

# Arte, acción y configuración espacial: una aproximación al muralismo urbano

## {Resumen}

Este documento busca examinar aquellas prácticas artísticas asociadas a la imagen y desarrolladas en el contexto urbano contemporáneo, las cuales constituyen un ejercicio de reconfiguración material y simbólica del espacio público; ello a fin de intentar precisar la manera en que se despliegan a través de acciones con posibles resonancias políticas. En este sentido, se establecen las principales diferencias entre algunas vertientes del arte urbano, como el grafiti, el arte monumental y lo que he llamado *muralismo urbano*, para determinar las especificidades de este último, poner de relieve su naturaleza y el modo en que problematiza ciertas fronteras

de sentido. A través de esta caracterización se podrá dilucidar cómo el muralismo urbano permite la apropiación y la resignificación del territorio por parte de ciudadanos que encuentran en la creación plástica tanto una forma de visibilizar su voz, como una vía para cuestionar la estructura social que la invisibiliza. Así, en la interlocución estética con los transeúntes, la calle puede devenir un escenario de acción política, por medio de la construcción y la reflexión colectiva sobre el ámbito de lo común.

**Palabras clave:** grafiti, resignificación, calle, acción política, muralismo urbano.

**Diego Martínez**

Profesor asociado  
Pontificia Universidad Javeriana  
Colombia

CORRESPONDENCIA AL AUTOR  
martinex85@hotmail.com

INFORMACIÓN DEL ARTÍCULO  
Recibido: 01.11.2018  
Aceptado: 04.12.2018

• Para citar este artículo • To cite this article • Para citar este artículo  
Martínez, D. (2018). Arte, acción y configuración espacial: una aproximación al muralismo urbano. {Común-A}, 2(2), 119-148.

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia de Creative Commons 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>), la cual permite su uso, distribución y reproducción de forma libre siempre y cuando el o los autores reciban el respectivo crédito.



## Art, Action, and Spatial Configuration: An Approach to Urban Muralism

### {Abstract}

This text will examine artistic practices associated with images and that take place in contemporary urban contexts, which constitute an exercise in the material and symbolic reconfiguration of public spaces. The objective is to determine how these artistic practices are used through actions that have political repercussions. It thus establishes the principal differences between some manifestations of urban art, such as graffiti and monumental art as well as what has been called *urban muralism*, in order to establish the particular features of the latter and highlight its nature and the way it problematizes certain sensory frontiers. This characterization will make it possible to elucidate how urban muralism enables the ownership and resignification of the territory by citizens who discover in the arts both a channel for their own voice and a pathway for questioning the social structure that makes them invisible. In this way, through an esthetic dialogue with passersby, the street can become a scenario for political action, through the collective construction and reflection about that which is commonplace.

**Keywords:** graffiti, resignification, the street, political action, urban muralism.

## Arte, ação e configuração espacial: uma aproximação ao muralismo urbano

### {Resumo}

Este texto pretende analisar as práticas artísticas associadas com a imagem e desenvolvidas no contexto urbano contemporâneo, as quais constituem um exercício de reconfiguração material e simbólica do espaço público. Tem como objetivo determinar a maneira na qual são desenvolvidas por meio de ações com possíveis ressonâncias políticas. Nesse sentido, são estabelecidas as principais diferenças entre algumas vertentes da arte urbana, como o grafite, a arte monumental e o que chamamos *muralismo urbano*, para determinar as especificidades deste último, destacar sua natureza e o modo em que problematiza certas fronteiras de sentido. Por meio dessa caracterização, será possível esclarecer como o muralismo urbano permite a apropriação e a resignificação do território por parte dos cidadãos que encontram, na criação plástica, tanto uma forma de visibilizar sua voz quanto uma via para questionar a estrutura social que a invisibiliza. Assim, na interlocução estética com os pedestres, a rua pode tornar-se um cenário de ação política mediante a construção e a reflexão coletiva sobre o âmbito do comum.

