de percepción que, en este caso, Alejandro Serna hijo ha construido en su memoria en relación con el uso del color, guiado por su experiencia y sus expectativas conscientes e inconscientes. Ellas le permiten valorar algunos rasgos del estímulo visual —teniendo en cuenta ciertos aspectos de la producción de las prácticas estéticas de su padre— y prescindir de otros a fin de determinar la identidad artística de su progenitor. De ahí que a lo largo de este capítulo se detallan algunos aspectos de la percepción visual presentes en la mente de Alejandro Serna hijo derivados de sus momentos de aprendizaje del decorado, de los estímulos cromáticos que se perciben en cada obra, tal como lo expone Roman Gubern (1987) en su libro *La mirada opulenta*:

[...] se llama *constancia perceptual* del tamaño, de la forma o del color al hecho de que generalmente se perciben de modo aproximado estas características reales del objeto a pesar de las modificaciones aparentes debidas al alejamiento, los cambios de posición o de iluminación, etc. (p. 32)

Volviendo a la preparación de los tonos para pintar las chivas, el maestro sabía muy bien que debía preparar un cuarto, un octavo, medio galón o más dependiendo de la parte de la chiva que fuera a pintar, porque el esmalte sintético tendía a secarse muy rápido. No obstante, había algo en lo que él no podía incidir: el color de la trompa. Con base en las

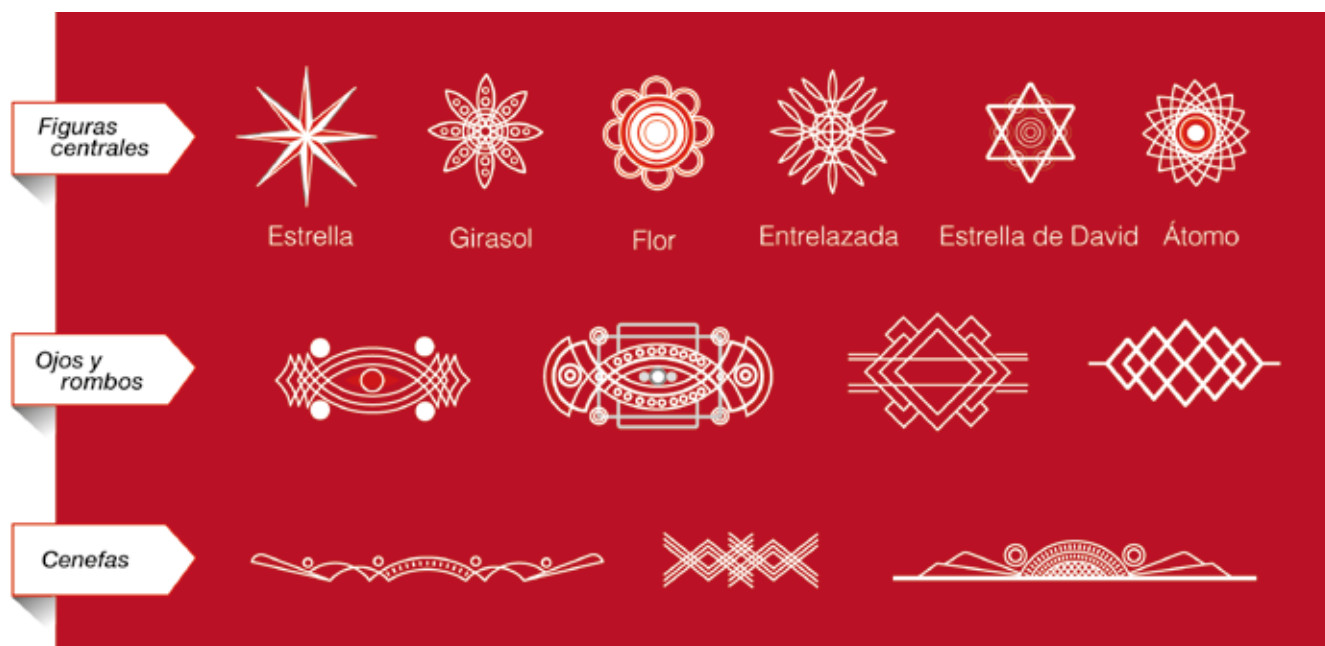


Figura 139. Configuraciones formales realizadas por el maestro Serna en el decorado de las chivas. Fuente: elaboración propia.



3.4.6 CONFIGURACIONES FORMALES



Los elementos formales que se encuentran en cada representación de los buses escalera son las subunidades de este sistema estructurado. Cada unidad supone un valor que se deriva de algo más y que, en este contexto, se configura como un objeto completo, significa un todo. Al respecto, dice Barthes (1985, p. 246): «[...] significar quiere decir que los objetos no transmiten solamente informaciones, sino también sistemas

estructurados de signos, es decir, esencialmente sistemas de diferencias, oposiciones y contrastes».

A continuación, se describen las configuraciones formales vectorizadas a partir de las formas geométricas que fueron identificadas en el análisis como las más representativas de los repertorios visuales del maestro Alejandro Serna, las cuales se pueden clasificar en tres grupos (Figura 139).

- *Figuras centrales*: átomos, flores, estrellas y formas entrelazadas son algunas de las estructuras que, aunque funcionan de manera independiente, constituyen la composición central desde

chiva con una leyenda ubicada en el bastidor o aviso del vehículo, que sirve para identificarlo y revela aspectos de su personalidad. Como lo afirma Mandoki (2006), se trata de un proceso de identidad que se compone de todo tipo de realidades y relaciones que permiten reconocerse a sí mismo en dos dimensiones, el espacio y el tiempo. Este autor complementa diciendo: «La producción de identidad es no sólo una actividad semiótica para significar y simbolizar quiénes somos, si no propiamente estética al implicar un quehacer y una intencionalidad apuntadas hacia su valoración y apreciación por los otros» (p. 77).

Cada fuente tipográfica creada por Alejandro Serna se compone de múltiples elementos que la caracterizan con respecto a otras y la hacen particular o, por el contrario, la asocian a una familia. Asimismo, el estilo tipográfico creado por el maestro guarda cierto equilibrio con la implementación del decorado (por ejemplo, la presencia o ausencia de remates, diferentes maneras de pintar o rellenar cada letra, la implementación de colores en la proyección de la sombra, etc.). De igual manera, el maestro tuvo en cuenta los factores que se deben contemplar en la construcción de cada letra para formar un alfabeto legible, como son la inclinación, la proporción y el espaciado, además de los elementos de catametría¹⁹ que hacen que, formalmente, los caracteres en los

19 Es una de las seis clases de igualdad (Bonsiepe, 1978, p. 161) o grados de semejanza en las operaciones de simetría, «que en su forma general son reconocibles como similares a través de una misma forma de plano, canto, curva o relaciones estructurales» (Franklin, 1995, p. 9) — por ejemplo, las letras del alfabeto: aunque cada letra tiene una morfología diferente, al final de sus astas tienen el mismo remate para parecer de una misma familia—.



Figura 140. El maestro Serna pintando la tipografía en el lateral cerrado de una chiva (1996). Fuente: AUPAN Televisión (2019). <https://www.youtube.com/watch?v=zPCeDH0DqLk>

letreros guarden relación en sus características y así hagan parte de una misma fuente. «La tipografía aspira a integrar y equilibrar la forma y la función, reconociendo la importancia de ambas por igual. La función, sin forma, se vuelve pesada; la forma sin función ni propósito carece de sustancia y de significado» (Kunz, 2003, p. 8).

A la hora de pintar, el maestro reservaba la primera franja ancha de la partición del decorado. De fondo, aplicaba un tono claro, de su preferencia, blanco o amarillo, que le permitiera lograr una buena visibilidad y lecturabilidad. En algunas propuestas, la tipografía pasaba a otra dimensión y rompía algunos esquemas preestablecidos; las letras entonces adquirirían otro sentido más orgánico a través de su textura visual. Esto ubica el quehacer tipográfico en otra instancia.

Es frecuente confundir estos dos términos: la legibilidad se refiere a la forma del tipo, al grado de facilidad de reconocer un carácter o alfabeto cuando se presenta en una fuente en


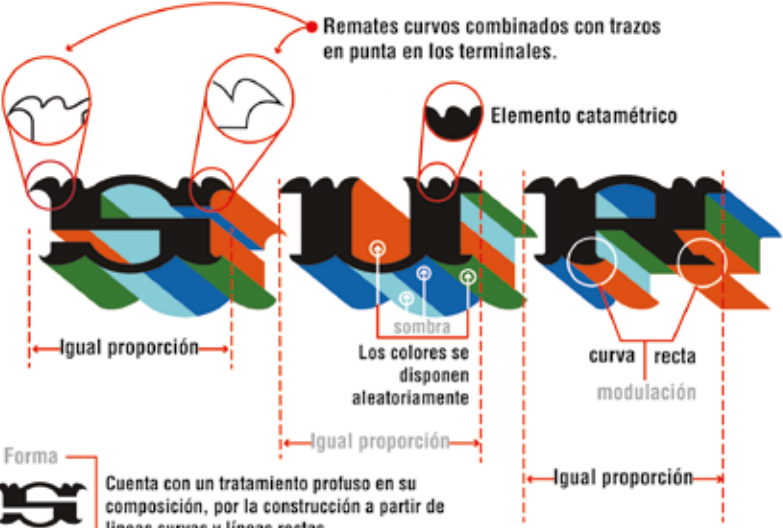

<p>Matriz de análisis tipográfica</p> <h1>El Condor</h1> <p>Andes</p>	<p>Atributos formales de la fuente</p>
<p>Fotografía (contexto)</p> 	 <p>Remates curvos combinados con trazos en punta en los terminales.</p> <p>Elemento catamétrico</p> <p>Igual proporción</p> <p>sombra</p> <p>Los colores se disponen aleatoriamente</p> <p>Igual proporción</p> <p>curva recta modulación</p> <p>Igual proporción</p> <p>Forma</p> <p>Cuenta con un tratamiento profuso en su composición, por la construcción a partir de líneas curvas y líneas rectas</p>
<p>Legibilidad y Lecturabilidad</p>	
 <p>El color azul celeste o azul claro es el tono que da el realce o el contraste en relación a la tipografía y el fondo amarillo. La legibilidad se ve disminuida por la proyección de sombra al interior de su estructura.</p>	

Figura 141. Análisis de los atributos formales de tipografía en la chiva El Cóndor. Fuente: elaboración propia.

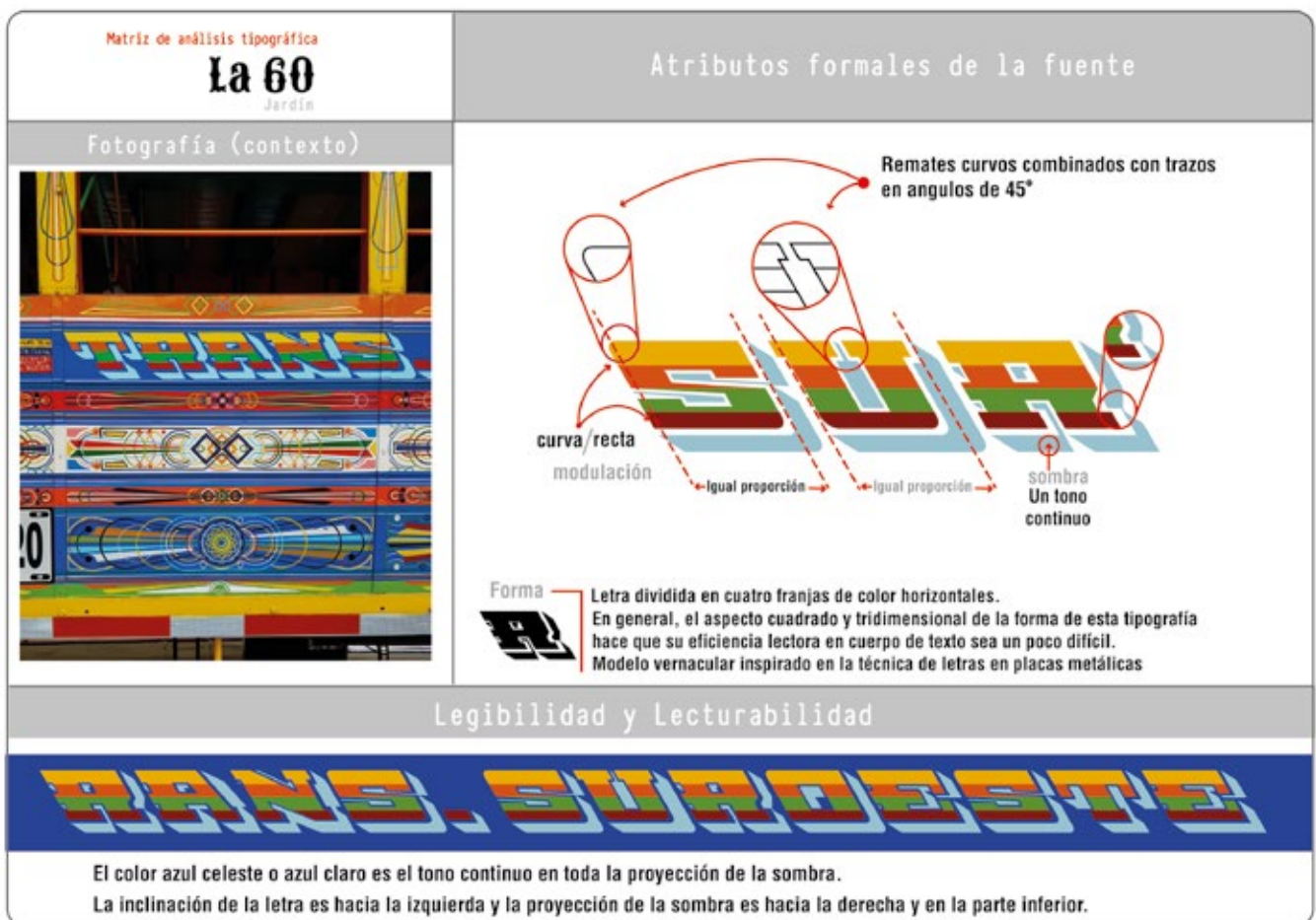


Figura 142. Análisis de los atributos formales de tipografía en la chiva La 60. Fuente: elaboración propia.



