

Las representaciones artísticas callejeras como discurso político e identitario de jóvenes pertenecientes a colectivos que se expresan a través del grafiti y el muralismo

Katherine Mesa Uribe

ID: 000287835

Fabián Felipe Osorio Vahos

ID: 000293055

Asesor

Darío Alberto Tirado Correa

Investigación en Comunicación Social y Periodismo

Facultad de Ciencias Humanas y Sociales

Programa Comunicación Social y Periodismo

Corporación Universitaria Minuto de Dios UNIMINUTO seccional Bello

Bello, Colombia

2016

Tabla de contenido

Presentación.....	8
1. Definición del objeto de estudio	11
1.2. Planteamiento del problema	12
1.3. Contextualización	20
1.4. Justificación	39
1.5. Formulación de la pregunta problémica de la investigación	42
1.6. Alcance de la investigación.	43
1.7. Enfoque, paradigma y tipo de Investigación	44
2. Objetivos de la investigación	45
2.1. Objetivo general	45
2.2. Objetivos específicos	45
2.3. Categorías iniciales.....	46
3. Marco Referencial de la investigación	47
3.1. Marco filosófico – antropológico	47
3.2. Marco Teórico	55
3.2.1. Marco Conceptual	55
3.2.2. Estado del arte	86
3.2.3. Marco Legal	114
3.3. Sistema Teórico.....	124
Diseño del proceso metodológico.....	132

4.1. Supuestos teóricos	132
3.4. Lineamientos metodológicos	134
3.5. Pautas de acción	135
3.5.1. Criterios de muestreo.	135
3.5.2. Procedimiento de recolección de información y ruta metodológica.	137
3.5.3. Estrategias metodológicas	139
3.6. Métodos de actuación.....	139
3.7. Selección de técnicas e instrumentos	139
5. Resultados, codificación y sistematización de la información	141
5.1. Códigos de la entrevista	141
5.2. Códigos de los grafitis.....	156
5.3. Resultados del taller interactivo sobre grafitis realizado al colectivo Nada como Medellín.	162
5.4. Resultados del taller interactivo sobre murales realizado al colectivo Bonampak. 169	
5.5. Códigos y resultados de los Diarios de Campo.....	178
6. Análisis Hermenéutico	208
6.1. Interpretación de las entrevistas	208
6.2. Interpretación de los grafitis Colectivo Nada como Medellín.	213
6.3. Interpretación de los murales del colectivo Bonampak.	215
6.4. Análisis hermenéutico de grafitis	219
6.5. Interpretación de los talleres interactivos sobre grafitis.....	236

6.6. Interpretación de los Diarios de Campo.....	248
7. Conclusiones.....	254
7.1. El grafiti de las prácticas discursivas.....	254
7.2. Las rupturas culturales como inspiración e identidad del colectivo <i>Bonampak</i> y del colectivo <i>Nada como Medellín</i>	256
7.2. El lazo entre la comunicación social y arte callejero: grafiti y mural	261
8. Construcciones	262
Referencias Bibliográficas.....	267
Anexos.....	279

Tabla de gráficos

Figura No. 1 : Graffiti con la característica de firma en tren #5 de New York el día 13 de febrero del año 2016, cercano al Bronx.	15
Figura No. 2: Técnica del graffiti denominada bombardeo en Metro de Medellín el día 7 de marzo de 2016. Medellín, Antioquia.	16
Figura No. 3 Publicación en una red social del actual alcalde de Medellín Federico Gutiérrez. Vía Twitter. Recuperado el día 01 de Mayo 2016	17
Figura No. 4 Publicación en red social de Jeihhco. Vía Instagram. Recuperado el 15 de Marzo del 2016, de https://www.facebook.com/l.php?u=https%3A%2F%2Fwww.instagram.com%2Fp%2FBCojsYkK-GP%2F%3Ftaken-by%3Djeihhco&h=OAQEe9xhJ	18
Figura No. 5 Autor: Colectivo Bonampak. Fotografía: Osorio, F. (2016). Madre tierra. Medellín Calle 67 Número 53 – 108 Bloque 22,30 de Marzo.	58
Figura No. 6 Autor desconocido. Fotografía: Osorio, P. (2016).A/N. Cancha futbol de salón del Barrio Mesa de Bello, 30 de Marzo.	58
Figura No. 7 Autor desconocido. Fotografía: Mesa, K. (2016).Confesionario. Medellín. Calle Cl. 71 Número 52-30, 30 de Marzo.	59
Figura No. 8. Autor desconocido. Fotografía: Osorio, F. (2016). Venga a nosotros tu reino. Medellín. Av. Barranquilla- Cll 66ª. 30 de marzo.	59
Figura No. 9 Autor: Colectivo Nada como Medellín. Falta amor. Fotografía: Página web. Recuperado el 3 de abril de 2016.	158
Figura No. 10 Autor: Colectivo Nada como Medellín. Fotografía: Osorio, F. (2016) Corazón de Jesús con cucarachas dos. Cll 58 #55-35 Barrio Mesa Casa Cultura	158
Figura No. 11 Autor: Colectivo Nada como Medellín. Hashtag Nada como Medellín. Fotografía: Página web. Recuperado el 3 de abril de 2016	158
Figura No. 12 Autor: Colectivo Nada como Medellín. Minuto a doscientos. Fotografía: Página web. Recuperado el 3 de abril de 2016	158
Figura No. 13 . Autor: Bonampak. Fotografía: Pagina web, Recuperado el 3 de abril de 2016.	161
Figura No. 14 Autor: Bonampak. Fotografía: Pagina web. Recuperado el 3 de abril de 2016.	161

Figura No. 15 Autor: Bonampak. Fotografía: Bermúdez, E. Página web. Recuperado el 3 de abril de 2016.	161
Figura No. 16 Autor: Colectivo Bonampak. Fotografía: Osorio, F. (2016). Madre tierra. Medellín Calle 67 Número 53 – 108 Bloque 22,30 de Marzo.	161
Figura No. 17 Código2_N_Y	162
Figura No. 18 Código 1_N_Y	164
Figura No. 19 Código 4_N_Z	166
Figura No. 20 Código: 1_B_Y	169
Figura No. 21 4_B_Y	173
Figura No. 22. 3_B_Y	173
Figura No. 23 Jornada de Muralismo.	182
Figura No. 24 Autor: Bonampak. Fotografía tomada de la web, Bermudez, E. Recuperado el 13 de Abril de 2016: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=965992110115462&set=a.965990650115608.1073741960.100001140465716&type=3&theater	183
Figura No. 25 Autor: Colectivo Nada como Medellín. Fotografía: Pagina web. Recuperado el 3 de abril de 2016 de: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=157902024564343&set=pb.100010336382469.-2207520000.1459729903.&type=3&theater	219
Figura No. 26 .Autor: Colectivo Nada como Medellín. Fotografía: Pagina web. Recuperado el 3 de abril de 2016 de: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=197428273951311&set=pb.100010524194470.-2207520000.1459730765.&type=3&theater	220
Figura No. 27 Autor: Colectivo Nada como Medellín. Fotografía: Pagina web. Recuperado el 3 de abril de 2016 de: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=473314526093330&set=t.635476769&type=3&theater	222
Figura No. 28 . Autor: Colectivo Bonampak. Fotografía: Osorio, F. (2016). Madre tierra. Medellín Calle 67 Número 53 – 108 Bloque 22,30 de Marzo.	223
Figura No. 29 Autor: Bonampak. Fotografía: Pagina web. Recuperado el 3 de abril de 2016 de: https://www.facebook.com/bonampakcolectivo/photos/pb.926336307442433.-2207520000.1459732541./949046708504726/?type=3&theater	224

- Figura No. 30** Autor: Bonampak. Fotografía: Pagina web. Recuperado el 3 de abril de 2016 de:
<https://www.facebook.com/bonampakcolectivo/photos/a.934921926583871.1073741829.926336307442433/954766517932745/?type=3&theater> 226
- Figura No. 31.**Autor: Bonampak. Fotografía: Pagina web. Recuperado el 3 de abril de 2016 de:
<https://www.facebook.com/bonampakcolectivo/photos/pb.926336307442433.-2207520000.1459733557./938267246249339/?type=3&theater> 227
- Figura No. 32** Autor desconocido. Fotografía: Osorio, F. (2016). Grabado. Medellín. Calle 67 Número 53 – 108 Bloque 23, 30 de Marzo. 228
- Figura No. 33** Autor desconocido. Fotografía: Osorio, F. (2016). Elocuencia. Medellín. Calle 80, 30 de Marzo. 230
- Figura No. 34 .** Autor desconocido. Fotografía: Osorio, F. (2016). No policías. Medellín. Calle 67 Número 53 – 108 Bloque 12, 30 de Marzo. 231
- Figura No. 35** Autor desconocido. Fotografía: Mesa, K. (2016).Confesionario. Medellín. Calle Cl. 71 Número 52-30, 30 de Marzo. 232
- Figura No. 36 .** Autor desconocido. Fotografía: Mesa, K. (2016).Emoción. Medellín. Calle 67 Número 53 – 108 Bloque 12, 30 de Marzo. 234
- Figura No. 37** Autor desconocido. Fotografía: Osorio, P. (2016).A/N. Cancha futbol de salón del Barrio Mesa de Bello, 30 de Marzo. 235

Presentación

Oscar González, conocido como Guache, es un artista urbano de la ciudad de Bogotá, influenciado por el muralismo político latinoamericano de la primera mitad del siglo XX, el grafiti y el arte urbano; fue entrevistado el 15 de febrero de 2016 por Jessica Sánchez, para Muro que es un proyecto independiente dirigido desde la Ciudad de México y Bruselas, dedicado al espacio que vincula el arte urbano de América Latina y Europa; tituló la entrevista Guache: muralismo mestizo y comunitario y ante la pregunta por la relación entre lo social y el arte urbano, el entrevistado da una respuesta que presenta esta investigación:

Siento que el muralismo es una herramienta de transformación social a partir de lo simbólico, porque cuando la gente se apropia del símbolo, y empieza a reconocerse a partir de la representación pictórica, se empiezan a transformar los espacios y desarrollar un ejercicio de apropiación de los espacios públicos, que es lo que nosotros hacemos con el arte urbano: un ejercicio de apropiación de manera autónoma (Sánchez, 2016, prr. 6).

El horizonte del proceso investigativo se realizó según la propuesta de Sabino (1995) para quien existen cuatro grandes momentos en cualquier investigación, que son un momento lógico en el cual se define qué es lo que se quiere saber; un momento teórico metodológico en el que se establece una estrategia que permita acercarse al objeto de estudio estableciendo los métodos adecuados y bajo una perspectiva teórica determinada; un momento práctico en el que los investigadores ejecutan lo planeado recolectando la información y al final un momento analítico donde se realiza nuevamente una elaboración teórica al relacionar la

información encontrada con la teoría inicial, después de ser analizada e interpretada (Sabino, 1995, citado por Rico de Alonso, 2006, p.15). “Inicialmente en el momento lógico definimos el objeto de estudio, que consiste en enunciar qué se va a investigar en términos de tema, planteamiento del problema y pregunta de problematizadora, contextualización, justificación, tipo de investigación, alcance y objetivos”(Rico de Alonso, 2006, p.16).

Para el segundo momento de la investigación correspondiente a lo teórico – metodológico, se combina la propuesta de César Augusto Bernal Torres (2010) en su texto Metodología de la investigación con el de Ana Rico de Alonso y otros (2006), llamado La Investigación Social: diseños, componentes y experiencias quienes plantean que “el Marco de Referencia es el marco general de la fundamentación teórica y antropológica en la cual se desarrolla el estudio. Este marco comprende: el marco filosófico-antropológico, el marco teórico, el marco histórico y el marco legal” (Bernal, 2010, p.124). “El marco filosófico-antropológico es el concepto de ser humano que se tiene y cimienta el estudio y se manifiesta en todo el desarrollo de la investigación, generando el compromiso como investigadores sociales, de asumir “lo humano como fundamental” ” (Bernal, 2010, p.107).

El marco teórico enuncia el problema a través de proposiciones teóricas generales, postulados y referencias cuya función es precisar, organizar y articular los elementos categoriales iniciales del problema con los objetivos, abordados por distintos autores; además, delimita el área de investigación, propone nuevas opciones de enfoque para tratar el problema; también, cimienta el debate sobre los resultados de la investigación y son esenciales para la escritura de las conclusiones al terminarla (Tamayo & Tamayo 2002, citado por Bernal, 2010, p.126).

El marco teórico de la investigación comprende los marcos conceptual, histórico, legal y el sistema teórico. Según Ana Rico de Alonso, esta manera de agruparlos fue tomada de Hugo Cerdá Gutiérrez (1993) en su texto, Los Elementos de la Investigación. “Esta parte dedicada a

los componentes del marco teórico está basada en Cerdá, pero para evitar confusiones, se ha reemplazado las denominaciones de “marco conceptual” y “marco histórico” por “componente conceptual” y “componente histórico” del marco teórico” (Cerdá, 1993, citado por Rico de Alonso y otros, 2006, p.31).

El componente conceptual presenta los conceptos detallados en la investigación desde distintos autores, sustentando las categorías sobre “los que se apoya la formulación del problema presentándolos entrelazados en una estructura organizada a manera de trama teórica” (Rico de Alonso y otros, 2006, p.31). Y el componente histórico muestra el desarrollo teórico del tema a través períodos delimitados de tiempo. En esta investigación se desarrolla el estado del arte.

Por su parte el sistema teórico corresponde a la relación entre los conceptos teóricos, entendiendo estos como las definiciones, apartados y análisis críticos de distintos académicos, donde es éste el primer paso para que se articule con el trabajo de campo.

El tercer momento de este estudio es la práctica investigativa en la cual los investigadores ejecutan lo planeado de acuerdo con lo expuesto en la metodología. En esta se presentan los supuestos (teorías, concepciones, visiones, etc.); los lineamientos o sistematización analítica; las pautas de acción (rutas, procedimientos, estrategias); los métodos de actuación (individuales y grupales) y técnicas (herramientas e instrumentos) utilizadas. Y el cuarto momento es analítico, se realiza nuevamente una elaboración teórica relacionando la información encontrada con la teoría inicial, después de ser analizada e interpretada (Sabino, 1995, citado por Rico de Alonso, 2006, p.15).

Es necesario destacar que toda la investigación se enmarca en el modelo de la comunicación de David Berlo, el cual fue pensado para perfeccionarla teoría de la

información de Shannon & Weaver (1940, citado por Fierros, prr.1). Principalmente porque éste, antiguo discípulo de Wilbur Schramm encontró fallas en la transmisión de mensajes de dicho modelo, además de que relacionando las intenciones, pretensiones, contextos e interpretaciones de los mensajes en la acción de comunicar, analizó los elementos propuestos de ambos estadounidenses en su modelo matemático y expuso una teoría que devela los diversos factores que pueden intervenir el proceso de la comunicación.

1. Definición del objeto de estudio

La inclusión del grafiti en las nuevas propuestas de lo público dentro del urbanismo se dota de sentido a través de la mediación con sus receptores, los ciudadanos (Silva, 2013). Esta mediación da forma a su vez al espacio, y atrae la atención de los ciudadanos hacia un contexto diferente de la vida en las calles de la ciudad y advierte una realidad: el espacio público es político, y el arte urbano está por lo tanto, dispuesto a la política. Rodríguez, L. (2008)

Selección del tema

La selección del tema de investigación se hizo dada la pertinencia y relevancia social que tienen las prácticas discursivas políticas e identitarias de las representaciones artísticas urbanas como el grafiti y el muralismo, principalmente para los comunicadores sociales y periodistas, por ser un medio de comunicación masivo, como son la calle y/o los espacios públicos, utilizado –la mayoría de las veces-, por quienes no tienen otras formas de expresarse o no se los permite la cultura dominante, abriéndoles la posibilidad de manifestar su rebeldía e

insatisfacción contra situaciones de injusticia, inequidad o desigualdad humana y realizados generalmente de noche, en anonimato y burlando los guardianes de la ley, dado su carácter de ilegalidad en la mayoría de las ciudades.

Sumando a lo anterior, el interés de los investigadores por el tema durante toda la carrera de comunicadores sociales y periodistas, la viabilidad en términos de recursos disponibles al contar con las posibilidades abiertas por los colectivos de grafiteros Bonampak de Itagüí y Nada Como Medellín de Bello y por último la singularidad en cuanto al deseo de contribuir con nuevos conocimientos en este campo en el ámbito de las ciencias sociales (Cardoso 1981, citado por Rico, 2006, p.18).

1.2. Planteamiento del problema

El problema

Inicialmente se debe dejar claro que la preocupación por el problema del grafiti y el muralismo surge por la sensibilización y reflexión crítica por parte de los investigadores, realizadas desde diferentes asignaturas relacionadas con la semiología, la representación artística, la fotografía, vanguardias estéticas entre otros en el programa de Comunicación Social y Periodismo de La Corporación Universitaria Minuto de Dios - UNIMINUTO seccional Bello, aunado a la participación en colectivos de grafiteros donde se ha descubierto la necesidad que tienen los jóvenes artistas de expresar su ideología, manifestar su inconformismo, contar realidades y representarlas a través de su arte, para así transmitir mensajes contra el discurso hegemónico impuesto a la cultura antioqueña, nacional y latina.

Los problema del discurso político en las artes, en este caso del grafiti y el muralismo y de la identidad como coherencia entre lo que se dice, se piensa y se hace en este campo, son muy complejos; porque además de ser invisibilizados por la cultura, ser satanizados, son difíciles

de abordar por la cantidad de aristas que poseen desde muchos ámbitos del saber cómo las teorías de la comunicación, la estética, la semiótica, la moral, la religión, el derecho y la jurisprudencia, estando además contextualizados en culturas no permeables a la crítica, al contradiscurso y a la contestación directa, colorida y a veces grotesca de estas manifestaciones.

En este sentido, el grafiti y el muralismo, como se afirmó llevan explícitos la política, por esto sus mensajes en sus entornos específicos hacen entrar en crisis axiomáticos patrones culturales, evidenciando un problema en el discurso, en el concepto o en la acción, porque supuestamente se toman de izquierda; estando seguros que los grafitis aparecen hoy en cualquier ciudad del mundo, están pensados de acuerdo al momento histórico que se esté viviendo, por desconocidos artistas o constructores agentes que pintan, escriben, rayan ocasionalmente: deseos, adversidades y tragedias de una comunidad sensible.

La creación de este discurso demuestra un conocimiento, una información y una notificación de la vida urbana de ese lugar por parte de los autores de grafitis o murales, que cumple con múltiples funciones, principalmente ser un canal de comunicación preciso sobre las vivencias que nos comprometen y del que todos deben darse cuenta; son discursos con propósitos colectivos que buscan producir movimientos, cambios y generar reflexiones. Por esto en los grafitis aparecen críticas mordaces y alabanzas, lo prosaico y lo idílico, lo humano y lo salvaje, lo tanático y lo erótico, que desde distintos sentidos y ángulos muestran lo fundamental, la esencia del ser humano, sus formas de dependencia, de poder, de sumisión, de subsistencia y trabajo, pero sobre todo de libertad.

Pero, a pesar de estas intenciones y como ya se advirtió, los grafitis y murales son señalados y perseguidos por las autoridades, con altas cargas de rechazo, invisibilizados por el statu quo, borrados y tachados de vandálicos a través de la mayoría de medios de comunicación tradicionales, lo cual tiene un efecto social devastador en tanto el público va

normalizando los mensajes, naturalizándolos en bloque y volviéndolos parte del paisaje urbano, no permitiendo el movimiento del pensamiento en el transeúnte, ni la reflexión y muchísimo menos las posturas críticas. En este sentido A. Silva (1986) en el texto Una ciudad Imaginada dice: “Ello no significa que pierda poder en el ámbito social ya que siempre un graffiti es importante para la comprensión de aquello que explícitamente no se dice, pero sobre lo que mayoritariamente estamos de acuerdo” (Silva, 1986, p.53).

Todo lo anterior se puede confirmar con la situación problemática enfrentada por El Metro de Medellín, la alcaldía de esta ciudad, los medios de comunicación y sobre todo las redes sociales, con respecto a un graffiti realizado en un vagón de uno de los trenes, el día 7 de marzo de 2016, acto que se repitió quince días después.

En consonancia con lo anterior, comparar la ciudad de New York considerada la cuna del graffiti, con el Área Metropolitana de Antioquia comprendería una contradicción en lo que respecta a la aceptación de un arte transgresor como este. No obstante, en términos dialécticos la confrontación de un contexto que vio surgir el graffiti con otro que pese a las diferentes realidades continúa poniéndolo en tema de discusión, hace posible reconsiderar tal contraste, puesto que la primera de estas ciudades ya sostuvo estas discusiones.

La primera parte de tal discusión puede entenderse por ejemplo, cotejando la historia de la aparición del primer graffiti en la ciudad de New York en la época de los setenta en uno de los trenes del metro, el subway como es denominado, tuvo una apertura en 1903 y aunque para las primeras reacciones de aquella época el escepticismo fue inminente, el término graffiti comenzó a circular gracias a los periódicos del sitio, donde hasta ahora, sigue practicándose frente a la mirada del mundo, siendo ilegal, pero convirtiéndose en parte del espacio de los trenes de la metrópoli.

Por su parte, el Metro de Medellín tiene un año de apertura que data de 1995, donde la primera intervención o hecho transgresor con el arte urbano fue en el año 2012. Las reacciones del público en su mayoría revelaron el etnocentrismo de la subregión, una de las características más particulares que se evidencian en la cultura del país y adicional a esto fueron los medios de comunicación quienes terminaron de problematizar la situación, que hasta la fecha sigue siendo un tabú para la población de allí.



Figura No. 1 : Graffiti con la característica de firma en tren #5 de New York el día 13 de febrero del año 2016, cercano al Bronx.

La imagen que se presenta a continuación comprende la tercera intervención de arte urbano en el Metro de Medellín, orgullo y empuje para el Área Metropolitana.

A comparación del Metro de New York que hasta 1989 exigía un metro limpio, la cultura que se maneja en el contexto de éstas instalaciones y el sentido de pertenencia catalogado por algunos como impositivos, comprende en parte el porqué de estas manifestaciones.

Teniendo en cuenta la posición que está teniendo en la actualidad el uso de las redes sociales, las apreciaciones al respecto tuvieron un alcance mayoritariamente negativo por parte de los ciudadanos de Medellín y es que si bien las críticas a los graffitis en el Metro de New York para aquellos años se hicieron presentes, la participación que genera la internet actualmente no puede compararse con los comentarios de pasillo de los años setenta. Pero algo de similar si se tiene y es que para aquel tiempo los inmigrantes eran relacionados con este tipo de expresiones especialmente latinos y afroamericanos, asunto que se conjuga con la culpa que algunos medellinenses han acarreado en artistas de otros departamentos o ciudades del país como por ejemplo de la capital Bogotá.



Figura No. 2: Técnica del graffiti denominada bombardeo en Metro de Medellín el día 7 de marzo de 2016. Medellín, Antioquia.

El Alcalde de Medellín se manifestó a través de una red social, donde a partir del lenguaje que utiliza puede evidenciarse su disgusto frente al hecho, puesto que el término *vandalismo* es el que más puede discernirse en el siguiente trino:

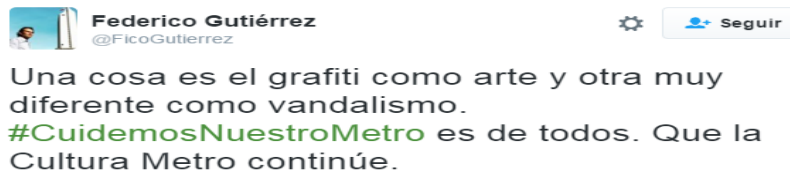


Figura No. 3 Publicación en una red social del actual alcalde de Medellín Federico Gutiérrez. Vía Twitter. Recuperado el día 01 de Mayo 2016

Después de esta publicación la empresa mixta realizó una rueda de prensa en la cual Claudia Restrepo Montoya gerente general de la organización, reveló un costo de más de 50 millones de pesos por los daños ocasionados:

Estamos hablando de un acto de vandalismo, debido a que se vulneró la seguridad de la estación, eso representa costos, debido a que toca reparar el tren y los daños en la infraestructura. Si no tuviéramos la capacidad de recuperar rápido los daños, esto nos hubiese representado más costos, ya que el tren no hubiera podido entrar de nuevo a la operación del sistema (Trujillo, 2016, prr.7).

“...como diría Roland Barthés, el noema del graffiti y a eso se ha referido Norman Malter: Siempre hubo arte en un acto criminal” (Gari, 1995, p.26). La esencia del graffiti como bien se mencionó requiere de esa característica ilegal, su contenido está influenciado en romper macro-discursos, es por esto que el Metro de Medellín ha sido víctima de su misma cultura.

El graffiti está diseñado para incomodar, es por esto que las reacciones de la población paisa evidencian lo incomprensible que tiende a ser la versión de una idea de cultura no-

oficial. Es por esto que transgredir un patrimonio como lo que sucedió en las instalaciones de la organización, comprende que hay una búsqueda de un espacio común que en este sentido el Metro de Medellín no ha podido brindarle a todos.

Lo interesante del hecho es que aunque fueron más evidentes las denuncias en contra del siniestro, por ejemplo de periódicos como El Tiempo iniciando sus notas con el término de vándalos o de la Revista Semana agregando comillas el término artistas.

La cultura de la virtualidad real expuesta por Manuel Castells pudo evidenciarse con las publicaciones y debates que se generaron en distintas páginas de la web frente al hecho. Jeihhco por ejemplo, integrante de la Casa de Graffiti Kolacho a través de la red social Instagram, abrió un debate con sus seguidores en donde cuestiona el uso de las firmas de varios artistas, escritores y autores populares para las fachadas decorativas del Metro.



Figura No. 4Publicación en red social de Jeihhco. Vía Instagram. Recuperado el 15 de Marzo del 2016, de

<https://www.facebook.com/l.php?u=https%3A%2F%2Fwww.instagram.com%2Fp%2FBCojsYkK-GP%2F%3Ftaken-by%3Djeihhco&h=OAQEe9xhJ>

Por su parte el medio de comunicación nacional Noticias Caracol.com, entrevistó al director de creatividad de la galería Vértigo Graffiti, Camilo Fidel López (2016) quien por su parte opinó:

El Metro tiene un color definido, pero si queremos hacer un ejercicio de autenticidad, se puede convertir ese metro en una obra de arte. Lo que hay es una oportunidad, pero lo más fácil, el discurso más sencillo, es prohibir y criminalizar. Ya están diciendo que es un criminal. (Prr, 20)

Éste comentarista cree que existen posibilidades para que este acto permita darle mayores espacios públicos al arte urbano, especialmente al graffiti que se distingue por ser contestatario y anónimo.

Por su parte el tren de New York pese a la prohibición continúa teniendo grafitis y aunque con las medidas de la MTA quisieron impedir cambiando incluso las pinturas de los trenes para que el graffiti se corriera, los artistas encontraron otras formas de incluirse con su arte en el sistema, pintando los vagones desde adentro, violando las normas de seguridad y poniendo en riesgo sus vidas. Este por ejemplo, fue un nivel que llegó hasta el punto que el metro fue considerado libre de graffiti, pero hasta ahora, es el mayor ejemplo de inclusión porque muchos artistas continuaron pintando. Además es un gran referente para ciudades como Londres, España y Alemania en lo que respecta al arte urbano y la necesidad de expresar.

Es por esto que es muy probable que la situación con el Metro de Medellín vuelva a repetirse, en mayor o menor medida las acciones que está tomando la organización como iniciar diálogos con artistas de graffiti es una de las mejores alternativas para que se eviten malestares más adelante, pero eso no significa que el diálogo quede por completo en un consenso donde todos estén satisfechos.

Finalmente el columnista Aldo Cívico de El Espectador expone desde un punto clave el porqué de estas manifestaciones:

Es interesante notar que quien tiene el poder se atribuye el papel de definir e imponer el límite entre arte y vandalismo, entre lo que está bien y lo que está mal, lo que es posible y lo que está prohibido. Es el poder, también con el uso del lenguaje, el que genera espacios estriados, con líneas rígidas, que demarcan quiénes están adentro y quiénes no (prr.3).

Michel Foucault (1968) ya se había referido al asunto en| Las Palabras y las Cosas, cuando menciona el término de transgresión, puesto que es el arte como por ejemplo el graffiti una consecuencia del poder, la manifestación más pura de intervenir el espacio para dejar un mensaje, transformar y volver a transgredir.

Es entonces la perspectiva que se tenga del mensaje, el sitio donde se transmita y la ilegalidad del graffiti, el que más crítica expone y al igual que lo sucedido en las estaciones del metro, impone su cultura.

1.3. Contextualización

Jorge Eiroa (2010) en el texto Prehistoria del Mundo denomina explosión creativa (p.335) desde la rama de la arqueología, a los pictogramas, marcas y trazos del arte rupestre descubiertos en el siglo XIX, de los cuales se hace énfasis en la primera exploración del arte para el hommo. Es por esto que las representaciones artísticas han sido las que han permitido confirmar que el hommo sapiens de hace más de 3000 años buscaba una forma de empoderarse de su espacio, transmitir un mensaje e interrelacionarse.

Existen diversas cuestiones con respecto al cómo el hombre de la prehistoria comenzó a dibujar su realidad, en primera instancia porque no hay claridad científica en lo que respecta a que haya expresado lo que estaba sucediendo y en segunda, porque algunos de los trazos, marcas y pictogramas se iniciaron con una extensión de tiempo que corresponde a miles de años después del inicio de la civilización primitiva.

No obstante, el hecho de que estas obras hayan prevalecido siglos después, permite entender que había una necesidad por dejar un sello del pasado que los identificara, para que así miles de años después su existencia y los ritos que hicieron parte de su diario vivir fueran descubiertos.

Es bajo este mismo esquema en el que se presentan las diversas formas de comprender el mundo bajo el sello, símbolo e icono, y un claro ejemplo de cómo estas formas de ver el cosmos fueron usadas para representarse puede evidenciarse en el antiguo Egipto y sus grabados en las pirámides, pergaminos, distintas paredes e incluso las estelas funerarias que Régis Debray narró en el capítulo la transmisión simbólica, del texto vida y muerte de la imagen (Debray, 1994, p.42)

Y, es que no lejos del medio oriente, China por su parte vinculará una de sus prácticas más populares como el comercio con el uso de la escritura en papel y más importante aún será el sello, el que permitirá generar credibilidad en los negocios de los comerciantes. (Meggs, 2000, p.81).

Es aquí como la marca, firma o sello de cada individuo pese a distintas realidades históricas, podrá interpretarse como el inicio de la transmisión de mensajes con el fin de generar identidades, mejorar o perjudicar las relaciones y mucho más indispensable permitirá reordenar el espacio de tal forma que existan redes de comunicación entre poblaciones donde confluyan distintos recursos para suplir la necesidad del emisor de informaciones.

Es frente al término de necesidad que más puede justificarse el uso del arte, René Huyghe (1965) había expresado: “El arte y el hombre son indisociables. No hay arte sin hombre, pero quizá tampoco hombre sin arte. Pero con éste, el mundo, se hace más inteligible, más accesible y más familiar” (p.2).

Es indispensable para el hombre interrelacionarse y cuando no confluye la lengua o la escritura, la representación artística se convierte en una de las mejores herramientas para inscribir los distintos menesteres de las poblaciones; esto se evidencia con patrones como el arte oficial, definido por César Sonderegger (2006) como una obra plástica establecida y mandada a ejecutar por un gobierno donde por ejemplo en la época de la Roma antigua simbolizó las luchas de esclavos con los animales salvajes que el imperio seleccionaba o en cuestión a su pintura expresaba la importancia de la familia en cada uno de los hogares (Hintzen, 2005, prr.1), por su parte el arte medieval manifestaba el cambio en las fidelidades de la historia del hombre, donde ese aprecio al hijo del rey, pasa al hijo del dios donde el “estilo artístico se adapta a una sociedad ruralizada, inculta, controlada intelectualmente por la Iglesia” (Valdearcos, 2008, p. 1). Por su parte, María Martínez (2003) en su libro Arte Renacentista declara que siglos más adelante la iglesia en cuestión a las expresiones artísticas se vuelve más nula. Con base a estas transformaciones, la explosión de los ideales románticos y la llegada de la Revolución Francesa, las representaciones artísticas constituirán un amor más grande como lo es el de la libertad y nación.

El arte, en la mayoría de sus expresiones apunta a diversos contextos que vislumbran las realidades de sus poblaciones, pero ¿Qué pasa entonces cuándo sólo se obtienen discursos oficiales como los mencionados en el inicio de este texto? Si bien en las producciones escritas se pueden visibilizar las distintas versiones que existen del tiempo y los hechos del pasado, no puede negarse que la misma exclusión y poderío que se asumió por los artistas, como por ejemplo en la época del absolutismo francés, promovió la exposición y constitución de

movimientos estudiantiles para pintar, siendo conscientes de que estas representaciones registraban temas similares sin que importara en mayor medida el artista.

La representación artística desde este punto ya proclama ser para todos, bajarse de la corona, de las clases altas, de la burguesía, reyes o maestros y retomar los paradigmas del pasado, para que así no importara tanto la popularidad del autor de la obra, sino lo que representaba su expresión misma. Pero este finalmente no era el principal problema que tenía el arte para entonces y que incluso en esta época en algunos espacios sigue presentándose.

Para Barrios (1981):

Las obras de arte son siempre el resultado de una “acción creativa” del espíritu humano. Pero debido a que esta acción quedó consignada en los objetos, se llegó a confundir al objeto de arte con el arte mismo. No obstante, en las últimas décadas el objeto considerado como arte sufrió un deterioro notable en proporción inversa al afianzamiento de la idea como arte y muy recientemente del proceso como arte (p.103).

La aparición de las ciudades y la conformación de los medios de comunicación propusieron la llegada de todo tipo de expresiones radicales, incluso para el arte mismo, una de las más conocidas es el dadaísmo de Tristán Tzara, que prolifera al individuo como centro, contesta a la generalización de los discursos especialmente los artísticos.

En definitiva, lo que se puede observar en las manifestaciones dadaístas es cómo Tzara o Dadá creen que es preciso la ruptura con el esquema de pensamiento actual que impide una verdadera educación de los individuos, de sus sentidos, de nuevas formas de encuentro o de comprensión colectiva (López, 2002. p.158).

Las exposiciones de obras a puerta cerrada, la academia o el tildar de arte a un solo objeto comprenderán la llegada de éstas corrientes de pensamiento, dentro de las cuales aparecerá el arte urbano. Según Lily Kassner (1981):

El espacio guarda testimonios del paso del hombre, de su creatividad y sus esfuerzos por trascender. Es en ese espacio donde han quedado los vestigios de las antiguas civilizaciones. En el tiempo ha dejado extraordinarias muestras de voluntad e imaginación, estas son dos atributos del hombre que le permiten modificar su circunstancia y satisfacer sus necesidades, por eso el espacio adquiere su verdadero significado cuando entra en relación con la vida colectiva, la expresión más tangible y a la vez más compleja de esta relación, es la ciudad. (p. 221).

El arte urbano pretende analizar, dialogar y construir un vínculo con la sociedad donde se genere una relación de subjetividades, informaciones y revelaciones. La presión que ha ejercido por ejemplo el sistema, la cultura y el peso de las ideologías políticas son gran parte de los temas que trata esta expresión y eventos específicos pueden citarse en las marchas obreras, manifestaciones a favor del fin de la esclavitud y las diversas reuniones públicas en las que el uso de carteleros como *Las mujeres son personas* también como dice en una fotografía de la marcha de liberación femenina en Nueva York son expuestas a la ciudad. Un artista que por su parte agregó tales discursos para así generar una obra política no-objetual, propia de la expresión del arte como proceso, idea, espacio fue Marcel Duchamp con la creación de *Rose Sélavy*, su alter ego en versión mujer criticando el antisemitismo ya que tenía un apellido judío, y antifeminismo (Ramírez, 2006, p.191)

Desde la época de los noventa y el inicio de un siglo que traía consigo una post-modernidad, este arte comenzó a dividirse por movimientos y técnicas, como por ejemplo el graffiti o el campo expandido. Es desde allí donde sólo comienza a encontrarse el estencil o plantilla, la firma, la escultura, el dibujo y la pintura urbana; distintas formas de representar mensajes en los que el contexto era el principal espacio para producir las obras.

Además, tendrá en cuenta la influencia de los históricos murales de China, Japón y los diversos periodos como el bizantino; el arte urbano comenzará a exagerar las representaciones, la decoración de las obras y su vinculación con el espacio como por ejemplo el hacer parte de la obra las alcantarillas, sillas de la calle y conductos.

Actualmente la corriente del arte urbano distingue a artistas como Banksy por sus intervenciones en el muro de Gaza y diversas metrópolis del mundo, además porque hasta ahora nadie conoce su identidad. Las calles de New York, LA, Londres, París y España son los sitios en los que por su mayoría artistas urbanos de alto reconocimiento han intervenido, no obstante, el espacio siempre ha tenido un objetivo crítico cuando se refiere al arte urbano.

Lugares:

Es imposible dimensionar lugares tanto históricos como espaciales cuando se refiere al arte urbano, finalmente porque en la mayoría de las poblaciones del mundo ya hay ciudades rayadas, además la historia ha demostrado que no sólo el pintar sobre los muros puede considerarse arte urbano, Lily Kassner (1981) por ejemplo vincula al arte urbano a los sociólogos, ecólogos, urbanistas y arquitectos (p. 221).

El lugar general es el mundo, porque es el artista conociendo su realidad y buscando cómo expresarse, reconocer y resignificar el espacio quien decide dónde pintar.

En los últimos años, se vive en el mundo contemporáneo un momento excepcional que se presenta con rara frecuencia: el de un cambio global en las concepciones que tiene la sociedad del espacio urbano, con todo lo que esto significa como transformación de las aspiraciones, de las representaciones y del sentido de la sociedad como un todo. (Arango, 1981, p.249)

Un claro ejemplo puede evidenciarse en la crítica ejercida por el londinense Banksy, quien en su película-documental La Salida es por la Tienda de Regalos selecciona Disneylandia para

ejercer una fuerte crítica a las torturas efectuadas en la cárcel de Guantánamo, su espacio físico significó el sitio en el que se ejerce la mayor toma de fotografías del lugar, pero su contexto era la población americana que se encontraba disfrutando en un parque de diversiones mientras ignoraban una realidad que exponía la violación de los derechos humanos, un ejercicio ilegal.

Este caso puede significar incluso que una crítica como ésta no necesariamente tiene que representar al artista o suceder en su lugar de origen, no obstante, si puede sostener el discurso que ejerce en cada una de sus muestras, puesto que ya había realizado obras en el muro de Gaza denunciando la división de poblaciones y culturas. Es entonces el discurso donde inicialmente se contemplan los análisis, de tal forma que contando con el estilo del artista y la profundidad o intensidad de su mensaje, además de la significación del espacio para la población, se selecciona el lugar.

Teniendo en cuenta que el lugar general por lo regular es un espacio en el que se presentan diversas dinámicas o actividades sociales públicas, con el fin de que el mensaje tenga un mayor alcance, es decir, asumiendo mayores responsabilidades en cuestión al bienestar desde el ámbito legal, político y físico, existe por su parte, la selección específica de sitios como el parque principal de una ciudad, los monumentos patrióticos, los muros más populares en los que prima el arte urbano o las instalaciones en las que no ha podido intervenir por lo custodiadas que han sido las mismas. Este tipo de espacios más que una oportunidad para el artista se convierte en una razón de peso para que las obras se realicen.

Usos de los lugares:

Cada espacio está seleccionado para transmitir no sólo un mensaje al mundo, sino también para manifestar que hay distintos medios alternativos como el arte callejero que pueden servir para expresar que en las distintas realidades no deben existir etiquetas, que hay

una liberación en las dicotomías sociales y debe ponerse un fin a los asuntos marginales. Para Emilio Soussa (1981):

Una vez que la estabilidad de las paredes y techos dejó de ser un problema, la atención de las comunidades del pasado se centró en darle a los edificios mayor significación pública. Fue lógico que, dado que la arquitectura servía como la matriz de todos los procesos de la vida, se la utilizara como una forma de medio de comunicación y como una manera de establecer lugares de identidad especial (p. 259).

Es por esto que el poder cumple un papel fundamental cuando se refiere al uso de un lugar, puesto que las personas que están sobre el mismo definen qué debe hacerse, cómo el hombre debe comportarse en ese espacio y de qué forma se es socialmente aceptado si se sigue cada uno de los parámetros que se proponen e imponen. Foucault (1968) ya había expuesto su apreciación sobre el panóptico que todo lo ve en su libro “Las palabras y las cosas” y es allí donde artistas urbanos como: Banksy, Obey, entre otros, han realizado serias críticas a la política, la publicidad y el estilo de vida de las metrópolis con el fin de romper las estructuras del espacio, los comportamientos y el poder.

Cada uno de los lugares tiene un fin concreto, demostrar que esos controles que se ejercen sobre el territorio no comprenden un control general, es por esto que con la aparición de los medios de comunicación y su monopolización de las informaciones, el arte urbano comienza a volverse más intenso y visible en las ciudades, el poder es una de las razones de hacer uso en el espacio, puesto que esta imposición se convierte en un recurso para expresar el disgusto subjetivo y más importante aún colectivo.

Un lugar que propiamente puede ser usado para las vallas publicitarias de alguna compañía de la noche a la mañana se convirtió en la plataforma para exponer el punto de vista de

diversos artistas conformados en grupos o independientes; lo mismo sucede con las esculturas ubicadas en parques principales, si bien hay un sentido de pertenencia en dichos espacios, el mensaje contrapone la cultura y le da un vuelco a las costumbres; y finalmente también pueden evidenciarse obras en espacios públicos como puentes, túneles o sillas en la calle, puesto que la creatividad sigue interponiéndose con la norma, el artista toma la ventaja frente a la ilegalidad y en muchos casos genera nuevos usos para estos sitios a partir de sus intervenciones.

La interpretación de los mensajes frente a la modificación de esta urbanidad es visibilizada con la manera en cómo la opinión pública sigue el uso cotidiano o hace de la obra algo habitual. El arte urbano, como bien lo dice su término, requiere del espacio urbano para intervenir sobre el mismo.

En la práctica artística dentro de la urbe, el artista enfrenta una realidad que lo artista de cualquier época trabaja inmerso y es sensible a lo que dentro de ella se enfrenta, negativamente, al desarrollo de las facultades y condiciones humanas, e interviene para transformarlas, utilizando métodos de conocimientos diferentes a los de la ciencia, aunque implica, como en esta, una profunda identificación con el objeto de conocimiento (Olea, 1981, p. 271).

Es la ciudad quien debe, así no quiera, hacer espacio y leer lo que se expresa en cada uno de sus rincones. Es de esta forma como el arte se adueña de la calle, se vuelve urbanidad también.

Significaciones sobre estos lugares:

El hecho de que se escojan por mayoría los lugares mencionados anteriormente, no quiere decir que alguno carezca de significación menos que otro, finalmente la ideología del poder es

la que se descompone cuando se enfrenta con un acto ilegal y adicional a esto sí es expuesto en el espacio público.

Desde un punto de vista general hay dos tipos de significaciones para el espacio, una comprende la posición del ordenamiento y las normas, para que así funcionen las diversas dinámicas de las poblaciones, es decir, corresponde a la idea del poder y por otra parte está la interpretación del espacio subjetiva, que depende primero del conocimiento e interpretación del ordenamiento para que finalmente se tomen medidas transgresoras, quien decide ir en contra de las normas primero debe convivirlas, así las ideas que transgreden un modelo sistemático como el mencionado, generarán en algún sentido un aspecto crítico. Foucault ya había expuesto este evento con el término de micro-espacios de poder.

La apreciación del público se convertirá en un efecto de ambas, puesto que las emociones a favor o en contra definirán la influencia de alguna de estas dos significaciones, Óscar Olea (1981) al respecto expone:

Si es cierto que el buen arte es disiente por esencia y transformador, independientemente de la ideología que sustente, entonces caben dos alternativas: integrarse a los órganos del poder llamando la atención del Estado y, por lo mismo, lograr una mayor eficacia; o bien, seguir manteniendo la disidencia ejecutando una serie de actos estéticos que incidentalmente ayuden a transformar la sociedad y la urbe (p. 270).

Prácticas que se desarrollan en esos lugares:

Por lo regular las practicas dependen de la hora, puesto que la exposición como lo es a la luz del día comprende dinámicas comunes como reír en la calle, reunirse con amigos o sentarse a conversar. Es socialmente aceptado ver un grupo de personas agrupadas en un sitio público tomándose algo sin la intención de llevar a cabo un acto nocivo, nada puede salirse de

esa lógica; ahora, es frente a la noche, el anonimato y la soledad que el arte urbano interviene, especialmente cuando comprende a la destrucción de las paredes ubicadas en algún parque principal o a la intervención de un espacio emblemático, cualquiera podría ser, incluso alguno de los que en el día estuvo realizando prácticas positivas para el bienestar social.

Al parecer la única forma de lograr transformar estéticamente a la urbe, es bajo la imposición de una dictadura estética, una voluntad de poder para hacer de la ciudad, una ciudad bella. ¡Esto es un sofisma!, porque al imponer la estética la estamos negando (Olea, 1981, p. 274).

¿No es acaso también un bienestar realizar críticas o mejorar la estabilidad de un espacio? ¿Es acaso la perfección de los comportamientos en estos sitios un aspecto positivo en el desarrollo de las sociedades? Pese a la satanización de actos que comprenden romper reglas o comprometen la ilegalidad, el violentar un muro, una vía, una escultura o un espacio público en general define para las sociedades que las construcciones que se ejercen del ordenamiento y las prácticas diseñadas para el mismo, también producen malestares.

La sensibilidad ha llegado a ser también una praxis de la libertad y emerge de la lucha contra la violencia y la explotación, allí donde esta lucha se encamina a lograr modos y formas de vida nueva (sic) la dimensión estética puede servir como una especie de calibrador para una sociedad libre (Marcuse citado en Olea, 1981, p.276).

Transformaciones que han tenido esos lugares:

Las transformaciones de los espacios a manos del arte urbano se dividen en primera instancia con los estilos de los artistas, puesto que las modificaciones han sido muchas. Con el paso del tiempo cada vez van apareciendo propuestas más creativas para transgredir, inclusive esto comprende la forma en cómo el espacio va a ser transformado. Las técnicas, herramientas

y mensajes se modifican por los constantes avances de las tecnologías y los variables cambios en las realidades del mundo. Para Óscar Olea (1981), la labor del artista no es “hacer la revolución” donde quiera, sino donde el espacio, responsabilidad política y subjetividad se lo permitan. (p. 273)

El segundo aspecto comprende a las interpretaciones del público, puesto que actualmente han emergido más artistas urbanos, esto puede dar a entender que el espacio no sólo físico sino también social ha sido intervenido. Y finalmente, las dinámicas comprendidas en cada uno de estos espacios, ya que pese a que inicialmente se pretenden generalizar los usos de los lugares a manos del poder, el arte urbano ha logrado también proponer e imponer su lugar en las dinámicas sociales, teniendo en cuenta que algunas representaciones artísticas son eliminadas inclusive un día después de realizarse, nadie puede negar que de alguna forma u otra, el mural, graffiti, tag o firma tienen una presencia innegable en el espacio, son un sello de identidad humana.

Vale la pena aclarar que no hay un lugar que haya sido completamente transformado, puesto que la idea es hacer referencia en que existe algo nuevo, pero no que ese algo modificó por completo una realidad siguen existiendo grupos de poder. Es el mensaje el que va a permitir que en verdad se produzca alguna modificación para todos: la interpretación del mensaje/obra/ representación que está allí es lo que permitirá que se generen transformaciones.

Discursos oficiales:

En gran parte de los contextos de ahora, el arte urbano tiene una connotación ilegal, no sólo porque irrumpe el espacio privado-público sino también porque la mayoría de sus mensajes comprenden una desvinculación del hombre con algunos de sus códigos sociales, culturales, legales y políticos.

Desde el aspecto histórico Hernández (2013) define este término como algo ilegal, específicamente por la práctica derivada del Hip Hop: graffiti, por su parte Figueroa F (2014), lo relaciona con un domeñamiento del ser animal frente a la comprensión de las conductas culturales; si bien ambos puntos de vista relacionan el hacer del artista y las principales características del arte urbano, los discursos oficiales de entes al mando de los Estados sólo se han preocupado por distinguirlo a este término expresiones violentas prioritariamente por su distinción ilegal.

Hay diversos ejemplos en lo que respecta a las posiciones de varios Estados frente a las intervenciones del arte urbano, por ejemplo, con respecto al graffiti, en New York y su aparición en los trenes, puesto que pese la protección exagerada a las estaciones y talleres, el arte urbano se tomó todos los vagones y actualmente los grafitis que hay allí son un ejemplo de intervención sobre espacio en distintas ciudades del mundo como Londres, Berlín y Madrid.

La censura que ha sido una de las mayores herramientas para acallar a los artistas, pero tampoco ha funcionado, un claro ejemplo puede evidenciarse en las calles de Los Ángeles, donde abundan enormes proporciones de arte urbano de los cuales el Estado había financiado una enorme suma para suprimirlo, pero después de dos días, el arte volvió a surgir.

Económicas

El desarrollo desde una perspectiva más humana que puede relacionarse en lo que respecta al arte urbano abarca la teoría de Amartya Sen en cuestión al desarrollo como libertad. Puesto que el filósofo cuestiona los discursos del desarrollo anteriores, contraponiendo la EBT y ejemplificando la ENB (Enfoque de las necesidades básicas), donde prima el desarrollo humano desde la perspectiva de vida que las personas pueden tener y negando el crecimiento en las sociedades frente a la economía. El arte urbano también expone el capitalismo, es por

esto que la publicidad es modificada con distintos grafitis, los museos son criticados y hay algunas ideologías anarquistas en su discurso.

