

Artículo de investigación.

Cómo citar: Sora S., C. (2018). Muros bogotanos: entre la mirada pasiva y la intervención participativa. *Mediaciones*, 14(21), 69-93. doi: 10.26620/uniminuto.mediaciones.14.21.2018.69-93

Editorial: Corporación Universitaria Minuto de Dios - UNIMINUTO.

Recibido: 13 de marzo de 2018

Aceptado: 7 de junio de 2018

Publicado: 02 de julio de 2018

Conflicto de intereses: los autores han declarado que no existen intereses en competencia.

Muros bogotanos: entre la mirada pasiva y la intervención participativa

Bogotá Walls: Between A Passive Approach and Participative Intervention

Muros *bogotanos*: dentre a mirada passiva e a intervenção participativa

Carmen Cecilia Sora Sánchez

Resumen

El *graffiti* y el *street art* se han emplazado profusamente durante los últimos años en cientos de portones, cerramientos, muros de contención, mobiliario y señalética urbana por toda Bogotá. Este artículo busca dar a conocer características y reacciones en torno a estos tipos de comunicación gráfica alternativa retomando bases conceptuales provenientes de la estética de la recepción, de la semiología y de la historia del arte. Para la recolección de datos se privilegió la etnografía multilocal. Se presentan dos experiencias que dan cuenta de la vinculación del receptor y su participación en los territorios que cohabita. Una de ellas hace referencia a los coloridos *macromurales* con formas y metáforas sugestivas sobre cerros de la ciudad; la otra, a la intervención mural, creativa y social que viene desarrollando el proyecto *Atrapasueños* en algunos colegios públicos de Bogotá.

Palabras clave

Ciudad, comunicación gráfica alternativa, *street art*, etnografía multilocal, Bogotá.

Abstract

During the last years, graffiti and street art have dramatically gained place in hundreds of doors, fences, containment walls, street furniture and sign-spacing all over Bogotá. The aim of this paper is to show some characteristics and reactions to these types of alternative graphic communication, picking up on the theoretical foundations of the aesthetic of reception, semiology and art history. For data collection, the authors

Carmen Cecilia Sora Sánchez
cecipekas@hotmail.com
Secretaría de Educación de Bogotá,
Colombia

Este artículo se deriva de algunos hallazgos del trabajo de investigación adelantado en la Maestría en Comunicación-Educación de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas (UDFC), en su línea literatura. Aborda distintas percepciones de la escena del arte urbano gráfico en Bogotá, a lo largo de más de dos años de recorridos, observaciones y exploraciones.





used multi-sited ethnography. They show two experiences that account for the receiver's involvement and his/her participation in the territories he/she lives in. One refers to colorful *macro-murals*, with shapes and suggestive metaphors of the city hills. The other refers to the mural, creative and social intervention that has been implemented by the *Atrapasueños* (Dreamcatcher) project in some public schools.

Key Words

City, alternative graphic communication, street art, multi-sited ethnography, Bogotá.

Resumo

O *grafiti* e o *street art* têm-se localizado profusamente durante os últimos anos em centos de portões, fechamentos, muros de contenção, mobiliário e sinalização ambiental urbana por toda Bogotá. Este artigo procura dar a conhecer características e reações em torno destes tipos de comunicação gráfica alternativa retomando bases conceituais provenientes da estética da recepção, da semiologia e da história da arte. Para a coleta de dados privilegiou-se a etnografia multi-local. Apresentam-se duas experiências que dão conta da vinculação do receptor e sua participação nos territórios que coabita. Uma delas faz referência aos coloridos *macro-murais* com formas e metáforas sugestivas sobre morros da cidade; a outra, à intervenção mural, criativa e social que vem desenvolvendo o projeto *Atrapasueños* em alguns colégios públicos de Bogotá.

Palavras-chave

Cidade, comunicação gráfica alternativa, *street art*, etnografia multi-local, Bogotá.

Consideraciones iniciales

Bogotá, la ciudad capital de Colombia, cuya superficie según el Instituto de Estudios Urbanos (I.E.U) es de 1732 km² y cuya población estaría, de acuerdo con las proyecciones realizadas por el Departamento Administrativo Nacional de Estadísticas (DANE), cerca de los 8500000 habitantes, es considerada, tanto por artistas locales como por periodistas culturales de diversas latitudes, como una de las urbes más rayadas del mundo. Esta situación probablemente obedece a una serie de circunstancias que han hecho que el *grafiti* y el arte urbano proliferen con cierto albedrío por distintos muros y espacios de la ciudad¹.

¹ Los conceptos *grafiti* y *arte urbano* han recibido la atención de algunos semiólogos que se han dado a la tarea de construir un corpus conceptual de referencia. Como el presente documento no pretende ahondar en dicha conceptualización, es pertinente indicar que la idea de *grafiti* abarca



Si se hace una mirada retrospectiva, relativamente reciente, es factible inferir que el hecho de escribir en los muros se convirtió en una herramienta de proselitismo, no solo empleado por los partidos políticos de finales del siglo pasado, sino por la militancia de grupos armados que encontraron en las paredes de los recintos universitarios, un terreno fértil donde sembrar semillas de rebelión, protesta, inconformismo, agrupación y revolución.

De acuerdo con Marcelo Arroyave (2014)², este fenómeno se ha dado en distintas partes del país, pero, a partir de la década del 70, ha sido en la ciudad capital en donde esta tendencia gráfica ha comenzado a ganar terreno, debido probablemente a la necesidad o deseo de convertirla en medio de comunicación, de protesta y divulgación de inconformidades e injusticias sociales que sufren algunas comunidades que no encuentran espacio en los medios masivos convencionales.

Algunos estilos visibles

Precisamente, las primeras huellas que se hacen visibles sobre muros, puertas, señalética, mobiliario urbano, ventanales, etc., es el *tag*, o, como suele llamarlo el investigador y escritor español Fernando Figueroa Saavedra, “grafiti de firma” (2014). Miles de rúbricas de compleja legibilidad se encuentran diseminadas a lo largo, ancho y alto de la ciudad. Están allí porque atestiguan una irrefrenable pulsión por marcar territorios y dejar constancia visual de que un escritor de *grafiti* estuvo transitando previamente por aquellos lugares. Se trata de una escritura desconcertante, críptica e indescifrable para la mayoría de miradas, las cuales resultan ajenas a los códigos que manejan los miembros de esta creciente comunidad de gráfica urbana alternativa.

Es innegable que en las prácticas de *grafiti* y *street art* que se ven en el espacio público, sus linderos, a la vez que han causado polémica, poco a poco han ido difuminándose, en la medida en que el desarrollo de la imagen ha ganado más terreno en el diseño de la propia firma, es decir, se ha acrecentado una preocupación estética sobre esa escritura. No basta con inscribir el nombre, además es muy importante la forma cómo lo presenta el escritor, pues eso

toda suerte de inscripciones gráficas, realizadas sobre diversos soportes, en su mayoría emplazados en el espacio público, de manera fugaz, marginal, anónima, transgrediendo y avasallando los límites de la prohibición. La idea de arte urbano, ciertamente es muy amplia. No obstante, para el caso en mención, es preciso enfocarse concretamente en aquellas acciones gráficas, visuales y plásticas, cuya producción y puesta en escena conllevan una serie de particularidades a nivel técnico, conceptual, estético, simbólico, de producción, materialización, ejecución y recepción. Dentro de esta categoría, es posible incluir producciones de muralismo, calcas, carteles, *stickers*, etc. Por tanto, para no incurrir en ambigüedades, el término que será empleado en el presente documento, con cierta recurrencia, será *street art*.