de algún modo identifica y diferencia sus propuestas. Dicho estilo se refiere:

... [al] modo en el que los recursos gráficos — lenguaje, color, textura, transparencia, opacidad, modos de generación y organización en el campo— son utilizados para elaborar una propuesta que expresa en forma clara e identificable un modo de concebir y construir aquello que se quiere contar [...]. (p. 2)

Como resultado del análisis realizado en el presente trabajo de investigación, se podría decir que el denominado estilo de representación de Alejandro Serna es un sistema de formas aplicado a una diversidad de combinaciones de la geometría que, sumadas a la jerarquía en el uso del color, crea un sistema altamente arrollador y sorprendente en el decorado de las chivas. De igual manera, se pudo observar que, tanto en la obra más modesta como en el repertorio visual más monumental, la fuerza de su estilo reside en la minuciosidad, calidad y pulcritud de los trazos que producen la sacralización del espacio exterior de una chiva y la llevan al punto más sublime en su decoración. En efecto, a través de sus prácticas estéticas, el maestro demostró la creación de un estilo propio que permanece, como se evidencia en la definición de la categoría «estilo» de Meyer Schapiro (1999):

Por «estilo» se comprende la manera constante en una práctica estética, es decir, los elementos, cualidades y expresiones constantes que se manifiestan en las creaciones de un individuo o de un grupo de personas. Para el

historiador del arte, el estilo es un objeto de investigación esencial. Estudia sus correspondencias interiores, la historia de su vida y los problemas de su formación y cambio. Utiliza, también, el estilo como criterio para establecer la fecha y el lugar de origen de las obras, y como medio para relacionar las diversas escuelas de arte. Pero el estilo es, sobre todo, un sistema de formas con una cualidad y expresión significativas por medio del cual se hace visible la personalidad del artista y el punto de vista general de un grupo. (p. 71)

En este caso, el estilo vendría a ser ese sistema de formas que Alejandro Serna creó como individuo, desde lo particular, hasta llegar a lo colectivo —el grupo de pintores de chivas en la región antioqueña—; de ahí la necesidad de considerar tanto la dimensión social como individual de la obra de arte. Schapiro (1999) plantea una crítica al reduccionismo freudiano, que se centra en lo psicológico y no presta atención a «lo social e histórico» (pág. 177), al manifestar que ver la obra tal como es, conocerla en su totalidad, es un objetivo de la crítica colectiva, que se extiende a través de las generaciones.

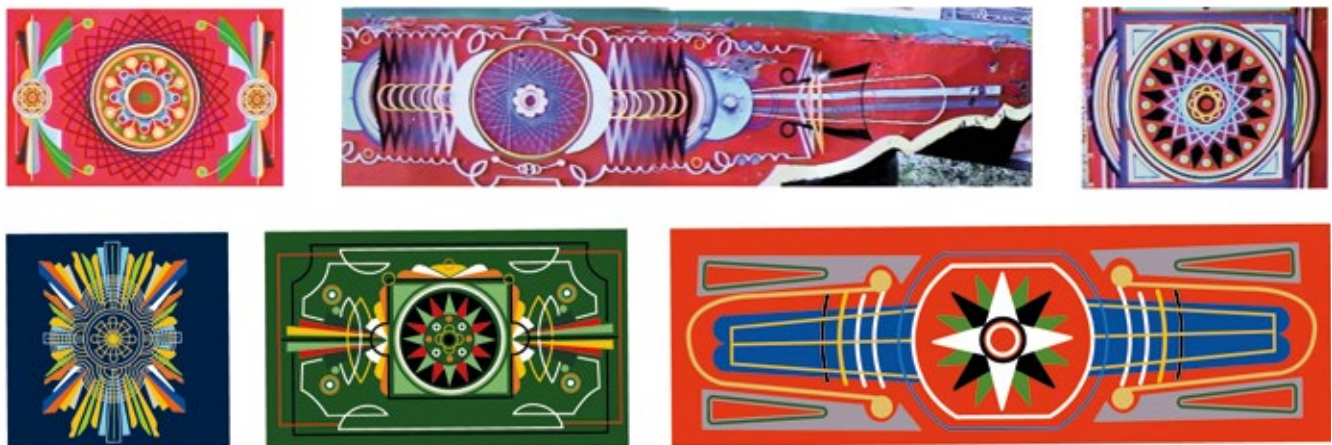
A medida que el estilo del maestro logra crear conciencia en la comunidad de Andes y, a la vez, se instala en una realidad como expresión en las carrocerías, se acerca al principio mismo de la humanidad en función de su identidad. La aproximación a la estética de dicha realidad —los repertorios del maestro sobre las chivas— no solo son necesarios para la determinación e impulso sociales, sino que forman una condición de toda la vida en sociedad.



Figura 145. Maestro Alejandro Serna pintando una chiva. Andes, Antioquia (1996).

Foto: Héctor Restrepo Rendón Fuente: Revista Mirador del Suroeste n.º 37 - Biblioteca Central – Colecciones Patrimoniales de Medellín.

Configuraciones formales del maestro Alejandro Serna



Configuraciones formales del art déco

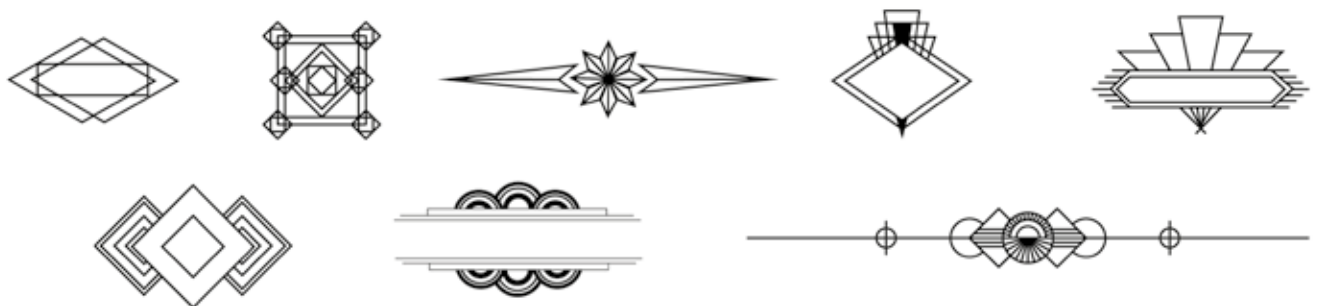


Figura 146. Similitud entre las configuraciones formales del maestro con el art déco. Fuente: elaboración propia.

El libro se convirtió en un documento importante para esta investigación y pasó a ser un nuevo elemento por explorar dentro de la metodología, en relación con los repertorios visuales creados por el maestro. *Lecciones de geometría intuitiva* contiene varias secciones en las que muy seguramente se fijó Alejandro Serna, las cuales estudian los problemas de dibujo de algunas construcciones geométricas, como la circunferencia. En la página 199 del libro se puede observar cómo en un punto del plano hay varias circunferencias que pasan por ese único punto y forman una estructura en forma de flor (Figura 148). Este, quizá, fue uno de los muchos ejemplos que retomó el maestro para explorar la geometría y crear nuevas interrelaciones de forma en sus prácticas estéticas.

También Alejandro Serna hijo consultó esta herramienta de investigación cuando le preguntó a su padre cómo podía dibujar un óvalo para un aviso en el que debía inscribir una marca. En ese momento, el maestro recordó la forma en que había adquirido ese conocimiento y le demostró las múltiples combinaciones de la geometría. Aunque Alejandro aprecia este libro como una reliquia, su verdadera herencia son los años que trabajó junto a su padre. Realmente, para él es muy fácil crear este tipo de configuraciones formales, porque además de haber tenido la fortuna de tener a su padre como maestro, creció rodeado de arte desde que era un niño. Lo anterior es relevante «porque las propiedades estructurales de una persona son innatas» (Elias, 1991, p. 65) y a lo mejor han sido heredadas, de la misma manera en que se trasmite información acerca del color de ojos o del cabello.

Entre las circunstancias que tienen un efecto claro en los procesos sublimatorios se cuentan la orientación y el alcance de la sublimación en los padres de un niño o con los demás adultos con los que está en estrecho contacto en sus primeros años. También más tarde, a lo largo de su vida, otros modelos sublimatorios como, por ejemplo, maestros adecuados, pueden ejercer una influencia decisiva con su personalidad. Además, con frecuencia se tiene la impresión de que la posición de una persona en la cadena generacional juega un papel específico en las oportunidades de sublimación, es decir, que facilita la sublimación cuando la persona pertenece a la segunda o tercera generación. (Elias, 1991, p. 66)

En ese orden de ideas, el conocimiento se transmite para que lo que se vive, se cree y se piensa que no debe morir con la persona.

La transmisión es un concepto relacionado con el tema de la sublimación, pero al parecer este ha sido investigado muy poco. Dentro de las condiciones que muestran más claridad «en los procesos sublimatorios, se habla de la orientación y el alcance de la sublimación en los padres de un niño o en los demás adultos con los que está en estrecho contacto en sus primeros años» (Elias, 1991, p. 66). No obstante, la transmisión del estilo Serna no se queda en la dimensión individual de padre a hijo —como lo anunciamos anteriormente dentro del problema—, sino que trasciende a la dimensión de lo colectivo:

realidades matriciales y sus respectivas identidades. La estética del arte, tradicionalmente entendida como equivalente al campo entero de los estudios estéticos, es una parte de esta socioestética circunscrita a la matriz artística y conocida comúnmente como «artworld» o aparato legitimador del arte. La socioestética se ocuparía de ambas, la Poética como estética de la producción e interpretación artística y la Prosaica como su manifestación en la vida cotidiana. (p. 16)

Finalmente, es posible decir que existen en las prácticas estéticas dos instancias. La primera está relacionada con los contenidos y, en gran medida, con la forma como los individuos sociales asumen de manera sensible e inteligible sus relaciones; la segunda reflexiona sobre la conformación de un estilo propio y la calidad de las creaciones dentro de dicho estilo.



3.5.1 CREACIÓN DE MARCA POR MEDIO DE LA FIRMA



En la historia, la identificación personal data desde hace muchos años y su origen está dado por la necesidad básica de diferenciarse socialmente. En ese sentido, la firma es un elemento descriptivo de la personalidad y muestra los rasgos de un individuo. En el contexto del diseño gráfico, se entiende como identificador corporativo o marca gráfica el signo visual de cualquier tipo, ya sea un monograma, un

símbolo, un logotipo o una mascota asociada a esa marca, cuya función específica es individualizar a una entidad.

De la misma manera en que ocurre con un identificador, la firma en una obra tiene una función denominativa y ciertos rasgos descriptivos y valorativos amplían su significado. «Esta carga semántica se produce inexorablemente como resultado del proceso de posicionamiento social de la entidad, efecto espontáneo de la mera interacción con sus públicos» (Chaves y Belluccia, 2003, p. 16).

En relación con los buses escalera, los pioneros en su decoración buscaron un mecanismo clásico de identificación comercial. Fue entonces cuando comenzaron a colocar su nombre y su número telefónico de contacto como forma de identificar y promocionar su trabajo. En el caso de Alejandro Serna, él buscó incansablemente la forma de que esta parte no fuera una más en la obra, sino que tuviera un tratamiento especial dentro de la composición. De ahí que se diera a la tarea de explorar el espacio compositivo, de hacer una corrección estilística del estilo formal (su versatilidad, vigencia, legibilidad y pregnancia) para crear una marca que lo identificara con su público. En ese ejercicio, creó un espacio compositivo diferente, un lugar especial para anunciar a las personas que hacían parte del proyecto.

Durante la recopilación del archivo fotográfico de las chivas, se vectorizaron las firmas plasmadas por el maestro diez años antes de su muerte (Figura 150). Así se pudieron observar los cambios en la configuración formal (redimensión de la escala, inclusión de elementos, adición de trazos y cambios en la combinación cromática) y, con ello, su evolución en el tiempo.

Por mucho tiempo Alejandro Serna firmó solo, pero cuando su hijo comenzó a ayudarlo en la decoración, decidió incluirlo y así la marca se convirtió en un sello corporativo y familiar. A partir de allí, se empezó a hacer énfasis en quién se encargaba de la carrocería y quién la decoraba, lo que dio origen a los primeros prototipos. Estos, aunque no se pudieron documentar en su totalidad, permitieron reconstruir algunos atributos de la firma y del espacio compositivo que la componían según la complejidad en su elaboración.

Como se puede ver en la Figura 151, el espacio compositivo siempre se mantuvo horizontal; sin embargo, fue cobrando una escala mayor dentro de la proporción del panel de la carrocería. La firma se ubicaba en el lateral abierto, en el acceso de la banca principal del conductor, donde se sienta el copiloto. Los primeros diseños estaban acompañados de unas cintas o banderines que contenían el oficio y el nombre del municipio; luego se adaptó en forma trapezoidal o circular, quizá porque se lograba integrar mejor con la figura central del decorado.

