

Primera parte

Lo público

POLÍTICAS PÚBLICAS DEL ARTE

URBANO

Omar Alonso García Martínez

RESTRICCIONES Y DERECHOS EN LA IMAGEN PÚBLICA

La restricción como concepto ha acompañado el pensamiento humano desde su historia consciente. Tener la habilidad de expresarse en sistemas políticos dictatoriales y hasta en las democracias, por lo general, se ha convertido en una amenaza para el poder. Sin embargo, el grafiti (y actualmente el arte urbano) establecen dinámicas de comunicación, entendidas como manifiestos de inconformidad dentro de un sistema que posiblemente no los representa.

El poder de la imagen hace que estos tipos de actos se piensen como una amenaza para las instituciones. En el 2019 se viralizó la imagen del grafiti *¿Quién dio la orden?* por parte de un Movimiento de Víctimas de Crímenes de Estado (Movice)¹. Presenta la imagen de varios comandantes de las fuerzas militares, a los que se le atribuye la operación denominada “falsos positivos”. La imagen fue una construcción colectiva por parte del movimiento, tomando como bandera el concepto “El cerco de los convencidos”² que trata sobre un sector de la sociedad, el cual cree que esta imagen representa la realidad de los hechos.

¹ <https://movimientodevictimas.org/>

² Entrevista a Silvie Ojeda. Coordinadora de comunicaciones de la Comisión Colombiana de Juristas.

Dicha imagen pretende denunciar un tipo de atropello por parte del Estado, como muchas otras que pueden estar dentro de la ciudad apelando al derecho de la libre expresión. Sin embargo, esta imagen creó un conflicto por parte de los representados en la gráfica; hizo que se restringiera la imagen por orden judicial. El diario *El Espectador* registró este evento de la siguiente forma:

La decisión se dio luego de una tutela interpuesta por el general Marcos Evangelista Pinto en la que aseguraba que se le habían vulnerado sus derechos fundamentales de dignidad humana, buen hombre, honra, presunción de inocencia, debido proceso y buen nombre de su núcleo familiar. El fallo también ordenó al Movice “abstenerse en lo sucesivo de publicar dicha reproducción o reproducciones similares”. El Movice informó que el mural al que hace referencia el fallo, “fue censurado y eliminado el día 18 de octubre de 2019 en un operativo arbitrario por parte de la Brigada 13 del Ejército Nacional”. Según el movimiento, esta censura generó que la foto del mural circulara por redes sociales, “lo que sobrepasa las posibilidades del Movice de retirarlas en su conjunto”. (El Espectador, 2020)

Lo interesante de este dictamen es que, de nuevo, la imagen entra a los estamentos de la prohibición. No obstante, este procedimiento introduce el concepto de la imagen como bien propio. *Imago, imaginis*, es el latín de la palabra imagen; su epistemología habla de la representación de un objeto, sea por mimesis o por abstracción. Sin embargo, en esta prohibición existen los dos (2) modelos de representación; el primero es el figurativo, el cual presenta las imágenes de los altos mandos militares, y por esto la justicia actuó, entendiendo que la imagen de algún sujeto no puede utilizarse sin previa autorización. La razón: puede atentar con su buen nombre o también beneficiarse económicamente por la distribución que tenga en términos de mercado. Además, en procesos de la jurisprudencia, este asunto se denomina el derecho a la imagen como derecho fundamental.

En estos términos, la “Corte Constitucional ha reconocido [al derecho de imagen] [...] una doble dimensión [...] para indicar que versa de un contenido moral y un contenido patrimonial”. El primero refiriéndose a la facultad de impedir su uso no autorizado Guzmán Delgado, D. F. El contexto actual del derecho de la imagen en Colombia. Revista La Propiedad Inmaterial n.º 21, Universidad Externado de Colombia, enero-junio 2016, pp. 47-77. Por parte de terceros; el segundo, en cambio, en relación con el derecho a explotar la imagen económicamente. Se destaca además un mayor interés por amparar este segundo aspecto si el titular de la imagen es un menor de edad. Así las cosas, la acción de tutela constituye un mecanismo procedente para impedir que se

vulnere el derecho a la imagen. Ello por cuanto se trata de un derecho fundamental. Sin embargo, es importante tener presente que esta acción no es indemnizatoria. En consecuencia no puede ser ejercida para resarcir los perjuicios económicos que el uso no autorizado de una imagen ocasione a su titular. (Guzmán, 2016)

Como los implicados en la imagen no han recibido un dictamen por parte de la justicia, ellos acuden a este principio; impidiendo que la imagen sea parte de una denuncia gráfica, por medio de la estética del arte urbano. Por este motivo, los implicados asumen su presunción de inocencia, indicando que la representación violenta su imagen.

La segunda forma de representación está compuesta por códigos, se puede entender con los iconos y signos que componen la imagen. Los cráneos en color rojo simbolizan al sujeto y debajo de este una numeración, que cuantifica el número de fatales. Además, esta codificación hace que la imagen utilice la idea de informe; hace de esta una representación asociada a la idea del grafiti, el cual buscaba denunciar por medio de la imagen, sustrayendo de la representación, la mayor información ornamental para ser categórica. Sin embargo, se enfrentan dos (2) ideas complejas en la imagen contemporánea: el derecho a la imagen como derecho fundamental y la libre expresión. En esta última, la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) y la Organización de los Estados Americanos (OEA) establecen:

La libertad de expresión es una piedra angular en la existencia misma de una sociedad democrática. Es indispensable para la formación de la opinión pública. Es también conditio sine qua non para que los partidos políticos, los sindicatos, las sociedades científicas y culturales, y en general, quienes deseen influir sobre la colectividad puedan desarrollarse plenamente. Es, en fin, condición para que la comunidad, a la hora de ejercer sus opciones, esté suficientemente informada. Por ende, es posible afirmar que una sociedad que no está bien informada no es plenamente libre. (CIDH, 1985)³

Esta disputa entre el derecho a la imagen y la libre expresión abre una puerta al comportamiento de la imagen como forma de comunicación en la actualidad. De alguna forma, la idea del grafiti o el arte urbano se ha normalizado en la ciudad de Bogotá, siendo una de las pioneras y promotoras de tipos de expresiones en las urbes. No obstante, siguen existiendo restricciones en la forma que se divulgan o se presentan las imágenes.

³ Corte IDH, "La Colegiación Obligatoria de Periodistas" (Arts. 13 y 29 de la Convención Americana sobre Derechos Humanos)", Opinión Consultiva OC-5/85, 13 de noviembre de 1985, párrafo 70.

En los espacios naturales se hace un tipo de observación por preservar los ecosistemas, permitiendo que tengan el contacto mínimo con agentes químicos. Cabe recordar que los materiales utilizados en las prácticas del grafiti son industriales y deben tener las precauciones necesarias en posibles soportes naturales. Sin embargo, también existen soportes artificiales que son objeto de restricción, sin determinar su mensaje. El decreto 75 de 2013, en el artículo 4 (parágrafo) habla sobre las prohibiciones de algunos lugares; entiende al grafiti como un ejercicio responsable con el ambiente natural (flora y fauna) y urbano (bienes públicos, sistemas de transporte, mobiliario urbano, monumentos y cementerios):

Artículo 4º.- Facultades para prohibir lugares específicos adicionales. Facúltese de manera permanente a las entidades administradoras del espacio público del Distrito, definidas según la normatividad vigente en la materia, para que, de manera adicional a las provisiones generales contenidas en el artículo anterior, identifiquen y prohíban la práctica del grafiti en lugares específicos del espacio público que estén bajo su administración. Parágrafo. Las prohibiciones específicas, adicionales a las prohibiciones generales contenidas en el presente Decreto, deben constar en resolución motivada de la entidad que las profiera según las facultades establecidas en el presente artículo. Dicha resolución deberá ser informada de manera inmediata a la Secretaría de Cultura y ésta publicará la información consolidada periódicamente a través de los medios de comunicación con los que cuenta. (Presidencia de la República de Colombia, 2013)⁴

Sin embargo, el decreto anterior no imposibilitaba el grafiti de *¿Quién dio la orden?*; este obedecía a la normativa estatal de la utilización de un muro para la expresión artística. No obstante, el problema circunda en el concepto de la imagen haciendo que el problema se torne en el plano político; la idea, por parte de las víctimas, es visibilizar una problemática la cual se ha querido ocultar por alguna parte del Estado. Asimismo, la contraposición es que no sea utilizada la imagen de algunos servidores público como responsables de estas, creando una serie de conflictos, como la censura a una imagen, haciendo pensar en tiempos de la Inquisición contemporánea. Por su parte, Serge Gruzinski (1994) propone que en el periodo denominado la

⁴ Decreto 75 de 2013 (Febrero 22) "Por el cual se promueve la práctica artística y responsable del grafiti en la ciudad y se dictan otras disposiciones". El Alcalde Mayor de Bogotá, D.C., en uso de sus facultades constitucionales y legales, en especial las conferidas por los artículos 35 y 38 numerales 1 y 4 del Decreto Ley 1421 de 1993, por el Acuerdo Distrital 482 de 2011. Artículo 4º- Facultades para prohibir lugares específicos adicionales.