2 Autor del libro *Hable ahora, calle para siempre*, un texto coordinado desde la Secretaría de Gobierno de la administración Bogotá Humana 2012-2015.



dice mucho de él, es su carta de presentación. Gradualmente, dichos nombres incrementan su tamaño, crecen, se elevan y explotan cual pompas de jabón, impregnándose en muros o *spots*³ con mayor elección cromática y formal. Sus letras, la mayoría de veces voluminosas y curvilíneas, son susceptibles de una lectura más clara. Sus practicantes les llaman *bombing* o *throw ups*. No en vano se ha dicho reiteradamente que esta megalópolis es una de las más bombardeadas del mundo⁴.

Ahora bien, si la búsqueda de valores estéticos, creativos y expresivos es mayor, la creación de personajes, *caracteres* o figuras-logo entran a satisfacer esas necesidades. Su concepción inicial se da en el papel. Se boceta decenas de veces con el propósito de afianzar el trazo y alcanzar el nivel esperado, la técnica se logra plasmando dicho personaje repetidas veces sobre el muro real. Más caracteres pintados se traducen en mayor visibilidad, estatus, reconocimiento o “respeto” en el gremio. Si el *spot* es de una propiedad privada e implica riesgos para accederla, dicha acción pictórica comunicativa y disruptiva cobra mayor valor y reputación.

Las *producciones* que demandan mayor desarrollo técnico pueden ser ejecutadas individual o conjuntamente, a partir de equipos de trabajo temporales o sólidamente constituidos denominados *crews*. Por lo general, estas obras de mediano o gran formato parten de una idea o temática preconcebida, en donde se fusionan los estilos de sus integrantes en una pieza mural de creación colectiva. El apogeo de tales narrativas miméticas, simbólicas, cromáticas, abstractas, o anticanónicas, ha contribuido a afianzar esa idea de Bogotá como una de las mecas del arte urbano. Así como existe diversidad en sus ejecutores e intención comunicativa en los *murales*, son muchos los espacios públicos bogotanos que diariamente resultan intervenidos, con temáticas que van desde lo social hasta lo puramente estético (ornamental para otros). Debido a la profusión de ideas y estilos, un hecho es innegable:

El grafiti Hip Hop es preponderante a lo largo y ancho de la ciudad; muchos de los más reconocidos grafiteros realizan murales combinando el estencil - grafiti con la mano alzada; reivindican y exponen, sin alienarse con ideologías políticas, muchas peticiones y problemáticas actuales y vigentes dentro de la sociedad [...] hecho que ha logrado que

³ *Spot* es el término empleado por los escritores de *grafiti* y artistas en general, para referirse al lugar donde realizan su obra. Puede tratarse de edificaciones abandonadas o paredes celosamente vigiladas. Lo importante es que reciban el mayor número de miradas posibles.

⁴ Diarios como *The Guardian* (periódico británico propiedad de Guardian Media Group), *El País* (de España) y numerosos blogs de arte urbano en su mayoría extranjeros, así como revistas especializadas, han publicado notas y realizado cubrimientos sobre eventos relevantes de *grafiti* y *street art*.



Bogotá se posiciona tanto dentro como fuera de Colombia, como un referente del grafiti y el street art. (Arroyave, 2014, p. 222).

Esto no quiere decir que todo lo que se inscribe en los muros apele a tal influjo. Realizando una mirada retrospectiva, hacia finales de los años noventa, el impacto de ese acto comunicacional comenzaba a inocularse en el espíritu de algunos jóvenes disconformes, quienes, a su vez, emularon en su aspecto formal —mas no en su soporte— las pintadas predominantemente realizadas en los vagones de trenes neoyorquinos. No obstante, lo que ahora se percibe en las calles es producto de muchas otras influencias, dentro de las cuales están el *rock*, el *punk*, el *reggae*, la salsa, así como sonidos ancestrales y vernáculos.

Formas alternativas de expresión urbana: antecedentes y apogeo

Planteada la anterior aclaración, surge, entonces, el interrogante: ¿de qué manera Bogotá llegó a convertirse en un museo y galería de arte a cielo abierto? Los intentos para dar respuesta a esta inquietud pueden remontarse a los años 80, cuando comenzó a gestarse el *graffiti* político, cuyas letras buscaban comunicar un mensaje contundente, sin mayores pretensiones estilísticas o caligráficas. Se usaba esa subversión del lenguaje para criticar o señalar algún suceso político. De hecho, en varias ocasiones, el semiólogo Armando Silva Téllez ha señalado cómo los muros de la Universidad Nacional se convirtieron en instrumentos panfletarios que el movimiento M-19 empleara incansablemente para la difusión de sus consignas de insurrección en la década mencionada. Mensajes un poco más poéticos o cargados de sarcasmo y humor, comenzaron a captar la atención de lectores y transeúntes, de manera particular los de Luis Liévano Quimbay, *Keshav*⁵, artífice pionero del grafiti, quien también ha escrito una página significativa en el auge de estas narrativas contraculturales en espacios públicos de la ciudad. Consignas como “*no solo de paz vive el hambre*” o “*nadie cumple, vote por nadie*”, aunque hayan sido cubiertas con pintura o borradas por el paso del tiempo, muy seguramente no han pasado desapercibidas.

Llega un nuevo siglo y con él diversas novedades tecnológicas y telecomunicativas que ampliaron las posibilidades para expresarse a partir de la imagen. De manera gradual, fundamentos técnicos y conceptuales del diseño gráfico y las artes plásticas, fueron aprovechados como herramientas para movilizar el deseo comunicativo de algunos jóvenes, quienes comenzaron a conquistar con decisión las paredes de la urbe, asumidas como grandes lienzos por quienes primero las accediera, mediante plantillas, rodillos, vinilo, carteles y,

⁵ Es posible aproximarse a su trayectoria y obra en <https://www.facebook.com/keshava.lievano>



el recurso predilecto por antonomasia, la lata de aerosol⁶. En otras latitudes de la urbe, esta transgresión en el espacio público comenzaba a penalizarse fuertemente. No así en la capital colombiana, hecho que abrió las puertas a la autoexpresión de autores locales, haciendo que Bogotá comenzara a hacerse notar, al punto que algunos artistas internacionales enfocaran su mirada hacia esta esquina suramericana e hicieran una parada para pintar una y otra vez algunos de sus muros⁷. Las paredes capitalinas se convierten inequívocamente en verdaderos palimpsestos, a menudo cubiertos y sobreescritos por otros artistas. Pintar una y otra vez para darse a conocer, satisfacer un deseo, visibilizar y revitalizar territorios, explorar e incrementar diversas técnicas y adquirir más nivel en la escena del arte urbano parecen ser las consignas de esta práctica visual y comunicativa. Recorrer la ciudad ha sido y seguirá siendo –de acuerdo con las actuales circunstancias– toda una experiencia simbólica, hermenéutica y polifónica. Cada calle, cada rincón, cada cerramiento llega a tornarse, incluso, abrumador. Sin embargo, en medio de tal profusión, es posible descubrir murales increíbles en algunas esquinas, culatas al desnudo —producto de mutilaciones de grandes edificios— y muros de contención erigidos sobre los principales corredores viales de la polis. De esta manera, el mural se ofrece como alternativa visual en medio del cemento gris que cubre otros muros de la ciudad.