El nombre «Alejandro Serna e hijo» estaba dispuesto de forma apaisada, algunas veces rectangular y otras veces con puntas redondeadas formando una especie de cápsula, la cual mantuvo siempre un tono oscuro en colores como verde olivo, negro o azul. Ello permitía que hubiese un alto contraste con las líneas blancas de la tipografía y, en consecuencia, se pudiera hacer una lectura fácil y rápida cuando la chiva estaba en movimiento.

Quizá el maestro no lo sabía, pero su firma se convirtió en una marca carismática como él lo era con sus clientes; se volvió un sello líder entre los demás pintores (Figura 152). No importaba si aparecía su



Figura 153. Proceso de elaboración de un cuadro hecho por Alejandro Serna hijo. Fuente: elaboración propia. <https://youtu.be/hZH27nCTVEY>

número telefónico para contactarlo porque con su constancia logró ser reconocido en el ámbito nacional y hasta internacional. Alejandro Serna nunca dejó de incluir la referencia del municipio de Andes; siempre escribía con orgullo el lugar que lo había visto nacer y hacerse artista. Más que una firma, esta era una huella que plasmaba la pasión con que el maestro pintaba cada chiva, de la misma manera en que un artista estampa su firma al terminar un cuadro. Para él, lo más grato era que sus colegas lo llamaran «maestro».



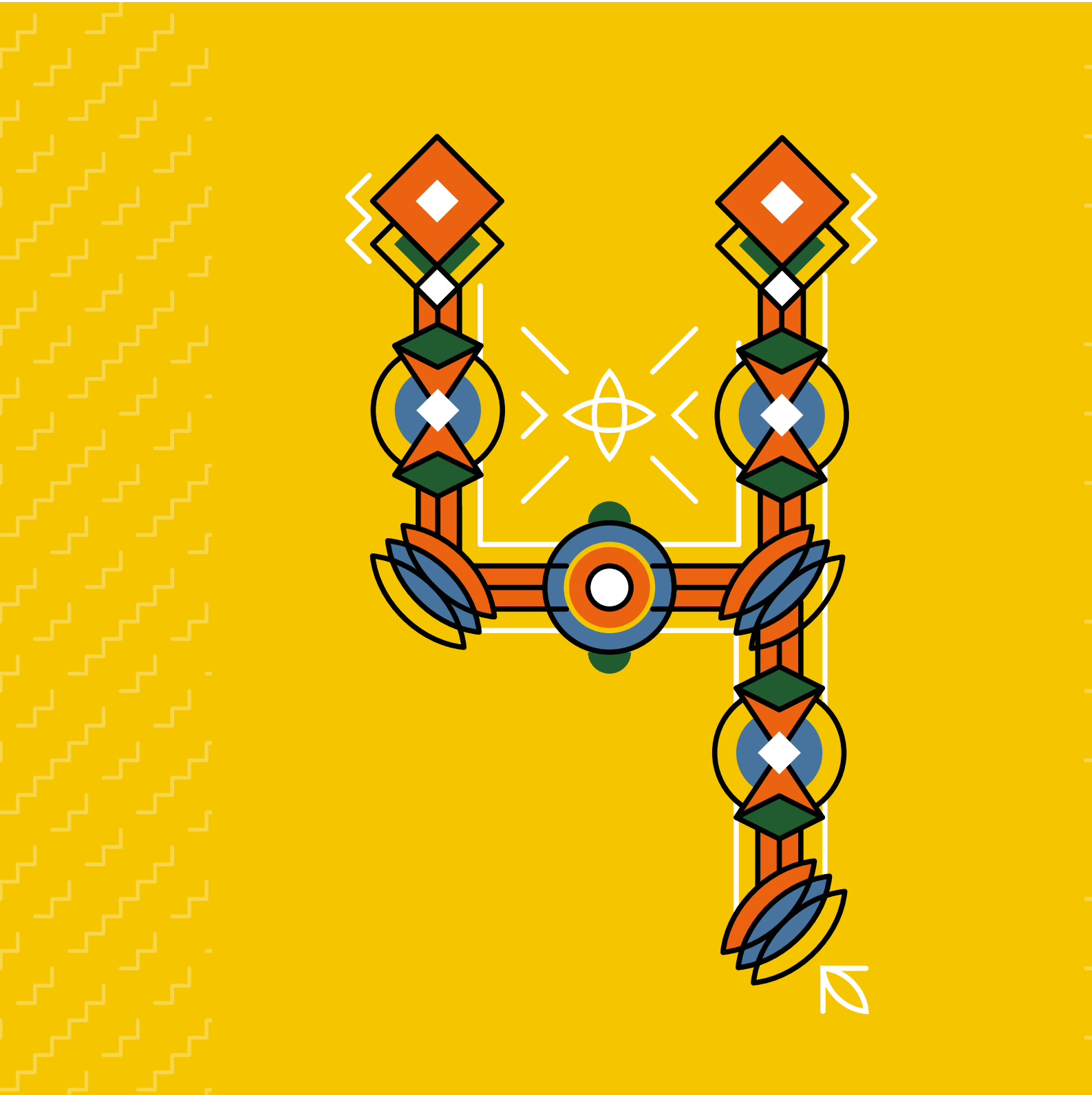
Figura 152. Firma del maestro Alejandro Serna. Andes, Antioquia. Fuente: Mejía (1998, p. 84-87).

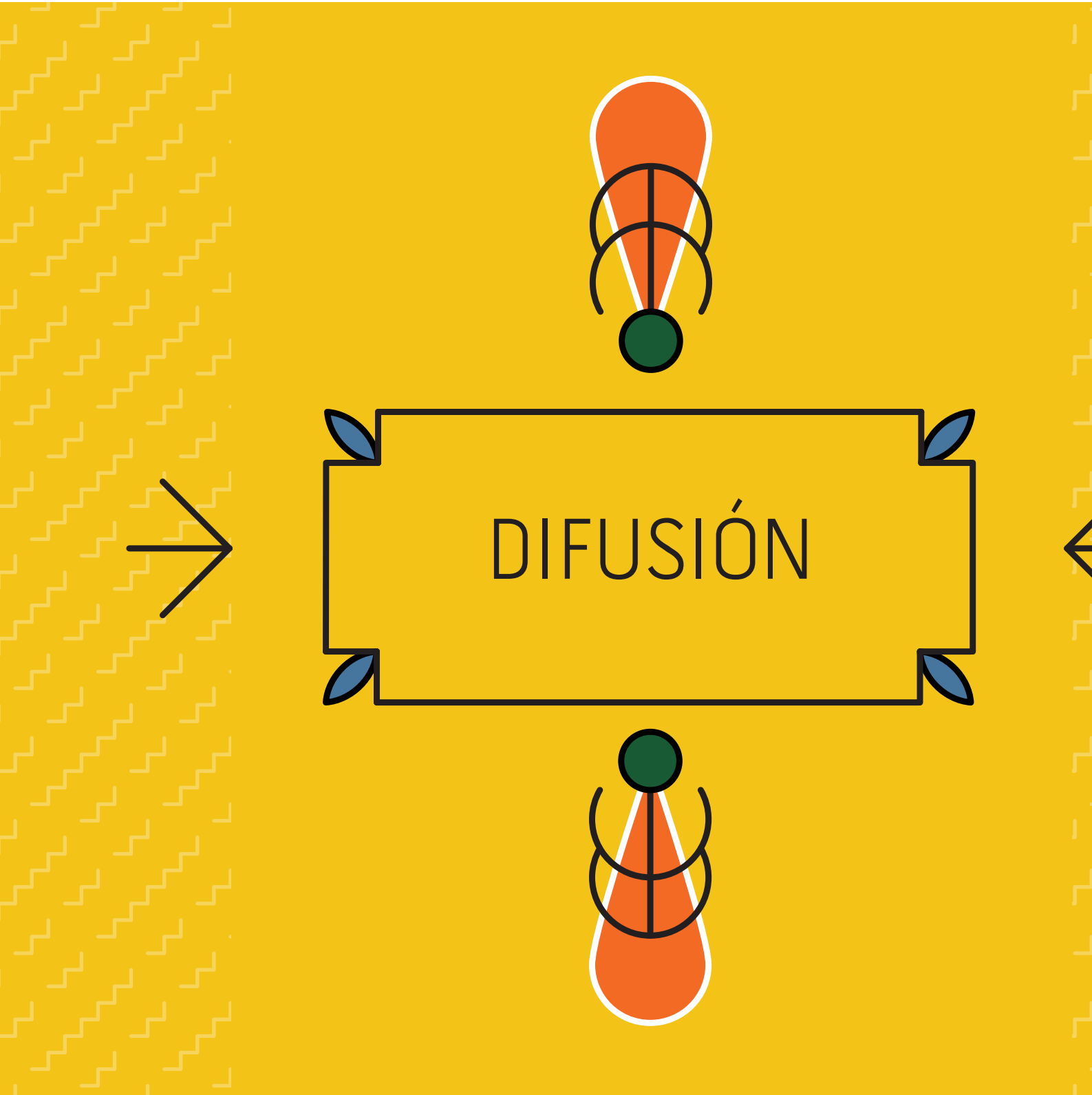


Figura 154. Collage del estilo Serna aplicado en otras plataformas. Fuente: elaboración propia.

relaciones de producción, sino también de realización, y porque este busca creaciones singulares a veces reproducibles y otras veces no, que son de carácter híbrido y que, en consecuencia, incorporan nuevos valores a este estilo. De este modo se presentan nuevos desafíos para no caer en la reproductibilidad. «Y el modo de representación, de figuración, de composición, como también el modo de percepción, son consecuencia del modo de producción del arte y varían con éste» (García Canclini, 1977, p. 40).

A continuación, se presenta un *collage* con los trabajos más importantes que Alejandro Serna hijo ha elaborado, en los cuales plasma el estilo que tanto caracteriza a su familia.





DIFUSIÓN



na tesis doctoral debe hacer una contribución al conocimiento en un campo en particular, por lo tanto, en este capítulo se evidencian las diversas formas, que a través del diseño, se difunde esta tesis.

A continuación, se encuentran las publicaciones realizadas durante el tiempo en que se ha desarrollado la investigación. Se evidencia la participación en congresos a través de ponencias. También se pensó dar un salto hacia la digitalización de estos contenidos para que estuvieran presentes y disponibles todo el tiempo, así que se diseñó un sitio web: www.maestroalejandroserna.com, y finalmente, se presenta una propuesta de creación artística, por medio de un libro ilustrado, que una vez terminado este proyecto, se podría implementar en alguna convocatoria y que desarrollos futuros se pueden prever a partir de este producto artístico.

4.1 PONENCIA

Del 4 al 7 de junio del 2019, se llevó a cabo el X Congreso Internacional de Diseño de la Universidad de la Habana, FORMA 2019, donde se presentó la siguiente ponencia:

Título: *Trazados con geometría, color y simetría:* Decorados de buses escalera o chivas en Andes (Colombia) y ornamentación de los palacios nazaríes en la Alhambra (España).



4.1.1 RESUMEN DE PONENCIA



Los *buses escalera* o *chivas*, como coloquialmente las llaman en Colombia, han conquistado el derecho a la inmortalidad, porque, además de ser reconocidas como patrimonio cultural, son la fusión práctica de la modernidad con lo atávico, son la amalgama de lo local con lo universal a través de su decorado, que representa una de las mayores expresiones del arte popular en el país. Esta ponencia hace un paralelo entre la ornamentación de los palacios de la dinastía nazarí en la Alhambra (Granada, España) y el decorado de los buses escalera que han sido pintados por la familia Serna en el municipio de Andes (Antioquia, Colombia), con el objetivo de encontrar similitudes en la construcción sistemática

de las formas base, la creación de los trazados y el proceso de elaboración de este arte. Como resultado, se evidencian los métodos que pudieron usar los tracistas en el diseño de yeserías y alicatados, y la manera en que el maestro Alejandro Serna utilizó la regla y el compás como herramientas indispensables para plasmar la densidad del diseño a través de la geometría, los juegos de simetría y el color, y así dejar su legado a futuras generaciones. La ponencia finaliza estableciendo que, tanto en el más célebre monumento de la civilización islámica, la Alhambra, como en la iconografía de los buses escalera, la mirada se pierde entre formas y colores que se multiplican en mil posibles combinaciones.

Nota aclaratoria: El orden de las figuras y fotografías corresponde a la secuencia utilizada en cada publicación, por lo tanto, no sigue el consecutivo general de las figuras de la tesis.



4.1.2 INTRODUCCIÓN



Esta ponencia plantea un paralelo entre la estética del diseño ornamental de los palacios de la dinastía nazarí, que fueron realizados por artesanos especializados en la Alhambra (Granada, España), y la decoración de las *chivas* o *buses escalera*, prestando especial atención al caso del pintor Alejandro Serna del municipio de Andes (suroeste de Antioquia, Colombia), uno de los pioneros en la aplicación de una estética abstracta más compleja en la decoración de las chivas. Su legado se prolonga a través de su hijo, quien lleva su mismo nombre y heredó

inicial del arte islámico por una decoración en la que los seres vivos estaban ausentes o en la que, al menos, aparecían pocas veces.