Conquista la imagen debía estar dentro de un orden moral; además, quien direccionaba las directrices era la propia corona:

No es tanto el celo de la Inquisición —aquí, más que en otras materias, cuenta esencialmente con el papel regulador que le asegura su sola presencia— como el afán de cada quien de velar por el buen uso de las imágenes y reclamar la intervención del tribunal cada vez que lo juzga necesario. La ofensa hecha a la imagen se considera como un atentado contra lo imaginario. La ofensa hecha a la imagen se considera como un atentado contra lo imaginario de todos: reacción que revela que este imaginario hecho de expectativas y de confirmaciones tiene igualmente sus propias instancias de defensa y de censura. (p. 155)

Entonces, se puede suponer que las restricciones a la imagen pública siguen teniendo una incidencia fuerte en el mensaje comunicado y la activación del anonimato, siendo uno de los principios del grafiti. Además, que active su principio contestatario, contra las prohibiciones emergen desde el poder estatal.

El desarrollo de los eventos en torno a esta imagen ha causado gran repercusión ocasionando que la imagen ya no pertenezca al grupo promotor; de manera que la convierte en una imagen social que refleja el descontento social, al mismo tiempo que un patrimonio público. En otras palabras, la imagen mutó o pasó de ser una imagen mural a ser una imagen digital. Esta se puede descargar y con ella realizar distintos objetos como vasos o camisetas, es decir, se convirtió en una transmedia.

EL VESTIGIO DEL GRAFITI. DOS EJEMPLOS ANACRÓNICOS

Surge una pregunta en relación con la historia de la restricción de la imagen urbana, y cómo se puede analizar tomando como referencia prohibiciones hechas por el aparato estatal o monárquico -según la época a la que pertenece-. El grafiti⁵ supone una transgresión de algunos espacios públicos, y este libro no quiere confundir el tema como el arte del muralismo o el mosaico que se presentó en las civilizaciones antiguas de Mesopotamia y Grecia. Con la primera parte se tomó como ejemplo un evento del pasado reciente de la restricción del grafiti en el ambiente urbano bogotano. Sin embargo, la idea es poder tener algunos referentes clásicos de la forma de represión de la imagen como evento político.

Para muchos, el arte rupestre se convierte en los primeros indicios del grafiti, pero existen grandes diferencias con lo que actualmente se entiende. En la caverna o cueva de Lascaux (Francia), existe similitud (se creería es la única): la del anonimato del artista creador. La relación estética y política de estas imágenes obedecían a otro tipo de interpretación, un aura de sacralidad y magia rodeaba este tipo de representación; además, el acceso de estas imágenes no era público, pertenecía al orden de lo privado. Las escenas representadas posiblemente hacían parte de un espacio íntimo, donde la idea de lo ritual se presentaba como la ciencia del momento.

Las articulaciones de las escenas, el papel asignado a los protagonistas, indican un lenguaje, una narración de unos mitos, en los que el hombre y la mujer están integrados en una cosmogonía. Ante la visión de las escenas, en el caso concreto de los animales rampantes, los iniciados comprendían, aprendían y asumían la historia sagrada, compartida y común del grupo de cazadores. (Jordán, 2016, p. 154)

⁵ La palabra graffiti viene del griego γράφω (grapho = grabar, escribir), que genera un préstamo al latín con la forma grabare. Los grafitos en la vía pública son cosa corriente en el mundo de la antigüedad grecorromana. Los hay en la Grecia antigua, pero sobre todo son muy conocidos los de Pompeya (la ciudad romana cubierta por la ceniza del volcán Vesubio en el año 79 d.C.). Allí puedes ver aún grafitos callejeros de 2.000 años de antigüedad. Diccionario etimológico. Tomado de : <http://etimologias.dechile.net/?graffiti>

Sin embargo, llama la atención la representación de la imagen activista, contestataria de la imagen que irrumpe un sistema de orden moral dentro de un espacio denominado ciudad, pueblo o comarca. Lo efímero desde el inicio ha rodeado el concepto del grafiti. En la antigua Italia el gesto del grafiti estaba asociado a la escritura realizada en predios con carbón; hacían burla o crítica al sistema político del momento, pero también funcionaban como publicidades de algunos acontecimientos públicos. Sin embargo, la idea de la escritura era bastante diferente a lo que se entiende en la actualidad, en la antigüedad el analfabetismo era común en la sociedad. Algunos pocos dominaban el arte de la escritura, que principalmente estaban dentro de la monarquía o el sistema propio de poder, porque los monjes que trabajaban en los textos sacros se cree que no conocían del arte de la escritura y la lectura, se limitaban a copiar. Esto supone que el grafiti como intervención se puede presentar en la modernidad, por el dominio del lenguaje.

Algunas intervenciones se pueden detectar en la antigüedad, hacen que la idea de grafiti se presente como fenómeno de intervención activista o estética. Durante los siglos IV y V, en pleno apogeo del emperador Constantino, algunas catacumbas en Santa Domitila (Italia) fueron intermediadas por signos, muchas de ellas con marcas en carbón que duraron bastante poco por la calidad del material tratado y borradas a su vez por la idea de la transgresión que hacía la imagen en el lugar.

No obstante, algunas de ellas se han mantenido ocultas durante siglos y por medio de técnicas avanzadas de reconocimiento de la imagen (láser), convirtiéndose en piezas históricas que contextualizan la imagen sacra como espacio privado; como es una catacumba que era decorada por una especie de frescos, pero mediada por la agresión foránea de posiblemente algunos detractores o seguidores. El material encontrado después de los estudios científicos fue sangre con una leyenda inscrita "victoria memorable", haciendo que en la imagen converjan la idea del anonimato, propia del grafiti tradicional y una serie de relaciones mágicas o sacras, que en la actualidad se convierte en un hecho político.

The answer is quite literally written in blood. Scrawled on the walls of the small cubicle in the actual blood of the celebrants, a uniquely macabre graffiti gives thanks to a 'memorable victory.' The news had just come through that Christian troops had defeated the massive army of the Ottoman Turks sweeping into eastern Europe. For decades the Turkish forces had been menacing Europe in a bloody war, seeking to conquer the continent and expand their empire. For the Christian communities of Italy anxiously awaiting updates from the north, it appeared that their prayers

had been answered. The victory was attributed to the invincible power of long-dead martyrs watching over the soldiers and guiding them to success, and so the Roman priests descended to their eternal resting places to offer them thanks and praise. They believed that the earliest Christian communities had celebrated masses here too, hidden from the view of persecuting pagans. And so they were embarking on a journey through time as well as space, trying to recreate the distant rites and ceremonies of their faithful forebears. (S. f, 2018)

Simbólicamente existe una analogía entre las catacumbas en Santa Domitila en Italia y la intervención del grafiti *¿Quién dio la orden?* en Bogotá: las dos (2) tienen la sangre como concepto. La primera de forma tácita utiliza la sangre como pigmento en la construcción narrativa de la guerra librada entre los romanos y otomanos, interviniendo un espacio y convirtiéndolo en un espacio de culto. La segunda trata la sangre con el simbolismo de los datos, también desde el concepto de la guerra como eje de victoria.

Ahora bien, mientras que la primera fue borrada por estar en un espacio privado como la última morada de una familia burguesa, donde después se realizaron concentraciones simbólicas, que a manera de ritual conmemoraban la victoria. La segunda se realiza próxima a la Escuela Militar, cerca de la calle ochenta con avenida Suba, en la localidad de Barrios Unidos; se selecciona un espacio público, pero que pertenece a una familia.

Los que conmemoran esta imagen son los que se sienten afectados por el Estado, diferencia con la idea de las catacumbas en Roma, que celebran una victoria del imperio. Así, la imagen *¿Quién dio la orden?* se presenta como un acto de memoria, que de alguna forma ha pretendido borrar. Sin embargo, el sistema social funge como ciencia, que de manera arqueológica presenta el problema como en forma de índice, dentro del contexto de la restricción de la imagen como documento histórico contestatario. Esto lo supone Peker Burke (2005) cuando habla de la imagen como documento histórico, si se analiza la memoria propia o inventada siempre recurre a la construcción de imágenes, haciendo que la imagen se convierta en una fragmentación de un todo, que el hombre construye:

“El elemento estético en el pensamiento histórico”, y en ella comparaba el pensamiento histórico con la “visión” o “sensación” (sin desechar el sentido de contacto directo con el pasado), y declaraba que “Lo que tienen en común el estudio de la historia y la creación artística es una manera de formar imágenes>•. Más tarde, describiría el método de la historia cultural en términos visuales como “el método del mosaico”. (Burke, 2005, p. 14)

De esa forma, una de las maneras de construir la historia es por medio de la imaginación⁶, en tanto los procesos mentales crean proyecciones en el cerebro. Esta proyección hace que se creen narrativas en torno a otra imagen, de esa forma, el mundo se constituye como una imagen proyectada de la propia experiencia (puede ser propia o inventada). Sin embargo, en las dos (2) imágenes –las Catacumbas en Santa Domitila y el grafiti de *¿Quién dio la orden?*– suponen dos (2) tipos de memoria, artificiosa por suposiciones y propia por documentación.