Cientos de obras efímeras se exponen al aire libre formando parte de un nuevo paisaje urbano; acompañan el trasegar afanado de sus transeúntes, ofreciendo una posibilidad de diálogo y contemplación para el espectador. No obstante, la mirada que este hace es la mayoría de veces fugaz, inmediatista, fútil, excepto cuando se forja en medio de los recorridos guiados, usualmente dentro del itinerario de los tours de *graffiti* y arte urbano que se han venido asentando de manera independiente⁸ sobre algunas calles céntricas de la ciu-

6 Dentro de estos jóvenes pioneros surgieron nombres como los de Oспен, Dexs, Fear First Femme (autodenominada primera mujer escritora de *graffiti*), Hueso Sólido, Excusa2 Printsystem, Toxicómano, Stink Fish, Chirrete Golden, Dj Lu, Kno-Delix, Gris One, Skida, Franco, Lesivo, Mefisto (Guache) y más recientemente autores como Anatema, Cancha, Score 999, Shaday, Saint Cat, Todo Copas, Teck 24, Yurika, Ceroker, Ark, C.to, Corrosivo Carsal, Crudo, Tone, Erre, Ledania, Lili Cuca, Bastardilla, Perversa, y otras cuantas decenas de escritores y artistas que se hacen visibles a lo largo, ancho y alto de la ciudad. Vale la pena aclarar que la escena *underground* y *vandal*—como sus mismos realizadores la denominan—tiene una fuerte presencia en la ciudad. Nombres y colectivos como Cecs, Bepe, Vacs, Vsk, Tsk, S2C, se encuentran asperjados por techos, culatas y grandes fachadas, haciendo que el transeúnte se vea obligado a verlos, ya sea por su tamaño, emplazamiento e irrupción en el espacio, estilo, técnica, herramientas empleadas o todas las anteriores, corroborando la idea de “ciudad bombardeada” por *tags*, *stickers*, *throw ups*, caracteres, piezas, murales, etc.

7 Assi One Peckerman, Pez Barcelona, Chanoir, Xupet Negre, Mantra, Javier Almirón, La Wife, son algunos de los artistas que han visitado la ciudad y paulatinamente la adoptaron como centro de operaciones gráficas y narrativas visuales frecuentes. De hecho, algunos de ellos han fijado su lugar de residencia en la capital del país.

8 Aunque ahora la ciudad cuenta con otros recorridos, incluso unos de reciente promoción por parte del Instituto Distrital de las Artes IDARTES (hecho que se dio durante la escritura del presente documento), el tour de *graffiti* que inicialmente comenzó a gestarse en la ciudad, fue iniciativa del artista australiano Christian Petersen, *Chrisp*, quien reconoció y se aventuró a explorar el arte callejero como una posibilidad de atracción turística para la capital del país.

dad (figura 1). En dichas circulaciones peatonales (o en bicicleta) se pone en evidencia la manera como el arte de la calle puede cambiar la reputación e imaginarios de toda una ciudad.

Desde esta perspectiva, los murales emplazados en el espacio público se ofrecen como una posibilidad para suscitar interacciones de diversa índole; no solamente para ampliar los conocimientos sobre las dinámicas propias del *street art* (identificar autores, estilos, técnicas), sino además para generar transformaciones en sus espectadores, en cuanto más que un estilo artístico, lo que se está gestando en la capital es todo un movimiento cultural, que cada vez involucra más sectores de la población. Si bien el *graffiti* emplea unos códigos que para la mayoría de la población resultan desconocidos, el muralismo como parte del *street art* es, quizá, más universal y su decodificación puede tornarse más cercana, asequible y polifónica, ante los ojos de su espectador.

Figura 1. Bogotá Graffiti Tour, cra. 2 - cl. 12B, (Calle del Embudo). Colección C. C. Sora julio 24/2016.



Fuente: la autora.

Las observaciones realizadas dentro del trabajo de investigación —del cual deriva este documento— permiten destacar que, si bien esa mirada dista mucho

Se mudó a Bogotá en 2009 y entabló nexos con artistas locales que le alentaron a dinamizar su arte en la calle, y a querer compartirla con un público más amplio. Así puede resumirse el origen de *Bogotá Graffiti Tour*, que en cada recorrido pretende ampliar la visión y la mirada de sus asistentes, al presentar parte de la gran escena artística urbana, en donde sus imágenes no solamente reflejan un contenido temático y metafórico sobre injusticias, pobreza, desplazamiento interno, violencia, corrupción, genocidio, sino además, fragmentos de la biodiversidad del país, constituyéndose también en una rica fuente de inspiración para realizar arte en las calles.



de los cánones de la contemplación predominante en siglos precedentes, está creciendo la tendencia en la gente a prestar más atención a los sucesos gráficos de la calle. Se detienen a observar la pintura en vivo, su *performance*, la corporalidad que se suscita. En ocasiones se acercan y entablan cortos diálogos con los autores (sobre todo si es en medio de un festival de arte urbano, exposiciones o pintadas comunitarias colectivas en escenarios concertados). Hacen preguntas, juicios estéticos, expresiones de agradecimiento, ofrecen refrescos o bocadillos, cuestionan la extrañeza de su escritura (especialmente en piezas de *wild style*⁹) o critican abiertamente su existencia, pero difícilmente el fenómeno del grafiti pasa desapercibido.

Silva (1986) enuncia que en estos procesos comunicativos y participativos intervienen cuatro estamentos: el del ejecutante, el ejecutante potencial, el destinatario activo y el receptor obligado, quien, con interés o sin él, inevitablemente recibe los efectos de los mensajes; habría una quinta eventualidad en la conformación de la existencia de este fenómeno: aquel que no participa porque no lo ha descubierto, porque es un ciudadano que no sabe leer, o porque bien se define del todo ajeno a lo que por este medio pueda inscribirse y lo considere como una práctica invasiva sin ninguna razón de ser.

Conviene subrayar también la disimilitud que propone el mismo autor (Silva, 2013), entre la acción del observador, la mirada ciudadana (ejercida por todos sin distinción) y el público (que ejerce una mirada más especializada)¹⁰, la cual es planteada en los siguientes términos:

Superados los límites descriptivos y plásticos, todo grafiti es observado por sus usuarios, tanto desde una interpretación extra textual que le antecede, como también en relación con otros *grafitis* que puedan asociar (imaginarios de barrio...), y estas circunstancias afectan la mirada sobre cada anuncio. Por esto, sin duda, el mismo texto *grafiti* produce efectos de comunicación diferente, según el micro territorio en que aparezca (Silva, 2013, p. 99).

9 El *wild style* es, en su traducción literal, un estilo salvaje de escritura urbana mural. Consiste en la realización de una pieza muy elaborada y compleja que incluye letras y formas de difícil lectura para quienes no están familiarizados con los códigos del grafiti. Se trata de una tipografía dinámica, entrelazada y abarrocada con líneas y flechas superpuestas. Una vez quede totalmente terminado y coloreado, el artista puede renderizarlo, es decir, que la pieza adquiera efectos especiales como destellos, brillos y apariencia 3D. El desarrollo de un estilo original en este campo es considerado como uno de los mayores retos artísticos para un escritor de *grafiti*, el cual también le merecerá el respeto y admiración de otros miembros de la comunidad. A decir de varios practicantes de este estilo: “Hay cosas que se pintan para uno y hay otras que se pintan para todo el mundo”.

10 Armando Silva propone en su disertación designar al observador o espectador como “ciudadano” en cuanto sujeto que es capaz de sentir, interpretar y generar respuestas frente a esos estímulos gráfico o provocaciones simbólicas.