Los característicos diseños geométricos de los primeros tiempos, como en los palacios omeyas o en una casa samánida de Samarcanda, consistían primariamente en combinaciones por adición de formas geométricas simples, como cuadrados, círculos o rombos, a veces con sistemas originales de proporciones, pero con más frecuencia usados como simples marcos alrededor de otros tipos de motivos, en su mayor parte florales [...]. Después del siglo X, junto a este primero, aparece un segundo tipo de ornamentación, que dando mayor importancia a los polígonos y a las estrellas, convierte el diseño geométrico en tema casi único de la decoración; esta tendencia penetra en la textura misma de la construcción de los muros. (Grabar, 1984, p. 95)

También es muy interesante un artículo que presenta John Lockerbie (s.f.) en el que hace un análisis acerca de los patrones geométricos islámicos que se han ejecutado en diferentes materiales (plata, piedra, cuero y mosaico vidriado) y que, comúnmente, se consideran representativos del diseño islámico, junto con los métodos por los cuales las geometrías se pueden construir fácilmente utilizando medios tradicionales (una regla y un par de compases). El estudio evidencia que hay tres tipos de patrones comunes a los diseños encontrados en estas culturas: el *arabesco* o *cursiva*, el *caligráfico* y el *geométrico* o *poligonal*, que



Figura 2. Detalle de pared, donde se puede observar la aplicación del patrón con el uso del arabesco. Fuente: elaboración propia.

La palabra *ataurique* tiene su origen en el árabe hispánico *attawríq* que, a su vez, proviene del árabe clásico *tawríq* y significa ‘echar ramas’. No obstante, esta palabra es mucho más conocida como *arabesco*. Este significado establece una conexión muy interesante con la naturaleza, ya que en los arabescos se pueden observar algunos estilos que se repiten constantemente (por ejemplo, las espirales que se ven en los helechos, las formas serpenteantes y sinuosas de los ríos, los movimientos de la serpiente, las ramificaciones y uniones de los árboles, entre otros).

En este sentido, la naturaleza obra como un productor teatral que presentará cada noche a los mismos actores caracterizados de forma diferente según sus distintos papeles. Los actores disponen de un repertorio limitado: los pentágonos constituyen la mayor parte de las flores, pero no se hallan en los cristales; los hexágonos predominan en la mayoría de los diseños repetitivos bidimensionales, pero nunca forman por sí solos estructuras espaciales tridimensionales. (Stevens, 1995, p. 2)

A partir de todo lo anterior, podemos establecer una relación existente entre la imitación de la naturaleza y la estética. Varios autores han hecho estudios acerca de un impulso de imitación que el hombre tiene como necesidad elemental, que está por fuera del propio campo de la estética. Sin embargo, el arte ha satisfecho en todos los tiempos una profunda necesidad psíquica, mas no el puro impulso de imitación. “Más bien estamos autorizados a suponer que aquí se trata de una creación puramente instintiva; que



Figura 4. Detalle de la ornamentación que muestra la abstracción de formas vegetales en la parte superior. Fuente: elaboración propia.

el afán de abstracción forjó esta forma de acuerdo con una necesidad elemental, sin intervención del intelecto” (Worringer, 1953, p. 33).

Siguiendo con la decoración basada en el instinto, hablaremos ahora de nuestro segundo objeto de estudio: un diseño autóctono colombiano de *buses automotores* para transporte de pasajeros. Al principio, fueron denominados *camiones*, luego *líneas* y más tarde *buses escalera* o *chivas* por el balido de estos animales, el cual es muy similar a las bocinas de las trompetas de aire comprimido que van anunciando a

pone en cada línea y sobre cómo jugar con la simetría y el color para vestir las escaleras con un contraste fuerte, tal como lo hacía su padre.

Así pues, podemos explicar cómo el ser humano inicia una vida social experimentando una continua transmisión de saberes que formarán parte del aprendizaje, la formación y construcción de su cultura. De esta manera, se entiende que el hombre debe ser socializado. En el libro *Cultura y sociedad*, Murdock (1997) comenta:

En todas las sociedades esto se logra principalmente durante la infancia cuando la cultura del grupo es implantada por inculcación y los impulsos asociales o antisociales con que nace el niño son disciplinados y redirigidos para que se ajusten a los papeles sociales que debe desempeñar como adulto. (p.19)

Cabe resaltar que aquella información puede ser heredada o transmitida inicialmente a temprana edad e irse adaptando a través del tiempo hasta que la persona llegue a ser un sujeto social y, bajo su experiencia individual, vaya encontrando la manera de satisfacer sus necesidades en sus modos de actuar, tal como lo afirma Geertz (2000):

... la cultura suministra el vínculo entre lo que los hombres son intrínsecamente capaces de llegar a ser, y lo que realmente llegan a ser uno por uno. Llegar a ser humano es llegar a ser un individuo, y llegamos a ser individuos guiados por esquemas culturales, por sistemas de significación históricamente

creados, en virtud de los cuales formamos, ordenamos, sustentamos y dirigimos nuestras vidas. (p. 57)

Por supuesto, Alejandro Serna hijo ha creado su sistema de significación en función de la historia de su padre, así como del oficio de ser pintor de buses escalera y artista de las artes populares del municipio de Andes. Si bien la competencia entre pintores se puede dar por algunos determinantes en los colores o las formas, vemos que, sobre esta disputa, reina un estilo y un canon artístico compuesto por unos elementos visuales generales que hacen que el bus escalera sea percibido como parte del mismo canon artístico de esta región del país (Valero y Mejía, 2015) y del esquema estético creado, como bien lo reitera Alejandro Serna hijo en palabras de su padre: “La geometría es infinita y cada día me permite descubrir todo el abanico de posibilidades que se crean al elaborar un diseño” (A. Serna, comunicación personal, agosto del 2018).



4.1.4 MÉTODOS Y PRINCIPIOS GEOMÉTRICOS



La investigación partió de un análisis cualitativo-descriptivo en ambos objetos de estudio (para los cuales se dio inicio a un viaje por la morfología de los alicatados y yeserías de la Alhambra) y de una descripción etnográfica a través de la observación participante (Sanmartín, 2003) y del estudio de caso (Stake, 1999). Este último método de investigación

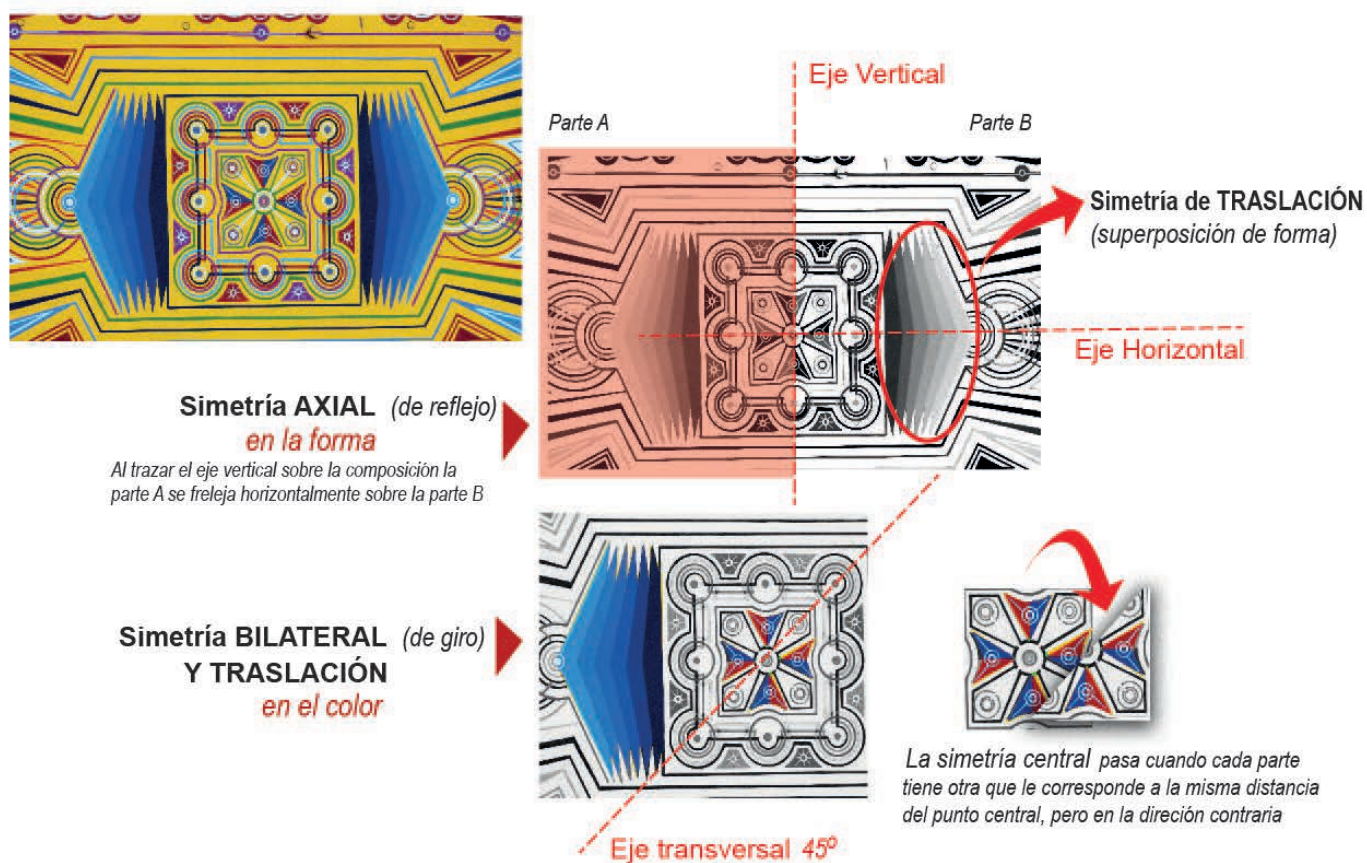


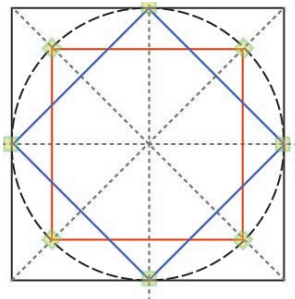
Figura 5. Explicación de simetrías en un testero decorado por Alejandro Serna. Fuente: elaboración propia.

que un motivo se modifica con respecto al siguiente en tamaño posición o situación, según una ley cualquiera” (Wolf y Kuhn, 1959, p. 12).

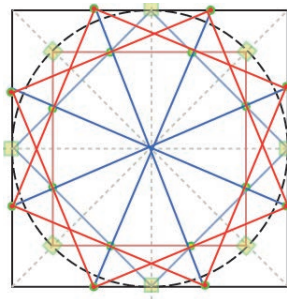
El **crecimiento lineal** implica que cualquier unidad geométrica cerrada (como un cuadrado o un círculo) puede transformarse o ser reemplazada por líneas

rectas o quebradas de crecimiento infinito. En la decoración, es posible observar que las líneas de cerramiento van creando una *simetría catamétrica* (Wolf y Kuhn, 1959), en la que conservan la forma y el tamaño, pero están vinculadas entre sí por una relación común o, bien, sus formas siguen siendo análogas.

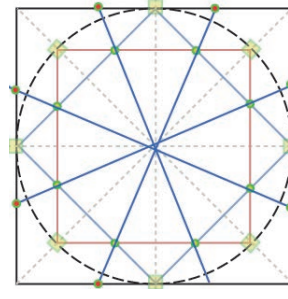
4.1PONENCIA



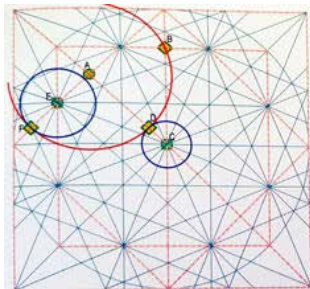
Se dibuja una circunferencia dentro de un cuadrado, luego se unen los puntos y se trazan dos cuadrados.



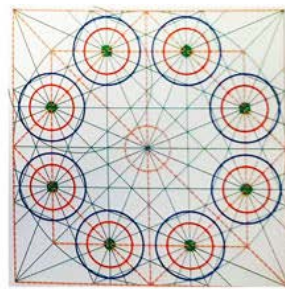
Se unen los puntos donde se cortan los lados de los cuadrados y se trazan líneas en radiación centrífuga.



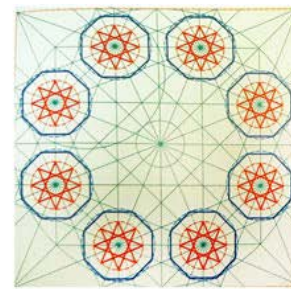
Se unen de nuevo los puntos donde se cortan los lados de los cuadrados. Se forma una estrella de 8 puntas.



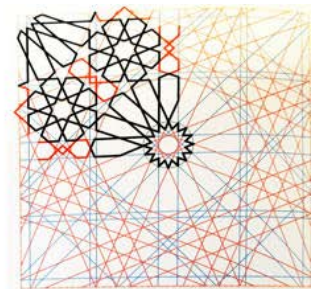
Se dibuja una circunferencia con centro en el punto A y radio AB.



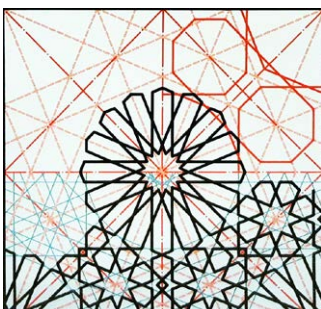
Se dibujan 8 circunferencias concéntricas.



Se dibujan octógonos estrellados y octógonos convexos.



Se destacan los trazos del patrón (en negro, radiaciones de 8 y 16).



En la zona central de cada lado, se modifican los candilejos y los zafates para adaptarse a una estrella de 8 puntas.



Así finalmente luce el zócalo de azulejos alicatados. Se aplica color azul en los sinos o estrellas centrales de las ruedas, como centros de las radiaciones; color negro para los zafates de las ruedas mayores; color verde y amarillo ocre para las ruedas más pequeñas, y color violeta para los demás zafates intermedios.

Figura 7. Proceso del trazado. Fuente: Martínez Vela (2017, p. 153-157).