La primera supone un ejercicio antropológico en la imagen, inicia a construirse con supuestos, a medida del tiempo y con la triangulación de información pueden concluir un contexto en la imagen. Se apoya de diversas disciplinas que actúan como expertas en la datación del material, el contexto histórico, los aspectos sociales de la posible datación, así como la relación cultural y estética que presume la intervención.

La segunda es propia por documentación, se apoya de la tecnología como instrumento que hace posible un tipo de documentación, por ejemplo, la fotografía o el video. Con las técnicas tradicionales como la pintura, el dibujo o el grabado se torna complejo identificar el grafitico como documento. Estas técnicas, en la mayoría de los casos estudian minuciosamente la composición de la imagen, retirando objetos que para la estética de la época eran poco convenientes. En los últimos años, la acción de la memoria en el grafiti cambia trascendentalmente, en gran medida por las tecnicidades,

⁶ La imaginación es la cualidad humana que ha creado a través de la historia, mitos, leyendas, historias de ficción, sagas, poesía, novelas, cultos, supersticiones, entre otras cosas más. La palabra proviene del sustantivo latino *īmāginātio, ōnis* (representación, imagen, idea, ilusión), el participio pasado del verbo *īmāginor ātus, āri* (figurarse, representarse algo, imaginarse, autoretratarse), a su vez de *īmāgo, ĩnis* (retrato, semejanza, copia, aparición, fantasma, idea, apariencia, imagen, imitación de algo como una estatua, un busto, una pintura, también un eco), como en las expresiones *imagines cereae* (retratos en cera) y *deceptus imagine vocis* (el engañado por el eco, el que se imagina sonidos de voces, cuando lo que oye es el eco). Todas estas voces se asocian a la raíz indoeuropea **aim-* (copiar), probablemente vinculada a la muy antigua raíz hitita (lengua minoasiática) *himma-* que da la idea de “ritual sustituto”. En imaginación (*imaginatio*) está presente el sufijo de efecto y acción, del latín *-tio* (su acusativo *-tionem*), que indica “proceso”, “acción de”, “resultado”. Entonces, “imaginación” (*imaginatio*) es la resultante (-ción) de imaginarnos o figurarnos (*imaginari*) algo en nuestra mente”. La imaginación es el poder que tenemos de formarnos una imagen mental de algo no presente a los sentidos, pero que antes si estuvo, es decir, una “imaginación reproductiva” que trata de reproducir, recrear, rehacer experiencias o hechos del pasado (imaginar un pescado frito, que ya se ha tenido y saboreado, o la mujer amada que se encuentra muy lejos); o imaginar algo que nunca antes realmente se ha percibido o vivido; una “imaginación creativa o productiva” (por ejemplo, tener alas para volar y volar a través del espacio interestelar). Imaginación es también tener la habilidad para confrontar y lidiar con un problema (cuando, por ejemplo, dicen: “usa tu imaginación y sácanos pronto de aquí, tu verás cómo le haces”). Imaginación es una creación de la mente o intelecto, como una poesía, cuento o novela. Imaginación es, a veces, asumir o aceptar sin fundamento objetivo que algo existe, sin tal. (Etimologías, s.f.)

como los dispositivos digitales de imagen (cámaras y celulares) que, además de su tamaño versátil, guarda la imagen con unas calidades valiosas.

Por otra parte, las redes sociales se comportan como extensas imagotecas, guardan la información de manera ordenada y datada por propios algoritmos de la aplicación. Así, se convierten en álbumes de memoria de la imagen grafiti; en lapsus de tiempo (un año) alimentan este como un recuerdo, haciendo que los eventos no pasen desapercibidos como posiblemente antes sucedía, con lo efímero del grafiti.

En consecuencia, entra al concepto del campo expandido, no solamente por utilizar nuevos soportes, hábitats o materiales; sino que también su relación efímera se construye de otra forma. La intervención posiblemente dure un tiempo, pero con las dinámicas tradicionales de esta representación otra imagen la cubrirá. De ahí la importancia de las nuevas formas de crónicas, que construyen la memoria de lo efímero, por medio de la documentación propia de la imagen, haciendo que el grafiti circule en campos expandidos, apoyados por la tecnología como memoria.

La categoría de campo expandido parece haberse naturalizado no sólo en el discurso analítico de las artes, sino en el de la cultura dando lugar a una visión de mayores posibilidades para abarcar (y explicar) fenómenos antes ignorados; pero esta expansión del campo también puede generar horizontes infinitos y volátiles en los que se permite cualquier tipo de mira. El arte público se expresa dentro de ese campo expandido. Los campos expandidos de las artes pueden entenderse como consecuencia de la tendencia de las vanguardias para unir arte y vida y/o como ese rebote de la tendencia moderna que buscaba la autonomía de las artes y esa libertad de para poder existir en cualquier lugar sin tener que depender de un sitio en especial. (Mora, 2009, p. 14)

Puede sospecharse que la actitud contestataria en el ser humano es un acto inherente que ha hecho posible las diferentes revoluciones y cambios de paradigmas en las culturas, y las intervenciones gráficas las han acompañado como símbolo del levantamiento activista. Sin embargo, lo visto anteriormente lleva a la comprensión del lenguaje (escritura y gráfico) como una herramienta codificada que se utiliza como atributo cultural de las masas relativamente desde hace poco tiempo, porque el analfabetismo era común en las sociedades.

La construcción de una historia crítica del grafiti, por medio de índices tradicionales como el grafiar, el rayar o intervenir; acompaña y erige al sujeto como un objeto de memoria. Aquel que pretende dejar una huella como evocación del yo, utiliza la imagen como denuncia y que sobre ella misma elabora a través de vestigios efímeros o virtuales.

LA LIMPIEZA: UN SUCIO CONCEPTO EN EL GRAFITI

Lo común, como relación inherente de la ciudad, puede ser un concepto ortodoxo en el terreno del grafiti, siendo este uno de los medios de gran difusión de ideales, estéticas o posturas políticas haciendo que lo visible sea común. Además, el arte urbano hace parte de la gran palabra “cultura” que tiene relación directa con lo habitual, con las costumbres; se convierten en objetos de discusión en un espacio determinado, mediado por el ser que la consume.

La cultura (en especial las artes visuales) con las intervenciones urbanas se convierten en un patrimonio simbólico de las sociedades, sin embargo, esta aún tiene bastantes detractores y restricciones. Estas intervenciones a su vez funcionan como vestigios del pensamiento histórico efímero; el grafiti en muchos de los casos es una divulgación del pensamiento propio del momento histórico, el cual en muchas de las ocasiones ha sido silenciado o desapercibido por las instrucciones que establecen la memoria.

Por su principio efímero, el grafiti se enfrenta con el concepto de limpieza, estableciendo un concepto estético en la ciudad, donde un muro intervenido no está dentro de los parámetros de limpieza⁷ convirtiéndose también en un acto de restablecer el orden institucional ortodoxo de una urbe, que entra a constituir discusiones con el concepto de contaminación visual. Ejemplo de lo mencionado es la Ley Ciudad Limpia impulsada por la alcaldía de São Paulo (Brasil) en el año 2006:

El punto álgido de este movimiento estalló, como ya se ha puntualizado brevemente, en Brasil, y más concretamente en São Paulo, en 2006 cuando su alcalde, con el objetivo de acabar con la contaminación visual en la ciudad, aprobó la Ley de Ciudad Limpia, una normativa que pretendía liberar de forma radical al paisaje urbano de la publicidad exterior outdoors. De este modo, se pretendía eliminar la contaminación visual de la ciudad y disminuir los índices de contaminación del medio ambiente a la par

⁷ La palabra “limpio” viene del latín “*limpidus*” la cual significa claro, sin mancha. De allí también las palabras: límpido, claro, transparente. Limpiar: acción de (-ar) dejar limpio. Limpiador: el que (-dor) limpia. Limpieza: cualidad (-eza) de limpio. La palabra *limpidus* se relaciona con *Lympha*, una diosa romana del agua. Ver: linfático y líquido. (...) La palabra latina *limpidus* no se deriva de *lympa*, sino que es mucho más antigua. Es un derivado con sufijo -*idus* de una forma arcaica que se presenta como *lumpa* o como *limpa*, y que designa al agua cristalina.

que conservar el paisaje, la estética e imagen urbana de la ciudad. Esto acentuó el debate a nivel mundial en torno a la ecología de la publicidad en la ciudad entre los que opinan que es evidente que la publicidad se apropia del paisaje urbano de forma intolerable y los que la ven como un ejercicio de “decoración creativa” de las “aburridas calles”. (Olivares, 2009, citado en García, 2014, p. 137)

Del concepto de “ciudad limpia” se crean dos (2) grandes diferencias entre lo público y lo privado. La primera asume lo privado como un bien común, de alguna forma, mide los parámetros estéticos y urbanísticos de la ciudad, amparando las dinámicas y las directrices como objetos privados, sean estos patrimonios o arquitecturas privadas. Esto hace que lo público se coarte y que la ciudad tome mecánicas similares a las del museo; de manera que la interacción se limite a la observación. La segunda medida es el plano estético y entiende lo público como un bien que se puede apropiarse y reinterpretar como elementos de memoria.