Producción:

Hay varias cuestiones en lo que respecta a cómo sobreviven algunos artistas urbanos puesto que el depender de hacer trazos ilegales comprende nada más que gastos. El popular artista urbano Obey mantiene diversos contratos con grandes marcas de indumentaria, posee su propia línea de ropa, pero por otro lado tiene diversos problemas legales en varios países por realizar arte urbano frente a la ilegalidad, una posición controvertida. MrBrainWash por su parte realizó un debut completamente publicitario, generó su línea de ropa con diseños únicos y ha realizado la portada de álbumes musicales entre los que se encuentra Madonna.

El pop-art reconocido por su mayor representante Andy Warhol nació con fines modernos, es decir, para participar en el mercado capitalista, no obstante, muchas de las técnicas de este artista también han formado parte del arte urbano, permitiendo que el sostenimiento de los artistas les posibilite realizar críticas al contexto mientras el mismo sistema es el que les ayuda a conseguir los recursos.

Progreso:

El hecho de que varios artistas realicen giras para representar sus obras en distintas ciudades del mundo ha permitido que la aceptación de los públicos sea mayor, además el mercado ha contribuido a que obras expuestas en la calle puedan imprimirse en indumentaria, a la mano de la intervención de estos artistas para crear sus líneas de ropa.

La exposición de obras de algunos artistas urbanos como Banksy o MrBrainWash, ha generado también una influencia en cuestión a la valorización de las obras de arte urbano, dejando incluso que grandes coleccionistas de obras serias, terminen teniendo en sus casas

arte callejero. Además, la participación de iconos del entretenimiento/política/sociedad en algunas de las obras ha expandido su mercado.

El internet también ha permitido que muchos artistas urbanos sean reconocidos en el espacio, al igual que sus obras. Es por esto que miles de artistas especialmente americanos tienen página de internet específicamente para sus obras.

Política

El asunto político siempre estará ligado al arte, especialmente al urbano, esto puede entenderse en primera instancia porque el artista interviniendo un muro comprende un discurso político y participativo, además porque en cuestión a la estética de las ciudades, el Estado siempre propondrá alternativas para embellecer sus fachadas, pero esto, siempre significará un arte oficial. Desde este punto de vista, el artista compondrá la elección de los supuestos expuesto por Óscar Olea en lo que respecta a la elección de un arte derivado de las normas del poder o salido completamente de alguna autoridad externa.

La escala de la ciudad, que es enorme, condiciona al sujeto y conforma su individualidad ya que no puede ser dominada por este, pero también se convierte en el posible proyecto del hacer en libertad que irá pasando al campo de la realización en la medida que surja un cambio significativo en las condiciones y en las relaciones entre hombres. “Si ello, cualquier propuesta de un arte urbano se convertirá, necesariamente, en acciones subversivas de francotiradores de la cultura, sin alcanzar nunca un control suficiente de la realidad” (Olea, 1981, p. 274).

Es decir, el extremo de estar sujeto como artista al Estado, al de criticar la cultura en toda su expresión son igualmente peligrosas, puesto que en la segunda no se propondrán mecanismos de transformación que permitan ser reproducidos por la cultura misma.

Mecanismos para la difusión de las ideas:

El arte urbano puede considerarse un medio autónomo, depende de la subjetividad del artista, tiene un valor social, puesto que su público siempre será la sociedad.

Castells ya había mencionado la democratización del internet, es por esto que cuando imágenes de representaciones artísticas urbanas son compartidas en las distintas plataformas de la web, el alcance de las obras de los artistas urbanos toma el lugar objeto de inicio, el mundo en general, produciendo debates entre poblaciones físicas, quienes observan las obras en el espacio y las comunidades digitales donde observan las representaciones desde priman las fotografías.

Los Mass Media también se vinculan en estos medios, siendo los segundos más importantes ya que el internet les delegó un segundo lugar. Estos corresponden más a los discursos oficiales, ya que son las principales herramientas del poder, por lo general, suelen tildar este arte como un mecanismo transgresor e ilegal.

Mecanismos de distribución y clasificación poblacional:

Ecología humana: Población organizada en un territorio, más o menos enraizada en éste, y cuyos miembros viven en una relación de interdependencia mutua de carácter simbiótico. (Mattelart, 1997, p. 23).

Poblaciones urbanas

Declaración de los Derechos Humanos: todo compete a los derechos humanos, todo vale amparado por su alta denominación. (González, 1998, p. 17).

Constitución Política: es nuestra máxima ley, como ella misma lo dice es la norma de normas. En otras palabras, es un conjunto de reglas que establece la forma en que debemos comportarnos todos los que vivimos en Colombia para que exista bienestar y podamos vivir

en paz. Estas normas establecen los derechos y garantías que tenemos los colombianos para poder construir un país mejor. Senado de la República de Colombia.

Cultura: Spradley & McCurdy (1975). Cultura es definida como el conocimiento adquirido que las personas utilizan para interpretar su experiencia y generar comportamientos. (Herrero, 2002, p.1)

Ética: es un tipo de saber que pretende orientar la acción humana en un sentido racional. Así, la ética pretende ayudar a las personas a hacer buenas elecciones, a elegir buenos modos de actuar que nos permiten alcanzar los fines últimos (Cortina citada en Iborra, M & otros, 2014, p. 199).

Poblaciones digitales-Sociedad red: La especificidad es que es constituye la base material y tecnológica de la sociedad red, es la infraestructura tecnológica y el medio organizativo que permite el desarrollo de una serie de nuevas formas de relación social que no tienen su origen Internet, que son fruto de una serie de cambios históricos pero que no podrían desarrollarse sin Internet. “Esa sociedad red es la sociedad que yo analizo como una sociedad cuya estructura social está construida en torno a redes de información a partir de la tecnología de información microelectrónica estructurada en Internet” (Castells, 2000, p. 13).

Redes sociales

Elementos que le dan un sentido y una expresión particular a la población:

Historia:

La historia se hace con documentos escritos, pero también puede hacerse, debe hacerse, sin documentos si éstos no existen (...). Con palabras, con signos, con paisajes y con tejas. Con formas de campo, con análisis de espadas de metal realizados por químicos (...). En una

palabra: con todo lo que siendo del hombre, depende del hombre, sirve al hombre (Febvre citado en CIDEAD, (sf), p. 2).

Identidad: La identidad constituye un sistema de símbolos y de valores que permite afrontar diferentes situaciones cotidianas. Opera como un filtro que ayuda a decodificarlas, a comprenderlas para que después funcione.

Ideología: El vocablo ideología está compuesto de dos palabras de origen griego: éidos, que significa idea, y logos, que puede interpretarse como discurso racional. En este sentido, ideología vendría a significar sistema racionalizador de ideas. Se trata de un término en boga a partir del siglo XVIII que ha ido evolucionando con el paso del tiempo. En general, el sentido que la filosofía y la sociología modernas han dado a este término es el de “sistema valorativo de ideas y conceptos adecuados a la acción social” (García, citado por Muro & Nubiola, (sf), p. 20).

Realidad social: Refleja la ubicación del individuo en la sociedad a la que pertenece. Es considerada un contexto de las ciencias sociales. (Méndez, (sf), p. 15)

Personajes famosos:

Iconos del contexto social-urbano.

Barack Obama: actual presidente de EEUU. Considerado el primer hombre de color en estar sobre la presidencia de mencionado país.

Madonna: cantante estadounidense popular en el pop en inglés.

Marilyn Monroe: actriz popular de los años 50. Su imagen actualmente es muy popular en el pop-art.

Elvis Presley: antiguo cantante y actor estadounidense considerado el “Rey” del Rock and Roll.

André el Gigante: Fue un luchador profesional y actor francés. Es el primer integrante del WWE en el salón de la fama de Estados Unidos.

Artistas urbanos

Mr. Brainswash: pseudónimo del artista callejero Thierry Guetta. Conocido internacionalmente gracias al documental La salida es por la tienda de regalos, dirigida por el también artista Banksy.

Banksy: prolífico artista urbano londinense del que actualmente no se le reconoce su identidad. Es uno de los artistas más importantes en la época.

Shepard Fairey (Obey): Artista urbano y diseñador gráfico estadounidense, famoso por el uso de pegatinas de André el Gigante y la imagen de Barack Obama. Es conocido por el lema: Piensa, Crea, Imprime y Destruye.

Andy Warhol: Artista plástico y director de cine. Máximo impulso del pop-art.

Space Invader: Artista urbano, relatado en el documental La salida es por la tienda de regalos, familiar de MrBrainswash. Se le conoce por sus intervenciones artísticas con los personajes de este popular juego.

Guache (Oscar González): Artista urbano colombiano. Muralista, integrante del colectivo Bogotá Street Art.

1.4. Justificación

Es importante investigar la situación que considerada problema porque permite evidenciar las prácticas discursivas políticas de los dos colectivos antes mencionados. Ello permitirá, como ya se dijo, indagar la identidad de los colectivos, entendida como la coherencia entre el pensar, el hacer y el decir a través de su expresión callejera, y analizar el mensaje que transmiten entre los eventuales transeúntes, de tal manera que se pueda captar la riqueza simbólica y semiológica a nivel político, social, cultural e histórico; por esto, se hace necesario hacer el ejercicio investigativo de interpretarlos, lo cual justifica nuestro quehacer, posibilitando la formación del sujeto político desde el cuestionamiento y la crítica de los hechos que acontecen alrededor del arte callejero como espacio expresivo-comunicativo de la ciudad.

Así mismo, esta investigación se justifica en cuanto tiene una aplicación concreta: se puede afirmar sin duda alguna que los graffiti y los murales callejeros deben de tener un lugar muy significativo en la comunicación social y el periodismo, pues son un medio de expresión de ideologías, opiniones, pasiones y doctrinas de las comunidades en todas las ciudades del mundo; por ello es preciso realizar, como ya se dijo, un proceso que interprete las intenciones comunicativas implícitas en los mensajes y la coherencia con las prácticas; estando seguros que esta situación también permite entender la formación del pensamiento político frente a las diversas situaciones que el contexto social les plantea a los ciudadanos, pero sobre todo a los comunicadores sociales.

Frente a lo multifacético de los problemas que conllevan el grafiti y el muralismo, muy manifiestos en nuestro medio y a veces virulentos, por ser todavía actividades consideradas tabú, nocturnas y vandálicas, que así mismo han sido poco estudiadas por la academia, los artistas y/o la hermenéutica científica; los investigadores del presente estudio de acuerdo con

sus intereses, formación y experiencia, creen que amerita y se justifica al evidenciar las prácticas discursivas políticas que hay detrás de los grafitis aportar a la resignificación el papel del comunicador social estudiante y/o egresado de La Corporación Universitaria Minuto de Dios Seccional Bello, frente a otros medios no convencionales o alternativos; presuponiendo que los resultados y productos de la investigación contribuirán en la optimización de los sistemas y procedimientos para entender el arte callejero, sensibilizarse y comprenderlos críticamente, tanto por parte de los grafiteros que participen, así como de los eventuales lectores, comunicadores sociales, pero sobre todo de los investigadores.

Y al hilo del discurso, la investigación realizará aportes al estudio de las representaciones sociales en disciplinas como filosofía, sociología, epistemología y trabajo social, en cuanto se propone evidenciar las prácticas discursivas políticas e identitarias de los grafiteros. Así mismo, contribuirá a que los ciudadanos lectores puedan entender mejor problemas prácticos generados por los artistas callejeros, como el pintar El Metro de Medellín cuestionando a su paso campañas organizacionales como La Cultura Metro, borrar o no los grafitis de la calle 26 en Bogotá, hacer dibujos y escritos soeces en los baños públicos, recoger o no las campañas políticas de las calles en las ciudades y pueblos durante las épocas electorales, publicar y agredir vulgarmente las personas a través de las redes sociales con fotografías, dibujos, memes, etc. O, la incidencia social que tienen los famosos pasquines, que al decir de Gabriel García Márquez, poseen una carga y fuerza descomunal, capaz de desocupar un pueblo entero.

De esta manera el graffiti y el muralismo se configuran objeto de estudio e investigación a causa de las siguientes situaciones:

El graffiti es un evento cultural de orden artístico y expresivo de primer orden.

Desde hace más de 20 años el grafitismo y el muralismo han atravesado todas las fronteras de las urbes. Su importancia mundial es indiscutible.

Los procesos evolutivos que han sufrido los fenómenos relacionados con el graffiti y el muralismo son complejos y trascendentes, mereciendo un atento estudio interdisciplinar pero sobre todo desde la historia del arte.

El graffiti y el muralismo generan desde sus inicios variables explicativas como la auto-representación de lo urbano público, la crítica de los mensajes mass-mediáticos institucionalizados, de comunicación verbo icónica de colectivos, así como de resistencia contra la presión social ejercida contra esta cultura

Los teóricos de la historia del arte, de la comunicación social y el periodismo, del trabajo social y de la socio-lingüística, se han ocupado poco de un fenómeno cultural tan arraigado y trascendental para la vida urbana.

El graffiti y el grafitismo trascienden lo meramente artístico constituyéndose un objeto de estudio donde los procesos intertextuales y dialógicos son decisivos para la cultura y el saber.

El graffiti y el muralismo son unas estrategias creativas producidas en las ciudades a finales del siglo XX y está en permanente evolución hacia nuevas prácticas expresivas.

1.5. Formulación de la pregunta problémica de la investigación

¿Cómo se comprenden las prácticas políticas e identitarias en las representaciones artísticas: grafitis y murales, de los colectivos Bonampak en Itagüí y Nada como Medellín de Bello?

Subpreguntas:

¿Qué significan las prácticas discursivas políticas de los colectivos: Bonampak y Nada como Medellín?

¿Hay coherencia entre el pensar, hacer y decir en los colectivos de grafiteros y muralistas Bonampak y Nada como Medellín?

¿Qué productos se obtienen de los mensajes que transmiten los colectivos de grafiteros y muralistas Bonampak y Nada como Medellín, a la población urbana?

¿Qué análisis puede resultar de los mensajes que transmiten los colectivos de grafiteros y muralistas Bonampak y Nada como Medellín, a la población urbana?

1.6. Alcance de la investigación.

De acuerdo con César Augusto Bernal Torres (2010) en el texto Metodología de la investigación, toda investigación debe delimitarse para facilitar su viabilidad, en el tiempo, en el espacio y en los recursos disponibles.

Limitaciones de tiempo: la investigación se realiza como ejercicio académico durante el segundo semestre del año 2015 y primer semestre del año 2016, debiendo ser entregada el 2 de mayo de este año.

Limitaciones de espacio: la investigación se realizará teóricamente durante el desarrollo de la asignatura opción de grado del programa Comunicación Social y Periodismo, de la Facultad de Ciencias Humanas y Sociales de UNIMINUTO seccional Bello y la práctica investigativa, donde se verificará lo propuesto en sus objetivos se realiza con los colectivos de grafiteros Bonampak en Itagüí y Nada como Medellín de Bello.

Limitaciones de recursos: los recursos financieros necesarios para la investigación serán sufragados por los investigadores.

1.7. Enfoque, paradigma y tipo de Investigación

Enfoque: cualitativo.

Paradigma: hermenéutico

Tipo de investigación: hermenéutico

La investigación es cualitativa en cuanto ve el orden social como no predecible, que no busca revelar verdades sino más bien comprender, de ahí su carácter hermenéutico y para ello partirá de conceptos guías más que de teorías formales y la información será recogida a partir de la observación y los testimonios de los grafiteros; en este mismo sentido, la triangulación se realizará articulando el problema y la pregunta problémica, con los conceptos teóricos rastreados y los encuentros con la dupla grafiti-grafitero, de tal manera que permitan hacer interpretaciones pertinentes, admitiendo la subjetividad de los participantes y valorando la comunicación próxima con ellos; además, implicando en todos los momentos de la investigación, el contexto centrado en el distintivo de cada grafiti y su autor, no en generalizaciones. En palabras de Ana Rico de Alonso (2006) se diría: “El paradigma cualitativo plantea que lo social sólo puede ser abordado a través de una vía que debe tener en cuenta el carácter simbólico, subjetivo, cultural e histórico de la realidad social” (p. 8).

La hermenéutica, desde lo cualitativo es desarrollada como aspecto metodológico de la investigación, lo cual se evidenciará en las técnicas e instrumentos utilizados en la praxis. La presente evidencia sus implicaciones más significativas pero, como fundamentos epistemológicos necesarios para dar cuenta de la realidad del grafiti. Ello sustentado en la perspectiva de Gadamer por la cual todos los métodos producen frutos hermenéuticos,

asumiendo esta como filosofía y generando perspectivas diferentes de la aplicación metodológica.

2. Objetivos de la investigación

2.1. Objetivo general

Interpretar las representaciones artísticas urbanas como prácticas discursivas políticas e identitarias de los colectivos Bonampak en Itagüí y Nada como Medellín de Bello.

2.2. Objetivos específicos

Reconocer las prácticas discursivas políticas de los colectivos Bonampak en Itagüí y Nada como Medellín de Bello.

Identificar la identidad de los colectivos de grafiteros y muralistas Bonampak en Itagüí y Nada como Medellín de Bello.

Analizar el mensaje que transmiten los grafitis y murales realizados por los colectivos de grafiteros y muralistas Bonampak en Itagüí y Nada como Medellín de Bello.

2.3. Categorías iniciales

Objetivo general	Objetivos específicos	Categorías iniciales o teóricas
Interpretar las representaciones artísticas urbanas como prácticas discursivas políticas e identitarias de los colectivos Bonampak en Itagüí y Nada como Medellín de Bello.	Reconocer las prácticas discursivas políticas del colectivo Bonampak en Itagüí y Nada como Medellín de Bello.	Prácticas discursivas políticas sobre el graffiti.
	Identificar la identidad de los colectivos de grafiteros y muralistas Bonampak en Itagüí y Nada como Medellín de Bello.	Identidad como coherencia entre el pensar, el hacer y el decir de los grafiteros
	Analizar el mensaje que transmiten los grafitis y murales realizados por los colectivos de grafiteros y muralistas Bonampak en Itagüí y Nada como Medellín de Bello	Grafiti y muralismo.

3. Marco Referencial de la investigación

3.1. Marco filosófico – antropológico

La presente investigación se enmarca filosófica y antropológicamente desde tres dimensiones conceptuales fundantes para comprender el sujeto sobre el cual, para el cual y con quien se realiza este proceso investigativo; porque el ser humano como sujeto tiene que ser el centro sobre el que se focalice un ejercicio cualitativo comprensivo y más si metodológicamente se asume el paradigma hermenéutico; dichos conceptos son las categorías o enunciados iniciales que transversalizan la investigación: las prácticas discursivas políticas, la identidad del sujeto entendida como la coherencia entre pensar, hacer y decir y las representaciones artísticas de la calle como el grafiti y el mural.

Al hilo del discurso, queremos entender el sujeto desde varias posturas sociales e individuales que ilustren el pensamiento humano y la cultura, posibilitando la articulación con las mencionadas categorías; inicialmente se presenta la concepción de sujeto de Enrique Pichón Reviere extraído del libro *Conversaciones con Enrique Pichón Reviere Sobre el Arte y la Locura* de Vicente Zito Lema (1993), donde concibe el sujeto obligatoriamente como sujeto social, en el interjuego entre el hombre y el mundo; E. Pichón Rivière plantea que:

Para nosotros el individuo humano es un ser de necesidades que sólo se satisfacen socialmente, en relaciones que lo determinan. El sujeto no es sólo un sujeto relacionado, es un sujeto producido. No hay nada en él que no sea la resultante de la interacción entre individuos, grupos y clases (Zito, 1993, p.107).

Lo cual significa que al nacer el sujeto no trae nada que le permita vivir en su ambiente, por lo cual lo simbólico es el único espacio donde se construye la subjetividad; es decir, el ser

humano instintivamente “no posee un ambiente específico de su especie como los demás mamíferos” (p.109), por ello está completamente necesitado de abrirse al mundo para constituir su subjetividad, en el espacio del otro, que también es un ser social:

Continuando con Vicente Zito Lema (1993) al respecto es fundamental el concepto de vínculo como esa estructura compleja multidimensional que alberga sistemas de pensamientos, afectos y modelos de acción, maneras de pensar, sentir y hacer con el otro que constituyen las primeras apoyaturas del sujeto y las primeras estructuras identificatorias que darán comienzo a la realidad psíquica del infante (p.107).

Además, de ese vínculo por sus estímulos, sensibilidades y contactos, se va confirmando la propia identidad; “aislados del mundo tendemos a derrumbarnos...en relación al sujeto se trata de un sistema que no es autónomo en sí mismo, se trata de un sistema incompleto que hace sistema con el mundo ” (p.108). Ese sujeto está situado, sitiado, contextualizado, es histórico...“lo que le otorga todo un universo de posibilidades pero le significa a su vez una cierta clausura de las posibilidades de representación simbólica” (p.108).

Uno de sus campos de investigación ha sido el de los mecanismos de la creación artística. Un tema doblemente complejo, tanto por las dificultades que implica conocer los móviles, circunstancias y estados psíquicos que desencadenan la creación, como así también por las peculiaridades que configuran el calificativo "artístico" (Zito, 1993, p.108)

Para Pichón Rivièrè una obra de arte es lo que nos produce la experiencia de lo estético, maravilloso combinado con el sentimiento de muerte y horror. Esto atado a la situación socio-económica del país quien produce el fenómeno estético; para este caso donde es tan problemática la inserción del grafiti al mercado económico, este autor dice:

...la inserción del sujeto en esa rueda de producción y de las peculiaridades del objeto artístico lo calificará en un grado distinto dentro del circuito de las mercancías... Es que un verdadero artista logra, tras una elaboración consciente de la inconsciente presencia de lo siniestro, transmitir al espectador, en lo objetivado, una realidad particular de armonía y de movimiento, con un plan y una estrategia bien definidos (p. 108).

Planteando otras concepciones de sujeto que se abordan en este estudio, se encuentra en Notas para leer al Sujeto en Foucault desde América Latina de Javier Torres Vindas (2007), donde se plantea como para Michel Foucault siempre se estará frente a un sujeto sujetado a las relaciones de poder, de significación y de producción y “de las cuales él no puede llegar a ser partícipe o al menos consiente sin un previo desmontaje de las tecnologías que le han producido: discursos, prácticas ascéticas, instituciones, el Estado moderno, entre otros” (pr.1). Tecnologías designa para Foucault los procedimientos a través de los cuales las relaciones de poder se articulan en una sociedad determinada mediante la producción de regímenes específicos de verdad que se imponen a un sector.

Continua planteando este autor como estar sujetado es estar sometido a otro mediante el control y la dependencia y a la vez estar atado a su propia identidad por la conciencia o el conocimiento de sí mismo; o sea, formas de poder que dominan y someten al ser humano por parte de las élites políticas, intelectuales o económicas. Pero la subjetividad se puede liberar en el cuidado de sí mismo como una propuesta ética y políticamente viable “encarnando un acercamiento histórico, no trascendental y crítico” (pr.2).

(...) la obligación de la preocupación por uno mismo se ve, sin embargo, ampliada en el sentido de que es válida para todos los hombres aunque con las siguientes reservas: a). no se dice ocúpate de ti mismo más que a aquellas personas que tienen capacidad cultural, económica y social: la élite cultivada (separación de hecho) b). No se dice ocúpate de ti

mismo más que a las personas que pueden distinguirse de la muchedumbre, de la masa, ya que la preocupación por uno mismo no tiene lugar en la práctica cotidiana propia de una élite moral (separación impuesta)” (Foucault, 1996, p.50)

La anterior afirmación foucaultiana dice que los sujetos no pueden gestar, ni desplegar luchas de liberación anti-sistémica, sino que los sujetos sujetos deben hacer sus luchas de libertad (autonomía) en los microespacios del poder. Resistencias locales, fragmentarias y para unos poco (las élites). Es decir, manteniendo y reproduciendo las condiciones estructurales del sistema, pero cambiando las condiciones locales de encarnación del poder. Ello debido a que dichas luchas locales son transversales, inmediatas, cuestiona el estatus de los individuos, luchan contra el gobierno de la individualización-totalización o heteronomía de la identidad y nos ayudan a saber ¿Quiénes somos? Para ser más específicos Foucault plantea:

(...) tenemos que imaginar y construir lo que podríamos ser para desembarazarnos de esta especie de doble imposición política consistente en la individualización y la totalización simultáneas de las estructuras del poder moderno. Se podría decir, para concluir, que el problema a la vez político, ético, social y filosófico que se nos plantea hoy no consiste tanto en intentar liberar al individuo del Estado y de sus instituciones, cuanto liberarnos a nosotros mismo del Estado y del tipo de individualización que éste conlleva. Hemos de promover nuevas formas de subjetividad que se enfrenten y opongan al tipo de individualidad que nos ha sido impuesta durante muchos siglos” (Foucault, 1996, p. 29)

Además, Foucault amplió el concepto del cuidado de sí mismo, haciendo la anotación sobre la sospecha que genera este concepto, en nuestras sociedades al ser tomado como el amor egoísta a sí mismo.

(...) es interesante ver cómo en nuestras sociedades, por el contrario, el cuidado de uno mismo se ha convertido a partir de cierto momento en algo un tanto sospechoso. Ocuparse de uno mismo ha sido, a partir de un determinado momento, denunciado casi espontáneamente como una forma de amor a sí mismo, como una forma de egoísmo (Foucault, 1996, p. 99)

De manera semejante, otra pregunta que intenta responderse Foucault, que profundiza el tema es ¿cómo produce el poder? ¿Cómo se encarna en el sujeto? “¿Cómo entra el sujeto a formar parte de una determinada interpretación de la verdad?” (Foucault, 1996, p.107) ¿Cómo se ejercer la libertad del cuidado de sí sin un proceso de liberación?

(...) esta práctica de liberación no basta para definir las prácticas de libertad que serán a continuación necesarias para que este pueblo, esta sociedad y estos individuos puedan definir formas válidas y aceptables de existencia o formas válidas y aceptables en lo que se refiere a la sociedad política (...) los análisis que intento hacer se centran fundamentalmente en las relaciones de poder. Y entiendo por relaciones de poder algo distinto de los estados de dominación (...) la liberación abre un campo a nuevas relaciones de poder que hay que controlar mediante prácticas de libertad (...) la libertad es la condición ontológica de la ética; pero la ética es la forma reflexiva que adopta la libertad (Foucault, 1996, 95).

Así mismo, el Diccionario de Psicoanálisis de La Planché & Pontalis (2004) define el sujeto, ampliando el sentido hasta Freud con el sujeto del deseo:

El sujeto, en psicoanálisis, es el sujeto del deseo que Freud descubrió en el inconsciente. Este sujeto del deseo es un efecto de la inmersión del pequeño hombre en el lenguaje (p.25).

De igual modo se encontró otra definición sobre ser humano planteada desde el psicoanálisis visto en las relaciones que genera la cultura:

Creemos que la cultura ha sido creada obedeciendo al impulso de las necesidades vitales y a costa de la satisfacción de los instintos y que es de continuo creada de nuevo, en gran parte, del mismo modo, pues cada individuo que entra en la sociedad humana repite, en provecho de la colectividad, el sacrificio de la satisfacción de sus instintos (Freud, 1979, p.11).

El sujeto es un siervo del lenguaje, "el lenguaje como estructura preexiste a la entrada que hace en él cada sujeto". Esto, como veremos, interroga de otra manera al sujeto y pone límites a la comunicación humana; esta es la afirmación de Lacan que sacudió a Italia por la trascendencia que dieron a la misma los mass media: "la comunicación no existe".

Cuando decimos sujeto no se trata del yo ni de la personalidad, el individuo, el carácter, etc., se trata, simplemente, del sujeto que es tal por estar apresado, a sujetado, atado, sujetado a la estructura del lenguaje: "el hombre crece tan inmerso en un baño de lenguaje como inmerso en el medio llamado natural". (Lacan, 1966, p.38). Tal efecto aleja en el hombre de un lado su vertiente natural, de la otra su dependencia del lenguaje. Si falta alguna de las dos alas no puede volar, esto es, hablar y circular por el mundo haciendo lazo social (Lacan, 1966, p.27)

La estructura del lenguaje sujeta al sujeto porque su otra ala, la biológica, lo hace nacer prematuro, indefenso, y "a merced... de lo simbólico". La estructura del lenguaje lo captura y lo vuelve su prisionero y en tanto "asujetado" a esa estructura "lo produce como sujeto".

Primera premisa fundamental para una teoría del sujeto en Lacan: "el sujeto no es causa o agente de nada, el sujeto es un producto". (Lacan, 1966, p.27)

Otros conceptos que permite enmarcar filosóficamente y antropológicamente la concepción del ser humano, pertinentes a la investigación, son:

Hanna Arendt (1993) que entiende el ser humano como:

...el proceso del ser humano de aprendizaje a partir de la incorporación del sujeto al mundo, con la idea de que su naturaleza social no es suficiente para adecuarse a la vida social con otros pues no se trata de organizaciones simples si no complejas, plenas de historia, valores y significaciones (Arendt 1993, citado por Vargas 2007, p.22 .

Para Durkheim el ser humano citado por Hanna Arendet, (Durkheim 1998):

La condición humana según, se adquiere y se desarrolla mediante la acción practica y discurso (teoría) que son igualmente, la base de la diferencia y la diversidad humana, esta acción humana no es la actividad instrumental o técnica si no la praxis mediante la cual el sujeto emprende algo nuevo el que el hombre sea actor e historia, cultura sea fruto de sus acciones no significa que no sea dueño de sí mismo ni de su historia (Arendt, 1998, citado por Juliao Vargas, 2007, p. 22)

Para Carlos Marx, planteado por Touchard (2009), en “El fragmento de la historia de las ideas políticas”:

El hombre en sociedad no es otra cosa que la relación fundamental hombre – naturaleza – hombre. La historia nace y se desarrolla a partir de la primera mediación que pone en relación al hombre con la naturaleza y al hombre con los otros hombres: el trabajo” (Touchard, 2009, p. 39).

Y, el autor anterior trae esta cita de lo que Carlos Marx piensa que es el sujeto:

...es ante todo el conjunto de sus relaciones sociales"... la esencia humana no es algo abstracto inherente a cada individuo. Es, en su realidad, el conjunto de sus relaciones sociales". Relaciones que no son puramente espirituales, entre conciencias, sino la unidad de lo espiritual y lo material, relaciones establecidas a través de la interacción del hombre con la naturaleza en el proceso de producción y reproducción de su vida material y espiritual"(Touchard, 2009, p.100).

Para la Corporación Universitaria Minuto de Dios, donde se inscribe esta investigación, el ser humano dentro de su modelo educativo debe entenderse desde la Praxeología. Carlos Germán Juliao (2007) en el texto La Praxeología: Una teoría de la Práctica define al ser humano:

Cada uno sea capaz de conducirse a sí mismo, en medio de los otros, superando el conflicto natural de las relaciones sociales. Como proceso formativo del sujeto social no puede caer en las actuales ideologías de países, de fabricación en serie o de rendimiento productivo, pero, tampoco reducirse a acciones que solo importan a los sujetos como individuos (Juliao, 2007, p. 17).

En resumen, con las anteriores concepciones de sujeto este estudio interpreta las representaciones artísticas urbanas entendiendo el sujeto, sea grafitero o investigador como un ser en construcción de su subjetividad, haciendo sistema con el mundo, que le brinda un espacio, un contexto y una historia a través de lo simbólico, esto de acuerdo con Pichón Rivière. En cambio, para Michel Foucault el sujeto está atado o sujetado al poder el cual se define en el discurso, a los signos y a la producción que lo hace dependiente. Para ser libre es necesario desmontar la tecnología entendida como procedimientos para manejar las formas de poder. Solo cuando el sujeto acepta su realidad, cuidándose a sí mismo, puede sobrevivir como sujeto autónomo, en libertad. Estas relaciones de poder permiten microespacios en los que no existe la masa, que cuando el sujeto los aprovecha puede identificarse.

Por su parte Sigmund Freud, creador del psicoanálisis muestra al ser sujeto del deseo, el cual se manifiesta a través del lenguaje (construcción de símbolos impulsivos), que se viven por una cultura impositiva en colectividad y someten al sujeto a la represión de sus instintos.

J. Lacan, expone como el lenguaje preexiste al sujeto, es por esto que cuando el hombre empieza a simbolizar lo hace por imposición y limitación de la cultura a la cual pertenece; otra condena la tiene que vivir en la dimensión biológica. Quizá, Hana Arendt lo expresa cuando manifiesta que la historia es una espiral de esclavitud para el sujeto.

Y, para redondear esta mirada estructuralista del sujeto con la cual se compromete la investigación, es importante plantear la visión de Carlos Marx quien propone un sujeto que se relaciona socialmente en el trabajo. Es lo económico lo que determina al sujeto.

El dramaturgo Bertolt Brecht en la obra “Un hombre es un hombre” hace decir a su personaje:

Mi madre hizo una cruz en el calendario el día que nací, y yo era el que gritaba:

Ese pequeño montón de cabellos, de uñas y de carne, soy yo, soy yo...

-Sólo no eres nadie. Es preciso que otro te nombre... (Brecht, s.f, citado por Braunstein, 2005, p.97)

3.2. Marco Teórico

3.2.1. Marco Conceptual

La presente investigación está apoyada teóricamente en los conceptos de representaciones artísticas, discurso político, identidad y discurso artístico, articulados al grafismo y al muralismo como forma de comunicación. Antes de abordarlos teóricamente desde varias posturas se hará una aproximación al concepto de grafiti y sus características generales.

Es muy atrevido precisar lo que significa la palabra grafiti por ser un concepto polivalente, complejo y ninguna definición por sí sola alcanza a abarcar su sentido exacto. Por ejemplo la Real Academia de la lengua Española define grafiti como: “Del it. graffiti, pl. degraffito. 1. m. Firma, texto o composición pictórica realizados generalmente sin autorización en lugares públicos, sobre una pared u otra superficie resistente”.

Pero aún el origen de la palabra grafiti aplicada al arte callejero o al realizado en espacios públicos es incierto; por ejemplo, la Fundación Arteria, en convenio con la Gerencia de Artes Plásticas y Visuales de la ciudad de Bogotá, contrató un diagnóstico sobre el Estado del Sector Graffiti en esa ciudad, publicado en internet con el nombre Graffiti Bogotá 2012, bajo la dirección de Santiago Raúl Castro P. y allí se afirma que Roger Gastman, historiador del

grafiti americano, plantea que fueron los medios quienes “nombraron” esta actividad con esa palabra, lo que incluso ofendió a los artistas mismos que lo hacían.

Gastman, escritor de la Historia del Graffiti Americano, señala lo siguiente frente: “Ninguno de los pioneros de esta forma de arte llamaba a lo que hacía graffiti. Muchos ni siquiera tenían una palabra para esto... Sin embargo, los medios describieron este nuevo fenómeno como graffiti. Para muchos de estos primeros escritores, esto fue una ofensa: graffiti significaba rayar o garabatear... (Gastman & Neelon, 2011, citado en Castro, 2012).

Lo que sí se tiene claro, como lo expone la tesis de maestría en comunicación de Judith Arreola Loeza (2005), llamada “El Graffiti: expresión identitaria y cultural”, es que fue en Estados Unidos donde por primera vez se nombró el grafiti en los años 60, sin aclararse si fue en Filadelfia o en Nueva York. En la primera de dichas ciudades, artistas descontentos quisieron llamar la atención escribiendo sus seudónimos en las paredes y en los barrios de Nueva York, llamada la “cuna del graffiti”, aparecen rayas y dibujos como reclamo social y resistencia principalmente en las estaciones del metro; lo que lleva a pensar que estos hechos fueron convirtiendo al grafiti más en una estrategia de demarcación territorial que en otra cosa (p.26).

Graffiti, Hall of Fame es uno de los lugares de enunciación del arte callejero en Nueva York: Nueva York y Filadelfia se consideran urbes en las cuales el grafiti contemporáneo tuvo sus primeras manifestaciones en las décadas de los sesenta y setenta, como parte de la expresión de jóvenes pertenecientes a barrios con influencia afroamericana y latina (en especial puertorriqueña), quienes encontraron a través de éste formas de visibilización y afirmación en el espacio público. En este contexto, la cultura hip hop se convirtió en el movimiento cultural y artístico de protesta más importante para las comunidades latinoamericanas y afroamericanas que viven en los Estados Unidos. En éste se ligan expresiones como la música (el rap), la danza (breakdance) y el grafiti (Herrera & Olaya, 2011, p.103).

En este mismo sentido en el citado texto “Graffiti Bogotá 2012”, como en algunos otros, se plantea el grafiti como un hecho social que sella la calle como señal particular de un grupo o de una persona; el grafiti puede ser único o repetirse en distintos sitios públicos o privados de las ciudades, es más, de forma inconsciente aun desde la infancia, se rayan las paredes, los baños, los teléfonos y lugares públicos, como una forma de expresar el inconformismo, el fanatismo o las ideas reprimidas que se quieren compartir:

El graffiti ha sido usado para compartir ideas a lo largo y ancho de la ciudad, las periferias, las galerías de arte, los territorios vulnerables a la delincuencia, la disputa de territorios entre bandas, o hinchadas fanáticas del fútbol, las universidades públicas y también en campañas publicitarias corporativas. (Castro, 2012, p.25).

Avanzando en el planteamiento de “Graffiti Bogotá 2012”, es preciso presentar el fenómeno del grafiti como una subcultura y un estilo de vida para quienes se dedican a él; siendo contestatario, transgresor y de alguna manera una forma de protesta contra la autoridad, el poder o el statu quo y que se encuentra presente en todas las ciudades del mundo, tanto que incluso algunas dinámicas culturales organizadas y reconocidas han permitido que diferentes investigaciones los clasifiquen como grafiti de “consigna, graffiti fanático barrista, el writing y el arte urbano” (p. 26)

Grafiti de consigna

Código: 1_B_W



Figura No. 5 Autor: Colectivo Bonampak. Fotografía: Osorio, F. (2016). Madre tierra. Medellín Calle 67 Número 53 – 108 Bloque 22,30 de Marzo.

Grafiti fanático barrista

Código: 1_E_X

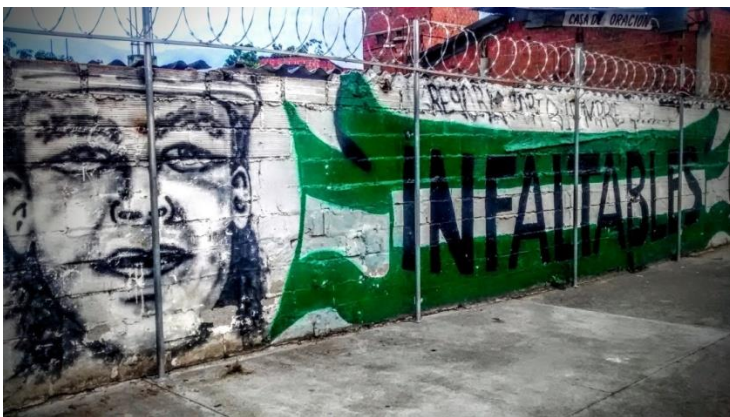


Figura No. 6 Autor desconocido. Fotografía: Osorio, P. (2016). A/N. Cancha futbol de salón del Barrio Mesa de Bello, 30 de Marzo.

Graffiti writing.

Código: 2_D_Z

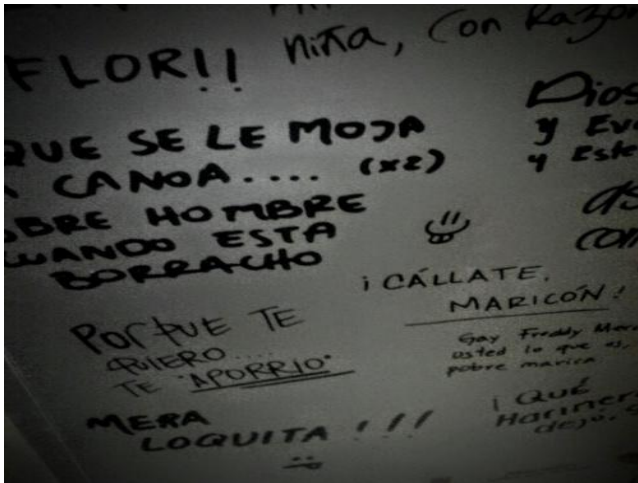


Figura No. 7 Autor desconocido. Fotografía: Mesa, K. (2016). Confesionario. Medellín. Calle Cl. 71 Número 52-30, 30 de Marzo.

Graffiti Arte Urbano

Código: 1_A_Y



Figura No. 8. Autor desconocido. Fotografía: Osorio, F. (2016). Venga a nosotros tu reino. Medellín. Av. Barranquilla- Cll 66ª. 30 de marzo.

En consonancia con lo anterior, la ya citada tesis: “El graffiti: expresión Identitaria y cultural”, profundiza las transgresiones sociales que evidencian los grafitis y los explica desde “necesidades insatisfechas o no contempladas, de expresión, comunicación e interacción” (Arreola, 2005, p. 25).

Necesidades que muchas veces, dan nuevos sentidos a la vida de los grafiteros, al permitirles comunicarse con la masa amorfa que recorre las ciudades y que de otra forma sería imposible abordar y pensarse con ella.

Escribir un graffiti en la calle, es llamar la atención del otro, para decir, expresar, comunicar. Es transmitir un mensaje cargado de proposiciones como: la necesidad de un espacio en común, para que la comunicación tenga la oportunidad de llevarse a cabo. Así como la posibilidad de considerar la identidad como parte importante de las actividades diarias de la propia vida humana (Arreola, 2005, p. 25).

Es esencial destacar de esta cita la aparición del concepto de la identidad en el graffiti como una contemplación hacia el interior de la vida del grafitero como sujeto, así como del mensaje que transmite y la utilización de diversos lenguajes escritos y visuales, por ser categorías investigativas primordiales de esta investigación al plantearse como un objetivo específico dar cuenta de la creación de identidad como coherencia entre el hacer, pensar y decir en los jóvenes pertenecientes a los colectivos Bonampak en Itagüí y Nada Como Medellín de Bello (Ant), entre otros, a través de sus representaciones, como un mecanismo de reconocimiento social.

Otro acercamiento al concepto de graffiti lo trae el artículo “Mujeres y graffiti en México: algunas reflexiones sobre género y juventud”, publicado en la revista Debate Feminista, al reforzar lo transgresor, anónimo y contestario de esta actividad “casi-clandestina” al afirmar que:

El graffiti es una expresión gráfica que vemos en muchas calles de las ciudades más importantes del mundo, la cual se vincula a una práctica que emerge en Estados Unidos a finales de 1960, caracterizada por ser contestataria, pública —aunque anónima—, clandestina, arriesgada e ilegal (Hernández, 2013, p.63).

En este sentido, Castleman, C. (1987) añade un aspecto más y es que la palabra graffiti significa “garabatear (graffiare)” y abarca desde escrituras en cuevas prehistóricas, baños públicos (letrínismo), muros y que pueden ubicarse en cualquier lugar de la ciudad.

Aunque se debe tener en cuenta que hay autores como J. Gari, quien en su texto “La conversación mural”, piensa que el arte rupestre o arte de las cuevas no se clasifica dentro del graffitismo, por ser una marca del grupo, sin sentido social y “sobre todo no sancionada”; de esta manera, redimensionando el concepto de graffiti, este mismo autor expresa:

Llamamos graffiti a un código de modalidad discursiva en el que el emisor y receptor realizan un particular diálogo —desde el mutuo anonimato— en un lugar donde éste no está permitido, construyendo con diferentes instrumentos un espacio escriturado por elementos pictóricos y verbales, en ósmosis y amalgama recurrente (Gari, 1995, p.26)

Ahora bien, profundizando en un sentido del grafitismo, ya nombrado anteriormente se debe destacar, en aras de los propósitos de esta investigación, el carácter transgresor y lo salido de los límites sociales del graffiti, afirmando como lo hace J. Gari, que ésta es su característica esencial:

...como diría Roland Barthes, el noema del graffiti y a eso se ha referido Norman Malter “Siempre hubo arte en un acto criminal” o Leandri “El graffiti es el grado cero de la violencia, el

más pequeño vandalismo posible”. Pretender aceptar el graffiti sin esta dimensión esencial es, sencillamente, no entender una de las causas básicas de su producción (Gari, 1995, p.26).

F. Figueroa (2014), en su artículo del Minotauro Digital, resignifica el concepto destacando la ruptura del graffiti con la naturaleza, al afirmar: “...pudiendo observarse la marginalidad cultural como un espacio de desarrollo fronterizo entre el hombre sujeto a su ser cultural y el hombre entregado a su ser animal” (Figueroa, 2014, p.92). Lo que ha generado la discusión sobre la cultura como algo consciente y equilibrado o algo de carácter instintivo; luego, este autor esboza la transgresión del graffiti al exponer cómo los grafiteros conciben sus propios símbolos, normas y reglamentos, teniendo en cuenta, además, que ellos ofrecen sus obras a otros, conformando colectivos e hibridando sus identidades (p.93).

Otro sentido, más cercano a la profesión de comunicadores sociales lo plantea Jesús María Pineda Padrón al inscribir el graffiti dentro de la teoría de la transtextualidad, por cumplir con los requerimientos básicos de ésta: “códigos (verbal y no-verbal), técnicas (aerosol, estencil) y conceptos (burla, transformación, imitación, sátira, sarcasmo)” (Pineda, 2011, p.133). Este planteamiento lo hace el autor dentro de la investigación que realizó con estudiantes de las universidades Javeriana, Central y UNITEC, en la asignatura de Semiótica, perteneciente a las carreras de Diseño Industrial, Publicidad y Diseño Gráfico cuyo objetivo fue indagar por los rasgos intertextuales de las muestras gráficas callejeras que él denomina textos links.

La anterior investigación llega a conclusiones contundentes sobre algunas actitudes del ser humano de hoy, como vivir prestando, agarrando, asimilando lo ajeno, antes que lo propio, lo cual se refleja en los grafitis en muchas ciudades:

Reproducirse, reinventarse desde las referencias del pasado parece ser la nueva contraseña del sujeto de hoy. Él necesita sentirse mejor pues cree que ahora no vale nada, o mejor dicho,

se siente que no vale como antes sí lo sentía. Ahora cree que puede valer más a partir de lo que le “da prestado el vecino”, de lo que puede “agarrar” de la cultura ajena. O mejor: de lo que recuerda, de sus experiencias anteriores, de lo legítimo que significa lo que ha vivido del y en el mundo, porque de ese río revuelto de signos pasados siente que puede proyectarse con nuevos bríos (Pineda, 2011, p.193).

De igual manera, Pineda Padrón al reafirma la teoría transtextual e interrogarse por la identidad contemporánea y citando a Morace (1990), habla de tres periodos por los que está pasando el sujeto de hoy: el señalético, el mímico y el mayéutico:

...anuncia que en medio de tantas transiciones cruciales, la identidad contemporánea se ve afectada por tres períodos: señalético (los productos del hombre reflejaban el sistema de valores sociales y económicos); el mímico (los productos del hombre simulan valores sociales y culturales, actúa lo ambiguo); y lo mayéutico (los productos del hombre van sucediéndose por hipótesis, preguntas y sospechas, se estimula al sujeto para llegar a nuevas realidades donde se vea implicada su identidad y se sugieren nuevas rutas para llegar a éstas, desde... la relación con el mundo exterior (Morace, 1990, citado por Pineda, p.43).

Avanzando en este razonamiento, Pineda Patrón (2011), dibuja la figura del grafitero como un ser integrado a la red social jugando papeles trascendentales como un narrador de textos que raya la pared reelaborando escrituras y haciendo discursos que buscan manipular la mente del espectador. Esta acción dice el mismo autor recompone el tejido social del grafitero al plantear en el escenario público su propia cosmogonía que le da sentido y significado a su existencia (p.31).

Además, se debe tener presente que el grafiti complejiza la vida social y cultural de la ciudad, convirtiéndola en un “territorios de estudio, cuya esencia permite hacer común la idea

de que las cosas contemporáneas -urbanas- se encuentran vinculadas entre sí” (Pineda, 2011, p.33).

La investigación aludida, realizada en las universidades Javeriana, Central y UNITEC, igual que la nuestra, llega a implicar la comprensión de las semióticas al interior de las aulas universitarias y las calles de la ciudad, verificándose lo que Humberto Eco denomina un “...universo enorme de las comunicaciones visuales...” (Eco, 2005, citado en Pineda 2011, p. 121).

Aspecto que la investigación alude al proponerse identificar la ideología que transmite el arte callejero –grafiti y muralismo- al conglomerado social en algunas ciudades en el Valle de Aburrá, haciendo un estudio con lo que los artistas quisieron expresar. La siguiente cita compendia esta característica del arte callejero:

Las tipologías de la cultura en las que la semiótica desemboca en la antropología cultural y ve los comportamientos sociales, los mitos, los ritos, las creencias, las subdivisiones del universo, como elementos de un vasto sistema de significaciones que permite la comunicación social, la sistematización de las ideologías, el reconocimiento y la oposición entre grupos, etc.”.(Pineda, 2011, p.34).

Avanzando en este razonamiento del grafiti y la cultura, Martha Cecilia Herrera y Vladimir Olaya, en el artículo “Ciudades tatuadas: arte callejero, política y memorias visuales” plantean como:

Una de las marcas de las culturas visuales en las ciudades contemporáneas está constituida por las imágenes destiladas por el arte urbano, callejero o Street art, dentro de las cuales las del grafiti y sus diversas variantes son de las más significativas. En el arte callejero se entremezclan multiplicidad de aspectos que han llevado a complejizar el grafiti, o por lo menos, a darle nuevos giros, tanto en sus posibilidades técnicas como en sus formas de expresión estética y de mediación comunicativa (Herrera & Olaya, 2011, p.100).