**Palavras-chave:** grafite, resignificação, rua, ação política, muralismo urbano.



El presente documento constituye un esfuerzo por pensar la naturaleza de cierto tipo de imágenes en un contexto específico, a saber, la creación plástica efectuada por lo que podría considerarse una vertiente del grafiti en los espacios urbanos, y se propone abordar ciertas preguntas en torno a sus posibilidades y limitaciones como práctica de agencia política.

Por otra parte, en el trasfondo de estas consideraciones y en el ejercicio mismo de escritura de este texto, creemos posible advertir una cuestión tan relevante como problemática, que consiste en indagar por el tipo de relaciones que puede establecer el ámbito académico con otros contextos, en este caso con el desarrollo de ciertas dinámicas propias de *la calle*. Es, si se quiere, la pregunta por cómo sacar a la universidad de las aulas.

¿Cómo articular, entonces, dos entornos que parecen recíprocamente excluyentes para aquellos que los conforman, toda vez que las actividades académicas distan mucho de las vicisitudes cotidianas de quienes transitan, intervienen y reconfiguran los espacios urbanos? La pertinencia de esta pregunta parece radicar en el interés por que el conocimiento producido en el ámbito académico tenga repercusiones concretas en la cotidianidad de los individuos. ¿Cuáles son, entonces, las posibilidades de esta articulación? y ¿cuáles sus alcances y limitaciones?

Nuestro interés en lo sucesivo, por tanto, será el de materializar el doble esfuerzo de, por una parte, reflexionar acerca de las características plásticas y las posibles implicaciones políticas del grafiti (como práctica artística cuya visibilización y propagación se ha incrementado sustancialmente en Colombia durante las últimas décadas) y, por otra, intentar establecer una articulación entre los dos mencionados contextos.

## Arte urbano, prácticas artísticas y grafiti

Conviene comenzar por señalar que el arte urbano se configura y despliega en función de las características de la ciudad donde se emplaza. Y puesto que las ciudades presentan diferencias fundamentales entre sí —en términos geográficos, urbanísticos, políticos y poblacionales—, el desarrollo del arte urbano tiene características distintas según su contexto específico; lo anterior, dado que las ciudades se configuran, digamos, como organismos vivos que están en constante crecimiento y formación y que escriben, sobre la marcha, las reglas que determinan su propia estructuración (Guzmán, 2009). Es por lo que consideramos pertinente circunscribir nuestra discusión al contexto específico del arte

urbano en Bogotá, no solo por cuestiones de puntualidad discursiva, sino también porque podremos apelar a referentes concretos que hacen parte de nuestra cotidianidad y que contribuirán a encaminar de forma más precisa nuestra reflexión.<sup>1</sup>

Ahora bien, lo propio de las expresiones *arte urbano* y *arte público* es que vinculan «el concepto de obra de arte con el espacio urbano y la idea de lo público, [estableciendo] una categoría especial de la producción artística diferente de la obra destinada a los recintos privados, incluidos los museos y galerías» (Guzmán, 2009, p. 226). Por tanto, es como una alternativa a las formas de divulgación del arte en circuitos cerrados —y a su naturaleza y función dentro de estos— que se consolida la figura del *arte urbano*.

Su impronta general es que se despliega a través de puntos estratégicos de las ciudades, ampliando el horizonte de percepción; dentro de tales se inscriben las obras de arte, de manera que resulten más accesibles para el

---

1 Sin embargo, esto no significa que las formulaciones aquí consignadas solo sean aplicables a la naturaleza del arte urbano en Bogotá, sino que deben hacerse los matices necesarios para emplearlas en la consideración de los procesos artísticos urbanos de otras ciudades.

público (al insertarse en su vida cotidiana) y lo involucren de forma directa en procesos artísticos y culturales en desarrollo. Sin embargo, no es una expresión unívoca pues hay varias vías para obtener estos resultados, por lo que en lo sucesivo intentaremos dilucidar algunas de sus más importantes vertientes.

