**“En contra de una ciudad gris: el grafiti-mural como herramienta estética en la renovación de espacio público”**

Trabajo presentado para optar al título de

Profesional en Artes Liberales en Ciencias Sociales

Escuela de Ciencias Humanas Programa de Artes Liberales en Ciencias Sociales

Universidad del Rosario

Presentado por: Iván Fierro García

Director: Camilo Sarmiento Jaramillo

Semestre II de 2017

**Agradecimientos**

A mi familia y amigos por su constante apoyo, en especial a mi madre, mi padre y Roxana. A Camilo Sarmiento por el acompañamiento y sus comentarios en la construcción de este trabajo. A todos aquellos artistas que combaten los muros grises. A todas aquellas personas con las que compartí experiencias en los diferentes espacios. Y, sobre todo, a Machete y los muros de las calles bogotanas que me enseñaron otra forma de habitar la ciudad.

# Tabla de Contenido

El sketch para antes de pintar ..... 4

Capítulo 1. A ciudades mudas, muros parlantes: el grafiti-mural como agente en el espacio público ..... 9

1.1 Un estrés capitalino calmado por paredes adornadas ..... 9

1.1.1 El estilo versus la denuncia: un contraste de dos modelos ..... 12

1.1.2 Hacia un nuevo tipo de intervención: grafiti y muralismo como práctica artística en un mismo espacio ..... 18

1.1.3 El muro vestido de colores como agente ..... 27

Capítulo 2. Intereses en el concreto: el grafiti-mural y la transformación del espacio físico ..... 32

2.1 Un boceto, un muro: el grafiti-mural como mediador ..... 32

2.2 Caso Eje de la Memoria y la Paz: de lo sucio a lo artístico ..... 37

2.2.1 Beso de los invisibles: una expresión que humaniza la zona ..... 40

2.2.2 Víctimas: más que política ..... 45

2.3 Caso Machete: pintando con la comunidad ..... 50

2.3.1 Muro Isla del sol: de un sitio hostil a un ambiente cálido ..... 51

2.3.2 Muro del Parque El Tunal: la Memoria es Resistir ..... 56

2.4 Hacia la resignificación del espacio público. El grafiti-mural en la cotidianidad ..... 61

Capítulo 3. Resistiendo a los muros grises: de la transformación del espacio público a su resignificación ..... 64

3.1 Muros intermitentes: los rastros del grafiti mural en la formación de imaginarios colectivos ..... 64

3.2 Muros que dan cuenta de lo global: el Eje de la Memoria y la Paz construyendo un imaginario de memoria colectiva ..... 69

3.3 Muros que dan cuenta de lo local: Machete y la resignificación de espacios vecinales ..... 78

3.4 Con su permiso le rayo esto: conclusiones de la resignificación del espacio público 87

4. Venga le pinto algo bonito: conclusiones de la renovación del espacio público por parte del grafiti-mural ..... 91

Bibliografía ..... 94

Ilustraciones ..... 97

## El *sketch* para antes de pintar

Las ciudades nos ofrecen diversos paisajes urbanos, cuyas plazas, espacios públicos y edificios producen diferentes efectos en la manera en que el transeúnte habita, recorre e interpreta cada ciudad. Las calles y los espacios públicos tienen implicaciones en la cotidianidad de los ciudadanos y la manera en que estos viven la ciudad desde sus experiencias y pensamientos. Entidades institucionales y los mismos ciudadanos transforman el espacio público desde diferentes intereses. Por ejemplo en Caracas, menciona Armando Silva, existe la leyenda del hombre araña (Silva A. , 2013, pág. 178), el cual surge de un imaginario colectivo de miedo e inseguridad en sus habitantes. El hombre araña, refiriéndose al héroe de un cómic, es un posible ladrón que escala los edificios y que por las rejas o los barrotes sube y baja. Ese imaginario de miedo hizo que un edificio en Caracas empezara desde el primer piso a poner estructuras metálicas para que protejan los espacios privados, pero tal fue la habilidad de los ladrones que eso no bastó, hasta tal punto que se llegó a cubrir los 32 pisos con rejas y barrotes, quitándole así la oportunidad al ladrón de meterse en los hogares ajenos. A diferencia del personaje de los cómics, este hombre araña opera en el imaginario de los ciudadanos de diferente manera, ahora es él quien produce malestar o genera discordia en la tranquilidad de los habitantes del edificio.

*Ilustración 1. Edificio en Caracas, Venezuela. Fotografía Gerardo Rojas.*

Ese cambio en el aspecto físico del edificio tuvo implicaciones de orden imaginario o subjetivo en la gente que lo rodea. Los barrotes y las rejas responden como una intención vecinal de seguridad en el edificio, pero a la vez surge una imagen urbana en donde el edificio se piensa como una cárcel y no como varios hogares independientes. Existe otro

ejemplo desde lo institucional, en donde se cambiaron ventanas rotas por ventanas nuevas con el fin de que los espacios públicos se vieran menos caóticos y bajaran los índices de vandalismo y criminalidad. Fue en New York, donde Rudolph Giuliani implantó la teoría de las ventas rotas, no solo cambiando ventanas, sino haciendo que los espacios públicos fueran estéticamente más limpios y amenos para la ciudadanía. En este caso existe un imaginario tanto institucional como ciudadano de que la limpieza y el orden desplazan los problemas de inseguridad en la comunidad. En conjunto, estos dos ejemplos exponen situaciones subjetivas de personas que habitan diferentes territorios y que generan experiencias a partir de la manera o la situación en la que se encuentren los espacios públicos.

En Bogotá, el espacio público ha tenido diferentes cambios, algunos de ellos ocasionados por problemas de planificación de la ciudad, el crecimiento urbano de los últimos años y, específicamente en este caso, el deterioro material de muros o paredes exteriores. Por un lado, algunas paredes se han visto afectadas por reconstrucciones que han dejado como resultado partes traseras, laterales o frontales de edificios en condiciones de deterioro, como es el caso de la construcción de la Troncal Calle 26 de Transmilenio, en donde se han derrumbado casas para ampliar vías para el funcionamiento de este transporte masivo. Por otro lado, existen paredes que no se encuentran alrededor de vías principales, como podrían ser la NQS, la Caracas o la Calle 26, sino que más bien se encuentran al interior de los barrios o localidades y se han visto afectadas por publicidad (tanto política como comercial), abandono de sus propietarios o construcciones en sus alrededores.

*Ilustración 2. Avenida Calle 26 después de las construcciones de la troncal de Transmilenio. Fotografía Saúl Montealegre.*

En ambos casos, existe una preocupación de entidades institucionales como el Instituto Distrital de las Artes (IDARTES), que buscan aprovechar esos espacios instaurados en lo público considerados como "deteriorados" para darles otro significado. Si bien pueden ser alcaldías menores o institutos distritales, estas entidades han empezado a considerar como una posible solución a los problemas de deterioro urbano al *Street Art* y el grafiti. En este caso, el espacio público se convierte en un medio que genera experiencias, trasmite mensajes y alude a otras realidades como la visibilización de otros ambientes ajenos a la cotidianidad de la ciudad, tales como la selva o lo ancestral, y otros tiempos históricos como la representación de un discurso institucional de memoria colectiva nacional. Todo esto se da mediante procesos artísticos los cuales tienen como fin darle otro sentido al espacio público. Un ejemplo es el decreto 075 de febrero de 2013 emitido por la Alcaldía de Bogotá, el cual busca promover la práctica responsable del grafiti delimitando así ciertas áreas para ser intervenidas. Así pues, uno de los temas más acogidos cuando se trata el tema de renovación urbana desde el ámbito artístico e institucional en la ciudad actualmente es el grafiti.

Este se ha convertido en parte del paisaje bogotano y ha puesto a la ciudad como un referente del grafiti latinoamericano y un exponente a nivel internacional. Actualmente, Bogotá es la séptima ciudad internacional del grafiti por encima de Barcelona y Miami y, segunda latinoamericana por debajo de Sao Paulo (Bombing Science, 2017). Paralelo a la situación del grafiti en el mundo, en Bogotá existen espacios e instituciones que promueven la práctica artística con ciertas limitaciones a colectivos y artistas urbanos. Una manera de regular la práctica del grafiti es por medio de becas para intervenciones públicas. En Bogotá, desde 2012 han existido alrededor de más de ochenta intervenciones que se han prestado para usos institucionales, permitiendo así que el grafiti, el *Street Art* y el muralismo pasen a la cotidianidad dentro de márgenes legales.

En este sentido, el presente texto tiene como fin mostrar de qué manera el grafiti-mural renueva el espacio público. Se pretende exponer cómo por medio de cuatro intervenciones artísticas existe una resignificación material y subjetiva del espacio público. En Colombia, los estudios que articulan espacio público, grafiti y *Street Art* merecen ser más explorados. Con el interés de aportar a esta extensa tarea, esta investigación presenta al grafiti-mural como una herramienta estética que permite acercarse a otras realidades a través de relatos

que exponen temas relacionados a la naturaleza, la memoria, al no olvido y a la empatía y reflexión, los cuales se configuran por el contenido-mensaje que contienen las intervenciones. Estas otras realidades que se evidencian en las intervenciones son diferentes a la cotidianidad de alguien que creció, vive o habita la ciudad. Lo que rescatan estos grafitis-murales son relatos que exponen otros contextos no citadinos, ya que visibilizan situaciones que no se encuentran en la ciudad, como fauna, personas, diferentes interpretaciones de un mismo hecho que están en la memoria de miembros de varios grupos o acontecimientos que buscan ser visibilizados como medio de información. Con el fin de mostrar nuevas maneras en que el grafiti-mural renueva el espacio público se abordará, por un lado, un corredor artístico, y por otro lado, un colectivo artístico o *crew*.

En cuanto al primero, se va a tomar como ejemplo el Eje de la Memoria y la Paz en donde todas las intervenciones tienen un mensaje determinado de memoria colectiva nacional. Este Eje se encuentra en la Avenida 26, en un espacio donado a la Nación por el Distrito bogotano, que tiene como obra principal el Museo Nacional de la Memoria. Para Gerardo Ardila Calderón, secretario Distrital de Planeación en la Alcaldía de Bogotá Humana de Gustavo Petro: "La intervención permanente en el espacio público con todos los componentes del Eje permite una apropiación de los procesos de recuperación de la memoria, como condición para no repetir jamás los abusos de la violencia" (Alcaldía Mayor de Bogotá, 2015). Esto quiere decir que el Eje de la Memoria y la Paz pretende fortalecer un espacio urbano de reconocimiento de los hechos y víctimas de la violencia, generando transformaciones materiales y subjetivas en torno a las intervenciones en el espacio público.

En el segundo caso, se va a trabajar con algunas intervenciones artísticas de Machete Colectivo Gráfico. Este colectivo ha realizado diferentes trabajos a nivel distrital y nacional. La localidad de Tunjuelito ha sido el lugar donde más intervenciones se han ejecutado por Machete. Hez y Cutuka, miembros fundadores en 2009, aparte de realizar intervenciones, también ayudaron a consolidar la Escuela Machete, la cual es un espacio para el aprendizaje y la socialización de temas relacionados con el grafiti y el *Street Art*. Machete tiene la intención de que las intervenciones no sean algo ajeno a la realidad del territorio donde se realizan, es por eso que la mayoría de los trabajos se realizan en compañía de la comunidad del territorio. Los grafitis-murales del Eje de la Memoria y la Paz y los del colectivo Machete

servirán de guía y de ejemplo para responder a la pregunta principal del texto: ¿De qué manera los grafitis-murales renuevan el espacio público mediante relatos que evocan otras realidades ajenas a la cotidianidad bogotana?

El objetivo general del texto es analizar los grafitis-murales del Eje de la Memoria y la Paz y del Colectivo artístico Machete, esto con el fin de determinar cómo las representaciones que aluden a otras realidades renuevan el espacio público mediante procesos artísticos. En el primer capítulo se abordará la historia del grafiti y del *Street Art*, con el fin de crear bajo los argumentos de la teoría actor-red (TAR) un agente con características no humanas y con capacidad de acción. En el segundo capítulo se examinará las maneras en que los grafitis-murales reproducen diversas narraciones e intenciones de agentes humanos, para así reconstruir ejemplos de cómo representaciones que se encuentran en las intervenciones se asocian con relatos específicos. Finalmente, en el tercer capítulo, se pretende identificar las tensiones del papel que cumple el grafiti-mural cuando toma agencia en un espacio determinado, permitiendo así la resignificación del mismo por parte de quien interactúa con la intervención artística. En conjunto, el texto quiere mostrar cómo el grafiti-mural crea una nueva concepción del espacio público, permitiendo así que exista una renovación positiva del mismo.

Es muy difícil que exista el grafiti o el *Street Art* sin la ciudad, y más específicamente sin sus calles y paredes muchas veces vacías por colores planos, como el gris o el blanco. Una intención del texto es poder ofrecer una nueva forma de pensar esas acciones de personas anónimas, muchas veces tildadas como vandálicas o dañinas para las urbes, como expresiones artísticas con un impacto positivo en el espacio público. Es importante mencionar que se va a trabajar el espacio público desde su carácter material, como las estructuras físicas, y desde su carácter subjetivo, como los imaginarios que surgen en los habitantes de los diferentes lugares a tratar. Desde las Artes Liberales se pretende que el arte sea un medio que permita la formación de seres humanos autónomos y comprometidos con la sociedad y la realidad. Este trabajo es una oportunidad de proponer una perspectiva interdisciplinar que gira en torno al papel que cumplen las intervenciones artísticas, como el grafiti-mural, como herramienta estética en las relaciones sociales y los espacios públicos de Bogotá.

## A ciudades mudas, muros parlantes: el grafiti-mural como agente en el espacio público

### 1.1 Un estrés capitalino calmado por paredes adornadas

Transitar por Bogotá en ciertas horas puede resultar caótico, llevando a algunas personas a tensionarse, angustiarse o a sentir ansiedad por salir de un transporte público masivo o evitar un trancón. En medio de ese momento de incapacidad de poder movilizarse más rápido, la ciudad nos ofrece diversos paisajes urbanos para poder distraernos del ambiente de la hora pico o del trancón por el choque. Son los mismos paisajes urbanos que también inducen a la gente a tomarse fotos junto a las intervenciones, a recorrerlos bien sea en una ciclovía o cualquier día en una caminata. Los muros pintados, tatuados, rayados o grafiteados hacen parte de un tipo de paisaje urbano bogotano en donde la calle ahora es una galería a cielo abierto que muestra diferentes expresiones, ideas y relatos. Las expresiones relacionadas con el grafiti se han tomado la ciudad para darle una nueva imagen por medio de diferentes estilos y técnicas que se apoderan del espacio público para transformarlo.

El término grafiti ha sido tratado en la historia del arte, en donde abarca un largo periodo histórico. El historiador del arte sueco Staffan Jacobson menciona: "El primer grafiti se hizo aproximadamente hace 3.500 años en Saqqara, Egipto" (Jacobson, 2001). Jacobson también indica otro tipo de expresiones que se han relacionado con el grafiti y que se presentan en las catacumbas de Roma, en la ciudad de Pompeya, en runas de vikingos y en otras runas que se encuentran desde Inglaterra a Constantinopla. En conjunto, este tipo de manifestaciones se encuentran ligadas a expresiones culturales que evidencian maneras de actuar de diversas sociedades frente a su entorno. Estas expresiones pueden ser consideradas como antecedentes de lo que hoy conocemos como el grafiti y se basan en la idea de apropiarnos de nuestro entorno mediante un dibujo, unas letras o unos jeroglíficos.

La cueva o la roca como lienzo transmutó a concreto o ladrillo, y se dejó de pintar con pigmentos para darle protagonismo al vinilo o la pintura de esmalte. Ahora, las ciudades modernas cuentan con grandes edificios, plazas y avenidas que como cuerpo físico también sufren daños, como lo son el deterioro o el abandono de espacios. La idea de ciudad que se encuentra ligada a la modernidad, y más específicamente la concepción del espacio público, es fundamental en lo que considero como grafiti. Pues las urbes modernas son el encuentro

de diferentes voces y variadas formas de expresión que pueden materializarse en la calle, en donde el grafiti desempeña un papel en la manera como se percibe el espacio público y también en la forma en que sus ciudadanos se apropian de la ciudad. En el caso de Bogotá, la ciudad, al ser la capital, es un sitio de encuentro de diversas poblaciones, las cuales se han concentrado y poblado diferentes sectores en busca de oportunidades económicas y sociales.

La ciudad es un espacio físico, imaginado y político cuyo espacio público puede transformarse, apropiarse y ser un medio para la participación de sus ciudadanos. Primero, es un:

> "Sistema, de redes o de conjunto de elementos – tanto si son calles y plazas como si son infraestructuras de comunicación (estaciones de trenes y autobuses), áreas comerciales, equipamientos culturales, es decir, espacios de uso colectivos debido a la apropiación progresiva de la gente – que permiten el paseo y el encuentro, que ordenan cada zona de la ciudad y le dan sentido, que son el ámbito físico de la expresión colectiva y de la diversidad social y cultural" (Borja, J., & Muxi, Z., 2003, pág. 8).

El espacio físico se materializa en edificios, avenidas, plazas, parques, los cuales, al volverse puntos de referencia, le otorgan una identidad a la ciudad. En el caso bogotano, la ciudad tiene diversos territorios que se pueden calificar también socioeconómicamente, cuyo conjunto muestra contrastes en sus edificios, avenidas y espacios públicos.

Segundo, la ciudad puede considerarse imaginada. Robert Park, hablando de la ciudad, menciona que:

> "Es el intento más coherente y en general más logrado del hombre por rehacer el mundo en el que vive de acuerdo con sus deseos más profundos. Pero si la ciudad es el mundo creado por el hombre, también es el mundo en el que está desde entonces condenado a vivir. Así pues, indirectamente y sin ninguna conciencia clara de la naturaleza de su tarea, al crear la ciudad el hombre se ha recreado a sí mismo" (Park, 1967, pág. 3).

El espacio físico le otorga elementos que son apropiados simbólicamente por las personas, pero a su vez, es el espacio físico el reflejo de las intenciones de las ciudadanías que cohabitan en un territorio. Sus construcciones como espacios privados, públicos y vías de tránsito dan cuenta de pensamientos y maneras de apropiar el territorio físico. En este sentido, la ciudad es construida por medio de intenciones privadas y públicas que exponen ideas y pensamientos de sus habitantes.

Y tercero, la ciudad puede ser política. Harvey menciona: "La ciudad es el lugar donde se entremezcla gente de todo tipo y condición, incluso contra su voluntad o con intereses opuestos, compartiendo una vida en común, por efímera y cambiante que sea" (Harvey, 2013, pág. 106). La participación de diversos sujetos frente a un espacio desarrolla diferentes relaciones, entre ellas culturales, económicas y sociales. Estos sujetos desempeñan ocupaciones diferentes en un espacio común, en donde se piensa el territorio y la ciudadanía como una comunidad u organización. Cada ciudad cuenta con características únicas que le permiten diferenciarse de otros tipos de comunidades mediante los diferentes cuerpos e ideas que se entremezclan en sus espacios. La manera como se organiza y se administra la ciudad da cuenta de intereses que se relacionan con el espacio físico y espacio imaginado. La ciudad es política al momento en que existen maneras de vivirla, formas de apropiarla e interacciones entre quienes la habitan.

Uno de los debates latentes sobre las ciudades actuales es el espacio público. Borja y Muxi afirman: "El espacio público define la calidad de la ciudad, porque indica la calidad de vida de la gente y la calidad de la ciudadanía de sus habitantes" (Borja, J., & Muxi, Z., 2003, pág. 14). El espacio público se convierte en un reflejo de la ciudad y la ciudadanía, en donde existen relaciones políticas, sociales y económicas que se mezclan para darle un sentido y una validez a la conformación de una idea de ciudad. Así pues, existen lugares que son alterados, transformados y apropiados por intereses gubernamentales, o por la misma ciudadanía, para que por medio de acciones concretas se materialicen sus intereses frente a la calidad de la ciudad y la idea de ciudadanía.

En el caso bogotano, Santiago Trujillo, director General de IDARTES en el 2015, menciona acerca de Bogotá que: "Lejos de ser uniforme y homogénea, la ciudad presenta una enorme pluralidad de mundos, usos, prácticas, formas de encuentro y socialización… Las ciudades son el lugar del orden y a la vez del deseo de transgredirlo, de lo dado y de la afirmación de lo posible" (Trujillo en Gómez Eslava, 2015, pág. 177). En el gobierno de la Bogotá Humana (2012-2015) se realizaron alrededor de 100 intervenciones artísticas de formatos grandes y medianos[1]. Algunas intervenciones perduran hasta el día de hoy en la calle 10ª y la carrera

[1] Gran formato es la denominación que IDARTES ha establecido para las intervenciones a muros que superan los 200 metros cuadrados. Estas pautas se pueden evidenciar en programas distritales de estímulos, entre ellos: la "Beca Intervención Artística Urbana en la Calle 26" del 2013, la cartilla del 2014 "Beca Intervención Artística

26, y en localidades como la de Santa Fe. Como propuestas de arte urbano o *Street Art*, los grafitis-murales ganadores de las convocatorias distritales se convierten en expresiones de determinados sectores sociales, como propuestas juveniles en el espacio público. Tal como lo menciona Miguel Hincapié, Subdirector General del IDPC y director del Plan de Revitalización del Centro Tradicional en el 2015: "El arte urbano como expresión en el espacio público busca mejorar las cualidades del entorno" (Hincapíe en Gómez Eslava, 2015, pág. 185). Mejorar, revitalizar o resignificar son algunas de las intenciones de entidades gubernamentales en relación con sus espacios físicos deteriorados, las cuales buscan mejorar la calidad material de la ciudad y la aptitud de la ciudadanía frente a su espacio público.

En este sentido, el arte urbano, que incluye el grafiti y el mural, se convierte en una herramienta de apropiación del espacio público, más específicamente de sus paredes, pero en este caso la acción parte de un fragmento de la ciudadanía, la cual refleja sus intereses, críticas o reflexiones mediante relatos visuales. Como lo menciona Armando Silva, el grafiti es entendido como "formas de comunicación que surgen en calidad de estrategias de ciertos sectores, los cuales, mediante su ejercicio, manifiestan su presencia real y representativa dentro de un grupo social" (Silva, 1988, pág. 17). El grafiti como forma de comunicación depende de varios factores, entre ellos quién lo hace, a quién va dirigido y qué fin tiene. Bien sea como acto comunicativo, como acción estética o como un simple rayón tildado de vandálico, Bogotá cuenta con gran variedad de espacios que han sido intervenidos por grafitis y murales que adornan la ciudad. Las paredes, túneles o vallas publicitarias nos muestran diversos pensamientos, colores, técnicas y estilos de diferentes actores que buscan apropiar y transformar el espacio público.

### 1.1.1 El estilo versus la denuncia: un contraste de dos modelos

Si se piensa en la ciudad y el grafiti, el modelo neoyorquino es un punto de partida de lo que hoy es considerado grafiti como un movimiento cultural y artístico, ya que al aportar rasgos estéticos permite que se considere como una práctica artística. En contraste con el modelo neoyorquino, existe un modelo europeo, más específicamente francés, que concibe a los grafitis como acciones más políticas que artísticas. Este modelo nace en 1968 en París por

Urbana en la Carrera 10", la cartilla del 2015 "Beca Intervención Artística Urbana", o la "Beca Red Galería Santa Fe 2016". Disponibles todas según año en: http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/es/convocatorias

las protestas de determinados grupos estudiantiles, sectores obreros y sindicales y el Partido Comunista Francés. El denominado “Mayo del 68” empezó como una revuelta estudiantil frente al gobierno de Charles de Gaulle. Como forma de denuncia y transgresión, el grafiti se convirtió en una herramienta para mostrar insatisfacción, además de ser un medio de comunicación para tomar vías de hecho frente a la situación social y política del momento.

Los grafitis parisinos eran frases que invitaban a crear, pero también a tomar acción frente a los sucesos sociales y políticos; en conjunto, estas expresiones surgieron de determinados grupos que se apropiaban de su entorno por medio de consignas para cambiarlo o resignificarlo. Como lo menciona Gari acerca del modelo francés: “Esta modalidad *grafítica* dirige su ingenio a la elaboración verbal… se despreocupa usualmente de su elaboración plástica del texto, concentrándose en su plano de contenido” (Garí, 1995, pág. 30). Estos grafitis no cuentan con un autor, ni con un estilo específico, son totalmente anónimos y varían en su elaboración al ser escritas las consignas con vinilo de agua, con vinilo de aceite o con aerosoles de pintura básica sobre diferentes escenarios que no necesariamente son paredes, pueden ser baños públicos, sillas del transporte público o vallas publicitarias. En conclusión, el modelo europeo no quiere ser estético, es menos elaborado en lo que se refiere a las técnicas y estilos, más bien se centra en su contenido semántico y su carácter de denuncia.

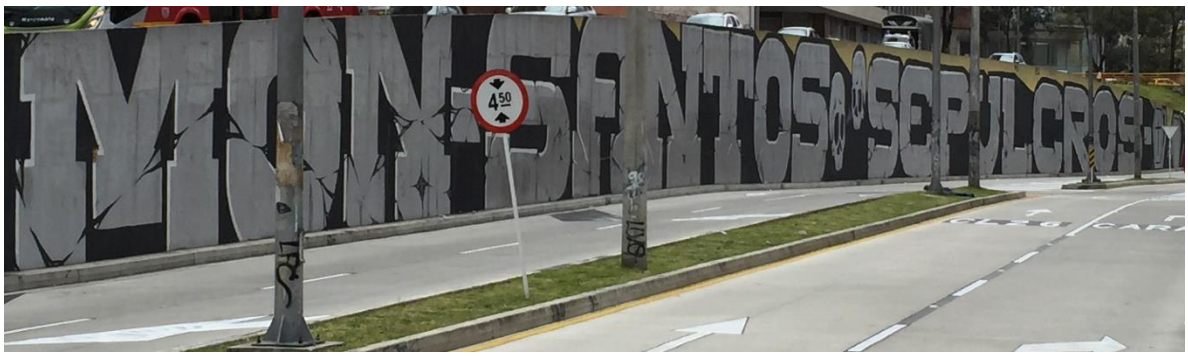

*Ilustración 3. Mon-Santos Sepulcros. Estilo Blockletter ubicado en la calle 26 entre carrera 10ª con Caracas. Fotografía de David Maddox.*

En cambio, el modelo neoyorquino tiene una historia más artística y cultural. Se origina a finales de los años sesenta en Estados Unidos, y después en Europa a finales de los años setenta, donde el grafiti se relaciona con la cultura hip-hop y el movimiento punk. En su primer momento, siendo considerado el grafiti un estilo de letras, este alcanzó un fenómeno

cultural denominado "Bombing"[2] el cual es desplegado por la firma o *tag*[3] "Taki 183" en el metro y muros de New York. Según Nicholas Ganz: "Estados Unidos fue el lugar de nacimiento del grafiti, que, como un incendio, se extendió desde ciudades como Nueva York o Pittsburg, a lo largo y ancho del país y, más tarde, de todo el mundo" (Ganz, 2010, pág. 18). En la década de los sesenta, el grafiti fue una de las herramientas utilizadas por ciertos sectores como un tipo de comunicación alternativa de la radio, la televisión y la prensa, en donde "se trataba de una especie de batalla contra los agentes del poder y de una salida de la pobreza y del *gueto*" (Ganz, 2010, pág. 8). La explosión y dispersión del grafiti llevó a que las letras fueran transformándose y tomando diferentes formas tipográficas cada vez más abstractas y con variadas formas de elaboración.