A continuación los nombrados investigadores, referencian una serie de técnicas y materiales empleados por los grafiteros como plantillas, pósteres, pegatinas, murales, entre otros, e incluyen una cita de Corneta para plantear el grafiti como una nueva retórica de los muros, “marcada con el signo de los nuevos movimientos sociales, por los nuevos lenguajes y expresiones juveniles puestos en la trama urbana” (Corneta, 2011, citado por Herrera & Olaya, 2011, p.103).

Afirmación que permite ampliar el concepto hacia nuevos movimientos sociales, nuevos lenguajes pero sobre todo nuevas expresiones juveniles, del arte callejero que “instituyen memorias y agenciamientos políticos” y a la vez permite abordar conceptualmente otro de los propósitos investigativos cual es indagar las orientaciones políticas de los colectivos juveniles a través de las representaciones artísticas en el Valle de Aburrá, es decir, relacionar el arte callejero –grafiti y muralismo- con el contra discurso político.

Articulando las orientaciones políticas de los colectivos juveniles grafiteros, un aspecto esencial lo trata Pelbart (2005) en lo que llama dos tendencias contrapuestas frente a la vida:

La primera: el poder tomó por asalto la vida; es decir, penetró todas las esferas de la existencia, las movilizó y las puso a trabajar en provecho propio. Desde los genes, el cuerpo, la afectividad, la psique, hasta la inteligencia, la imaginación, la creatividad, todo eso fue violado e invadido, movilizado y colonizado... (p.8).

Entendiéndose por poderes las ciencias, el capital, el Estado, los medios de comunicación, es decir, lo que en palabras de Foucault serían “los dispositivos heterogéneos, dispares, locales, así como a los mecanismos de poder constituyentes”, y no sólo represivos (p.8); poderes que se ejercen de manera positiva (p.8), generando por oposición la segunda

tendencia: la vida aquello que parecía enteramente sometido al capital o reducido a la mera pasividad positivista, aparece ahora como la fuente de mayor valor, reserva inagotable de sentido, manantial de formas de existencia, germen de direcciones....”(p.9), y el gran caballo de batalla politiquero para un país en guerra como el nuestro.

En este sentido, esas dos tensiones llevan a pensar la dimensión cultural y/o simbólica en los procesos de socialización política los cuales no se centran necesariamente en las estructuras formales e informales de la política –gobiernos, partidos y sus interrelaciones-, sino en la vida, en lo que la gente piensa, cree y siente sobre la paz, la convivencia, la violencia, la guerra y su cotidianidad. Haciendo entonces, que no sea posible hablar de una sola cultura política sino de culturas políticas, las cuales no aluden necesariamente a una situación decorosa o de buena moral (Atehortúa, 2003, citado en Botero, 2014).

Para precisar y enriquecer más estas orientaciones políticas de los grafiteros recurrimos al artículo “De las esperanzas y las institucionalidades emergentes” escrito por Sara Victoria Alvarado Salgado (2013), en términos de la formación de subjetividades políticas en el marco alternativo del desarrollo humano de los jóvenes. Parafraseando este texto se destacan los siguientes apartes:

Cuando el sujeto fue entendido como producción, se empezó a pensar en su constitución; profundizada luego con los polémicos aportes del psicoanálisis freudiano y lacaniano principalmente, lo cual trajo como resultado la instalación de la contemporaneidad del sujeto, la subjetividad y la subjetivación (p.300).

Así, empezaron a aparecer nuevas formas de subjetividades atravesadas por la comunicación entre sujetos que simbolizan su vida diaria, creando nuevos campos culturales dentro de los cuales se inscriben los grafitis como subcultura. Situación que interroga la modernidad, que al decir de la investigadora Alvarado es “ahistórica” (p.301).

En este sentido, lo político del sujeto deja de ser una forma de mostrarse la humanidad, para convertirse en el “ámbito mismo donde dicha humanidad se revela mediante la acción en el mundo” (p.301). De igual modo, entonces el graffiti es un acto político donde se revela la humanidad del sujeto, situada histórica y socialmente.

Del mismo modo el hecho de nacer propio del ejercicio del vivir conforma al sujeto político, haciéndolo diferente y con una subjetividad política única; desde ahí es que cuenta su historia con los diferentes acontecimientos que la componen y transversalizan. Esto es lo que se expresan en los grafitis desde la subjetividad, o aun desde los colectivos que comparten experiencias políticas.

La política además tiene la dimensión de ser el ámbito de convivencia entre pares que realizan trabajos y discursos juntos, donde se encuentra la disparidad de sujetos singulares con distintas visiones del mundo y de la realidad, lo cual les permite entre otras cosas colectivizarse para luchar contra la dominación y la violencia de nuestro medio. Este es el origen del nacimiento de los colectivos de los grafiteros en nuestras ciudades.

Así, “la pluralidad y la natalidad constituyen el fundamento de la vida política de los sujetos humanos” (Alvarado, 2013, p.303); por la pluralidad los sujetos pueden ser diversos y con identidades variadas y la natalidad como ciudadanos los hace libres y creadores del mundo (p.303).

Entonces, la vida política es la vida pública donde ocurre la convivencia entre iguales, diversos y diferentes, donde se vive la intersubjetividad y la posibilidad de comunicación humana a todos los niveles, permitiendo la construcción histórica “excepcional” como diría Hannah Arendt.

Así, un arte callejero como el graffiti se inscribe dentro de la subjetividad política, definida como lo hace Alvarado (2013, p.305): emancipación como resultado del pensamiento,

valoración de la historia y la construcción de utopías, reflexión crítica que facilite la duda, redimensionamiento de lo ético, práctica orientada desde el discurso (Praxeología en el ámbito uniminutense), la calle y el espacio público como el contexto político por excelencia del hacer colectivo, en este caso de los grafiteros.

En este sentido el desarrollo humano será el marco donde se piensa y se construye el sujeto:

El desarrollo humano ha sido abordado desde tres grandes perspectivas: la evolutiva, la centrada en las necesidades, y la que propone Sara Victoria Alvarado como marco de reflexión para la reconfiguración del sujeto que es producido en el devenir, la cual es denominada como alternativa al referirse al desarrollo humano como proceso de constitución de la subjetividad y la identidad de las personas a través de la socialización (Alvarado, 2013, p.301).

La aparición de la subjetividad y la identidad del sujeto, en este caso del grafitero asociado con otros sujetos del colectivo, conformando un nosotros propio de la vida hace que se fortalezcan aspectos que configuran el desarrollo humano de los jóvenes y que sea viable interpretar las representaciones artísticas urbanas como caracterización de la ideología política e identitaria en los colectivos Bonampak y Nada como Medellín; para problematizar la creación del grafiti y su integración al discurso y a la escena social; mediante estrategias metodológicas cualitativas de corte hermenéutico. Objetivo que se enmarca en los siguientes conceptos de la profesora Alvarado (2013):

- ✚ La afectividad desde el cuerpo precisando su mundo físico, social y simbólico.
- ✚ La comunicación como encuentro de subjetividades e identidades.
- ✚ La creatividad propia del grafitero que lo lleva a reconocer el conflicto como “condición inherente a la naturaleza humana” (p.302) generada en las diferencias.

- ✚ Lo ético – moral resultado del encuentro intersubjetivo, regulado por diferentes escalas de valores y que a su vez genera el sentido de solidaridad y compromiso social.
- ✚ “El fortalecimiento del potencial político parte del reconocimiento a la dimensión política como algo inherente al ser humano, desde su nacimiento, es decir, parte del reconocimiento a la condición de ciudadanía plena” (Alvarado, 2013, p.302)

Por las razones anteriores la política es una acción que no se negocia presentando un carácter individual pero que se enuncia e impacta en lo colectivo, buscando siempre el bien común en los grupos.

Siendo reiterativos, el mencionado texto “Ciudades tatuadas: arte callejero, política y memorias visuales” de Martha Cecilia Herrera y Vladimir Olaya, además de diferenciar lo político y la política, reafirma la dimensión normativa al traer a cuento la siguiente cita de Mouffe (2007):

...concibo “lo político” como la dimensión de antagonismo que considero constitutiva de las sociedades humanas, mientras que entiendo “la política” como el conjunto de prácticas e instituciones a través de las cuales se crea un determinado orden, organizando la coexistencia humana en el contexto de la conflictividad derivada de lo político (Mouffe 2007, citado por Herrera & Olaya, 2011, p.103).

Haciendo aparecer la pregunta: “¿qué relación se puede plantear entre la obra, en este caso el arte callejero, la política y la memoria?” (Herrera & Olaya, 2011, p.103).

Según Cortés (2011), dando la respuesta a la pregunta del párrafo anterior puede inferirse que el conjunto de códigos, señales y estilos generan una serie de diálogos entre el artista y su

público, donde éste primero interviene sobre la vida o las percepciones de los segundos, a partir de la alteración de sus sentidos, ideas y apreciaciones frente al tiempo y su historicidad. Es finalmente esta última donde se comprende que:

Las obras o inscripciones que se representan en los espacios reflejan posibles pasados, presentes y futuros, generando y constituyendo narraciones que interrogan el orden social (p.7).

La memoria, pasa a ser parte de una obra estética, y juega un papel predominante, ya que las construcciones simbólicas, cuestionan el presente y además visibilizan la manera en que las memorias de los hechos sociales, “se imprimen en los cuerpos, en los objetos, en los lugares” (Cortés, 2011, p.7).

Por otra parte, Herrera & Olaya (2011) afirman que las representaciones, en cuanto a conformación política, devienen de una carga de sentido de lo vivido, de lo recordado, de panoramas en los que su elaboración construye una gramática...conduciendo así un dialogo permanente. (p.103).

A través de grafitis y murales en las ciudades de Nueva York, San Francisco y Bogotá, se infiere que infringen las formas y estructuras como se ha comprendido lo político desde el interés de los regímenes hegemónicos.

En consonancia con los anteriores apartados, Olaya & Herrera (2011) expresan que la ilegalidad del arte callejero en las rutas y zonas de la ciudad genera transformación, por lo menos en dos vertientes que se justifican en las formas como se entiende y practica lo social. En efecto, la primera tiene que ver con lo que estas representaciones agregan a la incertidumbre del contexto y en segundo lugar, a la inmediatez de las expresiones estéticas del arte callejero. Éstas colocan en vilo la idea del individuo de la racionalidad instrumental, cuestionando su existencia identitaria como un sujeto del capitalismo que se debate entre la

experiencia de la individualidad, la competencia y la eficiencia que comprueba y experimenta, que existe en tanto razón en su ser, proclamado por el positivismo (p.104).

De manera semejante, dicha existencia identitaria como sujeto es presentada por Heimann a mitad del siglo pasado como las capacidades, talentos, deseos, impulsos, fantasías y emociones que posee la persona. “Todas estas formaciones psíquicas que posibilitan que el sujeto se sienta integrado y a la vez que existe algo propio y único de él, esto es lo que denomina identidad” (Comunidad de estudiantes, 2015, p. 2).

Continuando con el texto de la Comunidad de Estudiantes (2015), llamado “Concepto y Teorías sobre la identidad” se encuentran otros puntos de vista que se presentan a continuación: como el de Freud quien en 1923 lo empleó “en relación a las identificaciones proyectivas que realiza el sujeto en el devenir de su existencia, igualmente insistió en la relevancia de la imagen corporal como identificación para la formación del yo” (p.3).

Así mismo, se presenta el concepto de Hartmann quien en 1950 avanza en la elaboración de este y distinguiendo entre el self (sí mismo) y el yo (sistema síquico organizado) diverso a los conceptos de personalidad, individuo o sujeto. La identidad sería el self (p.4).

En cambio para Filloux, la identidad es equivalente a la personalidad, por ser la estructura base de los sistemas y aparatos responsables de “la conducta del individuo a través de su historia de vida” (p.4). De igual modo, en el año 1961 Wisdom diseña la siguiente teoría:

Existen objetos externos que en lo real rodean al sujeto, estos objetos son introyectados y mediados por las relaciones objetales internas ya establecidas; esta dinámica es la que mantiene al sujeto en un constante cambio y que lo lleva a establecer la identidad (p.5).

Un año después Melanie Klein trabajará el concepto de self enunciado por Hartmann anteriormente, mostrándolo como representación que se establece en el yo, “y es desde la diferenciación y permanencia de estas representaciones que depende el sentimiento de identidad” (p.4).

Igualmente Jacobson en 1964, basándose en Hartmann y la teoría del self, demostrará como la identidad comprende “la persona total del individuo, al cuerpo, la organización psíquica y sus partes” (p.4).

También existe la conceptualización que distingue entre la identidad introyectiva (a consecuencia de la introyección del objeto en el yo) y proyectiva (a consecuencia “de la proyección de partes del propio self en un objeto”), esta proposición que en 1965 planteó de H. Segal, siguiendo a M Klein.

Está muy acorde a esta investigación que pretende dar cuenta de la creación de identidad en los jóvenes pertenecientes a los colectivos Bonampak (Itagüí) y Nada como Medellín de Bello (Ant.), a través de sus representaciones, como un mecanismo de reconocimiento social; es imprescindible hacer énfasis en el concepto desde el psicoanálisis lacaniano:

Enric Berenguer (2014), en su texto “Identidad, identificación y lazo social” plantea como Lacan postula tres entidades como las responsables de la experiencia del sujeto: lo simbólico, lo imaginario y lo real. Estas están relacionadas con la identificación y caracterizadas por no ser permanentes y ser variables.

De acuerdo con Berenguer (2014), J. Lacan en el texto “Función y campo de la palabra y del lenguaje” Escritos I(1952), plantea la preeminencia de lo simbólico sobre lo imaginario, siendo decisivo el lenguaje en el ser humano: lo imaginario está sometido a lo simbólico.

Lo imaginario es una parte de la realidad, estructurada por lo simbólico, pero no lo real, “sino una parte de la realidad que se puede considerar estructurada, organizada, atemperada, regulada por lo simbólico” (prr.16).

“Así, lo simbólico tiene un poder estructurante, mientras que lo imaginario estaría estructurado pero no es estructurante, considerado desde un punto de vista global” (prr.17).

Pero cuando Lacan habla del poder determinante de lo simbólico no se refiere al lenguaje en su totalidad sino al significado y al significante, en el sentido como lo usó Saussure. Siendo las estructuras más contundentes del lenguaje y diferenciados en que el significante pertenece a lo simbólico, mientras que el significado pertenece a lo imaginario. “En el hombre, lo imaginario no corresponde sólo a la imagen sino también a aquello que en el lenguaje no es estructurante o causal... (sic) el significado participa de lo imaginario” (Lacan, prr.17).

Lo imaginario en Lacan, como se afirmó anteriormente, está sometido a lo simbólico, sin embargo, en este proceso queda una parte sin someter que es lo real. Lo real está articulado con el cuerpo; esta bisagra es la pulsión sexual dirigida hacia zonas eróticas del objeto.

En el psicoanálisis Lacaniano igualmente se plantea como:

El proceso concreto mediante el cual un sujeto incorpora lo simbólico y encuentra en él una serie de referencias estables, referencias que le permitirán localizarse como “yo” y tomar la palabra haciéndose cargo de las consecuencias subjetivas que esto tiene, es un aspecto fundamental de lo que llamamos la identificación (Lacan, 1952 citado por Berenguer 2014, prr.17).

En este sentido, el proceso de visualización del arte callejero y por supuesto del grafiti en el proceso de comunicación y de expresión, juega la individualidad del grafitero y la individualidad del transeúnte, constituyendo un proceso identitario. Aspecto este que se hace

extensivo a las formas visuales transmitidas en las redes sociales y demás medios audiovisuales donde juega un papel fundamental, la representación.

Con el propósito de abordar las representaciones artísticas como contradiscurso político es pertinente abordarlo desde Michel Foucault (1963) relacionando inicialmente al ser con la transgresión:

Nada es negativo en la transgresión. Afirma al ser limitado, afirma lo ilimitado en lo que ella brinca, abriéndolo por primera vez a la existencia. Pero se puede decir que esta afirmación no posee nada positivo: ningún contenido puede obligarla, puesto que, por definición, ningún límite puede retenerla. Quizás no es nada más que la afirmación de la partición. Aún abría que aligerar esta palabra quitándole todo lo que pueda recordar el gesto de la cordura, o el establecimiento de una separación o la medida de un apartamiento, dejarle solamente lo que en ella pueda designar el ser de la diferencia. (Foucault, 1963, p.128).

Es el límite mismo quien se presenta como el complemento de la transgresión, puesto que se concibe la aparición de seres transgresores en el espacio gracias a la existencia del límite. Es por esto, que la complementariedad de ambos términos es inevitable en su entorno social. Vale la pena citar las tres preguntas de Foucault que resumen la dependencia de ambos en la coexistencia de las interrelaciones del hombre y la sociedad:

¿Tiene el límite una existencia verdadera fuera del gesto que gloriosamente lo atraviesa y lo niega? ¿Qué sería él después, y que podría ser, antes? ¿Y no agota acaso la transgresión todo lo que ella es en el instante en que salta por encima del límite, no estando por los demás en ninguna otra parte sino en ese punto del tiempo? (Foucault, 1963, p.127)

Estas observaciones se relacionan también con lo que plantea Víctor Bravo (2000), en su artículo Representación y Repetición para Michel Foucault, agrega que “cada cultura crea su sistema de interdictos y transgresiones” (Bravo,2000, p.10), es con base a esto que la penalización y los niveles de orden en las grandes metrópolis conforme pasan los años, van

modificando sus constituciones y adicional a esto, es la sociedad quien encuentra nuevas formas de transgredir para así develar su existencia e identidad (p.11). “Esta transgresión además puede provocar un deleite, el deleite a la transgresión.” (Gari, 1995, citado por Franco 2011, p. 25).

Otro autor que comparte este mismo ideal es Santiago Díaz (2008), donde expone como el desborde de la transgresión afirmará un espacio al sujeto que constantemente será “reterritorializado”. Y será a partir de la apertura del gesto transgresor, donde el sujeto “desterritorializará”, se reinstalará y despertará en una composición inmanente. Es decir, aparte de que la transgresión significará la aceptación de un sujeto en su espacio, también involucrará su intervención en un espacio nuevo, sea este el que habitó o el que habitará después de transgredirlo y finalmente, el inicio de un solo acto transgresor impulsará a otros nuevos (p.51).

Es cuando el orden en lo social impide, limita e impone sobre el hombre, que nace la transgresión. Cualquier aparición, evento o representación pueden significar el inicio de un acto rebelde que termina superando el límite y finalmente promoviendo a que los demás usen el camino transgresivo (p.51).

Fijándonos explícitamente en el término representación, se encuentran más aportes de Michel Foucault (1968), quien lo expone para la época moderna como el inicio de lo distinto y el fin de la semejanza. Éste, problematizando inicialmente las “quimeras” de las épocas pasadas, discute sobre lo real y lo que ciertamente sí tiene similitud y critica el lenguaje o todo lo que represente, de tal forma que desaparezca la fantasía de lo parecido o la relación de las cosas (p. 60). “La imitación como motor de la representación es denunciada como el paradigma responsable que había conducido, según Dadá, a la nada inflada. Ahora, en cambio, es el sobresalto el que se presenta como la solución que da acceso al pensamiento.” (Álvarez, 2015, p.98).

Gracias a lo anterior se puede evidenciar la antigua significación del término y de este mismo modo se infiere la denominación que Foucault (1968) termina agregando a la representación en la época moderna. Siendo específicos, a continuación se va a enumerar cada cuadro de análisis tanto histórico como discursivo que el filósofo ejemplificó en su libro “Las palabras y las cosas”. Estas son:

La representación clásica:

Se fundamenta en la identidad y en la semejanza. Es con base a este tipo de representación con la que Foucault se remonta al pasado y explica la principal falencia del término antes de la llegada del “racionalismo”:

Esta se divide en:

- ✚ Los ídolos de la caverna, del teatro, las alegorías, metáforas y comparaciones.
(p.58).
- ✚ La medida y el orden de René Descartes.

La verdad:

Sostiene el discurso ético y estético, donde la equivalencia del segundo depende del primero. Sus dos principales enunciados son:

- ✚ El discurso ético (las leyes morales, de orden, poder y sentido)
- ✚ Discurso estético (inteligibilidad de la representación, significación propia del ser)
(Foucault, 1968, p.60).

En este sentido Bravo (2000) plantea la representación como mediadora que hace posible que entendamos el mundo como teatro:

La representación es la mediación que hace posible la inteligibilidad del mundo. El tiempo y el espacio serían sus a priori, y su sentido se alcanza en las redes de lo causal y lo final. El mundo como teatro donde se produce el acontecimiento (Bravo, 2000, p.11).

Pero la reflexión de Foucault da un paso más: el espacio que la transgresión funda no sólo abre la posibilidad de las representaciones del afuera, creando como segundo paso a la negación del orden, en el sentido de Adorno, representaciones reconstructivas que propician imaginarios como el de la utopía sino poniendo en crisis toda posible representación por medio de procesos como el de la repetición y tal como ejemplifica Foucault respecto a la literatura (Bravo, 2000, p.11).

Esta puede manifestarse en el entorno desde diversas perspectivas, siendo la transgresión artística o transgresión del arte, la más importante. Los anteriores conceptos se esclarecerán en lo que sigue “El arte es un lenguaje consciente capaz de reproducir cosas, construir formas, o expresar una experiencia, si el producto de esa reproducción, construcción o expresión puede deleitar emocionar o conmocionar.” (Lugo, 2010, p.120)

Entonces, su importancia en el hombre se remite a la transgresión de la percepción personal, el espectador de una obra está recibiendo un mensaje que puede ser interpretado a partir de la emoción, además citando a Álvarez, J (2015) vale la pena aclarar que es prioritario para el arte atrapar y acceder al interior de los demás desde la emoción, rompiendo así las barreras de la colectividad y esquivando los controles erigidos por la aleatoriedad de las cosas. (p.97)

Bajo este esquema puede entenderse que la normalidad nunca será un aspecto característico del arte, es el impacto y la sorpresa los que van a determinar su existencia:

El arte tiene la obligación de impactarnos de una manera que nos permita descubrir una verdad sobre nosotros mismos, o sobre el mundo, sobre el propio arte; la manera de conseguirlo es alejándonos de nuestras ideas preconcebidas, y haciendo que lo familiar se vuelva extraño y lo que no se cuestiona, problemático. (Anthony, 2003, citado en Álvarez 2010, p. 97).

Cosa parecida sucede también cuando Julius (2002) propone el arte transgresor con sus “tres defensas”, estas son:

- ✚ La defensa formalista, que se constituye por la forma en cómo el hombre interpreta el arte, sea desde el discurso de la imagen y la sensación que produce la forma (entiéndase forma, como arte).
- ✚ La defensa canónica, que comprende el arte como una descendencia de obras que anteriormente también cumplieron el papel de transgredir. Esta defensa es la que propone nuevas formas de transgresión que no ignoren el pasado.
- ✚ Y, finalmente la defensa de alejamiento, su característica se fundamenta en el ver hacia afuera, inspirar a nuevos horizontes que permitan la correlación del hombre con su cultura, su avenimiento a nuevas formas de ver, creer y crear. (p.26)

Resumiendo entonces, la mayor relación que puede encontrarse entre el arte y la transgresión la define uno de los mayores expositores del “arte transgresor” que es Pablo Lugo (2010, p.21), quien responde ante la ley como un evento inmutable, un factor que cambia en beneficio de la sociedad, específicamente en beneficio del arte, el cual actúa como un estimulante en los valores humanos de la sociedad:

Como lo explica Julius, el arte... está comprometido con el desarrollo sin trabas de nuestras capacidades imaginativas, el segundo (la ley), con la regulación de nuestras palabras y acciones. El arte exaspera la ley, mientras que la ley oprime al arte (Anthony, 2003, citado en Lugo 2010, p. 21).

Teniendo en cuenta que el límite y la transgresión se deben entre sí la densidad de su ser: inexistencia de un límite que no puede saltar en absoluto; vanidad a cambio de una transgresión que sólo saltaría por encima de un límite de sol o de sombra. (127)

La transgresión no es al límite como el negro es al blanco, lo prohibido a lo permitido, lo exterior a lo interior, lo excluido al espacio protegido del resguardo. Está vinculada a él más bien según una relación en barrena que ninguna fractura simple puede llevar a cabo. Tal vez algo así como el relámpago por la noche, que desde el fondo del tiempo, confiere un ser denso y negro al que niega, la ilumina desde el interior y de arriba abajo, le debe sin embargo su viva claridad, su singularidad desgarradora y realzada, se pierde en ese espacio que firma con soberanía y se calla al fin habiéndole dado un nombre a lo oscuro (Lugo, 2010, p.128).

Otra de las características esenciales de este estudio es el “Muralismo” en su acepción al grafiti, una técnica de la cual se discute su nacimiento teniendo en cuenta los grabados del arte rupestre, no obstante, es un tipo de arte urbano que ha tomado la mayoría de ciudades en Latinoamérica, especialmente, Colombia.

Según Falcón, P (2007):

Se podría definir la pintura mural como aquella que se ejecuta en un muro como soporte. Esta definición quedaría incompleta sino se tiene presente el verdadero concepto artístico intrínseco, que es el de formar parte de un espacio arquitectónico, de manera perfectamente armonizada con el entorno: edificio, habitación, iluminación, colores, formas, etc. (p. 103)

Vale entonces entender como primer acercamiento de este tipo de representación que en los murales prima el uso de un muro como base, para que así, sea la imagen creada por los artistas la que se relacione con todo el nivel arquitectónico que lo rodea. Es entonces también posible inferir que el muralismo en su esencia misma pretende ser parte del espacio.

Este tipo de acotaciones no se distancian rotundamente de lo que después señala Falcón, P (2007) puesto que ante todo la pintura mural es algo “que está en función de”, es decir, no requiere de alguna constitución como un dibujo o un cuadro, es una obra de arte en sí misma, que es aislada e independiente de otras obras, es entonces una obra aplicada a otra; por ejemplo si un mural es construido dentro de una habitación siendo esta parte de un edificio. Por lo tanto, la pintura mural es ideada, proyectada y realizada en razón del lugar al que va a ser destinada. (p.118)

Por su parte, Carpita, M (2015) se refiere al muralismo de la siguiente forma:

El muralismo, el arte urbano, la escultura pública, el paisajismo, la arquitectura y el diseño urbanístico son disciplinas que considero dentro del “arte público” en tanto logren realizar ese vínculo interactivo entre el artista-diseñador y el medio social. De otra forma, si esto no se logra, serían expresiones que quedan sujetas a los límites y fines propuestos por los poderes políticos, religiosos o económicos, como parte de sus estrategias comunicacionales hegemónicas.

El pago por las obras o la transmisión de mensajes orientados al poder son sólo expresiones artísticas que no llegan al nivel de transgresión, no pueden considerarse entonces una representación artística del mural. Por su parte la relación del espacio, el cual el autor lo define como diseñador y el medio social que no sólo abarca el lugar, sino que también define el porqué del muro y el para quién va dirigido, se articulan de tal forma que pueda constituirse el mural como obra transgresora en el espacio opresor y adquiere un fin fuera de lo hegemónico.

Un mural no pretende seguir la corriente de un poder, no obstante, esto no lo aleja de ser auspiciado por alguno de los poderes mencionados por el autor, es entonces la actitud y perspectiva

crítica del artista la que le permitirá generar un vínculo mayor con la comunidad, siendo esta la que realmente le dará una significación a la obra ya realizada. Cuando el artista comprende su idiosincrasia, no hace falta considerarlo fuera de, sino dentro de la comunidad. (Carpita, M. 2015, p. 78)

Otro académico que se encarga de definir el muralismo es Híjar (2011), quien expresa: “el muralismo como forma del arte público exige por tanto, una puesta en crisis incluyente de la explicación de la crisis del Estado-nación, los partidos políticos y los sujetos históricos y sociales.” (p. 14)

Ajena a las definiciones de muralismo, otra característica que puede agregarse a este tipo de representación artística comprende entonces al discurso como enfoque crítico y este no sólo se opone al poder, sino a todo tipo de crisis que perjudique a los sujetos del mismo, que en presencia de esta dificultad se relaciona su contexto histórico, es decir, se comparan realidades temporales en el mismo espacio y finalmente exige una explicación a que se sigan repitiendo las mismas problemáticas.

Teniendo en cuenta que la corriente del muralismo mexicano ha sido una de las que mayor influencia ha tenido no sólo como hecho histórico sino como ejemplificación de cómo se pueden resignificar aspectos de las sociedades, es importante citar a manos de Mandel, C (2007) algunos aspectos:

La creación del muralismo, como un arte colectivo y público, se constituye, originalmente, como un espacio de recuperación del legado histórico de México, así como, también, en un espacio de reflexión acerca de sus herencias étnicas, tradicionales y culturales. La memoria y los actos del recuerdo y del olvido, se entienden como profundamente entrelazados con la actividad personal y colectiva mediante artefactos culturales para la comunicación y la codificación de la experiencia, una de cuyas funciones es fijar la identidad personal y colectiva (p.37).

El muralismo mexicano como expresión misma pretendió no sólo representar en las poblaciones sus ideas, sino fijar a partir del arte mismo la importancia del entendimiento con el otro, donde priman variables como la aceptación de las tradiciones, la práctica de las costumbres, la generación de identidad y la vinculación social, colectiva e individual del hombre con su territorio. La historia que finalmente desarrolla un rol en la identidad de las poblaciones también se presume en su práctica, donde incluso los ritos de memoria y olvido sirven para darle mayor significación a la construcción de obras, además de que permitía no sólo una vinculación de la población con la muestra sino que también revelaba la forma en cómo el muralista podía visualizarse a través de la pintura, teniendo en cuenta que ya hacía parte de la misma.

Otro de los aspectos que relaciona el autor es con respecto a la eficacia del muralismo mexicano, la cual radicó en la construcción de memoria colectiva que perduró, además que permitió renovar el espíritu público. Fue entonces el camino abierto por el espacio de la memoria el que posibilitó una reivindicación del pasado, además que generó en ella misma una dicotomía, es decir, que la autonomía de la primera de ellas, se asienta sobre una pretensión de disolución del papel crítico de la historia, el cual rescata la inmediatez del pasado por medio de su restitución al presente. (Mandel, 2007, p.64).

Vale la pena agregar que el muralismo mexicano se vio severamente criticado por varios asuntos, uno de estos correspondió a la formación de los artistas, dentro de los cuales sus obras sólo tenían espacio en la ciudad misma, es decir, su crítica de construcción de nación sólo era empleada por y para ciudadanos, y adicional a esto surgió una contracorriente al arte mexicano denominada “La Ruptura”, que conociendo la condición de su país ya industrializado, miraba más allá y no se enfocaba en la historia, memoria colectiva o

resignificación de la cultura original que exponía el muralismo mexicano. (Feria, & Campillo, 2010, p. 83)

El mural pasa a ser un documento histórico de primera línea, en el que se conoce la historia de nuestro pueblo. En ellos se recuerda, se mantiene vivo lo que no se resigna a quedar en el pasado, a través de diferentes medios populares de comunicación, como la televisión, la radio y los murales poblacionales, donde se entra en conflicto por la memoria (Alcatruz, P. 2004, p. 45).

Uno de los mayores insumos que deja el muralismo mexicano es la importancia del mural como documento mismo para resignificar la historia de las poblaciones, además de que puede entenderse que este camino histórico a partir de un muro, comenzó a servir como un medio popular que permitía la interacción de artistas con comunidad y el encuentro de la población con su historia e identidades.

Parafraseando a Bordieu, Alcatruz expone los tres tipos de arte que para el francés asumen un papel importante en el espacio social estos son:

- ✚ **Arte publicitario:** el cual influencia al público al consumo.
- ✚ **Arte por arte:** “el culto del estilo por el estilo, que es el equivalente en el dominio de la estética del indiferentismo político y del rechazo desligado y distante de todo compromiso” (prr.4).
- ✚ **Arte social:** que interactúa con la sociedad y se sostiene bajo temáticas de cultura, denuncia social y participación política.

Y por último es necesario resaltar que toda la investigación se enmarca en el modelo de la comunicación de David Berlo, el cual fue pensado para perfeccionarla “teoría de la información” de Shannon y Weaver (1940). Principalmente porque éste, antiguo discípulo de Wilbur Schramm encontró fallas en la transmisión de mensajes de dicho modelo, además de que relacionando las intenciones, pretensiones, contextos e interpretaciones de los mensajes

en la acción de comunicar, analizó los elementos propuestos de ambos estadounidenses en su modelo matemático y expuso una teoría que devela los diversos factores que pueden intervenir el proceso de la comunicación.

El académico definió cada uno de los protagonistas, herramientas y elementos que participan en la acción de la comunicación, siendo la exposición de Berlo frente a las dinámicas del emisor las que más pueden distinguirse en este estudio investigativo, puesto que éste puede relacionarse con la intención, dirección y contextualización del artista que es representado en todo el transcurso del marco teórico expuesto.

Según Berlo, la fuente-codificador se define como el actor en el proceso comunicativo que genera una serie de símbolos, estos pueden entenderse como las representaciones artísticas distintivas de grafiti y muralismo que definen el hacer del sujeto en estudio, para que de esta forma, ese mensaje que planea enviarse al receptor-decodificador llegue sin interrupciones. Vale la pena aclarar que mientras mayor conocimiento haya de los símbolos, es decir, mientras mejor se maneje la técnica de grafiti o mural, habrá una mejor eficacia en la transmisión de códigos dentro del mensaje, entendiendo su razón pura como el discurso que devela el artista.

Es entonces la permanencia de los cinco factores propuestos por el académico, los que le permitirán al artista comunicar a su receptor o público una cantidad de códigos, símbolos que no involucran sólo el espacio, sino también sus visiones del mundo, conocimientos y actitudes frente al mismo decodificador. “La facilidad lingüística de una fuente de comunicación es un factor importante en este proceso. Nuestras deficiencias en la habilidad de la comunicación limitan las ideas de que disponemos y también nuestra habilidad para manipular estas ideas, para pensar.” (Fierro, R. 2012, p.6)

Las habilidades comunicativas relacionadas a la conjugación de los símbolos y códigos en cada uno de los mensajes pueden entenderse como esa articulación de elementos que se exponen en una obra misma, el conocimiento lingüístico por ejemplo, va a determinar una conexión con el receptor del mensaje, además de que brindará una exposición del conocimiento o pensamiento que puede ser fácilmente interpretado, si los elementos que maneja el artista son cada vez más claros para su público. Según Fierro (2012):

Otro de los factores comprende las actitudes de la fuente, es decir, del artista con el proceso comunicativo, puesto que son estas las que afectan, contribuyen o aclaran las formas en que se comunica, es decir, su entendimiento como sujeto político en el espacio, su mirada frente a los mecanismos de control y la disposición que asuma con sus espectadores, tendrán una gran influencia en su hacer como artista. (p.7)

El último de los elementos que pueden relacionarse con las prácticas discursivas sean en cuestión al aspecto político o identitario de un artista, según Berlo dependen del factor de la socio-culturalidad, es por esto que Fierros (2012) expone:

Los sistemas sociales y culturales determinan en parte la elección de las palabras que la gente usa, los propósitos que tiene para comunicarse, el significado que se da a ciertos vocablos, su elección de receptores, los canales que utiliza para uno u otro tipo de mensaje, etcétera. (p.6)

Después de la selección de un público, espectador o receptor en específico del mensaje, el artista a partir de este factor sociocultural, determinará a partir de sus grafitis o murales la distinción de su contexto. Esta dependerá de los siguientes apartados:

- ✚ Los artistas urbanos generan una intención en un público específico, es decir, han seleccionado a una población para comunicar.
- ✚ La selección del arte urbano sea a partir del grafiti o el mural, se convierte en un canal para la transmisión del mensaje.

- ✚ El propósito o intención de transmitir un mensaje puede resumirse a la práctica discursiva con un enfoque político o identitario.

3.2.2. Estado del arte

“El grafiti es un medio privilegiado, es un arte sin intermediación, y Bogotá, “la tenaz suramericana”, se lo merece.”

Lucas Ospina

Los grandes sucesos que históricamente se han registrado en la historia del grafiti tanto en Colombia como en el resto del mundo quedan consignados en el siguiente Estado del Arte, a sabiendas que dicho recorrido fue rastreado de forma muy competente por la investigación “Graffiti Bogotá 2012. Diagnóstico, Estado del Arte”, realizado por un equipo liderado por Castro (2012). Se extractan la mayoría de sucesos que se parafrasean a continuación:

Momentos	Sucesos	Referencia, fuente u observación
Inicio de la humanidad	El graffiti ha acompañado al hombre, desde que éste decidió poner marcas en el mundo, poner objetos en el medio ambiente para su reconocimiento.	Ganz, Nicholas. (2006). Graffiti world street art from five

continents. 1a. Ed.

Singapur: Abrams,

P.8

Sgraffio = rayar Son grafitis los rayones rupestres que designan el inicio de la historia de las sociedades en América, Asia, África, Europa y Oceanía

Excavaciones en Pompeya Fue sacada una gran cantidad de graffiti que contenían slogans, dibujos y obscenidades.

Gigante, Marcello. (1981).The graffiti of pompeii Civiltàdelleformeletterarienell'anticoPompeii. Cambridge University Press on behalf of The Classical Association. P.52-53.

Egipto Inscripciones monumentales en los muros.

Persecución que ejercieron contra Hubo grafitis; los perseguidos marcaban ilegalmente sus casas para proteger su secta.

los cristianos, En estas acciones, muchos símbolos cristianos desde Egipto hasta como el pez fueron creados y socializados. Roma

Edad Media Lacayos usaron el graffiti para revelarse o criticar los reinos de los señores feudales; acciones distintas a las comisiones artísticas pagadas por los reinos o la iglesia para decoración interior e idealizar la arquitectura.

Los huesos, las rocas y las tierras usadas en las pinturas o escrituras prehistóricas Predecesoras de la técnica del spray, el rodillo, la brocha, los carteles, los stickers, los ácidos y otras formas de hacer graffiti hoy.

El libro Subway Arty documentales como Style Wars Desde mediados de los años 80 han influido en la construcción de graffiti en la mayoría de ciudades del mundo. Cooper, M. & Chalfant, H. (1984). Subway Art. 1a. Ed. Londres: Thames and Hudson. Chalfant & Silver. (1983). Style Wars [Documental].

Cada ciudad, como cada lugar en el mundo, tiene su propia historia del graffiti. Es muy difícil precisar cuál fue el inicio o que circunstancia dio pie a la construcción del graffiti en Bogotá.

Las inscripciones más antiguas en los muros de la zona centro del país, son las pinturas rupestres Muisca encontradas en el altiplano Cundi-Boyacense, en los municipios de Pandi, Tibacuy, Soacha, Sibaté, Tena, Bojacá, Zipaquirá, Nemocón y Tabio.¹²

Siglo XIX

Las pandillas, movimientos guerrilleros, los grupos fanáticos, las sectas y las organizaciones por fuera de la ley, han tenido en el graffiti un arma fundamental para la proliferación de sus ideas. Así como para hacer visibles públicamente algunas situaciones e injusticias sociales de la ciudad.

1889, Congreso Obrero Socialista de la Segunda Internacional

Reivindicó la jornada del 1 de mayo, día del trabajo, como un homenaje a los Mártires de Chicago, en muchas ciudades, se celebra esta fecha anualmente con una gran protesta, en la que el graffiti es una herramienta fundamental para hacer público un arsenal de pensamientos sociales.

1904, el etnólogo Friedrich Salomon Krauss

Hace público en su anuario, Antropophyteia, el grafiti escrito en los baños, ese grafiti que habita todos los inodoros públicos que habla popularmente de la sexualidad y otros chistes folclóricos.

Ganz, N. (2006). Graffiti world street art from five continents. 1a. Ed. Singapur: Abrams. P.8.

Primera guerra mundial

Europa en crisis, aparecen las primeras vanguardias artísticas del siglo XX; en movimientos como el dadaísmo, el surrealismo y posteriormente en el situacionismo; los artistas empezaron a entender y estudiar la ciudad, haciendo de las acciones comunes serias prácticas estéticas como los recorridos, las caminatas y las reuniones fortuitas, en donde le daban campo a la creación de arte efímero, el arte callejero, algo directamente relacionado con la concepción actual de grafiti.

Segunda Guerra Mundial Los nazis escribían en las paredes para apoyar la maquinaria propagandística del régimen en contra de los judíos y los disidentes; así como también distintos manifestantes usaron el grafiti como herramienta para sociabilizar movimientos de resistencia. Un ejemplo de esto fue el colectivo estudiantil “The white rose”, quienes llevaron a cabo acciones en contra de Hitler y su régimen en 1942 a través de slogans pintados en las paredes, hasta su captura el 18 de febrero de 1943.

Jewish Virtual Library.
The White Rose: A lesson In Dissent [en línea] www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/Holocaust/rose.html [Citado en 20 de Noviembre 2012]

En el otro flanco de la guerra, la técnica del estencil fue usada por el ejército de Estados Unidos para marcar el armamento.

Década de los 60 Es difícil hablar sobre grafiti entre la época pre-colombina y la década de los años 60's.¹ Esto se debe a que la connotación de grafiti o las inscripciones en las paredes del espacio público eran muy coyunturales y el uso de la pared no tenía un propósito peyorativo.

La documentación de lo que pasaba en la calle en cuanto a grafiti es mínima, porque no se tenían los recursos técnicos para hacer registro de esa actividad, más que la palabra y

en ocasiones la literatura. En varias partes del planeta se gesta un disentimiento con el orden establecido.

Se genera una revolución juvenil estético-psicológica-psicodélica de liberación individual y abierto rechazo hacia la sociedad.

En Estados Unidos de América la efervescencia de los jóvenes conforma una corriente subalterna: la underground.

En Nueva York se habla por primera vez de grafiti. Los adolescentes y sus pandillas pintan sus seudónimos o tags en los vagones del metro y en las paredes de sus vecindarios. Los jóvenes, al mismo tiempo que utilizan el grafiti para marcar su territorio, informan de su propia existencia.

En 1965, un joven empezó a escribir Corn Bread, mientras estaba detenido en un centro de reclusión. Este tipo de grafiti se dio a conocer con el nombre de writing. Los jóvenes, en su mayoría latinos y negros, escribían sus nombres repetidamente con el fin de reclamar un espacio público, demandando

Gastman, R&
Rowland D& Settler
I (2006) Freight train
graffiti: Ed. China:
Abrams, p. 48

una mirada de la sociedad y los medios. Pronto esto llego a South Bronx, donde se masificó entre los jóvenes, quienes definieron el movimiento y le dieron la forma que hasta hoy se conserva, estableciendo diálogos estéticos precisos sobre el espacio público, la calle y los vagones de metro “newyorkinos”.

1968

Los estudiantes franceses manifestaron mucho de sí mismos y de sus peticiones a través de los grafitis inscritos en las paredes.

En México, pocos días antes del inicio de los Juegos Olímpicos, el movimiento estudiantil que aglutinaba en su seno distintas demandas sociales, ideológicas, políticas y culturales es reprimido. Una de las formas de expresión de los estudiantes fueron las pintas, una de las variedades del grafiti.

La cadena de protestas que se desataron después de mayo de 1968 en París, Francia, el grafiti adquirió una importancia mundial inimaginable. Aparecieron los carteles, los esténciles y las pintadas furiosas en las vías públicas reclamando justicia social

El punk también aparece en esta época, como un componente importante para entender las nuevas formas de vivir en la ciudad, su motivación de entender la destrucción como un método de construcción social del individuo a partir de su manera de vestir, las formas de asumir la economía y las consignas políticas.

El Muro de Berlín fue pintado por cientos de artistas de todas partes del mundo desde su construcción en 1961 y fue considerado patrimonio artístico en 1992.

1969

Demetrios, joven de ascendencia griega, nacido en Estados Unidos de América reside en Washington Heights, uno de los barrios pobres de los suburbios de Nueva York. Su apodo o tag, Taki 183, que incluye el número de la calle donde vive, aparece pintado con aerosol por distintos rumbos de La Gran Manzana en donde Takise desempeña como mensajero.

Manifestaciones culturales de la corriente underground, básicamente, literatura, cine e historietas llegan a Europa. Éstas junto con el

pop-art de Andy Warhol contribuyen a abrir las puertas europeas al graffiti

Década de los 70

El primer movimiento importante que aborda el graffiti en Bogotá, sucede en la década de los 70. En la facultad de arte de la Universidad Nacional se gestó un movimiento en el cual los artistas y colegas, pintaban murales de gran formato en donde exponían ideales políticos y estéticos en una imagen creada en el espacio público. Inspirados en las vanguardias históricas, en movimientos como el dadaísmo y el situacionismo e impulsados por la fuerza irreverente que despertaron las protestas estudiantiles de Mayo de 1968, los artistas se lanzaron a intervenir su territorio, creando imágenes, juegos de palabras y grafitis con contenido satírico que ponían al espectador a crear diálogos con la calle.

Células socialistas estudiantiles posteriormente se convirtieron en grupos afiliados a las guerrillas que crearon murales y consignas escritas que ponían en la calle para transmitir sus ideas. Desde 1970 diferentes grupos izquierdistas, guerrillas armadas y grupos armados al margen de la ley como el

M-19, FARC, ELN y EPL han usado el grafiti para transmitir ideales de sus organizaciones, marcando senderos y vehículos a lo largo y ancho del país, con el fin de hacer visible su presencia en los territorios y para hacer propaganda de sus organizaciones.

Mientras que la gente afectada por el conflicto desde esa época, ha usado la escritura en la pared como un medio de empoderarse del territorio, tener propiedad sobre su medio ambiente y en ese proceso han dispuesto en la calle mensajes que hablan sobre justicia social, paz en Colombia, denuncian la corrupción dentro del estado colombiano, así como por la educación y la minería.

Toda esta actividad en el espacio público creó un movimiento muy fuerte de grafiti en Bogotá y fue el sustrato del primer estudio sobre del país, Graffiti una Ciudad Imaginada, escrito en 1986 por Armando Silva.

En EEUU hay condenas legales impuestas a los escritores de grafiti. Aumenta la vigilancia en los vagones del metro.

La Metropolitan Transite Authority (MTA) y la TP crean la unidad anti-grafiti para borrar

las obras de los grafiteros de distintos sitios públicos de Nueva York.

El artista plástico Daniel Manrique crea una nueva concepción de cultura popular al fundar Tepito Arte Aquí en la Ciudad de México.

1971

El diario The New York Times publica una entrevista hecha a Taki 183.

El mensajero de Manhattan y la calle donde vive saltan a la fama. También se escucha hablar de otros grafiteros, como Julio 204, Frank 207 y Chew 127.

Es la época del wild style. Los grafitis son hechos con rotuladores de punta gruesa y aerosoles cuyas boquillas aún están sin modificar, es decir, se emplean según el diseño de los fabricantes.

Top Catva de Filadelfia a Nueva York a hacer un nuevo tipo de graffiti, El Broadway Elegant, que consiste en la elaboración de letras alargadas, delgadas y muy juntas, casi ilegibles. El estilo atribuido al propio Top Caty a Corn Bread es adoptado por numerosos grafiteros neoyorkinos.

Aparecen en el mercado rotuladores de color con punta ancha, también válvulas intercambiables para aerosoles.

1972

SuperKool, Phase II y Stan 153 (Ruff) son quienes más tags pintan en los vagones del metro de Nueva York. Se dice que su graffiti tiene una calidad técnica mínima.

Posteriormente, Flint 707 y Lee, al realizar sus graffitis son más cuidadosos tanto en el estilo como en el contenido.

Por su parte, The Fabulous Five pintan graffitis en convoyes enteros del Metro neoyorquino.

En Nueva York se establece que la edad promedio de los grafiteros es de 20 años.

Se habla por primera vez de tolerancia cero para el graffiti. Sin embargo, destacan grafiteros como Blade, Seen, Brim, Futura 2000 y Vulcan.

El sociólogo estadounidense Hugo
Martínez encabeza la United Graffiti Artists
(UGA) que busca promover el grafiti.

Hay una demostración del trabajo diurno y
legal de 12 grafiteros en el City College.

1974

Afrika Bamba ataa funda Zulu Nation,
organización civil cuyos fines vanen contra de
la violencia, el racismo y las drogas. A partir
de ésta nace el hip hop que permite la
expansión, nacional e internacional, del graffiti
neoyorkino.

A instancias del actor y bailarín Jack
Pelsinger nace la Nation of Graffiti Artists
(NOGA), cuyo interés principal es continuar la
labor de la UGA.

1975

En Estados Unidos de América el
movimiento beatnik comienza a ser aceptado
por jóvenes blancos de las clases medias y
altas.

1978

La Metropolitan Transite Authority (MTA)
gasta 15 millones de dólares en el combate del
graffiti.

En Filadelfia el alcalde Edward Rendell implementa un plan de acción antigraffiti.

La International Graffiti Control Incorporation, compañía encargada de desarrollar productos químicos para remover graffiti, firma contratos anuales que alcanzan los dos millones de dólares.

1979

Disuelta la UGA algunos de sus miembros continúan sus estudios en el Pratt Institute of Arts y en la School of Visual Arts.

**Década de los
80**

En los años 80, en el ámbito de las academias de arte de Santiago de Chile, Buenos Aires, Sao Pablo, Caracas y Bogotá, entre otras ciudades latinoamericanas, se tuvieron serios acercamientos entre el graffiti y el mural artístico. Artistas y pensadores encontraron en las paredes públicas un formato único, muy democrático, para transmitir sus ideas.

La ciudad contemporánea busca identidad y evoluciona con las relaciones cercanas que sus

habitantes y la arquitectura sostienen. El escritor de grafiti continúa haciendo grafiti porque siente que construye o “destruye” un lugar en esa ciudad.