En otras palabras, las metáforas visuales instauradas en el espacio urbano de la polis, y que pueden ser “arte público” son asumidas, decodificadas o miradas de distintas maneras por sus receptores.

La experiencia estética: conexiones conceptuales

Antes de continuar, resulta pertinente detenerse unos instantes y enfocarse en cuatro aspectos que ameritan mayor ilustración. El primero de ellos tiene que ver con la idea de *arte público*. Recogiendo el pensamiento de varios autores, entre ellos Silva y algunos de los propios artífices gráficos entrevistados (DJLU, Chirrete, Toxicómano, Guache), puede decirse que su esencia radica no exclusivamente en el contexto físico o arquitectónico donde se encuentre exhibido, sino en las dinámicas de índole antropológica o cultural que suscita, es decir, un arte que se mantenga al margen del circuito económico y contribuya realmente con la gestación de procesos, transformaciones y significados sociales. Por ejemplo, una intervención mural debe fortalecer la memoria colectiva y resignificar espacios. Parafraseando a Silva, el arte público debe ser cívico, dialógico y de base comunitaria. Ese parece ser su fundamento: intervenir un objeto para cuestionar y deconstruir los valores de poder o dominación y proponer nuevos significados.

Una postura afín que asume el *graffiti* desde una carga simbólica es la que plantea Jean Baudrillard, quien concibe los grafitis como

tatuajes de la ciudad que forman parte de una escenografía mutante, pintada por individuos o grupos sociales o políticos que intentan dejar sus marcas de sentido y recrear el imaginario colectivo para llamar la atención, provocar a la sociedad y buscar un cambio de actitud. (Baudrillard, 1980, p. 97).

Precisamente, este sociólogo francés establece otras concepciones de ciudad, las cuales distan de aquellas que otrora la pensaban como un lugar, en esencia, de producción industrial, concentración y desarrollo mercantil. Según sus palabras:

La ciudad es hoy un lugar de ejecución del signo [...] Ya no es el polígono político-industrial que era en el siglo XIX, es el polígono de los signos, de los media, del código. Como consecuencia, su verdad ya no está en un lugar geográfico, como la fábrica o incluso el gueto tradicional. Su verdad, la reclusión en la forma-signo, está en todas partes. (Baudrillard, 1980, p. 91).

Así mismo, hace más de treinta años, este autor francés enunciaba que los grafitis “territorializaban el espacio urbano”, en los siguientes términos:



Las calles, paredes o barrios cobran vida a través de ellos, vuelven a ser territorio colectivo. No se circunscriben al gueto, sino que lo exportan a todas las arterias de la ciudad, invaden la ciudad blanca[...] Con ellos, es el gueto lingüístico el que hace irrupción en la ciudad. (Baudrillard, 1980, p. 94).

A pesar del tiempo transcurrido, dichas disertaciones se encuentran vigentes también en el contexto capitalino.

El segundo aspecto tiene que ver con el concepto de *imaginarios urbanos*. Como lo plantea Armando Silva, estos se encuentran encarnados en las representaciones sociales que realizan los ciudadanos, por tanto, son cercanos a la estética y se dan a conocer desde los sentimientos, pues interactúan entre lo subjetivo y la realidad. En sus propios términos “El imaginario utiliza lo simbólico para manifestarse” (Silva, 2014, p. 57).

Es decir, la concepción de “imaginarios” no se refiere a algo fantasioso o lejano a la realidad, si bien son invisibles, son visiones del mundo, gestadas a partir de percepciones ciudadanas incrustadas desde lo colectivo, lo comunitario, lo común. Se trata de construcciones simbólicas, en donde lo que se percibe no es lo real, sino la realidad, y se dan por medio de representaciones (del pensamiento) que producen significación, asombro social, mediaciones, asociaciones, desplazamientos, modos de ser, aprehensiones del mundo, acciones o visiones colectivas, etc. Dichos imaginarios pueden derivar también en propuestas estéticas (donde la realidad y lo simbólico se imbrican).

En tercer lugar, es importante mencionar que la concepción tradicional en torno a la idea de *obra de arte* ha mutado. Claramente lo señala José Jiménez cuando dice que las estéticas del arte contemporáneo no consisten en prácticas cerradas, sino, por el contrario, “la obra de arte se concibe en nuestro tiempo, como una estructura abierta, dinámica e incluso aleatoria” (Jiménez, 2002 p. 113). De esta manera, la idea de obra inacabada pareciera también tener cabida en estos tiempos y para las abundantes producciones de *grafiti* y *street art*. Esa sensación de “indeterminación” de la que hablaba la estética de la recepción, concretamente desde Ingarden, viabiliza la creativa intervención y visión del ciudadano espectador, constituyendo así, uno de los rasgos más relevantes del arte en los tiempos actuales.

De todos modos, el presente documento no pretende definir qué es arte o qué no lo es, precisamente por no haberse fijado ese propósito y, además, por tratarse de un asunto que reviste y demanda gran complejidad y profundización. No obstante, resulta oportuno retomar algunos apartes del pensamiento del teórico español José Jiménez, tendientes hacia la aproximación de la idea de lo puede ser una obra de arte, concepto que, como ha venido mencionándose,



es susceptible de hibridarse y materializarse en manifestaciones visuales urbanas. “Cada época, cada situación específica de cultura, ha entendido como ‘arte’ cosas muy diversas, su intencionalidad y límites son algo sumamente cambiante” (Jiménez, 2002, p. 43).

Uno de ellos se refiere a la originalidad de la misma. “La proliferación de procedimientos de producción de imágenes característica de nuestro siglo: fotografía, diseño, publicidad, medios de comunicación, cine, cómic, vídeo, técnica digital, han transformado profundamente y desde hace ya bastante tiempo esa situación” (Jiménez, 2002, p. 43). Igualmente, el autor añade más adelante que “para que algo sea reconocido como ‘obra de arte’ es preciso antes que nada su aceptación institucional como tal, que se produzca su inserción y encuadramiento en los canales institucionales del arte” (Jiménez, 2002, p. 114).

Sumado a lo anterior, la intención artística que tenga la obra es fundamental para que trascienda y se consolide en la mente y sensibilidad del espectador. Hay muchas imágenes en calle, sin embargo algunas fueron concebidas probablemente, como un elemento decorativo para la urbe, sin mayores pretensiones simbólicas. Este hecho contradice lo que piensan algunos semiólogos y artistas, cuando afirman que la obra de arte debe decir o sugerir algo. Claramente lo indicaba DJLU¹¹, en entrevista concedida en medio de su intervención gráfica para el Festival de Arte Urbano Ciudad mural: “La obra debe mover las mentes, debe chocar pensamientos, debe insertarse en la sociedad funcionalmente desde su esencia comunicacional”. El propio Silva también considera que un objeto o una creación se constituyen como tal, por lo que provoca o suscita en el público que la recibe (2014). Jiménez complementa esta afirmación cuando señala que:

La última palabra sobre el valor de una obra no se formula de modo inmediato, sino mucho después, es lo que llaman la prueba del tiempo, y en materia de gusto, no hay mejor juez que el paso de éste. (2002, p. 114).