Dentro del arte urbano encontramos lo que podríamos llamar una vertiente *institucional*, que se caracteriza por figurar dentro de la implementación de ciertas políticas públicas gubernamentales, encaminadas a fortalecer la participación ciudadana en los procesos de integración y articulación social, valiéndose de mecanismos incluyentes que fomenten el respeto por los espacios públicos, fortalezcan las relaciones ciudadanas y, en última instancia, contribuyan a lo que se podría entender como la *cohesión cultural* de la ciudad (Bromberg, 1997, p. 13). En este sentido, la vertiente institucional del arte urbano se concibe como una herramienta unificadora a través de

la cual se busca, o bien restablecer los lazos sociales disueltos, o bien forjar nuevos lazos allí donde nunca los hubo.

Esta vertiente presenta, por su parte, al menos dos rasgos primarios que la definen: un carácter *monumental* y un interés *ornamental*. El primero suele estar asociado al segundo, pero el segundo no siempre está vinculado al primero. El carácter *monumental* puede ser definido como aquel que lleva a cabo una conmemoración de algún hecho histórico relevante, generalmente asociado a estructuras de poder dentro de la sociedad (ya sea por medio de bustos o esculturas de líderes políticos, caudillos, científicos, escritores, etc.) y que materializa un ejercicio de memoria, apoyado en características plásticas específicas que aseguran la perdurabilidad de la obra. Esto les permite a los ciudadanos reconocer sus orígenes, sus vínculos sociales y su pertenencia a un acervo cultural específico.

Figura 1. *Arte monumental*



*Nota.* Monumento de Los Héroes, Bogotá. Fotografía por Peter Angritt, 2015. Licencia Creative Commons BY-SA 4.0, vía Wikimedia Commons.

Pero el arte urbano institucional también presenta un conjunto de características que no responden a los rasgos mencionados, y que podríamos recoger en su índole *ornamental*. Esta expresión alude al carácter de aquellas obras que, ubicándose en lugares estratégicos de la ciudad —como avenidas, parques y plazoletas— están desprovistas de un sentido histórico o conmemorativo específico; en ellas, el énfasis recae sobre las posibilidades de interpelación propias de su configuración

plástica y de su disposición espacial. Distanciándose de la lógica del monumento, este aspecto del arte urbano institucional busca fortalecer tanto el sentido de pertenencia de los ciudadanos, como las relaciones de interacción que establecen con su entorno, interviniendo en la forma en que habitan, transitan y significan los espacios públicos.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> A este respecto, véase también *Bogotá, un museo a cielo abierto, guía de esculturas y monumentos*

**Figura 2.** *Arte ornamental*

**Nota.** Escultura de Enrique Grau en el Parque Nacional de Bogotá. Fotografía por Felipe Restrepo Acosta, 2011. Licencia Creative Commons BY-SA 3.0, vía Wikimedia Commons.

Dicho carácter ornamental, por su parte, permite fortalecer en los ciudadanos los lazos materiales y simbólicos que los unen con su

entorno, a través del sentido de pertenencia y el cuidado de los espacios urbanos, al promover la inclusión de las comunidades en su acervo cultural, así como el fortalecimiento de los vínculos a través de la apropiación y participación en tales circuitos o espacios del arte.