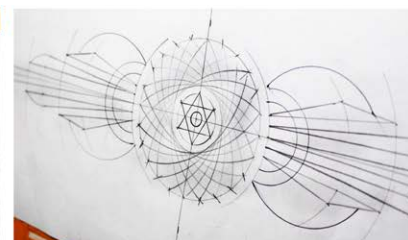
Se utiliza la regla para trazar los ejes vertical y horizontal y, luego, la circunferencia principal.



Con la misma abertura del compás, se realiza la división del círculo para hacer un átomo.



Con la regla, se proyectan las líneas diagonales que generan los juegos de simetría central.



Se configura un primer trazado que será la parte principal del lateral o testero del bus escalera.

Figura 10. Fotografías del proceso de trazado realizado por Alejandro Serna hijo. Fuente: elaboración propia.

... A partir de ahí, cuando empiezo a dividir, yo no sé qué voy a hacer. Solo empiezo a inspirarme y digo: “Voy hacer el átomo, la estrella, la flor, el globo”, o me pongo a experimentar y salen otros dibujos. Lo bonito para mí es que la geometría es mágica, porque es infinita y porque cada día uno descubre más posibilidades”. (A. Serna, comunicación personal, agosto del 2018).



4.1.6 CONCLUSIONES



En primera medida, se hace necesario dedicar un tiempo a estudiar y conocer, lo mejor posible, el contexto cultural que envuelven al artista y su obra, teniendo en cuenta su entorno ideológico, sus referentes gráficos y el contexto histórico al que pertenece la obra. Como segunda medida, hay que hacer una búsqueda de textos fuente que hablen de nuestro

objeto de estudio y de las imágenes o las producciones que estamos analizando. Si es posible acercarse de primera mano a nuestro objeto de estudio, es pertinente hacerlo porque, por ejemplo, para nuestro estudio, el proceso de reconstrucción de la historia de vida tuvo un significado relevante para el pintor entrevistado: además de reconocerse, él se reapropia de su vida y se complementa con su verdadera realidad, a través de su experiencia al mirarla desde lejos.

El significado de la ornamentación de la Alhambra hace referencia a la posible distinción de valores entre la diversidad de motivos que se encuentran. Asimismo, cuando se contempla el lateral completo de un bus escalera, no es posible encontrar la jerarquía o un punto focal dentro de la composición. Puede decirse que la variante de más importancia en este tipo de configuraciones es la densidad del diseño, es decir, la complejidad y la elaboración en el tratamiento de las superficies. Y esa misma densidad la encontramos en las obras del maestro Alejandro Serna, quien dedicó su vida a la decoración de estos vehículos y que ha influenciado la identidad cultural

conexión estructural con la densidad poblacional de cada una de las ciudades o veredas donde viven los pintores y, sobre todo, con la relación directa que ellos tuvieron con el aprendizaje del oficio. En ese sentido, quizá si Alejandro Serna hubiera tenido sus inicios como pintor de buses escalera en la zona del suroccidente colombiano, su geometría se habría basado en la abstracción de una orquídea; por el contrario, si hubiese estado en la zona atlántica, su geometría habría estado relacionada con una imagen arraigada al *folklore* o los ritmos musicales.

Hacer este tipo de paralelos es interesante porque, así como los experimentos de Escher tuvieron sus principios fundamentales en las transformaciones de los cristales, también las composiciones de los palacios nazaríes y las chivas o buses escalera pintados por el maestro Alejandro Serna tuvieron su formulación matemática. Lo anterior es muy interesante porque su definición matemática es la misma desde Pitágoras. Dicha definición se ha venido usando para explicar la mayoría de los fenómenos físicos (por ejemplo, la música por sus compases, el cosmos y las estrellas, etc.) y también para que, en relación con las composiciones que nos ocupan, finalmente sea mucha más la complejidad interna del entramado geométrico, la estructura base, los principios generadores, que la presencia de un motivo específico cualquiera perceptible a nuestros ojos.

4.2 REPORTAJE FOTOGRÁFICO

El reportaje titulado *Chivas colombianas y sus repertorios visuales* ha sido aceptado definitivamente para ser publicado en la edición 07 de la revista *La Tadeo Dearte* (2021) de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.

En este momento, el departamento de publicaciones de la universidad seguirá con el proceso: corrección de estilo, diagramación y revisiones.

Este reportaje es un compendio de 27 fotografías de los repertorios visuales que se pueden observar en las chivas. A través del reportaje se quiere dar a conocer quiénes son los artífices de este arte, un pequeño reconocimiento a quienes por años de trabajo y dedicación han aprendido la maestría en el manejo de la regla y el compás para pintar múltiples simetrías. Pintores que tienen el conocimiento del patrimonio cultural inmaterial en sus mentes creadoras y se encargan día tras día de embellecer las láminas de estos vehículos.

Contiene un breve texto introductorio y la presentación del decorado de acuerdo a las zonas en que se presenta este oficio y algunos comentarios en los pies de foto que evidencian detalles simbólicos o morfológicos del decorado, que se han ido convirtiendo en expresiones culturales de cada región.



Figura 153. El reportaje da a conocer algunos de los pintores de cada región y sus repertorios visuales. Fuente: elaboración propia.

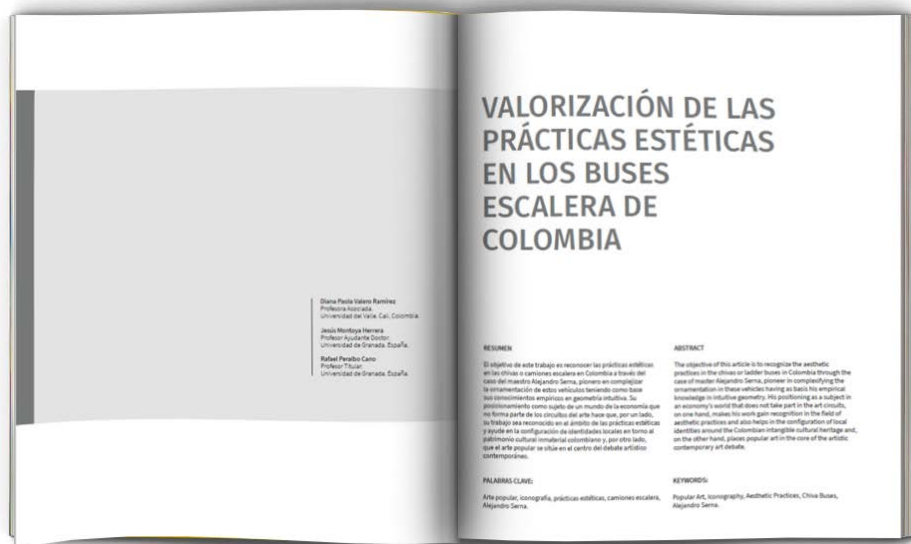


Figura 154. Visualización del artículo en publicación de la UGR. Fuente: elaboración propia.

4.4 ARTÍCULO MONOGRÁFICO

Publicación monográfica dentro de la publicación titulada MATERIA AMPLIA #1 -INVESTIGACIÓN UNIVERSITARIA realizada por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada.

DL. Gr./1372-2020



Figura 154. Visualización del artículo en publicación de la UGR. Fuente: elaboración propia.



Figura 157. Diseño de banner principal del sitio web. Fuente: elaboración propia.

La estructura del sitio comprende cinco enlaces que se encuentran en la parte superior y que también se pueden ir visitando al desplazarse hacia la parte inferior de la página.

La estructura del sitio se configura en cinco enlaces principales: proyecto de investigación, historia de vida, galería, difusión y contacto. Cada uno va mostrando lo que se ha desarrollado en la tesis, con un lenguaje más acorde a cualquier tipo de público.

Contiene enlaces a las redes sociales que maneja Alejandro Serna hijo para continuar con la difusión del legado de su padre por medio de talleres

en colegios y colectivos de arte. Y de esta manera contribuir a la conservación de este patrimonio inmaterial.

También se encuentran los videos relativos al maestro que hacen parte del archivo del canal regional de Aupán y la más reciente entrevista a Alejandro Serna hijo durante la pandemia, que fue elaborado por la Sociedad de Mejoras Públicas de Andes, con el ánimo de posar la mirada y dar un reconocimiento a los artistas de su municipio y generar sentido de pertenencia a través de la memoria colectiva, la cultura y el arte de Andes.

La tradición de las chivas llegó hasta la Feria de las Flores en Medellín. A partir del año 2004, las chivas fueron declaradas patrimonio cultural del municipio de Andes. Al maestro Serna le fue otorgada la medalla de Andino de oro por su valioso trabajo artístico. Asimismo, él les enseñó a sus hijos su arte, y los dejó participar en sus trabajos, que eran firmados como “Alejandro Serna e hijos”.

Al terminar el recorrido, Alejandro piensa que las chivas están desapareciendo poco a poco y que él necesita encontrar otros espacios para dejar el mensaje que quiere dar, el que le encomendó su padre, un mensaje de paz. Es así como se ha convertido en un promotor de arte y cultura, en un puente entre Andes y el mundo.

TRATAMIENTO DEL TEMA

Hay dos temas principales que sobresalen en el relato: el rescate de la memoria y la relación padre-hijo.

El manejo del texto en cuanto a la construcción de la memoria artística, mediante una corta biografía del maestro Alejandro Serna, es llamativo pues enlaza anécdotas que generan cercanía con el lector. Además, teniendo en cuenta que se trata de una historia ilustrada, se logra dejar un registro importante de un tipo de arte que ha caracterizado a diferentes regiones del país, y que, tal como lo dice el relato, tiende a desaparecer. De ahí la importancia de dejar un buen testimonio para la memoria de los pueblos.

Por otro lado, el relato deja percibir la cercanía entre Alejandro padre y Alejandro hijo, y la descripción de este vínculo se vuelve relevante porque humaniza al artista y al mismo texto.

ESTRUCTURA

Un texto lineal acompañado de ilustraciones.

VALOR COMERCIAL

El atractivo principal es que el relato permite conocer una suerte de historia de las chivas, vehículos conocidos por todos los colombianos, y de un artista como Alejandro Serna. Además, los colores y formas llamativas de las ilustraciones aumentan considerablemente su atractivo.

PÚBLICO INTERESADO

Adultos, jóvenes y niños.

CARACTERÍSTICAS

- El relato rescata la memoria artística de una región de Colombia.
- Las ilustraciones son realizadas a full color, llamativas y potencian la belleza de la narración. Algunas ilustraciones son en blanco y negro, para resaltar objetos a los que se les aplica color, como se pudo visualizar en un boceto de la chiva a color por la carretera y fondo de la cordillera y el pueblo a blanco y negro. Se considera utilizar este recurso en varias páginas del libro para demarcar algunos objetos a los que se quiere dar acento dentro del relato.
- La historia se cuenta de manera ágil, clara y contiene algunos espacios para la prosa poética.



Figura 160. Visualización de personaje secundario. Fuente: elaboración propia.

cantidad de motivos en sus pieles. Sin ir muy lejos, cada año, en el festival de las flores de Medellín, desfilan ante un mar de ojos atónitos, una cantidad de ejemplares, retratos de diversos artistas. Pero no siempre fue así. Y es por esta razón, también, que papá es un hombre tan importante.

Las escaleras son parte de la historia del transporte del siglo XX y, por supuesto, de la historia de Andes. Se llaman así principalmente porque constan de una escalera para ingresar al interior del vehículo y al mismo tiempo alcanza el capote o testero, donde va la carga. Pero también se les conoce con otros nombres: “camiones de escalera” porque la trompa -su parte delantera- al igual que el chasis, es adaptada de antiguos camiones o buses; “líneas” como le dicen los campesinos de Andes, haciendo referencia a las distintas rutas que transitan; y el más genérico, “chivas” -procedente de la costa- aludiendo a la semejanza entre el balar de los chivos y el sonido que emitían los cláxones de las primeras escaleras para anunciar su llegada.

Llegaron al municipio de Andes y a todo el suroeste antioqueño en 1938. Hacían su primera parada, desarmadas, en la estación de ferrocarril en Bolombolo. Y para encontrar su destino final, a falta de carreteras donde pudiesen circular autos, eran transportadas a lomo de mula. Ya en Andes, los carpinteros tomaban la estructura desnuda y les armaban la carrocería en madera.

Por supuesto que tampoco lucían como las de ahora: de 4 a 6 bancas, carecían de gran capacidad de carga, adornadas con publicidad en su parte posterior y franjas distintivas de la empresa a los costados. Una decoración sencilla.

Casi dos décadas después de su llegada, empezaron a aparecer en las escaleras los primeros diseños. Inicialmente en el maletero y luego, como respuesta a las exigencias del Código Nacional de Tránsito el cual obligaba a las empresas de transporte a presentar ante las direcciones departamentales un esquema con los emblemas y colores que usarían sus vehículos. Siendo aprobados los dibujos distintivos de cada empresa, las escaleras se dirigían a los patios de los pintores para dejar atrás la simpleza de la franja única y el reinado del rombo, a cambio de la geometría, cada vez más compleja con el paso de los años, así como los retratos de paisajes y figuras religiosas tan arraigadas en el alma de los andinos. Fue en ese momento en que los gerentes asumían la demanda de transformar la imagen de las chivas, cuando papá retornó de Medellín.

El maestro Alejandro Serna, como es conocido por todos, no tuvo maestro. La calidez de Andes arropó su primer aliento el 10 de noviembre de 1931, y lo vio conquistar su primera infancia bajo el cuidado de su abuelo materno, pues le fue esquiva la fortuna de conocer a sus padres. Desde muy pequeño luchó por salir adelante. En un principio, ayudando en los quehaceres del hogar al lado de su acudiente, y luego -habiéndolo alcanzado su primera década- por cuenta propia, cuando la adusta convivencia en su hogar lo convidó a buscar nuevos horizontes.