A diferencia de otras prácticas gráficas realizadas en la calle, las pegadas o propas no marcan territorios, sino momentos y espacios específicos, los cuales se vinculan con el joven a través de una apropiación simbólica basada en un ejercicio de “memoria”. (Fernández, 2010)

La idea de los muros limpios puede ser una idea con la que han lidiado los gobernantes de varias generaciones. El grafiti o las expresiones urbanas no son conceptos nuevos; por el contrario, las luchas también eran contra esa apariencia limpia que profesaban los Estados.

Al grafiti se le atribuye un aura efímera, por este modo es compleja su datación, sin embargo, por medio de la tecnología estas expresiones aparecen, así. En la modernidad aparece esta expresión y gracias a las cámaras, se pueden conocer algunas fuentes históricas de las intervenciones urbanas, que han intentado ser limpiadas o borradas de la historia.

El mayo del 1968 creó una brecha en la cultura occidental, haciendo que muchos de los juicios que los seres humanos se hacían en silencio (supuestas conciencias limpias), se convirtieran en cánticos activistas y muchos de estos procesos se desarrollaron en las paredes que convirtieron en

Es mucho más tarde cuando los romanos adquieren por préstamo el término griego *nympha*, que designa a ciertos espíritus mediadores de la naturaleza que representaban la fertilidad natural femenina. Como una parte importante de las ninfas (las *náyades*) estaban vinculadas a las fuentes y a las aguas, la palabra *nympha* empieza a influir en la palabra *limpa/lumpa*, que los romanos acaban escribiendo como *lympha* por esta influencia. (Eti-mologías, s.f.b)

escenarios públicos de sentimientos que durante muchas generaciones permanecieron en lo privado; como un acto de temor al poder, divulgar o expresar las inconformidades.

Por otro lado, ensuciar las paredes como forma simbólica de las conciencias se convertía realmente en un acto heroico, que en muchos casos podía causar la muerte; solo basta recordar la historia de Galileo, que fue acusado por herejía, al cuestionar las leyes del universo con ideas científicas. Galileo no fue condenado a muerte, pero sí a una prisión, donde tuvo que callar hasta su lecho de muerte. Claro ejemplo de la limpieza falsa que el poder instauro como modelo de represión, que al igual que el científico se tenía que atacar con teatralidad⁸.

Para muchos el grafiti en Colombia tiene un surgimiento netamente político, como escenario teatral de conflictos. Por ejemplo, sobre la revolución de los comuneros del siglo XVI, algunos apoyaban esta lucha con imágenes a favor de la disputa. Como se mencionó con anterioridad, en la mayoría de las sociedades para aquella época el analfabetismo era una constante. Por ese motivo se intuye que las marcas que realizaban no eran escritos, podían ser imágenes como forma de índices, donde los sujetos hacían representaciones teatrales mentales que conectaban con los símbolos.

Ya durante el siglo XX las luchas partidistas desde 1930 hacen que estas graffías funcionaran como marcas en las puestas o paredes de los opositores políticos. Así, se pudo utilizar un mecanismo sencillo como la idea del color para definir la vertiente política. Azules o rojos fueron las tonalidades que crearon estereotipos de venganza. Estas mecánicas fueron utilizadas en la Europa medieval con la peste negra, indicaban el contagio por medio de una marca donde residían los enfermos. Por el contrario, en Colombia la enfermedad continúa siendo la vertiente política.

“Los pájaros” y “Los Chulavitas” también dejaban “las pintadas” en los muros de cal con letreros o avisos de amenaza y ajusticiamiento público. Según trabajos de investigación que concuerdan con obras Literarias como “Cóndores no entierran todos los días”, esas pintadas (grafittis) subieron desde los pueblos del sur-occidente hacia la ciudad, posiblemente llegando más rápido a Bogotá centro político nacional. Pronto hubo también en Medellín y en Bucaramanga⁹.

⁸ La Revolución la revistió inmediatamente de un gran ritual teatral. Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión* (1a, ed.) Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2002. p. 22.

⁹ S. A. Lo poético en el grafiti. Autor, Grafitiando. Premio nacional de crítica UniAndes.

Estas manifestaciones se pueden entender como dinámicas artísticas con contenido político, pero no solamente se puede reducir el concepto a términos estéticos. Lo que evidencia estos vestigios estéticos son los conflictos sangrientos que terminaron en revoluciones y en el caso de Colombia continúan. Algunos ejemplos son los panfletos y grafitis que utilizan los grupos armados como los paramilitares para indicar un tipo de limpieza social, entendida como limpieza no solamente de los muros, sino también de las vidas, de la diferencia de pensamientos; una especie de herejía moderna que se evidencia por medio de amenazas en paredes. De esta manera el grafiti actúa como fórmula de demarcación de territorio, como estrategia del terror. Evidencia de ello se encuentra con lo ocurrido en Segovia, Antioquia en la década de 1990 con una incursión paramilitar que tuvo consecuencias escalofriantes con este tipo de indicaciones.

Los comunicados del MRN en los que sentenciaban a muerte a los militantes de la UP se intensificaron con anuncios de que “limpiaron a Puerto Berrío de tanto títere comunista” y barrerán “del noreste tanta escoria marxista”. La aparición de algunos grafiti en las paredes del pueblo en los que decía “Segovia te pacificaremos MRN” y “Comunistas asesinos” coincidió con patrullajes de la Policía y el Ejército, en los cuales los oficiales al mando gritaron consignas en contra de la UP. (Romero, 2003, p. 123)

Otro de los mecanismos de divulgación del terror de algunos grupos ilegales es el panfleto; una herramienta bastante importante en los procesos del arte urbano. Sin embargo, este instrumento de comunicación contestatario también es utilizado en el concepto de limpieza, en medio de las paredes como soporte de la divulgación. La penuria de Galileo se observa en la cotidianidad de los sectores menos favorecidos de la ciudad, pensar diferente constituye una amenaza de muerte de la Inquisición.

El temor de ser un grafitero o artista urbano en una sociedad que se ha negado a avanzar ética y moralmente hace que este tipo de expresiones y actividades profesionales puedan convertirse en labores de peligro. Lo que muchas veces denuncia la gráfica urbana es el descontento social de su entorno; asimismo, la historia ha enseñado que a los sistemas de poder no les conviene ser cuestionados y actúan similar al grafiti político, en la clandestinidad y el anonimato.

No obstante, el arte urbano también ha funcionado como herramienta en la construcción de la paz. Bastantes son las imágenes que decoran la ciudad, presentando una inconformidad con ese pasado violento y complejo.

El arte urbano en la ciudad aparece como un estimulante de los nuevos paradigmas que se presentan en Colombia, donde la tolerancia es un factor que reúne a muchos de los grupos que antes proponían distanciamientos. La idea de limpieza se reconfigura con los nuevos procesos de la ciudad como eje internacional en el arte urbano. El concepto de limpieza muda en términos políticos, sociales y estéticos, haciendo que la ciudad se inunde de discursos.

DE LAS CIUDADES GRISES A UNA URBEGRAFÍA

La década de 1960 se convirtió a nivel mundial en una manifestación en contra de la vida ortodoxa; de una especie de sistema monárquico que se creyó derrocado en la Revolución Industrial (caída de la limpieza, de la pureza histórica). Sin embargo, aún se mantenía en diversos escenarios (la restricción de ideas como fenómeno Galileo) como las industrias, el comercio, la educación, la religión y otros sistemas de poder que utilizaron la jerarquía como modelo de pensamiento.

Así, hicieron que las manifestaciones activistas crecieran con gran impacto desde los propios sistemas de las familias, en contra a los modelos de opresión que imponían. Posiblemente en los cuartos de las habitaciones de los jóvenes de 1960 muchas ideas de intervención fueron creadas, haciendo de aquellos cuartos centros de operaciones conceptuales y gráficos de la revolución.

En la revolución se toma cada espacio físico y emocional de las grandes ciudades; la comunicación no convencional comenzaba a crecer como un acto político-estético. En este sentido, decorar las paredes impecables con escritos rápidos, manchas de color que contrastan la desobediencia civil, que el mundo esperaba desde hace mucho tiempo; era manejada por los críticos del sistema, los inconformes.