Entre los estilos tipográficos del primer momento del grafiti, se encuentran el estilo

*Ilustración 4. Estilo Wildstyle producido por los escritores urbanos Moncho, Ask y Coffe. Barrio San Benito 2017. Archivo personal*

*Blockletter,* que consiste en letras enormes tipo bloque. El *Wildstyle* o estilo salvaje, el cual se caracteriza por caracteres abstractos entrecruzados y/o distorsionados. Se suma el *Bubble Style,* cuya tipografía da la impresión de que las letras están infladas. El *Dirtystyle* en donde las letras chorrean pintura, dando así la impresión de suciedad. Y, por último, el estilo tridimensional o 3D. Así pues, como lo menciona Garí:

"Las características más evidentes del grafiti americano son el predominio de los signos icónicos sobre los verbales (sin que estos últimos, sin embargo, desaparezcan totalmente), la importancia

[2] Bombing consiste en salir a pintar el *tag* por la mayor parte de lugares. La acción toma validez y reconocimiento dependiendo del estilo, la altura en donde se firma y la zona.
[3] El *tag* es el seudónimo con el cual se identifica el grafitero. El *tag* se materializa como una firma que se visibiliza por diferencias de trazos y estilos. Varían los *tags* y la forma en que se hacen, visibilizando así la pluralidad de sujetos en la ciudad.

consiguiente de factores como el color o la audacia figurativa, y la influencia de modelos procedentes de la televisión o el cómic" (Garí, 1995, pág. 31).

Todos estos estilos tipográficos son característicos de los *writers* o escritores urbanos y hacen parte de una herencia norteamericana que se mezcla con el contexto local de cada escritor.

El movimiento estadounidense influyó también en Europa, en donde "los grafitis empezaron a aparecer prácticamente en todas las ciudades europeas desde principios de la década de 1980, aunque en Ámsterdam y Madrid se había alentado un movimiento del grafiti más temprano, que tenía sus raíces en el punk" (Ganz, 2010, pág. 9). Pero fue hasta la década de 1990 que se conformó una escena del grafiti gracias a la emergente internet, la cual permitió un flujo de imágenes en los países occidentales gracias a las primeras páginas web dedicadas al movimiento. El ejemplo más influyente es la página web *Art Crimes*, la cual hasta el día de hoy sigue recopilando imágenes de grafitis de todo el mundo. Las primeras fotografías en *Art Crimes* fueron de Susan Farrell, quien en 1994 publicó imágenes de grafitis realizados en Atlanta y Praga. Luego se sumó el fotógrafo Brett Webb, quien trabajó en sociedad con Farrell hasta el 2005. El proyecto virtual empezó recopilando fotografías de grafitis, luego cada *writer* o escritor podía subir sus trabajos.

*Ilustración 5. Ejemplo de esténcil. Esténcil del taita Querubín. Fragmento del muro Ser Salvaje. Machete Colectivo Gráfico. Barrio El Carmen, Bogotá. Archivo personal.*

Existe un segundo periodo que surge en la década de los noventa. La práctica se expande como un movimiento artístico, nuevos sujetos ingresan a la producción de muros y con la entrada de estos se originan nuevas técnicas. El denominado post-grafiti, arte urbano o *Street Art* empieza por algunos artistas que viajaron de Estados Unidos a Europa por las regulaciones de los años ochenta al grafiti en Estados Unidos. El *Street Art*, aparte de pintar sobre muros o vehículos de transporte masivo con aerosoles y vinilos, utiliza el esténcil, los *stickers*, los pósteres y los *collages* para intervenir en los espacios públicos de las urbes. La plantilla, o la idea de esténcil, se remonta a las siluetas de las manos que encontramos en la pintura rupestre, con la diferencia de que en el *Street Art* los esténciles son elaborados en cartón, acetatos, cartulinas o cualquier objeto plano que permita cortarse. La capacidad de reproducción que tiene la plantilla posibilita que se pueda pintar más veces y más rápido la imagen, a diferencia de una pieza a mano alzada. El *Street Art* de Europa es reconocido por el uso de plantillas en juego con un contenido político.

*Ilustración 6. Ejemplo de Tag Láser. Imagen tomada de Graffiti Research Lab.*

Al igual que los esténciles existen otros tipos de intervenciones en el espacio público, como los *stickers* y los pósteres que son reproducciones de serigrafía o impresiones en papel adhesivo que permiten ser distribuidas en diferentes espacios con más agilidad. Al ser producciones preelaboradas, solo necesitan pegarse en el espacio público. También se retoma la idea del *collage* influenciada por el cubismo y el dadá, en donde el ingenio del artista o del colectivo se materializa en obras que abarcan grandes muros. A principios de la primera década del siglo XXI, han surgido nuevas técnicas en el *Street Art*, como es el caso de expresiones artísticas por medio de LEDs. Europa y Estados Unidos han desarrollado lo que se denomina "LED throwies", que consiste en un LED que se incrusta en una batería y un imán para convertirse en un objeto. Además, se ha desarrollado otro tipo de técnicas parecidas al grafiti y al

"mapping"[4], el *Tag Láser* por medio de un láser de gran potencia proyecta sobre un edificio imágenes, dando así la ilusión de escritura o dibujo[5]. Estos dos tipos de intervenciones se basan en elementos electrónicos con el fin de que la intervención sea visible en ambientes oscuros. Y finalmente está el "Yarn Bombing", el cual se basa en cubrir espacios con telas y tejidos para fines decorativos, en donde las paredes pasan a un segundo plano porque ahora se intervienen sillas, árboles, señales de tránsito o esculturas.

*Ilustración 7. Ejemplo de Yarn Bombing. Buttmunches de Lorna Watt and Jill Watt. 2014. San Francisco Ferry Plaza. Fotografía de Lorna Watt*

Todas estas expresiones se han ido transformando y mezclándose entre ellas para adornar muros. Por un lado, Bou afirma que "el *Street Art* convierte las calles de las grandes ciudades en exposiciones de arte al aire libre, produciendo un impacto socio-cultural que permite una comunicación más universal, pues las personas que nunca antes habían pisado un museo quedan absorbidas por esta macro-producción artística" (Bou, 2005, pág. 11). Por otro lado, Christian Uribe menciona que el *Street Art* "es un arte descentralizado, que intenta intervenir los muros de toda la ciudad; pero además, es un arte que pretende transformar la ciudad, dar una imagen diferente a los sectores peligrosos, abandonados, marginales: los callejones, las zonas de tolerancia, las ruinas de los edificios" (Uribe, 2011, pág. 5). Así pues, se puede decir que el *Street Art* tiene fines más estéticos que políticos, los cuales varían de acuerdo con el modo en que las intervenciones son producidas conservando su función comunicativa.

En este punto, podemos encontrar diferencias entre el grafiti y el post grafiti o *Street Art*. Uribe menciona una diferencia al indicar que "mientras que los graffiti de los años sesenta

[4]El *mapping* consiste en proyectar una animación sobre una superficie inanimada, esto con el fin de conseguir un efecto artístico que se basa en los movimientos de la animación.
[5] La página Graffiti Research Lab recopila diferentes ejemplos de este tipo de intervenciones con LED y láser. Disponible en http://www.graffitiresearchlab.com/blog/

aludían a intereses principalmente macropolíticos, los graffiti de los años noventa (*Street Art*) se caracterizaban por aludir a temas micropolíticos; estos últimos son más bien imágenes que aluden a la cotidianidad de los agentes sociales que los producen, aunque no por ello dejan de ser políticos en un sentido más amplio del término." (Uribe, 2011, pág. 3). Aparte del contenido político, el modo en que se producen y los fines para que los que se producen cambian. En el primer momento, en el grafiti las letras eran indispensables en las producciones, bien fueran utilizadas para transgredir por medio de la denuncia o para ser un medio de identificación frente a la ciudad. En el segundo momento, el post-grafiti se inclina más por el uso de imágenes con un contenido más artístico y estético, sin dejar atrás en algunas piezas su carácter de denuncia o protesta.

Con el desarrollo del grafiti en todo el mundo desde la década de los setenta, este fenómeno se fue propagando por América Latina, poniendo a Colombia, Argentina y Brasil como referentes del grafiti mundial. Bogotá, junto con Sao Paulo, "lideraron el movimiento de grafiti de los años ochenta para América Latina" (Herrera & Olaya, 2011, pág. 106). El movimiento del grafiti llegó a Bogotá en la década de los años setenta con la intervención en vallas publicitarias y muros de la ciudad, los cuales tenían fines de protesta frente al sistema político. En los años ochenta y noventa, la actividad es una función comunicativa de inconformidad por medio de panfletos y movimientos estudiantiles, aunque ya había empezado a surgir un movimiento del grafiti en relación con el hip hop. En conjunto, estos movimientos artísticos, aparte de Bogotá, se desarrollaron en otras ciudades colombianas como Medellín, Barranquilla y Cali.

### 1.1.2 Hacia un nuevo tipo de intervención: grafiti y muralismo como práctica artística en un mismo espacio

Es común ver en Bogotá grafitis de gran formato que se encuentran en muros del espacio público, como también es habitual ver murales en vías principales. El espacio público bogotano es ahora un medio que genera experiencias, transmite mensajes y alude a otras realidades que no hacen parte de la cotidianidad de la ciudad. El decreto 075 de febrero de 2013 de la Alcaldía de Bogotá busca promover la práctica responsable del grafiti delimitando así ciertas áreas para ser intervenidas (Alcaldía Mayor de Bogotá, 2013). Barrios como La Candelaria, o localidades como la de Tunjuelito, Los Mártires, Ciudad Bolívar o Santa Fe

han permitido que estas intervenciones pasen a la cotidianidad de las calles bogotanas. Estos espacios actualmente sitúan a la ciudad como un referente del grafiti latinoamericano y un exponente en el ámbito internacional. Con influencia del modelo americano y del modelo europeo del grafiti, algunas intervenciones han transmutado a nuevos lenguajes y nuevas formas de representación.

Un ejemplo de estas nuevas intervenciones lo denomino grafiti-mural. En este sentido, considero al grafiti-mural como una intervención que contiene elementos que interactúan entre el modelo norteamericano del grafiti, el *Street Art* y prácticas relacionadas con la pintura mural. El mural ha sido tratado en la historia del arte, en donde en un principio la pintura rupestre tiene la acción de hacer representaciones en un muro con el fin de manifestar o expresar algún tipo de interés, como bien puede ser político, institucional o religioso. Acción similar es dada en el muralismo, donde paredes de interiores y muros exteriores de edificios son intervenidos por artistas. En Colombia, en la década de los treinta, el muralismo empezó a desarrollarse con base en las ideas del muralismo mexicano, es decir: "Por un lado, un movimiento político y social de raigambre popular; por el otro lado, agitación revolucionaria" (Medina, 1995, pág. 145). Existía un interés por parte del expresidente López Pumarejo en 1934 de incorporar al pueblo colombiano en los relatos nacionales que se visibilizaban por medio de las artes plásticas en espacios privados.

El historiador del arte Álvaro Medina menciona: "Lo mismo en Detroit que en Santiago de Chile, pasando por New York, Los Ángeles, Rio de Janeiro, Quito, Lima y Buenos Aires, se desató la moda de pintar murales en fábricas y ministerios, escuelas y residencias privadas" (Medina, 1995, pág. 150). En el caso colombiano, el artista Luis Alberto Acuña fue el primero en realizar un mural en la Iglesia de la Sagrada Familia en Bucaramanga, la obra fue titulada *Dejad que los niños vengan a mí* (1930). Un referente en el muralismo nacional es Ignacio Gómez Jaramillo, quien realizó *Invitación a la música* (1938) en el teatro Colon de Bogotá que fue su primer mural después de volver de México. Otros murales de Gómez Jaramillo como *La insurrección de los Comuneros* (1938) y *La liberación de los esclavos* (1939), realizados en el Capitolio Nacional, son ejemplos de la manera como los artistas se apropiaron de un espacio privado para visibilizar diferentes relatos.

El grafiti, el *Street Art* y el muralismo exhiben testimonios de sujetos que narran una posición frente a su entorno, bien sea por medio de imágenes o de letras, existen relatos que se materializan en muros otorgándole un carácter narrativo a la intervención. Pero es en el muralismo donde las intervenciones en los muros comienzan a adquirir un carácter exhibitivo. El grafiti y el *Street Art* son más efímeros que el mural realizado en un espacio privado, pero los tres tipos de intervenciones cuentan con técnicas y herramientas propias de cada oficio. Aunque los murales realizados en espacios privados e institucionales están ligados a un contenido político adjudicado al lugar donde se interviene, los grafitis o intervenciones ligadas al *Street Art* en el espacio público cuentan también con un contenido político de la persona que lo realiza. Los fines de las tres intervenciones son mostrar un relato que varía dependiendo de su contenido y del espacio donde se ejecuta, es decir, un carácter exhibitivo y un carácter narrativo.

Por un lado, el carácter exhibitivo busca cambiar la percepción del espacio que es intervenido, permitiendo que en algunos casos el mural adquiera cierta monumentalidad. Este carácter le otorga al muro un valor cultural, en el cual por medio de su contenido expone diferentes relatos relacionados con hechos, tradiciones, experiencias, desarrollos o modos de vida. *La liberación de los esclavos (1939)* es un ejemplo de como Gómez Jaramillo interpreta un hecho, y también, la forma en que asume una posición frente a los hechos nacionales que ocurrían en la década de los años treinta en Colombia. Estos relatos permiten que el muro sea un medio de reconocimiento para la comunidad y un punto de referencia para el turista, quien observa un relato ajeno a su realidad local. Así, el carácter exhibitivo le permite al muro exponer un contenido, sugerir unos relatos y ser un medio de referencia del lugar. Por otro lado, el carácter narrativo representa diferentes intenciones que se visibilizan como contenido en la intervención. El contenido del muro intervenido expone diferentes personajes, tiempos y espacios que dan cuenta de un relato en conjunto. El relato insinúa un mensaje que es mediado por las intenciones de quien lo pinta, y algunas veces de quien lo apoya económicamente.

Aparte del contenido, existe un mensaje que por medio de representaciones describe, expone o da cuenta de algún tipo de interés. En este sentido, el carácter narrativo otorga un contenido y un mensaje para quien interactúe con el muro. Si bien el carácter exhibitivo le agrega

elementos artísticos al espacio físico, el carácter narrativo otorga un contenido para el espectador. La manera en que se realiza un mural varía por su espacio-tiempo específico, herramientas y materiales, al igual que la manera en que se visibiliza su contenido. En el caso de la pintura mural, las representaciones que se encuentran en el muro son formas de expresión que permiten la identificación de lenguajes y estéticas espaciotemporales determinadas. Su contenido se narra por medio de personajes y ambientes, los cuales permiten que se forme un relato. Aparte de sus aspectos técnicos, la pintura mural permite que el sujeto que realiza la intervención sea visto como un artista con técnicas y habilidades propias de un estilo pictórico, lo que permite pensar en una profesionalización del muralista y ver la práctica artística como fuente de trabajo.

El grafiti-mural recoge del muralismo la acción de pintar un muro en espacios públicos y privados, al igual que su carácter exhibitivo y narrativo. Además, permite pensar en la profesionalización como artista de aquel que realiza un grafiti-mural. Al igual que en el muralismo, el grafiti-mural cuenta con unas técnicas y estilos propios de unas herramientas conformes al oficio, como el aerosol, que le dan una estética conforme a la práctica. Los grafitis-murales que encontramos en las calles bogotanas en los últimos años responden a un intento por mejorar la calidad visual de los espacios públicos y ser un medio de expresión de sujetos que ejercen la práctica. Estas intervenciones son patrocinadas por instituciones locales mediante convocatorias, premios y becas, en donde colectivos artísticos y artistas con sus propuestas buscan tomar acción frente a un muro.

Por ejemplo, las intervenciones de grandes y medianos formatos que se han realizado en el Eje de la Memoria y la Paz y en otros espacios hacen parte del programa distrital de estímulos desde 2012 hasta 2016. La Beca Intervención Artística Urbana en la Calle 26 de 2013 se encuentra relacionada con:

> " La transformación de la educación, la cultura digital, las situaciones socioeconómicas y de conflicto, el necesario cuidado del medio ambiente, la internacionalización de la ciudad, el diálogo de saberes, la construcción y preservación de la memoria y la vida colectiva en su expresión más elemental y cotidiana, los medios alternativos de comunicación, el cuidado de nuestros parques y su disfrute, entre otros" (IDARTES, Cartilla Beca Intervención Artística Urbana en la Calle 26, 2013, pág. 3).

Otro ejemplo es la XIII Barrio Bienal - Beca de reconocimiento a la producción artística local que ganó Machete Colectivo Gráfico en 2016, en donde una propuesta de tres grafitis-murales fue considerada parte de las bellas artes: "Estas son: artes plásticas y visuales, artes representativas, diseño, publicidad y otros programas asociados a las bellas artes que estén orientados a la formación para la interpretación, creación, recreación y expresión artística en sus diversas manifestaciones" (IDARTES, XIII Barrio Bienal , 2016, pág. 3). Las entidades gubernamentales ya ven al grafiti-mural como práctica artística y como herramienta estética en el espacio público.

Algunas de estas convocatorias van dirigidas específicamente a muralistas y grafiteros, otorgándole así un reconocimiento al fenómeno cultural del grafiti. Además, estas convocatorias pretenden rescatar ciertos relatos, algunas veces mediados por los intereses de las mismas entidades que apoyan y organizan. En el caso del Eje de la Memoria y la Paz existe un intento por rescatar temas relacionados con la memoria colectiva del país; y en el caso específico de Machete, se puede evidenciar el propósito de traer relatos que no hacen parte de la cotidianidad de la ciudad. El carácter exhibitivo y narrativo permite que el grafiti-mural tome diversas formas de representación y de visibilización en espacios públicos. La manera en que se hace varía en estilos, herramientas y experiencias. Así, los muros intervenidos por el grafiti-mural dejan su carácter vandálico ya que cuentan con el permiso de lo privado y son patrocinados para que hagan parte de lo público.

Segundo, el grafiti se ha caracterizado por su anonimato y por su capacidad de comunicación callejera, algo de destacar es la importancia del *tag* a modo individual o como *crew*. El anonimato en el grafiti permite que el sujeto reafirme su identidad mediante su *tag*, en este momento se hace irreconocible como miembro de una organización o institución y pasa a transformarse en un espectro, sin cédula ni ataduras civiles a reglamentos. Las firmas o *tags* son una herramienta más del grafitero, es la forma en que este se visibiliza por sus trazos y manejo de la pintura. En Colombia, el fenómeno no surge diferente al modelo americano. Aunque antes en los grafitis políticos que surgieron en los años ochenta no tenía mucha importancia el *tag*, a principios de los años noventa empezó a manifestarse por su cercanía con el movimiento hip-hop.

El grafiti y el hip-hop colombiano empezaron a buscar estilos y técnicas para poder visibilizar el movimiento cultural. El escritor urbano Ospen menciona:

> "Iniciando los años noventa, grupos nacionales como Gotas de Rap con Ever Santa Cruz, La Etnia con Ata y Bam Bam, Omar Mr Break de contacto Rap, entre otros, adoptaron el grafiti como parte de sus vidas dejándose contagiar por la expresión de color y el estilo y de esta manera cientos de jóvenes lo conocieron y lo apropiaron" (Ospen en Gómez Eslava, 2015, pág. 83).

Las intervenciones fueron creciendo y haciéndose estéticamente independientes de otros tipos de grafitis, como es el caso del político, el panfletario y el que hace alusión al barrismo. El acto comunicativo cambió, ya no se denuncia, sino que más bien se expresa, llevando al grafiti a nuevas técnicas y formas de representación de sujetos excluidos por cuestiones sociales, culturales, económicas o étnicas.

Armando Silva menciona siete valencias e imperativos de clasificación para los grafitis, estos "conforman los requerimientos que originan y dan forma a la comunicación graffiti, como proceso de comunicación bien definido" (Silva A. , 1988., pág. 30). Las valencias mencionadas por Silva cuentan con diferentes imperativos. Las valencias son marginalidad, anonimato, espontaneidad, escenicidad, precariedad, fugacidad y velocidad. La marginalidad se refiere a los mensajes que nacen de diferentes sectores minoritarios, los cuales muestran un discurso ideológico diferente al institucional y generalmente van acompañados de la valencia del anonimato, en donde en los mensajes se reserva la autoría, dándole privacidad a quien lo realiza. Las valencias de espontaneidad y velocidad responden a la necesidad del momento y el lugar en el que se pinta, ya que por condiciones de seguridad muchas veces es primordial el tiempo que se gasta al pintar. La valencia de escenicidad hace referencia al lugar, el diseño, los materiales, los colores y el tamaño de la pieza que va a adornar el muro. Por último, las valencias de precariedad y fugacidad son los medios con los que se pinta, algunas veces de bajo costo, y la condición efímera de la intervención en el espacio.

Cada una de las valencias tienen un imperativo, sin la necesidad de pensar que un imperativo no pueda interactuar con otra valencia diferente. Por un lado, existen tres imperativos preoperativos de orden abstracto como el comunicacional, ideológico y psicológico que sirven como punto de partida para los imperativos operativos como lo estético, lo económico y lo físico. Por otro lado, el imperativo estético puede ser visto también como preoperativo con respecto a los imperativos económico y físico. El imperativo estético "manifiesta una relación de continuidad con el resto de imperantes materiales, (I5) e (I6), de las mismas proporciones que el imperativo comunicacional (donde se realiza la comunicación propiamente) lo hace con el conjunto de imperantes abstractos (I2) e (I3)" (Silva A. , 1988., págs. 30-31). Por último, el imperativo social se centra en la sociedad que hace grafiti y lo regula, siendo este último imperativo denominado por Silva como pos-operativo por su capacidad de incidencia y de comunicación.

| Valencias | Imperativos |
|---|---|
| (V1) Marginalidad | (I1) Comunicacional |
| (V2) Anonimato | (I2) Ideológico |
| (V3) Espontaneidad | (I3) Sicológico |
| (V4) Escenicidad | (I4) Estético |
| (V5) Precariedad | (I5) Económico |
| (V6) Velocidad | (I6) Físico |
| (V7) Fugacidad | (I7) Social |

***Tabla 1. Valencias e imperativos.*** *(Silva A. , 1988., pág. 30)*

Las valencias e imperativos que menciona Silva son un intento por clasificar la práctica del grafiti en términos semióticos. Sin embargo, estas valencias son cambiantes al igual que los grafitis, pues los aportes de Silva se basan en los grafitis políticos con los que contaba Bogotá en la década de los ochenta, y con el pasar de la década de los noventa en Colombia los grafitis se hacían más estéticos. Sin embargo, Silva propone una subcategoría del grafiti, la cual adquiere la valencia de escenicidad y el imperativo estético. El *graffiti-arte* depende del espacio en donde se interviene, los colores con los que se trabaja, sus materiales y el tamaño, ya que generalmente es más grande que otro tipo de expresiones como el *Wildstyle* o el *Bubblestyle.* Aparte, su contenido tiende a ser más imágenes que letras. Armando Silva, refiriéndose a lo que denomina *graffiti-arte,* menciona la comunicación estética del grafiti como "una tendencia en la cual las condiciones operativas priman sobre las propiamente

preoperativas" (Silva, 1988., pág. 31). En otras palabras, las condiciones operativas como lo estético, lo económico y lo material son más importantes que las condiciones preoperativas como la ideología, lo comunicacional y lo psicológico.

Lo que Silva denomina como *graffiti-arte* se aleja de las condiciones ideológicas y subjetivas con las que cuenta el modelo europeo, donde el grafiti tiene un carácter de denuncia mediado por frases. En cambio, este tipo de intervención cuenta con apoyo económico y un espacio determinado para su ejecución. Así, además de estos imperativos, cuentan con las valencias de escenicidad y anonimato, las cuales le otorgan un contenido estético y político. El *graffiti-arte* que menciona Silva es el modelo antitético del grafiti convencional, es decir, del modelo europeo del grafiti, donde prima una postura política mediante la comunicación de ciertos sectores sociales y políticos. Como menciona Guache: "El grafiti comparte gran cantidad de códigos con esta lógica del arte urbano que pretende llevar un mensaje claro, tener una apropiación simbólica y una reconfiguración de lo que es el arte, mediante el uso de técnicas cada vez más depuradas que le asignen un valor estético." (Guache en Gómez Eslava, 2015, pág. 73). En este sentido, en relación con el tema de la comunicación estética del grafiti, el *graffiti-arte* puede convertirse en un objeto artístico, en el cual se les da preferencia a las imágenes sobre las letras.

El *graffiti-arte* es una nueva forma de repensar el grafiti, en este caso añadiendo nuevas maneras de visibilizar las ideas de artistas o de colectivos: más imágenes, más formas y un contenido y mensaje más amplio. En este punto cabe preguntarnos: ¿es acaso el *grafitti-arte* mencionado por Silva un precursor del grafiti-mural? El grafiti mural, al igual que el *graffiti-arte*, les da más importancia al color, al tamaño, a las formas y los mensajes icónicos, donde en algunos casos las palabras pasan a un segundo plano para acompañar la imagen y ser una sola producción, permitiendo así que sea la imagen general la que hable por sí misma. Pero, a diferencia del *graffiti-arte,* el grafiti-mural adquiere otras valencias como anonimato y marginalidad e imperativos ideológicos y comunicativos. Por lo tanto, el grafiti-mural puede ser una intervención artística que, además de exhibir y narrar, visibiliza experiencias de sujetos anónimos mediante técnicas, imágenes y relatos.

Por último, el *Street Art*, a diferencia del grafiti, es realizado por personas de diferentes vertientes, sectores y disciplinas. Ya no es únicamente el rapero o el punkero quien pinta en las paredes, en el *Street Art* el diseñador gráfico, el médico, el policía o el abogado intervienen las paredes del espacio público. Permitiendo una pluralidad de voces y experiencias, el *Street Art* visibiliza diferentes relatos y métodos de elaboración. En el caso del esténcil y de los *stickers*, existe un trabajo en el computador y respectivos programas de diseño que no buscan entrar a un museo o exposiciones, sino más bien tener una estética de la calle. Las intervenciones del *Street Art* son más elaboradas, a diferencia del grafiti, en donde el boceto bastaba.