El graffiti llega a México. Bandas juveniles optan por marcar su territorio con firmas o tags, como los personajes de la película *The Warriors* (Los guerreros) de Walter Hill.

También la película *Blood In, Blood Out* (Sangre por sangre) del cineasta Damián Chapa muestra la influencia del grafiti en la comunidad mexicoamericana de Los Ángeles.

El grafiti y el hip hop tienen presencia importante en Nueva York, San Francisco, Ohio, Filadelfia, Chicago y Nueva Jersey, en la Unión Americana. En Europa, se les encuentra, principalmente, en Gran Bretaña, Holanda e Italia.

La cultura hip hop que se mimetiza con el grafiti, le imprime a éste un fuerte contenido trasgresor y lo relaciona con prácticas cotidianas como el break dance, el rap, los DJ'S y las patinetas.

Grafiteros y hiphoperos, promocionados por películas, videos, libros y discos, se vuelven mundialmente famosos.

Kase 2 participa en la cinta Style Wars y también es parte del contenido del libro Subway Art. Ello impulsa a los grafiteros de Pittsburgh y de San Francisco a seguir sus pasos.

La banda de Los Panchitos y la de Los BUK, ambas de Tacubaya, asaltan tlapalerías para robar latas con las cuales marcan sus respectivos territorios.

Granaderos y policías son enviados por Arturo “El Negro” Durazno contral las bandas. Éstas responden en forma violenta con la quema de patrullas.

Al tiempo que nace el Consejo Popular Juvenil, los grafitis tienen como temática la inconformidad de los jóvenes hacia las razzias.

Turistas europeos llevan el grafiti a sus países de origen a través de comentarios, fotografías y artículos periodísticos.

Se organizan las primeras exposiciones de graffiti en Europa. En Roma, Claudio Bruni expone el graffiti de Lee en la Galería Medusa. En Ámsterdam,

Yaki Kornblit intenta introducir al grafiti en un circuito comercial, ya que el público de su galería es el mismo del pop art.

A principios de los 1980's, la cultura hip hop, el punk y otras subculturas, fueron tomando su forma en Bogotá. Muchas de estas nuevas identidades culturales en las ciudades se esparcieron a través de viajeros que traían de Estados Unidos y Europa nuevas formas de vivir en la ciudad, así como a través de distintos programas de televisión que presentaban videos musicales, películas y documentales.

1983-1985

Kornblit ayuda a grafiteros como Futura 2000, Crash, Ramell, Zee, Blade,

Seen, Pinky Zephir entre otros, a dar a conocer su obra al público europeo. Los jóvenes participan en una exposición performance en el Museo Boymans von Beuningen de Róterdam.

Películas/documentales como Beat Street de 1984 y Wildstyle de 1983 dieron fuertes nociones sobre una estética concreta.

1985

El grafitero Jean Paul Basquiat colabora en algunos proyectos artísticos con Andy Warhol.

La revista Slang en su edición #1, publicó un grafiti hecho por Rick y Pin en 1987, dentro del caño de la 127.

**Década de los
90**

El grafiti se consolida en Estados Unidos de América, Europa y México, además de otras ciudades del mundo. Nuevas protestas en distintos puntos del orbe manifiestan el desencanto de los jóvenes.

El fenómeno grafiti comienza a ser estudiado en proyectos y tesis de licenciaturas, maestrías, doctorados por diversas instituciones. La mayoría de las ocasiones, los diferentes enfoques pasan por alto la crítica

cultural, la naturaleza del graffiti, así como los aspectos icónicos, referenciales, simbólicos y de análisis que conforman al graffiti.

Las aproximaciones lingüísticas que se hacen al graffiti son, en su mayoría, superficiales y anecdóticas.

Se dejan fuera aportaciones de estudio culturales y de intertextualidad, entre otras.

Hay un interés por registrar y difundir el graffiti. Abundan las revistas de graffiti en Europa. La calidad y el contenido de las mismas son muy variados, a tal grado que mientras algunos fanzines de graffiti son elaborados en fotocopias en blanco y negro, otros se distribuyen a través de internet.

Internet se convierte en un medio esencial de contacto entre los investigadores del graffiti en todo el mundo.

Desde sus inicios, las publicaciones de graffiti han reflexionado poco entorno al fenómeno del que son parte. Con el paso del tiempo, las mejores revistas de graffiti, poco a poco comienzan a incluir artículos, reportajes y

entrevistas, realizados a grafiteros y demás personas pertenecientes o relacionadas, con la cultura hip hop.

El grafitero Oliver Montagnon clasifica y documenta fotográficamente, en su libro Sabotaje, Le Graffiti Art Sur Les Trains D'Europe, piezas hechas por todo el continente europeo.

En Colombia desde 1993 hasta el 2006 se publicaron un promedio de 2 artículos por año relacionados con el grafiti que incluyen en sus titulares palabras como: “lenguaje”, “arte”, “ciudad”, “urbana”, prestando especial atención al Festival Hip Hop al Parque desde el 2001. En 1998 empieza una nueva escuela

1996

Barry Mc Gee Twist, es comisionado para hacer un graffiti mural en el Museo de Arte Moderno de San Francisco.

El texto Theory of Style del grafitero alemán Styleonly, llama la atención porque su entrega, es por encargo y a través del correo postal. Su objetivo básico es establecer las bases conceptuales del grafiti.

1999 Es fundado el Colectivo Neza Arte Nel por alumnos egresados de “La Esmeralda”.

2000 Nace la Fábrica de Artes y Oficios de Oriente (FARO) como parte del Instituto de Cultura de la Ciudad de México. La inauguración corre a cargo de Rosario Robles, Jefa de Gobierno del Distrito Federal.

El arquitecto Alberto Kalach es el responsable de la edificación del FARO pensada originalmente para albergar una subdelegación.

Siglo XXI

2002 En México comienza a circular la revista Graffiti; Arte Popular. Es mensual y de la Editorial Mina.

La Delegación Miguel Hidalgo adquiere un camión de limpia que cuesta dos millones de pesos. Su función es la poda, el barrido de calles y el retiro de grafiti.

En la mencionada Delegación se donan 90 mil metros lineales a jóvenes grafiteros para evitar que éstos pinten sus grafitis en monumentos, como ocurre en la Delegación Cuauhtémoc donde existen poco más de mil monumentos históricos.

El 7 de marzo nace en Tijuana el colectivo Bulbo, a través de éste un grupo de jóvenes da a conocer su propuesta televisiva, radial y periodística.

2003

Según autoridades, el presupuesto para el FARO es de 2 millones y medio de pesos.

Benjamín González es el director.

Se constituye una asociación civil encargada de promover donaciones y apoyos para el FARO, con el fin de aumentar el presupuesto mensual que es de unos 40 mil pesos.

Creadores provenientes del FARO proponen un proyecto denominado Nuevo Faro a la Secretaría de Cultura del Distrito Federal. Su ubicación pensada en la Colonia Doctores.

El Gobierno del Distrito Federal firma con Leoluca Orlando, ex alcalde de Palermo y Presidente del Programa Renacimiento Siciliano, un convenio que pretende crear una cultura de legalidad en las distintas escuelas capitalinas.

Marcelo Ebrard, secretario de Seguridad Pública firma con Leoluca Orlandoun convenio en el cual éste último se compromete

a trabajar tres años directamente en el programa. Orlando señala que la opción propuesta para Palermo es viable para la Ciudad de México.

El ex alcalde italiano propone iniciar con tres Delegaciones (cuadrantes). Una vez nombrados los Coordinadores Generales en cada una de ellas, Orlando y su equipo comandado por Aldo Cívico, Director de la Oficina del Instituto del Renacimiento Siciliano en Nueva York, planean la capacitación de personal para combatir a la delincuencia capitalina desde todos los ámbitos sociales.

La Secretaría de Seguridad Pública del Distrito Federal (SSP) recibe asesoría internacional para combatir la delincuencia, de por lo menos 12 países.

México y Colombia, en Latinoamérica, junto con Georgia, conforman una red mundial que promueve la cultura y la economía de la legalidad. Jóvenes integrantes del Circo Volador pretenden obtener las bardas utilizadas en las campañas políticas de las

elecciones del 6 de julio, para realizar sus grafitis.

Unos 20 mil jóvenes entre los 13 y los 28 años hacen graffiti en la Ciudad de México. Se concentran, principalmente, en las Delegaciones Iztapalapa, Azcapotzalco y Álvaro Obregón.

El Director de Seguridad Pública en Iztapalapa, Federico Peña organiza el Segundo Encuentro del Programa de Recuperación de Espacios Públicos. Tal medida es una de las recomendadas por Leoluca Orlando. Entre otras actividades se organizan talleres de graffiti.

El Gobierno del Distrito Federal gasta 30 pesos, en promedio, para despintar un metro cuadrado de graffiti o de propaganda. Sólo la Delegación Gustavo A. Madero invierte en la limpieza de bardas unos 990 mil pesos al año.

La SSP crea la unidad antigraffiti misma, que inicia su labor en el monumento a Rufino Tamayo. La acción obedece a la propuesta de Rudolph Giuliani, exalcalde de Nueva York,

quien piensa que las pintas o grafiti pueden servir para el intercambio de mensajes entre bandas con objetivos ilícitos.

Ebrard distingue tres tipos de grafiti: el artístico, el cual es el único que la Unidad antigrafiti respetará; el segundo es el utilizado por delincuentes y narcotraficantes y por último, el tercero es el destructivo.

Se autoriza la realización del primer mural grafiti, en el metro. Más de 50 grafiteros pintan unos mil kilómetros cuadrados de ajolotes en las bardas de confinamiento del metro, en el tramo comprendido entre las estaciones Agrícola Oriental y Zaragoza de Línea A.

El plan de pintar ajolotes en unos 25 kilómetros es un proyecto encabezado por Oscar Rivera Meneses de la agrupación Neza Arte Nel.

En noviembre nace la revista Rayarte. Es editada por SOMA.1, después por Editorial Graff. Es bimestral y de circulación nacional. Tomás Brumes su editor general.

2004

Se publica la revista mensual Virus; Graffiti. Street. Magazine. De Editorial Toukan. Así mismo Graffiti; Arte Popular de Editorial Mina, publica la Revista Calendario.

Entra en vigor, en agosto, la Ley de Cultura Cívica para el Distrito Federal.

En septiembre comienza a circular Black Book. Su contenido básico son bocetos de graffitis. La publica mensualmente Editorial Graff. En diciembre Editorial Mina lanza al mercado la revista Graffiti en Video que incluye un disco compacto. Su circulación es mensual y se distribuye en todo el país.

2013

El decreto 75 del alcalde de Bogotá, "promueve la práctica artística y responsable del graffiti en la ciudad y se dictan otras disposiciones" intenta fomentar y crear espacios para que los grafiteros hagan practica de su arte.

Texto: Alfabeto Graffiti
Después de estudiar Diseño de comunicación en Alemania y dedicarse a las

<http://www.garuy.com/arte-y->

letras, Claudia Walde, mejor conocida como [cultura/libros-sobre-](#)
Mad C, le dio rienda suelta a su gusto por el [graffiti](#)
Street art y se convirtió en grafitera.

De ahí, quiso unir sus tres facetas y se dispuso a recorrer 30 países en busca de catalogar el abecedario del graffiti.

El libro, que en el título simple describe su anterior hazaña, consta de 319 páginas en las cuales se combina la fotografía, la historia del graffiti y la tipografía, o el registro de 26 letras, de 154 artistas callejeros.

Barcelona 1000 Graffiti

Esta publicación es un reportaje fotográfico sobre el graffiti en Barcelona, ciudad convertida hoy en punto de encuentro para grafiteros de todo el mundo.

La autora de las fotografías, Rosa Puig, ha plasmado escenas de interés estético, centradas algunas de ellas en un componente concreto (bicicleta, mobiliario urbano, residuos...) y otras, en el entorno o en personas. Todos ellos, elementos que se funden con el graffiti o el muro. 'He querido mostrar escenas interesantes para una foto-fija. La fusión de la imagen con la pared, o con los desperfectos de ésta,

despiertan en mí una necesidad de preservar la memoria visual', comenta Puig.

Graffiti. Arte Urbano de los cinco continentes. Alrededor de 2 mil fotografías componen este libro, las cuales ilustran el trabajo de los artistas de los cinco continentes. El estilo, las formas y los temas que se expresan cuenta la realidad actual que se vive, así como los intereses de los 180 grafiteros.

El autor del libro es Nicholas Ganz, alias “Keinom” es un pintor, diseñador, escritor y trotamundo que gusta de trabajar en la calle, documentándola desde sus diversas expresiones.

Graffiti mujer. Arte urbano de los cinco continentes.

Del mismo autor del libro de arriba, Nicholas Ganz, Graffiti mujer reúne el trabajo de 125 mujeres de todo el mundo, entre ellas Lady Pink, Mickey, Swoon, por citar algunas.

3.2.3. Marco Legal

Juan Daniel Melo (2014) en la página Web de “Muñoz Abogados” abordó el tema de la legalidad del grafiti, en un artículo que llamó “Protección del grafiti a través del derecho de autor”, allí afirma que éste siempre está asociado con el vandalismo, por lo cual se tiende a

creer que es ilegal, cuando eso no es real. Si el grafitero cuenta con la autorización del dueño de la pared el grafiti es legal (pr.1) y que incluso algunos pueden ser protegidos por la ley cuando sean reproducibles o “se puedan divulgar por cualquier forma o medio conocido o por conocer, independientemente de la propiedad sobre el objeto material en el cual esté incorporada la obra y de la calidad o complejidad de ella” (pr.2).

Lo anterior, quiere decir, que se protegen los grafitis que son solamente frases y las pinturas originales muy trabajadas, teniendo en cuenta que no siempre implican daño en bien ajeno y que “en ocasiones especiales, un grafiti puede incluso valorizar un inmueble, dependiendo del prestigio del grafitero y la calidad del grafiti” (pr.2) y todos los grafitis legales o no son protegidos por el derecho de autor, por estar construido en un soporte físico, en este caso el muro.

Pero también se debe aclarar que así el grafiti haya sido hecho en el muro de una propiedad ajena, el dueño del inmueble no tiene los derechos de autor; la ley colombiana solo concede este derecho al autor en el momento de hacer la obra en un soporte material. Así mismo, si el muro es destruido por el dueño del inmueble y el grafiti es ilegal, el grafitero no podrá demandar al dueño por la destrucción de su obra artística (pr.3), claro que:

...no puede perderse de vista que el artista (grafitero) no cuenta con ningún derecho de propiedad sobre el inmueble y el dueño (precisamente en su calidad de dueño) podrá disponer de su inmueble como mejor le parezca, en consonancia con las leyes urbanísticas que apliquen (Melo, 2014, pr.3).

En lo relativo a los grafitis no hay una ley en la legislación colombiana que explícitamente hable de ellos como delito, aunque el art. 265 del Código Penal considera “daño en bien

ajeno” pintar la pared de una casa sin autorización o cualquier bien del Estado y la pena por este delito, si es denunciado, puede ser de cárcel o multa en dinero.

Pero en general el arte callejero está cobijado por la Constitución Política de Colombia 1991 en diferentes artículos, por ejemplo el Art. 20 aplicará a nuestro estudio, si se concibe el grafiti como expresión y difusión de un pensamiento y una opinión que transmite un mensaje de carácter social. Dicho artículo dice:

Se garantiza a toda persona la libertad de expresar y difundir su pensamiento y opiniones, la de informar y recibir información veraz e imparcial y la de fundar medios masivos de comunicación. Estos son libres y tienen responsabilidad social. Se garantiza el derecho a la rectificación en condiciones de equidad. No habrá censura.

Es importante subrayar que este es un Derecho Fundamental de la Constitución Política, estos son los derechos primordiales en cualquier constitución del mundo. Por su parte el informador virtual de los docentes de derecho de la Universidad de Antioquia (2016) define derechos fundamentales así:

Son los derechos inherentes a la persona humana. Usualmente se les ha identificado con los derechos individuales, sin embargo en Colombia han sido reconocidos por la Corte Constitucional algunos derechos pertenecientes a la llamada segunda generación, es decir, ha reconocido como derechos fundamentales ciertos derechos sociales que son necesarios para que la persona humana cuente con una vida digna (p.1).

Nuestra Corte Constitucional publicará el 22 de mayo de 2007 la Sentencia T-391/2007 cuyo Magistrado ponente fue el Dr. Manuel José Cepeda Espinosa, donde se amplía y explica el artículo 20 de la Constitución Política, exponiendo como esta norma constitucional abarca

varios derechos que se agrupan bajo el concepto genérico de libertad de expresión: “Se trata de un sistema de derechos y libertades fundamentales, que usualmente se protegen en forma conjunta, y que cubren las diferentes etapas del proceso de expresión y comunicación del ser humano actual” (p.1). Dichos elementos normativos son:

- ✚ La libertad de expresar y difundir el propio pensamiento, opiniones, informaciones e ideas, sin limitación de fronteras y a través de cualquier medio de expresión –sea oral, escrito, impreso, artístico, simbólico, electrónico u otro de elección de quien se expresa- y el derecho a no ser molestado por ellas. Esta libertad fundamental constituye la libertad de expresión stricto sensu, y tiene una doble dimensión – la de quien se expresa, y la de los receptores del mensaje que se está expresando.
- ✚ La libertad de buscar o investigar información sobre hechos, ideas y opiniones de toda índole, que junto con la libertad de informar y la de recibir información, configura la llamada libertad de información.
- ✚ La libertad de informar, que cobija tanto información sobre hechos como información sobre ideas y opiniones de todo tipo, a través de cualquier medio de expresión; junto con la libertad de buscar información y la libertad de recibirla, configura la llamada libertad de información.
- ✚ La libertad y el derecho a recibir información veraz e imparcial sobre hechos, así como sobre ideas y opiniones de toda índole, por cualquier medio de expresión. Junto con los anteriores elementos, configura la libertad de información.
- ✚ La libertad de fundar medios masivos de comunicación.
- ✚ La libertad de prensa o libertad de funcionamiento dichos medios masivos de comunicación, con la consiguiente responsabilidad social.

- ✚ El derecho a la rectificación en condiciones de equidad. La prohibición de la censura, cualificada y precisada por la Convención Americana sobre Derechos Humanos-
- ✚ La prohibición de la propaganda de la guerra y la apología del odio, la violencia y el delito, cualificada y precisada por la Convención Americana sobre Derechos Humanos y la Convención internacional sobre la eliminación de todas las formas de discriminación racial.
- ✚ La prohibición de la pornografía infantil.
- ✚ La prohibición de la instigación pública y directa al genocidio.

Además, en este mismo sentido, La Corte Constitucional de Colombia también ha trabajado la libertad de expresión a que alude el Art. 20 de la Constitución Política, en múltiples sentencias, buscando siempre su protección y destacar su trascendencia democrática.

Algo semejante sucede con la Declaración de Principios sobre Libertad de Expresión, quien en el principio No. 1 dispone que “La libertad de expresión, en todas sus formas y manifestaciones, es un derecho fundamental e inalienable, inherente a todas las personas” (Comisión Interamericana de Derechos Humanos, 2015, citado en Colombia: La vida por un graffiti, p. 1).

Obviamente cualquier interpretación que se tenga sobre este artículo entenderá que se refiere a la libertad de expresión en todas sus formas y revelaciones, porque este no es un derecho limitado y cobija manifestaciones políticas, religiosas, sociales, artísticas y sobre todo culturales.

Así mismo, Andrés Monroy Gómez (2011) en el artículo “Colombia: La vida por un grafiti” narra como el relator de las Naciones Unidas para la libertad de expresión, Frank La Rue, destacó la trascendencia que tienen los grafitis para la libertad de expresión (prr.10) y así mismo señala como una editorial de la Fundación Arte & Ciencia del mes de octubre, afirma que:

...existe una creencia prejuiciosa entre los detentadores del poder a todo nivel, de que escribir en las paredes es ilegal. Dicen: nada bueno escriben quienes recurren a los muros y sobre todo si lo hacen a escondidas y de noche. Pero una ciudad que no tenga estos testimonios de los marginados es sospechosa. Esa limpieza bien puede ser fruto de una asepsia represiva, intolerante y demasiado organizada, tanto, que aparentemente no hay nada que decir (prr.11).

Igualmente y volviendo a la Constitución Política de Colombia 1991, se afirma que un fin esencial del Estado es:

Servir a la comunidad, promover la prosperidad general y garantizar la efectividad de los principios, derechos y deberes consagrados en la Constitución; facilitar la participación de todos en las decisiones que los afectan y en la vida económica, política, administrativa y cultural de la Nación; defender la independencia nacional, mantener la integridad territorial y asegurar la convivencia pacífica y la vigencia de un orden justo (Art. 2).

Y además es obligación del Estado “proteger las riquezas culturales y naturales de la nación” (Art. 8), dentro de los cuales indudablemente se encuentra el arte callejero y el grafiti como expresión de él.

Igualmente, el artículo 71 de la Constitución Política de 1991 establece que “la búsqueda del conocimiento y la expresión artística son libres”; y en este mismo sentido, el artículo 18° de la Ley 397 de 1997 estipula que el Estado, a través del Ministerio de Cultura y las entidades territoriales, "establecerá estímulos especiales y promocionará la creación, la

actividad artística y cultural, la investigación y el fortalecimiento de las expresiones culturales". Claro, que no se debe perder de vista que el artículo 82 de la Carta Política consagra que es deber del Estado: "velar por la protección de la integridad del espacio público y por su destinación al uso común, el cual prevalece sobre el interés particular".

En este sentido, el artículo 5° de la Ley 9ª de 1989, por la cual se dictan reglas sobre reforma urbana a nivel nacional, define el espacio público en los siguientes términos:

Entiéndase por espacio público el conjunto de inmuebles públicos y los elementos arquitectónicos y naturales de los inmuebles privados, destinados por su naturaleza, por su uso o afectación, a la satisfacción de necesidades urbanas colectivas que trascienden, por tanto, los límites de los intereses individuales de los habitantes.

En este mismo sentido la Constitución Política Colombiana del 91, plantea en su artículo 79 que las comunidades pueden tomar sus propias decisiones y el Estado protegerá su diversidad:

La ley garantizará la participación de la comunidad en las decisiones que puedan afectarlo y que es deber del Estado proteger la diversidad e integridad del ambiente, conservar las áreas de especial importancia ecológica y fomentar la educación para el logro de estos fines (Art. 79).

Dado que la investigación se circunscribe al Valle de Aburrá donde se interpretaran algunos grafitis y murales, identificando la ideología política que transmiten al conglomerado social, de tal manera que se pueda hacer un estudio comparativo con el pensamiento que los artistas tuvieron en cuestión su subjetividad, se hace significativo en el componente legal, comentar el acuerdo que hizo la alcaldía de Medellín con los grafiteros para "crear una ruta unificada de grafitis".

El periodista de El Colombiano Rodrigo Martínez Arango publicó el 26 de noviembre de 2013 un comentario llamado: “En acuerdo con la Alcaldía, Medellín tendrá una ruta unificada de grafitis” donde expone que este acuerdo surgió a raíz de la voz de repudio expresada por los grafiteros “por la destrucción, el sábado pasado, de un mural que pintaron en el deprimido de la calle San Juan”. Y agrega que la secretaria de Cultura dijo que:

Acordaron crear una mesa de trabajo que cumplirá los siguientes objetivos: establecer una ruta de comunicación entre grafiteros y administración municipal; concertación y marcación de paredes disponibles y reconocidas por el Municipio, y acuerdos sobre una agenda de trabajo, entre otras (prr.1).

Luego, describe el comentario de dos grafiteros “Perro” y “El Chavo”:

Daniel Quiceno, "Perro", uno de los más de 200 grafiteros que elaboró el mural opinó que su destrucción fue una falta de respeto a la libre expresión de la juventud y lamentó que en la Alcaldía "haya funcionarios tan conservadores y poco capacitados, que no entienden el valor del arte callejero" (prr.3).

"El Chavo" del colectivo de Hip Hop Kolacho, de la comuna 13, relató que el sábado, hacia las 11:30 a.m., pasó por los bajos del puente San Juan y observó a unos trabajadores que borraban con pintura gris los grafitis que habían hecho dos semanas atrás como homenaje al joven grafitero muerto en Bogotá en un operativo de la Policía. "Les pregunté por qué estaban destruyendo las obras. Uno de ellos respondió que trabajaban para un contratista, a quien el Municipio le había pedido limpiar los muros de la ciudad para la Navidad"(prr.4), dijo el joven.

Los grafiteros dijeron que esperan que les permitan reponer el mural destruido.

De acuerdo con la Redacción del Periódico El Tiempo del 14 de abril de 2014, en el artículo titulado “Se revive polémica por los grafitis en Bogotá, Incidente con frases neonazis sobre mural en honor a víctimas de la UP desató polémica”, se afirma que en Medellín el proceso de construcción de grafitis ha sido concertado entre la alcaldía y los colectivos de artistas callejeros. La Alcaldía ha asignado muros en el centro, en las estaciones del Metro y otros lugares específicos de la ciudad para que sean intervenidos por los colectivos de grafiteros (pr.1).

Y que en Cali, aunque no existe una ley que fije normas para pintar grafitis, según Anderson García, del “Movimiento Graffiti Cali”, con autorización de la Alcaldía se han pintado las paredes en varios sectores de la ciudad (pr.1).

En cambio en Barranquilla, “No hay permisos”, dice el grafitero ‘Shot’. Pero la Alcaldía les ha ofrecido espacios para expresarse. Además, ellos deben pedir permiso a los dueños de los predios donde quieren rayar. Si no, pueden ser detenidos por horas (pr.2).

La Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte de la Alcaldía Mayor de Bogotá publicó en su página Web un artículo llamado “La práctica del grafiti se reglamenta en Bogotá”, donde plantea como el Grafiti en Bogotá fue, hasta 2011, una práctica para la que no existían normas claras. Ni para las entidades públicas, ni para los grafiteros o los ciudadanos interesados, era claro dónde se podía hacer uno, cuál era la sanción por hacerlo indebidamente, quién debía promover las características artísticas responsables de esta expresión, etc. (pr.1).

La muerte del grafitero Diego Felipe Becerra puso en evidencia la necesidad de promulgar una reglamentación para Bogotá que aclarara el panorama y otorgará bases sólidas que rigieran las acciones tanto de los grafiteros y ciudadanos, como de los funcionarios encargados del control policivo y ambiental de la ciudad. Desde la sociedad civil, las

instancias judiciales y las instancias gubernamentales se hicieron llamados perentorios para la pronta reglamentación de la actividad (prr.2).

El Concejo Distrital profirió entonces el Acuerdo 482 del 26 de diciembre de 2011 que le otorgó facultades y competencias a la administración pública para la reglamentación y control de la práctica.

La Secretaría General de la Alcaldía Mayor organizó en el primer trimestre de 2012 una mesa interinstitucional para discutir y elaborar una propuesta de Decreto Reglamentario del Acuerdo 482 en la que participaron las secretarías General, de Gobierno, de Cultura, Recreación y Deporte, de Ambiente y de Planeación, además del DADEP, el IDU, el IDRDR y el IDARTES. La recomendación general resultante, más allá del contenido del proyecto de Decreto mismo, fue ampliar las consultas en especial a los grafiteros de la ciudad, directos afectados por la reglamentación que se trabajaba (prr.3).

3.3. Sistema Teórico

Escribir un graffiti en la calle,

es llamar la atención del otro, para decir, expresar, comunicar.

Es transmitir un mensaje cargado de proposiciones como:

la necesidad de un espacio en común,

Para que la comunicación tenga la oportunidad de llevarse a cabo.

Así como la posibilidad de considerar la identidad como parte importante de las actividades diarias de la propia vida humana

(Arreola, 2005, p. 25).

El sistema teórico de la investigación se construye para comprender desde qué posturas teóricas los investigadores articulan los conceptos rastreados en el marco referencial, con la interpretación que hacen de los graffitis en la praxis investigativa y las preguntas problemáticas planteadas en el momento lógico del estudio.

El primer elemento clave del sistema que se plantea es el concepto de teoría, palabra que viene del griego (θεωρία, θεωρειν) y Tadeo Morales (2011) en su texto “Fenomenología y Hermenéutica como Epistemología de la Investigación” dice que según la Real Academia Española (diccionario en Línea) la palabra teoría tiene las siguientes acepciones:

Conocimiento especulativo considerado con independencia de toda aplicación. O, serie de leyes que sirven para relacionar determinado orden de fenómenos. O, hipótesis cuyas consecuencias se aplican a toda ciencia o a parte muy importante de ella y entre los antiguos griegos procesión religiosa. (Real Academia Española, diccionario en línea, citado en Morales, 2011, p.32)

Por otra parte, además de estos significados de la Real Academia, para los griegos la palabra teoría también significaba mirar, observar, contemplar, ser espectador. Y ser theoro o sea asistir o ser enviado del Estado a juegos, oráculos o funciones sagradas; por su parte Balagué (1968) habla de teoría como contemplación. Y, precisamente este sentido coincide con el de la Enciclopedia Wikipedia (on line) cuando define teoría como *observar* y se refiere a un pensamiento especulativo y esta palabra viene de theoros (vista-ver). *Teoría* es utilizada para representar algo temporal o no completamente existente; y en este mismo sentido, se asume la citación que ejerce Morales frente a la postura de Fatone (1969):

El conocimiento es una contemplación. Esta es la concepción propia de la filosofía griega. Para los griegos, conocer es ante todo “ver”. Platón dice que “la filosofía se debe a la vista”; nada de lo que acerca del universo decimos hubiéramos podido decirlo si estos ojos que ven las estrellas, el sol, el cielo; por ellos tenemos, además, según Platón, la noción de número y de tiempo; gracias a ellos podemos indagar el universo... Conocer es ver, para conocer basta ver; si hay quienes no conocen es porque no ven o porque “no quieren ver” (p. 97).

Por ello se elabora esta investigación entendida como una propuesta teórico-práctica, en el sentido Praxeológico, la cual emerge cuando se alcanza la interpretación del grafiti en la práctica investigativa; o sea, el sentido del theoro griego y se triangula como ejercicio investigativo. Además, se piensa como Mary Guanipa (2009):

Cuando vamos a investigar, se requiere de una reflexión sobre los conceptos clave que giran en torno a la ciencia que se han convertido en una tarea compleja porque existen riesgos de asumir fórmulas y estereotipos esquemáticos, que están muy lejos de explicar el verdadero sentido de la investigación: el conocimiento científico, el método, la técnica, la ciencia, investigación científica (Guanipa, 2009, p.32).

Continuando con este sistema, se aceptan los postulados de Mario Bunge (1982) sobre la existencia del conocimiento científico “cotidiano, sistemático, general, legal, predictivo y fáctico” (p. 5) y otro “superficial, no sistemático, acrítico y práctico”

Al relacionar estos dos tipos de saberes, se reproduce el pensamiento humano porque éste es el camino para alcanzar la verdad objetiva dado que, el contenido de los conocimientos no depende de la voluntad ni de los deseos del sujeto (p.5).

A su vez el método de investigación se aborda como el camino para llegar a un fin, que en este caso es un escenario social –la calle-, un acontecimiento o un prodigio, una rareza o algo maravilloso llamado grafiti, que es comprendido de forma ordenada y sistemática.

Y al hilo del discurso, se debe resaltar que desde la epistemología todas las ciencias, los saberes y las disciplinas, andan buscando un método con carácter universal, que elimine toda forma de subjetivismo, como propone el mundo de la vida positiva actual: homogenizar... consumo masivo sostenible. Esto significa que:

...el método en la práctica investigativa, constituye la manera ordenada y sistemática para conocer una situación, evento o fenómeno. El orden, se refiere a cómo están ubicados los elementos que hacen parte de un proceso indagatorio... Lo sistemático, comprende el conjunto de reglas y procedimientos que contribuyen a alcanzar los objetivos determinados (p.5)

Se cree que este es el debate epistemológico que se ha planteado al interior de la mayoría de ambientes investigativos y se resume en el dualismo para abordar el método: investigación nomológica, que busca establecer leyes universales Vs investigación ideográfica, donde cada fenómeno es único; investigación naturalista Vs investigación experimental; la investigación cuantitativa Vs la investigación cualitativa; el positivismo Vs la hermenéutica. Estas

bifurcaciones se resuelven en las investigaciones que abordan la realidad social, cuando se tiene en cuenta su carácter histórico, como explica Ana Rico de Alonso (2006):

Las disciplinas que investigan la realidad social son producto de un proceso histórico y se encuentran en continua transformación y son condicionadas por múltiples exigencias, tanto las inherentes a la búsqueda del conocimiento, como las que provienen de las condiciones culturales, políticas y económicas de las sociedades en que se generan (p.6).

En este sentido esta investigación es cualitativa en cuanto ve el orden social como no predecible, que no busca revelar verdades sino más bien comprender, de ahí su carácter hermenéutico que se aborda y para ello parte de conceptos guías más que de teorías formales, además que la información es recogida a partir de la observación y los testimonios de los grafiteros-muralistas; en este mismo sentido, la triangulación se realiza articulando las preguntas problémicas, con los conceptos teóricos rastreados y los encuentros con la dupla grafiti-grafitero/mural-muralista, de tal manera que se posibiliten interpretaciones pertinentes, admitiendo la subjetividad de los participantes y valorando la comunicación próxima con ellos; además implicando en todos los momentos de la investigación, el contexto centrado en el distintivo de cada grafiti o mural con su autor, no en generalizaciones. En palabras de Ana Rico de Alonso (2006) se diría: “El paradigma cualitativo plantea que lo social sólo puede ser abordado a través de una vía que debe tener en cuenta el carácter simbólico, subjetivo, cultural e histórico de la realidad social” (p. 8).

Obviamente, el método de hacer investigación se diferencia de las técnicas, aunque muchas veces los han confundido; además, se cree que las técnicas tienen un carácter más práctico y que en este estudio son interactivas, verificando que el método conecta todas las operaciones de la investigación y va más allá de ellas, en cuanto es un conjunto de instrumentos regidos

por normas y reglas, incluyendo fundamentos epistemológicos que conducen, encauzan y articulan lo determinado por los investigadores.

La presente investigación se inscribe, como ya se observó en el método hermenéutico, entendido como un proceso de interpretación que parte del estudio de la experiencia vivida y el objetivo de esa interpretación es “comprender” lo que ocurre con los grafitis y murales.

La hermenéutica, desde el paradigma cualitativo es desarrollada, como aspecto metodológico de la investigación. Este estudio evidencia sus implicaciones más significativas pero, como fundamentos epistemológicos necesarios para dar cuenta de la realidad del grafiti y mural. Ello sustentado en la perspectiva de Gadamer por la cual todos los métodos producen frutos hermenéuticos, asumiendo la hermenéutica como filosofía y generando perspectivas diferentes de la aplicación metodológica.

También es un aporte al sistema teórico pensar que la metodología de la hermenéutica es sistemática y saber que anteriormente era utilizada para interpretar textos teológicos. Igualmente que la hermenéutica se deriva de la fenomenología y que incluso algunos autores la denominan fenomenología hermenéutica.

En esta investigación hermenéutica, se focalizan grafitis/murales sin separarlos de su contexto ni de la mirada del investigador; no se interpretan casos, ni datos, ni objetos aislados. En este sentido los investigadores como hermeneutas activan su experiencia previa, su subjetividad, para poder orientarse hacia el objeto de su indagación, para poder hablar con sentido y convertirse en interlocutores del acontecimiento planteado por el arte callejero y así poder encontrar la fusión de horizontes.

De igual modo este proyecto no se deja influenciar por intereses particulares de clases sociales, ni se deja asimilar con el desciframiento de las palabras o frases, pues se entiende

que esta tarea del análisis lingüístico, se resuelve en el juego entre el significante y el significado.

Así mismo, como hermenutas los investigadores están muy atentos al qué y al cómo de los aspectos humanos, como preocupaciones, significados, experiencias, hábitos y prácticas de la vida diaria; así mismo, se tiene una percepción de las dificultades del grafitero o muralista, al hacer frente a su trabajo reconociendo las fortalezas y maneras de ser de ellos. En este sentido se entiende que se hace ciencia en cuanto se sabe cómo es la realidad del grafiti y el mural, “qué elementos la forman y cuáles son sus rasgos; luego se explican para llegar a establecer cómo se relacionan sus distintas partes y por qué es como es la realidad” (Sierra Bravo, 2005, p.1).

En este sentido es necesario definir la razón de ser de la investigación, la cual deriva en la identidad política de algunos colectivos grafiteros y muralistas del Área Metropolitana. Es por esto que el término colectivos juveniles prima en el sistema teórico, ya que según Garcés (2010) es la ideología política la que permite la creación de colectivos. Una de las principales muestras de la relevancia que están teniendo estos mismos en el siglo XXI comprende el fin de las “organizaciones juveniles”, ya que la razón de estos depende de la comunicación y adicional a esto, su necesidad de establecer relaciones interpersonales a partir de las diversas características en común para que así se genere una identidad grupal que los distinga.

El ocupar un espacio en la tierra y hacerle frente al curso en el que se mueven las políticas, los mass media y las ideas que puedan reclamarse como irracionales o no garantes de los derechos humanos, son el principal análisis de los colectivos juveniles. Es por esto que el espacio en el que se habita es fundamental para conocer con detenimiento la razón de las ideas de éstos colectivos. El espacio para analizar inicialmente responde a la longitud territorial; la escogida como primer enfoque del análisis correspondió a 60 kilómetros, los cuales comprenden todo el Valle de Aburrá. Teniendo en cuenta su gran extensión se

concluyó que dos Municipios del vasto territorio, cumplen con las necesidades que pretenden esclarecer la pregunta problémica.

Teniendo en cuenta el objetivo general de la investigación se realizaron ejercicios de observación en el “Valle de Aburrá” donde hubiera una mayor proliferación de representaciones artísticas y se distinguiera la sátira en el mural y graffiti en modo contra-discursivo. Los Municipios seleccionados fueron, Itagüí el cual está ubicado en sur de la subregión antioqueña, donde un colectivo de muralistas y grafiteros llamados “Colectivo Bonampak” ha realizado una serie de representaciones que permiten distinguir su filiación con las raíces indígenas y la recuperación de la memoria. Su fundación data del año 2015 y la mayoría de sus integrantes perteneció en el colectivo ya extinto “Latinoamérica”. Por ahora pintan y realizan talleres artísticos en varios barrios del Municipio e incluso en sectores externos a su lugar de origen.

Por su parte, en el Municipio de Bello catalogado como “ciudad de artistas”, algunas de sus fachadas se encuentran intervenidas por trazos, marcas y representaciones artísticas que reflejan ideologías, opiniones, identidad y discursos. Es desde esta serie de actividades que se optó por trabajar con artistas de la ciudad, más específicamente con “Nada Como Medellín”, la cual tiene una vigencia de 1 año y cuenta con la participación de artistas plásticos de la Universidad de Antioquia.

Es desde el conocimiento que se tiene como Comunicadores Sociales-Periodistas de la Corporación Universitaria Minuto de Dios, que se pretende realizar a partir de una metodología cualitativa la caracterizarán de las prácticas discursivas políticas e identitarias de los colectivos, para que así sean sus grafitis y murales la mayor muestra de lo investigado.

En el contexto de la investigación Stuart Hall (2003), expone en el artículo “¿Quién necesita identidad?” Precisamente las identidades se fundan dentro del discurso y no fuera del

mismo, deben ser consideraras productos en los ámbitos contextuales concretos de la formación interna, por medio de la especificidad de las estrategias que se desarrollan en el trascurso de la existencia, en este caso la del artista grafitero y muralista; quien marca su singularidad en la unidad del signo naturalmente formado por lo ya nombrado, es decir, una conexión entre la construcción de subjetividades o sea el pensar, declaración de la particularidad; la manifestación de un código, el hacer, resultando del constructo de la identidad planteada entre lo ya abarcado.

En consecuencia con lo manifestado también la identidad se establece por la diferencia entre los sujetos, no por la igualdad entre ellos, la correlación con lo que el sujeto no es, con lo que no lo identifica, con lo que carece y se le ha designado en lo extrínseco constitutivo, o sea lo que no lo acepta como propio. (Derrida, 1981 & Laclau, 1990 & Butler 1993, citado por Hall, 2003, prr.34).

Y por último es necesario resaltar que toda la investigación se enmarca en el modelo de la comunicación de David Berlo. La teoría del académico definió cada uno de los protagonistas, herramientas y elementos que participan en la acción de la comunicación, siendo la exposición de éste frente a las dinámicas del emisor las que más pueden distinguirse en este estudio investigativo, puesto que puede relacionarse con la intención, dirección y contextualización del artista que es representado en todo el trascurso del sistema teórico expuesto.

Uno de los elementos que se articula con las prácticas discursivas sean en cuestión al aspecto político o identitario de un artista, según Berlo dependen del factor de la socio-culturalidad, es por esto que Fierros (2012) expone:

Los sistemas sociales y culturales determinan en parte la elección de las palabras que la gente usa, los propósitos que tiene para comunicarse, el significado que se da a ciertos vocablos, su elección de receptores, los canales que utiliza para uno u otro tipo de mensaje, etcétera. (p.6)

Después de la selección de un público, espectador o receptor en específico del mensaje, el artista a partir de este factor sociocultural, determinará en sus grafitis o murales la distinción de su contexto. Esta dependerá de los siguientes apartados:

Los artistas urbanos generan una intención en un público específico, es decir, han seleccionado a una población para comunicar.

La selección del arte urbano sea a partir del grafiti o el mural, se convierte en un canal para la transmisión del mensaje.

El propósito o intención de transmitir un contenido puede resumirse a la práctica discursiva con un enfoque político o identitario.

Diseño del proceso metodológico

4.1. Supuestos teóricos

Enfoque: cualitativo.

Paradigma: hermenéutico.

Tipo de investigación: hermenéutico o comprensivo.

Alfredo González Morales (2003) plantea en el texto “Los paradigmas de Investigación en las Ciencias Sociales”:

Un paradigma es lo que comparten los miembros de una comunidad científica y a la inversa una comunidad científica consiste en unas personas que comparten un paradigma»

(Khun, 1986, p.271); un paradigma significa una cosmovisión del mundo compartida por una comunidad científica; un modelo para situarse ante la realidad, interpretarla y darle solución a los problemas que en ella se presentan (González, 2003, p.1)

Teniendo en cuenta lo anterior, los supuestos teóricos son ontológicos, epistemológicos y metodológicos; este proyecto está inscrito en el paradigma interpretativo, no obstante, es necesario definir los supuestos dimensionados según la definición del autor y la naturaleza de lo que se plantea investigar.

El supuesto ontológico hace referencia a la naturaleza críptica del grafiti, caracterizado porque lo construyen generalmente colectivos urbanos, constituidos por sujetos que se identifican entre ellos en su actividad clandestina en el espacio urbano, usando el anonimato como imposibilidad de identificar al autor del grafiti. (p.2).

Esta actividad oculta e ilegal en la mayoría de los casos, permite mostrar una variedad inmensa de formas en los grafitis con significados y tonalidades difíciles de valorar por el transeúnte al desconocer los signos, símbolos, letras y en general los códigos semánticos y gramaticales.

Entonces, los grafiteros son grupos cerrados de creadores culturales con leyes propias de comunicación interna, cuyo mensaje no va dirigido a un receptor determinado, está abierto a cualquier persona que se lo encuentre en la calle.

Esto significa que en el paradigma interpretativo como dice Mariane Krause en el texto “La investigación cualitativa - Un campo de posibilidades y desafíos” citando a Taylor & Bogdan, (1986) se postula una realidad que en este caso depende de los significados que los grafiteros le atribuyen a ella. Lo que ellos escriben, dibujan o rayan es producto de su concepción del mundo. Es la construcción de su realidad social.

El supuesto epistemológico lo constituye la certidumbre que tienen los investigadores de este estudio, donde el conocimiento sobre el grafiti y el mural es subjetivo, particular e irrepetible y en estrecha relación con el objeto investigado; con el fin de comprender profundamente su esencia, de donde nacen las funciones de estos artes callejeros como son informar sobre los acontecimientos que pasan en la vida diaria, marcar el territorio que es una actividad humana inmemorial y crear alternativas con relación a los medios de comunicación oficiales como formas de expresión distintas a las tradicionales.

Esto significa como dice Krause que la tarea como indagadores “es estudiar el proceso de interpretación que los actores sociales hacen de su "realidad", es decir, investigamos el modo en que se le asigna significado a las cosas” (Krause, 1981, p.7)

El supuesto metodológico indica la forma como puede obtenerse el conocimiento de las prácticas discursivas políticas y la identidad como coherencia entre el pensar, el hacer y el decir en los grafitis y murales; para ello se utilizan métodos y técnicas interactivas, las cuales están completamente articuladas lógicamente con los supuestos ontológicos y epistemológicos, para que así exista un mayor compromiso con la realidad del artista y sean los investigadores quienes se alejen del precepto de espectadores en el arte callejero, para que se ejerza un correcto análisis.

Se considera que estos tres supuestos teóricos metodológicos, dan la forma a la investigación en su perfecto encadenamiento e interdependencia interna determinando la naturaleza del paradigma interpretativo y siguiendo un camino que se nombra interpretativo participante (Krause, 1981, p. 7).

3.4. Lineamientos metodológicos

Los lineamientos metodológicos indican la forma cómo se puede obtener el conocimiento de las prácticas discursivas políticas y la identidad como coherencia entre el

pensar, el hacer y el decir en los grafitis y murales; para ello se utilizan técnicas interactivas como son la entrevista de grupo focal que se llamó Taller Interactivo, la entrevista semiestructurada a profundidad, la observación participante y la revisión documental fotográfica, completamente articulados lógicamente con el paradigma hermenéutico y los supuestos ontológicos, epistemológicos y metodológicos.




3.5. Pautas de acción

3.5.1. Criterios de muestreo.

El tipo de muestra fue intencional, porque se escogieron las unidades a entrevistar siguiendo criterios de conveniencia de los investigadores, de acuerdo con los objetivos del estudio; además, se utilizó la estrategia “bola de nieve” pues se encontró un informador clave y este identifica a otro a quienes entrevistar.

Las unidades son el “colectivo Bonampak” con sede en el municipio de Itagüí y está conformado por doce integrantes, liderado por el señor Kevin Arias y el colectivo “Nada como Medellín” conformado por dos integrantes con sede en el municipio de Bello, liderado por los señores Víctor Romero y Germán Sánchez.

Muestras por técnicas:

-  **Entrevista semiestructurada:** dos miembros de los colectivos trabajados, uno de Bonampak y otro de Nada Como Medellín.
-  **Taller Interactivo:** siete miembros de los colectivos trabajados, cinco de Bonampak y dos de Nada como Medellín.
-  Doce grafitis anónimos encontrados en el Valle de Aburra en cercanías a la Universidad de Antioquia y a la Calle Colombia con la Ochenta.

Captura de la información:

La captura de la información se hizo a través de diversos medios. Específicamente, en el caso de entrevistas y el taller interactivo, a través de un registro electrónico y en papel. En el ejercicio de las observaciones participantes, a partir de registro electrónico el cual fue transcrito a los diarios de campo. Y finalmente, en cuestión a documentos, a través de la recolección de material original, realización de fotocopias o el escaneo de los originales.

3.5.2. Procedimiento de recolección de información y ruta metodológica.

Objetivo general: Interpretar las representaciones artísticas urbanas como prácticas discursivas políticas e identitarias de los colectivos Bonampak en Itagüí y Nada como Medellín de Bello.								
Enfoque	Paradigma investigativo	Tipo de investigación	Objetivos específicos	Categorías iniciales	Técnicas	Muestra	Instrumentos	Utilidad de la técnica
Cualitativo	Hermenéutico	Interpretativa	Reconocer las prácticas discursivas políticas de los colectivos: Bonampak en Itagüí y Nada como Medellín de Bello.	Prácticas discursivas políticas.	Entrevista semiestructurada a los artistas urbanos. Observación:	Dos personas pertenecientes a los colectivos de grafiteros	Guía de entrevista. Diario de campo.	Indispensable en investigación hermenéutica.
			Identificar la identidad de los colectivos de grafiteros y muralistas Bonampak en Itagüí y Nada como Medellín de Bello.	Prácticas discursivas de identidad	Taller Interactivo sobre grafitis. Observación:	Siete personas pertenecientes a los colectivos de grafiteros	Guía de entrevista focal. Diario de campo	

			<p>Analizar el mensaje que transmiten los grafitis y murales realizados por los colectivos de grafiteros y muralistas Bonampak en Itagüí y Nada como Medellín de Bello</p>	<p>Representaciones artísticas: Grafiti y mural.</p>	<p>Observación: Rastreo de grafitis por la ciudad.</p> <p>Revisión documental fotográfica.</p>	<p>Diario de campo</p>	<p>Diario de campo. Formato de recolección de información</p>	
--	--	--	--	--	--	------------------------	---	--

3.5.3. Estrategias metodológicas

- ✚ Analizar las acciones humanas (grafiti), las situaciones sociales (colectivo) y el contexto (Bello-Itagüí).
- ✚ Profundizar en la comprensión del problema.
- ✚ Elaborar un guion sobre la situación del arte callejero y sus actores, los grafiteros y muralistas relacionándolo con su contexto.
- ✚ Interpretar, no explicar.
- ✚ El informe se redacta en un lenguaje cotidiano. Expresar la subjetividad en el lenguaje común no significa rechazar la objetividad.
- ✚ La investigación se entiende como un proceso de autorreflexión

3.6. Métodos de actuación.

Individuales con la realización de entrevistas semiestructuradas y a profundidad hechas a los grafiteros y muralistas.

Colectivos con la aplicación del instrumento en el Taller Interactivo “Que hace eso ahí” (Ver anexo No.1. Taller Interactivo).