Pero, como insinuábamos líneas atrás, existe otra vertiente del arte urbano. Para precisar cuáles son sus características fundamentales, debemos hacer antes una precisión terminológica:

en los medios académicos y en los círculos de crítica y difusión aparece con bastante frecuencia la expresión «prácticas artísticas» como *alter ego* o sustituto de la palabra arte. Esto no es un simple juego de lenguaje; hay en el fondo un cambio de actitud frente al concepto convencional de arte y un reconocimiento de las múltiples posibilidades que ofrecen los nuevos medios y formas de expresión: instalaciones, performances, eventos multimediales, fotografía, video, sonido, arte digital y sus posibles combinaciones. Esto, *en el espacio urbano* [énfasis añadido], abre opciones que amplían los límites de los conceptos

---

*conmemorativos en el espacio público*, editado por Cultura Recreación y Deporte y el Instituto distrital de patrimonio cultural en el año 2008.

precedentes de arte urbano y arte público. (Saldarriaga, 2011, p. 13)

En efecto, las prácticas artísticas suelen presentar lo que podríamos llamar una clara dimensión *participativa*, que enriquece y amplía las mencionadas características y posibilidades del arte urbano, pues salen de los marcos tradicionales de la configuración de un objeto *pasivo* como el monumento —emplazado en algún lugar de la ciudad y puesto ante la mirada colectiva— para generar espacios con propuestas que suscitan nuevas formas de interacción, tanto entre los ciudadanos como entre estos y las obras. Así, se fortalecen, establecen o restablecen las relaciones entre los individuos.<sup>3</sup> Algunas de estas prácticas ejemplifican la manera en que el cuerpo mismo del espectador puede devenir parte de la obra (que, en tal caso, no está *configurada* sino *configurándose*) lo cual supone un desplazamiento —o una disolución

de las fronteras— entre el rol del *receptor* y el del *emisor*.<sup>4</sup>

Ahora bien, como se puede apreciar, las prácticas artísticas conllevan un distanciamiento no solo de los roles monumental y ornamental que atribuimos al arte urbano institucional, sino también de la manera en que estos se constituyen como constructores de memoria, identidad e inclusión ciudadana. Estamos, por tanto, ante dos tipos de actividades con recursos y efectos heterogéneos, que parten de su emplazamiento en el espacio urbano como elemento común.

Debemos señalar, entonces, que las prácticas artísticas incluyen una serie muy extensa de ámbitos de operación. Sin embargo, circunscribiremos nuestra atención a ciertas prácticas de creación y elaboración de imágenes. Las razones de este énfasis se ofrecerán progresivamente. Digamos, por lo pronto, que la imagen puede generar un mayor impacto sensible en los escenarios urbanos, en la medida en que la huella material que configura, al ser susceptible de perdurar, puede interpelar

---

3 En este sentido, algunas de estas prácticas presentan lo que podríamos llamar un componente relacional. «El arte relacional se propone crear, de este modo, ya no objetos sino situaciones y encuentros (...) nuevas formas de relaciones sociales» (Rancière, 2005, pp. 50-51).

---

4 A este respecto, véase el ejercicio desarrollado por Germán Martínez Cañas llamado *Imaginemos que a todos alguien nos mataba* (Bromberg, 1997, pp. 60-61).



a un mayor número de ciudadanos que los *performances*, las muestras teatrales, las instalaciones de video y sonido, cuyo efecto directo se ve interrumpido en el momento mismo en que la obra culmina.

Pero cabría preguntarse: ¿qué diferencia entonces a las imágenes en los muros de las ciudades, de los monumentos y esculturas dispuestos en espacios específicos por el arte urbano institucional?, ¿no presentan, acaso, la misma *pasividad* y estatismo propios del monumento? Así lo parecería ante una mirada desprevenida; sin embargo, la lógica merced a la cual se inscriben en los muros de la ciudad las obliga a recrearse constantemente, dotándolas de una dinámica de aparición y desaparición incesante de la que carece el monumento y la escultura institucional.

De manera que, en lo sucesivo, nos concentraremos en prácticas dedicadas a la configuración de la imagen, y cuyo germen podríamos rastrear en las primeras manifestaciones de grafiti en el París de mayo de 1968 y en los subterráneos de Nueva York a inicios de los años setentas (Silva, 1987). Conviene enfatizar, sin embargo, que a pesar de sus proximidades con el grafiti, las prácticas artísticas sobre las que llamaremos la atención difieren sustancialmente de aquél. Examinemos

entonces los rasgos que definen a cada una de estas prácticas e intentemos desentrañar sus especificidades.