Finalmente, el cuarto aspecto tiene que ver con el acto mismo de la *recepción de la obra gráfica*. Líneas atrás se mencionaba tangencialmente —en términos que distan mucho de un ejercicio contemplativo clásico— que la idea de intimidad, espiritualidad, silencio, estaticidad e inclusive misticismo, reverencia y soledad, acompañaban el acto de acceder, acercarse, mirar y relacionarse con una obra de arte. Aquella era, de acuerdo con Jiménez, “la forma de concebir la culminación de la experiencia estética como quietud, serenidad, paz

11 DJLU es un artista urbano, que centra su producción gráfica y simbólica, principalmente mediante la realización y estampación de estenciles, *stickers* y pictogramas, cargados con un alto contenido político, social, ambiental, humano y cultural. Entrevista realizada el 16 de noviembre de 2016. (Ciudad Mural Puente Aranda cra. 53F □ av. de las Américas).



interior, a través del encuentro de la belleza, ideal propiciado por un objeto estético u obra de arte individual” (2002, p. 148).

Las dinámicas y los escenarios actuales distan mucho de aquellos “rituales sacros”, cuando de acceder a un producto creativo, por lo general perteneciente a las bellas artes, se trataba. Si bien en los planteamientos de Jauss, citado por Warning (1989), se reconoce esa relación dialógica entre la obra (en principio literaria, pero adaptable también al contexto del arte urbano) y su público lector o audiencias, *la teoría de la estética de la recepción*, se permite situar al ciudadano espectador como parte primordial de esta tríada, otorgándole un lugar preferente en su ejercicio hermenéutico con relación a la obra, posibilitando una relación interactiva, dinámica, abierta y dialógica, encaminada a *enriquecer la experiencia estética* mediante la *construcción de significados*, los cuales pueden confluir o disentir con los sugeridos desde el punto de vista del autor. Una de esas vías la constituye el planteamiento de Jauss, referente al “horizonte de expectativas”, en cuanto método de reconstrucción que enlaza la codificación misma de la obra (hecho fijo), con los saberes previos, intereses, experiencias, aportes, elaboraciones simbólicas que se gestan desde la mirada y sensibilidad del espectador (hecho variable).

Ahora bien, la ciudad, además de ser esa configuración física o espacial, se concibe además como una construcción sociocultural, donde se expresan tanto las dinámicas hegemónicas y dominantes de la sociedad como también sus *contestaciones*, generalmente bajo formas de resistencia gráfica. Las primeras, es decir, las esferas institucionales, por lo general, conciben el *grafiti* como suciedad, contaminación, y alteración del “orden” de la ciudad; las segundas, como mecanismo alternativo de comunicación que le da voz a los sectores marginados, a través de inscripciones incisivas y recurrentes que sobre abundantes lienzos parietales. Baudrillard las describe como acciones que “explotan para ser proyectados en la realidad como un grito, como interjección, como anti-discurso, como rechazo de toda elaboración sintáctica” (1980, p. 93). Sus escritores las emplazan sobre los muros blancos de las urbes, hecho que para algunos sectores de la población refuerza la idea de suciedad, pues se trata de lugares no autorizados y por ello deben eliminarse. Por tanto, aquellos espacios de intercambio simbólico deben cubrirse, pintarse de nuevo. Esa es la dinámica: realizar un *grafiti*, taparlo (incluso por otros grafiteros), volver a escribir.

Rol del espectador de *street art*

El público espectador, de acuerdo con los actuales escenarios del arte, está invitado a participar, a interactuar, a proponer y, por qué no, también a intervenir y a apropiarse de espacios y territorios. La estética de la recepción



plantea la idea de la *interacción* como una de las características del pensamiento estético de la actualidad, dinamizando sus procesos y propuestas artísticas y contrarrestando la pasividad del espectador que lo identificaba en momentos pretéritos de la historia del arte.

Frente a estas nuevas aperturas, Jiménez refiere que “el proceso creativo queda desligado de su vieja aureola teológica y el artista deja de ser equiparado con un dios”; del mismo modo:

La propuesta artística deja de ser un producto final, clausurado, y se convierte en un punto de partida, abierto al estímulo mutuo y la recreación de las sucesivas instancias de intervención de los distintos sujetos que a ella se aproximan. (2002, p. 223).

Desde esta perspectiva, es innegable que las experiencias estéticas que se ponen a la vista de miles de ciudadanos transeúntes en las calles y muros bogotanos desencadenan numerosas y disímiles reacciones (complacencia, rechazo, enfado, complicidad, identidad, sorpresa, interrogantes), derivadas, igualmente, de diversas circunstancias (ubicación, contenidos temáticos, originalidad, impacto visual, tiempo de permanencia a pesar de tratarse de producciones efímeras, etc.). Aquellos archivos en fuga o *tatuajes de la ciudad* (en palabras de Baudrillard) dotan de identidad y singularidad cada vez más a las urbes, sobre todo en aquellas donde la legislación imperante permite —paradójicamente— ciertas libertades expresivas.

Intentos de regulación

A pesar de que en la ciudad existe una reglamentación de la práctica del grafiti (Decreto 75 del 22 de febrero del 2013 y Decreto 529 del 15 de diciembre del 2015) y en el país recientemente se ha implementado la Ley 1801 del 29 de julio del 2016, más conocida como Código Nacional de Policía y Convivencia Ciudadana, los autores de *graffiti* y arte urbano gráfico no desisten en su intención de intervenir o reconfigurar zonas urbanas, alentados por el espíritu de la libertad de expresión y la transgresión de espacios, a través de imágenes o inscripciones simbólicas, cuya intención puede ser meramente mimética o abiertamente contestataria y provocadora, generando tanto respuestas como preguntas en sus receptores.

Los gobiernos han intentado disuadir a los artistas urbanos para que no pinten propiedades privadas, o que representen interés patrimonial e histórico. Tal pretensión o lucha antigrafiti no ha sido suficiente. Es muy difícil controlar la práctica en una ciudad tan grande, heterogénea, polifónica y ávida de



expresiones como Bogotá¹². No obstante, dentro de las alternativas distritales ofrecidas para ejercer de manera responsable esta práctica, se encuentran las convocatorias de becas y estímulos para intervenir muros concertados de la ciudad, mediante festivales de arte urbano patrocinado. Es una vía que pretende integrar a la sociedad y difundir el arte en calle de una manera legal, alejada del anonimato y la clandestinidad. Sin embargo, un grueso número de escritores de *grafiti* y artistas rehúsan hacer parte de dichas propuestas y continúan desarrollando su práctica, motivados por esa pulsión personal, la cual, casi siempre, implica riesgos, liberación de adrenalina, transgresión, osadía, egos personales y otras connotaciones antropológicas y culturales. Otros, en cambio, también realizan propuestas e intervenciones de revitalización y visibilización de territorios de manera usualmente colectiva, pero desde la autogestión, como se abordará en la parte final del presente documento.

Recepción, participación e intervención

El profesor hispano-mexicano Adolfo Sánchez Vázquez —cuando analiza las tesis centrales de la estética de la recepción propuestas por Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser— plantea una serie de consideraciones en torno a la relación tripartita que se establece entre el autor, la obra y el receptor, la cual, como se sabe, a lo largo de la historia, ha privilegiado a uno de sus tres componentes recientemente citados. En esta parte del texto, se pretende entablar conexiones entre sus planteamientos y lo que presenta la escena del arte urbano en la capital del país, concretamente, a partir del papel del receptor como sujeto partícipe de la creación artística (2005). Este autor recoge los planteamientos de Iser y Jauss, al considerar que:

El texto sólo tiene un sentido potencial que, al actualizarse en el proceso de su recepción constituye la obra, sin la actividad del receptor no hay obra, dado que ésta solo se constituye en su encuentro, interacción o diálogo con su receptor” (Sánchez, 2005, p. 56).