Bibliográfico con la revisión documental.

3.7. Selección de técnicas e instrumentos

De acuerdo con Ana Rico de Alonso (2006) son múltiples las formas como podemos abordar la realidad social, desde lo empírico podemos observar el fenómeno que se va a

estudiar, cuestionarlo y buscar información escrita sobre él; esto es la técnica de *observación participante* (p.35), muy utilizada en esta investigación. Se dice que es participante porque:

Involucra la interacción social entre el investigador y los sujetos informantes en el contexto de los últimos y "durante la cual se recogen datos de modo sistemático y no intrusivo" (Taylor y Bogdan, 1992). En la observación participante el /la investigador/a tiene un papel concreto dentro del grupo que está observando (Rico de Alonso, 2006, p.35).

El instrumento utilizado para realizar la observación participante es el diario de campo o bitácora.

Por otra parte también se acercó al fenómeno preguntando a grafiteros de diferentes colectivos por el mismo; es por esto que se usaron las técnicas de entrevista de grupo focal que se llamó "Taller Interactivo" los cuales se realizaron con la participación directa en la situación problemática y el fenómeno social:

La entrevista por sí misma es un potente instrumento para recoger información en profundidad sobre la perspectiva de los actores acerca de diferentes fenómenos sociales. "Es una técnica mediante la cual el entrevistador sugiere al entrevistado unos temas sobre los que éste es estimulado para que exprese todo sus sentimientos y pensamientos de una forma libre" (Pérez, 1994: 41, citado por Rico de Alonso 2006, p.36).

Se entablaron algunos diálogos con los artistas de los colectivos para así, crear la herramienta aplicada en la técnica de entrevista semi-estructurada.

Para el taller interactivo se usó la Guía de Entrevista Focal (Ver anexo No. 1: Guía de Taller Interactivo).

Y algunas veces también fue necesario acercarse a la realidad por medio de la lectura, por lo cual se usó la técnica de revisión documental.

5. Resultados, codificación y sistematización de la información

5.1. Códigos de la entrevista

Pregunta	Respuestas		Codificación
	Kevin	Víctor	
<p>1. ¿Cómo se llama el colectivo y qué enfoque tiene?</p>	<p>Ahora venimos trabajando como colectivo en otros espacios. Nada pues dentro de ese espacio me dedico a realizar talleres, murales. Actividades que están un poco más arraigadas en el arte público. Más que todo en el arte de las conferencias y el trabajo con niños, y generalmente trabajo con la temática que más expone nuestro colectivo.</p> <p>El enfoque, es como más que llevar, sensibilizar sobre pues como lo que llamamos la sociedad occidental que es la que nos permea con la urbanidad, brindar un poco de lo que es la vida rural, de lo que es y fue la vida indígena, antes, durante pues del proceso de la colonización y ya pues como lo que queda hoy en día del resultado de eso. No es lo único que abarcamos sino que traemos otras prácticas, ya las mencioné ahorita muralismo, artesanías, y pues como las pedagogías populares.</p>	<p>Germán Sánchez y yo formamos un colectivo de arte callejero llamado Nada como Medellín, hacemos intervenciones artísticas callejeras, como más frescas, nos metemos con otro tipo de apropiación del espacio, no nos limitamos solamente a la pintura o al grafiti en la pared, sino que tratamos de salir de esos esquemas, es que se vuelve también como pues, hace poquito leí algo de una publicación en una revista que el arte callejero en Medellín creo sus propios límites, incluso el man habla de aves alcaldía, ya se vuelve un asunto que no está rompiendo con nada y que no está diciendo nada y es sumamente inofensivo, nosotros tratamos de llevarlo a unas reflexiones un poco más pesaditas de tipo político más irónicas, más fastidiosas para algunos, no nos gusta eso de un arte que no ésta irrumpiendo con nada, que se vuelve muy convencional que de eso en Medellín me parece que hay mucho, es que no me acuerdo de este mancito el de la revista pero él decía, lo coge la policía y le pregunta qué por qué un pene y pues que ellos aceptan sus propuestas pero que no podían</p>	<p>Colectivo. Espacio. Arte.</p>

		<p>crear que fuera un pene y él se pregunta por qué un pene, claro está irrumpiendo de esta manera al convencional que se llegó, un punto muy convencional.</p>	
<p>2. ¿Qué intervenciones de arte callejero han hecho?</p>	<p>Nosotros, pues individualmente tal vez todos hayamos realizado prácticas sobre esto. Sobre el arte callejero, por ejemplo el graffiti, tengo entendido que uno de los chicos que hace parte del colectivo también lo practicó. Y en aspectos generales el resto de las personas han realizado estencil, los mosaicos y presentaciones un poco más influenciadas en el arte dramático. Pero como colectivo hemos tratado de siempre realizar un arte público, no un arte callejero ni un arte urbano sino un arte público que esté disponible a la urbanidad, a la ruralidad a todas las manifestaciones sociales que se puedan presentar dentro de estas mismas, pues inclusive las más originarias que son como alejadas de todo. Siempre tratamos de llevar la pintura hasta allá, compartir un poco de conocimiento y también digamos extraer un poco de conocimiento de todas estas partes donde nos relacionamos.</p>	<p>Hemos hecho grafitis, también hemos rayado sobre basura, hemos hecho mucho rayón sobre basura, hemos intervenido con basura, cuestionamos ese asunto de la basura en el espacio público, empapelado alrededor de ella, no hemos hecho tanto, lo suficiente no creo pero creo que en este momento estamos parados si o qué, pero la idea es llevarlo a ese tipo de reflexión más pesada, hemos hecho intervenciones en esos viaductos del metro en donde se hacen los gaminos que es una casi así como si la puerta fuera la entrada a esa casa que es la del gamín, la del habitante de calle, y pues jugamos con eso, incluso es más político es que ahí hay una postura de reflexión de ese diario vivir, del habitante de calle por ejemplo o una reflexión en torno a la basura y no ese convencionalismo tan aburridor al que se llegó, ya se vuelve convencional: pájaros, simios, indígenas y eso yo creo que se ésta volviendo como aburridor, ¿no? Unas propuestas que son completamente inofensivas, que son las que paga la administración, la alcaldía de Medellín para que las hagan. Por ejemplo ahorita que</p>	<p>Grafitis Publico</p>

		<p>pintaron el metro, muy chimba porque son lenguajes que son cerrados, pero póngale cuidado que el metro en estos momentos está pensando en que los vayan y pinten el Metro de Medellín, va hacer unas propuestas completamente inofensivas, pierden ese carácter reaccionario que implica una apropiación del espacio público.</p>	
<p>3. ¿Qué intenciones tiene usted para con el espectador, de qué forma lo involucran?</p>	<p>Nosotros no enmarcamos a lo que se puede decir espectadores, sino que simplemente se piensan como una comunidad. Entonces es una comunidad a la que por lo general no siempre pretendemos darle un enfoque a lo que se pretenda pintar, algo que sea muy propio de la comunidad, que pueda darle un sentimiento de pertenencia a los que viven en ese espacio. Aparte porque con ellos siempre instamos a que participen, pues siempre reiteramos que para pintar no hay que saberlo hacer, pues nosotros apenas estamos aprendiendo, la idea es que el que tenga las ganas, la moral, tampoco es obligar a la gente, caiga y aporte o sea recibe su granito de conocimiento que nosotros le podemos dar a cambio del que nos están dando inclusive en cuestión a la misma hospitalidad de estas comunidades. Es como incluirlos ahí históricamente, muy pocas veces es retratarlos, es más como</p>	<p>Queremos molestar, molestarlos, ser fastidiosos, por ejemplo ese habitante de calle llevo y tapo la casa que pintamos, la tapo con ropa, ni siquiera la despinto sino que la tapo con ropa eso ya es fastidioso.</p> <p>Porque es que sino no caen en cuenta, si a la gente no se le llega así no caen en cuenta, seguir viendo indígenas en una pared, seguir viendo pájaros y guacamayas y lo que esta gente ésta haciendo, pues no, ósea caer siempre en lo inofensivo, pues no hay una actitud como reaccionaria, ni fastidiosa antes ellos son los que contratan la administración, pa´ qué, para que me pinte el metro una guacamaya, pues una cochinada, sin molestar a nadie eso a mí no me parece y ojala esto no lo escuche quien no le debe estar escuchando, muy bandera, pero es la verdad. Jajajajajajja son una cantidad significativa. El fanzine por ejemplo es algo fastidioso, es que se vuelven parásitos de la administración.</p>	<p>Gente Pinte</p>

	<p>una construcción de la sociedad que visitamos.</p> <p>Es muy relativa la aceptación, hay en muchas comunidades que hemos llegado la gente nos deja, nos acepta y nos ayuda con muchas cosas, por ejemplo la hidratación, van a mirar. Pero nadie quiere participar, porque muchas de estas comunidades como nos enmarcamos demasiado en Antioquia, muchas de estas comunidades tienen alguna esquirola del conflicto.</p> <p>Se sienten dentro del conflicto actual y se abstienen de hacer estas prácticas porque las tienen amenazadas. Es por eso que cuando llegamos nunca pretendemos hacer tan rigurosas las actividades, porque pues ellos todavía tienen como ese miedo de la amenaza social o algo, entonces sí, hay muchas que no participan. Aunque yo no diría que unas participan más que otras, sino que son casos específicos además de comunidades muy diferentes. Entonces también cuando uno les muestra ese sentido de pertenencia y va a la práctica, en algunos casos incluso proponemos: “qué tal hacer unos talleres de muralismo acá”, y nunca nos han respondido: “no, no qué miedo”. Siempre al terminar las actividades, se</p>		
--	---	--	--

	<p>apropian más de lo que nosotros hacemos, tratamos de compartir con todos y pues al final ellos van a terminar muy interesados en el tema. Pero la idea que estamos tratando ahora es de eso, es como de que llegue un poco más de gente inclusive si es de lugares más lejanos mejor, porque allá se pueden empezar a gestar este tipo de oportunidades, y cuando ya hay procesos iniciados, tratar de no digamos hacer competencia, es muy absurdo pero suele presentarse mucho. Pero entonces es también como trabajar de la mano de ellos, y pues así se va construyendo.</p>		
<p>4. ¿Existe algunos símbolos que te caractericen?</p>	<p>Dentro de Bonampak nunca puede faltar el contexto de la naturaleza, el fondo, como la composición como tal de los murales. Depende de la región, nunca pueden faltar las montañas si es costa no puede faltar el océano. El cielo es muy importante retratarlo dentro del colectivo. Aunque obvio, dependiendo de lo que queramos retratar es por ejemplo el tiempo reflejado en el cielo, sea la tarde, la noche, el día muy día, medio día, y así, entonces siempre va a saber que dependiendo de lo que queramos comunicar está la posición del sol. Entonces muchas veces está en el</p>	<p>A mí una cucaracha, yo hago cucarachas para arriba para abajo, por todo lado comiéndose la ciudad, siendo parasito de ella, guevoniando a la final con la cucaracha, mi otro amigo, por ejemplo Nada como Medellín también qué, un gallinazo, y eso es lo que nos metemos, nos gusta meternos a la minorista, nos gusta meternos a la calle de los pecados, a veces es difícil, nosotros nos metemos a medir paredes, proyectos que no hemos hecho, por qué ¡ay marica! Que estamos haciendo entre estos treinta bazuqueros, parece pero normal, ahí vamos.</p>	<p>-</p>

	<p>centro porque para los indígenas la conexión sol-centro, está muy arraigada con el punto álgido de la energía. La energía para todo, la energía vital, entonces otras veces va a estar dirigido hacia el oriente o hacia el occidente o puntos intermedios dependiendo de cómo lo conciben ellos. Todo depende mucho de lo que como colectivo coordinamos y pensamos comunicar. Otro aspecto importante antes de que se me olvide es la forma en cómo el cultivo prima en nuestros murales, esto es muy arraigado por la cuestión de que lo que más se ha pintado es la diversidad indígena latinoamericana. Nunca faltan los indígenas y los campesinos, eso es fijo.</p> <p>Nosotros nos informamos antes de llegar a un sitio pero de una forma muy somera, si llegamos por ejemplo a comunidades indígenas es gracias a conocidos. No nos gusta llegar, como decimos acá, “atarbaniando”. Nos gusta llegar como más a la fija, gente que ya conozco y sabiendo a qué nos vamos a enfrentar, entonces cuál va a ser la intención siempre...conocer, pero conocer de la mano de ellos, no que alguien nos cuente, porque si alguien nos cuenta antes y llegamos al trabajo de campo seguramente nos vamos</p>		
--	--	--	--

	<p>a chocar. Pero nosotros no estamos interesados en extraer de la comunidad, si nosotros no vemos interés y se presenta un rechazo frente a nuestra llegada, no realizamos las actividades.</p>		
<p>5. ¿Qué inconformidades sociales expresan como colectivo, y de qué forma las representan?</p>	<p>Hay algo en lo que estoy pendiente dentro del colectivo y es más por mí parte puesto que es algo que he hablado con los muchachos del colectivo. Comprende de hacer un dibujo que retrate perfectamente el tema de la occidentalización, pero es más que una mirada de cómo por ejemplo nosotros siendo tan occidentales, teniendo características tan distintas a las de estas comunidades tenemos este tipo de interés. Entonces es algo más que una obra que comprende la ridiculización frente a esto. Esto va a ser de siempre finalmente por ejemplo dentro de las culturas indígenas ellos también tuvieron sus imperios, y son modelos de orden y control social, que hacen que ellos se rijan bajo algunos estándares. Al parecer es natural en nosotros, somos humanos y este tipo de mecanismos independientemente de la cultura se aplican tanto aquí como allá, entonces el problema no es que tanto que nos permee, sino que el problema es que sus costumbres,</p>	<p>No nada, joder por joder, generar malestar, peor pintar guacamayas.</p> <p>También hemos jodido con Esperanza Gómez, es que es muy charro es que sale la paisa así vendiendo porno internacional, hablando en spanglish, diciendo, jueputa que chimbo tan rico, malparido, es que es muy charro ¿no? Es que eso también es Medellín para que lo vamos a negar, quizá nos parezca maluco, raro, incomodo, pues es que también si estamos tan en contra hay que mostrarlo o si no nos quedamos en esa vitrina que es Medellín que llegó a ser una vitrina, que chimba el metro sus mujeres, la cultura Metro.</p>	<p>Vitrina- Egocentrista Cultura No estamos en contra- no me opongo</p>

	<p>su cultura está desapareciendo gracias a los mecanismos de control de una sociedad tan distinta como la nuestra. Yo la verdad no me opongo a eso de la selección natural, la evolución y las herramientas que trae consigo han sido una forma que les ha mejorado su calidad de vida en cuestión por ejemplo a la caza, ya no es una lanza sino un cuchillo lo que utilizan. Además esto les permite mejorar muchas de sus condiciones incluso en cuestión al cultivo.</p> <p>Lo malo no es que nos permee una cultura de otra época, sino que es una cultura destructiva, no sé ni siquiera si puede considerarse una cultura, es más una práctica cotidiana con el fin de destruir, con un pensamiento egocentrista.</p> <p>Entonces cuando los pueblos, incluso lo que se ve ahora por algunos indígenas, empiezan a hacer parte de la destrucción, tal vez esta sea la manera de destruirnos o quizá estamos siendo demasiado pendejos.</p>		
<p>6. ¿Para ustedes qué es un discurso político?</p>	<p>Me parece que los discursos son demasiado fluctuantes. Para mí, en cuestión a la práctica, yo no tendría un discurso político. La práctica y el análisis político son tan amplios que uno no se puede casar con algo, y pues uno siempre</p>	<p>Desde lo básico una persona que llega y raya una pared ya, hay todo un empoderamiento del espacio si me entiende, está reivindicándolo, apropiándolo como diciendo es que este es mi territorio, ese asunto de la letra gorda a la final hace la tarea pero</p>	<p>Discurso Político Vida pública-espacios públicos</p>

	<p>va a estar de acuerdo con unas cosas o con otras, y de una forma leve o muy pronunciada tendrá una postura. Pero, más puntualmente con lo que son los discursos políticos, hay que tener una claridad política. Y a mí no me gusta casarme con nada, me gusta estar rodando entre las cosas y como quedarme con una sola cosa, no soy así. Yo he estado en los movimientos estudiantiles, he tenido la oportunidad de conocer muchas posturas de muchas plataformas a nivel nacional e internacional que han hábito del arte y la política como tal, del trabajo social, etc, y ha sido muy enriquecedor pero muy frustadora la vez, porque uno empieza a identificar los discursos repetidos.</p> <p>Los medios de comunicación por ejemplo dejan mucho que ver los discursos conservadores, de derecha, entonces, uno empieza a entender estos discursos, a ver la forma en cómo la gente sigue estos ideales de forma tan arraigada, y son muy repetitivos y en la práctica no son nada. O sea, siempre te dicen a vos: “es que tenés que tener una claridad política”. Y es cierto, uno tiene que tener esa claridad y mucho más si uno pretende tener un discurso, pero ellos no la tienen. Entonces no, no la tienen. Uno ya concibe una vida política como</p>	<p>la hace mal, yo no sé, desde mi punto de vista lo cierra a un grupo de personas, es como llegar y coger una pared es mía y de mis tres amiguitos, no de ese asunto de que es un mensaje para todo el mundo así le de rabia y cause indignación, lo que sea, en ese sentido si ganaron los de la guacamaya. Es que lo básico, el que raye una pared, el que le pinte las uñas a las gordas de Botero o ponga una flor a la estatua de los niños en bicicleta en el parque del periodista, ya ahí hay una lectura completamente del espacio, ahí lo ésta reivindicando, ese es un acto político, así sea para decir mierda.</p>	
--	--	--	--

	<p>sujeto social y más si pertenece a alguna organización para irse a lo público. No me interesa llevar la palabra o ejercer una práctica política.</p>		
<p>7. Tiene usted algún artista que te caracterice o te inspire?</p>	<p>No. Depende, bueno pues yo en lo que respecta a referentes, tengo los que en sí, tratando los temas del colectivo nos sirvan para conceptualizar mejor. Pero puntualmente no es que nos casemos con alguno. Desde el arte por ejemplo, me gusta mucho la práctica muralística y académica de Siqueiros. Uno de los fundadores del movimiento muralista.</p> <p>Por su parte Siqueiros era del movimiento comunista y apoyaba mucho la organización social y armada. Apoyaba la teoría de que tienen que estar estrechamente asociadas. Pintaba muy políticamente. Él pintó y realizó su trabajo académico y cuando tuvo que irse del partido comunista, además los criticó por querer quedarse en el poder. Él se fue a las armas, además tuvo una práctica muy interesante frente al poder, además tenía una claridad práctica y política muy admirable. No me caso con él por completo,</p>	<p>Muchos, Bletlerat parece, leitmotid, él es una rata y guevonio todo ese círculo de arte con esas propuestas que tiene, tiene por ejemplo un David que pelea contra Goliat y lo casca con una piedra, pero el por ejemplo tiene uno con una metralleta, Bansky por ejemplo tiene una Mona lisa con un chango, de cuestionar, quizá no tan fastidioso, pero la idea es cuestionar, pero lo de nosotros es ser fastidiosos, el arte mal, es para la gente mala, y la gente de Medellín no es que vaya muy bien, eso es lo que pensamos, arte malo para gente mala.</p>	<p>Arte</p>

	pero en lo técnico siempre lo he admirado.		
<p>8. ¿Usted que piensa si alguna de sus obras decide ponerlas en un museo?</p>	<p>Para eso tendrían que pedir permiso, pero nosotros no lo daríamos. Porque no.</p> <p>Yo personalmente ya he expuesto en bares de amigos y así. Pero obviamente, mientras más público sea, a toda la gente no le va a llegar. Por ejemplo, vos subes una foto de tu mural y lo ven muchas personas, y pues eso te permite replicar la publicación como en un margen de cinco minutos y ya, y que le dieron me gusta y tus amigos. Pero a vos en la calle, la calle no te va a dar cinco minutos para que esa obra se replique. En un paradero de bus por ejemplo, sabemos que en una hora van a pasar por ahí unas 1000 personas. La obra ya está, otra cosa es que la quiten, pero esos son los gajes del oficio. A nosotros al igual que cualquier artista o colectivo nos quitado obras sin preguntar, pues uno por lo regular contacta y no se hace responsable de hacer lo mismo con el mural de quien perjudicó el de uno. Pero casi siempre esto se respeta, pero entre nosotros hay una ética que valora lo del otro. Yo siempre hago la obra para la gente, por eso, cuando uno ve obras caídas</p>	<p>Mera chimba, inclusive si la administración en este momento, es que mire, nosotros por ejemplo en este momento no tenemos plata, nosotros chimbiamos mucho con eso de la administración, es que nosotros nos embalamos por un aerosol, es porque nosotros no somos tan vendidos, pero va llegar el día en que incluso estamos pensando en ponernos hacer sagrados corazones, o Jesucristo o guacamayas, o cosas pues que están vendiendo pues, es que estos manes se la ganan pues así que tristeza y todo pero hasta qué punto llegamos pues, ¿no? Tanto hijueputa grafitero haciendo la misma chimbada, no aguanta.</p>	<p>Nosotros No somos vendidos- Ética</p>

	<p>primero se contacta con el artista, le menciona el estado del muro y por lo menos nosotros, lo invitamos a que participe.</p>		
<p>9. ¿Usted cree que su mensaje si llega, no solo la molestia sino también el mensaje?</p>	<p>A mí no me interesa que todos los muros de la ciudad tengan el nombre del colectivo, ni mi nombre, ni mi estética o la del colectivo. Es bueno que estén pintados, no es tampoco una obligación pero es bueno que estén pintados. La cosa es que comuniquen algo, y pues obviamente se me van a deteriorar. Cuando a mí se me deterioran los murales que he pintado en tres, cuatro años, el sol los destiñó y yo pasó y el muro está muy desgastado y alguien lo pinta, yo me siento bien. Es que lo renovó, para mí los muros son para eso, supongamos, por ejemplo vos tienes un muro y me decís que no lo pinte, yo no lo pinto.</p>	<p>No sé, no falta, con que treinta que dos se hablen y opinen de el.</p>	<p>No</p>
<p>10. ¿Usted cómo se define como artista?</p>	<p>Yo soy muralista, si se le quiere pintor, de pronto un poco artesano. En lo que respecta a la investigación, yo me siento vinculado al proceso desde lo que hace el colectivo, que no tenga la rigurosidad de la academia no significa que no me de esa misma curiosidad que para mí, todo el mundo tiene. No me considero artista académico.</p>	<p>Un pop con transgresiones.</p>	<p>--</p>

<p>11. ¿Cuál es la visión del colectivo, cómo lo proyecta?</p>	<p>Más adelante nos visualizó como un referente, pero no en aspecto de popularidad. Sino para poder compartir más, a nosotros no nos importa que nos conozcan, de pronto que conozcan el colectivo, sí.</p> <p>Para pintar, no hay que saber pintar. A este colectivo no sólo lo componen artistas, hay malabaristas, pintores, comunicadores, sociólogos, entre otros.</p>	<p>Mal muy mal, en este momento no estamos haciendo nada, es que enserio no tenemos para un hijueputa aerosol, es que enserio me va tocar venderme a la administración, me verán pintando un guacamaya, toca, es que mire le describo los clichés, guacamayas, niños, flores.</p>	<p>----</p>
<p>12. ¿Usted qué piensa de las personas que se refieren a los artistas callejeros como vándalos?</p>	<p>Ya me lo han dicho mucho. Me da mucha risa, no me enoja porque de eso se trata. El graffiti es vandalismo, un grafitero que te diga a vos que para pintar pide permiso, no es un grafitero. Eso hay que dejarlo en claro. Es un artista urbano, un artista callejero, puede que dependiendo de lo que pinte sea un artista público, pero grafitero no. Yo ya no soy grafitero, pero estando en Bonampak me dicen vándalo, igual me seguiría riendo. Yo ya estoy pidiendo permiso para hacer un mural. En el mural pasado al que vos fuiste, pasaron dos señoras y nos dijeron que eso no me gusta que son más bonitas las paredes blancas, entonces yo me reí.</p> <p>Entonces el negro (Julio Arango), les contestó: “ay pero por qué, pero miren como está quedando de</p>	<p>Nunca me han tratado así, más fácil me borran las cosas, pero no.</p>	<p>----</p>

	bonito". En cambio yo no, yo me reía.		
13. ¿Cuál es su posición política como artista callejero?	<p>No es que tengamos una postura radical frente a algún tema. Nosotros no vanagloriamos a los indígenas, ellos fueron, son y serán humanos. La postura que nosotros tenemos frente a la occidentalización de estos pueblos que los está acabando, bueno una explicación que es más de pronto de la crítica que trabajamos es correspondiente al documental: "La selva inflada". Nosotros la postura más fuerte que tenemos es frente a la occidentalización y al manejo que el hombre le dio a la naturaleza, o sea el hombre habitando la naturaleza empezó a moldearla, pero sólo hasta ahora está cayendo en cuenta de lo que desde el inicio decían los indígenas con respecto a su conservación. Bueno, ya estamos occidentalizados y tenemos muchos edificios, tumbarlos no podemos, pero transformarlos si, pintamos de naturaleza lo que está imposibilitando su permanencia. El fin para esto comprende el comunicar a la sociedad para que así el hombre no se siga creyendo una especie super-super superior que nunca se va a extinguir. Vamos a una involución.</p>	<p>Desde lo básico una persona que llega y raya una pared ya, hay todo un empoderamiento del espacio si me entiende, está reivindicándolo, apropiándolo como diciendo es que este es mi territorio, ese asunto de la letra gorda a la final hace la tarea pero la hace mal, yo no sé, desde mi punto de vista lo cierra a un grupo de personas, es como llegar y coger una pared es mía y de mis tres amiguitos, no de ese asunto de que es un mensaje para todo el mundo así le de rabia y cause indignación, lo que sea, en ese sentido si ganaron los de la guacamaya. Es que lo básico, el que raye una pared, el que le quita las uñas a las gordas de Botero o ponga una flor a la estatua de los niños en bicicleta en el parque del periodista, ya ahí hay una lectura completamente del espacio, ahí lo ésta reivindicando, ese es un acto político, así sea para decir mierda.</p>	<p>Transformar-reivindicar Pinte-Pintamos Un mensaje para todo el mundo-Comunicar a la sociedad.</p>
14. ¿Su colectivo es cerrado o le	En el arte público hay una cuestión de no hacer críticas	Si pero no, es que hay algunos que no entienden que estamos molestando,	-----

<p>interesa que ingresen más artistas?</p>	<p>destructivas, se supone que lo público se construye entre todos. No se destruye, entonces, si se supone que estamos haciendo una crítica a la destrucción, no vamos pensamos destruir como ellos. Y sobre todo entre nosotros mismos. Las críticas son constructivas, y más que una construcción son un consejo, pero si la gente no los recibe tampoco vamos a obligarlos.</p> <p> Cuando a mí se me deterioran los murales que he pintado en tres, cuatro años, el sol los detiñó y yo pasó y el muro está muy desgastado y alguien lo pinta, yo me siento bien. Es que lo renovó, para mí los muros son para eso, supongamos, por ejemplo vos tienes un muro y me decís que no lo pinte, yo no lo pinto.</p>	<p>pero la idea si sería involucrar más gente, es que nosotros queremos meterle gente pero no sé hasta qué punto.</p>	
<p>15. ¿Ustedes después de realizar la obra la visitan constantemente para saber que ocurrió con ella?</p>	<p>Nosotros tenemos una reunión de análisis de las actividades que hacemos. De todo, los murales, los talleres, las conferencias, de todo. Pero por ejemplo así como una reunión de que nos lo rayaron o otro artista intervino y le puso un graffiti al lado. No, eso pasa. Pero por ejemplo eso de ir a ver cómo ha sido la aceptación de mural, yo por mi parte, cuando paso por ahí miro.</p>	<p>Si uno si pasa, por ejemplo yo hice a Ordoñez, si muy fastidioso muy conservador, entonces lo hice en los chóchales, lo hice pelando una tética, con el cuerpo de una gorda botero, Ordoñez paisa, y saben que las gafas de rosado le pinte los ojos como Marilyn Monroe, y no me la quitaron, y la gente le hizo gargantilla, le hicieron una xxx me la dejaron charra. Incluso un día me etiquetaron en una foto, por las calles de Medellín, pero</p>	<p>-----</p>

		<p>no yo que, los 15 minutos de fama en ateísmo Colombia, como 15 me gusta, pero la gente sí reconoce el trabajo, hasta impacto genera, yo sé que hay mucha gente que no le gusto, otra tiro caja, ese mismo día pinte un David que en vez de la onda tenía la bandera del orgullo gay y al otro día ya no estaba, o como la casa que la taparon con tela.</p>	
--	--	--	--

5.2.Códigos de los grafitis

Colectivo Nada como Medellín

El código de cada registro fotográfico consta de un número y dos letras separados por un guion bajo, del tipo: 1_A_W.El número indica el orden consecutivo de la fotografía en su grupo. La primera letra indica que la imagen contiene las características del grupo, asignadas por los investigadores y la última letra indica el tipo de grafiti de acuerdo con la clasificación que hace el texto Graffiti Bogotá 2012.

La codificación se realizó de acuerdo con los siguientes parámetros:

Número en el grupo	Primera Letra correspondiente al grupo	Características comunes de los grafiti	Características comunes en el grupo	Segunda letra: tipo de grafiti	Tipo de grafiti.
1	N	Niños esténcil gallinazo corona letra rojo fondos	Esténcil. Letras Fondo	Y	Grafiti arte urbano. Intervenciones artísticas. Establecen diálogo
2	N	Corazón de Jesús. Cucaracha. Fondos. Letras Rojo Esténcil	Esténcil. Letras Fondo	Y	Grafiti arte urbano. Intervenciones artísticas. Establecen diálogo
3	N	Esténcil Letras fondo	Esténcil. Letras Fondo	Z	Grafiti escritura writing. Producción de estilos de letras. nombres
4	N	Fondo Esténcil letras rojo papel anuncio	Esténcil. Letras Fondo	Z	Grafiti escritura writing. Producción de estilos de letras. nombres

Código 1_N_Y



Figura No. 9 Autor: Colectivo Nada como Medellín. Falta amor. Fotografía: Página web. Recuperado el 3 de abril de 2016.

Elementos: niños, estencil, gallinazo, corona, letra, rojo, fondos,

Código 2_N_Y

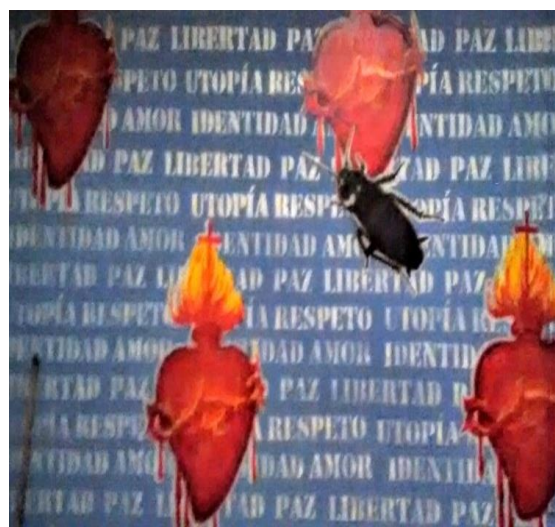


Figura No. 10 Autor: Colectivo Nada como Medellín. Fotografía: Osorio, F. (2016) Corazón de Jesús con cucarachas dos. CII 58 #55-35 Barrio Mesa Casa Cultura

Elementos: niños, corazón de Jesús, cucaracha, fondos, letras, rojo, estencil

Código 3_N_Z



Figura No. 11 Autor: Colectivo Nada como Medellín. Hashtag Nada como Medellín. Fotografía: Página web. Recuperado el 3 de abril de 2016

Código 4_N_Z



Figura No. 12 Autor: Colectivo Nada como Medellín. Minuto a doscientos. Fotografía: Página web. Recuperado el 3 de abril de 2016

Colectivo Bonampak

Número en el grupo	Primera Letra correspondiente al grupo	Características del grafiti	Características comunes en el grupo	Segunda letra correspondiente al tipo de grafiti	Tipo de grafiti.
1	B	Verde Blanco Rojo Amarillo Azul Letras Joven Indígena Escudo Revolucionario Herramienta de pintura	Blanco Negro Letras Indígena	Y	Arte urbano (mural). Generado por un colectivo en el que prima el uso de la brocha y el rodillo.
2	B	Blanco Verde Amarillo Azul Rojo Letras Herramienta de pintura Indígena Sol Montañas	Blanco Negro Letras Indígena	Y	Arte urbano (mural). Generado por un colectivo en el que prima el uso de la brocha y el rodillo.

		Cielo			
3	B	Blanco Naranjaado Amarillo Verde Negro Café Letras Girasol Hojas Indígena.	Blanco Negro Letras Indígena	Y	Arte urbano (mural). Generado por un colectivo en el que prima el uso de la brocha y el rodillo.
4	B	Rojo Verde Indígena Letras Citas Ventanas Alcantarilla Revolucionari o Ladrillo	Blanco Negro Letras Indígena	W	Mural de consigna. Frasas ligadas a movimientos estudiantiles, guerrilleros, sindicatos, oposición, juveniles.

Código: 1_B_Y



Figura No. 13 . Autor: Bonampak.
Fotografía: Pagina web, Recuperado el 3 de abril de 2016.

Elementos: Verde, Blanco, Rojo, Amarillo, Azul, Joven, Indígena, Escudo, Herramienta de pintura.

Código 2_B_Y



Figura No. 14 Autor: Bonampak. Fotografía: Pagina web. Recuperado el 3 de abril de 2016.

Elementos: Blanco, Verde, Amarillo, Azul, Rojo, Herramienta de pintura, indígena, Sol, Montañas, Cielo.

Código 3_B_Y



Figura No. 15 Autor: Bonampak.
Fotografía: Bermúdez, E. Página web. Recuperado el 3 de abril de 2016.

Elementos: Blanco, Naranjado, amarillo, Verde, Negro, Café, Letras, Girasol, Hojas, Indígena.

Código 1_B_W



Figura No. 16 Autor: Colectivo Bonampak.
Fotografía: Osorio, F. (2016). Madre tierra. Medellín Calle 67 Número 53 – 108 Bloque 22,30 de Marzo.

Elementos: Blanco, Rojo, Verde, Indígena, Letras, Citas, Ventanas, Alcantarilla, Revolucionario, Ladrillo.

5.3.Resultados del taller interactivo sobre grafitis realizado al colectivo Nada como Medellín.

A los participantes en el taller se les expuso el siguientes grafiti:



Figura No. 17 Código2_N_Y

Identificación de temas y sistema de códigos.			
Preguntas y respuestas			
Participante 1	Participante 2	Investigador	Código
Pregunta 1. ¿Qué función cumple esa imagen en el contexto?			
Amor que duele, cucaracha-descomposición-sucio. Frases alusivas a la lucha todo esto enmarcado en lo popular que es la lucha que duele es un contexto de lucha, iconografía perdida. Es la	Es una representación de referencia cultural en latinoamerica, más alla de cualquier carga religiosa que se le pueda atribuir. El amor verdadero, es el que duele, el que perdona.	Reflexión y relación profunda sobre la religión y la corrupción representada por toda su simbología, en el fondo está el recordar de todos los receptores sobre una búsqueda espiritual y se	Dolor frente a la opresión. Espiritualidad.

utopia, motor de cambio, reivindicaciones estéticas.		muestra aquellas palabras de anhelo que sería el encontrar la espiritualidad.	
Pregunta 2. ¿Cuál fue su intención a la hora de realizar esta obra?			
Contextos de lucha como proceso, la búsqueda por formatos grandes, luchas populares.	Más que una intención fue una circunstancia en tiempos de un “pre-post-conflicto” es más oportuno que nunca hacer un llamado al perdón desde los referentes iconográficos populares. Esa es nuestra materia prima de trabajo .	Pienso que es recordar aquello que hace daño y sesga y vende una libertad no funcional con el espíritu en un mensaje constante.	Intención: búsquedas y luchas populares.
Pregunta 3 ¿Cómo fue la planeación y producción de esa obra?			
Juntos y a partir de propuestas ya elaboradas decidimos integrar elementos de nuestra obra. Gran parte de la planeación se ha dado sobre la marcha.	En un comienzo se planteó como una intervención con ayuda del público, del espacio. Quien quisiera y pudiese nos colaboraba para ir comprando los materiales. Los resultados aun hoy han sido proporcionales a la ayuda de la gente.	Creo que fue con muchos días de anticipación debatiendo sobre que sería lo mejor para una pared ya determinada. Teniendo en cuenta un mensaje claro para transmitir con recursos propios	Pensada para la gente.
Pregunta 4. ¿Qué piensa en la actualidad de esta obra?			
Pienso en el día en que tengamos aerosoles para terminarla. ¡Que vergüenza	En un lugar de latinoamerica, cualquiera. No tendría que ser Bello, si no sincero con sus	Es un trabajo realizado a dos manos y cumplió con el objetivo planteado	Compromiso con la gente.

no poderla terminar por carecer de recursos.	imágenes icónicas, conciente de su lugar en el mundo.	que causa admiración por las personas que lo ven.	
--	---	---	--

A los participantes en el taller se les expuso el siguientes grafiti:

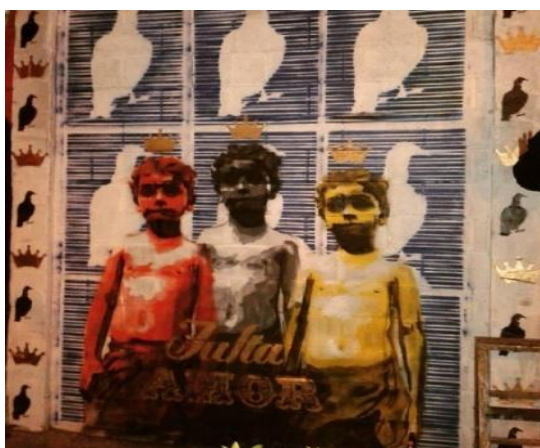


Figura No. 18 Código 1_N_Y

Identificación de temas y sistema de códigos.			
Preguntas y respuestas			
Participante 1	Participante 2	Investigador	Código
Pregunta 1. ¿Qué función cumple esa imagen en el contexto?			
Revindicar espacios. Evidenciar problemas sociales. Ausencia de amor, invitar al espectador a preguntarse por la falta de amor.	Victor yo y muchos jóvenes de Bello hemos pasado importantes hechos en la “Choza”. La madre del niño que está pintado siendo más joven compartió muchos eventos	Llevar la reflexión sobre la soledad. Sobre cómo se está conbiendo la idea sin ser padres, sin amor y compromiso alguno. Es apropiarse de una problemática social.	La soledad y la falta de amor como problema social

	con Victor. Fue un homenaje a su juventud en aquel lugar.		
Pregunta 2. ¿Cuál fue su intención a la hora de realizar esta obra?			
Gallinazos. Colchón. Niños pobreza, hay que tener en cuenta que la obra se realizó en el marco del campamento “Jóvenes organizados resignificando el Territorio”, nuestro territorio, marcar el territorio.	El retrato es el hijo de una muy allegada amiga de Victor. Pero no es la referencia a ese niño en especial lo que nos interesó, si no todo el asunto político que eso podía generar de ahí los gallinazos.	La intención fue mostrar que había una familia con la carencia de lo más importante, los padres. Es la carencia. Es lo que no se tiene, es lo huérfano.	Los políticos como causantes de la pobreza infantil.
Pregunta 3 ¿Cómo fue la planeación y producción de esa obra?			
Estábamos empezando con esto. Juntamos nuestras plantillas e hicimos el grafiti juntos. Creo que no hubo planeación ese día, se podría decir que ahí nació Nada como Medellín.	Es curioso por que sin saber qué íbamos a hacer nos salió esto, juntando las plantillas que teníamos a la mano, improvisamos, pero de este trabajo nació nuestro trabajo en colectivo con Nada como Medellín.	La planeación fue muy rigurosa. Planearon milimetricamente cada detalle y elemento que se logró evidenciar. Fue con recursos propios para trabajar en una obra pensada desde hacía mucho tiempo.	El origen del colectivo desde la acción improvisada.
Pregunta 4. ¿Qué piensa en la actualidad de esta obra?			
Es agradable pasar y verla allí. Teniendo en cuenta que con ella nació el proceso. Creo que es la pinta más linda de allí	En un contexto tan lleno de complejidades administrativas y de convivencia definitivamente en Bello falta amor.	Así como en Bello falta amor le faltan muchas otras cosas y a nuestro colectivo le falta mucho por hacer.	Importancia esencial del contexto en el grafiti

A los participantes en el taller se les expuso el siguiente grafiti:



Figura No. 19 Código 4_N_Z

Identificación de temas y sistema de códigos.			
Preguntas y respuestas			
Participante 1	Participante 2	Investigador	Código
Pregunta 1. ¿Qué función cumple esa imagen en el contexto?			
Es una calca. No tiene contexto específico. Las hemos pegado en varias partes. Es una especie de recordatorio de las dinámicas económicas populares. Minuto celular 200, en medio de un camino ecológico de	Llevar un ícono popular a un territorio de lo privado que cuando la gente que sobrevive de esta actividad siga teniendo participación aunque la empresa venda los minutos a 100. Es un llamado a lo que	El rebusque. La competencia entre el sector público y el privado. Es la muestra evidente del desempleo latente.	La comunicación en la sociedad de consumo.

mucho tránsito. en los teléfonos públicos en los que vale 100. Es fastidiosa.	consumimos y a preguntarnos ¿Cuál es más caro?		
Participante 1	Participante 2	Investigador	Código
Pregunta 2. ¿Cuál fue su intención a la hora de realizar esta obra?			
Fastidiar. Nunca fue la intención pero creo que lo hace. Cabe resaltar que una búsqueda de Nada como Medellín es reivindicar valores y estéticas populares. Es mucho más cuestionante ver una imagen que el mismo cartel invasivo de la ciudad.	Cuando uno captura una imagen forográfica en el centro de Medellín sobresalen estos carteles luminiscentes como invandiendo la situación. Eso mismo queremos hacer, llevar todos los espacios que no sean el centro con este referente. Llevar lo popular al territorio privado como icono inegable de nuestra cultura.	Hacer que un paisaje popular se vuelva icono y simbolo de ciertos lugares, teniendo en cuenta que esta obra se lleva a todos los espacios.	Identidad social. La cultura de la ciudad expresada a través del grafiti.
Pregunta 3 ¿Cómo fue la planeación y producción de esa obra?			
Hacia parte de los fanzine, se penso como calca. La idea fue de Germán. Aprendimos bastante sobre PS. Le ayudé con la tipografía y ahí está el resultado.	Fue mediante un proceso digital. La demora fue pegarlas en cuanto teléfono público veíamos, para que UNE al mes las arrancara.	Sencilla, tenía los mecanismos, la idea y cualquier día después de clase la hicieron.	La identificación de la juventud con los procesos de construcción del arte callejero.
Pregunta 4.¿Qué piensa en la actualidad de esta obra?			

<p>Yo lo veo ya normal. Creo que cuando tratan de arrancarlo es porque les gusta.</p>	<p>Tiene mucha validez en donde quiera que se emplee. La discusión entre privado y público, cuestionada desde el estilo POP tiene resultados muy interesantes.</p>	<p>Que en cualquier momento y de la forma más sencilla se pueden transmitir los mensajes gráficos a una Medellín donde no pasa nada.</p>	<p>Invasión del grafiti entre lo privado y lo público.</p>
---	--	--	--

5.4.Resultados del taller interactivo sobre murales realizado al colectivo Bonampak.

A los participantes en el taller se les expuso el siguientes grafiti:



Figura No. 20 Código: 1_B_Y

Identificación de temas, sistema de códigos e interpretación		
Preguntas y respuestas al grafiti código 1_B_Y		
Participante 1	Participante 2	Participante 3
Pregunta 1. ¿Qué función cumple esa imagen en el contexto?		
Este mural juega un papel comunicativo y reivindicativo al hecho de taparse el rostro, está ubicado en la autopista principal de Manizales – Bogotá.	No lo hice yo, sin embargo, en mi parecer este refleja y transmite el arte como medio de resistencia y denuncia. El simbolo de la cara tapada no como apología a la violencia si no aludiendo a la metáfora de	Teniendo en cuenta el hecho de que no participe en la realización del mural, la lectura que realizo de el es que es una alusión a la resistencia el hecho de que este en una carretera sirve mucho para reflejar el arte

	que un rostro tapado no es un rostro que se esconde si no que representa cualquier cara; la cara del pueblo.	comoproveedor de resistencia y crítica.
Pregunta 2. ¿Cuál fue su intención a la hora de realizar esta obra?		
La intervención se dio con el fin de reivindicar el uso de la capucha no como símbolo de isurreccion sino con un sentido artístico, se da en manizales en el marco del orden y control social que generan las ferias y como tomarse otros espacios para comunicar.	Tuvo la oportunidad de ir a manizales a pintar y no quizo desaprovechar la oportunidad apetitosa de un mural blanco disponible. A demás, siempre ha estado en nuestros ideales el hecho de expandimos e impregnar muchos lugares en Colombia, si bien es Medellín y el area metropolitana, nuestro territorio focal de trabajo. ¡Nos encanta viajar!	Creo que él (Kevin) realizó un mural para hacer referencia a la resistencia y lucha de los pueblos a lo largo del mundo.

Participante 1	Participante 2	Participante 3	
Pregunta 3 ¿Cómo fue la planeación y producción de esa obra?			
La planeación se da a partir del contexto de las ferias, las intervenciones artísticas y los realizadores, los lugares que se intervinieron y quien dio el presupuesto.	Yo lo hubiera hecho más grande. El tamaño que tuvo fue también el adecuado dado la logística, los recursos y porque fue realizado por una sola persona, pero si hubiramos estado todos, hubiese podido ser más grande.	La nacionalización es un aspecto significativo, dar a conocer nuestro trabajo, dejar huella. No le cambiaria nada por respeto al proceso del artista.	
Pregunta 4. ¿Qué piensa en la actualidad de esta obra?			
En general la producción de la obra me pareció bien, el contexto se prestaba para lo que se quería comunicar. Me hubiera gustado tener un poco más de tiempo para darle un fondo más complementario.	Si me gusta, responde a la estetica del colectivo;lo que ha sido una de nuestras preocupaciones siempre: mantener una estetica que en el tiempo sirva de referenciación al colectivo, su nombre, su trabajo,y sus ideologías, formas de concebir el mundo y reivindicaciones.	Me gustó el resultado final, muy acorde a la estetica del colectivo.	
Identificación de temas, sistema de códigos e interpretación			
Preguntas y respuestas al grafiti código 1_B_Y			
Participante 4	Participante 5	Investigador	Código
Pregunta 1. ¿Qué función cumple esa imagen en el contexto?			
Debe recordar lo social indígena o de revolución que vaya en linea diferente al arte del	No participe en este mural, me parece que releja una forma de	Posee una distincion contestataria pretende enfocar una lucha con la pintura. El pañuelo en la	La resistencia política frente a lo indígena

consumismo y de manera más artística que embellece los muros grises de una avenida principal.	resistencia por medio del arte.	cara refleja el imaginario colectivo de cubrirse para ocultar algo (resistencia política).	
Pregunta 2. ¿Cuál fue su intención a la hora de realizar esta obra?			
Para darle vida y color a un muro gris, para decir que hay uno más que apoya un cambio social desde el arte.	Pues me imagino que lo hizo para reivindicar el arte como medio de resistencia.	Intención contestataria pretendía reivindicar al artista.	El grafiti como reivindicación social en una ciudad en fiesta.
Pregunta 3. ¿Cómo fue la planeación y producción de esa obra?			
Le haría más dibujos a los lados, no le cambiaría nada a la obra, solo agregaría.	Pues a mí me parece bien como quedo, el lugar también porque entre más nos extendamos mejor, no le cambiaría nada porque me parece que es claro su mensaje.	Manejo de los tres colores, viaje lejos de Medellín.	La necesidad del grafiti abrirse al mundo.
Pregunta 4. ¿Qué piensa en la actualidad de esta obra?			
Ta bien.	A mí el mural si me gusta en general.	Cumple un papel importante con el sitio donde se hace, puesto que expande el papel de Bonampak.	La búsqueda estética de la identidad

A los participantes en el taller se les expuso el siguientes grafiti:



Figura No. 21 4_B_Y



Figura No. 22. 3_B_Y

Identificación de temas y sistema de códigos.