## Consideraciones en torno al grafiti

*«La ciudad se revela como un escenario para ser reelaborado constantemente por la imagen plástica. Su identidad visual se construye y reconstruye junto a las transformaciones del espacio urbano, generando nuevos modos de circulación y apropiación del ambiente común. Los discursos artísticos generan territorios visuales inéditos, que expanden las posibilidades de imaginar “mundos otros”»*

—MARÍA DE LOS ÁNGELES RUEDA

Aunque las prácticas de inscripción gráfica sobre los muros datan de épocas antiguas (al punto que podríamos pensar incluso en las inscripciones del arte rupestre de pueblos prehistóricos) y a pesar de que vestigios documentados de prácticas análogas al grafiti en la Roma antigua dan cuenta de la presencia de esta actividad a lo largo de la historia de la humanidad (quizás como un esfuerzo por dejar una huella y un testimonio de aquellas voces generalmente obliteradas por las figuras de poder dentro de las culturas) el fenómeno

del que nos ocuparemos en adelante debe ser entendido como una práctica específicamente urbana propia de las ciudades contemporáneas (Gándara, 2002).

El grafiti surge como una actividad llevada a cabo de forma ilegal y, por tanto, bajo persecución, en momentos históricos coyunturales y en espacios que acentúan la fuerza del mensaje escrito. En efecto, la marcha estudiantil parisina en mayo de 1968, secundada por un amplio sector obrero y sindicalista francés (que generó una de las mayores protestas en la historia de Francia), dio lugar a la práctica grafiti como medio de expresión y comunicación marginal. En parte, también, debido al hecho de que la referida protesta tenía como uno de sus ejes operativos la crítica a los medios masivos de comunicación y a las prácticas de consumo favorecidas por estos. En consecuencia, las paredes de la ciudad comenzaron a emplearse para transmitir a los ciudadanos mensajes que, por su naturaleza, no encontrarían espacio en ningún medio de comunicación ni expresión oficial.

Enunciados como: «*Las paredes tienen orejas, vuestras orejas tienen paredes*», «*La política pasa en la calle*» o «*¡Roben!*», entre muchas otras, proliferaban por las calles de París vertiginosamente (Cohn-Bendit, Sartre, &

Marcuse, 1982), generando nuevas dinámicas del uso de la palabra y confiriéndole un carácter distinto a los espacios empleados. La potencia de algunas de estas expresiones puede verse reforzada por elementos que trascienden su contenido semántico explícito. Por ejemplo, el hecho de que la expresión «*¡Roben!*» se encuentre plasmada en las paredes de un banco, le confiere una significación que no solo no está contenida en la expresión misma, sino que tampoco tendría si estuviese plasmada en la pared de una iglesia o de una casa de familia. Este hecho, consideramos, pone en evidencia la importancia del uso del espacio dentro de la práctica del grafiti, en la medida en que nos permite verificar que no solo la escritura cualifica al espacio, sino que el espacio también puede cualificar a la escritura.

Ahora bien, uno de los rasgos fundamentales de este tipo de grafiti es, como acabamos de ver, su contenido semántico, pues desde sus orígenes en el 68 se configuró a partir de palabras, frases y proposiciones, tanto originales como extraídas de diversas obras de poetas e intelectuales. Sin embargo, no existía un conjunto de premisas teóricas específicas que determinaran los contenidos y las expresiones que se plasmarían en las paredes; nadie direccionaba la naturaleza

de tales intervenciones sino que, por el contrario, surgían en un marco de fecunda espontaneidad, lo cual hacía recaer la fuerza del grafiti en la acción misma a través de la cual se trazaba la inscripción (Cohn-Bendit, Sartre, & Marcuse, 1982); esto es, sobre el acto transgresor de irrupción e intervención del espacio público. Esta característica se ha mantenido vigente hasta nuestros días pues, en efecto,

el graffiti es una escritura que, al situarse del lado de la prohibición social, realza, de manera peculiar, la acción que la ejecuta. (...) El graffiti se escribe en movimiento, digamos, y

por ello pensamos en una acción que ejecuta una escritura o, si se quiere, un tipo de escritura cualificado por la acción. (Silva, 1987, p. 19)