Sin embargo, Sánchez se aventura a hablar de una interacción entre la obra y el público en términos de *co-autoría*, la cual experimenta unas dinámicas tanto interesantes como revolucionarias. El receptor se convierte en *co-creador*, agente protagonista, dinámico y participativo. Su intervención no solo es mental, sino también práctica y material; entra en la obra, e incluso establece relaciones entre lo real y virtual, gracias a la incursión de las nuevas tecnologías en los campos del arte.

12 El hecho de trazar inscripciones, signos o dibujos, sin autorización previa, en fachadas, vehículos, autopistas o mobiliario urbano, en distintas ciudades y ayuntamientos es castigado con elevadas multas económicas, trabajo comunitario e incluso días o meses de prisión.



Precisamente, ese parece ser el objetivo de algunos programas de desmarginalización que viene adelantando el distrito (junto a la empresa privada) y colectivos independientes al margen de los estímulos que ofrecen estas entidades estatales. Su propósito consiste en llevar el arte urbano a los barrios, a los sectores populares (invasiones algunas veces) promoviendo la participación activa de sus habitantes. K-no Delix un activo artista urbano de la localidad 19, abiertamente manifiesta que “le gusta pintar en la periferia, en diferentes sectores donde las personas lo creían imposible, porque se llega a la gente más vulnerable; ellos aprenden a ver el *grafiti* y el arte urbano de una manera totalmente diferente” (declaraciones para la revista virtual *Gráfica Mestiza*, publicada el 6 de julio del 2016).

A partir de esa idea de participación, están gestándose acciones de respuesta y cambios en la visión de mundo (imaginarios colectivos) en los ciudadanos habitantes y transeúntes de tales territorios intervenidos a partir de producciones muralistas, trabajo de sensibilización, talleres de formación y capacitación en técnicas expresivas, etc. Las dos iniciativas que se mencionan a continuación pretenden precisamente que la comunidad no sea simplemente un elemento pasivo, sino un agente que se integre verdaderamente a la producción de símbolos y significados en los muros, las calles de su barrio, su entorno, la ciudad.

Visto de este modo, los tres estadios de la experiencia estética se manifiestan —la mayoría de veces de manera proporcional— por el placer que ella misma suscita. Es posible afirmar que los proyectos artísticos desarrollados en espacios públicos de la polis evidencian tanto su componente productivo-creativo (*poiesis*), una dinámica conciencia receptiva (*aisthesis*) al igual que una intención comunicativa, emotiva y liberadora (*catharsis*). En estos casos, el arte acerca, puede producir sensaciones que mejoran el estado de ánimo, convoca, libera, transforma y produce nuevos imaginarios que visibilizan una ciudad viva, democrática (en la medida en que está expuesto para todos sin restricciones) que se renueva y se representa simbólicamente, que puede cuestionar, que tiene la posibilidad de ser agente catalizador de procesos, en últimas, que puede contar historias.

Macro murales: experiencias de participación, creación y revitalización

Hasta el más desprevenido transeúnte habitual o foráneo percibe que, desde hace unos meses, los colores de las colinas orientales de la capital, así como otros ángulos de la urbe, se han tornado más vistosos y llamativos (figura 2).



Figura 2. Cerros centro orientales (barrios Los Laches, El Consuelo y otros). Colección C. C. Sora. Sep. 16/2017. Captura realizada desde C.C. Calima.



Fuente: la autora.

Este hecho motivó a indagar qué estaba sucediendo en la ciudad y por qué estos barrios altos (no debido a la categoría económica de sus habitantes, sino a su ubicación topográfica) estaban cambiando de color. Se trata del proyecto *Habitarte*, en el cual confluyen tres entidades: la Alcaldía Mayor de Bogotá, la Secretaría del Hábitat y la Fundación Orbis de Pintuco¹³. Precisamente, Julián, un funcionario de la mencionada secretaría distrital, que lideró algunos recorridos gratuitos organizados por la Alcaldía hacia estos sectores de la capital del país, puntualizó que, esta alianza persigue tres objetivos fundamentales:

Embellecer las fachadas, capacitar a las personas en varias técnicas que les mejoren sus condiciones laborales y económicas, tanto de ellas como del sector mismo (es decir capacitación en emprendimiento) y buscar la participación de la misma comunidad, logrando así una transformación social a través del color”.

Así mismo, en uno de aquellos periplos al cual asistió la autora, dicho coordinador indicó que, “aunque al comienzo hubo escepticismo por parte de

¹³ La Fundación Orbis es el puente que articula el principio de responsabilidad social de Pintuco, cuyos negocios tienen como premisa el compromiso con las comunidades más vulnerables del país, mediante inversión social que contribuya con el mejoramiento de las condiciones de habitabilidad y un desarrollo más equitativo. Suministran la pintura para cientos de fachadas, andenes, parques y murales con los que son intervenidos y transformados visualmente aquellos territorios.



los habitantes, gradualmente accedieron y se sumaron a participar en dicha iniciativa”.

Los lugares receptores de estas iniciativas han sido territorios ocupados, en su mayoría de manera ilegal (invasiones), por cientos de personas que —a lo largo de décadas— han migrado a la capital, buscando huir de la violencia de sus campos y persiguiendo nuevas posibilidades de vida. Sectores como Buenavista (Usaquén), Los Puentes (Rafael Uribe U.) y otros en las localidades de Ciudad Bolívar y San Cristóbal, también están siendo intervenidos.

Concretamente, para esta investigación, el 5 de noviembre del 2017 se hizo un acercamiento al centro oriente de la capital, correspondiente al sector de Los Laches y La Peña (localidad de Santa Fe), en donde están emplazados los barrios El Consuelo, El Dorado y San Dionisio, cuyos imaginarios predominantes son la inseguridad, el microtráfico, las pandillas, etc. Aunque el sector se encuentra legalizado y cuenta con servicios públicos, vías principales y rutas de transporte público, todavía se ven casas con materiales precarios en su construcción (latas, tela asfáltica, materiales recuperados de demoliciones, etc.).

Se llevó a cabo un amplio recorrido por el territorio y fue posible escuchar reacciones de algunos ciudadanos habitantes. Una de aquellas voces fue la de Estela Cante, líder del barrio El Consuelo, quien comentó llena de alegría y emotividad que no solo les han suministrado la pintura, sino que además han recibido talleres y capacitaciones en peluquería, belleza, manipulación de alimentos, estuco, pintura, resanes y otras clases más. No obstante, los hechos que ella más destaca de esta experiencia (y también otros habitantes del sector) llevada a cabo entre los meses de julio a noviembre (2017) son la participación y unión de sus residentes,¹⁴ y añade que este proyecto no solo cambió las fachadas de sus casas, sino sus caras y corazones también. Se le dio más vida al barrio, incluso se involucraron los muchachos de las barras bravas y ayudaron a pintar. Comenta además, que entre todos escogieron los colores que llevarían las casas,¹⁵ así como la temática que llevarían los murales pintados por artistas de *street art* bogotano. Uno de ellos es un homenaje a la mujer luchadora y a la vez recordación de aquellas que son víctimas de feminicidio.

La mayoría de los frentes de las casas están pintados por sus residentes, al igual que los abundantes rincones y callejuelas empinadas —en su mayoría escalonadas— (figuras 3 y 4). Así mismo, se percibieron *tags*, bombas y piezas de escritores emergentes pertenecientes al sector, al igual que dos grandes

14 De acuerdo con sus declaraciones, puede inferirse que las relaciones entre vecinos eran hostiles y con poca comunicación.