Preguntas y respuestas a los murales de códigos 4_B_Y y 3_B_Y

Participante 1	Participante 2	Participante 3
Pregunta 1. ¿Qué función cumple esa imagen en el contexto?		
Las dos obras cumplen un papel desarrollado en la reivindicación indígena de los diferentes contextos, comunican	En el caso del mural de utopía la intención era más de gratitud con el espacio y por toda la ayuda de las personas del café cuando dimos los	La función del mural de Utopía, fue dar un resultado al primer taller de muralismo dado en

<p>también historia crítica y construye una idea de pertenencia del territorio.</p>	<p>talleres. Era demás la actividad para finalizar dichos talleres.</p> <p>Para el caso de Bitagüí, fue reivindicar a la tribu ancestral y originaria en el espacio que hoy es Itagüí. Conocemos la historia pos-colonización, pero el conocimiento de qué y quiénes habitaban el territorio se invisibilizó. Quisimos reconocer su papel y revivirlo ante la comunidad.</p>	<p>dicho lugar, y el de Bitagüí es reconocer una leyenda de tradición oral y traerla a la actualidad para no permitir que entre en el letargo del olvido.</p>
---	--	---

Pregunta 2. ¿Cuál fue su intención a la hora de realizar esta obra?		
<p>Las intervenciones se dan con el fin de proyectar por medio de una estética indigenista, un mensaje reivindicativo de la agricultura y otras prácticas ancestrales. Enmarcadas en el arte público como herramienta comunicativa ancestral también.</p>	<p>El de Utopía seleccionamos el diseño porque iba acorde a la estética con la que hemos trabajado. El manejo de colores, las formas y los elementos se hicieron simples para que fueran didácticos y así cualquiera pudiera participar.</p> <p>En el de Bitagui las razones de la morfología del mural son similares: contamos con que iban a participar personas allegadas y no al arte, de ahí que fuera muy “democrático en la medida en que no discriminamos la participación” en cuanto al contenido de esta última es más profundo, dado que hay investigación de fondo de quienes eran los bitagüies, quien era el cacique y como eran sus dinámicas, economía, cosmogonía...</p>	<p>La intención con el manejo de colores y la representación es hacer uso de una estética representativa de nuestros trabajos, reivindicando las culturas nativas ancestrales.</p>
Pregunta 3 ¿Cómo fue la planeación y producción de esa obra?		
<p>La planeación de las obras se dio a partir de la investigación y sensibilizaciones previas.</p>	<p>Desde que empezamos los talleres en Utopía planeamos terminar estos con un mural colectivo. En el de Bitagüi hubo investigación preliminar, gestión del espacio y recursos de manera más trabajada que en el de utopía los recursos, todos, corrieron de cuenta</p>	<p>Alrededor del proyecto Bitagüi hubo todo un trabajo investigativo que no fue muy sencillo por la falta de documentación histórica y el de Utopía tuvo todo un marco de talleres alrededor.</p>

	de nosotros, nuestras capacidades y la de nuestro bolsillo	
Pregunta 4. ¿Qué piensa en la actualidad de esta obra?		
La realización de estas obras me parece muy importante no solo por la práctica estética sino también colectiva sin embargo la documentación de estas nos da pautas para ver la evolución conceptual e investigativa de la colectividad.	Me siento totalmente a gusto con ambos, son el fruto del trabajo de muchas manos y mucho sudor el de Bitagüi fue más ambicioso en cuanto al tamaño, y para ser nuestro primer mundial de tal tamaño estoy muy orgullosa de él, y sobre todo agradecida con quienes tanto, ayudaron.	En Utopía quisiera mejorar las líneas para darle mejor factura al trabajo y no conozco el resultado final de Bitagüi.

Identificación de temas y sistema de códigos.			
Preguntas y respuestas			
Participante 4	Participante 5	Investigador	Código
Pregunta 1. ¿Qué función cumple esa imagen en el contexto?			
Tienen como función recordar la historia de Itagüí, la historia de origen indígena que poco se habla de ella. También la naturaleza, el maíz como principal alimento el trabajo, así como el arte medio de creación y comunicación, y dar color a otros espacios.	Ambos murales cumplen con la estética del colectivo, el de Itagüí cumple con la función de recordarnos la historia de Bitagüí, y el de utopía es como un gesto de agradecimiento a Utopía por los espacios prestados	Bitagüí: reconocimiento, identidad, historia de su contexto, perfecta representación de Bonampak. Utopía: reivindicación, intención artística y dar cuenta de lo fácil que es ser artista y las obras colectivas que esto constituye.	El muralismo como forma de traer el pasado al presente.
Pregunta 2. ¿Cuál fue su intención a la hora de realizar esta obra?			
Tratar de recordar como los primeros habitantes de esta tierra que fueron indígenas y tienen mucho saber, ejemplo, el maíz son de los pisoteados y olvidados.	Ambos murales fueron planeados y ambos murales reflejan elementos pertenecientes a la cultura indígena.	En Utopía: contexto-arte (casa cultural Utopía)	El maíz simbología antioqueña.
Pregunta 3. ¿Cómo fue la planeación y producción de esa obra?			
-	El de Utopía se planeó, desde que comenzaron los talleres y se planeó para llevarlo a cabo en dicho taller. El de Itagüí se planeó con el fin de mejorar o cambiar el mural feo que antes había.	-	Lo feo y lo bello en el muralismo
Pregunta 4. ¿Qué piensa en la actualidad de esta obra?			
No les cambiaría nada.	Con ambos murales estoy conforme y ambos me gustan hasta el momento.	El de Utopía decora y asume un papel en la conexión que existe entre Utopía, Red	Identidad del grafitero

		de Artistas y activistas populares de Bello y Bonampak y el de Bitagüí comprende la identidad colectiva del municipio.	Vs identidad de la ciudad.
--	--	--	----------------------------

5.5. Códigos y resultados de los Diarios de Campo.


Diario de Campo			
Fecha	Actividad	Lugar	
07/12/2015	Reunión Colectivo Bonampak (Sobre tiempo)		En el barrio Calatrava del Municipio de Itagüí.
Narración de los hechos			Codificación
<p>La reunión con dos integrantes del Colectivo Bonampak ocurrió a las dos de la tarde en la Estación Envigado. Kevin Arias que se encontraba esperando cerca de dos militares a la investigadora, estaba fumándose un cigarro, éste expuso sus papeles de ciudadano a los hombres, y después de saludar se dirigió a un teléfono público para llamar a su novia Carolina González también integrante del colectivo, que llevaba unos minutos de retraso.</p> <p>Después de que la estudiante de Comunicación Social de la Universidad Eafit apareció, tomaron una buseta con dirección al barrio Calatrava y llegaron hasta la casa de Kevin.</p> <p>Allí Carolina encendió el computador de la casa y abrió el programa “Adobe Illustrator” para realizar la primera publicidad de talleres que el colectivo Bonampak tenía propuesto.</p> <p>Teniendo en cuenta que ambos hacían parte del “Colectivo Latinoamérica”, fundado también por Kevin, en medio de la conversación dirigida por la investigadora, ésta preguntó sobre las causas por las cuales ellos, al igual que otra integrante del colectivo decidieron desvincularse de sus prácticas, a lo que el integrante de Bonampak respondió:</p>			<p>Reunión con 2 integrantes del colectivo Bonampak.</p> <p>Barrio Calatrava</p> <p>Publicidad para talleres que el colectivo</p>

<p>“Nuestras prácticas de inicio siempre fueron en torno a la colectivización del arte, pero como en la planeación del colectivo me vinculé con uno de mis amigos que tenía muchos contactos, entre ellos redes populares de algunas comunas del Municipio la idea central del Colectivo Latinoamérica se perdió. La identidad inicial, que era proponer arte en las comunas se volvió sólo una práctica de la Red popular que trabajaba con nosotros y así el colectivo desapareció”.</p> <p>Mientras la investigadora conversaba con Kevin, Carolina se encontraba seleccionando imágenes para los talleres, y adicional a esto expuso la página de Facebook inédita y sin promocionar del “Colectivo Bonampak”. Ambos integrantes del colectivo expusieron su emoción por generar otro espacio de socialización del arte mural en su Municipio, además, se encontraban en la búsqueda de sitio para sus primeros talleres de lanzamiento del colectivo.</p> <p>“No importa la fecha, el día o la hora, la idea es que esos talleres se realicen antes de que termine este año” Comentaba Carolina.</p> <p>“Para nosotros la realización de este taller es muy importante, primero porque es la primer actividad que vamos a realizar como colectivo Bonampak, y segundo porque esta vez estamos siendo completamente independientes” Expuso Kevin Arias.</p> <p>Después de seleccionar unas fotografías que correspondieran para el empleo de la actividad, los dos integrantes realizaron un cronograma con fechas tentativas para el taller, aplicación de actividades y generación de contenidos. Esto visibilizó el orden y claridad conceptual de ambos jóvenes, adicional de la confianza que tienen los demás integrantes en que fueran ellos quienes planearan las actividades.</p> <p>“Todo el que entra a mi habitación debe rayar el muro que hay aquí”, expuso el muralista. Desde la apreciación de la investigadora, esto coincidió mucho con el “arte popular” que expone el colectivo, puesto que incluso los muros del espacio del artista, tienen que tener algo de quien pasa por ahí. Pese a esto, la investigadora no rayó el muro, no se sintió cómoda haciéndolo.</p> <p>“No puedo creer que vos no hayas puesto al menos tu firma ahí en el Wall” aseveró el artista.</p> <p>“En la próxima oportunidad, tiene que hacerlo”, terminó Carolina.</p>	<p>tenía propuesto.</p> <p>Antiguos integrantes de un colectivo llamado “Latinoaméri ca”. Se salieron porque se perdió la identidad inicial del colectivo.</p> <p>El colectivo con los primero talleres que iba a realizar, estaba siendo completamen te independient es.</p> <p>Orden y claridad conceptual</p>
---	--

<p>Se generó una larga conversación con ambos jóvenes sobre los conceptos e ideas del arte urbano, el muralismo (el cual según el artista en cuestión al colectivo no posee técnicas políticas con el muralismo mexicano, pero si se acerca a las técnicas y conceptos del mismo), y se concluyó con las dinámicas del colectivo Bonampak.</p> <p>“Lo que yo no entiendo es por qué me tienen que visualizar como un líder en el colectivo, eso somos, un grupo de artistas, no artistas, jóvenes, adultos, colectividad, eso es lo que todos pedimos. Pero a veces me siento como que soy el siempre estoy ahí, proponiendo, diciendo cosas y los demás sólo están escuchando. Cosa que no me gusta” Expuso Kevin, el cual en medio de la conversación, agregó que la idea del colectivo era que todos estuvieran en constante participación, ya que él era quien siempre estaba metiendo “la moral”.</p> <p>Cuando las tres personas se encontraban en la habitación de Kevin, por medio de una red social, “Nube Voladora”, otra integrante del colectivo se exponía posibles lugares para la realización de los talleres, puesto que no pudo participar a la reunión de forma presencial.</p> <p>A las seis de la tarde, la investigadora fue acompañada por Kevin y Carolina a tomar el bus que la llevara a la estación del Metro de nuevo.</p> <p>“No se le olvide, cuando nos volvamos a ver raya el muro de mi casa y uno de la calle”, cerró el integrante del colectivo Bonampak, Kevin Arias.</p>	<p>en sus prácticas.</p> <p>Arte popular, incluso en la habitación del joven.</p> <p>Ofensa de Kevin porque alguien no pinte incluso un espacio permitido.</p> <p>Compromiso de Carolina con el arte.</p>
<p>Descripción del contexto</p> <p>Todo el tiempo el arte estuvo presente. Fuera de la casa del artista hay un grafiti con la firma o tag “Vek”, siendo este el seudónimo que se le agrega a Kevin Arias en su pasado con la técnica del grafiti. (Una buena forma de marcar su espacio, incluso no siendo propiamente de él).</p> <p>Adicional a esto, como si se tratara de un escape del artista en su habitación, todos los muros se encuentran rayados y pintados, uno, delegado para sus visitas el cual cuenta con aproximadamente 6 firmas, tags y símbolos que caracterizan a sus invitados; otro, con un mural a gran dimensión que aún falta por terminar y enlaza un campo lleno de montañas y la</p>	<p>Arte urbano, muralismo. Muralismo mexicano.</p> <p>Objeción por parte del artista frente al rol de líder</p>

<p>presencia de un sol, y otro, en el que cuelgan dos guitarras acompañas de sus obras más preciadas, al parecer, del contexto académico.</p>	<p>en el colectivo.</p> <p>Redes sociales como aprovechamiento de espacios.</p> <p>Metro de Medellín.</p> <p>“No se le olvide, cuando nos volvamos a ver raya el muro de mi casa y uno de la calle”</p> <p>K.A</p>
---	--

<p>Fecha</p> <p>30/01/2016</p>	<p>Actividad</p> <p>Creación del mural</p> <p>Bitagüí</p> <p>Lugar</p> <p>Cll 41-Crr 50ª(Sobre tiempo)</p>	<p>Lugar</p>	<p>Municipio de Itagüí. Parte trasera del éxito. Cll 41-Crr 50ª</p>
---------------------------------------	--	---------------------	---

Narración de los hechos	Codificación
<p>Después de que el colectivo muralista “Bonampak” culminara sus primeros talleres de mural en el café “Utopía” del Municipio de Bello, realizaron el lanzamiento de su página oficial de Facebook; es por este medio donde hicieron la convocatoria para un mural en su Municipio de origen, el cual tenía como fin resignificar al antiguo líder indígena “Bitagüí.”</p>  <p>Figura No. 23 Jornada de Muralismo.</p> <p>La hora de llegada pese a que correspondió a un horario más temprano, no impidió a que el integrante del colectivo “Bonampak” Kevin Arias, recogiera incluso a las personas que no llegaron a tiempo.</p> <p>En la realización del mural había aproximadamente 10 personas, de las cuales tres de las mismas ya estaban salpicadas de pintura blanca, puesto que la preparación de la superficie ya estaba lista. Entre los que se encontraban allí habían muchos jóvenes, por su parte sólo habían dos personas de más de 30 años de las cuales una estaba realizando un registro fotográfico de la obra, y la otra estaba pintando junto al colectivo.</p>	<p>Redes sociales vinculadas a la publicidad del colectivo.</p> <p>(Imagen) Publicidad en línea de una jornada de muralismo.</p> <p>Integrante del colectivo Bonampak.</p> <p>Mayor presencia de jóvenes.</p> <p>División de cargo de tal forma que el</p>

Todo el material estaba listo, una de las jóvenes que se encontraba allí se sentó a mezclar los colores que estaban en la muestra, la cual fue realizada por Kevin. Mientras que el resto esperaba a que se realizara el boceto del mural.

Con música de protesta y revolución de fondo, los colores listos y la ropa de pintura preparada el grupo de personas comenzó a pintar según las indicaciones de Kevin los puntos más extensos de la obra. Primero se inició por el cielo y la tierra, y después se culminó con los detalles del cuerpo del indígena, las montañas y los elementos que componen la identidad del municipio de Itagií (Mazorca, sol, agua, girasoles).



Figura No. 24 Autor: Bonampak. Fotografía tomada de la web, Bermudez, E.

Recuperado el 13 de Abril de 2016:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=965992110115462&set=a.965990650115608.1073741960.100001140465716&type=3&theater>

“La gestión de este espacio fue gracias a que yo trabajé en esta empresa. Fue más problemático gestionar los elementos para pintar que en sí buscar este muro” Comentó Kevin.

trabajo fuera en conjunto.

Kevin

indicó los puntos a pintar.

Fotografía

de la realización de la pieza.

*“Fue más problemático gestionar los elementos para pintar que en sí buscar este muro”*K.A

Apropiación del nuevo muro por parte de los residentes.

<p>El espacio, que si bien estaba siendo intervenido contaba con la atención de los residentes y los vendedores de los almacenes comerciales del alrededor ayudaron incluso con la gestión del agua.</p> <p>Más que una pieza que comprendía la significación del territorio y sus ancestros, imperó de una forma significativa el trabajo colectivo por parte de quienes estaba con brochas, pinceles y rodillos en sus manos, además de que las personas que estaban involucradas con el contexto detenían sus dinámicas diarias para observar el trabajo del grupo de jóvenes y adultos en el espacio.</p> <p>Las instancias de control y orden como la policía fueron quienes pasaron más por el sitio, observando a los artistas sobre adoquines e informando el proceso del evento que se desarrollaba allí.</p> <p>Más personas fueron llegando al evento, entre las cuales se distinguía la presencia de familiares de los jóvenes que estaban allí. Éstos, tomando fotografías y acompañando con víveres su llegada, dialogaron, pintaron y observaron el proceso.</p> <p>Una mujer preguntó mientras pasaba por el sitio sobre si éstos jóvenes eran remunerados de alguna forma mientras realizaban la pintura del mural, a lo que la investigadora le comentó que era un trabajo de un colectivo que tenía la propuestas estas dinámicas donde la resignificación de un símbolo como Bitagüí no requería de remuneración alguna. Esto, motivando a la mujer por completo, le generó la idea de que el colectivo le pintara algún mural en su casa. Kevin fue con la mujer que vivía a unas cuadras del sitio, y llegó con la información de que un próximo proyecto para el colectivo podría realizarse.</p> <p>Dos de las integrantes del grupo al oír esto, comenzaron a dar saltos de alegría.</p>	<p>“Más que una pieza que comprendía la significación del territorio y sus ancestros, imperó de una forma significativa el trabajo colectivo”.</p> <p>Captó la atención de los residentes en su realización.</p> <p>Las instancias de control se presentaron en el espacio.</p> <p>Vinculación de las familias de los artistas.</p>
---	---

<p>Descripción del contexto</p> <p>El espacio siendo completamente público y uno de los más transitados por las personas del Municipio, fue el perfecto para realización del mural. Además, estando en una esquina y en una zona tan comercial, permite que los objetivos por los cuales se seleccionó se cumplan.</p>	<p>Expansión del muralismo y generación de nuevas actividades para el colectivo.</p> <p>Buena selección del espacio.</p>
---	--

<p>Fecha</p> <p>06/03/2016</p>	<p>Actividad</p> <p>Taller de muralismo programado por el Colectivo Bonampak</p>	<p>Lugar</p>	<p>Casa cultural utopía.</p>
<p>Narración de los hechos</p> <p>Pese a que el inicio del taller fue a la 1:00 de la tarde y nuestra llegada comprendió a las 2:00, la recepción por parte del colectivo fue acogedora. La explicación de este encuentro inicial se centró en una introducción de las técnicas que componen la caricatura.</p>			<p>Codificación</p> <p>Técnicas de caricatura.</p> <p>“Julián Arango y Kevin Arias,</p>

<p>Mientras el tallerista, otro integrante del colectivo de itagiú se podía observar en toda la extensión de la habitación a 5 de los integrantes del colectivo que estaban presentes. Mientras escuchaban, dos de estos, Julián Arango y Kevin Arias, estaban dibujando, la atención en cuestión a las técnicas del dibujo no les impedía explorar su mundo mismo, el camino de la representación del artista como sujeto.</p> <p>“A mí me gustaría proponer, si todos están de acuerdo, que en la finalización de estos talleres complementemos técnicas como las que nos expone el parcerero con respecto a la caricatura con el mural. Es una buena forma de experimentar” Comentó Kevin Arias, quien en medio de la realización de al parecer un campo con montañas, prestaba atención a cada una de las palabras del joven de baja estatura que se encontraba hablando.</p> <p>“Como quedó de bonito el mural que hicieron en los talleres pasados” comentó la investigadora, quien sorprendida miraba la sala de estar del café de artistas en el que estaba el mural con código: 4_B_Y</p> <p>“No lo había visto con luz”, expresó Kevin, mientras que observaba con detenimiento la obra que en contribución con su colectivo y las personas que participaron en los primeros talleres que realizó Bonampak en Utopía.</p> <p>Cuando el tallerista estuvo realizando la cátedra magistral de la caricatura, la recepción mientras más iba pasando el tiempo se iba perdiendo con mayor notoriedad, es por esto, que al final del taller se optó (de manera tentativa) realizar un ejercicio de aplicación de los conocimientos vistos en la clase donde alguno de los integrantes que se encontraba allí dibujara a la persona que quisieran, pero que ocupara ese mismo espacio.</p> <p>Después de haber cambiado a otro espacio más cómodo, las personas que estaban en el taller, contando con los investigadores, comenzaron a dibujar a sus compañeros, al final la</p>	<p>estaban dibujando, la atención en cuestión a las técnicas del dibujo no les impedía explorar su mundo mismo, el camino de la representación del artista como sujeto.”</p> <p>Mural indígena en café cultural Utopía.</p> <p>Se perdió la recepción de la actividad. Se realizó una caricatura que representara a alguno de los integrantes del taller.</p>
---	---

<p>exposición de caricaturas conllevó a la explicación de las formas del rostro más difíciles de captar en la representación, las risas, críticas constructivas y cuestionamientos sobre elementos en cada caricatura se hicieron presentes.</p> <p>Descripción del contexto</p> <p>El sitio seleccionado para la realización de estos talleres contaba con la disponibilidad de espacios, elementos y tiempo para el desarrollo del taller. Adicional a esto, la amistad generada gracias a los antiguos talleres del colectivo de Itagüí entre los organizadores de actividades de la Red de Artistas de Bello y los integrantes del Colectivo Bonampak permitió la generación de este tipo de espacios de nuevo.</p> <p>Cuando el grupo se movilizó y empezó a realizar la creación de caricaturas de sus compañeros, mejoró el ánimo en todos los asistentes del taller. La narración de experiencias y las risas fueron las que más se presentaron.</p>	<p>Se expusieron los trabajos de forma colectiva.</p> <p>Vinculación Bonampak-Red de Artistas de Bello.</p> <p>Después de que empezaron a prácticas la teoría del taller, la atención aumentó.</p>
---	--

<p>Fecha</p> <p>30/03/2016</p>	<p>Actividad</p> <p>Toma de fotografías Graffiti-muralismo (UdeA, Av Barra, 80)</p> <p>Grupo A</p>	<p>Lugar</p>	<p>AV Barranquilla- Cll 66ª. Cercano a uno de los sitios más concurridos por los estudiantes, docentes y jóvenes universitarios del Área Metropolitana, Bantú.</p>
---------------------------------------	--	---------------------	--

Identificación: 1_A_Y	Codificación
<p>¿Qué se logra observar en la imagen?</p> <p>Lo primero que se logra apreciar en la pieza es la abundancia del color rojo, esto puede interpretarse como una especie de exageración del color que comprende la vida en el infierno. Allí habita toda clase de persona, criatura, dios, semi-dios o ente mítico de la cultura, especialmente la colombiana ya que hay una serie de personajes, objetos, trajes y posiciones de los sujetos que logran identificarse.</p> <p>En el centro de la representación artística se encuentran ubicados dos símbolos universales como lo son, el hijo de Dios Jesús y su madre María, quien en sus brazos lleva al parecer a un divino niño. En lo que respecta a sus atuendos, la virgen como si estuviera saliendo de una boda se posa bajo el brazo de un Jesús con estilo roquero mientras a su alrededor de las más grandes figuras del mural, se encuentran indígenas, demonios, ángeles, dictadores e incluso, vendedores ambulantes.</p> <p>Hay una característica de la postmodernidad que se encuentra en una multitud con celulares en sus manos, éstos al parecer, viendo a una persona famosa (en este caso un ángel con rasgos parecidos a los de Hitler) quieren tomarse una foto con él.</p> <p>Las letras aunque son escasas y hacen parte del primer fondo de la obra pueden leerse con claridad con el nombre: “Jesús”.</p>	<p>Presencia del color rojo en la representación . Vida en el infierno. Cultura colombiana.</p> <p>Uso de símbolos religiosos y satánicos. Representaciones latinoamericanas y profesiones de la comunidad paisa.</p> <p>Sátira desde arte frente a las creencias y el espacio en el</p>

<p>¿Cómo cree que se realizó esta pieza?</p> <p>Vale la pena coincidir con el contexto que se encuentra en el espacio, puesto que estando en un sitio público como la Avenida Barranquilla, frente a la Universidad pública más grande de Antioquia y cerca a distintos sectores comerciales, puede comprenderse la sátira de los artistas, no sólo con su arte tildada de vandalismo para algunas personas, sino también con las denotaciones que se tienen del sitio. De los actos que se realizan allí y lo bienvenido que puede ser cualquiera, incluso el más religioso para dejarse corromper.</p> <p>Teniendo en cuenta la propiedad técnica de la obra, parece que fue trabajo en conjunto, primero porque hay diversos personajes que pudieron ser pintados por otras personas, no obstante, el diseño pudo haber sido propuesto por uno, poniendo como eje central “el infierno”.</p> <p>Alrededor de este graffiti se encuentran otros de distintos tipos, pero este es uno de los que más resalta en el espacio, primero por el manejo de colores y segundo porque es el único con características religiosas en el lugar.</p> <p>Hay una parte interesante en este graffiti y comprende el papel de la música a manos de personajes religiosos como lo son los ángeles, o por su parte personas que hacen parte de alguna etnia como los indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta. Este infierno no los excluye, el goce, ese tanto que se critica dependiendo de la cultura, expresión o sitio donde se emplea, sigue siendo un "pecado" que se disfruta.</p>	<p>que se encuentra el graffiti.</p> <p>Trabajo grupal.</p> <p>Infierno colectivizado.</p> <p>Único con símbolos religiosos en el espacio.</p> <p>El goce y el deseo.</p> <p>Periodicidad de dos años.</p> <p>Espacio destinado para la realización de representaciones artísticas.</p>
--	---

<p>¿Para qué cree que fue realizada esta pieza en el lugar?</p> <p>Como investigadores hermenéuticos, puede inferirse a partir de este ejercicio de observación distintas perspectivas:</p> <p>Comprende el tiempo del mural, puesto que tiene una periodicidad aproximada de dos años (se verificó por el servicio de Google Maps que hace dos años había otro graffiti).</p> <p>Esta perspectiva se relaciona con la primera expuesta, puesto que el lugar en el que se encuentra el mural, tiene intervenciones de graffiti y dibujo en toda su extensión. Es decir, es un espacio destinado para los graffiti.</p> <p>El callejón dirige al anteriormente mencionado sitio Bantú, una zona de fiesta y celebración en mayor parte por universitarios; es muy posible que por esto el tema del mural haya sido seleccionado. Hay que tener en cuenta que esta zona tiene distintos apodos, uno de ellos es “la calle del infierno”, ya que cerca hay muchos establecimientos con estilo metalero/punk/rock, además, porque la mayoría de actos que se realizan allí no son “poco dignos” para ojos cristianos.</p> <p>Es esencialmente dirigido para todos, para el que goza, el que critica a quien lo hace pero tiene distintas formas de hacerlo. Para el que observa, el que quiere a Jesús y el que no.</p>	<p>Calle del infierno. La obra le hace relevancia al apodo.</p> <p>Tiene una dirección para todo el público en general.</p>
--	---

<p>Fecha</p> <p>30/03/2016</p>	<p>Actividad</p> <p>Toma de fotografías graffiti y muralismo</p> <p>Grupo A</p>	<p>Lugar</p>	<p>Av. Barranquilla, frente a la estación “RutaN” del Metroplús. Cercano a uno de los sitios más concurridos por los estudiantes, docentes y jóvenes universitarios del Área Metropolitana, Bantú.</p>
---------------------------------------	---	---------------------	--

<p>Identificación: 2_A_Y</p> <p>¿Qué se logra observar en la imagen?</p> <p>Se logra divisar una especie de monstruo, el cual lleva unos lentes puestos. A través de estos puede visibilizarse a un artista realizando un graffiti el cual de fondo tiene el mayor exponente al que pretenden estos artistas, la ciudad. A la derecha e izquierda de aquella bestia que observa con furia al público se posan dos manos; la derecha tiene el dedo meñique levantado, mientras que en el resto de dedos se posa un pollo, dentro de esta mano hay pequeñas criaturas como si fueran las redes que manejaran los títeres, es decir, como si en verdad el títere tuviera la disposición de manipular lo que siempre ha resguardado sus actos. Se puede apreciar que algunas de estas criaturas pretenden escapar de tal realidad, es allí cuando saltan al writting del graffiti y como si renacieran de las letras, llegan hasta la mano izquierda. Ésta llena de más color, posee una sombrilla sobre uno de sus dedos.</p> <p>A diferencia de la mano derecha, la izquierda luce más torpe y superficial, como si aquellas criaturas decidieran quedarse ahí, ocultas y acostumbradas. La pregunta es, ¿Por qué ir hasta lo cómodo? ¿Qué significará ese pollo para el artista? ¿Y no es acaso ese personaje que ésta allí frente a los lentes de la bestia siendo amedrentado?</p> <p>¿En qué sitio se encuentra esta representación artística?</p> <p>¿Cómo cree que se realizó esta pieza?</p> <p>La calidad de esta pieza supone una perfección en los trazos que puede comprenderse con una disposición de tiempo que no tuvo ningún impedimento para los artistas. Es muy posible que la ubicación del graffiti también funcione como estrategia, ya que al frente de éste se encuentra uno de los edificios corporativos más importantes de la ciudad.</p>			<p>Codificación</p> <p>ón</p> <p>Ciudad como exponente de los artistas. La realidad representada en el control de títeres.</p> <p>“¿Por qué ir hasta lo cómodo? ¿Qué significará ese pollo para el artista? ¿Y no es acaso ese personaje que ésta allí frente a los lentes de la bestia siendo amedrentado?”</p> <p>Disposición de tiempo que comprende a una</p>

<p>Por la abundancia de color y variedad de técnica el artista o quienes realizaron esta pieza han tenido algún estudio sobre pintura, y leyendo cada vez más la representación hecha por los sujetos, el discurso político es más que visible.</p> <p>¿Para qué cree que fue realizada esta pieza en el lugar?</p> <p>Como investigadores hermenéuticos, puede inferirse a partir de este ejercicio de observación distintas perspectivas:</p> <p>El primer mensaje que se puede diferenciar es la opresión que tienen los artistas, especialmente los urbanos en un lente tan grande como la ciudad, es por esto que el monstruo que aparece en la obra no sólo refleja la opresión sino también el miedo que trae consigo los controles, privatización, multas y actos negativos para los artistas que intervienen el espacio público/privado.</p> <p>La sociedad es libre, puede controlar el panóptico, pero también relegará la función de controlados a otros.</p>	<p>reservación del espacio.</p> <p>Opresión y miedo que tiene los artistas.</p> <p>El panóptico tiene una función cíclica.</p>
--	--

<p>Fecha</p> <p>30/03/2016</p>	<p>Actividad</p> <p>Toma de fotografías grafitis y muralismo</p>	<p>Lugar</p> <p>ar</p>	<p>Universidad de Antioquia.</p>
<p>Identificación: 3_A_Y</p> <p>¿Qué se logra observar en la imagen?</p> <p>Se observa una multitud de personas, al parecer planeando una revolución puesto que en el centro del grupo con las manos de las personas que están allí, crean un puño en señal de protesta. El fondo es completamente rojo, demostrando la filiación por el comunismo. Hay una muralla que encierra tanto las personas como el puño, pero su tamaño es mucho menor a la extremidad derecha que surge del diálogo de los hombres que están en la escena.</p>			<p>Codificación</p> <p>Color rojo. Revolución. Comunismo.</p> <p>La UdeA tiene mayores representacion</p>

<p>El color negro es el segundo que prima en escena, ya que permite darle contorno a la obra y se encarga de dar las líneas y sombras más importantes en la imagen y por último el color blanco que rellena la muñeca, además de brindarle luz a los ojos de los hombres en la obra, este color en específico significa la esperanza de la multitud que pretende salir de los muros.</p>	<p>es artísticas que Uniminuto. Personajes e iconos en las revoluciones Latinoamericanas.</p>
<p>¿Cómo cree que se realizó esta pieza?</p> <p>La universidad de Antioquia a comparación de Uniminuto, cuenta con la presencia de muchas representaciones artísticas en sus muros, estatuas, ventanas y ceras. Los murales y grafitis en torno a la izquierda o derecha política del país son los que más pueden observarse, adicional a esto, la mayoría de los bloques universitarios se ven intervenidos con memoriales a personajes importantes como el “Che Guevara”, “Camilo Torres”, entre otros. Es por esto que la prevalencia de ideologías políticas es mucho más notoria en este campo académico, especialmente en el “revolucionario”.</p>	<p>Rojo como base en la representación.</p>
<p>El color rojo es uno de los que más se logra observar en las representaciones de la universidad, es por esto que no sorprende que haya sido seleccionado como base para este pequeño mural. Vale la pena agregar que junto a este se encontraba un mural a gran escala del argentino Gustavo Guevara.</p>	<p>Escasa técnica Es más comunicación que arte.</p>
<p>En cuestión a la técnica no logra verse mucha (a excepción de las sombras), ya que los trazos son con dimensiones desiguales, descuidados. Finalmente para esta obra primó más el mensaje de unión y colectividad que el arte misma. Es más comunicación que arte.</p>	<p>“La unión hace la fuerza”.</p> <p>Encierro como representación del panóptico y encierro del</p>

<p>¿Para qué cree que fue realizada esta pieza en el lugar?</p> <p>Como investigadores hermenéuticos, puede inferirse a partir de este ejercicio de observación distintas perspectivas:</p> <p>“La unión hace la fuerza”. Está ubicada en un mural por el que transitan muchas personas, a la vista de un campus universitario con distintas ideas sobre la participación.</p> <p>No se debe perder de vista que el encierro está en todos lados, incluso en la universidad misma, es por esto que colocar muros en la pieza, hace más coherente el mensaje.</p>	<p>hombre post-moderno.</p>
---	-----------------------------

Fecha 30/03/20 16	Actividad Toma de fotografías grafitis y muralismo Grupo B	Lugar ar	Universidad de Antioquia, zona comercial.
<p>Identificación: 1_B_W ¿Qué se logra observar en la imagen?</p> <p>Se puede observar un hombre con rasgos indígenas, éste posee su rostro cubierto lo cual puede caracterizarlo como una persona que participa políticamente desde el aspecto de manifestante. Alrededor del hombre hay cuatro vegetales, que expresan ese amor a la tierra. Es entonces éste personaje un campesino también. Dentro de la representación las letras cumplen un papel muy importante, primero porque unas son una pequeña cita del himno indígena, la cual responde al porqué de la palabra libertad.</p> <p>Es más que una simple representación en primer plano, es un mensaje al respeto e importancia de estas comunidades como protectores y dueños de la tierra que cultivan.</p> <p>¿Cómo cree que se realizó esta pieza?</p> <p>Teniendo en cuenta que uno de los colectivos que se está interviniendo realizó esta pieza, la información con respecto al diseño se le delega al líder del colectivo.</p> <p>En cuestión al espacio, más que pretender ponerlo en una zona comercial, el artista que lo pintó se preocupó por la propiedad del muro para pintarlo.</p> <p>Desde el aspecto técnico hay que distinguir que hay estudios básicos en el dibujo, especialmente por el manejo de colores a la hora de pintar el vestuario del personaje del mural. Hay un amplio conocimiento en la historia y cultura indígena por parte del artista.</p>			<p>Codificación</p> <p>Representación con características indígenas. Amor a la tierra. Cita del himno indígena.</p> <p>“Es un mensaje al respeto e importancia de estas comunidades como protectores y dueños de la tierra que cultivan.”</p>

<p>¿Para qué cree que fue realizada esta pieza en el lugar?</p> <p>Como investigadores hermenéuticos, puede inferirse a partir de este ejercicio de observación distintas perspectivas:</p> <p>Primero porque el colectivo Bonampak no tenía ninguna obra en su autoría en la Universidad de Antioquia, esto finalmente les da mayor conocimiento como grupo.</p> <p>El artista, conociendo la situación indígena actual pretende hacer un llamado para que las personas reconozcan más esta cultura, y adicional a esto preserven el ambiente que los único que queda.</p>	<p>Estudios básicos del dibujo.</p> <p>Whipala como símbolo de lo indígena.</p> <p>Reconocimiento del colectivo Bonampak.</p> <p>Llamado para el reconocimiento de la cultura indígena.</p>
--	---

<p>Fecha</p> <p>30/03/2016</p>	<p>Actividad</p> <p>Toma de fotografías grafitis y muralismo</p> <p>Grupo B</p>	<p>Lugar</p> <p>ar</p>	<p>Universidad de Antioquia, Bloque 21.</p>
<p>Identificación: 2_B_W</p>			<p>Codificación</p>
<p>¿Qué se logra observar en la imagen?</p> <p>Las imágenes de dos estudiantes asesinados en 1998, acompañados de los retratos de tres personas de izquierda, estas son: “el marxismo”, “maoísmo” y “leninismo”, las cuales poseen un mensaje que justifica la aparición de antiguos líderes en las revoluciones más populares del siglo XIX y XX.</p> <p>Los cubre los colores blanco y negro, los cuales resultan ser los fondos del mural, mientras que en el retrato de los estudiantes hay en mayor abundancia el color negro, primando entonces el color blanco sobre sus bocetos. El hecho de que en la imagen de los tres líderes se pronunciara en mayor medida el color blanco y en el de los estudiantes el negro, puede inferirse que la impunidad y abandono que son justificadas en letras no sólo se narran desde el texto sino también desde la imagen.</p> <p>Por otra parte la transmisión de este mensaje puede invocar a que la lucha tiene una función crítica incluso, a partir de este tipo de representaciones, es por esto que la compañía de ilustrados que compartieron la academia y movilizaron revoluciones frente al caso de dos estudiantes que se revelaron al poder, sirve de ejemplo para generar discursos de apoderamiento y crítica. Finalmente, es la clase obrera que ejemplificada en el mural tiene el poder de generar discursos y revoluciones cuando toma el conocimiento e historia para modificar sus contextos.</p>			<p>Maoísmo, leninismo y marxismo como estructuras conceptuales para la representación.</p> <p>Impunidad y abandono en las políticas y cubrimiento de garantías.</p> <p>Crítica al Estado y a la sociedad.</p> <p>Empoderamiento y crítica del</p>

<p>¿Cómo cree que se realizó esta pieza?</p> <p>En primera instancia seleccionar la Universidad de Antioquia fue fundamental, puesto que el agregar ideologías políticas, filosóficas y revolucionarias con la vinculación al conocimiento, significa que la dirección del mensaje iba para los estudiantes.</p> <p>Como es específicamente un mural, va a primar el mensaje, es por esto que utiliza iconos como Tse Tung, Lenin y Marx, para que así se brinde una interpretación al discurso político del “comando comunista”.</p> <p>El diseño, cita, pintura evidentemente correspondió al trabajo colectivo en el que se invirtió una gran cantidad de horas.</p> <p>La técnica de este tipo de mural maneja colores neutros, al parecer se usó el estencil para realizar los retratos, y aunque el color rojo no es el más utilizado en la obra, cumple con el papel de diferenciar los líderes históricos y el nombre del colectivo con toda la muestra.</p> <p>¿Para qué cree que fue realizada esta pieza en el lugar?</p> <p>Como investigadores hermenéuticos, puede inferirse a partir de este ejercicio de observación distintas perspectivas:</p> <p>Motivar a los estudiantes de la UdeA a que al igual que los líderes expuestos, usen el conocimiento como un escape del proletariado.</p> <p>Ejemplificar una situación que permita demostrar lo impositivo que es el sistema sobre la clase obrera y estudiantil de la ciudad.</p> <p>Hacer un acto presencial e identitario del colectivo y su discurso político a partir del mural pintado en la universidad.</p>	<p>contexto.</p> <p>Poder como principal problemática.</p> <p>Mensaje para estudiantes universitarios.</p> <p>Uso de iconos de estas ideologías políticas y filosóficas.</p> <p>Manipulación de colores neutros.</p> <p>Estencil.</p> <p>Imposición del sistema sobre la clase obrera y estudiantil.</p>
---	--

	<p>Acto presencial e identitario del colectivo. Práctica discursiva política del contexto.</p>
--	--

Diario de Campo			
<p>Investigación</p> <p>Las representaciones artísticas callejeras como discurso político e identitario de jóvenes pertenecientes a colectivos que se expresan a través del grafiti y el muralismo.</p>			
Fecha	5 de marzo de 2016	Lugar	Primera clase del taller de muralismo en Utopía Bello
<p>Introducción a la creación de caricaturas.</p> <p>En ocasiones anteriores habíamos perdido la oportunidad de participar en este tipo de talleres y cuando nos enteramos que se repetiría en el mismo lugar y con la misma temática la alegría en Katherine y yo fue notoria.</p> <p>Ya planeada con anterioridad la asistencia al taller, debíamos de asistir primero a clase y fue así como nuestra llegada se retrasó, no es habitual en mí, asistir tarde a los compromisos, pero este día fue inevitable, tanto así que para poder llegar tomamos un carro particular. En el trayecto al café cultural Utopía pensaba en cómo</p>			<p>Codificación</p> <p>La alegría de participar.</p> <p>La construcción de colectividades.</p> <p>La poca participación e</p>

<p>es la construcción de colectivos, en la sincronía de pensamientos y de posturas políticas que debían tener los integrantes de estos grupos, así como los ideales y misión de vida para defender diferentes causas con técnicas artísticas como el grafiti y el muralismo. Es por ello que deduje de forma apresurada que el colectivo Bonampak exaltaba una actitud frente a la vida, una simultaneidad emocional, y una igualdad en la creación de los murales y grafitis que construían.</p> <p>Cuando llegamos a Utopía nos dimos cuenta que hacía ya varios minutos que había comenzado la clase, un sentimiento de vergüenza se notaba en los rostros de nosotros los investigadores que llegábamos a adquirir un nuevo conocimiento por aquellos que se dedican al oficio del arte urbano. El joven que estaba dictando el taller nos dijo que habían comenzado con la caricatura y de eso que íbamos hablar en ese día.</p> <p>Me impresionó la poca participación ya que había muy pocas personas en el lugar y en seguía saque mí libreta y lápiz para hacer mis anotaciones sobre la construcción de la caricatura.</p> <p>Siempre en mi profesión me ha causado mucha curiosidad sobre la caricatura ya que muchos diarios, revistas medios incluso murales y grafitis la usan para hablar sarcásticamente de la actualidad, política, económica y social del país, pienso que hace alusión a eso de que “una imagen vale más que mil palabras.” Recordaba artistas muy reconocidos en el mundo y en nuestro ámbito nacional como: Charlie Hebdo, Matador, Ricky, entre otros.</p> <p>Después de quince minutos de clase, el esfuerzo por no bostezar era inevitable, el joven que conducía el ejercicio, hablaba muy bajo y sin una gota de emoción, como si no le gustara la temática o como si fuera una obligación dictar ese taller, un tema con tanto humor, sarcasmo, ironía sobre todo con un tinte político había caído en lo más parco y aburridor que había escuchado.</p>	<p>interés para con el arte.</p> <p>La caricatura para comunicar la actualidad del país.</p> <p>La necesidad de la pedagogía en cualquier proceso académico.</p> <p>En la práctica se puede evidenciar el éxito de la teoría.</p>
---	---

<p>Luego de acabada la clase pasamos a la parte operativa y fue así como empezamos a dibujar y en este ejercicio se podía probar “el éxito de la clase” ya que los dibujos se parecían a todo menos a una caricatura.</p> <p>Pasada la clase nos sentamos a dialogar con los integrantes del colectivo Bonampak y nos hicieron la invitación de ir a pintar a la UdeA, nos mostraron bosquejos de los que se pintaría y ahí se podía evidenciar el llamado a un sistema que había olvidado al pueblo como motor de nación, una necesidad de cambio, y un mensaje que yo considere contestatario.</p>	
--	--

Diario de Campo			
Investigación			
Las representaciones artísticas callejeras como discurso político e identitario de jóvenes pertenecientes a colectivos que se expresan a través del grafiti y el muralismo.			
Fecha	17 de Marzo 2016	Lugar	En la búsqueda de los artistas urbanos en Utopía Bello
<p>Pienso que una de las tareas más importantes del periodismo y en específico de los investigadores sociales es la búsqueda de fuentes y muestras de recolección de información.</p> <p>En el desarrollo de nuestra investigación habíamos planteado la posibilidad de trabajar con la Red de Artistas y Activistas Populares de Bello y es por eso que ese jueves salimos en búsqueda de los líderes de estos colectivos siendo las tres de la tarde salimos de la Universidad hacia el Café Cultural Utopía ya que sabíamos que allí se reunía este colectivo constantemente.</p> <p>Al llegar decidimos refrescarnos un poco y admirar todas aquellas fotografías, cuadros, lemas, y consignas pegadas en los muros de ese establecimiento público, relajarnos un poco al son de la música y saludar aquellos jóvenes que se encontraban en el lugar.</p>			<p>Codificación</p> <p>La búsqueda detallada de las fuentes.</p> <p>Estrategias para abordar y encontrar los colectivos (muestras)</p> <p>La apreciación del espacio como lectura de las personas que se</p>

<p>Fue así como me acerque a Laura Montoya estudiante de Uniminuto que ya conocía anteriormente gracias a otras actividades que habíamos desarrollado juntos y le pedí una entrevista grabada para esclarecer y recibir información sobre lo que hacía el colectivo que estábamos buscando, nos contó de la mutación de ese colectivo que ahora se llamaba Lazos de Libertad, su composición, lo que hacían políticamente y sus posiciones políticas por las cuales luchaban y se entendían como colectivo, teniendo en cuenta que sus mensajes y construcción del ser era formar personas desde la escuela popular de Bello, la apuesta por el arte, danza y teatro, la transmisión de mensajes por medio de los grafitis y el arte urbano con la misión tan clara de dar a conocer al pueblo ignorante lo que sus gobernantes callan y más en el contexto de Bello que la corrupción es latente.</p> <p>Laura nos dio el contacto de dos grafitero llamados: Juantagoniko Arboleda y Marco Ikonoclasta, artistas raperos que hacían parte del colectivo Lazos de Libertad y que posiblemente nos podrían ayudar en la investigación.</p> <p>Terminada la entrevista nos quedamos admirando un mural que se encontraba en el lugar, admirábamos su formato icónico y todas sus simbologías pertenecientes a Latinoamérica, en el lugar se encontraba el autor de dicha obra y nos empezó a contar que la cucaracha lo representaba a él y el gallinazo al compañero con el que crearon la obra. Su nombre es Víctor Romero quien empezó a hablarnos de arte y creaciones que había hecho inspiradas en el repudió de una Medellín vendida como una vitrina perfecta y en sus obras trataban de mostrar las problemáticas sociales que explicaban que Medellín no es tan perfecta a como nos la vende el sistema y que para mejorar hay que evidenciar la realidad para poderla enfrentar y fue así como nos despedimos y de aquel joven creador de un colectivo llamado nada como Medellín sin antes invitarnos a su taller de dibujo.</p>	<p>encuentran en el lugar.</p> <p>La técnica <i>bola de nieve</i> en la búsqueda de las muestras.</p> <p>Construcción u conformación del colectivismo.</p> <p>La relación de la música Rap y el grafiti.</p> <p>Recibir por parte de la fuente, las intenciones que tuvo con las fuentes.</p> <p>Analizar el tipo de muestra que se necesita para desarrollar la investigación.</p>
---	---

Diario de Campo			
Investigación			
Las representaciones artísticas callejeras como discurso político e identitario de jóvenes pertenecientes a colectivos que se expresan a través del grafiti y el muralismo.			
Fecha	19 de Marzo del 2016	Lugar	Primera clase de dibujo Café Cultural Utopía
<p>Los procesos de investigación han sido de gran importancia para los dos estudiantes de esta tesis es por ello que antes de salir a la clase de dibujo teníamos otras obligaciones a las cuales debíamos de asistir asumiendo el papel de evaluadores de las ponencias realizadas por el semillero comunicare en el último encuentro de Redcolsi.</p> <p>Utopía se tornó nuestro lugar de encuentro en las actividades con los artistas urbanos, ese sábado llegamos muy atentos al taller de dibujo, presentándonos como nuevos integrantes del grupo y dispuestos a asistir y participar de todos los encuentros de la escuela popular. Víctor el tallerista nos recibió muy formal y comenzamos nuestro proceso y formación en el dibujo</p> <p>Empezar con la construcción teórica de los hemisferios del cerebro y la funcionalidad de cada uno fue lo más pertinente para empezar con nuestra primera creación una bicicleta que se tornó un tanto complicada de realizar, luego se pasó a la realización de una silla, luego pasamos a ver la ponencia de varios artistas colombianos que marcaron la historia del arte casi todos condicionados por la época en que se vivía y con mensajes director a la sociedad que tenía el estado que merecía.</p> <p>Para terminar este día Víctor nos concedió una entrevista en la cual nos hablaba de su colectivo y las dinámicas de su trabajo, haciendo un recorrido por sus obras y por sus conceptos básicos como artista urbano.</p>			Codificación
			<p>La investigación como motor principal para la formación académica de los estudiantes de este proyecto.</p> <p>Utopía como lugar de encuentro con la muestra. La participación en la escuela determine el interés y la importancia que le dan los investigadores al proyecto.</p>

<p>Al salir de allí siento que encontré un colectivo apto para trabajar estas dinámicas pues entiendo que su posición política desde lo básico se rige por la apropiación de espacios y un mensaje reflexivo que intenta caracterizar una Medellín que no es la ciudad vitrina como la alcaldía la pinta.</p> <p>También tratan de recuperar ese sentido y esencia del grafiti que trasgrede espacios y llevan mensajes directos que propician el diálogo y a la reflexión crítica sobre la ciudad y cómo se está concibiendo la ciudad.</p>	<p>La integración de la teoría y la práctica como complemento de los talleres en la escuela popular.</p> <p>La entrevista metodología aplicada para la recolección de información.</p> <p>Escoger la muestra por sus características interventoras en los espacios públicos.</p> <p>Reflexión crítica sobre la ciudad y cómo se está concibiendo la ciudad.</p>
--	---

Diario de Campo
Investigación

Las representaciones artísticas callejeras como discurso político e identitario de jóvenes pertenecientes a colectivos que se expresan a través del grafiti y el muralismo.			
Fecha	30 de Marzo de 2016	Lugar UdeA Medellín	Registro fotográfico en la ciudad de Medellín
<p>Es curioso la capacidad y habilidad que debe tener los investigadores sociales para moverse en territorios en los que la seguridad es mínima y corre el riesgo de algún accidente, robo, atraco etc.</p> <p>En este día se realizó la captura fotográfica de los grafitis y murales de la ciudad, yo empecé por los lugares cercanos al lugar de mi vivienda en los cuales no había detallado la cantidad de creaciones urbanas que hay, y luego dirigirme a la UdeA en la cual si tenía conocimiento de la cantidad de mensajes y gráficos que hay plasmados en toda la ciudadela universitaria. En nuestro recorrido por aquel lugar deduje varios temas que podrían ser de gran aporte para la investigación.</p> <p>El grafiti posee digamos una predisposición circunstancial, esto quiere decir que según el espacio se podría afirmar el tipo de grafiti y la cantidad de ellos que hay en el territorio además que las circunstancias determinan tanto el mensaje, el canal y el recepto analizado desde la comunicación social.</p> <p>En la UdeA actualmente tiende a una concentración de mensajes políticos y de izquierda, ligado a la historia y condicionados por momentos trascendentales de superestructuras e ideologías que constituyen la esencia académica</p> <p>Todos los grafitis y murales terminan por convertirse y ser parte del paisaje en donde se evidencias fermentos sociales que van cobrando forma y haciendo imagen.</p>			<p>Codificación</p> <p>El recorrido por la ciudad determinado por los problemas de orden público.</p> <p>El registro fotográfico para documental los grafitis de la ciudad.</p> <p>Encontrar en cada espacio la intervención de arte callejero.</p> <p>Según el espacio y su contexto se podría establecer la cantidad de grafitis.</p>

	<p>La UdeA como foco principal de murales de izquierda.</p> <p>Las intervenciones artísticas terminan por pasar algo de gran impacto a convertirse en parte del paisaje.</p>
--	--

Diario de Campo			
<p>Investigación</p> <p>Las representaciones artísticas callejeras como discurso político e identitario de jóvenes pertenecientes a colectivos que se expresan a través del grafiti y el muralismo.</p>			
Fecha	8 de abril del 2016	Lugar	Aplicación del taller didáctico en Café cultural Utopía.
<p>Después de trabajar en la construcción y diseño del taller todo el día, aún tenía pendiente la aplicación del taller inspirado en el grupo focal que yo había diseñado.</p> <p>De nuevo el encuentro era en Utopía había contactado a Germán otro integrante del colectivo Nada como Medellín y Víctor Romero que estaría también en la aplicación del instrumento.</p> <p>Siendo las seis de la tarde ya me encontraba en el lugar y sólo faltaba que los artistas urbanos llegaran, primero llegó Víctor luego Germán y fue así como empezamos hacer la actividad.</p>			<p>Codificación</p> <p>Aplicación de instrumentos de recolección de información.</p> <p>La puntualidad para cumplir con</p>

<p>Iniciamos pidiendo una cerveza para refrescarnos y responder las preguntas que se habían formulado para el taller, las dos personas estaban muy entusiasmadas de participar y eso se pudo evidenciar en el desarrollo del mismo, incluso fueron propositivos a la hora de nombrar aquellas creaciones que se debían analizar, el taller se estaba haciendo un poco extenso pero al final se desarrolló con éxito sus comentarios y apreciaciones fueron muy parecidas a las de las entrevistas individuales y podría ver la coherencia en su discurso y en los ideales, misión y visión del colectivo, al finalizar me hicieron la propuesta de participar en las actividades de Nada como Medellín y me hablaron de una obra en donde utilizan la frase ¿Nada como Medellín? Haciendo un primer momento en donde se pretende que el receptor cuestione la ciudad y pueda evidenciar un proceso percepción sobre el lugar. Yo pregunte ¿Para qué hacer esto?</p> <p>A lo que ellos responde que la misma escritura en la calle se podría determinar como actividades de apropiación del espacio y que todo proceso de escritura ya es concebida y usada como el poder político.</p>	<p>la metodología planteada.</p> <p>Incentivar el entusiasmo en la muestra seleccionada para desarrollar la actividad.</p> <p>La coherencia del discurso en los integrantes del colectivo seleccionado.</p> <p>Cuestionar la cotidianidad fundada por los medios sobre Medellín.</p> <p>Conceptualizar las actividades de los colectivos en los saberes adquiridos desde la política en el quehacer grafitero</p>
--	---

6. Análisis Hermenéutico

6.1. Interpretación de las entrevistas

Entrevistados: Kevin Arias integrante del “Colectivo Bonampak” y Víctor Romero del “Colectivo Nada como Medellín”.