A principio del nuevo milenio en Bogotá, el *Street Art* creció, en parte por nuevos colectivos o *crews* que estaban tomándose las calles para expresar sus ideas o inconformidad mediante la influencia de lo que estaban observando en Internet, entre ellos Excusa2. Dead Bird, miembro de Excusa2, menciona que el *Street Art* es una "gráfica efímera pero ampliamente conectada con las experiencias y vidas de quienes habitamos la ciudad" (Dead Bird en Gómez Eslava, 2015, pág. 44). Si bien el *Street Art* rescata temas como la ironía, la denuncia o el sarcasmo, también alude a experiencias mediante imágenes que nos sitúan en una realidad que compartimos como ciudadanos. En una entrevista a Dj Lu, él menciona que el *Street Art* "permite la experimentación en el transcurso de la acción, mientras que el arte <fino> busca un objetivo claro y el resultado debe ser una obra perfecta, no permite mucho el error, o la prueba o la experimentación" (Dj Lu en Gómez Eslava, 2015, pág. 49). El *Street Art* busca darle protagonismo a la experimentación de acciones que comuniquen diferentes relatos efímeros.

Esa capacidad de experimentación, de pluralidad de oficios y experiencias convertidas en relatos efímeros es lo que el grafiti-mural recoge del *Street Art*. En este sentido, tanto el grafiti como el *Street Art* se convierten en un medio para expresar, en donde no importa el fin, sino la forma en que se transmite. El grafiti-mural no se queda en la dinámica del grafitero del modelo norteamericano de dar un mensaje solo a gente que lo puede decodificar, es decir, los mismos grafiteros. Tampoco en la del modelo europeo que busca solamente el fin como medio de denuncia. O del *Street Art* que busca por medio de la reproducción dar un mensaje un poco más amplio mediante una pequeña unión de imágenes y frases.

Más bien, el grafiti-mural busca que su público sea mayor, que cualquier persona pueda (si quiere) interactuar con la pieza artística. El acto comunicativo del grafiti-mural no se basa solamente en lo que se transmite y para quién se transmite, sino que además es una manera de habitar la ciudad mediante imágenes o murales. Como menciona Harvey Murcia acerca de la ciudad: "Más que edificaciones, concreto, transeúntes y muchos automóviles, es una idea que habita en los ciudadanos y que se proyecta a cada segundo, desde y en las prácticas, los usos, la memoria y el consumo de los ciudadanos. La ciudad es relatos, pulsiones, imágenes, políticas, pactos simbólicos, escrituras y también grafitis" (Murcia en Gómez Eslava, 2015, pág. 142). Así pues, el grafiti-mural se construye y se reconstruye constantemente, lo cual permite que este escoja diferentes formas de representación y de visibilización.

En conclusión, el grafiti-mural es una nueva propuesta estética, en donde se incluyen elementos artísticos, de denuncia y de expresión no necesariamente interdependientes, los cuales pretenden tener acciones exhibitivas y narrativas mediante la intervención en espacios públicos. Este tipo de intervención es un nuevo lenguaje que se reconfigura por elementos comunicativos del grafiti, acciones de apropiación de muros, técnicas de experimentación efímeras del *Street Art* y la oportunidad de que exista una profesionalización de la práctica como artística. Como menciona Cutuka: "Todos los grafitis hacen parte del muralismo. Muralismo como forma de expresión, como el sentimiento" (Cutuka en Machete Colectivo Gráfico, 2016). Partiendo de la experiencia de cada artista o cada colectivo, el grafiti-mural ya no se encuentra cargado de códigos, sino que busca un público mayor mediante relatos visuales que nos intentan decir algo. En suma, Hez menciona acerca del grafiti-mural que "es una evolución del grafiti, de la calle y de una estética definida. Es el grafiti llevado a una dimensión más grande, con nuevos conceptos y nuevos lenguajes de interpretación. En donde se puede leer más fácilmente por las imágenes más definidas y los lenguajes más claros de leer" (Hez en Machete Colectivo Gráfico, 2016). Las experiencias, las técnicas y el contenido de la intervención se apropian del muro para transformarlo y así transmitir algo.

### 1.1.3 El muro vestido de colores como agente

El grafiti-mural pasa a la cotidianidad del espacio físico interactuando así con los diversos sujetos que cohabitan con la intervención artística. Herrera y Olaya plantean que este tipo de

expresiones “al instalarse en las rutinas de la cotidianidad, al intervenir, al constituirse en agencia, se convierte en poseedora [la intervención artística] de una cualidad política, en tanto constituye espacios que permiten la expresión de un otro oculto” (Herrera & Olaya, 2011, pág. 101). Cuando el grafiti-mural se apropia de un espacio físico suceden múltiples acciones que determinan un rol de este en la comunidad que cohabita con él, otorgándole así una agencia en el espacio público. En este punto, es necesario pensar en esta intervención artística como un *actante* en las relaciones y acciones que suceden en el espacio físico.

El concepto de agencia que se va a trabajar se encuentra ligado a la Teoría Actor-Red (TAR) desarrollado en el texto *Reensamblar lo social* (2008) de Bruno Latour. Según Latour, la TAR “sostiene que es posible rastrear relaciones más robustas y descubrir patrones más reveladores al encontrar la manera de registrar los vínculos entre marcos de referencia inestables y cambiantes” (Latour, 2008, pág. 43). Una de las apuestas de la TAR es mostrar que existen otros tipos de agentes que desarrollan acciones y que no necesariamente son humanos. Los objetos toman protagonismo en el desarrollo de las acciones al ser tomados como agentes no humanos que inciden en un estado de cosas. Los no humanos permiten que existan vínculos cambiantes entre el objeto y el sujeto, quienes participan en el curso de una acción.

Cuando Latour formula que los no humanos son participantes en el curso de la acción, explica que “la acción social no solo es controlada por extraños, también es desplazada y delegada a distintos tipos de actores que son capaces de trasportar la acción a través de otros modos de acción” (Latour, 2008, pág. 105). En este caso, el agente no humano es el grafiti-mural, quien permite transformaciones en espacios físicos e imaginarios mediante un vínculo entre la intervención y quienes interactúan con él. Como se desarrollará más adelante, el grafiti-mural toma agencia en el lugar y en la cotidianidad de la zona mediante la apropiación material del espacio y por su carácter narrativo, el cual a través de representaciones permite que exista una relación entre lo humano y lo no humano. Lo humano, en este caso, son los actores sociales (espectadores-transeúntes, artistas y funcionarios gubernamentales) quienes interactúan con lo no humano, el grafiti-mural. La intervención se vuelve un agente no humano que permite que existan realidades alternas al contexto local, las cuales parten de lo

material y tienen como fin darle una resignificación al espacio imaginado perteneciente a la cotidianidad de lo humano, es decir, el espacio público.

Aunque a este agente no se le puede dar una figuración con características o rasgos humanos, Latour propone que el agente no humano sea "ideomorfo en lugar de antropomorfo" (Latour, 2008, pág. 83). Por medio de figuraciones abstractas como el contenido, la forma, el mensaje o su composición, el grafiti-mural se visibiliza y toma un carácter ideomorfo que da cuenta de ideas o expresiones de otros actores que tienen incidencia en su elaboración, como es el caso del artista o el colectivo artístico. Por ejemplo, en la ilustración 8 existen figuraciones abstractas como el rostro de un indígena, un jaguar y dos agujeros multiversos que arrojan agua al territorio del indígena. La composición de este grafiti-mural sugiere un relato nativo latinoamericano, rescatando en este sentido las experiencias multiculturales. En este sentido "cualquier cosa que modifica con su incidencia un estado de cosas es un actor o, si no tiene figuración aún, un actante" (Latour, 2008, pág. 106). Los actores en este caso son los artistas, quienes elaboran al actante que es diseñado y ejecutado por sujetos con rasgos humanos. Mientras que el actante o grafiti-mural es asociado a las decisiones y acciones de quienes participan en su elaboración, sus rasgos son representaciones e intenciones de los actores, otorgándole así un carácter ideomorfo. Con este carácter ideomorfo el grafiti-mural puede ser tratado como un actante en las relaciones físicas y simbólicas que suceden con otros actores en un mismo espacio común.

*Ilustración 8. Memoria Ancestral. Grafiti-mural realizado por Machete en el marco del proyecto "Territorios visuales del tiempo y la memoria". Archivo personal*

El grafiti-mural, presentado como un actante, tiene la capacidad de acción en las relaciones sociales en donde se instaura, y mediante sus representaciones se vuelve mediador en la

interacción del espectador-transeúnte con otros tipos de realidades que muestran hechos o personajes que no hacen parte de la cotidianidad local, ni caracteriza sus diarios vivir en la ciudad. Latour menciona: “A lo que realiza la acción siempre se lo provee en la explicación de alguna carnadura y de características que hacen que tenga alguna forma o figura, sin importar cuán vaga sea” (Latour, 2008, pág. 83). En este sentido, en el momento en que el grafiti-mural toma una agencia en el espacio con su carácter ideomorfo, pasa a configurar los imaginarios de quien interactúa con el contenido-mensaje de la intervención artística de diferentes modos.

En un primer momento, el grafiti-mural permite la transformación del muro que es intervenido, proporcionando así nuevos elementos al espacio físico. El espacio físico se transforma por medio de diferentes intenciones que se materializan en la intervención. Agentes humanos como funcionarios gubernamentales, artistas y la misma comunidad del territorio donde se interviene el espacio pueden participar en la elaboración del futuro actante. Este actante adquiere características que a modos de relato visibilizan intereses, intenciones y experiencias. Se pasa de un muro deteriorado o abandonado, cargado de elementos negativos como inseguridad o abandono, a una intervención artística que cambia la percepción del espacio, ya que refleja lo colectivo y lo local. La comunidad que cohabita con el actante se puede llegar a ver reflejada en los elementos del grafiti-mural, o sentirse interpelada por su contenido.

En un segundo momento, estos nuevos elementos que se materializan en un contenido y un mensaje propio de la intervención permiten interpretaciones o reflexiones que resignifican el espacio imaginado del espectador. El grafiti-mural ya no es visto como un acto vandálico, más bien, pasa a formar parte de la cotidianidad de la comunidad. Como menciona Latour: “Además de <determinar> y servir como <telón de fondo de la acción humana>, las cosas [los actantes] podrían autorizar, permitir, dar los recursos, alentar, sugerir, influir, bloquear, hacer posible, prohibir, etc.” (Latour, 2008, pág. 107). Lo que sugiere la TAR no es pensar en que los objetos son los únicos que tienen acción en un estado de cosas, sino que quiere proponer la existencia de un tránsito de diferentes acciones entre quienes realizan la acción y quienes participan en ella mediante interacciones con agentes no humanos. El grafiti-mural

sugiere un contenido, influye sobre un espacio, hace posible la transformación de una zona y permite que se visibilicen experiencias o ideas.

En este punto, el grafiti-mural no es un agente aislado de los sucesos que acontecen en el espacio público, existen otros actores que le dan relevancia a su contenido y a las intenciones de sus creadores. Como menciona Latour en una analogía con el teatro, "usar la palabra <actor> significa que nunca está claro quién y qué está actuando cuando actuamos, dado que un actor en el escenario nunca está solo en su actuación" (Latour, 2008, pág. 73). El espectador puede que solo vea el contenido del grafiti-mural, no se preocupe por su proceso de elaboración, ni por quienes participaron en su creación. Y no existe ningún problema con eso, el espectador no necesita de esos datos para determinar su valor estético o su capacidad de incidencia en el espacio. Pero lo que no se puede negar es que una intervención no surge sola, existe un proceso de elaboración y preparación previo. Detrás de ella hay diferentes acciones que permiten que el actante tome fuerza y su capacidad de exhibir y narrar sea un tejido de diferentes agentes.

En conclusión, existe un nuevo tipo de intervención, la cual goza de beneficios económicos, culturales y sociales. El grafiti-mural es visto como una práctica artística con incidencia en las urbes modernas, donde los muros se convierten en una galería pública y sus contenidos, en múltiples experiencias. Experiencias que se visibilizan por diferentes estilos y técnicas que se entremezclan para tatuar, adornar o maquillar las calles bogotanas. El grafiti-mural, además, tiene la capacidad de acción de transformar diferentes espacios por medio de su carácter exhibitivo y narrativo. En lo que tiene que ver con la capacidad de transformar espacios públicos, el siguiente capítulo buscará responder a las siguientes preguntas: ¿qué otros tipos de actores tienen relevancia en el proceso de transformación del espacio físico? y ¿de qué manera el grafiti-mural puede ser interpretado como un agente en las dinámicas del espacio público?

## Intereses en el concreto: el grafiti-mural y la transformación del espacio físico

En el capítulo anterior, se hizo una construcción del concepto de grafiti-mural con el fin de evidenciar dos características. La primera, su carácter exhibitivo y narrativo que se basa en la construcción de un concepto que se ha nutrido de diferentes expresiones artísticas, en donde resaltan las prácticas del grafiti, el *Street Art* y el muralismo. Y la segunda, su carácter de actante tanto en el espacio físico como en el espacio imaginario, donde cohabita con otros actores que participan en el curso de una acción determinada: la renovación del espacio público. En este sentido, el presente capítulo desarrollará los tres primeros momentos de la acción del grafiti-mural en el espacio público en lo que se refiere a su capacidad de transformar paredes, traducir ideas y modificar espacios físicos. En este proceso de transformación participan otros agentes que interactúan con el actante principal: los artistas y las entidades gubernamentales se convierten en coactores del grafiti-mural.

### 2.1 Un boceto, un muro: el grafiti-mural como mediador

El arte en los espacios públicos contemporáneos ha sido desarrollado por parte de la ciudadanía y sus entidades gubernamentales. Existen antecedentes de prácticas artísticas que son realizadas en el espacio público bogotano, las cuales evidencian diferentes intereses y motivaciones. Por un lado, Bogotá cuenta con acciones efímeras como *happenings*, performances y teatro al aire libre, los cuales han aprovechado el espacio público para usos artísticos y de experimentación de la práctica. Por otro lado, en el espacio de uso común como plazas, avenidas y parques bogotanos se han instalado esculturas y monumentos que se presentan como muestras de un patrimonio cultural. Estas prácticas artísticas son "un conjunto de prácticas sociales atravesado por circuitos, instancias, y agentes diversos, lo que suele activar, limitar, definir o impulsar indistintamente la generación de productos culturales" (Escobar Neira, 2009, pág. 27). Prácticas artísticas como intervenciones o expresiones ligadas a contenidos religiosos, institucionales o artísticos buscan mediante símbolos y acciones reproducir una ideología en espacios abiertos de uso colectivo con el fin de llegar a más espectadores.

Primero, Bogotá ha contado con expresiones artísticas que presentan al individuo en el espacio público y es mediante su cuerpo que se afirma un tipo de arte, como es el caso del teatro callejero o los performances. Artistas como María Teresa Hincapié, o eventos

patrocinados por la administración local como el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, específicamente su programación de Teatro de calle, son ejemplos de un tipo de arte en el espacio público donde el sujeto se apropia del lugar en un tiempo determinado. Segundo, las intervenciones artísticas como las estatuas buscan cierta monumentalidad y se encuentran ligadas a intereses estatales o religiosos, razón por la cual tienen un amplio historial. En Bogotá encontramos que el primer monumento en el espacio público fue una escultura de Simón Bolívar, la cual fue "traída de Italia en 1846 para ser instalada en la Plaza Mayor" (Delgadillo, 2008, pág. 9). Otro ejemplo institucional más reciente es el Monumento a los Caídos que fue inaugurado en 2003, y que hace homenaje a miembros del ejército colombiano.

Aparte de este tipo de prácticas con carácter institucional se encuentran esculturas como *La Rebeca*, ubicada en el barrio San Diego entre Carreras 12 y 13 con calle 25, o monumentos como *Nave Espacial* de Ramírez Villamizar o *Ala Solar* de Alejandro Otero, las cuales están ligadas a los estilos e intereses de los artistas. En conjunto, estas expresiones artísticas son diferentes ejemplos históricos de arte en el espacio público bogotano. En este sentido, el arte en lo público se presenta como "una manifestación pública, una vez la obra se hace visible le pertenece a los demás, no en términos de propiedad, pero sí de apropiación a través de su lectura, el resultado de esta lectura es una interpretación personal que solo le pertenece al observador" (Vásquez Salinas, 2016, pág. 17). Todos estos tipos de expresiones cuentan como referentes de arte en el espacio público bogotano, los cuales pasan a la cotidianidad de la ciudad transformando espacios al darles elementos nacionales o monumentales. El arte en las calles puede enaltecer sujetos políticos que ayudan a construir una historia nacional, ser un medio de acción para la denuncia o la expresión del cuerpo o materializar ideas mediante técnicas y formas de cada artista en el espacio público.

En Bogotá existen entidades distritales como el IDPC e IDARTES, las cuales le han apostado a la transformación de espacios públicos mediante intervenciones artísticas realizadas por convocatoria. En este caso, el grafiti-mural ha tenido protagonismo mediante la intervención de muros y paredes en estado de deterioro, lo cual busca mejorar la calidad visual de la zona. Latour menciona que "los mediadores transforman, traducen, distorsionan, y modifican el significado o los elementos que se supone que deben transportar" (Latour, 2008, pág. 63).

Como actante, el grafiti-mural interviene como un mediador en el curso de la acción al transformar el espacio público, traducir ideas de artistas y entidades en imágenes y modificar con su incidencia el significado de un área específica. Esto le permite al grafiti-mural desarrollar su agencia, por un lado, en los acontecimientos que nacen durante y después de la intervención y, por otro lado, al participar en los intereses de entidades que transportan sus intenciones y expectativas al espacio público, y que se visibilizan mediante los artistas y los relatos que nacen en cada muro.

En lo que se refiere a transformar, traducir y modificar, los primeros tres momentos de acción del grafiti-mural, es necesario exponer otras agencias que participan en la transformación del espacio público y la construcción de los relatos. Estos tipos de actores "pueden estar *asociados* de tal modo que *hagan* a *otros hacer cosas"* (Latour, 2008, pág. 156). Primero, las entidades gubernamentales se vuelven actores ya que son las encargadas de otorgar temáticas para la construcción de los relatos y de facilitar los medios y los espacios para su realización. Además, son ellas las que abren convocatorias públicas en donde ofrecen un espacio para ser intervenido y un presupuesto para su ejecución. Segundo, los artistas, *crews* o colectivos se convierten en actores puesto que se acogen a esas temáticas y crean proyectos para ejecutarlas, participando así en convocatorias públicas y exponiendo ideas para la temática escogida. Aunque cada convocatoria es diferente, los proyectos tienen que acoplarse a los intereses y expectativas de cada entidad. Quienes proponen temáticas y quienes las ejecutan están asociados en la creación del mural y, posteriormente, en los diferentes procesos que nacen después de la intervención.

En un primer momento, el grafiti-mural transforma el espacio físico al incorporar nuevos elementos a la cotidianidad del espacio público. Cuando se realiza una intervención artística en el espacio público, en este caso un grafiti-mural, este agrega un relato para ser traducido y unas imágenes que ayudan a fortalecer el mensaje que se quiere dar. Latour indica que "se presentan a las agencias en una explicación como que *hacen* algo, es decir, inciden de alguna manera en un estado de cosas, transformando algunas A en B a través de pruebas con C" (Latour, 2008, pág. 82). En los casos específicos que veremos más adelante, cada grafiti-mural introduce nuevos elementos a diferentes espacios, cuyos aspectos semánticos y sintácticos son la prueba de la transformación del espacio. Mediante las imágenes de cada

muro intervenido, el grafiti-mural posibilita que emerjan nuevos relatos en el espacio público que antes eran ajenos a la realidad del lugar donde se instaura.

En un segundo momento, los relatos de cada grafiti-mural traducen ideas e intereses que permiten la transformación del espacio imaginario. La transformación material de un muro al incluir imágenes, mensajes y/o relatos le da una nueva concepción al área que es intervenida. El espacio se resignifica para quien cohabita o interactúa con la intervención. El muro que fue cubierto por el grafiti-mural no solo cambia la imagen del área que fue intervenida, sino que, además, agrega nuevos elementos que permiten una nueva forma de pensar esa misma área. Es necesario, en este caso, que las imágenes que se presentan en las diferentes intervenciones sean incorporadas a relatos que den cuenta de su contenido, ya que "si no se produce ningún rastro, no ofrecen información alguna al observador, no tendrán efecto visible sobre otros agentes. Permanecen en silencio y ya no son actores: no es posible dar cuenta de ellos" (Latour, 2008, pág. 117). Las temáticas presentes en los grafitis-murales que se van a exponer están sujetas a intereses e ideas para cada lugar que fue intervenido, posibilitando que su contenido dé cuenta de algún tipo de información.

Y, por último, existe un tercer momento en donde el grafiti-mural modifica con su incidencia un espacio específico. La transformación en el espacio físico e imaginario empieza por parte de los artistas y las entidades gubernamentales, quienes permiten que se visibilicen experiencias, ideas e intereses en imágenes. Estas imágenes se encuentran ligadas a intenciones que buscan dar cuenta de un mensaje mediante una acción colectiva que evidencia la variedad de contenidos que se pueden ver en cada muro y las diferentes formas de intervenirlo. Este tipo de acción "reúne diferentes tipos de fuerzas entretejidas justamente porque son diferentes" (Latour, 2008, pág. 111). Puede que sean las entidades gubernamentales quienes pongan las temáticas para intervenir los espacios físicos, pero son las personas quienes intervienen las que crean las imágenes para transformar el espacio imaginario.

Detrás de las imágenes existen experiencias y expectativas de cada artista o colectivo para visibilizarse[6] y pensar un mensaje para el espacio. El mensaje, entonces, posee cierta

[6] En el grafiti y el *Street Art*, la calle es el espacio que habla por el trabajo de cada colectivo o artista. Es por eso que, más allá de ganar una convocatoria, es ganarse un espacio pagado para tener la oportunidad de mostrar

información para ser descifrada, permitiendo que las imágenes en conjunto que contiene cada grafiti-mural sean relatos que ayuden en la interpretación del espectador. Los relatos que contiene cada grafiti-mural son los que modifican con su incidencia el espacio público. Así, cada grafiti-mural transforma un espacio deteriorado o afectado en un espacio nuevo, el cual no solo mejora la calidad del espacio físico, sino que posibilita nuevas maneras de pensar el área que fue intervenida. En la transformación de A en B no se pueden olvidar a las imágenes que posee el actante principal, ya que son estas las pruebas del cambio y su posterior interpretación. Las imágenes, al ser un relato construido por diferentes actores, contienen una información que se encuentra ligada al contexto o el lugar en donde se elabora la intervención.

Peter Burke en *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico* (Burke, 2005) propone hacer uso de las imágenes en el proceso de reconstrucción de la cultura material del pasado, al exponer que las imágenes son un elemento historiográfico que permite la reconstrucción de un relato. Pensar en las imágenes en el proceso de reconstrucción es poder afirmar que estas son testimonios que evidencian representaciones del pasado. En palabras de Burke: "Las imágenes tienen un testimonio que ofrecer acerca de la organización y la puesta en escena de los acontecimientos grandes y pequeños" (Burke, 2005, pág. 177). Lo importante de lo planteado por Burke es ver que las imágenes aparte de responder a un estilo, unas formas o unos colores, también dan cuenta de hechos, personajes o información. Aunque los relatos que encontramos en cada grafiti-mural son testimonios de acontecimientos, cada muro cuenta con el estilo y la interpretación propia de quienes lo realizan, permitiendo así que estos cuatro relatos que vamos a analizar den cuenta de hechos que no necesariamente ocurrieron como se ve en el muro, pero sí cuentan como testimonios que sobresaltan experiencias y modos de acercarse al pasado.

Las imágenes que se encuentran en los cuatro casos de grafiti-mural contienen una narrativa, la cual por medio de representaciones se convierte en relatos. Los relatos resultantes "comunican con rapidez y claridad los detalles de un proceso complejo" (Burke, 2005, pág. 103). El grafiti-mural genera o reconstruye relatos mediante las relaciones sintácticas y

su trabajo y técnicas; o en otras palabras: el nivel. En este sentido, la calle se vuelve la mejor galería y, a la vez, el mejor folleto de cada artista o colectivo.

semánticas que presenta la imagen. Estos tipos de relaciones crean conexiones a otras realidades, que como veremos en los casos, ponen en evidencia múltiples cuestiones de género, raza, lugar, memoria y experiencia intercultural. A continuación, se expondrá la manera como se realizaron y quiénes participaron en la creación de cuatro relatos diferentes que se encuentran en los muros del Eje de la Memoria y la Paz, en el Barrio Isla del Sol y en el Parque Metropolitano El Tunal. En cada caso, cada actante transforma el espacio físico para después modificar el espacio público.

### 2.2 Caso Eje de la Memoria y la Paz: de lo sucio a lo artístico

Los grafitis-murales que encontramos en el Eje de la Memoria y la Paz hacen parte de un proyecto que inicia por un interés de la Alcaldía Mayor de Bogotá por regular la práctica del grafiti. En 2012 se crea la Mesa Distrital de Graffiti con algunos representantes de la escena bogotana y miembros de la Secretaría General de la Alcaldía Mayor. Esta Mesa Distrital elaboró una propuesta para el Decreto Reglamentario del Acuerdo 482 que buscó "ampliar las consultas en especial a los grafiteros de la ciudad, directos afectados por la reglamentación que se trabajaba" (Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, 2013). Después de la muerte de "Tripido"[7] en 2011 y de la judicialización de dos grafiteros por hurto agravado[8] en 2012, las entidades gubernamentales decidieron darle una nueva perspectiva institucional a la práctica del grafiti[9].

El Acuerdo 482 del 2011 establece normas para la práctica de grafitis en la ciudad. El artículo primero del acuerdo tiene por objeto: "Establecer normas para la práctica de grafitis en lugares autorizados, en el marco de la protección del paisaje y del espacio público de la ciudad" (Concejo de Bogotá D.C, 2011). Las prácticas concebidas como ilegales por parte del grafiti y del *Street Art* empiezan a institucionalizarse mediante su participación en ámbitos legales y apoyo institucional, abriendo así un nuevo campo para que las expresiones pensadas antes como vandálicas y sucias se convirtieran en artísticas y culturales dentro de parámetros legales. La finalidad del Acuerdo 482 es: "a. Mejorar la calidad de vida de los

[7] La muerte de Diego Felipe Becerra, conocido como "Tripido", por parte de un patrullero de la Policía Nacional fue un caso que en 2011 abrió muchas preguntas para el distrito y para los grafiteros. Su muerte fue el inicio de muchas regulaciones a la práctica del grafiti. Para más información: http://www.elespectador.com/tags/diego-felipe-becerra

[8] Estos grafiteros fueron retenidos mientras pintaban en el tercer piso de una propiedad a las 2:00 a.m.