En el período de la insurrección estudiantil en París, las paredes se convirtieron en el instrumento fundamental de comunicación utilizado por los estudiantes. Las inscripciones significaron un retorno a la antiquísima técnica de los "grafiti", y a pesar del aparente caos que configuran en conjunto, se desprende de ellas el auténtico mensaje de ese estallido revolucionario [...] Entre los nombres citados, figuran en primer término los poetas surrealistas (Bretón, Artaud, Peret, Tzara), junto con Marx y Bakunin, como puede comprobarse en la completísima antología de grafitis que con el título *Les murs ont la parole, Mai 68*, fue publicada por el editor Tchou de París [...] Los lemas: cambiemos la vida, transformemos la sociedad, siguen siendo las banderas fundamentales, pero se señalan los errores de quienes han pretendido hacerlo sin cambiar en esencia las estructuras básicas de la sociedad burguesa. (Bendit, Sartre y Marcuse, 1982, p. 64)

La imagen se utiliza como reacción activista antes los procesos que rigen las grandes instituciones como son los Estados, las religiones, la familia y la educación. Muchas de las denuncias presentadas en las que se enfocan estas instituciones ejercen un tipo de presión que sobresale, de manera inversa, en la formación de las revoluciones. Estas intervenciones son realmente planeadas subjetivamente, la idea de presentar denuncias públicas hacía que se pensara el espacio, el lugar acorde, como por ejemplo las instituciones del poder político.

Por otra parte, este plan también estaba mediado por las artes, pensar la expresión del grafiti como una danza que precisa de movimientos seguros firmes y vertiginosos; además de tener una construcción gramatical en relación con la poesía como formato simbólico de expresión crítica, pensando en pequeños textos, abstracciones del descontento en un par de palabras.

Lo anterior forma parte de la herencia importante del grafiti contestatario, crea un discurso crítico con la menor cantidad de palabras. Esto continúa siendo un objeto inherente de la comunicación de las paredes, la contundencia del discurso. Aquí unos pequeños ejemplos arqueológicos de mayo del 68 en Francia, como vestigio histórico, político y cultural de la incomformidad, de aquella época, pero que desde una posición Nietzscheana se presentan como eternos retornos sin pensar que son lo mismo:

EL SUEÑO ES REALIDAD. Censier. DIOS: SOSPECHO QUE ERES UN INTELLECTUAL DE IZQUIERDA. Liceo Condorcet. PENSAR JUNTOS, NO: EMPUJAR JUNTOS, SÍ. Fac. de Derecho-Assas. LAS PAREDES TIENEN OREJAS. VUESTRAS OREJAS TIENEN PAREDES. Ciencias Políticas. ¡EL FUEGO REALIZA!! Nanterre. LA BARRICADA CIERRA LA CALLE PERO ABRE EL CAMINO. Censier. NUESTRA ESPERANZA SOLO PUEDE VENIR DE LOS SIN ESPERANZA. Ciencias Políticas. ¡¡¡TE AMO!!! ¡ OH!, DIGANLO CON ADOQUINES. Nanterre. EL DERECHO DE VIVIR NO SE MENDIGA, SE TOMA. Nanterre. LA LIBERTAD NO ES UN BIEN QUE POSEEMOS. ES UN BIEN DEL QUE, GRACIAS A LAS LEYES, LOS REGLAMENTOS, LOS PREJUICIOS Y LA IGNORANCIA, NOS HEMOS VISTO DESPOJADOS. Nanterre. 67 TODO REFORMISMO SE CARACTERIZA POR EL UTOPISMO DE SU ESTRATEGIA Y EL OPORTUNISMO DE SU TÁCTICA. Sorbona. LOS QUE TIENEN MIEDO ESTARÁN CON NOSOTROS SI NOS MANTENEMOS FIRMES. Facultad de Medicina. GRACIAS A LOS EXÁMENES Y A LOS PROFESORES EL ARRIVISMO COMIENZA A LOS SEIS AÑOS. Sorbona. DECRETO EL ESTADO DE FELICIDAD PERMANENTE. Ciencias Políticas. SER LIBRE EN 1968, ES PARTICIPAR Ciencias Políticas. GRACIOSOS SEÑORES DE LA POLITICA: OCULTÁIS DE-

TRÁS DE VUESTRAS MIRADAS VIDRIOSAS UN MUNDO EN VIAS DE DESTRUCCION. GRITAD, GRITAD; NUNCA SE SABRÁ LO SUFICIENTE QUE HABEIS SIDO CASTRADOS. Sorbona. EN LAS CAVERNAS DEL ORDEN NUESTRAS MANOS FABRICAN BOMBAS Sorbona. LA POLÍTICA PASA EN LA CALLE. Ciencias Políticas. ROMA... BERLIN... MADRID... VARSOVIA... PARIS. Ciencias Políticas. 68 CAMARADAS, ¡A LAS ARMAS! Nanterre. PROHIBIDO PROHIBIR. LA LIBERTAD COMIENZA POR UNA PROHIBICIÓN. Sorbona. EL ARTE HA MUERTO. ESTO, GODARD NO PODRÁ REMEDIARLO. Sorbona. (Bendit, Sartre y Marcuse, 1982, pp. 66-70)

Algunos antecedentes del grafiti en Bogotá se encuentran en el texto de Armando Silva (2013) *Atmósferas ciudadanas: grafiti, arte público, nichos estéticos*, donde su experiencia hace parte de la historia. Silva recuerda su infancia y adolescencia. Asimismo, cómo este tipo de intervenciones crearon un tipo de actividad política en la ciudad; también reseña el inicio de este tipo de prácticas en la década de 1960.

Dicho texto permite realizar el mismo ejercicio de memoria, sin un esfuerzo demasiado grande el recuerdo de un grafiti se presenta. Una de las formas que se conoce la ciudad y se piensa el mundo, construyendo historias fantásticas de manera casi inmediata. Ese objeto es la ventana de un bus, de esa forma cree y el autor supuso cientos de historias en los miles de trayectos hacia el centro de Bogotá.

El color verde pastel de la pared creaba un contraste de contrarios con la tipografía roja, esto fue lo que al principio llamo la atención. Se presentaba siempre al costado oriente de la ventana del bus, se mantuvo durante mucho tiempo en el mismo lugar, no obedeciendo a los parámetros que regían el grafiti: ser efímero. Por la carrera 24 entre el barrio El Tunal y el Quiroga de la localidad de Rafael Uribe Uribe, yacía la frase “Yo no me pego por dos lukas” especulaba en los sujetos en disputa y con el tiempo el mensaje me cuestionaría a al autor mismo.

El autor siempre pensó que esta intervención se hizo en la pared de uno de los protagonistas de esta disputa anónima, recordándole este altercado constantemente. Evidenciaba un problema de dinero que para la época (finales de siglo pasado e inicios del presente) configuraba un problema personal, una posible deuda, que entró al plano general como un denuncia. Ellos, los confrontantes, “nos” hicieron partícipes de su disputa, haciendo que este fragmento de recorrido, para algunas personas se convirtiera en hecho de interpretación arqueológica, recordando que los viajes de bus en esa época una de las acciones más atractivas era ver a través de la ventana y que de manera creativa construyéramos la historia.

Sin embargo, con el tiempo esa frase se convirtió en una pregunta, por qué me pegaría de un valor relativamente banal, entre un discurso social, donde el valor de cambio no es lo mismo para todos, adentrándonos a un argumento que cuestionaría el propio yo. Se podría entrar en una discusión y evidenciarla por medio de un medio masivo como víctima, o exponerse a ser cuestionado por una supuesta pequeña suma como victimario.

Ahora bien, en la actualidad el muro de algunas redes sociales puede funcionar para ese tipo de escarnio público, pero hace 20 años las dinámicas eran distintas. La relación de ese grafiti hizo que se convirtiera en un problema de filosofía y economía sin tener la mínima formación de estas disciplinas. Es decir, cuestionar la relación del ser y el dinero como objetos equivalentes; asimismo, cómo el producto moneda afecta la dimensión afectiva de los sujetos, sin importar la suma.

Lo que prima es la relación de mercado, el intercambio o el préstamo tiene que hacer efectivo, entonces, la mecánica de los bancos ultrapasó las fronteras para conquistar el sujeto, reproduciendo los mismos mecanismos, con escalas y símbolos diferentes. Mediar la solución por medio de una denuncia pública es un acto que viene del pasado, solo basta recordar los carteles *Western* de caza recompensas. Hacer algo viral (de la cultura popular) era algo complejo para ese tiempo, los mecanismos de divulgación eran más artesanales (como las ventanas).

En los años 1980, el presidente de Colombia Belisario Betancourt animó a un grupo de estudiantes de la Universidad Nacional a realizar una serie de intervenciones alegóricas de los procesos de paz que se adelantaban con diversos grupos subversivos. Este puede ser, posiblemente, la primera directriz del gobierno animando el grafiti como medio de expresión de masas y como un lenguaje contemporáneo en pleno surgimiento. Además, se puede entender porque el expresidente era pintor, seguramente, viendo al grafiti y su comportamiento en las nuevas expresiones a nivel mundial como una narrativa en pleno auge. No obstante, el discurso tuvo un componente político bastante fuerte.