15 El proyecto de estos barrios se denomina Los Colores en Viento. La misma comunidad acordó que los cuatro pigmentos elegidos (dicho sea de paso, coinciden con los de otros proyectos similares en la ciudad) para intervenir sus fachadas son mandarina tropical, regadio, azul oceánico y mora cítrica.

murales de reconocidos artistas. El referido anteriormente y otro pintado por el ecuatoriano Apitatán, el cual hace clara alusión a la leyenda del dorado de la familia ancestral de los muiscas, revitalizando alegóricamente al barrio que lleva su nombre (figura 5).

Figuras 3 y 4. Callejuelas. Cra. 11C este — cll. 1B a 2D y otra. Colección C. C. Sora. Nov. 5/2017



Fuente: la autora.

Figura 5. El Dorado Cll. 1ª — cra. 7B este. Colección C. C. Sora. Nov. 5/2017. (Autor: Apitatán).

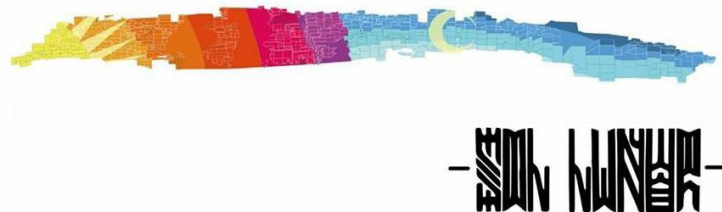


Fuente: la autora.

En los recorridos de ciudad, pudieron visualizarse otros proyectos de Habitar; de acuerdo con sus promotores, estos buscan robustecer el tejido social, la revitalización y la apropiación de territorios, los cuales, ineluctablemente, el transeúnte se ve obligado a percibir, por las formas que sugiere, colores y

número de fachadas intervenidas (algunos sectores sobrepasan las 550 casas). Aunque los artistas diseñan previamente propuestas para dichos macroproyectos, son finalmente las comunidades quienes las eligen, en cuanto son sus miembros, vecinos y transeúntes quienes recorren y habitan esos territorios; además, se trata del lucimiento, ornato y visibilización de sus lugares de vivienda. Es oportuno mencionar que dentro de los otros proyectos destacados en la urbe bogotana, que han sido ejecutados o se encuentran aún en intervención, están: *Río de Vida*, en el barrio Los Puentes (localidad 18 Rafael Uribe Uribe), *Sol lunar* en el barrio Buenavista (localidad 1 Usaquén) (figuras 6 y 7), *Barcelona* (localidad 4 San Cristóbal) y *Caracolí* (localidad 19 Ciudad Bolívar).

Figura 6. Diseño del proyecto Sol Lunar. Recuperado de <https://www.facebook.com/fcodecolombia>



Fuente: la autora.

Figura 7. Macro mural Sol Lunar. Buenavista (Imagen capturada desde la Autopista Norte con calle 191). Colección C. C. Sora. Dic. 22/ 2017.



Fuente: la autora.



Esta iniciativa también ha tenido un sin número de detractores. Prueba de ello son los comentarios que muchos ciudadanos han publicado en las páginas de la Alcaldía y otros canales sociales. A manera de resumen, puede decirse que su mayor objeción radica en cuestionar los montos de inversión económica (en pintura), en lugar de atender otras necesidades básicas que representan mayor urgencia e impacto social. Una vez más, las acciones artísticas gestan diálogos.

Atrapasueños, relato urbano

“La idea es que los sueños que están presentes en una comunidad, se materialicen a través de formas, pintura y color”

J. Almirón.

En diversos blogs, portales virtuales y desde la misma cotidianidad, se conoce al *atrapasueños* como un adminículo elaborado a mano, cuya base es un aro fabricado tradicionalmente con madera de sauce, con una red en su interior y decorado con diversos objetos (comúnmente plumas). Según la creencia popular, su función consiste en filtrar los sueños de las personas, dejando pasar solo los positivos; aquellos que no se recuerdan descienden por las plumas y las pesadillas quedan atrapadas en las cuentas de piedra para ser quemadas con la luz del día, para que no se cumplan. Desde esta perspectiva, algo similar ocurre con la intención que persigue el artista argentino Javier Almirón¹⁶ y su proyecto de integración, participación e intervención.

En dos entrevistas semiestructuradas, realizadas durante intervenciones murales en colegios distritales, en donde se ha emplazado el mencionado proyecto, el devenir metodológico del mismo puede concretarse de la siguiente manera (con la salvedad de que, en algunas instituciones educativas, el apoyo de directivas y docentes presenta variables).

Inicialmente se pinta un primer mural¹⁷ (casi siempre dentro del colegio). Este acto contribuye a generar cercanía, despertar curiosidad, motivación e interés, tanto en los estudiantes como en todos los miembros de la comunidad educativa. Al mismo tiempo, se busca entablar conversaciones informales y espontáneas con los jóvenes, hablar de *graffiti* y propiciar el momento central: indagar en ellos sobre sus sueños y anhelos. Con extrañeza, el propio Almirón comenta que *es una pregunta que casi nadie se hace* y la respuesta es prácticamente el principal insumo y motor de arranque que suscitará más adelante

16 Javier Almirón, oriundo de Mar del Plata (Argentina), lleva poco más de 2 años viviendo en Colombia. El proyecto surgió en su barrio natal y ha comenzado a diseminarlo en distintos lugares de Latinoamérica y zonas de Colombia marginalizadas por el conflicto armado y otras sombras de deshumanización.

17 Mural - regalo para la comunidad educativa, como preámbulo para dar a conocer el proyecto.



las temáticas de los murales. Por lo general, los niños, niñas y jóvenes al ser sensibilizados, muestran buen mensaje, “buena onda” y comparten sueños interesantes y muy constructivos.

El mensaje también consiste en fomentar la idea del trabajo comprometido, apasionado y sincero, lo cual redundará en el alcance de esas metas oníricas. Así mismo, se les explica tanto a directivos, docentes y a los propios chicos qué es la autogestión, como posibilidad para que ellos mismos, con sus propios medios, iniciativa y creatividad, obtengan recursos para desarrollar prácticas artísticas presentes y futuras.

Posteriormente, la mayoría de veces a través de redes sociales, se realiza una convocatoria abierta en donde participa determinado número de artistas (envían hoja de vida con datos personales, producciones, trayectoria y fotos de obras principalmente) para luego realizar el difícil momento de la selección (20 artistas, por ejemplo). Para estos dos contextos concretos,¹⁸ se seleccionaron artistas que contaban con un recorrido destacado, un nivel, pero a la vez, se le dio la oportunidad a chicos que recién estaban empezando a incursionar, emerger y mostrar su trabajo, de manera que también tuvieran la posibilidad de trabajar a la vista de la comunidad y lograran establecer conexiones con la gente y los estudiantes. “Los artistas están llamados a mejorar la calidad de vida de una comunidad, en este caso, a partir de los sueños; si los sueños están presentes en ella, en cualquier momento van a cumplirse”, reitera Almirón con un dejo esperanzador.

En la propia voz de su promotor, el objetivo de Atrapasueños, más allá de significar los espacios y desmitificar un poco la idea que tiene la gente en torno al grafiti, es la de “hacer que los sueños siempre deben estar presentes sobre todo en la mente de los chicos de las escuelas, quienes muchas veces al terminar sus estudios no saben qué hacer, o no han perfilado un proyecto de vida”. De esta manera, el proyecto posibilita diálogos internos, conexiones con los pares e, incluso, se permite sugerirles a los niños y jóvenes que pueden hacer algo con sus manos teniendo *el arte como camino*.