[9] Estos dos ejemplos mostraron las fisuras con las que contaba el sistema jurídico y administrativo en lo que respecta al tema del grafiti y el espacio público.

habitantes del Distrito, mediante la preservación del paisaje urbano. b. Conservar y proteger el espacio público. c. Apoyar la expresión artística y cultural urbana de grafitis y géneros equivalentes." (Concejo de Bogotá D.C, 2011). Otorgando espacios y apoyo económico, las entidades gubernamentales acceden a cambiar la perspectiva del grafiti como acción vandálica por práctica artística y cultural.

Bogotá es reconocida mundialmente por la gran variedad de grafitis y expresiones relacionadas con el *Street Art*. Esto hace parte de un largo proceso, el cual permitió que la imagen del grafiti se convirtiera en un producto cultural que representa a la ciudad frente al turismo[10]. En el Diagnóstico Graffiti Bogotá 2012 se menciona que "Bogotá tiene una oferta cultural muy amplia, donde los gobiernos de la ciudad de los últimos doce años han creado programas institucionales para que las juventudes se apropien de los espacios que habitan: el colegio, el barrio, la ciudad" (Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, 2012). El Eje de la Memoria y la Paz es un ejemplo de cómo la práctica del grafiti y sus expresiones relacionadas son un medio para conservar el espacio público, ya que transforman muros en estado de deterioro en piezas artísticas que expresan una idea institucional.

Con el decreto 75 de 2013, la alcaldía distrital promueve oficialmente la práctica del grafiti en espacios determinados en márgenes legales. El objeto del Decreto 075 es "el de reglamentar los lugares no autorizados para la práctica de grafiti, establecer las estrategias pedagógicas y de fomento en la materia y aclarar las medidas correctivas aplicables a la realización indebida de grafitis en la ciudad, de conformidad con el Acuerdo 482 de 2011 del Concejo de Bogotá" (Alcaldía Mayor de Bogotá, 2013). Lo que hizo Gustavo Petro como alcalde en ese año no fue solo fijar lugares para ser intervenidos y darle un orden más administrativo y jurídico a cualquier práctica relacionada con el grafiti. También dio un paso para que, dentro de parámetros legales, la ciudad entendida como un cuerpo físico empezara a tatuar en sus muros experiencias y relatos. El Eje de la Paz y la Memoria empezó como un proyecto de diseño urbano, el cual buscaba:

[10] Es recurrente ver por La Candelaria, la Carrera 30 o el Eje de la Memoria y la Paz turistas en las calles siendo espectadores de la variedad de grafitis, grafitis-murales, esténciles, *stickers* y carteles que se encuentran en Bogotá. Un ejemplo de esta industria es Bogota Graffiti Tour (http://bogotagraffiti.com/), la cual realiza recorridos turísticos por la ciudad. Esto muestra que los muros y las calles tatuadas bogotanas son referentes internacionales por sus expresiones artísticas y urbanas.

"Fortalecer un espacio urbano de reconocimiento y remembranza de los hechos y víctimas de la violencia, a partir de transformaciones en torno a los Conjuntos Monumentales de Espacio Público localizados alrededor del eje de la Avenida Jorge Eliécer Gaitán (Calle 26), con el fin de contribuir a la reparación integral de las víctimas de hechos violentos ocurridos en la historia reciente de la ciudad y el país" (Alcaldía Mayor de Bogotá, 2014).

Existe así un interés por parte de la alcaldía distrital de exhibir un mensaje mediante una práctica que narra acontecimientos locales. El grafiti-mural coactúa con la entidad gubernamental al traducir los deseos de reparación y reconocimiento de los hechos del pasado y modificar espacios públicos mediante la transformación de muros en estado de deterioro. El Eje de la Memoria y la Paz empieza a identificarse como un espacio de uso común en el cual se exponen experiencias y hechos que se encuentran relacionados con la memoria colectiva nacional. El espacio físico de la calle 26 se convierte en un escenario que, aparte de reconocer unos intereses institucionales en lo que respecta al estado urbano de la ciudad, también busca consolidarse como un espacio que representa una colectividad en un contexto nacional. El grafiti mural incide en la zona, por un lado, al mostrarse como un medio de participación en la democratización del espacio público, en donde unas prácticas concebidas como ilegales, vandálicas o sucias ingresan a las normativas legales y ciudadanas con el fin de mejorar la infraestructura bogotana. Y, por otro lado, los diferentes contenidos de los grafitis-murales que encontramos en este espacio de memoria colectiva incorporan elementos conmemorativos al lugar. Estos elementos permiten el reconocimiento de hechos nacionales que influyen en la concepción de la ciudadanía sobre el pasado y también pasan a ser un punto de información para los turistas.

### 2.2.1 Beso de los invisibles: una expresión que humaniza la zona

*Ilustración 9. El beso de los Invisibles. Fotografía del artista peruano Jade*

En 2013, IDARTES abrió varias convocatorias, entre ellas la Beca Intervención Artística Urbana en la Calle 26. IDARTES buscaba en esta beca "fomentar la práctica responsable del grafiti, generar acciones pedagógicas en torno a esta expresión plástica en Bogotá y promover el trabajo colaborativo entre expertos de las distintas actividades relacionadas con la elaboración de este tipo de intervenciones. Por otra parte, el resultado de esta convocatoria promueve nuevas relaciones de los transeúntes con el espacio público, al mismo tiempo que se procura mejorar la calidad del espacio urbano" (IDARTES, Cartilla Beca Intervención Artística Urbana en la Calle 26, 2013, pág. 6). Esta beca, por un lado, hace parte de los intentos institucionales por regular la práctica del grafiti en la ciudad, además de ser de las primeras becas que piensan en la práctica del grafiti como actividad artística. Por otro lado, el espacio que fue designado por la alcaldía para las intervenciones sufría de un deterioro por las construcciones recientes alrededor, afectando así la calidad estética del espacio público.

Cuatro intervenciones de gran formato y una de mediano formato se otorgaban a los ganadores de la convocatoria. El Colectivo Bicromo, Bogotá Street Art, 26.20 D.C y Vertigo Graffiti fueron los seleccionados para realizar las intervenciones de gran formato. La

propuesta *El Beso de los Invisibles* del colectivo Vertigo Graffiti fue la intervención artística que se realizó en la Calle 26 con Carrera 13A[11]. En su elaboración ayudó el artista peruano Jade y MDC (Mientras Duermen Crew)[12]. El grafiti-mural contó con el apoyo de IDARTES y la empresa privada Seven Seven. En conjunto, en la elaboración de esta intervención coactuaron diferentes actores, entre ellos IDARTES, el sector privado y los artistas.

Alejandro Cárdenas y Camilo López, cofundadores de Vertigo Graffiti, tienen un modelo autodenominado por ellos de "gestión empresarial de la cultura", el cual se basa en la teoría de los muros pintados. La idea de modelo empresarial de la cultura de estos sujetos busca industrializar la práctica del grafiti mediante "un sistema de compromisos entre varios actores bajo el entendido de que estos compromisos tendrán su recompensa económica, social y cultural" (Cárdenas y López en Gómez Eslava, 2015, pág. 203 ). La teoría de Vertigo Graffiti de los muros pintados quiere que nuevos agentes ingresen en la elaboración y la participación de la intervención mediante diferentes aportes. A cambio de estos aportes existirá lo que ellos denominan una recompensa, la cual se refiere a que la intervención les dará beneficios específicos dependiendo de sus aportes e intereses. La teoría de los muros pintados incluye al sector privado, al sector público, a los artistas y a la ciudadanía en las relaciones que genere el grafiti-mural en el espacio público[13].

| Agente | Compromisos | Recompensas |
|---|---|---|
| Sector público | Expedir una regulación favorable al desarrollo de la cultura.<br>Generar programas de promoción y fomento de la misma | Políticas públicas de inclusión y de reflexión.<br>Patrimonialización de la ciudad.<br>Oportunidades turísticas.<br>Generación de impuestos y formalización de acuerdos. |
| Sector privado | Incluir la cultura y sus protagonistas, en las campañas publicitarias y estrategias de comunicación.<br>Comprender que una campaña debe trascender la marca. | Oportunidad de obtener beneficios de una campaña de mercadeo y al mismo tiempo, los beneficios de un plan de responsabilidad social corporativa. |

[11] Aunque en la convocatoria esta intervención es tratada como grafiti, considero que las características con las que describo el grafiti-mural encajan mejor para su abordaje.
[12] Hasta el 2016 este grafiti-mural fue el más alto de Bogotá y se puede ver su elaboración en la página oficial de Vértigo Graffiti, o en Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=weqIO1WnK1A.
[13] En esta conferencia de TEDx explican detenidamente su teoría de los muros pintados: http://www.tedxbogota.com/la-teoria-de-los-muros-pintados-2/

| | | |
|---|---|---|
| | | Contenido único y llamativo para su mercado objetivo |
| Artistas | Cumplir con los cronogramas y horarios.<br>Comprender las necesidades de un cliente.<br>Conocer todo lo relacionado con sus derechos de autor. | Profesionalización de su práctica.<br>Generación de ingresos.<br>Obtención de conocimiento. |
| Ciudadanía | Tolerancia, respeto y comprensión de la práctica<br>Permisos de intervención. | Espacios de embellecimiento y expresión libre y tolerante en la ciudad |

*Tabla 2. Modelo Teoría de los Muros Pintados. Cárdenas y López en "La industria enmascarada del graffiti: equilibrios y recompensas". Hablando desde los muros: Miradas del graffiti en Bogotá (2015), pág. 203.*

El Beso de los Invisibles es un ejemplo de cómo el actante coactúa con diferentes actores en un mismo espacio. Primero, mediante la realización del grafiti-mural, el sector privado tiene el interés de que la intervención se convierta en un objeto dentro de una campaña de mercadeo. Segundo, el sector público busca que, por medio de este grafiti-mural, exista una inclusión de las prácticas en los parámetros legales, además de tener la posibilidad de modificar con la intervención un espacio público. Y tercero, los artistas, aparte de tener un espacio para intervenir, obtienen un pago por la realización del grafiti-mural, profesionalizando así la práctica artística. El actante hizo que otros actores hicieran algo; en este caso, el grafiti-mural articuló diferentes intereses en torno a la manera de aprovechar el espacio público por medio de la intervención.

El grafiti-mural es una acción colectiva, la cual está mediada por intereses gubernamentales, expectativas comerciales y oportunidades para los artistas. Estas acciones transforman un espacio deteriorado en punto de referencia local. La intervención contiene la imagen de una paloma cerca de unas migas de pan y se encuentra acompañada de dos sujetos besándose. La imagen de los sujetos besándose se basa en la fotografía del periodista gráfico Héctor Fabio Zamora en una visita al Bronx. El periódico El Tiempo menciona que los integrantes de Vértigo “vieron la foto del beso en este diario y se conmovieron tanto que pensaron que podría servir como diseño para el proyecto. <La fotografía captura un momento de humanidad en un ambiente adverso>, dijo [Camilo]López, de 31 años y abogado de profesión” (El Tiempo, 2013). La fotografía de estos sujetos sirve como modelo para crear una intervención que incluye otro sector de la población bogotana.

El grafiti-mural transforma el espacio físico en el momento en que cambia un muro de un color blanco desgastado por los años a un muro con elementos que se vuelven referentes en la ciudad. Las imágenes que encontramos en el actante cambian la cotidianidad de la zona y la forma en que es vista esta por las personas que transcurren por la Calle 26, o por turistas que realizan recorridos por los muros de la ciudad. El lugar se transforma de un espacio deteriorado a un espacio nuevo que aparte de intervenir un muro, recupera la zona al hacerla transitable por sus ciudadanos. Además, la intervención mejora la calidad estética y visual de la Calle 26 por los colores, su contenido y mensaje. Estos últimos elementos dan cuenta de unas técnicas que son diferentes de otros tipos de intervenciones en el espacio público. Las esculturas o monumentos bogotanos, como la estatua de Bolívar o el Monumento a los Caídos, quieren dar cuenta de personajes históricos y que estos se presenten como un relato único nacional u homogéneo. Su contenido y narrativa tienen fines específicos y representativos de cómo la institución visibiliza la historia nacional. En cambio, aunque el grafiti-mural sea patrocinado por instituciones, el relato de los artistas otorga la posibilidad de pensar en su contenido desde diferentes perspectivas. El lugar se transforma ya no solamente por la intervención, además existe un contenido pictórico del actante el cual permite que los relatos tomen diferentes rumbos y modos de ser interpretados mediante lo que expresan estos sujetos besándose.

Ya con la transformación del espacio físico, el grafiti-mural adquiere su carácter exhibitivo y empieza a reconfigurar los imaginarios que había en la zona mediante su relato. La apuesta de Vertigo es que su intervención cause un impacto similar al que produjo la foto de sus modelos principales. No es raro que algunas producciones relacionadas con el grafiti y el *Street Art* se vean influenciadas por otras expresiones, entre ellas el cine, el cómic, la televisión, las pinturas o la fotografía. Garí menciona que el relato "es una categoría esencialmente relacionada con la capacidad de expresión temporal, potencialidad aparentemente ausente en la imagen fija (pictórica o fotográfica)" (Garí, 1995, pág. 189). Una relación existente entre la fotografía y el grafiti-mural en términos artísticos se encuentra con una estética que surge de las formas discursivas que encontramos en cada práctica artística.

Aunque ambas expresiones son visuales, la fotografía de prensa tiene el interés de informar y dar un carácter de veracidad, mientras que el grafiti-mural ilustra el hecho desde la percepción de los artistas. Por un lado, la imagen que encontramos en el periodismo gráfico "adquiere su valor justamente por el co-texto y el contexto en el que se inserta" (Garí, 1995, págs. 209- 210), siendo fundamental en este caso la presencia de otros elementos que informen y den su versión del hecho mostrándolo como "real", como puede ser una noticia y un medio para su difusión. Por otro lado, la imagen del grafiti-mural es solo una interpretación de quienes la realizaron, "no representa sino la antítesis de la imagen fotográfica. La distancia que hay entre ambas realidades discursivas es la misma que separa el orden del signo de las huellas de lo real" (Garí, 1995, pág. 213). La imagen del grafiti-mural altera la imagen original quitándole y agregándole nuevos contenidos y formas, como es el caso de la paloma y los colores de esos sujetos anónimos. Eso hace que el contenido y las formas representen diferentes formas discursivas, ya que mientras la fotografía narra el hecho, el grafiti-mural es una interpretación del acontecimiento.

*Ilustración 10. El beso del Bronx. Fotografía tomada por Héctor Fabio Zamora en el año 2013.*

Por un lado, la fotografía de estos sujetos anónimos posee un emisor que dentro de un contexto quiso dar un mensaje mediante un canal de comunicación en busca de receptores. La fotografía nos muestra un escenario y varios personajes de un sector marginado de la ciudad, otorgándole así una temporalidad y un espacio a la imagen. La fotografía de Héctor Fabio Zamora muestra la cotidianidad que se vivía en el antiguo sector, pero detrás de gente en el piso y en condiciones de pobreza se encuentran elementos de humanidad, como lo es

un beso, símbolo de amor. En este caso, "lo ordinario se vuelve bello como huella de lo verdadero" (Rancière, 2009, pág. 42). Esta fotografía puede considerarse como un espejo urbano y social de la cotidianidad bogotana, mostrando así unos elementos que dan cuenta de una realidad local.

Por otro lado, el grafiti-mural no quiere mostrar ninguna temporalidad, en donde se necesite de un contexto para que tenga sentido, más bien se quiere resaltar la expresión de amor de estos sujetos. La intervención busca que el beso transmita sentimientos, que ese acto entre dos sujetos invisibles ante la sociedad sea un medio para que el espectador se sienta interpelado por el actante. Como menciona Sergio Silva: "Los dos amantes están entrelazados. Están, con sus pieles morenas, abrazados, sumidos en un beso profundo que parece, acaso, una muestra de cariño perpetua, un gesto de libertad eterno." (Silva S. , 2013). En los pantalones de los sujetos se representan otros seres invisibles. Por medio de bombas[14] y *tags* se visibiliza una práctica y sujetos que ante la sociedad son anónimos: los grafiteros y los artistas de la calle. En conjunto, este grafiti-mural busca humanizar el sector mediante su carácter narrativo, el cual posee un mensaje que se fortalece en su contenido.

El relato que encontramos en el grafiti-mural permite que exista una transformación del espacio imaginado. El carácter narrativo y exhibitivo con el que cuenta este actante modifica el lugar al darle un nuevo significado. El grafiti-mural narra y exhibe una situación cotidiana, resignificando así el espacio público. El espacio físico se transforma y este proceso le otorga a la zona un nuevo elemento, la intervención se convierte en un mediador que traduce experiencias de artistas e intereses del sector público y privado. Lo que transporta este mediador son diferentes acciones entretejidas que resignifican un espacio público mediante la apropiación de un muro.

### *2.2.2 Víctimas*: más que política

En 2012 la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte abrió la convocatoria Cabildo Arte y Memoria. Esta convocatoria contó con el apoyo de IDARTES, el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación, la Alta Consejería para las Víctimas, la Unión Patriótica y la organización Dignificar. El ganador de la convocatoria fue el artista Chirrete en compañía de APC (Animal

[14] A los grafitis de estilos Bubble Style, Wild Style y 3D se les dice bombas. Este nombre hace referencia a la actividad de bombardear la ciudad con letras o caracteres y su relación con el "bombing".

Power Crew), quienes realizaron una intervención que se divide en tres partes. La intervención expone distintos casos de violencia política del país en los últimos 30 años, como es el caso de la violencia antisindical, el genocidio contra la Unión Patriótica y el desplazamiento forzado. Por un lado, existe un interés de entidades gubernamentales para que el espacio público sea capaz de visibilizar diferentes hechos violentos y sus respectivas violaciones a los derechos humanos mediante una intervención artística. Por otro lado, la intervención artística busca narrar una memoria colectiva desde la interpretación de los artistas y las víctimas del conflicto que ayudaron en su elaboración.

El conflicto armado colombiano ha permitido que Bogotá sea un punto de encuentro para diferentes poblaciones que se han movilizado a la capital, permitiendo que exista una diversidad cultural de sujetos que cohabitan la ciudad. Marta Lucía Bustos Gómez, directora de la dirección de Arte, Cultura y Patrimonio menciona que la "diversidad cultural es el escenario desde donde se plantean los debates contemporáneos sobre las relaciones entre arte y espacio público que incluyen en su discusión conceptos tales como: «memoria histórica», «espacio», «historia», «cambio», «dimensión monumental» y «temporalidad», de las intervenciones" (Alcaldía Mayor de Bogotá, 2015, pág. 19). Uno de los intereses del Eje de la Memoria y la Paz es hacer que las expresiones artísticas en el espacio público adquieran protagonismo en temas relacionados con la memoria y la historia. Este grafiti-mural es un medio para narrar y exhibir relatos nacionales, además de querer incluir la memoria en los procesos de creación de los relatos.

*Ilustración 11. Grafiti-mural en honor a las diferentes víctimas del conflicto armado colombiano. Chirrete con APC. Fotografía de Chirrete.*

El grafiti-mural reúne diferentes intereses de organizaciones, los cuales buscan reparar a las víctimas y fortalecer el vínculo entre diferentes grupos sociales. Por ejemplo, el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación menciona que “los espacios públicos se convierten en símbolos de construcción social de una cultura de paz y reconciliación por la apropiación colectiva y la memoria viva y no tanto por las decisiones oficiales ni por los grandes monumentos que se vuelven muchas veces solo nido de palomas” (González Posso, s.f.). En este sentido, este grafiti-mural está colaborando en los intereses de reparación colectiva y en los procesos de una cultura de paz mediante contenidos alusivos a la memoria. Las entidades coactúan para que el actante principal exponga un mensaje y ayude en un proceso colectivo.

*Ilustración 12. Grafiti-mural que hace referencia a las víctimas del movimiento sindical. Fotografía de Chirrete.*

Esta convocatoria permite que el grafiti-mural se convierta en una herramienta de denuncia y movilización. Chirrete en compañía de Bastardilla, Ark y Skore999 reunieron diferentes técnicas en una intervención que busca dar protagonismo a los procesos artísticos de recuperación de memoria en el espacio público. Chirrete al respecto menciona que: "Es una herramienta clave porque ayuda a algo que es un poco complejo de materializar, al menos en el arte, y es la reparación simbólica del proceso de las víctimas, lo que quiero subrayar. Por lo general la gente que está haciendo cosas en la calle tiene una postura que se parece más a esta, al discurso sincero" (Chirrete en Guerrero, 2015). Los artistas son coactores del grafiti-mural en el momento en que estos, por un lado, ven la posibilidad de crear un medio de

denuncia y, por otro lado, mediante sus experiencias materializan diferentes voces en tres momentos históricos.

Este grafiti-mural transforma el espacio físico por medio de tres contenidos diferentes relacionados con hechos nacionales y la violencia presentada en su territorio. Las tres culatas de los edificios se transforman en una zona que hace honor a una población específica: las víctimas. En la primera parte de la intervención se hace referencia a la violencia hacia el sindicalismo en los años ochenta, la cual se representa como sujetos enterrados. Aparte se encuentran las siluetas de tres personas, cada una con un corazón que se mezcla con la idea de que con su latir se está floreciendo algo nuevo. Esta parte del grafiti-mural está acompañada por elementos cotidianos del movimiento obrero como la pala, el azadón o una llave de expansión. Finalmente, la intervención expone la cifra de 3.026 muertos sindicales.

*Ilustración 13. Intervención que hace homenaje a las víctimas del genocidio de la Unión Patriótica. Fotografía de Chirrete.*

La segunda parte hace referencia al genocidio contra la Unión Patriótica. En esta parte del grafiti-mural se hace un homenaje a sus miembros desaparecidos. La intervención expone siluetas de diferentes sujetos entre colores negros, grises, verdes y amarillos. Dentro de esas siluetas se pueden observar algunas personas con banderas de la UP y otras con flores. Existe una silueta principal, la cual en su interior muestra algunos miembros de la Unión Patriótica, como la imagen de Jaime Pardo Leal. Ya en un primer plano se encuentran diferentes personajes, entre ellos una zanquera con una flor, diferentes niños con un perro y

una bandera de la UP, una señora con una gallina y una familia. El muro cuenta también con la cifra de 3.600 víctimas de la Unión Patriótica.

La tercera parte del muro hace referencia al desplazamiento forzado. Al interior de la palabra "MEMORIA", al estilo *blockletter*, se exponen diferentes situaciones de desplazamiento. La primera M de "MEMORIA" está relacionada con el sector agrícola, y en ella se pueden observar algunos cultivos. La letra E expone a dos integrantes de una familia desplazándose del campo (primera M) cargando una maleta y una caja con gallinas. La segunda M es un ejemplo de una zona afectada por el conflicto armado, mostrando un asentamiento destruido, con muertos en el piso, casas quemadas y personas llorando. En las letras siguientes, la O y la R se pueden ver algunas personas trasladándose, entre una O con recorridos terrestres y rutas marítimas y una R con algunos *tags*. Estas dos letras son las que permiten que exista una transición hacia las letras finales. Las letras I y A son la ciudad, junto a ellas se pueden ver personajes que están llegando a un edificio (letra I) y en su recorrido se puede observar una avenida (letra A). Junto a esta imagen se encuentra la cifra de 4'150.000 víctimas de desplazamiento forzado.

*Ilustración 14. Muro que hace referencia a las víctimas del desplazamiento forzado. Fotografía de Chirrete*

El contenido de las tres intervenciones es un relato en conjunto que permite la transformación del espacio físico. El grafiti-mural entrega nuevos elementos a la zona, los cuales, por un lado, narran un contenido y, por otro lado, exhiben ideas. Así pues, el lugar permite que el grafiti-mural adquiera un carácter exhibitivo, mientras que su relato le concede su carácter narrativo, permitiendo así una transformación del espacio

imaginado. El grafiti-mural cambia la concepción de la zona al indicar rastros de la memoria nacional y mostrar mediante acciones de sujetos un interés de traducir ideas y expectativas para el espacio público. El relato de este actante puede ser entendido como un agente histórico.

Peter Burke menciona que las imágenes son agentes históricos, "pues no sólo guardaron memoria de los acontecimientos, sino que además influyeron en la forma en que esos mismos acontecimientos fueron vistos en su época" (Burke, 2005, págs. 183-184). Las diferentes partes del grafiti-mural buscan proveer un lugar a las víctimas de manera simbólica, modificando así con su incidencia el espacio público. Los intereses de las entidades y las ideas de los artistas visibilizan un relato de memoria mediante una práctica artística que eventualmente disfruta de una acogida institucional y ciudadana. El grafiti-mural sirve primero como un medio de evidencia de un tipo de información que fue entretejida por diferentes actores. Y segundo, la intervención es una herramienta para la construcción de diferentes espacios de diálogo mediante una perspectiva temporal de los artistas. Así, el espacio público se transforma mediante la transformación del espacio físico e imaginado, los cuales en una simbiosis le dan una nueva concepción a la zona.

La agencia del grafiti-mural es mediadora en los intereses y la transformación de la zona. Las imágenes o representaciones que encontramos en el grafiti-mural influyen en la manera como un sector recupera la memoria mediante modos, formas y estilos que activan y acercan al espectador con un encuentro con el pasado. El actante devela entonces situaciones de contextos específicos, los cuales buscan conectar la realidad bogotana con posibles pasados o alternos presentes nacionales. El espacio público se transforma materialmente mediante un contenido y la concepción del lugar se resignifica mediante una narrativa que busca, más allá de transmitir mensajes políticos, mostrar experiencias y hechos nacionales mediante una intervención artística.

### 2.3 Caso Machete: pintando con la comunidad

Existen casos en que las intervenciones son realizadas en compañía de la misma comunidad, permitiendo que la acción colectiva sea entretejida por más actores. En el caso de Machete Colectivo Gráfico, este realiza en ocasiones procesos de formación y de investigación con

los habitantes de los espacios en donde se va a realizar la intervención. Así, el grafiti-mural exhibe y narra experiencias y saberes de la comunidad. En este punto, "las imágenes constituyen un testimonio del ordenamiento social del pasado y sobre todo de las formas de pensar y de ver las cosas en tiempos pretéritos" (Burke, 2005, pág. 236). Los dos ejemplos de grafiti-mural que se van a tratar han sido intervenciones elaboradas para y con una comunidad específica mediante acciones colectivas entre diferentes coactores (entidades gubernamentales, comunidad y artistas).

### 2.3.1Muro Isla del sol: de un sitio hostil a un ambiente cálido

*Ilustración 15. Muro del barrio Isla del Sol en donde se pueden ver las condiciones físicas del muro antes de ser intervenido por Machete.*

El colectivo Machete realiza grafitis-murales en espacios o lugares denominados por sus miembros como "hostiles". En este caso, un espacio caracterizado por la marginalidad del sector, su situación económica y problemas sociales. La zona donde se intervino el muro presentaba tensiones y conflictos, como fronteras invisibles y ser un sitio recurrente de peleas y robos. La intención del colectivo en este muro es que mediante la intervención se llegue a un ambiente "cálido". Un espacio que ponga en evidencia otras realidades que no hacen parte del presente del barrio mediante mensajes positivos que apacigüen la zona.