Una pequeña versión de papá, en ese entonces, se despidió de Andes rumbo a Medellín. Las calles de la ciudad de la eterna primavera no siempre eran amenas, ni florecidas, pero en una de ellas encontró esa semilla que cultivaría durante toda su vida: la mañana refulgía cuando tropezó con un letrero en lienzo amaderado que decía ‘el niño pintor’. Papá,

Colorado recurría a otros pintores, mientras papá dominaba la técnica y se perfeccionaba.

En esa época a las escaleras les llamaban camionetas porque no eran cuadradas sino redondas adelante y atrás. El primer camión-escalera que pintó Alejandro Serna, perteneció a Don Camilo Gallego. El resultado no fue el esperado. Este suceso fue suficiente para que en Andes surgieran cuchicheos que cuestionaban la habilidad de papá. No obstante, don Libardo Ledesma le brindó una oportunidad para resarcirse, aun en contra de las advertencias del pueblo, “no se lo dé a ese muchacho; él no sabe, vea como quedó el carro de don Camilo”. Pero Don Libardo insistió en la mano creativa de papá y, para sorpresa de todos, ese segundo camión quedó considerablemente mejor que el anterior, afianzando la credibilidad que se le había escapado en un pestañeo y, en consecuencia, operando como argumento para dejar a su disposición nuevas escaleras. Y aunque su pretensión era salir de esta tierra a llenar otros sitios con pinceladas de sus matices cálidos, papá se fue amañando, conoció el amor, se casó con mamá, formó un hogar donde nació, donde también nacieron mis hermanos, y finalmente, se quedó.

Se preguntarán cómo llegó el maestro a la creación de esas figuras extraordinarias y singulares. Pues bueno, permítanme contarles tan memorable historia. Empezaba la década de los setenta augurando en su devenir una preocupación creciente por la estética, dando lugar, entre tantos, a estilos como el kitsch o el hippie. En ese entonces, ya tenía algo de conciencia y no me despegaba de papá. Recuerdo tanto nuestras caminatas. A veces recorro las calles de Andes, a pie o en chiva, y siento su existencia tan cercana, tan

familiar, como si una estela de mí hubiese quedado rezagada en algún momento sobre sus andenes, sobre sus caminos de tierra, y me doy cuenta que caminé mucho con papá, pero casi nunca recuerdo por dónde.

Lo que sí recuerdo bien es el gusto que le daba comprar libros. Cuando la necesidad de agotar la suela de sus zapatos emergía, aprovechaba para buscar en esos puestos ambulantes que ocupan las aceras, libros de segunda mano. Buscaba ejemplares que le pareciesen útiles; de los cuales pudiese aprender. Y fue en uno de sus paseos mientras visitaba Medellín, en 1972*, cuando encontró un libro llamado “Lecciones de geometría intuitiva”. Su mirada curiosa e innovadora recorrió cada página e inmediatamente después de devorar algunas, una alegría indescriptible colonizó su rostro: se dio cuenta que lo que hacía en las escaleras, la técnica que se esmeraba en pulir, se relacionaba con la geometría plana.

Papá ya había comenzado a crear un repertorio. Se las había ingeniado para hablar de sus inspiraciones en forma de composición. La subsistencia sutil pero consistente de las líneas, sus longitudes, el sentido de sus recorridos -fragmentos de los caminos inciertos sin origen ni final que algún día transitó y encontraron tierra fértil en su memoria artística para volver a existir como símbolos- empezaban a referenciarse en su trabajo.

Lo de papá era una apuesta por la armonía del todo, procurando la singularidad de sus partes. El performance de un elenco de giros sobre un eje propio, de imágenes gemelas, de figuras en crescendo. Como un musical. Tal vez por eso cada obra de papá es única: nunca escuchaba la misma melodía. ¡Y tal vez por eso, el descubrimiento del libro fue tan

pueblo paisa, que, cada vez más, acuñaba razones para considerarlos un elemento tradicional de la región. La Piragua, la Colegiala, el Palomo, La Paisita, El Suavecito, y Ave María, fueron unas de tantas modelos que participaron durante las tres ediciones que tuvo el festival, antes de suscribirse, en el 2001, como uno de los grandes atractivos de la Feria de las Flores de Medellín: el popular Desfile de Chivas y Flores. Por supuesto, varias participantes han sido diseños de papá, de mi hermano y de mi autoría.

No era de extrañarse entonces que, en 2004, el 14 de mayo para ser preciso, declararan los camiones escalera como patrimonio cultural del municipio de Andes en una ceremonia en la cual, adicionalmente, papá fue condecorado con “el honor reservado para los hijos más ilustres de Andes”, la medalla Andino de Oro.

En ese momento inmarcesible, cuando papá se acercaba a la humanidad de María Consuelo Araújo -la ministra de cultura de la época- para recibir el galardón, imaginé que lo hacía a través de un pasillo formado por hileras de chivas coloreadas por su ingenio en todos sus años de artista, y que los asistentes vitoreaban desde el interior de las mismas, o en sus capacetes, fundiendo el fragor de sus aplausos con el sonido pintoresco de las cornetas. Sonreí. Verlo caminar entre laureles, con su camisa gris de rayas verdes, como las montañas de Andes, y esa cabellera iluminada, realizaban ese legado insigne que mi hermano Humberto y yo pronto heredaríamos.

Desde niños, también seguimos los pasos de papá. Él no tenía reparos en incluirnos en casi todos los pedidos que recibía. Creo que eso fue crucial para estimular nuestra aura creativa. Cada escalera que

pintábamos, llevaba el sello “Alejandro Serna e hijos”, en su costado. Otro signo distintivo de papá, pues la cualidad de su firma nunca tuvo una preocupación comercial. (Quizá por eso se negaba a rotular su número telefónico). Procuraba las letras de un blanco radiante, como si la luminosidad excediera los bordes del trazo, purificando el fondo y el resto del esquema. Porque, para papá ningún elemento era adrede, se hallaba aislado. Todos interactuaban entre sí, en una conversación imperecedera. Entonces, al incluirnos en su firma, nos hacía parte de ese diálogo, de ese mundo fantástico al cual pertenecía su obra.

Ahora bien, siendo papá una suerte de figura pública, era cuestión de tiempo para que cayera sobre nuestros hombros la responsabilidad de perpetuar su arte (me refiero a nosotros dos solamente porque Lydia decidió asentar su pincel en la pintura abstracta). Menos mal siempre nos interesamos en él. Sobre todo yo, que además llevo su nombre. Desde que me consolidé como pintor de escaleras, siempre firmo como Alejandro Serna. Porque es una marca, una huella; un recuerdo vivo. En Andes, en Medellín, en Colombia, en otros países.

Ha sido tanto el impacto de la singularidad de papá que incluso me he dado cuenta que se habla de un “estilo Serna”. Con mi hermano siempre respetamos los diseños de papá, porque lo que se hereda no se hurta. No nos repetimos. Cada uno hace ejemplares únicos. Pues, para que algo sea arte tiene que ser único. Por ejemplo, el de Humberto se caracteriza por la practicidad.

En cuanto a mis recuerdos, en la casa siempre existió el taller. Y papá pintaba ahí. Desde pequeño, mantenía tras de él, observándolo, alimentando esa

maestro Serna?” Le respondí que sí. Continuó con una pregunta que me dejó algo extrañado. “¿Que está haciendo aquí?”. Contesté, con cierto tono de obviedad: “Pues estudiando artes plásticas”. Lo que vino después, fue inolvidable, un recordatorio de aquello que sabía, pero que, por las demandas sociales quizá, había menoscabado, “Usted no tiene nada que hacer aquí. Tiene el maestro en la casa y lo está perdiendo. La historia del arte la puede aprender en los libros”.

En consecuencia, desistí de mis estudios. A papá no le sentó muy bien la noticia en un primer momento, pero luego interpretó, al igual que esas veces de pequeño cuando le hacía daños, que el hacer, a su lado, era lo que verdaderamente me apasionaba. Cuando le confesé por primera vez que quería dedicarme al arte, me dijo “hágalo, porque a usted le nace. No es un capricho”.

Puede que papá comprendiera, además, que ya no me podía acompañar más en el camino. Comencé a forjarme un nombre por mi cuenta e inevitablemente advertía que, mientras mis pasos ganaban fuerza y vitalidad, los de mi padre dependían cada vez más de su reputación. Descubrí que podía mejorar algunas herramientas con las que papá trabajaba. Y que esa esencia perfeccionista que había moldeado en mí, me hacía una invitación constante a llevar mis diseños al siguiente nivel. Pero siempre lo consultaba. “¿Qué tal está papá?”.

Una vez me dijo que un artista nunca termina un trabajo realmente. Y ahora lo que entiendo. Porque siempre hay algo más que se puede hacer. Una figura, un espiral, una transformación. Así era papá. Sabio.

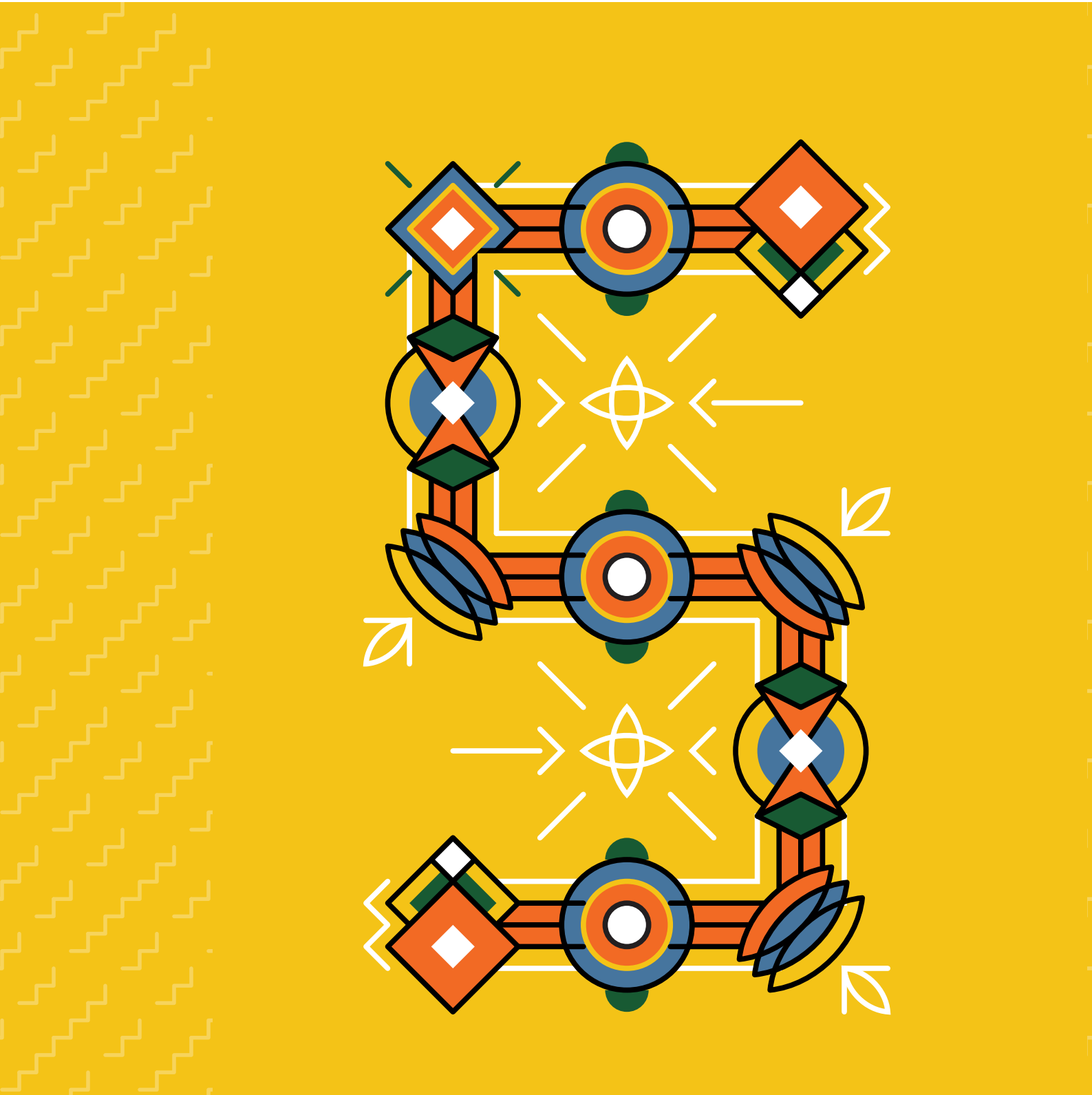
Enfermó seis meses después de recibir el Andino de Oro. Trombosis. La causa: exceso de trabajo. ¡Es

que no paraba! Antes que su salud decayera, hacía crucigramas todas las noches en la cama, leía mucho y solía ver el canal Discovery. Pero de pronto se paraba y arrancaba para el taller. Nosotros le decíamos, “papá, usted dijo que iba a descansar”, y respondía, “es que no soy capaz de quedarme quieto”. Ya en la intimidad padre-hijo, agregaba, “Cuando usted se consagre realmente en el arte, me va a entender”. Y así es. Lo repito, ahora lo entiendo. Porque es algo que uno no puede explicar. Se pierde la noción del tiempo, del espacio; es un estado de meditación. Es una pasión.

El 23 de noviembre de 2010, la quietud de Andes acunó su último suspiro. Me contó mamá que, en las horas finales, papá lucía muy preocupado. Desde la habitación, señalaba sus obras con cierta intranquilidad. Entonces mamá preguntó, “¿los cuadros?” -porque, además de escaleras, pintaba cuadros, hacía collages y tallaba en madera-. Él asintió. “Esté tranquilo que Alejandro se los va a cuidar”, le respondió. Dice mamá, que al escucharla hizo un gesto de descanso, como si hubiera descargado un peso. Seguramente concluyó que su legado quedaba en buenas manos.