Se infiere la necesidad de una conceptualización clara de la palabra identidad, política; parecería que el colectivo “Nada como Medellín” al referirse a la identidad habla del concepto de política lo cual nos lleva a la reflexión de necesidad de la política como constituyente y lo político como lo constituido.

En cambio para “Nada como Medellín” la intensión es molestar, fastidiar, tapar con ropa, seguir viendo lo inofensivo al arte tradicional contrastándolo con el arte callejero. Se molestan y se fastidian, contra el arte contratado por la administración lo llaman “cochinadas, parásitos”. Lo que se describe por el párrafo anterior es relacionado por los investigadores con el nuevo grafiti de “Nada como Medellín” costales y ropa, y con los tapabocas, tapar con un trapo la boca de las esculturas de Botero. Es contrastar la mayor obra artística colombiana de reconocimiento mundial, de museos y millones, tapándole la boca en la calle, para atraer la atención de la gente y de los medios de comunicación.

Los dos entrevistados presentan dialécticamente, una simbología extrema porque van desde el cielo entendido como sol, centro y luz, presentando su punto álgido en la energía contrapuesto al suelo, a la tierra como cultivo habitado por campesinos e indígenas que les permite conocer como una intensión del mural siempre y cuando cuenten con la aceptación de la comunidad. En este mismo sentido la simbología del otro entrevistado gira alrededor de lo sucio, lo cochino, como las cucarachas, símbolo de lo rastrero y los gallinazos como la mortecina esto quiere decir mucho más cuando esta contextualizado en el ambiente de la

Plaza Minorista de Medellín, inundada de drogadictos, habitantes de la calle y prostitución; donde se hace una correspondencia entre cucarachas, gallinazos y seres humanos en las condiciones descritas.

Aparece la polémica entre la sinonimia del muro como mural y la pared que son precisamente parte del objeto de nuestra investigación, así como la recurrencia de la palabra pintar y sus sinónimos.

Ambos entrevistados abordan el problema de la interculturalidad, reivindicando lo que se está perdiendo y lo que se está ganando. Podemos afirmar que empiezan desde la occidentalización, lo que remite al problema de la colonización por hablar de imperios indígenas de orden, control social, e imposición de estándares, lo que exige desaparición de costumbres negación y destrucción de culturas y lo presentan como una “selección natural” porque aceptan la evolución la aparición de nuevos instrumentos y el malestar que generan procesos de interculturación más cotidianos como el porno internacional, el presentar a Medellín como una “vitrina internacional” para venderlo al mejor postor, la belleza de las mujeres y el gran significante que es el metro y su cultura metro. Siempre oscilando entre la oposición estar en contra, criticar la cultura y con un hablado muy particular cuestionarse si el problema es general o particular, siempre preguntándose qué se está perdiendo, simbolizado por la pregunta de la guacamaya, ave multicolor demasiado atractiva para los zoológicos en sus prácticas cotidianas. También aparece en ese Medellín vitrina que vende el egocentrismo país propio de esta cultura. En consecuencia es muy evidente en los entrevistados la crisis sobre el concepto de cultura de costumbre y la búsqueda de nuevos significantes para responder la pregunta.

Para los grafiteros entrevistados es fluctuante la utilización de la expresión “práctica política” el “análisis político”, no hacen diferenciación, pero si distinguen exactamente el discurso político de la politiquería el primero referido a movimientos estudiantiles, a posturas

izquierdizantes tanto nacionales como internacionales, y lo segundo con los discursos que transmiten los medios de comunicación, conservadores y de derecha para al final afirmar que son nada y cuestionarse por la claridad política.

El discurso político es entendido por ellos como: lo público en el sentido de irse a..., la exigencia del sujeto social, la palabra, apropiarse del territorio rayando paredes, leer el espacio como reivindicación de situaciones opresoras, “interviniendo” las obras de arte públicas, muy sesgado pero es dar el sentido de empoderamiento como la práctica de la vida pública.

A nivel de grafiteros ambos representantes de los colectivos tienen muy clara la identidad artística valorando desde los aciertos los referentes como elementos básicos para la conceptualización, son ellos el mexicano Siqueiros, artista comunista de gran relevancia por trabajar en las organizaciones sociales armadas. Se le ha llamado el padre de la pintura política y participó activamente en las prácticas de izquierda ante el poder.

Igualmente, pero más básico aparece el artista grafitero francés Blek Le Rat, muy famosos por los tanques de guerra y el trabajo con las ratas en todas sus dimensiones, así como los personajes bíblicos David versus Goliath, símbolos de la ternura contra lo exageradamente malo y grande, representando la lucha de lo pequeño contra lo poderoso, donde el primero vence por su belleza y ternura.

También es un referente el mencionado artista Banksy que igual que uno de los entrevistados entiende su identidad como cuestionador, fastidiador y “realizador del arte mal para la gente mala como la de Medellín, que no va bien”.

Las respuestas plantean las tensiones entre lo público y lo privado entre el arte para el museo y el arte para la calle, referidas esencialmente a tres puntos básicos: el público que la

puede apreciar, el estado que las quita o las deteriora y la afirmación rotunda de la ética construida como “la ética de los grafiteros.”

Reconociendo lo político de las respuestas hay que decir también, la importancia del dinero y la administración pública frente al arte, sea vendido o no.

Es evidente para los colectivos de nuestra investigación la indiferencia frente a que el mensaje plasmado en los muros, llegue o no la gente. Pero se hace relevante la importancia que le dan al nombre del colectivo dimensionado desde el problema estético, los tipos de muro y la pintura, sumado a la dimensión ética: “es bueno que los muros estén pintados.”

La concepción que tiene los grafiteros de su trabajo es muy amplia porque abarca desde entenderse como muralista, pintores, artesanos hasta pertenecientes a movimientos artísticos transgresores como el pop cuyo nacimiento está directamente relacionado con el origen del graffiti, reconociendo en términos de identidad la presencia de Andy Warhol en el arte. También se debe resaltar el cuestionamiento a la academia que también es contradictorio y a las transgresiones como formas de ir más allá de las normas sociales.

Es muy claro el deseo de ser conocidos como colectivos no a nivel individual; también de ser referentes con una acción de compartir con la gente. Evidenciando la tensión que se hablaba en el punto anterior sobre las dificultades financieras: “no estamos haciendo nada, no tenemos ni para un aerosol”. Contemplando otras posibilidades como “venderse a la administración, vender atrapa-sueños y artesanías”. Situaciones que no riñen con su concepción de grafiteros, muralistas y artistas urbanos.

“El graffiti es vandalismo”. Existe la conciencia de que el grafitero desafía y textualmente afirman que ese desafío es lo que los hace grafiteros porque con el permiso de la ley dejan de ser grafiteros. El vandalismo tiene varias dimensiones puede expresarse como me borran las cosas o el trato despectivo. Estas respuestas de las entrevistas nos llevan a tres reflexiones: la

propiedad del grafiti, lo legal y lo legítimo y el empapelamiento de las ciudades con las campañas políticas tradicionales

Las posturas radicales políticas de los grafiteros nos llevan a su origen. La razón de ser como la plantean es que el grafiti representa la reivindicación de la naturaleza frente a los procesos de occidentalización de las ciudades, “con la pintura, pintamos la occidentalización como el deseo de involucionar”.

En estos términos el discurso político es rayar la pared, como espacio público donde participan colectivamente para hacerse sujetos políticos. Es la apropiación del territorio en la transgresión con el convencimiento de que el espacio es de nosotros; esta lucha contra la occidentalización se da en iconos de ella y de la ciudad, como son pintarle las uñas a una gorda de Botero o colocarle flores a la escultura de las bicicletas del parque el periodista o colocar minuto a 200 en sitios claves de la ciudad y entenderlos como actos políticos.

En los grafiteros se evidencia deseo y temor simultáneamente frente a la renovación, a las críticas destructivas, al deterioro normal de una expuesta, pero se evidencia el deseo de molestar al transeúnte. Esto es más importante que tener o no miembros nuevos en los colectivos siguiendo la dinámica normal de los grupos cuando se mueven en ambientes ilegales. Es de destacar, combinándolo con el párrafo anterior la intención de cerrar para hacer un mensaje para unos pocos lo cual se evidencia en los grafitis writing donde la composición del grafiti parece para unos pocos con claras referencias tribales lo que nos lleva a concluir que son colectivos cerrados para gente cerrada.

Los grafiteros necesitan reafirmar la importancia de la intención, de la función que cumple el grafiti y que aunque sean quince minutos de fama, esto nos lleva a pensar en que a pesar de saberse el carácter efímero y escondido de la obra necesitan la aprobación o la visualización por parte de la gente, y el relevar la participación de extraños en un grafiti ajeno, en definitiva

están pendientes de la obra porque saben cuál es su discurso político y como dice el texto de Bogotá 2012, existe un goce en el enfrentamiento contra las fuerzas del orden por ser desafiante, en el sentido Foucault, sería el placer por lo que está escondido, por lo que está detrás: “el pentimento”.

6.2. Interpretación de los grafitis Colectivo Nada como Medellín.

Códigos: 1_N_Y. 2_N_Y. 3_N_Z. 4_N_Z.

Palabras claves por su repetición: Niños, Corazón de Jesús, cucaracha, fondos, letras, rojo, esténcil, papel, anuncio.

La inspiración de los artistas urbanos, su carácter trasgresor y la opinión pública.

En la actualidad las marcas y los mensajes gráficos comerciales son valorados por su nivel y capacidad de llegarles a los públicos, siempre con intenciones muy claras de ventas y marketing, ellos situados de formas estratégicas y pensadas para la sociedad del consumo quien responde positivamente hacia el capitalizador.

De esta forma también podríamos relacionar el arte callejero en donde el público específico es la masa, incapaz de apropiarse de lo público y de establecer un criterio social, siendo de inspiración principal para el arte urbano el cual es contestatario e ilegal y responde a la estructura del sistema, representando sus impulsos, formas de vida y emociones en la pared.

Freud conceptualizó la sublimación a través del arte y coincidiendo con este apartado y aplicándolo a los artistas callejeros inferiríamos que la indignación se ha transformado en arte urbano, que todo mensaje lleva consigo lo instintual, comprendiendo por ello la constitución

al sujeto desde lo erótico y lo tanático, determinados obviamente por el contexto, la historia y las relaciones afectivas, esclareciendo a su vez que aquellos compendios serían los productos que conforma al artista y a las obras que realiza; dialogando con Víctor Romero, artista del colectivo “Nada como Medellín” habla de su apariencia como artista y su deseo por parecer un niño quien representa en él las significaciones de su inocencia, su indefensión y sus ansias por descubrir el mundo.

Igualmente, en la obra “Falta Amor” es evidente y sobresale la presencia de tres niños iguales, hechos con el estilo estencil, que reclaman el afecto del que carecen; es allí donde radica la esencia y el mensaje del mismo que a su vez lleva consigo la construcción del artista quien lo hace, transmitiendo el mensaje al contexto al cual él pertenece y creando la expresión de lo que es y hace.

Cuando se habla del contextos no referimos a su dimensión espacial, económica, histórica, cultural y política, que en nuestro caso es la cultura latinoamericana discurso identitario del colectivo “Nada como Medellín”; en este aparte es importante citar a Germán Sánchez integrante del colectivo cuando habla de la necesidad de representarse y manifestar su inconformidad social a través del mural en un sitio público como lo es el “Café Cultural Utopía de Bello”, con elementos que se destacan en la tradición como lo es el Sagrado Corazón de Jesús, pero esta vez con cucarachas, para también simbolizar a uno de los integrantes del grupo que se siente retratado con este animal, y en el fondo, las carencias o reclamos que piden como grupo al sistema, fundando su estructura estética.

El reclamo es uno de los principales motores por los cuales se mueven este tipo de iniciativas juveniles; además, aquellos anuncios que se vuelven parte del paisaje como lo es el grafiti “minuto a 200” con el cual se hace un contraste entre el rebusque movido por la necesidad y la implantación de multinacionales permitidas por el Estado neocapitalista en el cual vivimos, reclamando los derechos del ciudadano por encima de la industrialización

privada; de esta forma, al ver la obra hecha con papel y letras de *Minuto a 200*, suponemos la preocupación social del mismo colectivo con un estilo de arte pop en que sobresale el color rojo siendo esta la expresión espontánea impregnada de toda la emoción e indignación como sujetos políticos.

Es curioso interpretar los grafitis, estenciles y murales pues muchos de ellos no los pudimos observar en su estado natural, por haber sido borrados muchas veces por la autoridad y es allí donde las redes sociales cumplen una función primordial como transmisores, viralizadores y simplificadores de la información y así lo afirma Víctor Romero en una conversación privada: “Es la necesidad de llegarle a todo el público y no solo en un espacio como lo es Bello, sino a toda la ciudad, llevando estas imágenes a la red social Instagram y buscar tendencias con el hashtag #NCM homogenizándolo y recreándolo en un estencil , para ser más incluyentes con el público receptor quien necesita este tipo de reflexiones, por todo esto podemos afirmar que cada grafiti lleva la carga de indignación, identidad, apropiación, espacio y sobre todo la necesidad de generar opinión pública en el destinatario al que le llegan este tipo de mensajes.

6.3. Interpretación de los murales del colectivo Bonampak.

Códigos: 1_B_Y. 2_B_Y. 3_B_Y. Todos pertenecen al arte urbano, específicamente al muralismo.

Palabras claves por su repetición: Herramienta de pintura, indígena, sol, montañas, cielo, girasol, hojas, citas, ventanas, alcantarilla, ladrillo, joven, escudo, revolucionario, letras, colores

La mayoría de las veces en las que se ha realizado ejercicios de observación, se ha analizado que esa práctica del ver no sólo involucra la relación de los instintos con los sentidos, sino que también comprende a la capacidad que tiene el hombre por encontrarle un parecido y vínculo a las cosas. Por ejemplo cuando leemos, escribimos, aprendemos de algo o simplemente contemplamos algún fenómeno, nos damos a la tarea de conectar las características de ese elemento para que así la lógica de lo que es, tenga o sea valorizado por los otros, permitiéndonos simbolizar los significados generales y más importante aún los nuestros. El lenguaje, en toda su amplitud cumple con ese rol.

El “colegio invisible” o “Escuela de Palo Alto” como generalmente es conocida, en el primero de sus postulados encierra “la no imposibilidad de comunicar”, la interacción, intercambio de signos, composición de significaciones que hay en el mundo e incluso la entropía misma en el campo de las comunicaciones, tienen una razón que si bien no es entendida para algunos públicos, siempre generará comunicación e informaciones.

Es por esto que cuando se observa por ejemplo una obra o específicamente cuatro de los murales del Colectivo Bonampak, nos remitimos en primera instancia a ese elemento de la comunicación en que Watzlawick, Beavin y Jackson, hacían énfasis en el “todo comunica”. Cada una de las obras del colectivo está transmitiendo un mensaje donde confluyen las ideas, pensamiento, identidad y discursos. Pero vale la pena preguntarse, ¿De qué forma el lenguaje artístico puede comunicar con la suma variedad de elementos que por ejemplo poseen cada una de las obras?

Antes de responder es importante aclarar que cada una de las muestras está en contextos distintos puesto que mientras que una fue realizada en la vía a Manizales, otra fue producida dentro de un café cultural en Bello, la siguiente con una dimensión mayor a las dos

mencionadas se encuentra en una calle importante en el municipio de Itagüí y la última está posicionada en la Universidad de Antioquia en Medellín. El hecho por ejemplo de que cada una esté en sitios diferentes, apunta a que la transmisión del mensaje, su intención o interacción tienen una variedad de públicos, pero esto no significa que siempre vaya a primar la interpretación del mensaje desde la variable del espacio, ya que si bien el mural tiene la intención de comunicar, es este o al menos el artista quien espera en todos sus aspectos empoderar a cualquier persona, sea esta un observador del espacio usual o no.

Cada una de las obras correlaciona elementos, especialmente las figuras que distinguen la dinámica de los artistas del colectivo, estas pueden inferirse como la representación de un indígena en sus murales, es por esto que aunque éste tenga el rostro cubierto como un revolucionario o estire su mano para agarrar una herramienta de pintura siempre aparecerá como sinónimo a la identidad de las representaciones del colectivo.

También son los símbolos como escudos, elementos de la naturaleza como árboles, hortalizas como mazorcas o la significación de la tierra desde la frondosidad de las montañas, el sol o la exposición del cielo como un todo, lo que permite darle un contexto más arraigado a la aparición de ese hombre con rasgos nativos en el espacio.

Allí se genera uno de los primeros lazos en cuestión a la relación de los elementos, una red de significaciones que abren una ventana a la propiedad, no sólo a lo tangibles como las piezas de las obras ya mencionadas, sino también al reconocimiento de rasgos particulares, pequeñas facetas del ser que hace la obra y el que lee el mensaje.

Otro aspecto de relación se resume en la permanencia de los colores, el amarillo por ejemplo, se distingue en cada una de las obras, no sólo como un accesorio del fondo o como la significación del sol, sino también como la luz, un símbolo de fuerza en la representación.

Se pinta de amarillo un girasol y se alumbraba de vida el rostro del personaje principal del mural.

El verde y el azul por su parte cumplen la función de servir como complemento a las piezas del cielo y las montañas, hojas o elementos de corte natural; es entonces también una muestra a la generalidad en los colores, a las significaciones del contexto en cuestión a la pureza y vida que encierra cada uno de estos tonos.

Otro elemento importante y que no puede pasarse desapercibido es el uso de letras y citas en las obras, sean estas como muestra a la marca identitaria en donde confluye el discurso del artista con su hacer o como la complementariedad del lenguaje escrito con el visual, en donde se articula el discurso de un joven con características indígenas con el rostro cubierto como si hiciera parte de algún grupo revolucionario, con el himno escrito de una guardia que contempla la protección de sus derechos desde la defensa de su espacio y la naturaleza.

Hay un por qué en cada uno de los componentes de los murales, un enlace de elementos que coexisten uno con otros y aunque el indígena siendo distintivo para las representaciones del colectivo, se ve reflejado en cada una de las obras, el espacio, fondo, color y símbolos son los que le brindan una complementariedad al discurso del colectivo adicional de que se posicionan con un papel en el mensaje, para que así la intención de los artistas, su decir, sea bien comunicado. Es por esto que absolutamente toda la lectura que se haga a cualquiera de las cuatro obras, sea desde la presencia del indígena o desde la visualización de las montañas, tienen un objeto que va a proseguir a la intención del todo en la imagen.

6.4. Análisis hermenéutico de grafitis

Código 1_N_Y



Figura No. 25 Autor: Colectivo Nada como Medellín. Fotografía: Pagina web. Recuperado el 3 de abril de 2016 de:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=157902024564343&set=pb.100010336382469.-2207520000.1459729903.&type=3&theater>

**Tipo de
escena**

Expositiva

Personaje(s)

Tres niños, gallinazo, corona, letra (falta amor)

Composición

La composición de este mural está básicamente construida por la técnica estencil, en donde tres niños se encuentran plasmados con la frase falta amor, en la imagen prima el molde del gallinazo mostrándolo en diferentes dimensiones, cada niño siendo el mismo molde trae consigo una corona que también se puede percibir integrada en el marco de la imagen.

Personaje	Niños
Planos	Plano americano
Direcciones	Los niños se encuentran de frente al receptor
Color	Azul, rojo, amarillo, negro.
Luz	Según el diseño de los autores se encuentra en forma cenital.
Textura	Porosa por la pared.
Centro de interés	Los niños con la sensación de lastima.

Código 2_N_Y



Figura No. 26 .Autor: Colectivo Nada como Medellín. Fotografía: Pagina web. Recuperado el 3 de abril de 2016 de:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=197428273951311&set=pb.100010524194470.-2207520000.1459730765.&type=3&theater>

Personaje(s) Corazón de Jesús, cucaracha, letras

Composición	Esta obra también es hecha con la técnica estencil y posee un fondo de letras inspiradas en la lucha, con varios elementos integrados como lo es el sagrado corazón de Jesús y la cucaracha situados de forma paralela en zigzag
Personaje	Corazón de Jesús
Planos	Plano general que compone e integra toda la imagen.
Direcciones	Los elementos se encuentran creados en primera dimensión dando la sensación plana que los compone.
Color	Azul, Rojo, Amarillo, Naranja, blanco, negro.
Luz	El diseño no está compuesto por una luz que determine su creación, no obstante, es un proyecto con ausencia de oscuridad.
Textura	Porosa. Lisa determinada por la pared
Centro de interés	El sagrado corazón de Jesús con la cucaracha.

Código 3_N_Y



Figura No. 27 Autor: Colectivo Nada como Medellín. Fotografía: Pagina web. Recuperado el 3 de abril de 2016 de: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=473314526093330&set=t.635476769&type=3&theater>

Tipo de escena	Expositiva
Personaje(s)	Pared roja, minuto celular 200
Composición	Sencilla, es una técnica muy utilizada por las artistas urbanos llamada empapelada, en esta ocasión tapando un letrero de la empresa privada que vende el minuto celular a 100
Personaje	Afiche (Minuto celular a doscientos)
Planos	Primer plano del afiche

Direcciones	El elemento se encuentra situado de forma plana en una pared
Color	Rojo, blanco, negro
Luz	Luz ambiente
Textura	Rugosa del papel
Centro de interés	El afiche minuto celular 200

Código: 1_B_W



Figura No. 28 . Autor: Colectivo Bonampak. Fotografía: Osorio, F. (2016). Madre tierra. Medellín
Calle 67 Número 53 – 108 Bloque 22,30 de Marzo.

Tipo de escena	Expositiva
Personaje(s)	Maíz, indígena, letras
Composición	La imagen se encuentra compuesta por un indígena vestido de su bandera, con el maíz en la parte de atrás que tiene una gran

importancia para esa cultura, acompañada del mensaje que se quiere transmitir en un contexto como lo es la Universidad de Antioquia.

Personaje	Indígena encapuchado con la bandera de su cultura.
Planos	Plano medio
Direcciones	El personaje se encuentra situado de frente.
Color	Amarillo, verde, rojo, azul, blanco.
Luz	Luz ambiente
Textura	Ladrillo por las condiciones de la pared en donde fue realizada.
Centro de interés	Indígena encapuchado

Código 1_B_Y



Figura No. 29 Autor: Bonampak. Fotografía: Pagina web. Recuperado el 3 de abril de 2016 de:
<https://www.facebook.com/bonampakcolectivo/photos/pb.926336307442433.-2207520000.1459732541./949046708504726/?type=3&theater>

Tipo de escena	Expositiva
Personaje(s)	Encapuchado
Composición	Simple, es un joven encapuchado acompañado de las noves de fondo y también se puede percibir un grafiti en su parte izquierda.
Personaje	Encapuchado
Planos	Plano Medio
Direcciones	Frete
Color	Blanco, verde, azul, rojo
Luz	Ambiente
Textura	Porosa
Centro de interés	Encapuchado

Código 2_B_Y



Figura No. 30 Autor: Bonampak. Fotografía: Pagina web. Recuperado el 3 de abril de 2016 de:

<https://www.facebook.com/bonampakcolectivo/photos/a.934921926583871.1073741829.926336307442433/954766517932745/?type=3&theater>

Tipo de escena	Expositiva
Personaje(s)	Indígena, barcos, mar, olas, sol
Composición	Está basada en la intensidad muy clara de un indígena soplando tratando de hundir los barcos de la conquista de Colon
Personaje	Indígena
Planos	Primer plano, plano mirada
Direcciones	El elemento principal se encuentra de perfil
Color	Amarillo, azul, rojo, negro, blanco, naranja.

Luz	Ambiente
Textura	Ladrillo, determinada por las condiciones de la pared.
Centro de interés	Indígena soplando los barcos

Código 4_B_Y



Figura No. 31. Autor: Bonampak. Fotografía: Pagina web. Recuperado el 3 de abril de 2016 de:
<https://www.facebook.com/bonampakcolectivo/photos/pb.926336307442433.-2207520000.1459733557./938267246249339/?type=3&theater>

Tipo de escena	Expositiva
Personaje(s)	Indígena, sol, brocha, nubes, montañas
Composición	Indígena pintando con la luz del sol, acompañado de una estructura paisajista como lo es las montañas y las nubes

Personaje	Indígena
Planos	Plano medio, ley de la mirada
Direcciones	Frete
Color	Amarillo, verde, azul, café, blanco, rojo.
Luz	Ambiente
Textura	Porosa
Centro de interés	Indígena con la brocha

Código 2_C_Z



Figura No. 32 Autor desconocido. Fotografía: Osorio, F. (2016). Grabado. Medellín. Calle 67 Número 53 – 108 Bloque 23, 30 de Marzo.

Tipo de escena	Decorativa
Personaje(s)	Banana, manzana, letras

Composición	Es la decoración de los locker de la universidad de Antioquia con estilos muy urbanos
Personaje	Banana, letras, manzana
Planos	Normal, semi-panorámica
Direcciones	Frete por objeto
Color	Amarillo, naranja, verde,, rojo
Luz	Ambiente
Textura	Determinada por los locker
Centro de interés	Banana, letras (red)

Código 3_C_Z



Figura No. 33 Autor desconocido. Fotografía: Osorio, F. (2016). Elocuencia. Medellín. Calle 80, 30 de Marzo.

Tipo de escena Expositivo

Personaje(s) Personaje político, letra writing, ratón

Composición Es la integración de varias intervenciones callejeras, donde los elementos conforman el paisaje

Personaje Personaje político, letra writing, ratón

Planos Plano general

Direcciones Frente

Color Verde, azul, rojo, blanco, negro

Luz Ambiente

Textura Porosa

Centro de
interés Personaje político

Código 2_D_Z



Figura No. 34 . Autor desconocido. Fotografía: Osorio, F. (2016). No policías. Medellín. Calle 67
Número 53 – 108 Bloque 12, 30 de Marzo.

Tipo de
escena Expositivo

Personaje(s) Talk (no cops)

Composición Simple, se podía considerar una firma

Personaje Talk

Planos Plano medio

Direcciones Plana

Color Negro

Luz	Ambiente
Textura	Porosa
Centro de interés	Talk

Código 2_D_Z

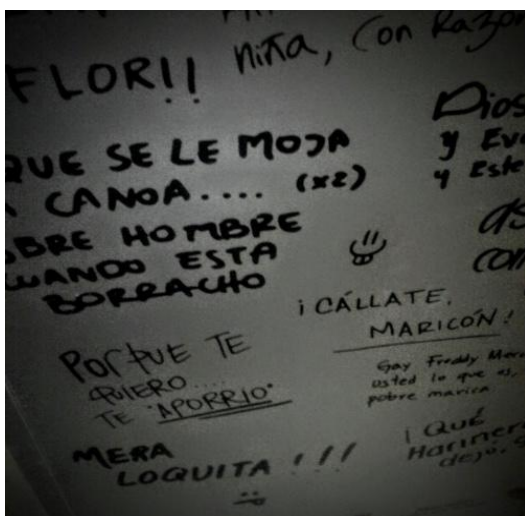


Figura No. 35 Autor desconocido. Fotografía: Mesa, K. (2016).Confesionario. Medellín. Calle Cl. 71 Número 52-30, 30 de Marzo.

Tipo de escena	Expositiva
Personaje(s)	Frases, emoticones,
Composición	Es la integración de varias intervenciones en los baños públicos
Personaje	Frases

Planos	Cenital
Direcciones	Plana
Color	Negro
Luz	Ausencia de luz, ambiente
Textura	Lisa
Centro de interés	Frases

Código. 3_D_Z



Figura No. 36 . Autor desconocido. Fotografía: Mesa, K. (2016).Emoción. Medellín. Calle 67 Número 53 – 108 Bloque 12, 30 de Marzo.

Tipo de escena	Expositivo
Personaje(s)	Emotición talk
Composición	Simple, en los baños públicos un talk o firma del creador
Personaje	Talk
Planos	Medio
Direcciones	Plana
Color	Negro
Luz	Ambiente
Textura	Porosa
Centro de interés	Talk

Código 1_E_X



Figura No. 37 Autor desconocido. Fotografía: Osorio, P. (2016).A/N. Cancha futbol de salón del Barrio Mesa de Bello, 30 de Marzo.

Tipo de escena	Expositivas
Personaje(s)	Joven, bandera, letras, firma
Composición	Esta obra tiene una composición que hace referencia a las barras o hinchas de los equipos de futbol antioqueño en esta ocasión el Atlético Nacional en el contexto de la cancha de futbol de salón del barrio Mesa de Bello.
Personaje	Bandera
Planos	General
Direcciones	Frente
Color	Verde, blanco, negro

Luz Ambiente

Textura Porosa

Centro de Bandera

interés

6.5. Interpretación de los talleres interactivos sobre grafitis

Colectivo Nada como Medellín.

Código2_N_Y

Interpretación	
Luchas Populares en Latinoamérica.	Los procesos de intervención artísticas tienen un carácter social, un mensaje, un llamado; este grafiti incita al receptor al diálogo o a la reflexión, que inspire identidad y compromiso en contra de la subyugación de determinantes productos de la occidentalización, en este caso por Latinoamérica pensada desde lo que nos formó y hoy es característico de la cultura.
Interpretación	
Obra pensada para la gente	

	<p>El mensaje debe llegar a las personas, ellos son quienes deben ser estimulados a un cambio, reflexión o análisis a partir del grafiti, sea cual sea la intención del grafitero quien siempre pensó en la gente para hacer su creación y elegir códigos y símbolos para el éxito de su comunicación.</p>
--	--

Código: 1_N_Y

Interpretación	
<p>La soledad y la falta de amor como problema social</p>	<p>Evidenciar problemas sociales y representarlos implícitamente en este grafiti, es la muestra básica que la construcción de los mismos supone el conocimiento del territorio ya que los componentes que lo construyen como: carencias, dificultades, precariedades conflictos dan un valor simbólico- social por el lugar en el que está ubicado (Choza Marco Fidel Suarez – Bello) es llegarle a la gente de forma directa y en un sitio céntrico y turístico.</p>
Interpretación	
<p>Los políticos como causantes de la pobreza infantil.</p>	<p>Hablando del contexto en Bello, para nadie es un secreto la evidente corrupción y robo de los recursos públicos; es así como esta problemática se convierte en un blanco atractivo para representarlo gráficamente en la calle</p>

	<p>simbolizando la lucha, resistencia e ideales anti-corrupción del colectivo que lo hizo.</p>
Interpretación	
<p>El origen del colectivo grafitero desde la acción improvisada</p>	<p>El grafiti tiene un carácter efímero y su creación hace parte de procesos improvisados o muy estructurados, para ello se debe pensar en el espacio y situación de los artistas en donde la convergencia de ideas se hibridan para realizar obras, donde puedan transmitir sus mutuas indignaciones sociales u homenajes ya pensados o espontáneos que expresan su identidad en cada obra realizada.</p>
Interpretación	
<p>Importancia esencial del contexto en el grafiti.</p>	<p>El contexto es aquello que precisa si el mensaje que se está dando va para un público determinado para un territorio seleccionado, es por eso que al pensar en la falta de amor comprende el municipio que tienen la necesidad de visualizar en un grafiti la problemática para generar cualquier tipo de reflexión, en este sentido al valorar tanto el contexto se está cumpliendo con el sentido básico de la hermenéutica.</p>

Código3_N_Y

Interpretación	
Comunicación en la sociedad de consumo.	Si es la comunicación el factor principal para generar consumo en la sociedad a través de sus mensajes, del mismo modo podríamos afirmar que los murales y grafitis venden reflexiones de tipo político e identitario en los transeúntes de la calle, en este caso el mensaje transmitido comprende el análisis entre lo privado y lo público afirmando que siempre generará consideraciones y cuestionamientos en la sociedad.
Interpretación	
Identidad social, la cultura de la ciudad expresada a través del grafiti.	La falta de identidad es uno de los factores principales en la decadencia de la sociedad, evidenciar esta carencia es sinónimo del trabajo realizado por el colectivo representándolas a través de diferentes técnicas graficas callejeras, es la visión y misión planteada por los artistas, del mismo modo podríamos comprender que la ciudad es un lienzo con trazos occidentales que necesita las apropiaciones de aquellos que si la habitan y la cuestionan como modelo perfecto.
Interpretación	

<p>Identificación de la juventud con los procesos de construcción del arte callejero.</p>	<p>Cuestionar la realidad, no sentirse parte de ella, no estar de acuerdo con el modelo social de la ciudad, son algunas de las características de los jóvenes artistas del Colectivo Nada Como Medellín, por ello sus obras son un constructor de representaciones en las que prima el sarcasmo como fastidio e inconformidad, repensado la ciudad desde los elementos que la componen y se esconden bajo el tapete.</p>
<p>Interpretación</p>	
<p>Invasión del grafiti entre lo privado y lo público.</p>	<p>La invasión es una de las particularidades del grafiti y en esta ocasión mudar elementos de lo público a lo privado cuestiona el manejo y monopolización de la ciudad, es por ello que se podría inferir que el colectivo polemiza la presencia de empresas que llegan a Medellín y representan sus repercusiones con la simbolización de los problemas actuales.</p>
<p>Interpretación</p>	
<p>Identificación de la juventud con los procesos de construcción del arte callejero.</p>	<p>Cuestionar la realidad, no sentirse parte de ella, no estar de acuerdo con el modelo social de la ciudad, son algunas de las características de los jóvenes artistas del colectivo “Nada Como Medellín”, por ello sus obras son un constructor de representaciones en las que prima el sarcasmo como fastidio e inconformidad, repensado la ciudad desde los elementos que la componen y se esconden bajo el tapete.</p>

Interpretación	
Invasión del grafiti entre lo privado y lo público.	La invasión es una de las particularidades del grafiti y en esta ocasión mudar elementos de lo público a lo privado cuestiona el manejo y monopolización de la ciudad, es por ello que se podría inferir que el colectivo polemiza la presencia de empresas que llegan a Medellín y representan sus repercusiones con la simbolización de los problemas actuales.

Colectivo Bonampak.

Mural1_B_Y

Código	Interpretación
<p>La resistencia política frente a lo indígena. (Colonización).</p>	<p>La constitución de diversos pueblos, comunidades, poblaciones o pequeños grupos comprende a la creación de identidades y prácticas discursivas que pueden acarrear principalmente al uso colectivo de la opinión, especialmente si frente al contexto en el que éstos se desenvuelven se generan disyuntivas con el movimiento social que acarrear las formas visibles de ver el mundo según la cultura. Nada puede generalizarse por completo, es por esto que las costumbres, prácticas y ritos en las diversas esferas del mundo, especialmente los espacios latinos, detona a la resistencia como una de las principales manifestaciones de prácticas políticas entendidas como participación social, no sólo por parte de las congregaciones que en sí redefinen sus prácticas como formas de violentar el sistema cultural de tal forma que haya mayor colectividad y más importante aún en la construcción de la subjetividad, sino también por las comunidades que han perdido su esencia/identidad gracias a la impregnación del sistema en su espacio social (Especialmente si denota una</p>

	<p>pérdida en el contexto étnico). Este mural demuestra tal resistencia política desde un aspecto artístico, donde la selección de subjetividad no comprende a las generalidades que rigen en el mundo, sino al que su cosmogonía le permite llegar.</p>
Código	Interpretación
<p>El mural como reivindicación social en una ciudad en fiesta.</p>	<p>La crítica del contexto siempre empleará la urbanidad, especialmente si este movimiento rutinario del mundo estará embelesado en el goce y deseo. Es por esto que el arte, siendo parte importante de la expresión del hombre no sólo por la creación de una forma de discutir sino también por el reflejo de una identidad, comprende al reclamo de una posición en el espacio, una idea que confluye con el discurso ideológico opresor y al llamado de uno o varios sujetos que no pretenden caer en el desgaste depresivo del disfrute, sino que por el contrario esperan desde su máxima expresión generar conciencia en la esfera pública. En este caso el mural, usando desde su origen los muros de las cúspides del capitalismo, las zonas de confort colectivas y los espacios públicos que culturalmente más se habitan como la perfecta oportunidad de anunciar a su contexto lo verdaderamente importante.</p>
Código	Interpretación

<p>La necesidad del mural de abrirse al mundo.</p>	<p>El hombre desde cualquier aspecto siempre tendrá la necesidad de abrirse al mundo, especialmente cuando este lo encierra en un esquema y estructura que coordina sus expresiones, es por esto que nace el arte, específicamente el mural (ya que este por excelencia se manifiesta en la ciudad), para reclamar, dialogar, discutir, socializar, ser parte de la ciudad como la opinión de un sujeto político, un disgusto o reclamo, un señalamiento o burla, que finalmente se convierte en la consecuencia de esa presión del mundo.</p> <p>Siempre habrá en alguno de los muros de las ciudades una manifestación pura del hombre desde el mural, una penuria del ser por narrar su existencia en un contexto donde no le permiten su propia concepción del mundo.</p>
<p>Código</p>	<p>Interpretación</p>
<p>La búsqueda estética de la identidad.</p>	<p>Refleja la consonancia del artista con el hacer, su propiedad, estilo, manejo de las obras, uso de símbolos y selección de espacios, los cuales teniendo en cuenta la variedad de muralistas difieren en las formas y demás aspectos para representar. La identidad siendo un aspecto tan individual conjuga con las concepciones en las que el artista plantee representarse, teniendo en cuenta la visión general de la estética (que en la mayoría</p>

	de las ocasiones son interdictos) y la visión individual del término para el artista ejerza su representación.
--	--

Murales 2_B_Y& 3_B_Y

Código	Interpretación
El muralismo como forma de traer el pasado al presente.	El concepto de mural desde la subcategoría de memoria no sólo lo vincula como una herramienta de comunicación en la esfera social, sino que también comprende esa reivindicación de las identidades de la colectividad de un contexto, adicional del reconocimiento del espacio en el que el muralista se encuentra recreando las realidades, personajes y hechos del pasado, para que así sea éste quien genere y complemente más elementos identitarios. Funciona como un insumo para revelar al entorno su discurso frente a los cambios, monotonía, modernidad y cultura, adicional de que genera a quienes habitan y conviven en el espacio percepciones que en muchos casos produce significación con su entorno.
Código	Interpretación
El maíz simbología antioqueña.	Es un elemento cultural que cumple con la función de expresar lo que se siembra, la tierra como elemento de significaciones, el cultivo como especificación de poblaciones y la importancia que se le asuma al

	<p>elemento como percepción identitaria frente a lo que se tenga en el espacio. Es por esto que el maíz estando presente en dos de las obras del colectivo asume un rol de identidad con su contexto, puesto que el sitio que sus integrantes habitan, tiene como registro que en alguna ocasión se sembró maíz. Además, la importancia del territorio como aspecto de caracterización de poblaciones y objeto de importancia para el reconocimiento de sus identidades tanto subjetivas como colectivas, demuestra la crítica al destierro de los patrones culturales iniciales y refleja un rechazo a la llegada de nuevas costumbres o elementos que no identifican sino que generalizan.</p>
Código	Interpretación
<p>Lo feo y lo bello en el muralismo</p>	<p>La cuestión estética que finalmente puede replantearse gracias a las múltiples visiones del sujeto en el hacer de sus obras artísticas y a la interpretación de las mismas o las que componen su ambiente define la belleza o desagrado a la visión crítica del arte.</p> <p>En cuestión al muralismo no sólo el manejo es importante puesto que en éste ha primado por excelencia el papel del mensaje, es por esto que la cohesión y coherencia entre los elementos de la obra debe prevalecer y adicional a esto el manejo conceptual</p>

	debe tener una gran claridad con la ideología de quien recrea su realidad.
Código	Interpretación
Identidad del muralista (privada) Vs identidad de la ciudad (pública).	<p>La identidad se resume en diversas complejidades puesto que la asimilación de las situaciones, hechos, modelos y estructuras permiten la generación de distintas interpretaciones en esferas como la población, los sujetos, los grupos o las comunidades. Estas asimilaciones de la realidad en gran parte convienen a la contradicción de discursos y posiciones puesto que de todas las realidades existentes jamás habrá algunas completamente compartidas, además de que la asimilación o interpretación de las mismas será muy diferente dependiendo del sujeto. No hay entonces una identidad generalizada y nunca podrá definirse por completo como una forma de significar a las poblaciones si se resume en la basta pluralización. Es desde esta forma cuando una de las aristas abarca a la cuestión de la identidad ciudadana, puesto que se conviene de un mecanismo como la cultura para organizar las prácticas y comportamientos según los espacios, una especie de ordenamiento de lo público para que así la estructura pueda sostenerse, pero ¿Qué pasa entonces cuando la apreciación del ciudadano repudia el orden y pretende salirse de la conjugación de</p>

	<p>su identidad pública para asumir un papel más subjetivo? Se exhibe en el otro ángulo la opinión, reflexión y búsqueda del hombre por expulsar el sistema, es desde allí donde aparece el grupo o colectivo de artistas, específicamente el del mural que estando en el espacio público opina desde los elementos de sus apreciaciones privadas, sólo que estas son a la final compartidas para el mismo sistema de ordenamiento, para que así la identidad ciudadana se analice, se compare, se repudie o magnifique. Y finalmente, siendo mucho más privado y conectado el triángulo de identidad, se expone al muralista como sujeto único, el cual después de redefinir su identidad no sólo como ciudadano público sino como integrante de un espacio colectivo, interpreta su ser. Este proceso por su parte está en constante movimiento, ya que el orden de todas las identidades que allí se conjugan sirve para distintas interpretaciones, además de los hechos que conjugan las realidades del triángulo de las poblaciones.</p>
--	--

6.6. Interpretación de los Diarios de Campo.

A partir de las interpretaciones de los Diarios de Campo, dada la importancia para la investigación de corte hermenéutico que tiene la observación, el contexto y el trabajo enlazado epistemológicamente del sujeto con su objeto, surgieron en combinación con los

resultados de otras técnicas nuevos elementos teórico-conceptuales que los presentamos como categorías emergentes del estudio y como subcategorías:

Las redes sociales son un fenómeno que invadió en la última década la vida política, cultural, económica y simbólica de la tierra, haciendo aparecer la virtualidad, el tiempo sincrónico y diacrónico y la imagen, entre otros, en primera escena de la comunicación social. Estas aparecen en todos los momentos del trabajo de campo realizado con los colectivos fundamentalmente en las siguientes dimensiones:

- ✚ Como sistema de búsqueda y de información, que posibilita publicitar y hacer conocer los grafitis, de una forma práctica, facilitando de paso el sentido económico de los colectivos.
- ✚ Las redes sociales como espacios que recrean la memoria.
- ✚ Las redes sociales como elementos educativos que facilitan los procesos de enseñanza-aprendizaje dentro de modelos masivos y utilizando toda clase de recursos didácticos como: memes, fotografías, audiovisuales, frases, canciones, entre otros.
- ✚ La imagen como publicidad en línea que circula activamente en las redes sociales, sin límites de tiempo ni espacio, país o idioma.
- ✚ Las redes sociales como instrumento para compartir la filosofía, la identidad, las dinámicas y el estar en general de los colectivos, que según lo expresa el colectivo “Nada como Medellín: simplemente es molestar”.

Muy asociado con las redes sociales y los instrumentos tecnológicos actuales: celulares, cámaras fotográficas, tabletas, entre otros, se hace de la fotografía la reina de la expresión, de la moda y el estándar de un cierto estilo de vida, que cuenta con ella como su principal indicador; estando detrás el movimiento dialéctico generado por el sentido efímero del grafiti, el miedo a que sea borrado y la acción del tiempo en los espacios públicos, contra la

permanencia en una imagen virtual susceptible de ser sometida a los efectos del “Photoshop”, a montajes alternativos y a distintas técnicas de foto-lenguaje desde donde se puede elaborar una “weltanschauung” o visión del mundo.

Otra categoría emergente que aparece muy reincidente en la investigación es el grafiti y los murales creadores de tensión lingüística, de apreciación y de estéticas, llevando la discusión al replanteamiento de los espacios, los valores, las identidades y las prácticas discursivas a la dualidad entre la calle y el museo, entre el arte comercializado y el arte que denuncia injusticias, vulneración de derechos, atropellos, malestares contra el statu quo. Se debe destacar el ejemplo evidenciado en los diarios de campo donde se narra la construcción de un mural en una habitación cerrada, donde los visitantes deben dejar algo de su vida en su construcción y se tiene como una ofensa, que alguien no “raye” el espacio.

Un concepto demasiado definido y presente en toda la investigación es hacer una abstracción del grafiti y el mural nombrándolos como “rayar”. En el mundo de los colectivos de arte callejero, rayar es un “amuleto” reduccionista de toda expresión estética, que busque comunicar, denunciar, burlar, criticar, incomodar, porque el mundo es “una pared en blanco”.

Subcategorías emergentes

Luchas populares en Latinoamérica

Obras pensadas para la gente

La soledad, la falta de amor como problema social

Los políticos como causantes de la pobreza infantil

El origen del colectivo grafitero desde la acción improvisada.

La importancia esencial del contexto en el grafiti.

Comunicación, sociedad de consumo

Identidad social, la cultura de la ciudad expresada a través del grafiti.

Identificación de la juventud con los procesos de construcción del arte callejero.

Invasión del grafiti en lo privado y en lo público.

La resistencia política frente al indígena.

El mural como reivindicación social en una ciudad en fiesta.

La necesidad del mural de abrirse al mundo.

El muralismo como forma de traer el pasado al presente.

La búsqueda estética de la identidad.

Lo feo y lo bello en el muralismo.

El maíz simbología antioqueña.

Identidad del muralismo vs. Identidad de la ciudad.

El trabajo del mural con el colectivo “Bonampak” y la asistencia en los primeros talleres de muralismo con éstos mismo, llevó a la siguiente afirmación:

En el aspecto del espacio, la selección y aceptación del lugar fue sencillo, adicional existió una apropiación y primó el trabajo colectivo. Las instancias de control se presentaron en el lugar. En relación al taller, la exposición de las obras de aquel día fue completamente colectiva.

La construcción de colectividades se debe dar de forma voluntaria, dando la sensación de hacer parte de un conjunto de personas que comparten ideas y actividades. Como investigadores tuvimos en cuenta las dinámicas e intenciones sociales de cada uno de ellos, pues su oferta es muy amplia en el ámbito de su operatividad social y su actuación en la calle. La coherencia del discurso en los integrantes de los colectivos, su apuesta por la reflexión crítica sobre la ciudad de Medellín y cómo se está concibiendo la misma.