De manera que el grafiti que se consolidó en las calles parisinas en mayo del 68 (y que, con matices importantes, sigue teniendo ciertos efectos en las sociedades actuales) podría caracterizarse como una acción ilegal que cualifica una escritura semántica, con un elevado carácter subversivo del orden social (dado, en buena medida, por el contexto político dentro del cual emergió), así como de los espacios destinados a la comunicación y la expresión.

**Figura 3.** *Grafiti*



**Nota.** Grafiti bogotano. Fotografía por alejandro110iq, 2012. Licencia Creative Commons BY-SA 3.0, vía Wikimedia Commons.

Por otra parte, algunos años más tarde, cuando en Nueva York comenzaba a correr la década de los setenta, al margen de huelgas sindicales y marchas estudiantiles, el grafiti dio un giro importante, tanto en lo que respecta a su ejecución plástica como al tipo de población que lo ejecutaba, manteniéndose siempre, no obstante, en las esferas de la marginalidad y la ilegalidad.

Ya no eran los estudiantes y los obreros sindicalizados los que intervenían las paredes del espacio público, sino minorías étnicas e inmigrantes (provenientes de sectores de la ciudad con graves problemáticas sociales) quienes transformaban, no las paredes, sino los trenes subterráneos. Hay un desplazamiento espacial y una transformación plástica, pues el contenido semántico, sin desaparecer del todo, cedió su lugar preponderante a otro tipo de expresión visual.

En efecto, las palabras, citas y proposiciones fueron reemplazadas por *tags*, es decir, *firmas anónimas* que declaraban la pertenencia a ciertos grupos juveniles marginales ubicados en sectores específicos. Estas sencillas intervenciones, de rápida ejecución y elaboradas con elementos precarios, constituían una especie de marca territorial, a través de las cuales los grupos juveniles hacían presencia en los espacios urbanos. Rápidamente dichas intervenciones dieron lugar a una *guerra de estilos*, caracterizada por el esfuerzo de cada uno de estos grupos por sobresalir frente a los otros. Las consecuencias plásticas fueron notables, en la medida en que ello supuso una progresiva complicación y perfeccionamiento de las técnicas, así como de las dimensiones y riqueza visual de los grafitis.

**Figura 4.** *Tags*

**Nota.** Escaleras cubiertas por grafitis. Fotografía por Peter Angritt, 2015. Licencia Creative Commons BY-SA 4.0, vía Wikimedia Commons.

De esta manera, lo que comenzó en los trenes subterráneos de la ciudad (obteniendo así una gran visibilidad) se tomó progresivamente las paredes de los barrios populares; así, el grafiti de Nueva York salió a la luz, reforzado muchas veces por su asociación con otros fenómenos urbanos (como la cultura hip-hop). Si bien el componente semántico tendía a desaparecer, la acción seguía siendo un elemento fundamental que cualificaba a este tipo de grafiti que, como el de París del 68, se constituía como una forma de expresión y

comunicación al margen de los medios tradicionales y oficiales, por parte de quienes no tenían —ni tendrían— cabida en estos.