En 2015, la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte abrió la convocatoria para la Beca Comunidades Creativas en Territorios Prioritarios, la cual buscaba "reconocer y fortalecer procesos artísticos y culturales, desarrollados por agrupaciones, que contribuyan a superar la segregación y la discriminación social en territorios prioritarios" (Secretaría de Cultura,

Recreación y Deporte, 2015, pág. 4). Para la localidad de Tunjuelito, el barrio designado por la secretaría fue Isla del Sol por sus condiciones económicas y sociales en relación con otros barrios de la localidad. Con la propuesta "Murales para mi Barrio", el colectivo Machete realizó un proceso de formación en técnicas del *Street Art*, principalmente en esténcil, mediante talleres que se llevaron a cabo con los niños asistentes al comedor comunitario del barrio.

La transformación física del espacio por parte del grafiti-mural permite que exista una apropiación material del mismo. La apropiación material es el resultado de diferentes actores, quienes toman posesión del espacio físico para intervenirlo, en este caso, unos para dar un mensaje, otros para crear un relato y otros para representarlo. Este grafiti-mural buscaba por procesos estéticos una identidad del barrio. Este actante cuenta con cuatro partes: primero el esténcil de un niño quien era habitante del barrio y fue desplazado por paramilitares; segundo, un enunciado: *Mi Barrio Mi Gente*; tercero, el dibujo de un pájaro; y cuarto, la firma del colectivo en estilo *blockletter*: MACHETE.

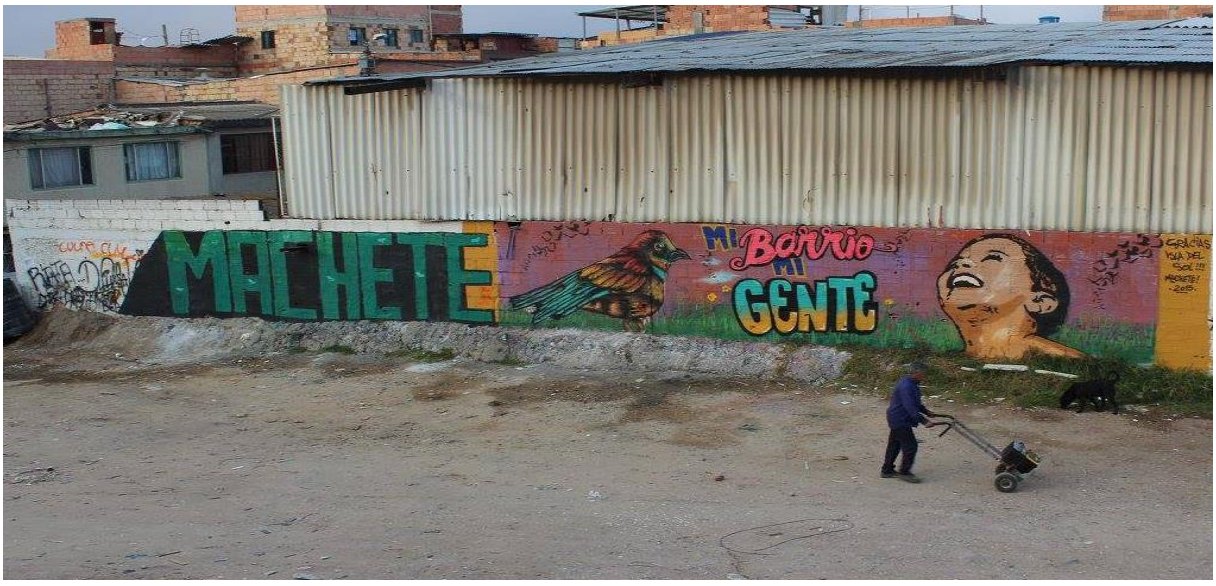


*Ilustración 16. Ilustración 2. Mi Barrio, Mi Gente. Intervención realizada en 2015. Archivo personal.*

En este muro, la transformación del espacio físico se da cuando el grafiti-mural nace en ese espacio y toma un rol en su configuración, el lugar queda intervenido y el actante remodela la estructura de esa parte del barrio al darle un nuevo toque, una nueva visión por medio de lo que está denotando, y nuevos contenidos para sus habitantes. La intervención en este caso

está cambiando la percepción del espacio en donde se instaura por medio de lo que denota y a través de las múltiples formas en que sus cohabitantes se reconocen por medio del grafiti-mural.

Una de las intenciones de Machete es que el grafiti-mural sea un medio para convertir un ambiente hostil en un ambiente "cálido". Cutuka, integrante de Machete menciona:

> "Nuestras pintadas tienen un sentido y un mensaje, así no vaya explícito con una frase. La imagen convierte un espacio rehostil en un espacio natural, lleno de verde, de selva, de animales coloridos, de guacamayas…Entonces pasa a transformarse el espacio hostil en un espacio lleno de color, cálido" (Machete Colectivo Gráfico, El ambiente cálido, 2015).

Con "cálido", el colectivo se refiere a un espacio habitable, adecuado y, de cierta manera, cómodo para sus habitantes. La apropiación material del muro permite que existan tres procesos en torno al actante, los cuales aportan a la transformación del espacio físico.

El espacio físico se transformó porque el grafiti-mural cambió visualmente la percepción de la zona mediante un relato que tejió Machete con sus habitantes y que luego el colectivo ayudó a representar. Primero, aunque la entidad gubernamental en esta convocatoria no impuso una temática, sí fue ella la que puso a disposición un apoyo logístico y económico en la ejecución del grafiti-mural. A cambio de eso, existía un interés para que el lugar visualmente fuera mejor y se trasformara en un espacio menos "hostil". En este sentido, la apropiación material permitió que el grafiti-mural transformara la calidad visual de la zona. Segundo, la comunidad contribuyó en la construcción del relato que podemos encontrar en el muro al otorgar información y, además, participar en la elaboración del grafiti-mural. Ese relato es un medio para que la gente se identifique con el mural en un sentido local, ya que el grafiti-mural exhibe y narra información del barrio.

La apropiación material del espacio da cuenta de una narrativa autóctona del barrio, lo cual lo transforma de ser una pared blanca con algunas consignas de probables habitantes del barrio, a un muro con un mensaje y un contenido realizado con sus habitantes. Y tercero, Machete, aparte de realizar el trabajo de investigación y formación con sus habitantes, ayudó en la apropiación del muro, por un lado, al darle vida al relato mediante imágenes que fueron realizadas en compañía de la comunidad y, por otro lado, al alentar a la comunidad a

participar en el proceso de creación y elaboración del muro mediante talleres pedagógicos que les otorgaron algunos conocimientos básicos de arte. Fueron cuatro talleres que se hicieron en el comedor comunitario del barrio con niños que asistían a este. La finalidad de los talleres era acercarlos a temas relacionados con el manejo del color, la elaboración de plantillas y las técnicas para la ejecución de esténciles.

El grafiti-mural es el resultado de la información de los habitantes del barrio y la dirección del colectivo en la elaboración del mismo. Así, mediante estos tres procesos, el relato da cuenta de lo local y el grafiti-mural pasa a tomar una nueva acción: transforma el espacio imaginado. Después de la apropiación y transformación del espacio físico por parte del actante, este pasa a reconfigurar el espacio imaginado mediante su contenido-mensaje. Lo que expresa la intervención artística, además de dar un cambio en el paisaje y la cotidianidad del barrio, accede a que la gente piense el lugar de otra manera. La reconfiguración del espacio público por medio del grafiti-mural está incentivando a que se generen nuevos procesos en torno a él y al lugar en donde se desarrolla. La intervención está transmitiendo un mensaje, el cual a partir de "*Mi Barrio Mi Gente*" busca crear vínculos entre los habitantes del barrio, reconfigurando así el lugar en un espacio de diálogo y reflexiones entre vecinos.

El cambio que produce la intervención en el lugar busca que el espectador y habitante se sienta interpelado por la obra y pueda reconocerse en ella. Hez, miembro de Machete, menciona:

> "Toda intervención se convierte en una catarsis… la gente va en transmi estresada y pilla una imagen que le llama la atención, y esa imagen le transmite un sentimiento: alegría, algo bonito. Quizás serenidad. Transforma el espacio y a la persona, es decir transforma el espacio físico e imaginarios de quien interactúa con la obra" (Machete Colectivo Gráfico, El ambiente cálido, 2015)

Así, en una simbiosis entre el espacio físico y el espacio imaginado se resignifica la concepción del lugar. En este sentido, existe una transformación del lugar mediante la apropiación del grafiti-mural del entorno, la cual permite que se creen nuevos sentidos, los cuales a través del mensaje y el contenido originan en el espectador nuevas formas de acercamiento a una identidad colectiva.

El grafiti-mural reconfigura el lugar en el momento en que la concepción del mismo cambia, y que por tener ese carácter de novedad genera nuevos elementos y procesos de significación con quienes interactúan con él. Luego, la intervención pasa a formar parte del barrio al momento en que este crea un nuevo significado al transformarlo. Moncho, integrante de Machete, menciona: "El grafiti no solo hace parte del barrio, nace para el barrio. El grafiti tiene como fin intervenir en las vidas de las personas, que las identifique, que las haga actuar… por qué no, que las eduque" (Machete Colectivo Gráfico, El ambiente cálido, 2015). Mientras que ARCE, miembro también de Machete, dice: "El grafiti es pensado para el barrio, la pertinencia que este tome solo se la pueden dar sus habitantes, no nosotros. Pero pienso que la gente se adueña de él también de forma simbólica… Todos los días lo ven, lo sienten, lo interpretan y lo analizan" (Machete Colectivo Gráfico, 2015). Al momento en que el grafiti-mural se incluye en lo público configura nuevos imaginaros en los habitantes, y también pasa a transmitir nuevos sentimientos que nacen desde el espacio público a los pensamientos propios de quien interactúe con él.

En este punto, se puede decir que el grafiti-mural y sus representaciones participan en la construcción de una identidad en el barrio. La identidad que surge de quienes se sienten interpelados e identificados con la obra nace de la acción de procesos estéticos que interactúan entre el espectador y la obra. A su vez, estos procesos permiten crear vínculos imaginarios que ayudan, por un lado, a acercarse de forma simbólica a un espacio por medio de lo que denota la obra y, por otro lado, a darle una nueva forma de entender no solo la pared, sino su contexto comunal. El grafiti-mural permite desplazarse a otra realidad ya que reconoce una reconstrucción de imaginarios, los cuales son útiles para que se origine una conexión entre la obra y el espectador. Como menciona Cutuka:

> "¡Que chévere! ¡Qué bueno! Eso es lo que necesitamos en el barrio… Eso lo oímos de gente de la tercera edad, de madres, de jóvenes, de estudiantes, de niños… Siempre decían, eso es lo que necesita mi barrio, existe una manera en que el grafiti se apropia del entorno y por la comunidad…Mejor dicho, el grafiti del pueblo y para el pueblo… al pueblo sí se le puede llegar con mensajes positivos" (Machete Colectivo Gráfico, 2015).

La agencia que ejerce el grafiti-mural es mediadora en la transformación del espacio físico y los habitantes del barrio, quienes lo apropian como suyo. Es decir, la intervención es un puente que conecta un mundo imaginado con un mundo vivido, lo enlaza para darle un nuevo

sentido al lugar: lo transforma materialmente y lo resignifica subjetivamente. El actante, mediante su contenido y mensaje semántico-lingüístico, está estableciendo nuevas concepciones del lugar y de la realidad del barrio. Por un lado, la capacidad de actuar de la obra permite que esta desarrolle nuevos pensamientos y reflexiones en torno al lugar. El grafiti-mural transmite memorias de sus cohabitantes para crear vínculos comunales. Por otro lado, el grafiti está uniendo el espacio vivido con el espacio imaginado, es decir, su contenido y mensaje ayudan a que la realidad objetiva del barrio se vea interpelada por la construcción de un nuevo espacio a partir de pensamientos o reflexiones propias acerca del espacio y la realidad de cada espectador y habitante.

### 2.3.2 Muro del Parque El Tunal: *la Memoria es Resistir*

El segundo grafiti-mural de Machete que voy a exponer fue realizado en 2016 en el parque metropolitano El Tunal. Este muro intervenido hace parte de un proceso de investigación que constó de grupos focales, cartografías sociales, narraciones y conversaciones con habitantes de la localidad de Tunjuelito y la participación de jóvenes en su elaboración. Igualmente, hace parte del proyecto "Territorios visuales del tiempo y la memoria", ganador de la XIII Barrio Bienal - Beca de reconocimiento a la producción artística del año 2016. Las

*Ilustración 17. La Memoria es Resistir. Muro del proyecto "Territorios visuales del tiempo y la memoria". Archivo personal.*

experiencias y perspectivas de adultos mayores de la localidad de Tunjuelito sirvieron como eje de análisis en la construcción de un relato que se materializó en la intervención. Los testimonios, saberes, recuerdos y formas de pensar el territorio ayudaron a la reconstrucción de la memoria colectiva del territorio y sus primeros pobladores. El muro consta del rostro de una mujer campesina, dos representaciones de surcos de cebada y dos mazorcas; además de estar acompañado por la frase "La Memoria es Resistir".

En un primer momento se hizo una investigación con adultos de la tercera edad de la localidad de Tunjuelito, en donde se rastreó información que dio cuenta de la formación del territorio y el papel de sus primeros habitantes. Las imágenes del grafiti-mural contienen una narrativa que fue construida desde diversos recuerdos, los cuales por medio de representaciones simbólicas hacen que la intervención sea un relato conjunto y colectivo. Estas memorias materializadas en imágenes hacen que el grafiti-mural sea mediador en la reconstrucción de experiencias colectivas. Estas experiencias, mediante relaciones sintácticas y semánticas que se presenta en la imagen, crean conexiones con otras realidades que ponen en evidencia múltiples experiencias interculturales.

Para la creación del relato que encontramos en el grafiti-mural existieron tres sesiones con personas de la tercera edad de la localidad. En la primera sesión, las narraciones y conversaciones fueron el eje fundamental en la investigación cualitativa de recolección de saberes. Con este método de investigación biográfico se crearon espacios de diálogo y de acercamientos con la población y sus historias de vida. El resultado de este proceso fue una aproximación a la historia del territorio del siglo XX. A través de relatos cruzados se permitió identificar la diversidad de voces y experiencias de la población de mayor edad de Tunjuelito, las cuales permitieron articular un relato específico de la historia del territorio de la localidad de Tunjuelito. Además, este método reveló un carácter retrospectivo, longitudinal y subjetivo de las experiencias y hechos de quienes cohabitan en la localidad. Como un ejemplo específico, la mayoría de los relatos apuntaron al carácter agronómico del territorio en sus principios, como es el caso de cultivos y potreros en la mayor parte de la localidad.

En la segunda sesión se realizaron unos grupos focales que fueron dirigidos a la percepción del territorio en el siglo XX. Con esta herramienta de investigación se reunió a una población

intergeneracional entre los 45 y 80 años, la cual sirvió en la elaboración de la intervención artística por medio de opiniones y/o comentarios. El Colectivo Machete fue el moderador de estos grupos, donde se recogieron testimonios que fueron convertidos en imágenes que están plasmadas en el grafiti-mural. En un testimonio de un adulto mayor, este comentó: "Esto antes era solo potreros. La gente no tenía otra opción más que sembrar. Mazorca y cebada era lo que yo sembraba en compañía de mi padre y mis hermanos" (Asistententes a las sesiones, 2016). Testimonios parecidos permitieron, en este caso, que los surcos y las mazorcas que acompañan la imagen principal de la intervención tomaran un rol secundario en el grafiti-mural.

Por último, en la tercera sesión se realizaron unas cartografías sociales, las cuales sirvieron para determinar el tipo de población que ayudó a formar el territorio y la comunidad en sus principios. La cartografía social tuvo el fin de producir contenidos gráficos mediante saberes o especulaciones que nacieron de la población sobre su pasado en el territorio. En este sentido, este método aportó a la creación de nuevos conocimientos, permitiendo que sus productores se empoderaran y fomentaran por medio de la sesión un pasado-recuerdo / geo-cultural. La señora Inés menciona: "Yo llegué con mi familia del campo, veníamos de Boyacá y lo único que sabíamos hacer era sembrar" (Asistententes a las sesiones, 2016). Lo que sobresalió de esta sesión fue la figura del campesino llegando a la emergente ciudad en proceso de modernización; tal es la razón por la cual la imagen principal del muro dedicado a la memoria de los primeros pobladores es una campesina. Pero, ¿cómo se transformó el espacio?

En este grafiti-mural de los primeros pobladores del territorio de Tunjuelito participaron otros coactores, como IDARTES, adultos mayores y jóvenes de la localidad, y el colectivo Machete. Todos ellos participaron en una acción colectiva de transformar el espacio físico mediante diferentes aportes que ayudaron también a la resignificación del lugar. Primero, IDARTES abrió una convocatoria la cual buscaba:

> "Promover el desarrollo de proyectos que combinen procesos de creación, formación, investigación y circulación articulados en una propuesta curatorial en artes plásticas y visuales, surgidas del trabajo colaborativo entre agentes del campo que no tengan formación artística formal, en artes plásticas, visuales o carreras afines" (IDARTES, XIII Barrio Bienal , 2016, pág. 3).

El interés de la entidad radicaba en incorporar nuevos sujetos a los procesos artísticos y curatoriales en el sector.

Aunque nunca en la cartilla de información se habla del espacio público, el proyecto presentado por Machete hace énfasis en el espacio público y la recuperación de memoria colectiva. Este grafiti-mural permite que el espacio público y memoria colectiva sean un medio de interacción entre diferentes personas. Los jurados de XIII Barrio Bienal en sus observaciones mencionan: "Territorios visuales del tiempo y la memoria está fuertemente ligado a la comunidad con la que quiere trabajar. Propone un ejercicio interesante de colaboración entre personas de diversas edades y oficios para la construcción de una obra plástica a partir de la memoria colectiva" (IDARTES, 2016, pág. 3). En este sentido, la entidad gubernamental coactúa por medio de espacios para la participación y apoyo para su realización.

Segundo, fueron las personas mayores de la localidad de Tunjuelito quienes revivieron información sobre el pasado. En el proceso de investigación llevado a cabo con los adultos mayores se rescataron elementos relacionados con la agricultura, específicamente con los cultivos que se daban en los potreros posteriormente convertidos en edificios. La información de estos habitantes del territorio le da a la figura del campesino un rol determinante en la elaboración del grafiti-mural. La intervención es un homenaje a la memoria que resiste en la mente de sus primeros pobladores frente a los procesos de modernización local llevados a cabo después de la segunda mitad del siglo XX en Bogotá. El grafiti-mural hace reaparecer esos recuerdos al convertirlos en imágenes que presentan una narrativa y tienen un carácter exhibitivo.

Tercero, los jóvenes que participaron en el proceso de formación y, posteriormente, en la elaboración de los muros, son coactores del grafiti-mural, ya que ellos permiten que se reviva el pasado mediante la apropiación material del espacio físico. Pulka, una de las asistentes a los talleres y a la elaboración del muro, dice: "Me parece que es muy bueno, digamos el hecho de que con esos trabajos se tenga como la intención de recuperar, o digamos reconocer la memoria histórica. Que pues de cierta manera nos pertenece a todos, pero que con el paso del tiempo como que hemos abandonado u olvidado" (Escuela Machete, 2016). Con este

testimonio se puede evidenciar que existe un empoderamiento del pasado por parte de jóvenes que quieren por medio de una práctica artística reconocer un pasado y una tradición. Los jóvenes se apropiaron del relato para ayudar a construir un contenido y un mensaje que va guiado por el colectivo Machete.

Por último, el colectivo Machete interviene en el proceso de formación de los jóvenes, el proceso de investigación con los abuelos, y, finalmente, en la elaboración del grafiti-mural. Este coactor, por un lado, traduce los recuerdos en imágenes y, por otro lado, transporta una idea a su realización. Este grafiti-mural contiene muchas expectativas de diferentes actores, las cuales ayudaron a que la acción colectiva se entretejiera desde diversas perspectivas. En el proceso de investigación, los adultos mayores querían sobresaltar sus experiencias por medio de recuerdos; luego en el proceso de elaboración del muro, los jóvenes buscaban revivir esos recuerdos desde una práctica artística que quiere salir del museo e instalarse en la cotidianidad del espacio público. Todas estas acciones posibilitan una transformación del espacio físico por medio del grafiti-mural.

El espacio físico cambia, transmuta, se tatúa y ahora evoca una memoria colectiva de los primeros pobladores de la localidad. El relato que se encuentra en el muro intervenido es propio de sus habitantes, su contenido nace de una parte de la población, es elaborado por otra parte de la misma y, finalmente, es interpretado por la comunidad. En este sentido, nuestro actante está reviviendo las experiencias que nacen de un encuentro intergeneracional. Existe entonces una apropiación material del muro la cual visibiliza saberes y recuerdos. La capacidad de acción del grafiti-mural y sus representaciones permiten la reconstrucción de las experiencias de los primeros pobladores de la localidad. En este punto, el grafiti-mural traduce los recuerdos y los transforma en imágenes que hablan de un espacio-tiempo específico. Los adultos mayores que participaron en este proceso de creación son actores secundarios que coactúan con el grafiti-mural de manera implícita, ya que son sus saberes los que fueron materializados en un contenido.

Este grafiti-mural puede ser visto como un mapa de la cotidianidad del pasado, ya que la imagen es tratada como una “transcripción lingüística” (Silva A. , 1988., pág. 56). Su elaboración y modos en que fue preparado están enfocados a que exista un choque afectivo

con el espectador. La imagen es un testimonio de recuerdos y formas de representarlos, ligado a diferentes actores que participaron e interactuaron en su creación. Así, este grafiti-mural modifica con su incidencia el espacio físico y ayuda en la transformación en un espacio imaginado. El muro que fue intervenido cambia la concepción del lugar, deja de ser un lugar café y vacío, para ahora ser un mediador en las relaciones del pasado con el presente. El espacio se resignifica para sus habitantes y sirve de guía para los visitantes externos de la localidad que visiten el parque.

El grafiti-mural toma un rol en las dinámicas del parque, ya que aparte de exhibir un contenido elaborado por diferentes actores, también da cuenta de una narrativa del sector. En este sentido, la agencia del grafiti-mural es mediadora en la transformación del espacio físico y simbólico, pero en este punto son los habitantes del barrio quienes ayudan en la reconstrucción del relato para que cualquier persona que ingrese al parque puede interactuar con la intervención. El grafiti-mural más allá de estar visibilizando la historia de sus primeros habitantes, expone además la manera en que diferentes personas recuerdan y dan un testimonio de la zona. Aquí la intervención da cuenta de un pasado que puede ser reconstruido de diferentes formas. Lo que aporta el grafiti-mural aparte de darle nuevos elementos al Parque El Tunal, es crear puentes al pasado del territorio. Las representaciones de los cultivos muestran algo inexistente ya en la localidad, mientras que la figura de la mujer campesina evidencia el pasado agrícola del territorio. En este sentido, este grafiti-mural transforma el espacio público con experiencias de sus primeros pobladores, los cuales permiten la creación de un espacio imaginado que da cuenta de características agrícolas que ya son invisibles a la realidad del sector.

### 2.4 Hacia la resignificación del espacio público. El grafiti-mural en la cotidianidad

Como se pudo observar en los cuatro casos, cada grafiti-mural transformó un espacio físico. En un primer momento, en ese proceso de transformación intervinieron otros actores, cuyas acciones aportaron a la realización del actante. Primero, el sector público o las entidades gubernamentales como IDARTES por medio de convocatorias, por un lado, buscaban que con la intervención en los muros deteriorados se mejorara la calidad visual de la zona; y por otro lado, incitaban a que el grafiti-mural en el espacio público visibilizara experiencias o

historias de un relato nacional, como se puede observar en el caso de *Víctimas*. Segundo, el sector privado, como fue el caso de Seven Seven en el *Beso de los invisibles*, aprovechó la intervención para una campaña de mercadotecnia, en donde el grafiti-mural ya no solo estaba apoyado por lo público, sino que empresas privadas veían un beneficio en la práctica artística. Y tercero, los habitantes de ciertos territorios ayudaron en la creación y elaboración de cada actante, tal como se puede ver en los casos de Machete, en donde el colectivo realizó trabajos de investigación y ejecución con la población de la localidad de Tunjuelito. En este sentido, cada grafiti-mural posee diferentes acciones entretejidas de diversos actores, los cuales aportaron espacios, apoyo económico y saberes para la transformación de cada muro.

En un segundo momento, en cada espacio intervenido el actante agregó nuevos elementos a la cotidianidad, cambiando paredes deterioradas a muros con colores, contenidos y mensajes. En este punto, los artistas convirtieron ideas de otros actores en imágenes, permitiendo así que el muro diera cuenta de los diferentes intereses que existían para cada lugar intervenido. En términos generales, por un lado, las intervenciones expuestas del Eje de la Memoria y la Paz son un primer intento por regular la práctica del grafiti en Bogotá. Existe un cambio de percepción frente a los grafitis, en donde la práctica concebida como vandálica y clandestina, ingresa por medio de convocatorias y decretos a los parámetros institucionales como práctica artística y cultural. *Beso de los Invisibles* y *Victimas* permiten visibilizar cómo el grafiti-mural traduce los diferentes intereses del sector público, del sector privado y de los artistas en relatos con un tema en específico. Esos dos relatos transforman la manera como se piensa la zona.

Por otro lado, en el caso de Machete, *la Memoria es Resistir* y *Mi barrio, Mi gente* son dos intervenciones que muestran los intereses de una población más local. Acá, en la transformación del espacio físico, la comunidad participó en la apropiación de su entorno mediante conocimientos que aportaron al contenido de la intervención, y por su colaboración en la producción de cada grafiti-mural. En Isla del Sol, la comunidad ayudó en la creación de las plantillas y su posterior producción, mientras que en el muro del parque El Tunal las personas adultas brindaron conocimientos y fueron los jóvenes de la localidad quienes ayudaron en la ejecución del grafiti-mural. Cada intervención agregó nuevos elementos a la zona y, su contenido y mensaje fue entretejido con su población. Así, cada muro intervenido

cuenta como un relato diferente, pero los dos espacios se pensaron para y con la comunidad que cohabita con el actante.

Y en un tercer momento, cada grafiti-mural modifica con su incidencia la zona. Las imágenes y el contenido de cada actante poseen cierta información con la que puede interactuar el espectador. En conjunto, ese relato de cada muro intervenido da cuenta de experiencias, saberes u otras realidades que antes no se visibilizaban en la zona. Los intereses o las ideas con las que se intervino el lugar pasan a un segundo plano, ya que con el cambio material en el espacio físico se abre paso a que sea la imagen del actante la que modifique la manera de pensar la zona. El grafiti-mural busca cambiar las dinámicas del lugar intervenido, en donde aparte de hacer una mejora en la calidad visual del espacio público, expone un contenido que busca crear puentes a otras realidades alternas al contexto local, ya que los diferentes muros visibilizan algo que no está presente, más bien, actúan como diferentes testimonios que ayudan a imaginar otro espacio, reflexionar sobre diferentes hechos o autoreconocerse como comunidad.