Una semana atrás, estando a su lado, en el hospital, lo vi mover sus manos al vacío mientras sonreía. Sus muñecas danzaban en círculos y recreaban otras figuras que no me aventuré a identificar. Parecía un director de orquesta sinfónica. Y se veía feliz. De seguro estaba pintando. Yo me atrevo a agregar que estaba deshaciendo sus pasos.

Esa imagen de papá me hace pensar eventualmente en el pasado. En esas viñetas de tiempo que nos hacen lo que somos, a cambio de un pedacito de existencia. Vuelvo a Andes, como tantas veces. A las calles que un día caminé. Y paso, entre tantos





RESULTADOS
Y CONCLUSIONES





5.1 CONCLUSIONES DEL ESTUDIO ICONOGRÁFICO

DE LOS REPERTORIOS VISUALES DEL MAESTRO ALEJANDRO SERNA

Por medio de esta tesis pudo gestarse un acercamiento al valor documental de los repertorios visuales y las prácticas estéticas de Alejandro Serna, partiendo del estudio de los antecedentes históricos del transporte público en Antioquia y el contexto de los camiones de escalera o chivas en la región Andina. Esto con el fin de establecer que dichos repertorios documentan el momento más importante en la vida artística del maestro y, a su vez, son testimonio de sus prácticas estéticas, que se constituyen como patrimonio inmaterial en Colombia.

A partir de esta investigación, el reconocimiento y la comprensión de la obra de Alejandro Serna, tanto en los repertorios visuales pintados en las chivas como en otros soportes, llegó hasta la academia, desde la cual es posible estudiar cómo pueden ser catalogadas estas obras que, además, corresponden a la representación identitaria del municipio de Andes, Antioquia. Lo anterior redundaba en su valoración artística e histórica.

Vale la pena resaltar que estas pinturas presentan composiciones complejas; no solo muestran un conjunto de figuras simétricas, sino que también representan el paisaje colombiano. Evocan a través del color y las formas una exuberancia única, una puesta en escena llena de elementos y figuras articulados en un objeto de uso cotidiano: la chiva.

Existía un vacío en cuanto a estudios sobre el decorado de los buses escalera en Colombia desde que estos vehículos se crearon en el siglo XX; no había ninguna investigación cercana a esta historia cultural. Como se comentó en los antecedentes, se encontraron investigaciones como la tesis doctoral de María Isabel Zapata o el documental *Reinas de la trocha*, innovadores dentro de la historia de la cultura, pero no en cuanto al decorado o a la historia de las chivas. Por lo tanto, esta es una investigación novedosa.

El presente trabajo marca un camino para seguir explorando el arte popular de la decoración de chivas, no solo local, sino también en diversos contextos nacionales, puesto que, además de aportar a la historia local de Andes y a la región antioqueña, muestra cómo surgen este tipo de prácticas. Al principio, parece ser una caja de resonancia, pero luego resulta ser el esquema descentralizador del oficio del

decorado. Por ende, en el decorado de las chivas se valora y reconoce al municipio de Andes y esto abona el terreno para una comprensión más amplia de la historia de las chivas en Colombia.

Esta tesis presenta una amplísima investigación documental que permitió reconstruir la historia de vida del maestro Alejandro Serna. Este rastreo de archivos llevó a identificar el origen del decorado, que hasta el momento no estaba descrito con claridad en ningún documento, y a hallar una cantidad significativa de noticias, recortes de prensa local y nacional, historias y datos en entrevistas, ni siquiera conocidos por los habitantes de Andes, referentes a pintores que hablaban del decorado y su origen. Son periódicos que no se conocían y que no se habían nombrado en otros estudios, por lo que esto se considera un aporte relevante.

Una de las reflexiones fundamentales de este trabajo es que las imágenes también construyen teoría. En primera medida, porque son un hecho y forman parte del mundo real; son una forma de representación de la realidad. Es decir, ninguna imagen puede representar su forma de representación; solo mostrarla. En segunda medida, porque no pueden situarse por fuera de su forma de representación; esto es lo que da pie para cuestionar, debatir, en qué medida tiene cabida la ficción dentro del territorio de la investigación científica-académica, como es el caso de esta tesis de doctorado. En última instancia, porque las imágenes de los repertorios visuales del maestro permitieron el desarrollo de esta tesis, no solamente porque eran necesarias, sino también porque eran el material idóneo para analizar; la imagen es

muchas aristas; son objetos de estudio que se pueden abordar desde diversas perspectivas.

Se busca que el conocimiento documentado en esta tesis se transmita a otros públicos con el fin de generar conciencia acerca de la diversidad cultural del país. Este ha sido solo un primer paso para aportar a la discusión en torno al patrimonio cultural inmaterial del decorado de las chivas, así como para reivindicar, visualizar y explorar la construcción de memoria histórica y colectiva del municipio de Andes.

El patrimonio, entonces, no solo corresponde al conjunto canónico de bienes físicos o inmateriales, sino también a la construcción de un proceso; es un instrumento de poder simbólico, relacionado con la actividad y la construcción de la memoria, sin importar la época histórica en la que se inspeccione. De ningún modo es inerte; por el contrario, permanece en la constante formación de identidades individuales y colectivas de índole local o nacional.

5.3 EL CARÁCTER ESTÉTICO

EN LOS DECORADOS Y LAS OBRAS DE ALEJANDRO SERNA LAS RELACIONES DE SENTIDO CON LA CULTURA MATERIAL Y SU APREHENSIÓN COMO ACERVO CULTURAL Y PATRIMONIAL

La producción estética de los repertorios visuales plasmados en las chivas por parte del maestro Alejandro Serna, como otras obras no occidentales, tiene sus propios mecanismos de legitimación en los planos comunitario y regional. Los artesanos distinguen diversas categorías en la producción: son capaces de reconocer «la mano» del pintor por su estilo individual y a Alejandro Serna como un pionero que complejizó la geometría en los diseños de las chivas. Su producción estética ocurrió en un contexto en el que arte y estética formaban parte de la vida cotidiana. La creación, la experiencia estética y la circulación sucedieron en el ámbito intercomunitario, sin museos ni críticos de arte de por medio —aunque hay que destacar el papel de las instituciones cuyas acciones median en la apreciación de un artesano y su obra—.

fundamental de su legado: si se quiere conocer, si se quiere aprender, se debe hacer con lentitud. Con su obra, Alejandro Serna tejió un elogio bellissimo sobre las dinámicas de la lentitud sin entrar en términos comerciales de su obra; para decorar una chiva, él se tomaba el tiempo necesario para entablar un vínculo con el vehículo. El maestro enseña a situarse al margen, a tomarse el tiempo, a practicar la calma, a crear arte como el orfebre de la palabra —que ha de realizar un trabajo dedicado y de manera cuidadosa— y a entender que nada se logra, sino es despacio. La lentitud es subversiva, por lo tanto es necesario andar despacio, paso a paso, poco a poco para tener mejor calidad de vida.

Y todo esto deriva de una sociedad donde cada vez más el valor del dinero y del tiempo —en cuanto dinero— nos obliga a ir deprisa. Se considera que hay cosas que están protegidas del mercantilismo, de las lógicas del beneficio: la idea de nuestros bienes comunes en el patrimonio artístico, así como la construcción y el saber científicos y las relaciones humanas. De ahí que las lógicas del beneficio versus la velocidad estén arruinando no solo la educación y sus prácticas estéticas, sino también la investigación científica, la idea de patrimonio artístico inmaterial, todo el conjunto de saberes intangibles y, lo que es más, nuestras relaciones humanas.

Un artista es, para el maestro, un ejemplo por excelencia del hombre libre. En su caso, se considera que su libertad interior consistió en el flujo impulsivo e inexplicable del lápiz y el pincel, de las imágenes y las ideas plasmadas con vivacidad, entusiasmo, espontaneidad y naturalidad en la vida cotidiana. Como creador, él trabajaba a partir de la necesidad del

interior. Siempre llevó con pasión el arte en su vida y desempeñó este trabajo como su propio dueño, creando a partir del impulso, pero guiado por un ideal de verdad y autocorrigiéndose para lograr la perfección del resultado y no por miedo a otros. Con su encanto y espontaneidad, el artista es un modelo de hombre natural, productivo y creador de sí mismo. Sentimiento y pensamiento están igualmente activos en él y unidos en una verdadera naturaleza social. Con su libertad y total individualidad sirve a otros, incluyendo a la humanidad futura.

Para finalizar, quiero cerrar con las palabras de Norbert Elias (1998), tomadas de una entrevista que le hizo Wolfgang Engler:

La sociedad de los individuos demuestra que luchaba y no encontraba la solución simplemente aquí y ya, sino que hubo un largo trabajo mental de años y decenios, hasta que conseguí dominar más o menos el problema. Y no considero haber dado una respuesta definitiva. Creo haber avanzado en este camino unos pasos más que otros antes de mí, y los que vienen después de mí pueden dar otros pasos. Pero esto a fin de cuentas también significa que se tiene que asumir una postura con respecto a la propia individualidad, diferente de la que hace creer que la vida de la ciencia termina con uno mismo. Esto puede denominarse postura-*homo clausus*, y con esto hay que romper. Le impide a uno ver que es un eslabón de una cadena. No sé cómo me hice a la idea de que hay que acabar desde el fondo con la imagen que tenemos de nosotros mismos. (p. 514-515).

- Álvarez, L. (1989). *La religiosidad popular*. Anthropos.
- Álvarez, V., Álvarez, J., Aristizábal, C., Jurado, J., Londoño, D., López, J., Marulanda, F., Suárez, J., González, N. y Ramírez, S. (2014). *De caminos y autopistas: historia de la infraestructura vial en Antioquia*. Gobernación de Antioquia; Universidad Eafit.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica.
- Arendt, H. (1995). *De la historia a la acción*. Paidós.
- Arizpe, L. (2004). El patrimonio cultural inmaterial, la diversidad y la coherencia. En Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (ed.), *Museum International. Intangible Heritage* (pp. 133-139).
- Arnheim, R y Balseiro, M. (1976). *Arte y percepción visual: psicología del ojo creador*. Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Augé, M. (1998). *Las formas del olvido*. Gedisa.
- Babelón, J. y Chastel A. (1994). *La notion de patrimoine*. Liana Levi.
- Bajtín, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza.
- Bambula, J. (1993). *Lo estético en la dinámica de las culturas*. Universidad del Valle.
- Barfield, T. (2001). *Diccionario de antropología*. Bellatera.
- Bargebuhr, F. (1966). *El palacio de la Alhambra en el siglo XI*. Cultura.
- Barthes, R. (1985). *La aventura semiológica*. Paidós.
- Baudrillard, J. (1999). *El sistema de los objetos*. Siglo XXI.
- Belic, O. (1983). *El arte como modo de apropiación de la realidad*. En Introducción a la Teoría Literaria. Arte y Literatura
- Benjamin, W. (2012). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros textos*. Godot.
- Benveniste, E. (1977). *Problemas de lingüística general II. Siglo XXI*.
- Bertaux, D. (2005). *Los relatos de vida. Una perspectiva etnosociológica*. Bellaterra.
- Blanche, M. y Magariños, J. (1993). El contexto de la actuación en la narrativa folklórica. *Revista de Investigaciones Folklóricas*, (8), 23-28.
- Bonsiepe, G. (1978). *Teoría y práctica del diseño industrial*. Gustavo Gili.
- Botero, A. y Sáenz, A. (2006). *Medellín, República de Colombia* (2.ª ed.). Instituto Tecnológico Metropolitano.
- Botero, F. (1998). *Historia del transporte público de Medellín 1890-1990*. Secretaría de Educación y Cultura de Medellín.
- Bourdieu, P. (1991). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Taurus.
- Bourdieu, P., Schnapper D. y Darbel, A. (2003). *El amor al arte. Los museos europeos y su público*. Paidós.
- Burke, P. (2001). *Lo visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Crítica.
- Burke, P. y Matamoros, B. (1991). *La cultura popular en la Europa moderna*. Alianza.
- Caivano, J. (1995). *Sistemas de orden del color*. Universidad de Buenos Aires.
- Caivano, J. (1996). Cesía: su relación con el color a partir de la teoría tricromática. En Lozano, R. y Caivano, J. (eds.), *ArgenColor 1994: actas del*