El día que Belisario Betancur invitó a los colombianos para que pintaran palomas por la paz, en 1984, un grupo de estudiantes de la Universidad Nacional atendió el llamado del entonces presidente. Pero Luis "Keshava" Liévano, en vez de ponerse a pintar palomas, salió a dejar un mensaje contundente con su aerosol: "No más paloMAS", aludiendo al grupo paramilitar Muerte a Secuestradores, que defendía a los narcos de los grupos guerrilleros. "No queríamos que nos jodieran con toda esa carreta de las palomas", comenta "Keshava". Para él, este fue el momento fundacional del boom del grafiti ochentero. (López, 2016)

Esto llevará al artista Luis Liévano Keshava a ser uno de los primeros promotores del grafiti como expresión política y estética en la ciudad. Liévano Keshava inició sus intervenciones en la Universidad Nacional; un espacio público que si bien puede ser cliché (en tanto el concepto de institución pública de educación superior funciona como un eje de revolución) sin duda, es un espacio propicio, donde la libertad y la crítica ronda. Ahora bien, es difícil suponer que en la década de 1980 en un espacio privado (como la universidad) sus propios estudiantes la intervinieran. Liévano Keshava es una artista integral, por lo que muchos grafiteros deben tener la habilidad de crear textos sutiles con imágenes contundentes. Una muestra de sus creaciones es la siguiente:

“Ser o toser, he ahí la polución”

“No más palo-mas” (juego de palabras que hace referencia al grupo paramilitar MAS-Muerte a Secuestradores)

“paz bio-lenta”

“Pienso, luego desaparezco”

“mujer: ni sumisa ni devota: te quiero libre, linda y loca”. (Navarrete, 2018)

Durante los años 1980 la representación femenina fue de gran impacto. Sin embargo, por los procesos de ocultamiento en la historia de la imagen femenina, el machismo social y el concepto propio del grafiti, su clandestinidad hizo que su visibilidad no fue la indicada. Sin embargo, cabe recordar que en la historia las mujeres siempre han estado en la vanguardia de los sucesos, tomando una posición crítica de su entorno, porque ellas son la propia historia.

Las revueltas en Francia en Mayo del 68, detonaron la rebeldía de una generación que protestaba en los muros contra la guerra, por los derechos civiles, por la educación y la liberación de la mujer. Se quemaron los brassieres, subió la minifalda, la píldora anticonceptiva liberó la sexualidad desbordada. La liberación femenina llegó a los muros, y la pregunta sobre el papel de la mujer en la sociedad y en la cultura, se regó en círculos de universidades y organizaciones civiles.

MUJER ÚNETE A LA LUCHA...LIBRE La historia reciente del grafiti en nuestro país inicia en los años 80s en las universidades públicas. En los muros de esta Apenas Suramericana, escribíamos grafitis como ALAS SI BALAS NÓ, EL HABITAT SÍ HACE AL MONJE, se consolidaban en el país procesos organizativos de mujeres y los temas de equidad, derechos y género aparecían en reunio-

nes, foros y paredes. MACHISMO ES CON M DE MAMÁ, o DIOS ES NEGRA, escribieron en diferentes muros de Bogotá las mujeres anónimas del boom del grafiti de esa década.

STREET ART de MUJERES En el arte como en muchas actividades, la mujer ha sido deslegitimada por una cultura machista y patriarcal, que en el caso de las artes, le asigna el rol de musa y modelo para ser representada no para representar. La presencia de la mujer en la historia del grafiti y el Streetart, está por construirse, excepto la compilación de WOMEN AND GRAFITTI de Rachel Bartleti 1984 o la investigación de Griselda Pollock 1988, hay pocos rastros de ella.

Aunque son minoría, las mujeres hacen presencia silenciosa, Escritoras como BARBARA Y EVA 62, de New York y famosas por taggear y rayar la estatua de la libertad en 1988, o GRAPE Y STONEY, dos writers que son leyenda de Brooklyn, PINK de amplia resonancia mediática y leyenda viva de la década de los años 90s, una superestrella del grafiti en el metro y los trenes y que sirvió de inspiración para las artistas de nuevas generaciones como CLAW, toda una leyenda New Yorkina y quien ha protagonizado pelis y documentales sobre el tema. BLUE, DONA, JAKEE, DIVA, HOPE O SARE, son todas ellas mujeres protagonistas del Street art reciente. Se piensa que el grafiti y el arte urbano son territorios masculinos, pero las mujeres son tan activas como los hombres y se han atrevido a adentrarse en callejones y tramos de vías peligrosos para estampar sus tags o firmas, o proyectos artísticos. La presencia de la mujer en la historia actual del Arte callejero y el grafiti en Colombia según mi parecer pareciera empezar a gozar de buena salud gracias al talento y la valentía de una nueva generación de artistas y muralistas que no escatiman técnica y que incluso incursionan en escenarios internacionales. (Keshava, 2019)

No siendo ajeno a la relación social de otras latitudes, como en Estados Unidos, el grafiti se asocia a los barrios de clases obreras y a las periferias. Dentro de este juego social se acompaña de otra expresión cultura que presenta un gran ascenso en los públicos de aquellas esferas. El rap tiene fundamentos similares con el grafiti, su crítica a la sociedad hace que este sumergido en los 80 a grupos específicos que no fueron identificados tempranamente por investigaciones por su marginalidad.

Fácilmente eran grupos que no salían de su entorno, de sus calles; además, algunos de ellos actuaban como la seguridad de los sectores, porque el arte urbano inició reflejando los problemas sociales, que en la actualidad se convierte en una especie de fetiche en las producciones audiovisuales. No obstante, el grafiti delimitó una parte de la sociedad culturalmente.

En Colombia, los referentes más inmediatos del rap aparecen a comienzos de los ochenta, en las esquinas de barrios como Las Cruces, Kennedy o Ciudad Bolívar, en Bogotá, y en barriadas

marginales como Aguablanca, en Cali, las comunas de Medellín y otros barrios populares de otras ciudades del país. El rap es ritmo y es protesta, es grito y sentimiento, gesto y movimiento, canto y cuento que va acompañado de otras expresiones afines como el breakdance y el grafiti, con su capacidad de afirmar un territorio o una identidad. (Keshava, 2015)

La sátira dentro de un contexto revolucionario se convierte en una herramienta casi indispensable en la ejecución del contrapoder. Presentar la desdicha o la realidad en una pared es algo redundante en la ciudad, y específicamente en los espacios populares masivos; gran parte de la sociedad reconoce las afecciones sociales que vive, personas que no tienen un espacio donde vivir y habitan la calle, la drogadicción, la prostitución, la delincuencia y la corrupción, se convierten en ejes que la ciudad. Sin embargo, el grafiti de Liévano Keshava cumplía de manera retórica las denuncias, escribiendo entre líneas las o con elementos de sustitución un mensaje crítico a los menos tolerantes, pero lleno de sátira de la actualidad del país.

El humor fue otro de los ejes en los que se basó el grafiti ochentero y "Keshava", quien en esa época era estudiante de Música de la Nacho, se hizo sentir. Empezó a rayar las paredes luego de conocer al Frente Sin Permiso, una especie de crew que además de piratear música, grafiteaba. Encontré mi línea al ver que este parche hacía consignas como "Exigimos la liberación de las presas de pollo" o "Viva la Coordinadora Nacional de Chocolates" 2 como burla a los panfletos que decían "Exigimos la liberación de los presos políticos" y "Viva la Coordinadora Nacional Guerrillera". Nos gustaba sacarle la piedra a los mamertos y fundamentalistas. (López, 2016)

En los 1990 el auge del grafiti se dimensiona en todo el mundo. Artistas como Keith Haring¹⁰ se convierten en celebridades imprimiendo gran impulso a esta tendencia estética. Como casi todos los comportamientos que se vuelven masivos la industria cultural los convierte en moda, entrando al mercado. Así, las expresiones del rap y el grafiti se masificaron. Pero esto no es negativo, los artistas deben sobrevivir, y que mejor forma que sea producto de su trabajo, lo que conllevó a que dejaran la clandestinidad para convertirse en personajes públicos.

Al empezar los 90, los grafiteros revolucionarios de la década pasada se fueron cansando de la popularidad que este arte urbano había alcanzado. Sus trabajos dejaron la clandestinidad y anoni-

¹⁰ Considerado uno de los artistas más brillantes del siglo XX. Nació en Kutztown, Pennsylvania, en 1958, hoy por hoy es considerado el Miguel Ángel del grafiti y/o del arte callejero. (García, 2018, p. 70)

midad para figurar en las páginas de Cromos, El Espectador, Semana y Nueva Frontera. (López, 2016)Semana y Nueva Frontera. (López, 2016)

En este sentido, prácticas que se ejercían como protestas, desde hace al menos 20 años, la industria del grafiti o arte urbano en la ciudad ha cambiado sustancialmente; los mensajes políticos continúan siendo una fuente del discurso, pero la técnica (en relación con tiempo-labor) ha modificado la forma de expresión. No obstante, esto generó disputas internas entre los ciudadanos que no veían con buenos ojos este tipo de intervenciones, haciendo que la única solución viable fuera la institucionalización de la práctica.