Así pues, el grafiti-mural es un mediador ya que en el curso de su acción se transformó el espacio público mediante ideas que fueron traducidas por artistas, intereses de entidades públicas sobe el espacio de uso, apoyo de empresas privadas y las intenciones de la comunidad. Los relatos de cada actante modifican el significado del área intervenida mediante diferentes imágenes que exponen un contenido y un mensaje. El carácter exhibitivo y narrativo que tiene el actante da cuenta de los tres primeros momentos de acción con los que cuenta el grafiti-mural: transformar, traducir y modificar. En el siguiente capítulo se expondrá cómo el grafiti-mural resignifica espacios públicos. Después de la transformación del espacio físico viene la manera como interpreta el espectador, la comunidad o el transeúnte el grafiti-mural. El cambio en el espacio físico abre un nuevo camino en la renovación del espacio público: la resignificación de la zona mediante un espacio imaginado. Así pues, ¿qué incidencia tiene el grafiti-mural en el espacio imaginado? y ¿cómo se conecta el espacio imaginado con la manera en que se vive el espacio público?

## Resistiendo a los muros grises: de la transformación del espacio público a su resignificación

En el capítulo anterior, se expuso cómo el grafiti-mural transformó materialmente diferentes espacios públicos. Los cuatros actantes muestran los tres primeros momentos de la renovación del espacio público: la transformación, la traducción y la modificación del espacio físico. Ahora, el presente capítulo mostrará de qué forma la transformación del espacio público tiene implicaciones en el espacio imaginario de los espectadores, transeúntes o cohabitantes del grafiti-mural. El carácter ideomorfo del grafiti-mural ayuda a la reconstrucción de un relato que ofrece diferentes opiniones a quien interactúa con el actante. En este sentido, en la resignificación del espacio público el espectador se convierte en un nuevo actor, el cual es fundamental para rastrear los efectos del grafiti-mural. La resignificación del espacio imaginado es el cuarto y último momento para llegar a la renovación del espacio público.

### 3.1 Muros intermitentes: los rastros del grafiti mural en la formación de imaginarios colectivos

La transformación del espacio físico por el grafiti-mural y las diferentes acciones de varios actores muestran nuevos elementos que visibilizan un contenido y un mensaje propio de cada actante. Estas intervenciones permiten interpretaciones o reflexiones que resignifican el espacio imaginado del espectador. De esta manera, el grafiti-mural empieza a incidir en las relaciones que giran a su alrededor, ya no es solo el muro, sino más bien, son los diferentes imaginarios que se consolidan en acciones subjetivas de la gente en relación con una zona. El cambio que produce el actante en el espacio físico permite que se den imaginarios a su alrededor, ya que como se afirma en *Imaginarios Urbanos*: “En una ciudad lo físico produce efectos en lo simbólico: sus escrituras y representaciones” (Silva A. , 2006, pág. 26). Cada grafiti-mural cuenta con diferentes contenidos que dan cuenta de nuevos relatos en el lugar, los cuales permiten acercarse a varios imaginarios individuales y algunos imaginarios urbanos o colectivos de espectadores que recorren las diferentes zonas.

El espacio imaginario es la forma como un espectador apropia subjetivamente un espacio físico agregándole elementos simbólicos al lugar. Armando Silva en *Atmósferas Ciudadanas* menciona:

> "Sobre los cuerpos reales de los ciudadanos se proyectan otros cuerpos imaginados que pueden definir acciones y modos de ser dentro de una urbe, lo que quisiera ver en la dramatización de la calle y de espacios urbanos, pero ahora desde acciones más de orden imaginario. Estos cuerpos están hechos de sentimientos colectivos, cobran forma alrededor de un mismo objeto de deseo que comparten, y crean ficciones grupales que afectan su percepción hasta poder llegar a dominar modos de ver sus vecindades urbanas." (Silva A. , 2013, págs. 178-179).

En este caso, cada grafiti-mural aporta elementos para la resignificación de un espacio imaginado, ya que el actante es una proyección elaborada por diferentes actores que sirve de medio para la construcción de una representación colectiva. El punto de vista de diferentes espectadores sobre cada grafiti-mural resignifica el espacio imaginado, cambia la manera como se habita, se percibe y se vive el espacio público.

En este sentido, es el espectador quien crea su propio imaginario en relación con lo que observa en el muro intervenido. Un imaginario urbano son diferentes construcciones subjetivas de diversos sujetos que tienen implicaciones en una realidad colectiva y un mismo espacio determinado. Como menciona Silva: "Una realidad de asombro todavía no socializada o sin una suficiente codificación discursiva pero también residuo porque alude a un objeto no medible por métodos tradicionales sino que se trata de un hecho de proyecciones grupales de naturaleza estética" (Silva A. , 2006, págs. 2-3). Aunque los imaginarios surgen individualmente, se proyectan de manera colectiva y son el resultado de la percepción del espectador y las maneras en que cada uno vive y habita un espacio. Los elementos propios de cada grafiti-mural pueden sugerir, influir o hacer posible que existan diferentes interpretaciones rastreables en un espacio mediante la interacción de varios actores o espectadores. En este caso, como menciona Latour: "La acción no se realiza bajo el pleno control de la conciencia; la acción debe considerarse en cambio como un nodo, un nudo y un conglomerado de muchos conjuntos sorprendentes de agencias" (Latour, 2008, pág. 70). Al estar en lo público, el actante pone en evidencia un tránsito de diferentes agencias que realizan una acción en común por medio de interacciones que surgen de la manera de habitar la ciudad.

Así, el grafiti-mural sugiere un contenido, influye sobre un espacio y hace posible la resignificación de una zona. Cada actante otorga elementos que ayudan a la creación de un imaginario. Una producción imaginaria es "un desplazamiento y una revaloración como imagen en la percepción, lo que aumenta su potencia visual, y por tanto, representa algo que no es el objeto mismo sino sus encarnaciones" (Silva A. , 2013, pág. 180). En este momento, lo material permite un desplazamiento hacia lo subjetivo, cada contenido y mensaje de cada actante se entrelaza con las percepciones de sus espectadores. El grafiti-mural como mediador "a lo largo de una cadena de acción es un evento individualizado porque está conectado a muchos otros eventos individualizados" (Latour, 2008, pág. 307). Los diferentes pensamientos de quienes interactúan con el grafiti-mural dan cuenta de un imaginario colectivo, ya que, aunque existan varias percepciones sobre el actante, hay un cambio material y subjetivo en común sobre el espacio público.

El grafiti-mural, entonces, coactúa cuando existen rastros de la forma como se percibe la cotidianidad urbana del lugar intervenido. En este sentido, es necesario pensar en las cuatro intervenciones como actores red; Latour dice que: "Un actor red es aquello a lo que una red extensa de mediadores con forma de estrella que entran y salen de él hace actuar" (Latour, 2008, pág. 308). En otras palabras, son otros actores diferentes a los que le dieron origen al actante los cuales por medio de una red de interacciones hacen actuar al grafiti-mural, le dan protagonismo a su presencia en la zona. No solo son las entidades gubernamentales, las empresas privadas o los artistas los únicos actores que coactúan con el grafiti-mural, el espectador también coactúa con el actante al notar su presencia en la zona, al verse influenciado por lo que expone y al aceptarlo en su cotidianidad. Es importante señalar que un espectador puede ser cualquier persona, hasta el mismo artista que realiza la intervención, el vecino que observa un cambio en su barrio, el biciusuario que en su rutas diarias aprecia el lugar o el comerciante que pone su puesto de trabajo alrededor de los muros. En el momento en que el espectador se da cuenta de la existencia del grafiti-mural, también está dándole un papel a los diferentes intereses que dieron forma a la intervención.

Los intereses con los que se materializa el actante y las percepciones del espectador sobre el espacio intervenido son esa red extensa de interacciones que hace que el grafiti-mural actúe en el espacio público exponiendo relatos, experiencias o hechos. Con la creación de

diferentes imaginarios individuales sobre un mismo lugar se da origen a la formación de un imaginario urbano. Como menciona Silva: "No están entonces los imaginarios urbanos lejos de ser uno de sus parientes cercanos al exponer los deseos colectivos de ciudadanos como formas sociales que emergen, dibujando unas figuras del ser social" (Silva A. , 2006, pág. 3). *El beso de los Invisibles, Víctimas, Mi Barrio Mi Gente* y *La Memoria es Resistir* son el resultado de diferentes proyectos colectivos, en donde el muro pasa a configurar la realidad y el espacio de sus habitantes mediante la reconstrucción de una nueva imagen del espacio intervenido. Esta nueva idea del lugar, en donde el contenido que se presenta en cada grafiti-mural es un registro visual, se conecta con la manera en que se habita, se percibe y se vive la ciudad. Los puntos de vista que dan forma a los imaginarios son la manera en que se pretende evidenciar los rastros del grafiti-mural en un espacio subjetivo o imaginado, en donde las diferentes percepciones y opiniones de los espectadores son las pistas que evidencian la acción de la intervención en el espacio público.

Silva propone que el punto de vista del espectador puede ser entendido de dos maneras:

> "Primero, como estrategia de enunciación en cuanto que en la construcción de la imagen ya está previsto un ciudadano destinatario, con características de especial competencia comunicativa, tanto verbal como visual. Y segundo, hablo de punto de vista, en relación con un patrimonio cultural implícito, que siempre actuará como especial sugerencia identificadora en esta relación dialógica de participación ciudadana" (Silva A. , 2006, pág. 46).

En la primera manera se habla de las capacidades de cada espectador de observar e interpretar el contenido del actante. En este sentido, para que surja un imaginario individual el punto de vista del espectador debe poder identificar, comprender, y tal vez reflexionar lo que quiere exponer la intervención. En la segunda manera, es el punto de vista de diferentes espectadores lo que ayuda a la formación de un imaginario urbano por medio de la creación de un relato colectivo. En la creación de ese relato es necesaria la participación de diferentes puntos de vista que le den forma a un imaginario entrelazado de diferentes actores.

En lo que se refiere a la creación de un imaginario individual, el punto de vista es una operación de mediación entre la imagen y quien la observa. De este modo, el espectador, al observar el grafiti-mural, consume un relato que fue originado por otros actores. En este sentido, el grafiti-mural puede ser visto como un objeto de exhibición que sirve como un

puente a otras realidades externas a la cotidianidad local, las cuales nacen de la capacidad de observar e imaginar del espectador. Aquí no se consume mediante relaciones económicas, sino más bien en el sentido en que la capacidad de ver del actor sirve de medio para obtener algo de la intervención artística. En otras palabras, Bourdieu menciona: "El consumo es, en este caso, un momento de un proceso de comunicación, es decir, un acto de desciframiento, de decodificación, que supone el dominio práctico o explícito de una cifra o de un código" (Bourdieu, 2010, pág. 232). Cada actante es decodificado y recodificado de nuevo por la percepción de quien interactúa con él, y después de ser reensamblado pasa a configurar la manera en que se vive el espacio imaginario de la zona.

En este proceso de reconstruir el espacio imaginado, las representaciones, imágenes, contenidos y mensajes de los grafiti-murales transportan la acción a los espectadores. Estas características del actante se imponen en el universo estético, cotidiano, político e histórico, donde pasan a formar parte de las realidades que configuran los diversos relatos que parten del espectador y dan cuenta de la manera en que se habita el espacio. Cada grafiti-mural está expresando un hecho en particular, y cada espectador al interactuar con la intervención genera su propia reflexión mediante sus propios procesos imaginarios, los cuales pueden reconfigurar una realidad al darle una característica de innovación. La cotidianidad del espacio se ve afectada por el grafiti-mural, lo que intenta exponer el actante cambia la manera en que se vive el lugar, y en un mayor alcance una zona. Como menciona Silva: "Por la repetición, que es repetición simbólica, se muestra que el orden del símbolo no es que esté constituido por el ser humano sino que este lo constituye. Y esa es la verdad estratégica del arte: trastocar ese orden valiéndose de sus instrumentos estéticos" (Silva A. , 2013, pág. 172). Los diferentes sujetos que transitan la zona resignifican el espacio púbico al momento en que su realidad se ve afectada por el actante.

La forma como se vive el espacio se ensambla con la manera como se percibe y habita el mismo. El espacio imaginado, por medio del relato que expone el grafiti-mural, resignifica así la forma como se vive el espacio público. Es mediante la interpretación del espectador frente al grafiti-mural que se revelan vivencias que parten del presente o que evocan experiencias del pasado. El actante "conduce a un encuentro de especial subjetividad con la ciudad: ciudad vivida, interiorizada y proyectada por grupos sociales que la habitan y que en

sus relaciones de uso con la urbe no sólo la recorren, sino la interfieren dialógicamente, reconstruyéndola como imagen urbana" (Silva A. , 2006, págs. 320-321). El actante permite en este caso tres acciones. La primera, que el espectador transcurra la ciudad o sus lugares de otras maneras por el cambio en el espacio físico. La segunda, que sean los relatos, las imágenes y contenidos del grafiti-mural los puntos de partida para la reflexión o la opinión de cada espectador. Y la tercera, que varios puntos de vista en relación con el actante sirvan como medio para reconstruir un imaginario urbano. Cuando el grafiti-mural se encuentra en el espacio público la acción "es tomada por otros y compartida con las masas" (Latour, 2008, pág. 71). El conjunto de diferentes imaginarios individuales ayuda a la construcción de un imaginario urbano, en los diferentes puntos de vista de cada espectador se entrelaza una idea común con connotaciones similares para un mismo espacio.

En lo que se refiere a la reconstrucción de un imaginario urbano, este permite un reconocimiento colectivo de cada sujeto, permitiendo así que los actores también sean "capaces de proponer sus propias *teorías de la acción* para explicar de qué modo se concretan los efectos de las acciones de los agentes" (Latour, 2008, pág. 88). Como se observará más adelante, cada espacio intervenido tiene efectos particulares, en donde los espectadores reconstruyen una experiencia colectiva a partir de los relatos que surgen de cada grafiti-mural. En este caso, existen desplazamientos o maneras subjetivas de imaginar un espacio, que como lo menciona Silva: "Se infiere, es la intersubjetividad de los humanos donde lo real y la fantasía se esfuman en su difícil interpretación y la simulación toma partido haciendo creer algo" (Silva A. , 2013, pág. 171). Cada grafiti-mural, entonces, transforma un espacio físico cambiando la manera como se habita el lugar, el carácter ideomorfo de cada actante genera diferentes percepciones en relación con el espacio intervenido y sus espectadores. Y finalmente, los diferentes puntos de vista de los espectadores sobre los relatos de las intervenciones cambian la forma como se vive el espacio público. En conjunto, la transformación del espacio físico y la resignificación del espacio imaginario permiten la renovación del espacio público.

### 3.2 Muros que dan cuenta de lo global: el Eje de la Memoria y la Paz construyendo un imaginario de memoria colectiva

Los muros del Eje de la Memoria y la Paz pueden ser considerados como actantes que dan cuenta de relatos nacionales, que a diferencia de los muros intervenidos por Machete tienen contenidos más generales. *El beso de los Invisibles* y *Víctimas* exponen contenidos con características más globales al referirse a situaciones de carácter nacional. *Víctimas* es el ejemplo más claro, ya que este grafiti-mural relata hechos colombianos. *El beso de los Invisibles,* aunque no exponga sucesos históricos, sí modifica una fotografía que expone no solo la cotidianidad bogotana, sino una realidad nacional de personas de bajos recursos marginadas en las calles. Los dos relatos se apropian del espacio público para modificar la manera como las personas que recorren por la avenida 26 habitan, perciben y viven esa parte de la ciudad, ya que al momento en que las intervenciones alteran la cotidianidad del espacio, este da cuenta de algo innovador en la zona. El espacio público, como menciona Silva:

"Nutre la base del arte público, que, al entrar más en el juego de la búsqueda de los significados antes que la obra material, precipita un encuentro de la estética con los entornos de la vida, las ciudades, los medios, las tecnologías, hasta llegar a deducir que queda <el artista en el lugar de la obra>, aun cuando quizá sea mejor decir que permanece no tanto el artista sino una nueva ruta demarcada, con nuevos signos de lectura, que arroja una nueva toma de conciencia urbana" (Silva A. , 2013, págs. 163-164).

Los dos actantes tratados como intervenciones artísticas y expresiones culturales exponen situaciones de lo que podría considerarse una realidad nacional, la cual más allá de transformar un espacio físico, quieren dar cuenta de sucesos y hechos para rescatar y tomar conciencia de ellos.

El Eje de la Memoria y la Paz tiene la intención de ser un punto de reconocimiento entre los espectadores y algunos hechos de violencia y situaciones de la cotidianidad nacional. *Víctimas* y *El beso de los Invisibles* resignificaron el espacio imaginario no solo de las personas que viven cerca de los muros, hacen parte además de una serie de muros que van dirigidos a las víctimas, a extranjeros y turistas que ven en las intervenciones relatos que buscan la reconciliación y la aclaración de hechos en tiempos de posconflicto colombiano. La ciudad de Bogotá busca ser protagonista en estos procesos de postconflicto, y una forma de dar cuenta de esto es que en su espacio público surjan intercambios de opiniones, maneras de habitar y transcurrir una zona que ha adquirido monumentalidad desde el año 2012. Esto es una manera de hacer ciudad desde los imaginarios que puedan surgir de sus ciudadanos,

que cómo menciona Silva: “Una ciudad se hace por sus expresiones. No sólo está la ciudad sino la construcción de una mentalidad urbana” (Silva A. , 2006, pág. 27). Los dos actantes del Eje de la Memoria y la Paz sugieren un contenido que influye en la percepción de los imaginarios colectivos nacionales, los cuales hacen posible la resignificación de la zona por el conocimiento que se adquiere de los muros. Los dos espacios públicos son ahora más recorridos, existe un flujo mayor de personas a lo que ocurría antes, cuando esos mismos espacios influían en imaginarios negativos de la población, como inseguridad y suciedad.

*Ilustración 18. Cotidianidad del Beso de los Invisibles. Fotografía de Mauricio Dueñas.*

Tal ha sido el impacto de las intervenciones de los muros de la Avenida 26 que ha llegado a ser noticia y tema de que hablar en diferentes medios de comunicación. Por ejemplo, Julián López de Mesa Samudio, columnista del periódico El Espectador, comenta:

> “Las obras beben de muchas fuentes y amalgaman lo cotidiano, lo mundano —la moda incluso— con las vivencias de esta y cualquier ciudad, pero también con las emociones, los anhelos, las frustraciones, los principios, los valores y las ideas de una generación joven, espiritualmente muy alejada de la generación de sus padres” (López de Mesa Samudio, 2013).

Los grafitis-murales en el espacio púbico son una forma de crear imaginarios para público mayor, a diferencia del espectador que va al museo o a la galería de arte, el transeúnte vive el espacio público desde su cotidianidad. En una entrevista, Camilo López, miembro de Vertigo Gaffiti, opina que *el Beso de los Invisibles* hace parte de "nuevos espacios de conversación para los bogotanos y les permiten, a través de iconos gráficos y mensajes no literales, crear sus propias historias y de esta forma establecer vínculos de pertenencia y reconocimiento dentro de la ciudad" (López en MSN noticias, 2014). Al igual que *el Beso de los Invisibles, Víctimas* tambien expone elementos que ayudan a la aclaración de hechos y es un homenaje a personas afectadas por el conflicto armado colombiano.

*Víctimas* también ha recibido diferentes opiniones en los medios de comunicación. La temática del actante ha servido como testimonio del pasado y punto de referencia en donde los saberes de las víctimas se entrelazan con las técnicas de los artistas. En una columna de El Espectador se menciona:

"Los murales responden a la necesidad de las víctimas de denunciar y de mantener limpia la memoria de sus seres queridos: quieren demostrar públicamente la dignidad de la persona asesinada y la injusticia en la cual su recuerdo, su memoria fue desdibujada. Los procesos colectivos de elaboración de los murales han servido de catarsis para procesar su duelo y reconstruir su verdad" (Ospina & Rolston, 2015).

Incluso cuando una parte del grafiti-mural fue alterado por el grupo neonazi Tercera Fuerza se dieron diferentes declaraciones sobre el acto. Una de ellas fue la del Secretario de Educación y encargado en ese momento de la Alcaldía de Bogotá, Óscar Sánchez, quien manifestó:

"Hay que proteger que estas obras de arte no sigan siendo destruidas porque son muy importantes para la expresión de una opinión sobre la historia de la guerra y de la brutalidad en este país. Cuando usted hace un mural para exaltar la memoria de las víctimas y para invitar a la paz, y otro viene y lo destruye y le pone consignas violentas, entonces uno se pregunta realmente qué quieren los extremismos frente a la paz de este país" (Caracol Radio, 2014).

Si bien los dos actantes del Eje de la Memoria y la Paz han entrado al debate público, la manera como se habita, se percibe y se vive la zona es diferente para cada espectador.

Los dos actantes no solo mejoraron estéticamente el espacio físico, además, exponen un relato que tiene implicaciones en la creación de imaginarios individuales y urbanos. El contenido de *El beso de los Invisibles* y *Víctimas* son tratados como hechos nacionales, los cuales son reconstruidos e interpretados de diferentes maneras por cada transeúnte o espectador. Como menciona Latour: "Brindar una pieza de información es la acción de dar forma a algo" (Latour, 2008, pág. 316). Ese algo al que se refiere Latour pueden ser los imaginarios que surgen y se materializan en los pensamientos, interpretaciones y reflexiones que parten de los muros y de quienes interactúan con ellos. En este caso, los imaginarios "serían precisamente aquellas representaciones colectivas que rigen los sistemas de identificación social y que hacen visible la invisibilidad social" (Silva A. , 2006, pág. 104). Cada grafiti-mural otorga un contenido al espectador, el cual mediante su testimonio recrea una representación que lo aproxima a un imaginario que lo identifica colectivamente.

La forma en que se habita, o se transcurre por la avenida 26, se ve influenciada por los cambios en las prácticas de sus espectadores en relación con el sector. Un ejemplo de esto es la opinión de David, transeúnte del Eje de la Memoria y la Paz, el cual menciona sobre *Víctimas*: "Cuando uno recorre la 26, los murales allí plasmados me hacen reflexionar sobre la memoria y otras cosas relacionadas con el conflicto de mi país" (Transeúntes del Eje de la Memoria y la Paz, 2017). Otro ejemplo es el testimonio de Katerine, quien menciona que *El beso de los Invisibles "*es una nueva forma de transitar por la ciudad, ya que la imagen genera una serie de sensaciones relacionadas con las experiencias personales y la apreciación de la técnica y el contenido del muro, lo cual cambia la manera de ver y sentir la cotidianidad de la ciudad" (Transeúntes del Eje de la Memoria y la Paz, 2017). Estos dos actores reconocen el cambio por parte del actante en el espacio físico, pero además incluyen la capacidad de sentir y reflexionar de manera diferente la zona por los dos grafitis-murales. Mientras que para David *Victimas* actúa como un medio de resistencia frente al olvido y la indiferencia de la realidad política y social del país; para Katherine *El beso de los Invisibles* es un mediador en la manera en que ella transita la zona a través de sus recuerdos y la forma en cómo se siente recorriendo la ciudad.

*Ilustración 19. Varias personas tachando las consignas del grupo Tercera Fuerza con frases de la UP. Fotografía de Andrés Monroy Gómez*

Los actantes permiten que se puedan reconocer hechos, o en palabras de Bourdieu: "En un sentido, se puede decir que la capacidad de ver es la capacidad del saber o, si se quiere, de los conceptos, es decir, de las palabras que se tienen para nombrar las cosas visibles y que son como programas de percepción" (Bourdieu, 2010, págs. 232-233). La manera en que se percibe cada grafiti-mural permite acercarse a otras realidades o contextos. Los se vuelven puentes que acercan a otro tipos de situaciones, ya que lo que se encuentra en el contenido de la intervención son testimonios, hechos o interpretaciones que no hacen parte del presente. David menciona que *Víctimas*: "Es capaz de acercarme a otros contextos, otros imaginarios u otras realidades en tanto que me pone a con jugar la imaginación" (Transeúntes del Eje de la Memoria y la Paz, 2017). Una biciusuaria de las calles bogotanas dice acerca de *Víctimas*:

> "Los tres muros al principio me causaron impresión, las cifras que decían ahí yo no las conocía. Tanto el que dice memoria como el que habla de los sindicalistas fueron los que más me gustaron. Era una realidad desconocida. Uno más o menos tiene idea de la UP y la manera en que el Estado los fue matando, pero los otros dos muros me mostraron algo desconocido" (Transeúntes del Eje de la Memoria y la Paz, 2017).

Mientras que unos espectadores ven en la intervención una oportunidad para reconstruir una historia nacional, otros ven la oportunidad de reconciliación con las personas afectadas por los hechos violentos nacionales.

Otros espectadores mencionan sobre el contenido de *Víctimas* que:

"Se asocia parcialmente con el hecho que la persona no murió sola, fue asesinada acompañada de otras personas de su comunidad, o como parte de una campaña más amplia de represión o desplazamiento. La memoria colectiva y la necesidad del reconocimiento de la inocencia de las víctimas por parte de la sociedad hace indispensable la búsqueda de la verdad, la justica, la reparación y la garantía de no repetición para la construcción de la paz" (Ospina & Rolston, 2015).

Este actante permite un conocimiento en el espectador, las cifras que tienen los tres muros intervenidos demuestran hechos que permiten acercarse a otros contextos. Mientras que *Víctimas* tiene implicaciones en el conocimiento o los saberes de los espectadores, *El beso de los Invisibles* genera sentimientos en otros agentes. Este último actante, como menciona un espectador, es:

"Un instante que congela el tiempo y el espacio. Un beso, algo común a toda la humanidad, ha tenido y tiene tantas explicaciones que la mayoría de nosotros ha decidido vivir en la completa ignorancia acerca de los porqués. Un beso es un acto de fe; uno de los pocos que quedan. Íntimo, único, rebelde, el beso es el triunfo de la intuición" (López de Mesa Samudio, 2013).

Aparte del gesto del beso, Katerine indica: "Los colores, la posición de los dos sujetos y ese pequeño detalle de la paloma hace más alegre el ambiente. No sé si son los colores, pero ver esos amarillos, naranjas, y todos esos colores revueltos en los pantalones me hace sentir feliz al pasar por acá. Los colores trasmiten una energía positiva en el ambiente" (Transeúntes del Eje de la Memoria y la Paz, 2017). *El beso de los Invisibles* resignifica los imaginarios desde lo sentimental, sin apelar a hechos específicos el actante genera emociones positivas en sus espectadores.