Luego de recibir las cartas o pequeños textos que los propios estudiantes escriben sobre sus sueños (he ahí una de las evidencias de participación y cocreación que promueve Atrapasueños), se consolida un texto escrito, que es socializado y compartido con los artistas elegidos, para que ellos lo traduzcan y transformen en metáforas con formas, imágenes y colores¹⁹ (figuras 8 y 9).

18 Colegios: República Dominicana y Juan Lozano y Lozano (Loc. 11 Suba) y Colegio República de Estados Unidos (Loc. 18 Rafael Uribe U.). Sin embargo, esta experiencia comunitaria y artística, está interviniendo otras instituciones educativas distritales de la ciudad.

19 La carta, escrita por una niña de grado cuarto del colegio Juan Lozano, en donde su mayor sueño era poder ver de nuevo a su mamita (a quien prácticamente no conoció, pues falleció cuando la

De igual manera, los estudiantes participan pintando, fondeando o tienen su propio espacio en el colegio para construir una pieza mural colectivamente. Es preciso mencionar que esta iniciativa artística e integradora tiene proyectado, a mediano plazo, llevar a cabo la publicación de un libro con dichas composiciones literarias y gráficas.

Figuras 8 y 9. Murales en el Colegio Juan Lozano y Lozano I.E.D. cra. 99 — cl. 154, Bogotá. Colección C. Cecilia Sora. Mayo 13/ 2017. (Autores: Bastet, Sonomi-E).



Fuente: la autora.

niña contaba con apenas unos meses de edad) fue plasmado en uno de los muros exteriores del colegio. La reacción de la niña, al ver el muro fue de total gratitud y alegría desbordante. Un suceso triste y lamentable se transformó en felicidad para la infante.



Consonante al proyecto de intervención de los macromurales, en esta oportunidad, también algunos padres de familia y estudiantes asistentes al evento de clausura y entrega de los murales a la comunidad accedieron a ser entrevistados y compartieron sus puntos de vista frente al desarrollo de estas propuestas. Tales aportes han sido compilados en los siguientes términos:

— *Estudiante Mariana*: Re-significar espacios, generar reflexión en la comunidad vecina y modificar hábitos contrarios a la sana convivencia es algo que vale la pena realizarse en toda la ciudad, comentaba la representante estudiantil, quien prosiguió indicando un ejemplo concreto: “la entrada y costados de nuestro colegio estaban llenos de basura, pintamos nosotros, y los vecinos o quienes fueran, dejaron de botarla”.

— *Madre de familia*: “Es a partir de esas intervenciones, cuando la gente se da cuenta de que el arte puede lograr muchas cosas, genera impacto y la gente misma ayuda a cuidarlo”. Así mismo, manifestó que acciones como estas producen un cambio en los imaginarios, pues cuando se escucha la palabra *grafitero*, las personas imaginan mil cosas, pero al conocerlos, realmente la percepción cambia; “tener acá a todos esos artistas que tienen un corazón muy bonito, es muy apreciable; son personas muy valiosas y grandes profesionales que en los muros de este colegio están demostrando su talento y las ganas de salir adelante”, concluye.

Contrario a lo que podría pensarse, la mayoría de adultos mayores entrevistados reconoce que *es mejor que los jóvenes estén pintando y se expresen, a que estén forjando actos violentos en la calle o desaprovechando el tiempo libre*. Es más, coincidieron en que, desde las administraciones locales, deberían establecerse lugares o espacios para que ellos intervengan y, de este modo *no afecten las fachadas de los demás* (figura 10).

Finalmente, es preciso mencionar cómo estos proyectos e intervenciones en el espacio público terminan generando una identidad, llegando incluso a ser replicados en postales, *stickers*, videos o fotografías. Cada cual, desde su estilo y motivaciones, busca permanecer en el tiempo y generar recordación en los habitantes de las comunidades.



Figura 10. Mural Colegio República Dominicana (detalle). Cl. 131A — cra. 125, Suba Gaitana. Colección C. C. Sora. Junio 10/2017. (Autor: Sancho y otros).



Fuente: la autora

A manera de cierre

La ciudad de Bogotá se ofrece como una posibilidad para ser recorrida una y mil veces, hecho que es aprovechado por el *flâneur*, que pasea por sus calles, dejándose sorprender en cada esquina por la naturaleza y el paisaje urbano que respiran sus muros y recientemente sus cerros. El arte público está por todos lados, no obstante la mirada un tanto obtusa de algunos de sus ciudadanos ni siquiera lo nota. Explorar el arte en la calle puede convertirse en una aventura maravillosa, y lo mejor, es gratis y está disponible como un museo a cielo abierto que se renueva constantemente, exponiendo pinceladas de resistencia, metáforas, sueños plasmados en culatas de edificios, cerramientos, muros de contención, fachadas, etc. La polis no cuenta con trenes, aun así, sus muros estáticos sugieren movimiento y dinamismo constante gracias a las formas y colores que los cubren.

La mirada ciudadana poco a poco se forma y se transforma. Las experiencias de arte y participación adelantadas en los territorios y comunidades también han contribuido a ello. Están aprendiendo unos de otros, tanto en desarrollos técnicos como en sacar adelante proyectos en colectivo. Se ha generado empatía, no únicamente entre artistas, entre vecinos, entre los primeros y los segundos, sino, además, con el producto artístico o pieza gráfica terminada y su espectador. Es decir, se está revitalizando o transformando la calle y el paisaje urbano de la ciudad, lo que es evidente en su calidez visual, pero,



también, se revitaliza el ejercicio para la recepción del fenómeno del *graffiti* y el *street art*, que está experimentando mutaciones.

Referencias

- Arroyave, M. (2014). *Hable ahora, calle para siempre: democracia cultural y nuevas ciudadanías*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, Bogotá Humana.
- Baudrillard, J. (1980). *El intercambio simbólico y la muerte* (Trad. Carmen Rada) Caracas. Monte Ávila Editores.
- Decreto 529 de 2015. "Por medio del cual se modifica el Decreto Distrital 75 del 2013 y se dictan otras disposiciones". Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Decreto 075 de 2013. "Por el cual se promueve la práctica artística y responsable del graffiti en la ciudad y se dictan otras disposiciones". Registro Distrital 5071 de febrero 25 de 2013.
- Departamento Nacional de estadística DANE. Recuperado de www.dane.gov.co/
- Figueroa, S. F. (2014). *El graffiti de firma*. Madrid: Editorial Minobitia.
- Jiménez, J. (2002). *Teoría del arte*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Ley 1801 de 2016. "Por el cual se expide el Código Nacional de Policía y Convivencia". Diario Oficial 49.949 del 29 de julio de 2016.
- Marcus, G. E. (2001). Etnografía en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal. *Alteridades*, 11(22), 111-127.
- Sánchez, V. A. (2005). *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. México: Facultad de filosofía y Letras de la UNAM.
- Silva, T. A. (1986). *Una ciudad imaginada. Graffiti /expresión urbana*. Bogotá: Ediciones de la Universidad Nacional de Colombia.
- Silva, T. A. (2013). *Atmósferas ciudadanas: graffiti, arte público, nichos estéticos*. Bogotá: Editorial Universidad Externado de Colombia.
- Silva, T. A. (2014). *Imaginario, el asombro social*. Quito: Editorial Quipus Ciespal.
- Warning, R. (1989). *Estética de la recepción*. Madrid: Visor.