Sin embargo, podemos establecer una diferencia sustancial entre ambos momentos históricos. En efecto, «mientras el grafiti de mayo del 68 corresponde a una consigna mural de referencia anti-autoritaria y con propósitos macropolíticos, el grafiti de New York obedece a una composición figurativa subterránea, con auto referencias *ghetto* y

de propósitos micropolíticos» (Silva, 1987, p. 24). Esta afirmación puede fundarse en el hecho de que, mientras el grafiti parisino del 68 se inscribía dentro de un proceso que buscaba generar profundas transformaciones sociales (una protesta generalizada con intenciones de contrarrestar el impacto generado por la sociedad de consumo amparada en los medios masivos de comunicación), el grafiti neoyorquino respondía a un interés por generar códigos de identificación con la comunidad, así como también de apropiación y transformación de los territorios.

Podríamos afirmar, en suma, que en estos dos momentos históricos se sentaron las bases plásticas y operativas para posteriores configuraciones de las prácticas artísticas que nos interesan. Ahora bien, aunque estas presentan características en común con los mencionados momentos del grafiti, tienen particularidades. Pasemos entonces a examinarlas, sin perder de vista las anteriores consideraciones, situándonos en el contexto específico de lo que sucede hoy en día en la ciudad de Bogotá, aunque sin dejar de remitirnos, cuando sea necesario, a otros contextos espaciales que nos ofrezcan herramientas pertinentes para nuestra reflexión.

## Muralismo urbano

En las líneas precedentes hemos explicitado la razón por la que atenderemos a prácticas que atañen a la configuración plástica de la imagen. Sin embargo, nuestro foco se restringirá aún más, en la medida en que las prácticas artísticas urbanas asociadas a la imagen siguen siendo un campo considerablemente amplio. En efecto, existen numerosas técnicas para intervenir la ciudad de manera no institucional a través de la imagen: los *stickers* —o adhesivos— que son ubicados en postes, semáforos, señales de tránsito, etc.; los carteles, que son instalados en paredes en general; el *esténcil*, elaboración de imágenes por medio del uso de plantillas; el grafiti, bien sea en su modalidad de escritura semántica o de *tags* con diversos niveles técnicos; y lo que, a falta de una denominación concreta, hemos dado en llamar *muralismo urbano*.

Las dos primeras técnicas —los *stickers* y los carteles— suponen un trabajo previo que facilita su instalación en los distintos espacios de la ciudad, de manera que, una vez seleccionado el lugar a intervenir, se efectúa rápidamente el emplazamiento de la imagen, minimizando el riesgo de tener confrontaciones con las autoridades o los propietarios de los inmuebles. Otro tanto sucede con el

*esténcil*, que permite elaborar una imagen con un alto nivel de detalle en poco tiempo, gracias a que las plantillas con base en las cuales se ejecuta han sido previamente elaboradas por los interventores. El grafiti, como hemos visto, opera rápidamente y según la complejidad de la intervención.

Sin embargo, el *muralismo urbano* es un fenómeno cuyas características conviene examinar más de cerca. En primer lugar, es una práctica

susceptible de generar un fuerte impacto visual en los habitantes de la ciudad debido a sus considerables proporciones. A diferencia de los *stickers* o los carteles, que se encuentran limitados a pequeñas medidas, el muralismo urbano se caracteriza por elaborar desde medianos hasta grandes formatos, ejerciendo una transformación sustancial sobre el aspecto de los territorios y sobre las percepciones que suscitan.

**Figura 5.** *Muralismo urbano*



**Nota.** Mural realizado por artistas Lesivo y Toxicómano en la esquina de la calle 19 y la carrera 8ª, Bogotá. Fotografía por Peter Angritt, 2014. Licencia Creative Commons BY-SA 4.0, vía Wikimedia Commons.

Este rasgo le permite desplegar una mayor riqueza plástica, pues en él convergen varias de las técnicas anteriormente mencionadas. El uso del *esténcil*, por ejemplo, es recurrente dentro de la elaboración de murales de gran formato, así como la inclusión de contenido semántico y de firmas —o *tags*— propios del grafiti: todos, o algunos de estos elementos, suelen estar presentes en las piezas murales.