Estos testimonios sobre los dos actantes resaltan la acción del grafiti-mural de poder resignificar espacios imaginados. Ahora los dos actantes tienen la capacidad de transportar los pensamientos y las percepciones de los espectadores a la manera como se vive la ciudad, y más específicamente esta zona. En conjunto los dos actantes cambiaron la forma como se habita y se vive la zona. Hay nuevas percepciones por parte de los espectadores que apuntan a un nuevo espacio. Daniel, un espectador, menciona sobre los espacios intervenidos por estos dos grafitis-murales:

"Ahí a veces se veían como tan mal los tachones, unos encima de otros, como sin forma ni nada. Yo creo que antes había la mera concepción no más que uno veía más basura, más habitantes de calle por ahí, veía más suciedad, veía más cosas feas. Ahora, en el momento en que hacen estas intervenciones se refleja un poco más el otro lado. Un poco más de seguridad, de limpieza. Las intervenciones le dan ese toque de urbe que le quieren dar a Bogotá" (Transeúntes del Eje de la Memoria y la Paz, 2017).

Entrelazar la parte física y la parte imaginaria de un contexto en relación con diferentes imaginarios individuales puede no tener fin, cada uno vive la ciudad de maneras diferentes. Sin embargo, como menciona Latour: "Cualquier interacción dada es delineada por la multiplicación, el enrolamiento, la implicación y el pliegue de actores no humanos" (Latour, 2008, pág. 276). En este caso, los dos actantes reúnen diferentes perspectivas, las cuales permiten la renovación del espacio público mediante un imaginario urbano.

La transformación del espacio físico y la resignificación del espacio imaginario renuevan el espacio público de manera material y subjetiva. David, en relación con *Víctimas,* menciona: "Sí hay una clara trasformación en cómo me relaciono con el espacio a diferencia de si no estuviera la intervención, me evoca recuerdos sobre amores, alegrías, tristezas y hechos. Si no estuviera el mural tal vez ni me percataría de que estoy en este punto en particular" (Transeúntes del Eje de la Memoria y la Paz, 2017). Otra espectadora sobre *Víctimas* dice: "Esta zona se volvió más transcurrida desde que intervinieron los muros. Yo paso en la cicla y no siento como la misma angustia de antes de me van a robar o a pasar algo malo. Los murales renovaron esta zona, la hicieron más alegre en el sentido que hay algo con que distraerse mientras se pasa por acá" (Transeúntes del Eje de la Memoria y la Paz, 2017). Este Sector de Teusaquillo cambió la manera en que la gente vive la zona, los espectadores o transeúntes sí sienten que hubo un cambio positivo, *Víctimas* es el primer ejemplo de que un grafiti-mural puede alterar un contexto, generar diferentes percepciones y cambiar la manera en que se vive el espacio público.

*El beso de los Invisibles* también renueva el espacio público desde ámbitos más sentimentales. Katerine, quien menciona sobre *El beso de los Invisibles*: "El muro cambió el aspecto del espacio,  en términos de renovación sería válido para mí afirmar que el grafiti reconstruye la forma de apreciar la ciudad, seguramente si la imagen no estuviera en el lugar, ni se podría localizar la ubicación del edificio" (Transeúntes del Eje de la Memoria y la Paz, 2017). A este testimonio se suma el de Daniel, quien indica:

"Sí hubo un cambio como en la concepción de nosotros como ciudadanos, de los que recorremos la 26, de los que pasamos por ahí, transitamos. Con estos grafitis con estas intervenciones sentir un poco más de comodidad en el espacio, eso es lo que me pasa a mí. Al verlo con estos grandes murales, bien hechos, bien bonitos. Creo que uno puede familiarizarse un poco más con el espacio. Lo que no pasaba antes del 2012 con estas paredes de cemento y rayadas con cosas que no entiende la mayoría de las personas (Transeúntes del Eje de la Memoria y la Paz, 2017).

El actante no solo insinúa un gesto, también da cuenta de la capacidad de los artistas por diferenciarse de otro tipo de expresiones, que como el solo grafiti considerado como vandálico daña las estructuras físicas de la ciudad. Este actante por medio de sus colores, su gesto en particular, su conformación armoniza la zona, hace que transcurrirla sea una experiencia diferente a la que existía con muros grises y con diferentes *tags* esparcidos por la zona que daban la impresión de inseguridad o suciedad.

En conclusión, todas estas opiniones diferentes apuntan en común a un cambio significativo en lo material y lo subjetivo. Los diferentes actores que han participado en la creación de imaginarios individuales sí creen que los muros intervenidos en el Eje de la Memoria y la Paz cambiaron la forma como se habita y se vive el espacio público de la avenida 26. Transcurrir este corredor es diferente a como era antes de la existencia de los grafitis-murales. Se podría decir que desde el año 2012 se cambia la manera como la gente siente y percibe el espacio público, lo cual:

"Se relaciona con la competencia para vivir en una ciudad, con la capacidad para entenderla en su desarrollo y en cada momento; un espacio tópico, en el que se manifiesta físicamente el espacio y su transformación; un espacio tímico que se relaciona con la percepción del cuerpo humano, con el cuerpo de la ciudad y con otros objetos que le circundan, y otro no menos importante, un espacio utópico, donde atendemos a sus imaginarios, a sus deseos, a sus fantasías que se realizan con la vida diaria" (Silva A. , 2006, pág. 145).

*El beso de los Invisibles* y *Víctimas* renuevan el espacio público transformando el espacio físico y resignificando el espacio imaginado de las personas que viven esos espacios desde la cotidianidad de lo material y lo subjetivo. En estos casos, hubo un cambio en el imaginario urbano de la zona, dejan de ser espacios imaginados como inseguros y sucios, y se convierten ahora en espacios públicos recorridos, interpretados y vividos por sus ciudadanos. Existe un mayor interés en transitarlos, una mayor comodidad en habitarlos y un cambio en la infraestructura urbana que hace más interesante la ciudad.

### 3.3 Muros que dan cuenta de lo local: Machete y la resignificación de espacios vecinales

En el barrio Isla del Sol y en el parque El Tunal los dos grafitis-murales ayudaron a que los espacios fueran visualmente más cálidos para sus cohabitantes. *La Memoria es Resistir* y *Mi Barrio Mi Gente* aparte de modificar la cotidianidad del espacio físico, cambiaron la manera como se habita, se percibe y se vive el barrio o los espacios públicos de la localidad. Por un lado, en el caso de "*Mi Barrio Mi Gente*" el actante ayudó a crear imaginarios de identidad en relación con su comunidad y a pensar el lugar como un espacio de reconocimiento vecinal. Por otro lado, "*la Memoria es Resistir*" ingresó a las relaciones del parque exponiendo un relato que evoca imaginarios del pasado, en donde el lugar se convierte en un espacio de encuentro con los recuerdos o experiencias de sus espectadores. Ambos actantes resignificaron la concepción de los respectivos lugares por medio de diferentes imaginarios individuales y urbanos.

Los actantes en estos casos tuvieron influencia en las realidades de los espectadores por medio de sus contenidos y mensajes. Como menciona Silva: "Lo imaginario, afecta, filtra y modela nuestra percepción de la vida y tiene gran impacto en la elaboración de los relatos de la cotidianidad" (Silva A. , 2006, pág. 106). La cotidianidad de los espectadores cambia en el momento en que cada grafiti-mural ingresa a las dinámicas del espacio público. Por un lado, en el caso de Isla del Sol, el contenido y mensaje del actante puede ser visto o interpretado en un espacio abierto sin restricción de horarios. Por otro lado, en el caso del parque El Tunal, lo que expone el actante remodela un espacio del lugar. Aparte de lo que se expone, las intervenciones pasaron a ser parte de los espacios públicos de la zona e influenciaron a sus cohabitantes o su comunidad. La manera en que se habita el espacio público y la forma como se percibe cada actante permiten la creación de un imaginario urbano entretejido de imaginarios individuales, el cual ayuda a la renovación del espacio público.

Primero, en el caso de Isla del Sol, es relevante preguntarse: ¿de qué forma el grafiti-mural se adhiere a la cotidianidad del barrio de donde se apropia de manera física? Y ¿de qué manera el actante crea nexos de identidad con el espectador o habitante del barrio? Una de las maneras por las cuales el grafiti-mural puede crear procesos de identidad es mediante las representaciones, el contenido y el mensaje que se encuentran en el actante al momento en que toma agencia en el barrio. Las representaciones hacen parte del contenido y el mensaje del grafiti-mural, las cuales en conjunto ayudan a que el espectador interactúe con la obra de diferentes maneras y bajo diferentes dinámicas. Por un lado, el muro intervenido al hacer parte del barrio refleja los intereses de algunos de sus miembros, en este caso su población infantil, la cual tiene algo que expresarle al resto del barrio; sus testimonios e intereses se toman un espacio físico de la comunidad. Por otro lado, al ser un muro elaborado en un trabajo de equipo, se entretejen nexos de comunidad y de empatía con el otro que también habita el barrio. La obra entonces no solo es la apropiación material de un muro, ahora también es el reflejo de la colectividad que ayudo a construirla. Como menciona Bourdieu:

*Ilustración 20. Comunidad de Isla del Sol en la elaboración del grafiti-mural. Archivo personal.*

> "Una obra aparece como <semejante> o <realista> cuando las reglas que definen sus condiciones de producción coinciden con la definición vigente de la visión objetiva del mundo o, más precisamente, con la <visión del mundo> del espectador, es decir, con un sistema de categorías sociales de percepción y apreciación que son producto de la frecuentación prolongada de representaciones producidas según esas mismas reglas" (Bourdieu, 2010, pág. 80).

La intervención del muro de Isla del Sol expone un relato que fue construido colectivamente entre los integrantes de Machete y la comunidad. Su contenido adquiere veracidad en el momento en que la forma en que se produjo coincide con la realidad del barrio, con representaciones que aluden a sus miembros y con un mensaje que recoge la intención de reunir o integrar a la comunidad con su entorno.

En "*Mi Barrio Mi Gente*" las representaciones existentes, más allá de denotar formas y figuras, expresan experiencias, memorias y mensajes. El esténcil del niño alude a la imagen simbólica de quien hacia parte del barrio, pero ya no está[15]. El grafiti-mural está ayudando a crear vínculos de unión por una memoria colectiva de quienes hacen, o fueron parte del barrio. El esténcil es una imagen superviviente de la presencia de él mismo en el barrio, la cual permite que sus habitantes se identifiquen con la obra. En una visita al barrio, Diana, una niña que participó en el proceso de elaboración e intervención del muro menciona: "El niño que está pintado era mi amigo en el comedor comunal. Ahora que se fue, paso por acá para recordarlo. El grafiti me ayuda a no olvidarme de él" (Comunidad Isla del Sol, 2015). Este testimonio pone en evidencia que el actante sirve para activar la memoria de sus habitantes, creando imaginarios que rescatan personajes del pasado del barrio. Al momento

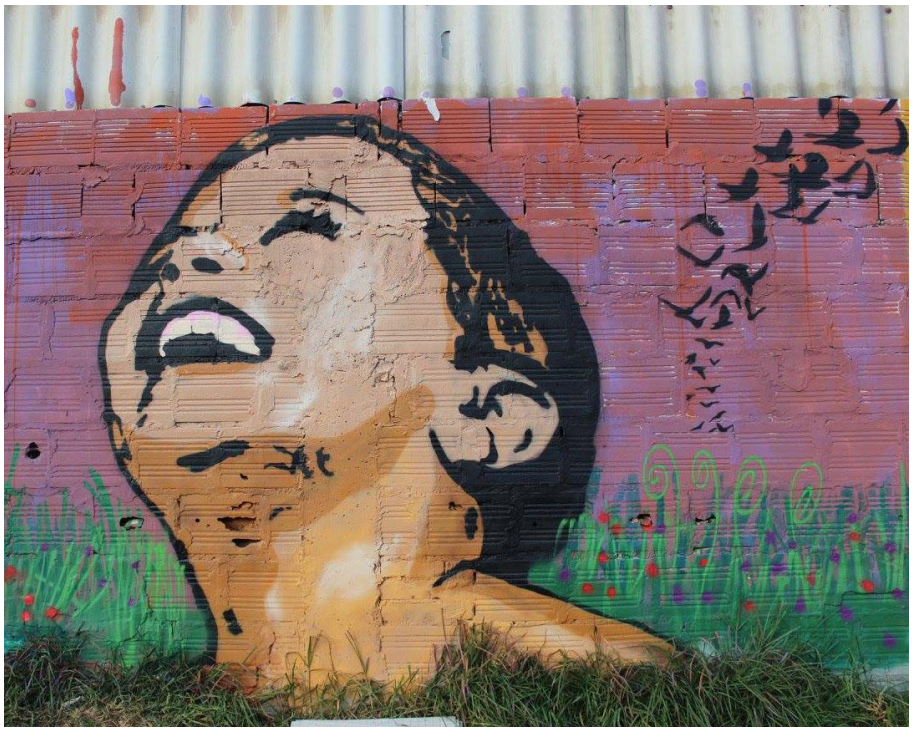

*Ilustración 21. Esténcil de quien hacía parte del barrio. Archivo personal.*

[15] En los talleres realizados por Machete el niño asistió a los dos primeros talleres, luego nunca volvió. Ni a los talleres ni al comedor. Cuando Machete se encontraba en la elaboración del diseño, un vecino del barrio contó que el niño y su familia fue desplazada por grupos paramilitares de limpieza social.

en que el grafiti-mural rescata recuerdos en sus habitantes, la zona se habita de otra manera, deja de ser un muro vacío y se convierte en un espacio que al transcurrirlo impacta en la memoria de sus habitantes.

Un espectador ajeno al barrio tal vez no identifique quién es el niño que está pintado, pero los habitantes del barrio sí reconocen en la intervención a alguien que formó parte de su comunidad. A través de esta intervención se origina un proceso de identidad que ayuda en la renovación del espacio público. La manera como se percibe el espacio público también ayuda en la creación de ese proceso de identidad. El contenido y sus representaciones vienen acompañadas por la psicología de los colores, la cual ayuda a resignificar el lugar denominado "hostil" por medio de tonos más tropicales o "cálidos", los cuales en conjunto cambian la percepción de los espectadores en relación con su zona. Cutuka, refiriéndose a la psicología del color y su papel de volver más cálido un lugar, indica:

"Los colores despiertan sentimientos en la gente. Esos colores en el entorno dan cierta armonía. Tú vas y el verde es un color que te apacigua: tranquilo, como en otro espacio. La naturaleza, por más que estemos en el concreto, la naturaleza siempre nos va a dar una sensación de bienestar. Cuando tú ves la fachada de un lugar agradable, todo eso lo convierte en un lugar cálido para uno estar. El color siempre va a influir en el sentimiento de las personas" (Machete Colectivo Gráfico, El ambiente cálido, 2015).

No solo es su contenido, es también la manera como se percibe el grafiti-mural que el espectador puede resignificar un espacio imaginado y así renovar un espacio público.

En el momento en que la intervención toma una agencia en el espacio, el actante puede configurar los imaginarios de la comunidad por medio del contenido y el mensaje, y a su vez, resignificar el espacio público a través de representaciones simbólicas que buscan establecer una identidad en el barrio. Este actante acude a la representación simbólica como un método para crear identidad, más exactamente, que la intervención inquiete al espectador frente a la realidad social del barrio, para que así el espectador se sienta reconocido con su comunidad y espacio. Tal como propone Latour: "Cuando se enfrenta a un objeto, atienda primero a las asociaciones de las que está hecho y después mire cómo ha renovado el repertorio de vínculos sociales" (Latour, 2008, pág. 328). Tal como sucedió en el caso del barrio Isla del sol, el

actante conectó diferentes interpretaciones que originaron un imaginario urbano de identidad comunitaria.

El grafiti-mural permite que exista una relación bidireccional entre lo "humano" y lo "no humano". Lo "humano" en este caso son los actores, espectadores o habitantes quienes interactúan con lo "no humano", el grafiti-mural. El actante se vuelve un agente no humano que permite que existan realidades imaginadas relacionadas con el contexto local, las cuales parten de lo material y tiene como fin darle una resignificación al espacio concebido perteneciente a la cotidianidad de lo "humano", es decir, el espacio vivido de manera material y subjetiva. José, un miembro del barrio, menciona: "Me gusta mucho el pájaro y el dibujo del niño. El pájaro me muestra algo que no es común ver por acá, si no es una paloma uno no ve otro tipo de pájaro… Me siento identificado con el niño riendo, verlo reír me da alegría, por eso paso por acá después de almorzar en el comedor comunitario" (Comunidad Isla del Sol, 2015). Este actante permite que exista un desplazamiento hacia lo imaginado, en este caso hacia otro ambiente. Mientras que el carácter natural, como el ave, realiza un desplazamiento hacia algo imaginado, las experiencias de la comunidad, como es el caso del esténcil del niño, se apropian simbólicamente del espacio material para transmitir nuevos espacios posibles, o mejor, nuevas experiencias que empiezan por la intervención y que terminan interpelando al espectador o habitante del barrio.

*Mi barrio Mi gente* cambió la forma como la comunidad del barrio Isla del Sol habita y vive esa zona denominada como "hostil". Este actante es capaz de ejercer nuevos sentimientos y percepciones que hacen el ambiente más "cálido" y habitable para su misma comunidad. Don Jorge, dueño del predio en donde se realizó el grafiti-mural, menciona: "No pensé que la pared iba a quedar así de bonita. El muro como que le da un nuevo aire a este lugar" (Comunidad Isla del Sol, 2015). Otro testimonio de la persona encargada del parqueadero nocturno, Marta, dice: "Esos dibujos cambiaron totalmente este lugar. Ahora es más bonito, dan como más ganas de estar acá" (Comunidad Isla del Sol, 2015). Como se puede ver, la intervención artística permite que surjan nuevas interpretaciones alrededor del lugar del cual se apropia. Estas interpretaciones permiten asociaciones con la realidad del transeúnte y el mensaje-contenido de la obra mediante lazos simbólicos entre el espacio imaginado y el espacio vivido.

La intervención del barrio Isla del Sol es otro ejemplo de cómo un grafiti-mural renueva el espacio público. En este caso, aparte de la transformación del espacio físico, la resignificación del espacio imaginado se da mediante lazos de identidad entre sus habitantes. Los nexos que se entretejen colectivamente por diferentes espectadores sobre la intervención exponen un imaginario urbano. La mezcla entre lo imaginario (el ave ajena a la cotidianidad del barrio), lo real (el esténcil de quien hacía parte del barrio) y lo que se percibe (los colores y el texto) pone en evidencia que el espacio público se renovó por un proceso de identidad en común. Esa zona ahora es un lugar de encuentro en donde se habita y se vive el barrio de una manera diferente. Como último testimonio, un niño del barrio dice: "Ahora sí dan ganas de pasar por acá. Desde que pintaron vengo a jugar fútbol con mis parceros después de almorzar. Si no fuera porque llegan los carros al parqueadero, me quedaría más tiempo acá" (Comunidad Isla del Sol, 2015). En conclusión, el lugar ahora es un espacio totalmente diferente al que se habitaba y se percibía en la comunidad. Se renueva el espacio público en el momento en que sus habitantes lo apropian simbólicamente y hacen más uso de la zona para fines diversos.

Segundo, en el caso de "*La Memoria es Resistir",* el actante tiene la capacidad de actuar en el espacio público mediante la interacción de los pensamientos de la población que visita el parque y las experiencias del pasado que pueda generar este con quien lo observe. La anciana campesina, los cultivos y las mazorcas están trasladando del espacio físico al espectador a un espacio que se acerca a la naturaleza mediante procesos de asociación que surgen de la obra y se configuran con las experiencias y recuerdos del espectador. En este caso, existen "formaciones narrativas, modos como se muestra y auto representa la vida, lo cual, en realidad, va a conectarse con razones profundas de identidad social" (Silva A. , 2006, pág. 122). El actante representa una visión del pasado reconstruida, la cual da como resultado un trabajo de memoria colectiva con personas de mayor edad y miembros de Machete. El conocimiento fue distribuido por un relato a un espacio público donde convergen diferentes espectadores de diversas edades. El muro resignificó los imaginarios de los espectadores y personas que trabajan cerca de la intervención.

*La Memoria es Resistir* cambió la manera como se habita esa zona del parque. Por un lado, Cielo, asistente de la administración del parque menciona:

"El muro es un cambio en el parque. Es algo bonito. No solo por lo que tiene dibujado, también por sus colores, es agradable. Yo soy de las que digo que toca apoyar este tipo de cosas. Cosas que sean bonitas, agradables para todo público. Que el viejito pase y le guste, que el niño pase también y le agrade. Que papás traigan a sus hijos a ver el mural, a querer visitar el parque" (Personas del parque El Tunal, 2017).

El actante transformó el aspecto físico del lugar, y le agregó contenidos estéticos que van dirigidos a todo tipo de espectadores, su contenido hace que el espacio sea interesante para transcurrirlo. Por otro lado, Nelson, vendedor de alimentos en el parque, indica: "El mural cambió la forma en que la gente transcurre por la zona. La gente pasa y se asombra ahora por su contenido. Viene gente y se toma fotos a lado del muro, gente de todas las edades. Niños, gente mayor, de cualquier edad. Su contenido cultural cambió el lugar" (Personas del parque El Tunal, 2017). Que la gente decida tomarse fotos en el muro indica que hay un cambio positivo en el lugar, la composición del muro es atractiva para algunas personas. La cotidianidad del parque y lo que expresan sus muros son ahora un atractivo del lugar para activar la asistencia e ingreso de personas en el parque público.

A esto se le puede sumar el testimonio de Rafael, vendedor de *Bon Ice*, quien dice: "Llega mucha gente, sobre todo de todas las edades a mirar los dibujos, a tomarse fotos, y a decir esta pintura, para qué, muy bonita. Señores de la tercera edad pasan y la miran, y quedan admirados. La gente que pasa se admira, y mira el dibujo y dice: ese dibujo está bien hecho, para qué" (Personas del parque El Tunal, 2017). La impresión que tiene este espectador del grafiti-mural resume parte de la acción que toma el actante en el espacio público. *La Memoria es Resistir* permitió que el lugar tomara otro significado y que fuera más seductor pasar por esa parte del parque. Un visitante de la tercera edad menciona: "Esto sí es bonito, no es como esos garabatos que no se entienden. Lo que había antes no se entendía, no decía nada. Esto sí dice algo, habla de una generación" (Visitantes de El Tunal, 2017). El actante permite que el lugar ahora exponga un relato que es acogido de diferentes maneras.

La manera en que se percibe el grafiti-mural muestra los diferentes imaginarios que pueden surgir en diversos espectadores. Nelson menciona: "La mujer deja mucho que decir. En ella se notan los años, el trabajo. Sus rasgos campesinos muestran una parte importante de la sociedad, todas aquellas personas trabajadoras, guerreras del campo. Verla pintada en la ciudad muestra cómo mucha gente se desplaza a la ciudad por mejores oportunidades"

(Personas del parque El Tunal, 2017). Mientras que Nelson rescata un carácter social del muro, al exponer un tipo de población en específico como es el caso del campesinado, otras personas ven en el muro recuerdos y experiencias. Tal es el caso de Rafael, quien recuerda: "En esa parte donde yo estaba se veían así esos surcos, esas mazorcas. Muy hermoso, muy atractivo. Me recuerdan las montañas de donde vivía. Totalmente admirado" (Personas del parque El Tunal, 2017). Lo que perciben los diversos espectadores del actante muestra la resignificación del espacio imaginado, a cada uno el muro le produce algo diferente en su percepción y maneras de interpretar su contenido.

El actante también influye en el gusto y maneras de imaginar el pasado del territorio. Primero, Cielo indica: "Personalmente me gusta mucho el dibujo. La cara de la mujer expresa mucha ternura, como esperanza en sus ojos. Las dos mazorcas y como esos pastizales yo las entiendo como representaciones del campo, como también lo que se sembraba por acá. Y la frase dice mucho, como que la memoria es importante, más la de la gente mayor" (Personas del parque El Tunal, 2017). Segundo, Daniela, visitante del parque dice: "Esta pintura me hace pensar en mi abuela, aunque yo venga de otro lado, el dibujo de la señora me hace recordarla. Los colores morados y rosados me gustan mucho, en esa forma en especial. Son como un tipo de viaje en el tiempo, como que esos humos la arrojan del pasado a aquí" (Visitantes de El Tunal, 2017). Tanto Cielo como Daniela crean diferentes imaginarios, pero ambas tienen en común que estas dos interpretaciones aluden al pasado, por un lado, la forma como era la localidad y, por otro lado, las vivencias que se activan en la memoria de sus espectadores. Estos cuatro imaginarios individuales pueden ser reconstruidos como un imaginario urbano con base en la manera en que la gente vive el espacio público.

*Ilustración 22. Daniela y su madre en el muro. Archivo personal*

La nueva forma como se habita el parque y se percibe el muro permite que el espacio pueda ser vivido de otra

manera. El espacio se transforma materialmente y se resignifica la manera de recorrerlo mediante un relato que expone diferentes experiencias entretejidas del pasado. Según varios espectadores, el espacio sí se resignificó para ellos, tanto para personas que hacen parte de la cotidianidad del parque, ya sea que tenga puestos de venta o puestos administrativos dentro del parque; como personas que lo visitan eventual o diariamente. Para don Gregorio: "Caminar por acá ahora es mejor. Disfruto pasar por acá, verlo, admirarlo. Todos los días salgo a caminar y aunque esta entrada está retirada de donde vengo me gustar pasar por acá. Ver que todavía está intacto me alegra" (Visitantes de El Tunal, 2017). Para Cielo: "Yo sí creo que el espacio se resignificó. Empezando por que la pintura ha durado ya un buen tiempo, no la han venido a dañar. Además, se ve esta parte del parque agradable, cosas que no pasan en otras entradas del parque. El lugar cambió para bien, se ve bonito" (Personas del parque El Tunal, 2017). Estos dos testimonios dan cuenta de que el lugar mejoró y que el cambio que tuvo influenció la manera en que se vive esa parte del parque. Aunque esta intervención se encuentra en el interior del parque, sus diferentes visitantes cuidan el espacio, bien sea no jugando futbol en la pared, no botando basura alrededor de la intervención, ni rayándolo con consignas políticas, religiosas o futbolísticas.