También en nuestra búsqueda aplicamos lo aprendido, buscando el equilibrio entre la teoría y la práctica, como lo es Bola de Nieve acudimos a el Café Cultural Utopía pues teníamos conocimiento de las personas que frecuentaban el lugar, al encontrarlo, planteamos todo lo antes estructurado y generamos un vínculo entre los investigadores y la muestra aprovechando nuestros intereses colectivo en el arte.

Breve glosario grafitero

- **Beef:** Procedimiento de delimitación del territorio empleado por los grupos de grafiteros para tapar o cubrir con su firma o graffiti las piezas realizadas por otros.

- **Bomba:** Es una firma hecha con spray, a dos o a cuatro colores, de dimensiones que suelen ocupar toda una pared. Esparcir *bombas* en la ciudad recibe el nombre de *bombardeo*.

- **Crew:** Grupo de *writers*, de *jóvenes que rayan*, que trabajan juntos para componer un graffiti. Estos lazos solidarios potencian capacidades, conocimientos y experiencias.
- **Flow:** Vocablo usado por graffiteros que evoca el estilo y la cadencia de uno de estos personajes. Es un término consustancial a la puesta en escena del Hip-Hopper.
- **Freestyle:** Se trata de la improvisación de una pieza de graffiti. A la acción en sí de la improvisación se le denomina *freestalear* (adaptación de la expresión inglesa).
- **Hip-Hop:** Movimiento que emerge a fines de la década de los 70 en el barrio neoyorkino de Bronx, que adopta en sus inicios formas de denuncia contra las condiciones de vidas injustas.
- **King:** Es un término utilizado por los graffiteros que alude a la arrogancia de algunos crews, que se consideran mejor que los demás. Y se les suele pintar una corona sobre su graffiti.
- **MC's:** Se conoce con ese nombre al “Maestro de Ceremonia” en la cultura Hip-Hop. Se identifica así al cantante o rapero que improvisa frases rimadas, a capela o sobre pista musical.
- **Point:** Es el lugar escogido para realizar una pieza, ya sea una bomba, un tag, una mural o un wild. Establece una marca territorial para comunicar aspectos de la realidad social.
- **Tag:** Firma o seudónimo estampado por graffiteros en paredes o rejas. Es uno de los elementos esenciales del grafiti hip-hoppero. Al acto de estampar la firma se le denomina “taggear”.
- **Toy:** Es un grafitero sin experiencia o incompetente, que utiliza tapas baratas o que cuyo estilo o técnica de aplicación es considerado por sus pares como deficiente.

- **Underground:** Alude a una expresión inglesa que significa “mantenerse bajo tierra” y que es utilizado para simbolizar la humildad de un graffitero dentro del grupo.

- **Vandalear:** Corresponde a una actividad que refiere a la realización del graffiti de manera ilegal. También se lo suele conocer como graffiti vandal.

- **Wild:** Consiste en realizar letras entrecruzadas cargadas de mucho color y de difícil legibilidad. Sus mensajes resultan poco comprensibles para la mayor parte de la sociedad.

7. Conclusiones

7.1. El grafiti de las prácticas discursivas

Cuando Jaques Lacan (1952) afirma que “El inconsciente está estructurado como un lenguaje” (p.123) podríamos determinar al sujeto por la composición de sus ideologías en la necesidad de alcanzar la esencia del ser mismo a través del lenguaje. Es allí donde los discursos de los dos colectivos otorgan la condición de ser interpretados, ya que son estos grupos que de una forma muy pura y fiel constituyeron la conceptualización de la política mencionando sus posturas y prácticas discursivas en su contexto como artistas urbanos.

El colectivo “Bonampak” plantea la idea de no estar ligados a la política pero se reconocen por ser sujetos políticos constituidos en su pensamiento y se identifican por plasmar la necesidad de involucrar y recordar aquello que fuimos desde el origen nativo, con sus formas de pensar y ver la realidad desde esa racionalidad. Siendo reaccionarios en contra de los procesos de occidentalización, confluyendo a la construcción de su corriente colectiva que permite alcanzar la esencia de su ser mismo, evidenciada en todas sus expresiones artísticas callejeras en que los elementos en común comunican una misma consonancia colectiva logrando explicar su apropiación del espacio con esta tendencia.

A su vez el colectivo “Nada Como Medellín” entiende desde lo básico que toda manifestación de arte callejero es político; concibiendo desde su legitimidad que su forma de percibir el mundo no es coherente con el muestrario que proyecta la alcaldía del Valle de Aburrá de una Medellín perfecta; como si lo sucio, “la cultura paraca”, y la prostitución entre otros, no constituyera el espacio, en este mismo sentido su discurso político que se apropia de un muestrario y trata de hacer más evidente lo escondido para fastidiar y molestar aquellas personas que se conforman con pensar que en Medellín no pasa nada. Todo este sistema de inconformidad sostiene una forma de poder público, usan el arte como el lenguaje que los expresa y los acerca a la búsqueda misma de lo esencial que los conforma.

La política no es lo trascendental en los colectivos artísticos pero lo político los constituye en su acción y en su búsqueda de transmitir una postura y desconcierto; para así reaccionar artísticamente en las paredes, calles andenes en todo lo que conforma el espacio público, desarrollando en los grupos una línea de operación enmarcada en lo que expresan más allá de su consciencia, asumiendo un carácter de apropiación y utilización de lo que los inspira a ser contestatarios, trasgrediendo la norma social y haciéndose parte de lo público, formando en el territorio un constructor de pensamientos y accionares capaces de transmitir su identidad en la pluralidad.

Prada, R (s.f) afirma que hay una gran variedad en cuestión a los discursos, estos se encierran mayoritariamente en distintos esquemas, son en sí una mezcla de varios discursos. Esta composición relacionada con lo trabajado en la investigación, no está muy alejada de la definición del autor, puesto que en lo obtenido en el proceso se lleva a entender que para ambos colectivos la formación de su discurso político es entendida, expresada y vivida como la mirada de lo público en el sentido de ir en contra de, la permanencia del sujeto social, la palabra como determinante, la significación de apropiar el territorio a partir de la intervención

artística, la lectura del espacio como reivindicación de situaciones opresoras, el empoderamiento como la práctica de la vida pública.

Según Freud(1979) lo político rememora la creación de las esencias (p.45), el universo que conforma el ser y lo constituye en busca de un desarrollo social, es por ello que todo acto trasgresor del espacio determinado por un grupo o colectivo conformado por un interés e ideales particulares construidos a través del espacio, conforman las prácticas discursivas políticas que son contingentes en los grafitis y murales de las muestras interpretadas de los colectivos e infieren las nociones de ver el mundo dependiendo de las ideas que dejan sus formaciones discursivas políticas.

7.2. Las rupturas culturales como inspiración e identidad del colectivo *Bonampak* y del colectivo *Nada* como Medellín.

Las dinámicas sociales actuales implican el análisis de la identidad cultural, es por ello que antes de la aplicación de los instrumentos y contando con los sustentos teóricos y el proceso del primer objetivo específico los investigadores inicialmente se cuestionaron las siguientes cosas: ¿De qué forma o con qué elementos puede identificarse una persona con el territorio? ¿Son acaso las tradiciones y costumbres una base sólida de una cultura ancestral? ¿Y finalmente, el pensar, hacer y actuar en el desarrollo y aporte de una apropiación identitaria define al individuo como un ser sujetado a un contexto? Después de reflexionar sobre estas razones se pudo analizar aquello que caracteriza las formas de ver la vida desde una postura específica, es decir, subjetiva donde la búsqueda de identificación implica todo un proceso de encuentro y desencuentro formativo frente a la lectura del espacio, para que de esta manera se generen contraposiciones discursivas y dentro de sus constituciones aparezcan prácticas que los sustenten.

Es por esto que después de la aplicación del taller interactivo, el cual consistió en el análisis de los grafitis y murales que sustentan las prácticas discursivas de ambos colectivos,

que los investigadores introyectaron la actividad para así encontrar rasgos, símbolos y signos específicos de las identidades de los grupos, para que así se comprendiera su cosmogonía en cuestión a sujetos del espacio. “Bonampak” es un colectivo artístico de arte callejero, donde sus intervenciones se basan en el muralismo, su apuesta y lucha es a la descolonización y ruptura occidental, es por esto que la búsqueda de raíces latinoamericanas y el uso de simbología indígena siempre está presente en sus críticas, puesto que las secuelas de la colonización y el direccionamiento del hombre a la racionalidad Europea le dio un significado menor a la naturaleza, elemento de constante aparición en sus representaciones y además permeó las costumbres ancestrales como sinónimo de poca relevancia. De acuerdo con J. Esterman (2014) el autor Boaventura de Sousa Santos (2014) en consecuencia con el pensar del colectivo afirma que:

La descolonización de los saberes nos permitiría reconocernos como sujetos y representar el mundo como nuestro y nunca más como una entidad externa a nosotros, y así, hacia la emancipación social, abandonar la condición del ser objetos del colonialismo del Norte geopolítico(Esterman, 2014, prr.3).

Por su parte el colectivo de arte urbano, como ellos mismo se denominan, “Nada como Medellín” realiza todo tipo de actividades en cuestión al arte urbano, es decir, no sustentan sus prácticas discursivas en un tipo de arte específico, pero es necesario aclarar que el graffiti se convierte en una de las mayores representaciones que manipulan. Uno de sus principales tópicos comprende a la falta de identidades que se presenta gracias a factores que han contribuido en la decadencia de la sociedades, es por esto que ellos mismos evidencian esta carencia representando a través de diferentes técnicas gráficas callejeras la idea total del colectivo, que finalmente se resume a la molestia misma, al desenmascaramiento de una

ciudad que se ve de forma colectiva representada como lienzo, en donde se puede entender que requiere de las apropiaciones de aquellos que si la habitan y la cuestionan como modelo perfecto. El académico Stuart, Hall (2003) expone: “A lo largo de sus trayectorias, las identidades pueden funcionar como puntos de identificación y adhesión sólo debido a su capacidad de excluir, de omitir, de dejar «afuera», abyecto”(p.19).

La abyección entonces para el colectivo se vuelve maléfica cuando los lectores del espacio siguen usando el modelo de perfección que define la estructura común. Es decir, cuando el contexto y quienes lo habitan ignoran lo sujetos que se encuentran a la estructura y se encargan de moldear incluso las prácticas discursivas que giran en torno a la representación, para que así no exista una crítica en la zona de confort.

Intelectuales, antropólogos, sociólogos y muchas ramas de las ciencias sociales y humanistas se han cuestionado sobre la búsqueda de la identidad como eje fundamental de composición de sujetos y es por esto que aparecen en forma de arquetipos como los colectivos mencionados, quienes en coherencia con su pensar plasman toda la lucha sea indígena o anti-sistémica en murales o grafitis.

El colectivo “Bonampak” por ejemplo en su composición resalta elementos propios de su contexto como por ejemplo el cultivo de maíz, el cual expresa una simbología ancestral además de que narra una crítica al destierro de los patrones culturales iniciales y refleja un rechazo a la llegada de nuevas tradiciones o elementos que no identifican sino que generalizan.

“Nada Como Medellín”, específicamente en una de sus representaciones codificada como 2_N_Y, confirma en su estructura lo importante que es pensar en el contexto cuando se genera una obra, el público debe ser estimulado, sea de forma positiva o negativa, debe existir en sus obras una reflexión o análisis a partir del grafiti, para que así la intención del grafitero

o al menos la de los integrantes de este colectivo de arte urbano, sea entendida como un conjunto de perspectivas en las que prima su identidad como grupo y se establecen diversos símbolos que en parte identifican el colectivo pero que también tienen una significación para la población común; las cucarachas por ejemplo, el sagrado corazón de Jesús, un gallinazo o la representación de las personas en situación de calle, tienen una significación tan fuerte en la cultura colombiana, que se han convertido en los símbolos que más manipula el grupo de jóvenes de Bello. Lo rastrero, inmundo, escatológico son muchas de las herramientas que utilizan en sus prácticas discursivas, su hacer como colectivo, para así de una forma u otra, revelar que la nada de Medellín también incomoda.

En este sentido es necesario afirmar que existe una coherencia entre el discurso y la práctica de “Bonampak” y “Nada como Medellín”, con el primero se presenta una inspiración en la carencia social, donde a raíz de su discurso se establece la apropiación de las raíces nativas, es decir, citando un evento como el ocurrido hace 500 años aproximada en cuestión al mestizaje y las distintas razas que se generaron gracias a la colonización, es comprensible recapacitar en frente a las dinámicas que definen el sujeto actual, que en parte, como bien lo expone “Bonampak” no se identifica. Es entonces su práctica discursiva la que le permite apropiarse en el contexto, para que así comparta sus formas o propuestas de vida y así el espacio mismo se apodere de lo que perdió. “Nada como Medellín” son un constructor de representaciones en las que prima el sarcasmo como fastidio e inconformidad, y se repiensa la urbanidad desde los elementos que la componen y se esconden bajo el tapete. Es entonces también una forma de responder con malestar lo que permite identificar la consecuencia de un modelo perfecto, feliz y moldeado.

Según Hall (2003) “Derrida demostró que la constitución de una identidad siempre se basa en la exclusión de algo y el establecimiento de una jerarquía violenta entre los dos polos resultantes: hombre / mujer, etc.” (p.14).

Los artistas del colectivo, han ejercido entonces una lectura tan importante de su espacio en la que saben muy bien que hacen parte de la jerarquía que menciona Derrida y por ello cuestionan la imposición de realidades a partir de sus prácticas.

Es por esto que el arte es una parte importante en la expresión del hombre no sólo por la creación de una forma de discutir sino también por el reflejo de una identidad, la cual comprende al reclamo de una posición en el espacio, una idea que confluye con el discurso ideológico opresor y al llamado de uno o varios sujetos que no pretenden caer en el desgaste depresivo del disfrute, sino que por el contrario esperan desde su máxima expresión generar conciencia en la esfera pública.

El muralismo y grafiti, siendo usados desde su origen en las paredes de las cúspides del capitalismo, las zonas de confort colectivas y los espacios públicos que culturalmente más se habitan, son entonces las herramientas que demuestran no sólo prácticas discursivas en torno a la crítica y política, sino que también anuncian al público que tanto habita esos espacio, que hay rasgos de identidad, no sólo colectiva sino de ciudad para llegar así a un fin que genere nada más que identificaciones. Stuart Hall ya había mencionado que hay discursos que moldean identidades y generan prácticas que finalmente interpelan las dinámicas de las sociedades, pero por ejemplo procesos como los expuestos cada una de las actividades, ideas y formas de ver el mundo desde los colectivos mencionados, son componentes que llegan a las subjetividades para que finalmente terminen en la práctica discursiva. (Hall, S. 1995).

7.2. El lazo entre la comunicación social y arte callejero: grafiti y mural

Una de las necesidades que ha tenido el hombre durante su desarrollo social comprende la comunicación, en ésta prima la generación de símbolos y transmisión de mensajes los cuales dependen no sólo de las posturas del emisor sino también del receptor al que se le pretende transmitir los códigos.

David Berlo, ya había hecho hincapié en esta teoría y es por esto que analizando su modelo de comunicación, específicamente desde el aspecto del sistema socio-cultural, la tercera conclusión de los investigadores toma partido para justificar por qué y para qué de las representaciones artísticas, particularmente el grafiti y muralismo.

Asumir los medios de comunicación como una expresión de poder, es un enfoque foucaultiano que no sólo demuestra la primacía de las informaciones oficiales sino que también expone el porqué de las transgresiones de algunos colectivos, grupos y sujetos que a partir de la búsqueda de su subjetividad encuentran diversas herramientas como el arte, especialmente el que tiene tinte urbano, para así transgredir las normas.

Es con base a este primer enfoque que se define el grafiti, el cual se manifiesta como una discordia y posesión para desvirtuar las estructuras homogenizadas, es entonces una manera de declarar en el territorio una perspectiva única del sistema, en el cual no sólo se encierran los medios masivos de comunicación, pues la mención del poder es la que prioritariamente genera malestar. Es también un reclamo a la apropiación del espacio sin importar que la toma del mismo genere incomodidad en la cultura o en la simbolización de una defensa para darle otra perspectiva al método social; la ilegalidad en cuestión a este tipo de arte se convierte en su esencia filosófica, puesto que la acción es palpable en los artistas que hacen partido de este tipo de representaciones como el colectivo “Nada como Medellín”.

En otro aspecto de las representaciones artísticas callejeras se encuentra el muralismo que a través del tiempo ha marcado un impacto en el arte, siendo este explícitamente político, en el cual las obras incitan al receptor al diálogo y a generar opinión pública, sus particularidades también son determinadas por las problemáticas sociales actuales que en el caso del colectivo “Bonampak”, se identificaron con la des-occidentalización y la falta de pensamiento crítico latinoamericano, para así establecer sus símbolos en esta inclinación.

No obstante cada una tiene un fin y encontrar en el arte un medio para comunicarse es la muestra de que el carácter gráfico es sin duda una de los saberes que ha participado en la creación crítica y progresiva de los mensajes que obtienen las poblaciones para influir de forma positiva, negativa o para morir en la apatía de quien no logra percibir lo que hay en su alrededor.

Entonces, hacemos una reflexión con lo encontrado en el recorrido por la ciudad de Medellín, la Universidad de Antioquia y en nuestros trayectos más habituales, que existe un sin número de artistas callejeros que se convierten en arquetipos sociales, con la esperanza del despertar e interiorizar mensajes que cuestionen las realidades y al llamado alzar la voz por aquello que nos pertenece y nos caracteriza desde nuestra esencia Latinoamericana.

8. Construcciones

El análisis de las representaciones artísticas comprendidas desde las prácticas discursivas políticas y el sentido de la identidad, se entienden como un ejercicio de interpretación que vincula por completo al investigador, puesto que la aplicación de instrumentos hermenéuticos dejaron no sólo una estrecha relación entre el sujeto de estudio-indagador, sino que también evidenció en los investigadores una preferencia en los procesos cualitativos, es por esto que el paradigma de investigación volvería a examinarse para procesos futuros como una maestría o doctorado.

Es importante tener en cuenta que la educación tradicional es un modelo que incluso se repite en las universidades, es por esto que la indagación de teorías de investigación y la lectura de autores que se basan en la misma, se hace más que necesaria para ejercer una mejor labor en todo el proceso de estructuración de la tesis.

Hugo Cerdá Gutiérrez y Ana Alonso de Rico han sido los mejores referentes para entablar una claridad en la estructuración de una investigación como la planteada en este proyecto.

Se recomienda a los interesados en estos temas, que estas manifestaciones se encuentran latentes en la mayoría de ciudades, además porque brindan al investigador la oportunidad de entender las percepciones e indignaciones de los sujetos con el territorio que habitan.

Discursos que primeramente son manifestados en sus prácticas.

Es necesario tener en cuenta la construcción subjetiva de un individuo para que así su discurso político e identitario pueda evidenciarse con mayor rigor en sus prácticas. Es por esto que el uso mecanismos como entrevistas semi-estructuradas, pueden develar en parte estos preceptos, además de que nivelan la distensión de sujeto de estudio-investigador.

Hay que tener en cuenta que los imaginarios urbanos siempre preexistirán en las dinámicas de las ciudades, es por esto que más que entender la problematización, el análisis de ciudad y la estructuración de espacios deben definirse como consecuentes de apariciones transgresoras como el grafiti y muralismo. Micro-espacios de poder como bien varios estructuralistas lo han definido.

Recomendamos un análisis e inmersión en el contexto cuando se trata de interpretar las prácticas discursivas políticas de algún colectivo, puesto que muchas de sus intenciones en cuestión a sus representaciones artísticas son para el entorno mismo.

Visualizar los murales en la calle como un elemento de museo público puede ser el primer enlace para llevar a cabo una buena interpretación del arte urbano como algo político.

Desde la comunicación social y periodismo se recomienda percibir y clarificar el mensaje que los colectivos quieren dar, para así poder determinar el horizonte que como colectivo y transgresores sociales se han planteado.

El modelo de David Berlo resultó ser el más pertinente para la identificación del mensaje, puesto que la relación del sujeto como emisor, el canal relacionado como la obra expuesta en las calles, el espacio como influencia, conocimiento y cargar tanto personal como cultural y finalmente la identificación de un receptor, comprende el sentido mismo de las prácticas discursivas de los colectivos, especialmente los que se fundamentan en arte urbano.

Los procedimientos para entender el arte callejero comprenden un proceso hermenéutico en el que trabajo de campo y adhesión de los investigadores con los colectivos se vio entendida desde la apertura y participación en micro-espacios de poder donde se manifestó el arte sobre todas las cosas.

Se puede concretar que los colectivos de arte callejero evidencian la búsqueda identitaria de América latina desde sus orígenes o lo heredado de nuestras tradiciones de la cultura paisa.

Es un aporte a la comprensión y metodología para interpretar colectivos de arte callejero, entendiendo lo prudente y hermético de sus dinámicas internas y operativas.

En lo público y lo privado hay un gran desfase en la apropiación o utilidad del sistema empresarial atacando de forma gráfica con elementos sarcásticos o propios para llevar el mensaje de asumir la resistencia.

Y por último, tener en cuenta las siguientes indicaciones, así suenen reiterativas:

El análisis de las representaciones artísticas comprendidas desde las prácticas discursivas y el sentido de la identidad son muy amplias y cada vez que nos sumergimos en este estudio

hallamos más elementos para interpretar, es por esto que volveríamos a indagar sobre estos temas para profundizar y doctorar esta investigación.

Recomendamos estas cuestiones a interesados en este tema ya que estas manifestaciones se encuentran latentes en muchas ciudades y esto brinda la oportunidad de entender las percepciones e indignaciones de los artistas con el territorio que habitan.

Desde la política y la identidad recomendamos tener en cuenta visibilizar y reconocer siempre la construcción subjetiva de estos conceptos en los artistas callejeros.

Los imaginarios urbanos son de gran importancia para entender estas dinámicas, ya que se habla de la estigmatización y señalamiento que tiene el contexto sociocultural con altas cargas de rechazo para con los grafiteros y muralistas.

Evidenciar las prácticas discursivas políticas implica todo un entendimiento del contexto en el que operan los artistas urbanos.

Desde la comunicación social y periodismo se recomienda percibir y clarificar el mensaje que los colectivos quieren dar, para poder determinar el horizonte que como colectivo y trasgresores sociales se han planteado.

Es un aporte a la comprensión y metodología para interpretar colectivos de arte callejero, entendiendo lo prudente y hermético de sus dinámicas internas y operativas.

Se puede concretar que los colectivos de arte callejero evidencian la búsqueda identitaria de América latina desde sus orígenes o lo heredado de nuestras tradiciones de la cultura paisa.

En lo público y lo privado hay un gran desfase en la apropiación o utilidad del sistema empresarial atacando de forma gráfica con elementos sarcásticos o propios para llevar el mensaje de asumir la resistencia.

Desde el enfoque de la comunicación social periodismo se recomienda que cuando las investigaciones pretendan comprender la generación de mensajes los diversos contextos del hombre se piense en el Modelo Perfeccionado de la Acción Comunicativa de David Berlo.

Referencias Bibliográficas

Alcatruz, P. (2004) Aquí se pinta nuestra historia: el muralismo callejero como acercamiento metodológico al sujeto histórico poblador. Extraído el 15 de diciembre de 2015 de:http://www.anuariopregrado.uchile.cl/articulos/Historia/AnuarioPregrado_Aqui_Se_Pinta.pdf

Alvarado, S. (2013) De las esperanzas y las institucionalidades emergentes en: Botero Gómez, Patricia y Palermo Itati, Alicia (2013). La utopía no está adelante: Generaciones, resistencias e institucionalidades emergentes. Argentina: CLACSO: Asociación Argentina de Sociología; CINDE y Universidad de Manizales. P. 298-305. Canal A páginas Pares.

Álvarez, J. (2015). “La transgresión como paradigma”. Forma y transgresión: el discurso del arte. Madrid: Universidad Complutense, Siglo XXI.

Arango, S. (1981). El espacio urbano en Colombia hoy. Memorias del primer coloquio Latinoamericano sobre arte no-objetual y arte urbano. Medellín: Museo de Arte Moderno.

Arreola, J. (2005). El Graffiti: expresión identitaria y cultural. Tesis de maestría en comunicación. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México. México.

Ballesteros, H. F. (julio de 2013). UNIMINUTO. Obtenido de <http://www.uniminuto.edu/web/facultad-de-ingenieria/proyeccion-social>

Barrios, A. (1981) Memorias del primer coloquio Latinoamericano sobre arte no-objetual y arte urbano. Medellín: Museo de Arte Moderno.

Berenguer, E. (2014). Identidad, identificación y lazo social. La enseñanza de Lacan. Corrientes Argentina: Hospital de Salud Mental San Francisco de Asís.

Bernal T, C. (2010). 3ª edición. Metodología de la investigación. Bogotá: Prentice Hall–Pearson.

Bernal Torres César Augusto. (2010). Metodología de la investigación. Bogotá: Prentice Hall– Pearson. 3ª edición.

Bernheim, C. T. (2000). El nuevo concepto de la Extensión Universitaria, 2.

Botero, P. (2014) Seminario Socialización política, subjetividades y teoría social en movimiento. Fundación Centro Internacional de Educación y Desarrollo Humano -CINDE y Universidad de Manizales Maestría en Educación y Desarrollo Humano UMZ 21 Seccional Medellín.

Braunstein, N. (2005). Psiquiatría, teoría del sujeto, psicoanálisis (hacia Lacan). Buenos Aires: Editores Siglo XXI

Bravo, V. (2000). Representación y Repetición para Michel Foucault. Cifra Nueva (SV, SF). Trujillo (Venezuela): Universidad de los Andes. Maestría en Literatura Iberoamericana.

Bunge, M (1982) La investigación científica. Editorial Ariel. Barcelona. Hábitos de la Gente Altamente Efectiva. Editorial Piados Buenos Aires. Argentina.

Carpita, M. (2015) Muralismo en América, actitud y revolución a través de la solidaridad. Crónicas. El Muralismo, Producto de la Revolución Mexicana, en América; (Nº Especial). Recuperado el 12 de diciembre de 2015 de:

<http://www.basearch.net/Record/ae0528b4d259affa4178d6970f3d7629ac651bcecc69152f3fa29376d34648eb/>

Castaño, R. G. (1995). Revista Criterios, 25-26.

Castells, M. (2000). Internet y la Sociedad Red. Recuperado el 6 de abril del 2016: <http://tecnologiaedu.us.es/cuestionario/bibliovir/106.pdf>

Castleman, C. (1987). Getting Up. Subway Graffiti in New York. The Politics of graffiti. NY: Hermann Blume

Castro, S. (2012). Graffiti Bogotá 2012. Diagnóstico. (Tesis diagnóstico, Estado del Arte) Fundación Arteria, en convenio con la Gerencia de Artes Plásticas y Visuales. Bogotá. Colombia.

Cerdá, H. (1993). Los elementos de la investigación. Quito: Abya Yala.

Cerdá, H. (1998). Los elementos de la investigación. Bogotá: El Búho.

Chavarro, D. R. (2003). Doctrina, Jurisprudencia e Investigación., 88.

CIDEAD. Introducción a la historia. Recuperado el 6 de abril de 2016 de:http://recursostic.educacion.es/secundaria/edad/4eso/historia/quincena1/imagenes1/quincena1_texto.pdf

Cívico, A. (2016). ¡Qué viva el graffiti!: El Espectador.com. Extraído el 15 de marzo de 2016 de: <http://www.elespectador.com/opinion/viva-el-grafiti>

Comisión Interamericana de Derechos Humanos, 2015, citado en Colombia: La vida por un graffiti, Extraído el 1 de febrero 2016 de <http://prensarural.org/spip/spip.php?article6722>.

Comunidad de estudiantes. (2015). Concepto y teorías sobre la identidad. Estudio del psicoanálisis y psicología. Extraído 14 de Enero 2016 de: <http://psicopsi.com/Concepto-teorias-sobre-identidad>.

Constitución Política de Colombia. (1991). Página del Senado de la República de Colombia. Recuperado el 01 de Mayo de 2016 de: http://www.secretariassenado.gov.co/senado/basedoc/constitucion_politica_1991.html

Debray, R. (1994) Vida y muerte de la imagen. Editorial Paidós. Recuperado el 01 de Mayo de 2016:https://monoskop.org/images/d/d4/Debray_Regis_Vida_y_Muerte_de_la_Imagen.pdf

Díaz, S. (2008) “La transgresión”. Decir verdad: transgresión y libertad. La Plata, Universidad Nacional Mar de Plata.

Echeverry, G. (2005). Revista de las Ciencias Humanas y de la Salud, 48.

Eiroa, J. (2010). Prehistoria del mundo. Murcia: Universidad de Murcia.

Esterman, J. (2014). Colonialidad, descolonización e interculturalidad. Polis, Revista Latinoamericana. Recuperado el 2 de mayo de 2016 de <https://polis.revues.org/10164>

Falcón, P. (2007) El mural. Revista El Guinguada (Nº 6-7). (103-118, 20). Extraído el 12 de diciembre de 2015

de:<http://dialnet.unirioja.es.ezproxy.uniminuto.edu:8000/servlet/articulo?codigo=103426>

Feria, M & Campillo, M. (2010) Artes y grupos de poder: El muralismo y la ruptura. Revista Estudios políticos (México), (Nº21), 83-100. Extraído el 15 de diciembre de 2015 de: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S018516162010000300005&script=sci_arttext&tlng=pt

Fierros, R. (2016). Etiquetas: comunicación, David Berlo, modelo de comunicación. En 15:57. Recuperado el 20 de abril 2016 de: <http://modelodeberlo.blogspot.com.co/>

Figueroa, F. (2014). El Grafiti de firma: Un recorrido histórico-social, por el grafiti de ayer y hoy. Madrid: Minotauro Digital.

Foucault, M. (1963). El nacimiento de la clínica. París: Presses Universitaires de France.

Foucault, M. (1968). Las palabras y las cosas. México: Siglo XXI.

Franco, I. (2011). El deleite de la transgresión: grafiti y gráfica política en la ciudad de Oaxaca. Tesis para optar por el título de licenciada en Etnohistoria. México: México D.F. Escuela Nacional de antropología e historia.

Freud, S. (1979). Introducción al Psicoanálisis. Madrid: Alianza Editorial.

Garcés, A. (2010) De organizaciones a colectivos juveniles panorama de la participación política juvenil. Recuperado el 1 de mayo de 2016 de https://l.facebook.com/l.php?u=https%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fservlet%2Farticulo%3Fcodigo%3D3741843&h=uAQHN9_jY

Gari. J. (1995). La conversación mural. Ensayo para una lectura del graffiti. Madrid: Fundesco.

Gastman, R& Neelon, C. (2011). The history of American graffiti. 1ª. Ed. China: Harper Collins Publishers. Traducido por Santiago Castro.

González, A. (2003) Los paradigmas de investigación en las redes sociales. Recuperado el 01 de mayo del 2016: https://www.facebook.com/l.php?u=https%3A%2F%2Fes.scribd.com%2Fdoc%2F2628740%2FCap-1-paradigmas-actual&h=JAQGFij_W&s=1

González, A. (2003). Los paradigmas de Investigación en las Ciencias Sociales. *Islas* 45(138):125-135.

González, N. (1998). Los derechos humanos e la historia. Recuperado el 6 de abril de 2016: <https://books.google.com.co/books?id=dI4BcfEEvEIC&printsec=frontcover&dq=declaracion+derechos+humanos&hl=es419&sa=X&ved=0ahUKEwjyo7ua1fnLAhVLRB4KHRIoBiQQ6AEILTAD#v=onepage&q=declaracion%20derechos%20humanos&f=false>

Guanipa, M. (2009). Hermenéutica de la ciencia y el método en la investigación. Extraído el 28 de febrero 2016 de <http://www.gestiopolis.com/hermeneutica-de-la-ciencia-y-el-metodo-en-la-investigacion/>

Hernández, L. (2013). Mujeres y graffiti en México: algunas reflexiones sobre género y juventud. (Spanish). Debate Feminista, 48(24), 63-74.

Herrera, M & Olaya, V. (2011). Ciudades tatuadas: arte callejero, Política y Memorias Visuales. Nómadas. Bogotá: Universidad Central Bogotá. Colombia.

Herrero, J (2002). ¿Qué es la cultura? Recuperado el 6 de abril de 2016
de:<http://pnglanguages.org/training/capacitar/antro/cultura.pdf>

Híjar, Alberto. (2011) Ideología, muralismo Y muralismos, (14). Extraído el 15 de diciembre de 2015

de:<http://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/issue/view/2072/showToc>

Hintzen, B. (2005). Roma: arte y arquitectura. Hagen, Alemania. Recuperado el día 31 de marzo del 2016
de:https://books.google.com.co/books?id=5NGRAgAAQBAJ&pg=PT1&dq=arte+roma&hl=es-419&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

Huyghe, R. (2001) Forma, vida y pensamiento. Barcelona: Editorial Planeta.

Iborra, M & otros. (2014). Fundamentos de dirección de empresas. Recuperado el 6 de abril
de2016:https://books.google.com.co/books?id=X9v7CAAAQBAJ&pg=PA199&dq=c%C3%B3digos+%C3%A9ticos+definicion&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwiIjJqM0_nLAhUEWx4KHRPjDyYQ6AEIJDAC#v=onepage&q=c%C3%B3digos%20%C3%A9ticos%20definicion&f=false

Juliao, C. (2007). Educación Social: El Minuto de Dios Una experiencia y un Modelo. Bogotá UNIMINUTO.

Juliao, C. (2011). La Praxeología: Una teoría de la Práctica. Bogotá: Corporación Universitaria Minuto de Dios.

Julius, A. (2002) Transgresiones. El arte como provocación. Traducción de Isabel Ferrer, 272, Barcelona: Ediciones Destino.

Kassner, L. (1981) Hacia un arte urbano. Memorias del primer coloquio Latinoamericano sobre arte no-objetual y arte urbano. Medellín: Editorial Museo de Arte Moderno.

Khun, T. (1986). Las estructuras de las revoluciones científicas. México: Fondo de Cultura Económica

Krause, M. (1995). La investigación cualitativa - Un campo de posibilidades y desafíos. Revista Temas de Educación, N° 7, AÑO 1995, ISSN 0716-7423.

La Planché & Pontalis. (2004). Diccionario de Psicoanálisis. Buenos Aires: Ediciones Paidós.

Lacan, J. (1952). Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis. Escrito 1. Extraído el 19 de febrero 2016:

http://www.actividadhumana.com/articulos/Articulos_Portada/Lacan/lacan_texto4.pdf

López, C. R. (1999). Innovación Educativa, 7.

López, N. (2002). El pensamiento de Tristán Tzara en el periodo dadaísta. Recuperado el día 6 de abril del 2016 de: <http://www.arteuna.com/talleres/lab/ediciones/Tzara.pdf>

Lugo, P. (2010) El arte transgresor, un acercamiento a la rebeldía, un valor del arte del siglo XX. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. Recuperado el 01 de Mayo de 2016 de:

https://www.academia.edu/1475034/El_arte_transgresor_un_acercamiento_a_la_rebeld%C3%ADa_un_valor_del_arte_del_siglo_XX

Luis Fernando Restrepo Betancurt, J. T. (2000). Educación Física y Recreación, 90.

Mandel, C. (2007) Muralismo mexicano: arte público, identidad, memoria colectiva.

Revista Escena (N° 30, ejemplar 61), (pps, 37-64). Extraído el 13 de diciembre de 2015 de:

<http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/viewFile/8181/7784>

Mario Enrique Uribe, J. F. (2012). Emprendimiento Inclusivo dentro de la Proyección Social Universitaria: el caso de la Universidad del Tolima, Colombia. 885.

Martínez, M. (2003). Arte Renacentista. Universidad Nacional Autónoma de México.

Recuperado el 31 de marzo del 2016:

https://books.google.com.co/books?id=UXLgoX1ecA8C&pg=PA13&dq=arte+medieval+caracteristicas&hl=es419&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=arte%20medieval%20caracteristicas&f=false

Martínez, R. (2013) En acuerdo con la Alcaldía, Medellín tendrá una ruta unificada de grafitis. Recuperado el 1 de Mayo

2016:https://www.google.com.co/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwji8tLH1brMAhWKXB4KHZP9BO8QFggaMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.elcolombiano.com%2Fhistorico%2Fen-acuerdo-con-la-alcaldia-medellin-tendra-una-ruta-unificada-de-grafitisAAEC_271540&usg=AFQjCNFDxot7YrqPGqAweEJCWp9LLNZpjQ&sig2=aJMBGG6qDr0ke8CIOWzYIQ&bvm=bv.121070826,d.dmo&cad=rja

Mateo, M. J. (2012). Concepción Arenal: Mentalidad y Proyección Social, 16.

Matterlart, A & Matterlart, M. (1997). Historia de las teorías de la comunicación. Barcelona: Paidós.

Meggs, P. (2000). Historia del diseño gráfico. Buenos Aires: Trillas.

Melo, J. (2014). Protección del grafiti a través del derecho de autor. Publicado por Muñoz abogados. Asuntos Legales, LA REPÚBLICA. Extraído el 20 de febrero 2016 de:<http://munozab.com/proteccion-del-grafiti-a-traves-del-derecho-de-autor/>

Mena, J. C. (2005). Integración de la Docencia, Investigación Proyección Social y la calidad formativa de la UESS, 4.

Méndez, E. (s.f). La Realidad social como objeto de conocimiento. Recuperado el 6 de abril de 2016 de: <http://biblio.juridicas.unam.mx/libros/4/1560/2.pdf>

Méndez, E. (s.f). La Realidad social como objeto de conocimiento. Recuperado el 6 de abril de 2016 de: <http://biblio.juridicas.unam.mx/libros/4/1560/2.pdf>.

Morales C, J. (2011). Fenomenología y Hermenéutica como Epistemología de la Investigación. Paradigma vol.32 No.2 Maracay dic.2011. Departamento de Filosofía Facultad de Educación Universidad de Carabobo Venezuela.

Muro, E & Nubiola, J. (s.f). ¿Qué es la ideología? Recuperado el 6 de abril de 2016 de:https://www.google.com.co/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=3&ved=0ahUKEwiS4sKI3PnLAhUGGh4KHX_KDmcQFggnMAI&url=http%3A%2F%2Fwww.unav.es%2Fusers%2FIdeologiaMuroNubiola.pdf&usg=AFQjCNFPfCr6NNkBGCHCQ4HBgUHYPnUG8Q&sig2=03uEBWUH58d7HVPr1Ybh5Q&bvm=bv.118443451,d.dmo&cad=rja

Navarro, R. (2005). Roma: arte y arquitectura. Hagen, Alemania. Recuperado el día 31 de marzo del 2016 de:
https://books.google.com.co/books?id=5NGRAgAAQBAJ&pg=PT1&dq=arte+roma&hl=es-419&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

Ocampo, R. (2014). Prácticas discursivas sobre agencia política de jóvenes en contextos de vulnerabilidad y violencia, en la institución educativa Instituto Manizales de la comuna san

José –Manizales caldas-Colombia. Centro de Estudios Avanzados en Niñez y Juventud alianza de la Universidad de Manizales y el CINDE. Manizales. Recuperado el 19 de abril de 2016 de:http://biblioteca.clacso.edu.ar/Colombia/alianza-cinde_umz/20140805020810/OcampoC.Ricardo2014.pdf

Olea, O. (1981). Política, ideología y estética urbana. Memorias del primer coloquio Latinoamericano sobre arte no-objetual y arte urbano. Medellín: Museo de arte Moderno.

Pachón, M. J. (12 de Junio de 2009). Extraído 28 feb 2016 de:http://buleria.unileon.es/xmlui/bitstream/handle/10612/1498/Hum8_art1.pdf?sequence=1

Pelbart, P. (2005). Biopolítica y contra-nihilismo. Nómadas. No. 25. Octubre 2006. Bogotá: Universidad Central – Colombia. Pág. 8-19.

Pineda, J. (2011). “Textos links” vínculos, encajes, ligas y transtextos discontinuos. Una experiencia pedagógica. Localización: Encuentros, ISSN-e 2216-135X, Vol. 9, Nº. 1, 2011, págs. 129-142. 7 diciembre 2015. Extraídos el 1 de febrero de 2016 de:<file:///C:/Users/Dario/Downloads/DialnetTextosLinksVinculosEncajesLigasYTranstextosDiscont-4049742.pdf>.

Prado, A. P. (1984). Universidad y Proyección Social: Experiencia y Aportes, 82.

Ramírez, J. (2006) Dumchap el amor y la muerte, incluso. Madrid: Ediciones Siruela

Rico de Alonso, A, Alonso J. C., Rodríguez A, Díaz A. & Castillo Sonia. (2006). La Investigación Social: Diseños, Componentes y Experiencias. Extraído el 26 de febrero de: 2016:http://190.242.114.26:8081/cvlac/visualizador/generarCurriculoCv.do?cod_rh=0000192 260.

Ríos, J. E. (2014). Proyección Social, un compromiso de facultad.

Rodríguez, L. (2008). Memoria y arte urbano en Bogotá. Bogotá: Universidad de los Andes.

S, A. (2016) ¿Qué decían los polémicos grafitis del Metro de Medellín?: Noticias Caracol.com, 08 de Marzo 2016. Recuperado el 01 de Mayo de 2016 de:
<http://www.noticiascaracol.com/medellin/guerra-de-trinos-por-grafiti-en-el-metro-de-medellin>

Sánchez, J. (2016). Muro. Guache: muralismo mestizo y comunitario. Extraído el 23 de marzo de 2016 desde la dirección electrónica <http://murostreetart.com/2016/02/15/guache-muralismo-mestizo-y-comunitario/>

Santander, M. V. (1998). ANFORA, Universidad Autónoma de Manizales, 49-51.

Sentencia T-391/2007. Corte Constitucional de Colombia.

Silva, A. (1986). Una ciudad imaginada. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Sondereguer, C. (2006). El diseño amerindio y su naturaleza creativa: iconografía. Buenos Aires. Recuperado el día 5 de abril de 2016
de: https://books.google.com.co/books?id=yRa_5xkdU2MC&pg=PA400&dq=arte+oficial+definicion&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwjNkpWFg_nLAhXEshQKHYPjDCcQ6AEIPzAG#v=onepage&q=arte%20oficial%20definicion&f=false

Soussa, E. (1981). Notas sobre la filosofía de site. Memorias del primer coloquio Latinoamericano sobre arte no-objetual y arte urbano. Medellín: Museo de arte Moderno.

Stuart Hall. (s.f). ¿Quién necesita «identidad»? recuperado el 10 de marzo 2016 de: http://comisionporlamemoria.org/bibliografia_web/ejes/quien%20necesita%20identidad-hall.pdf.

Touchard, J. (2009). Fragmento de Historia de las Ideas políticas. Capítulo XIV: Sección III, 3. Microsoft Encarta, Biblioteca Premium.

Trujillo, C. (2016). Grafiti evidencia un Metro vulnerable. Medellín: El Colombiano.com, 08 de Marzo 2016. Recuperado el 01 de Mayo 2016 de:<http://www.elcolombiano.com/antioquia/movilidad/grJuafiti-evidencia-un-metro-vulnerable-JX3716874>

U de A. (2015) Los Derechos fundamentales. Formación ciudadana y constitucional. Facultad de derecho. Extraído 16-2-2016
http://docencia.udea.edu.co/derecho/constitucion/derechos_fundamentales.html

Valdearco, C. (2008). El arte románico. Recuperado el día 5 de Abril de 2016 de:
<http://clio.rediris.es/n34/arte/11%20ElarteRomanico.pdf>.

Valdearco, C. (2008). El arte románico. Tomado el día 5 de Abril de 2016 de:
<http://clio.rediris.es/n34/arte/11%20ElarteRomanico.pdf>

Vargas, O. (2007) Escenario de formación, que se configura desde el ejercicio de la política. Manizales: Universidad de Manizales

Velásquez, A. P. (2006). El Desarrollo Humano Sustentable (DHS) Bases teóricas y prácticas para la implementación en la Universidad de la Salle, 86.

Zito Lema, V. (1993). Conversaciones con Enrique Pichón Riviere Sobre el Arte y la Locura. Buenos Aires, República Argentina, Ediciones Cinco. Recuperado el 20 de marzo 2016 de <https://agapepsicoanalitico.files.wordpress.com/2013/07/zito-lema-vicente-conversaciones-con-enrique-pichon-riviere-sobre-arte-y-la-locura.pdf>

Anexos

Anexo No. 1: Taller Interactivo sobre grafitis

Título: Qué hace eso ahí.

Presentación

Esta técnica de comunicación y recolección de información está inspirada en el grupo focal, en donde un grupo de 6 a 10 integrantes debaten y exponen sus ideas sobre un tema en común. En este caso los participantes serán integrantes de los colectivos “Bonampak” y “Nada como Medellín” que se dedican a la construcción de murales, ellos opinaran sobre cinco imágenes de arte callejero analizando en grupo lo que les transmite la fotografía en el espacio, contexto e intención de quien lo realizó, para así establecer y evidenciar la conceptualización del discurso de los debatientes.

Objetivo:

Evidenciar la conceptualización de las prácticas discursivas políticas de los integrantes de los colectivos “Bonampak” y “Nada como Medellín”, haciendo énfasis en el término representaciones artísticas política e identidad con el ejercicio previamente planteado.

Roles

En esta versión se organiza el rol de cada colaborador teniendo en cuenta la participación voluntaria de cada uno, asumiendo un cargo como lo es: moderador, secretario, y polemizados.

Moderador: Este se encargará de conducir el ejercicio en grupo con la matriz planteada para el desarrollo del mismo, quien tome este cargo lo hará voluntariamente y tendrá la responsabilidad de lograr los objetivos planteados.

Secretario: Estará tomando nota, grabando y pendiente del tiempo dado para cada paso del ejercicio, su función es evidenciar los conceptos que menciona el grupo al igual que dar las conclusiones al final del ejercicio.

Polemizados: o debatientes estarán contestando las preguntas que se hacen de cada imagen, el orden de respuesta será a voluntad y en caso de no encontrar respuesta de ellos el moderador escogerá quien responde.

Está estructurada de esta manera:

Pasos

En esta versión se organiza el rol de cada colaborador teniendo en cuenta la intervención voluntaria de cada uno, asumiendo un cargo como lo es: moderador, secretario, y polemizados para esto se dará un tiempo límite de cinco minutos.

La persona que ha elegido la función de moderador empieza con leer la presentación y el objetivo de la técnica.

En este momento del ejercicio el moderador presenta la primera imagen. Se lee un pequeño contexto de ella y los participantes empezarán a opinar sobre ella teniendo en cuenta las preguntas semi estructuradas que hará el moderador.

¿Qué función cumple esa imagen en el contexto?

¿Cuál creen que es la intención del grafitero o muralista que lo hizo?

¿Qué representa para ustedes ese grafiti- mural?

¿Cuál creen que es la posición política del autor?

¿Qué símbolos utilizó el autor del grafiti?

¿Cuál es su interpretación del mensaje que lleva ese grafiti-mural?

Y así sucesivamente con las tres imágenes. Para esto se dará un tiempo límite de 10 minutos por imagen.

El secretario estará tomando nota de los comentarios para poder establecer los conceptos que los participantes han dado para construir las nociones.

Cuándo se exponen las tres imágenes el secretario deberá hacer una conclusión de cada concepto construido por el grupo.

Para el Colectivo *Nada como Medellín*:

Código: 1_N_Y



Autor: Colectivo Nada como Medellín. Fotografía: Página web. Recuperado el 3 de abril de 2016 de:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=157902024564343&set=pb.100010336382469.-2207520000.1459729903.&type=3&theater>

Código: 2_N_Y



Autor: Colectivo Nada como Medellín. Fotografía: Página web. Recuperado el 3 de abril de 2016 de:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=197428273951311&set=pb.100010524194470.->

[2207520000.1459730765.&type=3&theater](https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2207520000.1459730765.&type=3&theater)

Código: 3_N_Z



Autor: Colectivo Nada como Medellín. Fotografía: Página web. Recuperado el 3 de abril de 2016 de:

<https://www.instagram.com/p/dGFOwJrn/?taken-by=nadacomomedellin>

Para el Colectivo *Bonampak*

Código: 1_B_W



Autor: Colectivo Bonampak. Fotografía: Osorio, F. (2016). Madre tierra. Medellín Calle 67 Número 53 – 108 Bloque 22,30 de Marzo.

Socialización de la interpretación de los grafitis realizada por los investigadores con los grafiteros y la retroalimentación de ellos.

Anexo No. 2: Entrevista Semiestructurada para los Artistas Urbanos

¿Cómo se llama el colectivo y qué enfoque tiene?

¿Qué intervenciones de arte callejero han hecho?

¿Qué intenciones tiene ustedes para con el espectador, de qué forma lo involucran?

¿Existe algunos símbolos que los caracterice?

¿Qué inconformidades sociales expresan como colectivo, y de qué forma las representan?

¿Para ustedes qué es un discurso político?

¿Tiene usted algún artista que te caracterice o te inspire?

¿Usted que piensa si alguna de sus obras deciden ponerlas en un museo?

¿Usted cree que su mensaje si llega, no solo la molestia sino también el mensaje?

¿Usted cómo se define como artista?

¿Cuál es la visión del colectivo, cómo lo proyecta?

¿Usted qué piensa de las personas que se refieren a los artistas callejeros como vándalos?

¿Cuál es su posición política como artista callejero?

¿Su colectivo es cerrado o le interesa que ingresen más artistas?

¿Ustedes después de realizar la obra la visitan constantemente para saber qué ocurrió con ella?