- Foucault, M. (2009). *La arqueología del saber*. Siglo XXI.
- Fuentes, J. (2014). Identidad cultural en una sociedad plural: propuestas actuales y nuevas perspectivas. *Bordón*, 66(2), 61-74. <https://doi.org/10.13042/Bordon.2014.66204>
- Gadamer, H. G. (2001). *Verdad y método*. Sígueme.
- Galeano, E. (2009). *El libro de los abrazos* (29.ª ed.). Siglo XXI.
- Galindo, C. (1990). *Historia del transporte y su relación con el desarrollo urbano de Medellín* [tesis de Maestría, Universidad Nacional de Colombia].
- García, G. (2002). *Vivir para contarla*. Mondadori.
- García, N. (1977). *Arte popular y sociedad en América Latina: teorías estéticas y ensayos de transformación*. Grijalbo.
- García, N. (1981). *Las culturas populares en el capitalismo*. Casa de las Américas.
- García, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*. Grijalbo.
- García, N. (1997). *Imaginario urbano*. Eudeba.
- García, N. (2005). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la Modernidad*. Grijalbo.
- Garrido, E. (2000-01). Categorías del gusto en la escultura de Ocumicho, un pueblo purépecha. En G. Baer (coord.), *Artes indígenas y antropología* (pp. 131-142). Société Suisse des Américanistes.
- Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. Gedisa.
- Genovese, A. (2007). *Fileteado porteño*. Ediciones Porteñas.
- González, J. (1991). *Método iconográfico*. Ephialte.
- Grabar, O. (1984). *La Alhambra: iconografía, formas y valores* (3.ª ed.). Alianza.
- Grignon, C. y Passeron, J-C. (1991). *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*. Nueva Visión.
- Grupo μ . (1993). *Tratado del signo visual: para una retórica de la imagen*. Cátedra.
- Gruzinski, S. (1994). *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. Fondo de Cultura Económica.
- Gubern, R. (1987). *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Gustavo Gili.
- Guerrero, A. y García, N. (2010). *Relatos. Las huellas de las hormigas: políticas culturales en América Latina*. El Colegio de la Frontera Norte.
- Hernández, F. (2002). *El patrimonio cultural. La memoria recuperada*. Trea.
- Hernández, I. (2018, 23-26 de octubre). *Desafíos para la gestión del patrimonio cultural inmaterial en la era de la sostenibilidad* [ponencia]. Tercer Encuentro Nacional de Gestión Cultural, Mérida, México. <http://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/handle/123456789/779>
- Huizinga, J. (1988). *El otoño de la Edad Media*. Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Jedlowski, P. (2000). *Memoria*. Clueb.
- Kandinsky, V. (1988). *De lo espiritual en el arte*. Labor.
- Korstanje, M. (2008). La antropología de la imagen en Hans Belting. *Revista Digital Universitaria UNAM*, 9(7), 4-10. <http://www.revista.unam.mx/vol.9/num7/art50/art50.pdf>
- Kundera, M. (1987). *El arte de la novela*. Tusquets.
- lalululaTV (2019, 14 de julio). *Las estatuas también mueren (Chris Marker, Alain Resnais)* [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=IXIkzGWIAfo&ab_channel=lalululaTV

- problemas y perspectivas. En A. Valdés (ed.), *Anuario Etnológico de Andalucía 1988-90* (pp. 165-179). Junta de Andalucía.
- Müller, E. (1944). *Grupo de análisis teórico y estructural de ornamentos moriscos de La Alhambra de Granada*. Alemania.
- Municipio de Andes. (2004, 14 de mayo). *Resolución 16 de 2004*, “Por la cual se resuelve otorgar la medalla ‘Andino de Oro al maestro de la pintura popular Alejandro Serna Colorado’”.
- Municipio de Andes. (2004, 3 de marzo). *Acuerdo municipal 015 de 2004*, “Por el cual el tipo de vehículo escalera, línea o chiva se ha declarado ‘Bien de interés cultural y patrimonial’”.
- Murdock, P. (1997). *Cultura y sociedad*. Fondo de Cultura Económica.
- Nieves, J. (2003). *Vislumbres del Caribe: iconografías y textualidades híbridas en Cartagena de Indias*. Observatorio del Caribe colombiano.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (2003a). *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial 2003*. http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=17716&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (2003b). *Directrices para la creación de sistemas nacionales de “Tesoros Humanos Vivos”*. <https://ich.unesco.org/doc/src/00031-ES.pdf>
- Panofsky, E. (1972). *Estudios sobre iconología*. Alianza.
- Panofsky, E. (1979). *El significado en las artes visuales*. Alianza.
- Perniola, M. (2001). *La estética del siglo XX*. La Balsa de la Medusa.
- Poynor, R. (2003). *No más normas. Diseño gráfico y posmoderno*. Gustavo Gili.
- Prats, L. (2000). El concepto de patrimonio cultural. *Cuadernos de Antropología Social*, (27), 115-136. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/CAS/article/view/4709>
- Puyana, Y. y Barreto, J. (1994). La historia de vida: recurso en la investigación cualitativa. Reflexiones metodológicas. *Maguaré*, (10), 185-196. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/article/view/185-196>
- Quecha, C. (2015). La movilización etnopolítica afrodescendiente en México y el patrimonio cultural inmaterial. *Anales de Antropología*, 9(2), 149-173. [https://doi.org/10.1016/S0185-1225\(15\)30006-0](https://doi.org/10.1016/S0185-1225(15)30006-0)
- Queiroga, J. y Farias, P. (2018). Filetes brasileiros: Um estudo das pinturas de Biriba na Carrocerias Garcia. En J. Santa Rosa, C. Portugal, L. Fadel y C. Galvão Spinillo (eds.), *Selected Readings of the 8th Information Design International Conference Information Design: Memories* (pp. 711-725). Blucher Open Access.
- Querol, M. (2010). *Manual de gestión del patrimonio cultural*. Akal.
- Ramos, S. (1950). *Filosofía de la vida artística*. Espasa-Calpe.
- Ricœur, P. (2000). *La memoria, la historia y el olvido*. Fondo de Cultura Económica.
- Rodríguez, M. (2005). Introducción general a los estudios iconográficos y a su metodología. *E-excellence*, 1-19. <http://webs.ucm.es/centros/cont/descargas/documento4795.pdf>

Worringer, W. (1953). *Abstracción y naturaleza*. Fondo de Cultura Económica.

Zapata, G. y Mejía, N. (2019). *Andes, identidad y memoria/sostenibilidad y resiliencia* (2.ª ed). Alcaldía de Andes.

Zapata, M. (2019). Camiones de escalera: iconografía visual campesina rodante como expresión viva de la cultura y gráfica popular colombiana. *adComunica. Revista científica de estrategias, tendencias e innovación en comunicación*, (17), 187-207. <http://dx.doi.org/10.6035/2174-0992.2019.17.11>

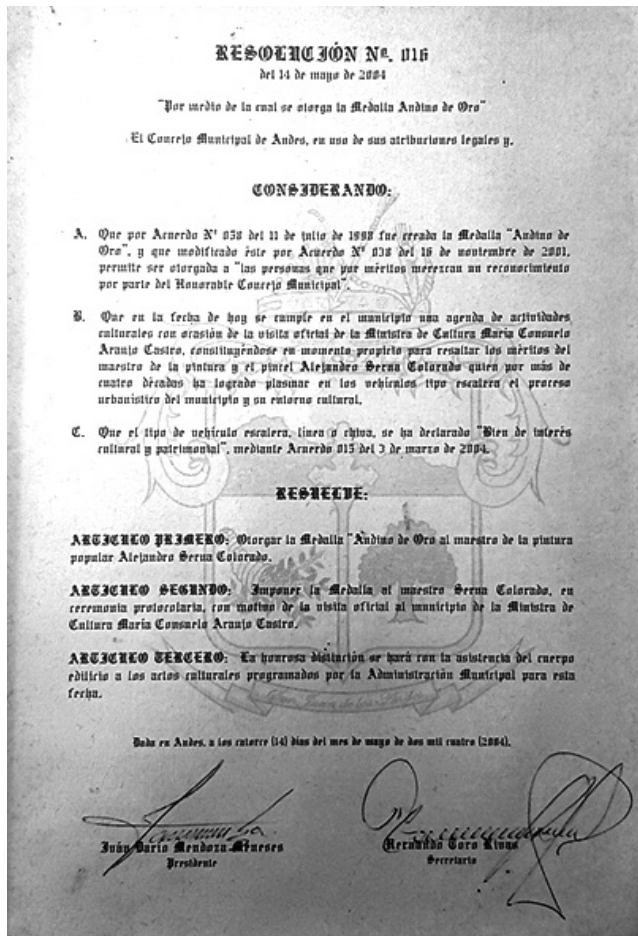
Zecarrillo.(2011,13 de noviembre). *Sagrado Corazón gráfica popular*. <https://www.behance.net/gallery/2496733/SAGRADO-CORAZON-GRAFICA-POPULAR>

Zubieta, A., Blanco, O., Domine, M., Gómez, M., Imperatore, A., Montes, A. y Soriente, M. (2005). *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*. Paidós.

Zunzunegui, S. (2007). *Pensar la imagen*. Cátedra.

ANEXO 1:

RESOLUCIÓN NO. 016 DEL 14 DE MAYO DE 2004



ANEXO 2:

FICHA RECOLECTORA

Estas fichas fueron registradas en varias ciudades, como por ejemplo, Manizales, Medellín, Supía, Cartagena, Santander de Quilichao y Piendamó para el análisis por zonas de Colombia.

Salida de Campo No: 10 Fecha: 12 de Julio Lugar: SUPÍA PLACA No: _____

NOMBRE DE LA CHIVA: "La pasista" Bebeca / NBK-667

Nombre del entrevistado: PABLO FEDINA
 Sobrenombre/apodo: Pato (chapas que hacen
 Edad: 61 años
 conductor dueño
 Cuantos años en el mundo de las chivas: 19 años (cuando a un día)
 Historia: hego como conductor (empezo como conductor a los 19 años)
 Sabe en que año fue que la pintaron la última vez? 2003
 Autor o pintor de la chiva: Pedro.
 Teléfono de contacto: _____
 Tiene fotos de chivas anteriores: SI No
 ¿las podía mostrar? SI NO
 Teléfono de Contacto: 312 754 1175

Por que se llama así la chiva? la llama el dueño así porque es picarón
 Ruta/Recorrido: Aguacalá por pintada.
 TINITOS - DESTIEMBRO - RIO CHIVO
 Que cree o piensa de los graficos que tiene la chiva? Intencionalmente las empresas pintaban diferente pero como es pa'l campo es cultura.
 Paisaje: _____
 Le ha colocado Adornos/Decoraciones: La persona le gustaban quedari la viciosa de guadalupe yo pensaba colocar unas nubes bien lindas pero no porque no poner nubes.
 Otros Comentarios: Hay nubes un queso pintado...
 ES NOCHE, que se usan digital. y se ven NO VA.

13. ¿Cuéntenos cómo fue el momento en el cual usted ya se sintió seguro de ser pintor? ¿Quién fue la persona que le dijo que ya podía dedicarse a este oficio, y por qué se lo dijo?
14. ¿Usted sabe de qué departamento o lugar viene la tradición de pintar los buses escaleras en nuestro país?



PARTE ESTRUCTURAL: PROCESO, PRÁCTICAS Y USOS



15. ¿Usted me podría decir cuántas chivas en promedio decora en el año?
16. ¿Por favor nos puede describir cuáles son las etapas o actividades que usted realiza para llegar al producto terminado: el bus escalera pintado?
- ¿En promedio cuánto se demora en pintar un bus escalera?
 - ¿Cuál es la etapa más demorada en el proceso?
 - ¿De estas etapas cuáles son las que usted considera más importantes para que el bus escalera quede pintado de la manera como lo exige el cliente?
 - ¿Usted realiza todas las etapas o actividades que nos describió anteriormente, o tiene personas que le ayudan en algunas de las etapas?
17. ¿Cuáles son las principales herramientas que utiliza en la etapa de la pintura de los buses escaleras?
18. ¿Nos puede hacer el favor de decirnos que funciones cumple cada herramienta?
19. ¿Dónde compra estas herramientas?
20. ¿El compás o las herramientas que utiliza lo compra en alguna tienda, o es fabricado por usted?
21. ¿Es fácil la adquisición de estos elementos en este lugar, o tiene que viajar o pedirlos por encargo?
22. ¿Desde que usted empezó a pintar los buses escalera, ha habido cambios en lo que se refiere a la utilización de herramientas, por ejemplo: desde cuándo utiliza el compás o un tipo de pincel o moldes?



SOBRE LA ETAPA DE DIBUJO Y PINTURA



- ¿Usted piensa que este cambio afectaría el proceso de pintar los buses escaleras, las prácticas, los resultados finales?
- ¿Usted está dispuesto a aprender y a trabajar sobre otro medio, bajo otras prácticas para la pintura de los buses escaleras?



SOBRE INTERACCIONES SOCIALES



28. ¿Usted tiene contacto con otros pintores de la zona o en otros municipios o lugares que se dediquen a pintar buses escaleras?
29. ¿Ellos utilizan las mismas técnicas que usted utiliza en el proceso de pintar un bus escalera?
30. ¿Ha tenido la oportunidad de pintar un bus escalera con alguno de ellos o con todos ellos? (si tuvo la oportunidad pasamos a la pregunta 30.1, sino paso a la pregunta 31)
 - ¿Nos puede describir esta experiencia?
 - ¿Usted pudo darse cuenta de elementos o estrategias interesantes que sus otros colegas empleaban en el momento de pintar el bus escalera y desde entonces empezó a utilizarlas?
31. ¿Usted ha orientado o dado clases a personas que quieren iniciar en el mundo de la pintura de los

buses escaleras? (si la respuesta es afirmativa pasamos a la pregunta 31.1, sino paso a la pregunta 32.)

- ¿Qué es lo que le parece importante en el momento de enseñarle a una persona que inicia esta labor?
- ¿Cómo es la manera o las actividades que usted utiliza en el momento de enseñar?

32. ¿Usted ha tenido la experiencia de decirle a alguna persona que ya puede ser pintor de buses escaleras? ¿Cuáles son las cosas que tuvo en cuenta para decir esto?
33. ¿Usted se considera reconocido por ser pintor de buses escaleras por las personas que conforman este lugar?
34. ¿De dónde provienen sus principales clientes?
35. ¿Algunos de sus familiares tienen el interés de que usted le enseñe el oficio de pintar buses escaleras? ¿Ya ha iniciado con el proceso?
36. ¿Usted qué opina de los buses escalera como transporte rural y cómo transporte turístico ¿Con cuál de los dos transportes se identifica más usted?
37. ¿Usted qué piensa de la cultura de los buses escalera?
38. ¿Usted qué piensa de los buses escaleras como patrimonio cultural?