En 2007 se interpone, por Cesar Augusto Mantilla la acción popular 2007-0354, en la cual se buscaba, entre otras, responsabilizar al Distrito por omisión de la afectación del derecho a un ambiente libre de contaminación visual y auditiva, en el sector de la Avenida Quito entre calles 72 y 80, por la presencia de grafitis y publicidad visual exterior. El juez 30 administrativo del circuito de Bogotá fallo en 2010 a favor de los demandantes y obligo al Distrito a reglamentar la práctica del grafiti en Bogotá. (Gómez, 2015)

Las dinámicas del arte urbano continuarían mudando y ganando espacios en las últimas décadas Bogotá; sufrieron grandes cambios, pasaron de la clandestinidad a un nivel de aceptación por la sociedad y las instituciones, aunque la lucha no fue para nada fácil. Además, las intervenciones cada vez se realizaban con mayor profesionalismo estético, sin dejar a un lado el concepto político. Los tiempos de duración y los tamaños motivaron nuevos retos para los propios artistas y para las políticas públicas, haciendo que las leyes y artículos de inclusión, porque ya no se suponía como un acto vandálico, también supone un acto artístico que apropia la ciudad como un ente político y cultural activo.

Sin embargo, el camino para normalizar este tipo de práctica en la sociedad apenas comenzaba. Uno de los primeros eventos masivos avalados por las instituciones públicas fue en el año de 2006, cuando se organizó una convocatoria a nivel capital, invitando a todos los interesados, saliendo un poco del círculo del grafiti.

En el año 2006 la administración distrital, en cabeza del alcalde Luis Eduardo Garzón y a través del programa Jóvenes sin Indiferencia implementa un ejercicio piloto para habilitar muros de la ciudad y permitir que operen como muros de expresión para la práctica del Grafiti. Entre otras se habilitaron culatas de casas ubicadas sobre la Avenida Quito entre calles 72 y 80. Estos espa-

cios permitieron a muchos practicantes de grafiti hacer sus pintas libremente. Pero precisamente este pilotaje generó un malestar e incomodidad por parte de un grupo de ciudadanos vecinos del sector referenciado y que desembocó en acciones de orden jurídico. (Gómez, 2015)

Este tipo de descontento tiene una lectura con la arquitectura en la urbe, como un espacio limpio de imágenes y, aún más, cuando las paredes externas pertenecen a algunas viviendas pueden verse afectadas por este tipo de intervención, entrando al prejuicio de la imagen (mensaje) con las personas que habitan el inmueble. Sin embargo, este tipo de intervención a la que se hace referencia tiene grandes diferencias con las anteriores. La anterior tenía un porcentaje alto de carga política, el cual juzgaba el tipo de actuar del Estado y las instituciones y por su clandestinidad la sociedad lo percibía como una agresión.

No obstante, la batalla social que se presentó en torno al grafiti cada vez ganaba mayor espacio en la conciencia cultural de la gente en Bogotá. Por otra parte, algunos lugares se convierten en focos del grafiti, por ejemplo, la avenida Caracas (en el centro) y Chapinero (más adelante la calle 26, que conecta el arribo de turistas al centro de la capital) tiene una especie de retórica con los metros de Nueva York y Filadelfia de 1960. Estos se convirtieron en lienzos urbanos de la expresión de vanguardia, también hace que a finales del siglo la ciudad sea visitada por artistas norteamericanos del grafiti, haciendo del ejercicio del grafiti un acto transnacional.

Entre 1999 y 2001 artistas de grafiti foráneos como: Beso, Esoh, How, Nosm y Alfa, provenientes de Nueva York y la costa este de Estados Unidos, intervinieron las calles de Bogotá, mostrando este arte como un oficio y una disciplina constante, con unas dinámicas y unos resultados contundentes en las artes visuales públicas de la ciudad. Después de la llegada de estos personajes y la proliferación del internet como una herramienta rápida de comunicación, el grafiti empezó a tener un crecimiento inimaginable, la transmisión de saberes y experiencias pasaban de un barrio a otro en minutos, al igual que de una ciudad a otra, sin pausa. (Castro, 2012, p. 33)

El arte urbano entra con bastante fuerza en el siglo XXI, haciendo que la academia y las instituciones fijen sus ojos con mayor atención a este fenómeno cultural. Esto puede ser el resultado de desarrollo sociológico y antropológico de los estudios culturales en la ciudad, inspeccionando antiguos paradigmas urbanos y asociándolos a las dinámicas investigativas para intentar comprender el estado del arte cultural de la urbe.

De esta forma, instituciones de educación superior como la Universidad Nacional promueve una serie de eventos con el fin comprender las manifestaciones que dentro de sus instalaciones se presentaban, pero que también compartían con el exterior del alma mater. En este sentido, siendo excusado uno de los grupos más representativos del estencil que promovió la estética en numerosas partes de la ciudad convirtiéndose en un referente de esta nueva ola.

En 2003, el escritor de grafiti "Ser" crea el primer foro especializado en grafiti, Escritores Urbanos, el cual registró más de ochenta mil usuarios al mes. Y permitió que gente de todos los rincones de Bogotá y Latinoamérica que hacía grafiti intercambiara opiniones, compartiera fotos y publicara artículos especializados sobre el tema. En este mismo año, en el seno de la Universidad Nacional Sede Bogotá, nace una nueva generación del Street art, el Grupo Excusado, quienes vieron en la calle una plataforma para mostrar imágenes por medio de la técnica del stencil. (Castro, 2012, p. 33)

Para inicios del año 2000 un grupo significativo de artistas se convierte en referentes a nivel mundial, algo sin precedentes en la historia de la imagen de Colombia: estar a la vanguardia de una disciplina contemporánea de la imagen. Investigadores de diferentes latitudes muestran su interés en las representaciones colombianas, ejemplo de esto es el resultado de la investigación para el de magister de Cathrin Gordon de la Universidad de Illinois, la cual presenta como objeto de estudio el arte urbano bogotano y algunos de sus principales referentes.

The street art images of Grupo Excusado and others like them manage to expose the tenuous relationship between image, representation, identity, and perception, and thus this thesis posits their style of graffiti as counter cartography Grupo Excusado, Bastardilla, Lesivo, Guache, and Toxicómano create images that act as counter cartography, with the power to disrupt and deconstruct perception of social hierarchy through the manipulation of symbolic icons. (Gordon, 2015)

Las letras componente primordial en la estética del arte del grafiti y urbano toma el poder de registrar por medio de escritos la historia, los representantes del género como forma de crear una memoria ortodoxa por medio de documentos. Algunas de las periferias de Bogotá promueven este tipo de prácticas, organizando festivales que reúnen la danza, la imagen y las letras como estrategia de divulgación y promoción de la creciente cultura.

En 2005, se publica la primera revista especializada en Grafiti, Objetivo Fanzine, que nace del proceso de Escritores Urbanos; como un medio impreso que apoyará la producción de grafiti en la calle con artículos y entrevistas a los productores del grafiti en Bogotá. En 2005 también, se hace el primer festival/encuentro de grafiti en Usme, que reunía por primera vez, más de 40 personas a pintar un muro – Festival Usme 29 – gestionado por el grupo de grafiti Mientras Duermen. Es en este mismo año que el grafiti llega al Museo de Bogotá, por primera vez, amparado por el proyecto Ciudad In-visible, del colectivo Popular de Lujo. (Castro, 2012, p. 33)

En el 2009, se crea el “Primer concurso distrital de murales sobre los derechos humanos. Alcaldía Mayor de Bogotá” siendo posiblemente el primer gran evento con recursos públicos para el arte urbano visual, el cual consistía en una convocatoria abierta, sin distinción de profesión. Para esa época, colectivos profesionales del grafiti asesoraron a la Secretaria de Cultura en torno a los materiales entregados y las normativas mínimas en la ejecución de los murales, así como de la premiación. Cabe aclarar que dentro del concepto del concurso, la técnica del grafiti no era permitida, aludiendo únicamente a la técnica del muralismo como principal recurso. No obstante, se entiende el concepto del arte urbano, bastante amplio en la actualidad, configurando todas las técnicas que se desarrollan en la ciudades, municipios o pueblos, como arte urbano.

El objetivo de los murales por parte de la alcaldía era sensibilizar a la ciudadanía a reflexionar en torno a los derechos fundamentales. Así, cuando se habla de ciudadanía es porque una amplia cantidad de imágenes del arte urbano se propagó en relación con este concurso, casi todas las localidades de Bogotá participaron como fenómeno cultural. Además de ser un atractivo por ser un ejercicio que por lo general era estigmatizado, en esta ocasión era avalado por la institución. Entonces, desde la institucionalidad se promueve el ejercicio de esta práctica. El concurso manejó tres (3) ejes temáticos: familia y niñez, dignidad y vida, y democracia.