También existen otros testimonios que apuntan a las características del grafiti-mural y nuevas oportunidades en el espacio público. Primero, Nelson dice: "Claro que pienso que se resignificó el lugar. La gente pasa y se asombra de lo que ve. Antes lo que había no producía asombro alguno. El contenido cultural que tiene hace que la gente pase, se tome fotos, quiera estar aquí. La gente pasa por acá y eso es bueno, tanto para el parque como para mí. Hay más posibles clientes por acá" (Personas del parque El Tunal, 2017). Segundo, Daniela cuenta: "¡Uh! Claro que cambió. Antes esta parte del parque era más sola, ahora como usted puede ver hay más gente[16]. Yo vengo los domingos con mi familia y a veces jugamos fútbol con otra gente que también viene al parque. El lugar cambió, se siente más chévere venir acá" (Visitantes de El Tunal, 2017). El actante renovó el espacio público y ahora ofrece nuevas oportunidades para la gente que trabaja a su alrededor y otras formas de sentir y promover la

[16] Es importante resaltar que ese día era un domingo, día en el cual varias personas hicieron énfasis en que era el día en que más gente iba al parque. También es necesario mencionar que las entrevistas realizadas este día se hicieron antes de las 3 p.m. Según varios testimonios, el parque empieza a desocuparse el domingo después de las 3 de la tarde.

visita al parque. Los recuerdos, las experiencias y las oportunidades que puede ofrecer el actante por medio de su relato y composición hacen que la acción sea vista, percibida y vivida.

*La Memoria es Resistir* hace parte de diferentes percepciones que apuntan a un cambio significativo en el espacio público. La manera en que es percibido el grafiti-mural y vivida esa parte del parque es el resultado de una imagen en común de un imaginario urbano. En este caso, "las imágenes de los imaginarios urbanos son aquellas en las que conviven los ciudadanos en su diario vivir, producidas sin ninguna intención de arte y que más bien las viven como su propio entorno" (Silva A. , 2013, pág. 184). Este grafiti-mural agrupa diferentes intereses, expectativas y aproximaciones a otras realidades que no hacen parte de la cotidianidad del lugar. Todo esto que agrupa el actante permite que la intervención pase a la cotidianidad de sus espectadores de manera positiva. La transformación del espacio físico y la resignificación del espacio imaginado hacen posible que el espacio público se renueve y adquiera nuevas características por parte de sus espectadores de diferentes edades y pensamientos.

**Con su permiso le rayo esto: conclusiones de la resignificación del espacio público**

Como se pudo observar, después de los procesos de apropiación física de cada grafiti-mural en un lugar específico se empieza una resignificación del espacio imaginado. Con la transformación del contexto en donde se realiza la intervención artística (apropiación material) y de los diferentes procesos que surgen del actante en relación con quienes cohabitan con la intervención artística (apropiación "subjetiva") los cuatro espacios públicos se renovaron. Primero, la apropiación material por parte del grafiti en el espacio público permite la transformación del mismo. A partir de ahí, en el espacio surgen cambios del paisaje artístico de la zona. En este punto, existe una reconfiguración del lugar, la cual nace de la transformación que origina el grafiti mediante su apropiación material del espacio. Segundo, la apropiación subjetiva del grafiti nace por medio del contenido-mensaje que denota otras realidades, como la resistencia al no olvido que influye *Victimas,* la empatía hacia otro tipo de poblaciones marginadas que muchas veces son discriminadas o ignoradas como es el caso de los habitantes de calles, los testimonios de la población infantil de como recuerdan y

anhelan su barrio o, la memoria de los primeros pobladores de la localidad de Tunjuelito en donde sus recuerdos y experiencias son el puente hacia el pasado del territorio. Estas otras realidades que no se materializan en el presente muestran que los muros son en sí otras formas de visibilizar, pensar, imaginar y recordar los diferentes espacios. Las diferentes representaciones que posee el grafiti-mural ayuda a que el espectador-habitante interactúe con él, hasta tal punto que el actante adquiere una agencia en el espacio, permitiendo así que el espectador lo apropie y lo sienta como parte de su cotidianidad. En este último punto el espectador se identifica con el grafiti-mural.

La renovación del espacio público empieza por un cambio material del espacio público y termina en una apropiación subjetiva por parte de quien cohabita con él. Por un lado, el Eje de la Memoria convierte de un espacio con paredes grises y lleno de *tags* sin sentido para la mayor parte de la población a un lugar significativo de homenaje a las víctimas. Sus espectadores no solo notaron un cambio material, además sus pensamientos y reflexiones hacen que el lugar adquiera nuevos elementos subjetivos. *El beso de los Invisibles* y *Víctimas* son ahora nuevos agentes en el espacio público, sus contenidos y mensajes dan cuenta de hechos nacionales que tienen como fin ser medios en la reconstrucción del pasado colombiano. Los dos actantes renuevan el espacio físico al darle nuevos elementos simbólicos y materiales a la zona.

Por otro lado, en el caso de Machete, la manera como el grafiti renueva el espacio público va más allá de la transformación del lugar. Los dos grafitis-murales hacen que el lugar sea más habitable para sus distintas comunidades. Aparte de los colores y la composición, estos actantes nacieron para y con la comunidad. En el caso de Isla del Sol, en un primer momento *Mi barrio Mi gente* nace para el barrio para después volverse parte del mismo mediante procesos estéticos que reconfiguran el lugar intervenido. En un segundo momento, el mensaje y contenido que expresa el colectivo Machete en sus intervenciones se entrelaza con la concepción de un espacio vivido y uno imaginado que denota ahora una nueva resignificación del espacio público. En el caso de *La Memoria es Resistir,* el trabajo de memoria colectiva que se realizó con personas de mayor edad se trasladó a un nuevo espacio donde convergen miembros de la comunidad de todas las edades. El muro cambió materialmente y empezó a dar cuenta de hechos del pasado del territorio.

La manera en que los diferentes espectadores habitan la zona tiene que ver con la forma en que la transcurren. En este sentido, las cuatro intervenciones pueden ser vistas como parte de diferentes:

> "Juegos estéticos que irrumpen en el espacio urbano con alguna originalidad de formas o con cierto impulso creativo de producir un efecto en lo social y que, a partir de esta experiencia, se construya alguna cohabitación grupal que permita a sus asociados (así sea bajo extrema efimeridad) ampararse, representarse o imaginarse como colectivo" (Silva A. , 2013, pág. 159).

Los actantes alteraron la cotidianidad y sus nuevos elementos tienen la intención de producir un cambio no solo en el espacio físico, sino también en sus habitantes o espectadores. Ahora habitar la zona puede ser diferente en relación con como se pensaba el espacio antes de la intervención.

Los rastros del grafiti-mural en el espacio público son evidentes por las opiniones y la percepción de los espectadores. En este sentido, la percepción es "entendida como registro visual, en caso de ver una imagen para su estudio, con independencia de su eventual observador, y segunda, en cuanto estudiar la imagen según las marcas de lectura" (Silva A. , 2006, págs. 98-99). Las diferentes percepciones de los espectadores sobre los cuatro actantes revelan diferentes formas de residir los espacios. Los imaginarios individuales de cada espectador se nutren de las percepciones de los agentes que interactúan con el grafiti-mural, y son estos los que resignifican el espacio imaginado. Como menciona Silva: "Sobre los cuerpos reales de los ciudadanos se proyectan otros cuerpos imaginados que pueden definir acciones y modos de ser dentro de una urbe, lo que quisiera ver en relación con la dramatización de la calle y de espacios urbanos, pero ahora desde acciones de orden imaginario" (Silva A. , 2013, págs. 178-179). Esos cuerpos imaginados de cómo se piensa y se imagina la ciudad hacen que los espacios públicos cambien por relatos que alteran la cotidianidad y expresen algo en común con sus habitantes.

Los cuatro actantes permiten que vivir la zona sea diferente. Las experiencias, los sentimientos, los recuerdos y las expectativas de los espectadores sobre un mismo espacio hacen que cada imaginario individual se asimile a otros imaginarios individuales. La unión de los diferentes imaginarios individuales permite un imaginario urbano, el cual pone en evidencia una percepción en común entrelazada de diferentes opiniones. Como indica Silva:

“Los imaginarios son así verdades sociales, no científicas, y de ahí su cercanía con la dimensión estética de cada colectividad” (Silva A. , 2006, pág. 97). Los cuatro actantes cuentan con relatos que se asimilan con la realidad de los espectadores, bien sea desde el orden histórico, social, político y simbólico. La unión entre lo imaginado y lo material permite la renovación de los cuatro espacios públicos. El grafiti-mural cambia la percepción y el aspecto de diferentes muros que ahora ingresan a las dinámicas de la zona por medio de relatos que evidencian modos de ser en la ciudad.

## Venga le pinto algo bonito: conclusiones de la renovación del espacio público por parte del grafiti-mural

Las convocatorias públicas y la regulación del grafiti por medio de decretos han hecho que una práctica pensada como ilegal o vandálica pase a parámetros legales y su concepción cambie. Se podría pensar que existe una institucionalización del grafiti, pues ahora se reconoce a la práctica como cultural, política y artística. Las entidades gubernamentales, que aun con acuerdos y decretos no han podido parar con los *tags*, las bombas y los bloques repartidos por toda la ciudad, sí han hecho que la concepción de la gente frente a los muros tatuados, adornados e intervenidos sea mejor. Los espectadores y transeúntes que recorren la ciudad de Bogotá están siempre entre esas dos formas en que el grafiti, el *Street Art* y el muralismo se apropian de los muros y las calles capitalinas. El concepto de grafiti-mural ayuda a entender la manera en que esas dos formas se mezclan.

Con la construcción del concepto de grafiti-mural se pueden evidenciar el carácter exhibitivo y narrativo, los cuales a partir de diferentes expresiones artísticas, como el grafiti, el *Street Art* y el muralismo, han permitido que cada intervención dé cuenta de un relato específico. Esas dos características del grafiti-mural hacen que sea entendido como un actante ideomorfo con relaciones en el espacio público. Como actante, tanto en el espacio físico como en el espacio imaginario, cada intervención cohabita con otros tipos de actores. Los espectadores, las entidades gubernamentales, el sector privado, las diferentes comunidades y los artistas coactúan con el grafiti-mural en la renovación del espacio público por medio de cuatro momentos. Los primeros tres momentos se observan en el espacio físico, mientras que el último momento ocurre en el espacio imaginado.

El primer momento es cuando el grafiti-mural transforma un muro. Cuando la pared es intervenida, el actante facilita nuevos elementos al espacio físico, alterando la cotidianidad del lugar. En los casos vistos, otros agentes tuvieron incidencia en la elaboración de cada grafiti-mural, es por eso que cada actante obtiene características que a modos de relato dan cuenta de intereses, intenciones y experiencias que buscan un cambio en el espacio físico. Las cuatro intervenciones transformaron un muro deteriorado o abandonado a una nueva manera de percibir cada espacio. Cada grafiti-mural, mediante las imágenes de cada muro intervenido, posibilita que surjan nuevos relatos en el espacio público del lugar. En el

segundo momento, los relatos de cada grafiti-mural traducen ideas e intereses de otros agentes. Esas ideas e intereses tienen incidencia en el espacio público, pues se altera la apariencia del muro y este nuevo actante empieza a ejercer relaciones en su alrededor.

El carácter ideomorfo de cada actante expone un contenido y mensaje mediado por una intención específica para cada lugar. Los artistas realizaron imágenes, contenidos y relatos por medio de las ideas de otros actores y a través de convocatorias públicas. El tercer momento es donde el grafiti-mural modifica con su incidencia un espacio específico. Las imágenes y el contenido de cada actante poseen cierta información, la cual a modo de relato ofrece elementos estéticos para que el espectador interactúe con el grafiti-mural. En conjunto, cada relato brinda experiencias, saberes o maneras de acercarse a otras realidades que eran ajenas al lugar. Los intereses o las ideas de los agentes que ayudaron a surgir cada grafiti-mural quedan atrás, pues el cambio en el espacio físico permite que el actante modifique la manera de pensar la zona. Las cuatro intervenciones lograron cambiar las dinámicas del lugar intervenido, mejorar la calidad visual del espacio público y exponer diferentes contenidos para los espectadores.

El cuarto momento es la resignificación del espacio imaginado. En este momento, el punto de vista de cada espectador se convierte en la manera de rastrear los efectos de la incidencia del grafiti-mural en el espacio físico. Con la creación de los imaginarios individuales por parte de cada espectador, el actante ayuda a que la manera como se habita, se percibe y se viva la zona sea diferente. Cada espectador interpreta al actante desde su realidad y experiencias. Con diferentes imaginarios individuales se origina un imaginario urbano, el cual revela experiencias y opiniones similares en relación con el espacio intervenido y la concepción de la zona. El imaginario urbano de cada espacio intervenido, donde el grafiti-mural tiene capacidad de acción, es el testimonio colectivo que permite la renovación del espacio público.

En este sentido, el espacio público se renueva de manera material y subjetiva. La transformación del espacio físico permite que se den nuevas interpretaciones en el espacio imaginado. Se interviene un muro con la intención de mejorar la calidad visual de la zona, pero el grafiti-mural agrega nuevos contenidos estéticos, que como las imágenes, los colores, las formas y composiciones de los actantes tienen influencia en la percepción de los

transeúntes y espectadores. Cada persona que interactúa con el grafiti-mural resignifica subjetivamente el espacio público. Los imaginarios individuales y urbanos de los diferentes espacios influyen en la manera como se habita, se percibe y se vive la ciudad. El espacio también se renueva subjetivamente al momento en que cambia la cotidianidad de las personas con relación a una zona. Los ejemplos del Eje de la Memoria y la Paz y Machete Colectivo Gráfico renovaron el espacio público desde la transformación del espacio físico y la resignificación del espacio imaginado.

En conclusión, estos cuatro actantes cambiaron estéticamente un espacio físico, y posteriormente, tuvieron incidencia en la manera como se vive diferentes partes de la ciudad desde el orden de lo imaginario. Los relatos de cada grafiti-mural aparte de otorgar elementos al muro, también ofrecen otros modos visuales de acercarse a otras realidades, reconocer hechos y pensarse como comunidad. *El Beso de los Invisibles, Víctimas, Mi Barrio Mi Gente* y *La Memoria es Resistir* renovaron diferentes espacios públicos mediante una práctica artística que da cuenta de la manera de apropiarse de las calles, los muros y los espacios estropeados bogotanos. El grafiti-mural es una posible solución al problema urbano de la ciudad, como sus paredes deterioradas y espacios públicos en estado de abandono. Las cuatro intervenciones son herramientas estéticas en la recuperación y renovación de muros afectados o deteriorados.

## Bibliografía


Alcaldía Mayor de Bogotá. (22 de Febrero de 2013). Decreto 073 de 2013. Bogotá. Recuperado el 14 de Noviembre de 2016, de http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/portal/sites/default/files/decreto_75_de_2013.pdf

Alcaldía Mayor de Bogotá. (30 de Diciembre de 2014). Decreto 632 de 2014. Bogotá. Recuperado el 2 de Febrero de 2017, de http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=60318

Alcaldía Mayor de Bogotá. (2015). *Arte en espacio público. Intervenciones en Bogotá 2012-2015.* (Dirección de Arte, Cultura y Patrimonio, Ed.) Bogotá: Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte.

Asistententes a las sesiones. (16 de Agosto de 2016). La memoria es resistir. (Machete Colectivo Gráfico, Entrevistador)

Bombing Science. (2 de Octubre de 2017). *Bombing Science*. Recuperado el 29 de Octubre de 2017, de Bombing Science: https://www.bombingscience.com/top-99-cities-for-graffiti-art/

Borja, J., & Muxi, Z. (2003). *El espacio público: ciudad y ciudadanía.* Barcelona: Electa.

Bou, L. (2005). *Street art: graffiti, stencils, stickers, logos.* Barcelona: Monsa .

Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura.* Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Burke, P. (2005). *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico.* Barcelona: CrÍtica.

Caracol Radio. (13 de Abril de 2014). *Caracol Radio*. Recuperado el 23 de Agosto de 2017, de Caracol Radio: http://caracol.com.co/radio/2014/04/13/nacional/1397390280_176171.html

Comunidad Isla del Sol. (24 de Octubre de 2015). Visita a "Mi barrio mi Gente". (I. Fierro García, Entrevistador)

Concejo de Bogotá D.C. (26 de Diciembre de 2011). Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte. *Acuerdo 482 de 2011*. Bogotá. Recuperado el 26 de Febrero de 2017, de http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/portal/sites/default/files/acuerdo_482.pdf

Delgadillo, H. (2008). *Bogotá: un museo a cielo abierto. Guia de esculturas y monumentos conmemorativos en el espacio público.* (Vol. I). Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural.

El Tiempo. (2013 de Junio de 2013). *El Tiempo*. Recuperado el 14 de Agosto de 2016, de http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-12922382

Escobar Neira, F. (2009). *La ciudad gris. Prácticas atísticas, representaciones de espacio públicos.* (Vol. 22). Bogotá: Colecciónsincondición .

Escuela Machete. (11 de Diciembre de 2016). Experiencias y anotaciones del proceso de elaboración de Territorios visuales del tiempo y la memoria. (I. Fierro, Entrevistador)

Ganz, N. (2010). *Graffiti. Arte urbano de los cinco continentes.* Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.

Garí, J. (1995). *La conversación mural. Ensayo para una lectura del graffiti.* Madrid: FUNDESCO.

Gómez Eslava, G. (2015). *Hablando desde los muros. Miradas del grafiti en Bogotá.* Bogotá: Instituto Distrital de las Artes.

González Posso, C. (s.f.). *Centro de memoria*. Recuperado el 17 de febrero de 2017, de http://centromemoria.gov.co/eje-de-la-paz-y-la-memoria/

Guerrero, N. (22 de Enero de 2015). *Vice*. Recuperado el 15 de Noviembre de 2016, de Vice: https://www.vice.com/es_co/article/chirrete-golden-nos-habla-de-graffiti-y-de-paz

Harvey, D. (2013). *Ciudades rebeldes: del derecho de la ciudad a la revolución urbana.* Madrid: Ediciones Akal.

Herrera, M. C., & Olaya, V. (Octubre de 2011). Ciudades Tatuadas: Arte callejero, política y memorias visuales. *Nómadas*, 99-116. Obtenido de http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105122653007

IDARTES. (2013). *Cartilla Beca Intervención Artística Urbana en la Calle 26.* Bogotá: Programa Distrital de estímulos 2013. Recuperado el 27 de Diciembre de 2016, de http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/sites/default/files/convocatorias_cartillas_y_anexos/intervencion_de_arte_urbano_sobre_la_26.pdf

IDARTES. (29 de Junio de 2016). Acta seleccion de ganadores XIII Barrio Bienal. 4. Bogotá, Colombia.

IDARTES. (2016). *XIII Barrio Bienal* . Bogotá: Programa Distrital de Estímulos. Recuperado el 22 de Abril de 2016, de http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/sites/default/files/convocatorias_cartillas_y_anexos/beca_barrio_bienal.pdf

Jacobson, S. (2001). A Brief History Of Graffiti Research. *Neotrope Enterprise*(26). Recuperado el 28 de Junio de 2016, de http://www.rooketime.se/rooketime26.shtml

Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red.* Buenos Aires, Argentina: Ediciones Manantial SRL.

López de Mesa Samudio, J. (18 de Julio de 2013). 'El beso de los invisibles': la voz de una generación. *El Espectador*. Recuperado el 23 de Agosto de 2017, de El Espectador: https://www.elespectador.com/opinion/el-beso-de-los-invisibles-la-voz-de-una-generacion-columna-434422

Machete Colectivo Gráfico. (15 de Octubre de 2015). El ambiente cálido. (I. Fierro García, Entrevistador)

Machete Colectivo Gráfico. (15 de septiembre de 2016). Qué opinan del concepto de grafiti-mural. (I. Fierro G., Entrevistador)

Medina, A. (1995). *El arte colombiano de los años veinte y treinta.* Bogotá: Tercer Mundo Editores.

MSN. (23 de Octubre de 2014). *MSN noticias*. Recuperado el 23 de Agosto de 2017, de MSN noticias: https://www.msn.com/es-co/noticias/otras/el-beso-de-los-invisibles-en-bogot%C3%A1/ss-BBaFZSO

Ospina, S., & Rolston, B. (25 de Noviembre de 2015). Murales para dignificar la memoria. *El Espectador*. Recuperado el 23 de Agosto de 2017, de https://www.google.com.co/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=13&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwiV_eGPl_7WAhUCeSYKHURCDoUQFghgMAw&url=https%3A%2F%2Fwww.elespectador.com%2Fnoticias%2Fnacional%2Fmurales-dignificar-memoria-articulo-601585&usg=AOvVaw3bHUlUTgVUt

Park, R. (1967). On Social Control and Collective Behavior. *Chicago University Press*.

Personas del parque El Tunal. (28 de Julio de 2017). Entrevista con trabajadores del parque El Tunal. (I. Fierro G., Entrevistador)

Rancière, J. ( 2009). *El reparto de lo sensible.* Santiago de Chile: Estética y Política.

Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte. (2012). *Diagnóstico Graffiti Bogotá 2012. Informe final.* Bogotá: Alcaldia Mayor de Bogotá. Recuperado el 27 de Octubre de 2016, de http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/sites/default/files/idartes-diagnosticopubli2014.pdf

Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte. (21 de Junio de 2013). Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte. *La práctica del grafiti se reglamenta en Bogotá*. Recuperado el 18 de Diciembre de 2016, de http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/es/cultura-democratica/la-practica-del-grafiti-se-reglamenta-en-bogota

Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte. (2 de Febrero de 2015). Programa Distrital de Estímulos 2015. *Beca Comunidades Creativas en Territorios Prioritarios*. Bogotá. Recuperado el 25 de Marzo de 2017, de http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/sites/default/files/convocatorias_cartillas_y_anexos/beca_comunidades_creativas_en_territorios_prioritarios.pdf

Silva, A. (1988.). *Graffiti, una ciudad imaginada.* . Bogotá: Tercer mundo editores.

Silva, A. (2006). *Imaginarios Urbanos* (Quinta. Correguida y ampliada. ed.). Bogotá: Arango Editores.

Silva, A. (2013). *Atmósferas ciudadanas: grafiti, arte público, nichos estéticos* . Bogotá: Universidad Externado de Colombia.

Silva, S. (25 de Julio de 2013). *El Espectador*. Recuperado el 25 de Marzo de 2017, de http://www.elespectador.com/noticias/cultura/un-beso-invisible-articulo-436085

Transeuntes del Eje de la Memoria y la Paz. (17 de Agosto de 2017). Reconstrucción de imaginarios en base a: "El beso de los Invisibles" y "Víctimas". (I. Fierro G., Entrevistador)

Uribe, C. (2011). El arte urbano y la producción de sentidos políticos juveniles. *VI Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires*.

Vásquez Salinas, A. (2016). Aproximaciones al arte público. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Julio-Diciembre, 15-27. Recuperado el 17 de Mayo de 2017, de http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=297048612001

Visitantes de El Tunal. (27 de Agosto de 2017). Charlas domingeras con los visitantes del parque El Tunal. (I. Fierro G., Entrevistador)

**Ilustraciones**

Ilustración 1. Rojas, G. (2008). Caracas, Venezuela. [Fragmento]. Recuperado el 12 de noviembre de 2017, de: http://www.habitatplus.com.ve/venezuela/geometrias-sumergidas-ruinas-cotidianas/

Ilustración 2. Montealegre, S. (2013). Paisajes de culatas y remanentes en la Calle 26. [Ilustración]. Recuperado el 13 de agosto de 2017, de: http://masd.unbosque.edu.co/13/diseno-urbano-para-bogota-intervencion-en-la-calle-45

Ilustración 3. Maddox, D. (2015). Mon-Santos Sepulcros. [Fragmento]. Recuperado el 3 de febrero de 2017, de: http://thenatureofgraffiti.org/2016/01/08/mon-santossepulcros/

Ilustración 4. Fierro, I. (2017). Estilo Wildstyle. [Fotografía]. Archivo personal.

Ilustración 5. Fierro, I. (2016). Esténcil del taita Querubín. [Fotografía]. Archivo personal.

Ilustración 6. Graffiti Research Lab. (2007). Graffiti Research Lab L.A.S.E.R. Tag [Ilustración]. Recuperado el 3 de febrero de 2017, de: http://blog.iws.com.ve/graffiti-research-lab-laser-tag/#.WUSl8IyGO00

Ilustración 7. Watt, L & Watt, J. (2014). Yarn Bombing. [Ilustración]. Recuperado el 3 de febrero de 2017, de: https://knitsforlife.com/2014/04/20/new-buttmunches-yarnbomb-monster-benches-at-the-ferry-building/

Ilustración 8. Fierro, I. (2016). Memoria Ancestral. [Fotografía]. Archivo personal.

Ilustración 9. Jade. (2013). El beso de los invisibles [Ilustración]. Recuperado el 5 de febrero de 2017, de: http://jadeuno.com/project/beso-invisibles-bogota/

Ilustración 10. Zamora, H. (2015). El beso del Bronx. [Ilustración]. Recuperado el 6 de febrero de 2017, de: https://twitter.com/zamorahectorf/status/663901143865651200

Ilustración 11. Chirrete (2015). Víctimas del conflicto armado colombiano. [Ilustración]. Recuperado el 6 de febrero de 2017, de: https://www.vice.com/es_co/article/nnpmqq/chirrete-golden-nos-habla-de-graffiti-y-de-paz

Ilustración 12. Chirrete (2015). Víctimas del movimiento sindical. [Ilustración]. Recuperado el 6 de febrero de 2017, de: https://www.vice.com/es_co/article/nnpmqq/chirrete-golden-nos-habla-de-graffiti-y-de-paz

Ilustración 13. Chirrete (2015). Víctimas del genocidio de la Unión Patriótica. [Ilustración]. Recuperado el 6 de febrero de 2017, de: https://www.vice.com/es_co/article/nnpmqq/chirrete-golden-nos-habla-de-graffiti-y-de-paz

Ilustración 14. Chirrete (2015). Víctimas del desplazamiento forzado. [Ilustración]. Recuperado el 6 de febrero de 2017, de: https://www.vice.com/es_co/article/nnpmqq/chirrete-golden-nos-habla-de-graffiti-y-de-paz

Ilustración 15. Fierro, I. (2015). Estado del muro antes de ser intervenido por Machete. [Fotografía]. Archivo personal.

Ilustración 16. Fierro, I. (2015). Mi barrio Mi gente. [Fotografía]. Archivo personal.

Ilustración 17. Fierro, I. (2016). La Memoria es Resistir. [Fotografía]. Archivo personal.

Ilustración 18. Dueñas, Mauricio. (2014). Imagen de una avenida en el centro de Bogotá. [Ilustración]. Recuperado el 12 de noviembre de 2017, de: http://colombia-inn.com.co/servicios-y-economia-del-conocimiento-futuro-del-emprendimiento-en-bogota/

Ilustración 19. Monroy, A. (2014). Nuevo despropósito de neo nazis contra víctimas. [Ilustración]. Recuperado el 12 de noviembre de 2017, de: https://elturbion.com/?p=9027.

Ilustración 20. Fierro, I. (2015). La comunidad y el muro. [Fotografía]. Archivo personal.

Ilustración 21. Fierro, I. (2015). Esténcil de quien hacia parte del barrio. [Fotografía]. Archivo personal.

Ilustración 22. Fierro, I. (2016). Espectadores de El Tunal. [Fotografía]. Archivo personal.