Respecto a la solicitud; acerca del “Mural Historias de Familia”, solicitando el premio “Por la no violencia contra la Niñez”, dentro del marco de la participación del primer concurso distrital de murales sobre derechos humanos, se advierte que está encaminado a obtener el premio “por la no violencia contra la Niñez” en el marco de la participación del primer concurso distrital de murales sobre derechos humanos, el cual se traduce en una solicitud de un premio de carácter económico la Dirección de Derechos Humanos y Apoyo a la justicia de la Secretaría Distrital de Gobierno, se pronunció así: El Primer Concurso de Murales Sobre Derechos Humanos no contemplaba la compra y/o venta de

obras o el pago de las obras de los participantes toda vez que en la convocatoria se definieron los criterios para participar, dentro de los cuales estaba precisamente su aceptación con el hecho de la inscripción. Por lo expuesto, reiteramos que no es procedente el pago del mural “Historias de Familia” del grupo participante Colombia Libre Desmovilización, por lo que no es posible atender su solicitud, tal como lo hemos hecho de manera verbal y en anteriores comunicaciones. (Secretaría Distrital de Gobierno, 2009)

Esto hace que en el 2012 se cree la mesa distrital de grafiti, organizado con artistas profesionales del grafiti, citando temas importantes para la labor de sus prácticas artísticas, dejando de lado la idea ser una expresión vandálica, la cual, como se mencionó antes había evolucionado como acto estético que mantiene un diálogo constante con lo urbano. El decreto 075 del 2013 define el grafiti de esta forma:

Toda forma de expresión artística y cultural temporal urbana, entre las que se encuentran las inscripciones, dibujos, manchas, ilustraciones, rayados o técnicas similares que se realicen en el espacio público de la ciudad, siempre que no contenga mensajes comerciales, ni alusión alguna a marca, logo, producto o servicio.

Ahora bien, se reitera el tipo de consigna que este comunique y en qué espacio se realice. Dejando claridad que la idea de violentar mobiliario institucional como fachadas de edificios públicos, esculturas o insignias patrias que, por ejemplo, se deben respetar. La idea es que se creen espacios en los cuales las expresiones del arte urbano puedan presentarse sin agredir de forma simbólica o psicológica algún grupo de la población.

Sin embargo, esta postura se cree que es una forma de blindaje de la misma institución, los recursos son administrados por el gobierno de turno al cual no le interesa ser juzgado, siendo un acto de veto mediado. Por otra parte, la importancia de la mesa distrital de grafiti hizo que se reconociera esta práctica dentro de los estímulos públicos del Ministerio de Cultura, haciendo que este tipo de expresiones se conviertan en un atractivo para otras ciudades.

Este ejercicio de organización se trasladó, a partir de 2015, a la mayoría de las localidades, cuando las mesas de grafiti se asentaron para hacer más puntual la defensa de la expresión artística, teniendo en cuenta zonas particulares. Como resultado aumentó el número de estímulos brindados por el Ministerio de Cultura: en 2011 se entregaron 399 estímulos, mientras que en 2015 fueron 595 las becas ofrecidas. El ejemplo de Bogotá sirvió para que otras ciudades adoptaran de manera no oficial la figura de mesa

de grafiti, donde artistas y colectivos se empeñan en concentrarse bajo un solo formato, es el caso de Medellín o Cali con su Mesa de Gráfica Urbana, un espacio que convoca artistas de la capital del Valle y otros lugares para que participen en eventos como el Borondo o el Festival de Gráfica Urbana Graficalia. (Fandiño, 2018)

En arte urbano se toma a Bogotá sin precedentes. La ciudad gris que por tradición se concebía en el imaginario colectivo de los colombianos toma un giro inesperado. Tal vez problemas asociados al cambio climático, sube la temperatura de la urbe, haciendo que el trópico se tome la ciudad, la forma de vestir y el color hacen presencia como nunca. La ciudad se torna colorida, sus paredes funcionan como decoraciones con gran discurso crítico, haciendo que los observadores sean parte activa de los discursos activistas que vienen ganando cada vez más espacio en la cultura como eje principal de una sociedad. El grafiti desde hace mucho dejó de ser efímero para convertirse en una narrativa histórica que confronta su entorno.

REFERENCIAS

- Alcaldía Mayor de Bogotá. (22 de febrero de 2013). Por el cual se promueve la práctica artística y responsable del graffiti en la ciudad y se dictan otras disposiciones. [Decreto 75 de 2013].
- Autor, G. (s.f.). *Lo poético en el graffiti*. Bogotá: Premio nacional de crítica UniAndes. Recuperado de <https://premionalcritica.uniandes.edu.co/wp-content/uploads/lopoeticodelgraffiti.pdf>
- Bendit, C., Sartre, J. y Marurse, H. (1982). *La imaginación al poder*. Barcelona: Argonauta.
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Cultura libre.
- Castro, S. R. (2012). *Diagnóstico Graffiti Bogotá 2012 Informe Final*. Bogotá: Fundación Arteria y Gerencia de Artes Plásticas y Visuales.
- CIDH. (13 de noviembre de 1985). La Colegiación Obligatoria de Periodistas (Arts. 13 y 29 de la Convención Americana sobre Derechos Humanos). [Opinión Consultiva OC-5/85]
- El Espectador. (25 de febrero de 2020). Juez ordena retirar imagen de “¿quién dio la orden?” sobre los falsos positivos. *El Espectador*. Recuperado de <https://www.elespectador.com/noticias/nacional/juez-ordena-retirar-imagen-de-quien-dio-la-orden-sobre-los-falsos-positivos-articulo-906397/>
- Etimologías. (s.f.). Graffiti. *Diccionario etimológico*. Recuperado de <http://etimologias.dechile.net/?graffiti>
- Fandiño, D. (15 de julio de 2018). Así se organiza la práctica del graffiti en Bogotá desde las mesas locales. *Cartel urbano*. Recuperado de <https://cartelurbano.com/colombia-graffiti/asi-se-organiza-la-practica-del-graffiti-en-bogota-desde-las-mesas-locales>
- Fernández, C. (2010). Arte urbano y apropiación simbólica del espacio: La práctica de las propas y pegas en Mexicali. *Anuario de Investigación de la Comunicación CONEICC*, (XVII), pp. 81-98.
- García, J. (2009). La ciudad postmoderna como escenario de la comunicación publicitaria: ¿integración o contaminación visual publicitaria? Hacia una publicidad outdoors sostenible. *Arte y Ciudad: Revista de Investigación*, (6), pp. 125-154.

- García, O. A. (2018). *GRAPHO BOG. Ciertas Reflexiones sobre la gráfica en Bogotá*. Bogotá. Fundación Universitaria San Mateo. 2018.
- Gómez, G. (2015). *Comunicación alternativa, identidades estéticas. IV prácticas de comunicación y procesos socioculturales*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Gordon, C. (2015). *Graffiti as counter-cartography: street art and the cartographic legacy in Bogotá, Colombia* (Thesis). Illinois: University of Illinois at Urbana-Champaign.
- Gruzinski, S. (1994). *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner"*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Guzmán, D. F. (2016). El contexto actual del derecho de la imagen en Colombia. *Revista La Propiedad Inmaterial*, 21.
- Jordán, J. (2017). Animales rampantes en el arte rupestre postpaleolítico español. Un recuerdo de un arquetipo iconográfico. *Revista cuadernos de arte prehistórico*, (3), pp. 130-166.
- Liévano, L. (Keshava). Kontra la pared - 3 generaciones de grafitti. *Music Machine Magazine*. Recuperado de <http://musicmachine.com.co/2016/index.php/opinion/item/14-kpgff.html#.Xovh6lhKjIU>
- López, A. (05 de octubre de 2016). Las raíces del grafitti bogotano. *Cartel Urbano*. Recuperado de <https://cartelurbano.com/arte/el-origen-del-graffiti-universitario-y-rapero-en-bogota>
- Mora, L. (2009). El graffiti como cultura artística transfronteriza. Poliniza 2008 un caso de estudio (Tesis de maestría). Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- Movice. (28 de junio de 2015). Historia del Movimiento de Víctimas de Crímenes de Estado (Movice). *Movice*. Recuperado de <https://movimientodevictimas.org/historia/>
- Navarrete, M. A. (26 de octubre de 2018). Sobre la poética de la pared y un encuentro con Luis Liévano Keshava. *UTadeo*. Recuperado de <https://www.utadeo.edu.co/es/noticia/destacadas/home/1/sobre-la-poetica-de-la-pared-y-un-encuentro-con-luis-lievano-keshava>
- Romero, M. (2003). *Paramilitares y autodefensas 1982-2003*. Bogotá: Planeta.
- Secretaría Distrital del Gobierno. (2009). Concepto 57 de 2009. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá D.C.