Pero una de las principales razones por las que parece un caso privilegiado del arte urbano, es que se constituye como un problemático y fértil punto de reflexión, dadas las convergencias y articulaciones que suscita en las dinámicas de configuración y recepción dentro de las cuales se inscribe. ¿En qué consiste, entonces, y cómo se explicita dicha convergencia *operativa*?, ¿cuáles son los elementos que se articulan en esta práctica y de qué manera tales articulaciones repercuten sobre quienes las producen y sus entornos? En primer lugar, le da un sentido y un manejo al espacio que transgrede la concepción y el uso de este por parte del arte urbano institucional, pues no se conforma con buscar un emplazamiento privilegiado en las calles (recurso típicamente monumental) sino que suele ubicarse en lugares inesperados y abruptos; esto es, en espacios que no están

destinados a ser soporte de ningún tipo de intervención plástica.

Mientras que los monumentos se sitúan en lugares específicamente concebidos, estructurados y destinados a su emplazamiento, ocupando allí un perdurable papel central, el muralismo urbano opera según una lógica de descentramiento basada en la subversión del espacio y en la intermitencia del tiempo, pues aparece fortuitamente en lugares imprevistos de los cuales puede desaparecer con la misma espontaneidad. Este rasgo le obliga a configurarse de forma incesante y progresiva, a través de una serie de acciones permanentes que se inscriben y reinscriben en las superficies urbanas según la lógica de la aparición y desaparición propia del contexto. De esta manera, trastoca la forma en que el espacio es empleado, habitado, percibido y significado; en una palabra, diríamos que genera una concepción distinta del mismo, que amplía sus posibilidades de generar sentido y apropiación.

Por otra parte, es importante señalar que, aunque es posible asociar el muralismo urbano con ciertos rasgos propios del grafiti —como la marginalidad, el anonimato, la espontaneidad, la escenicidad y la fugacidad de sus intervenciones (Silva, 1987)—,



también es cierto que no se reduce a estos. El grafiti, como hemos visto, se configura y desarrolla ilegalmente en las periferias urbanas; el muralismo, por su parte, si bien suele desarrollarse dentro de los marcos de la ilegalidad, también ha tenido efectos importantes sobre la transformación de la normatividad legal vigente al respecto.<sup>5</sup> En este sentido, es una práctica que opera en la medianía, ya que acata los ordenamientos jurídicos, los viola abiertamente e incluso contribuye a su transformación. Oscila, por tanto, entre la legalidad y la ilegalidad; entre la persecución policial y la financiación administrativa; entre lo autorizado por las instituciones distritales y lo condenado por ellas.<sup>6</sup>

5 Véase el Decreto 75 de 2013 emitido por el Alcalde Mayor de Bogotá (en el que el fortalecimiento del muralismo urbano y su ruptura con la idea de «vandalismo» ha tenido importantes efectos) que reglamenta el uso del espacio público, los lugares aptos y no aptos para intervenciones plásticas, las estrategias pedagógicas y de fomento para este tipo de actividades, así como las medidas correctivas en caso de incumplimiento de la norma.

6 «Tanto el graffiti como el arte urbano están marcados actualmente por dos grandes elementos que conforman su paradoja: su condición de ilegalidad a la vez que de tendencia creciente en las grandes metrópolis. (...) se prohíbe la parte no regulable mientras se auspicia, en el caso de las ciudades artísticamente más vanguardistas, la parte “vendible”» (Ballaz, 2009, p. 134).

Ahora bien, el muralismo urbano también tiene la posibilidad de ser un actor importante en la construcción de memoria, pero ya no desde la institucionalidad estatal sino desde los lugares, los individuos y los hechos olvidados por esta, al testimoniar ciertos matices de los sucesos históricos que no recogen los museos ni los monumentos. En lugar de referencias a los grandes pensadores, próceres y mártires, o al acervo histórico y cultural de la nación, podemos encontrar, o bien otras versiones de esa historia, o bien elementos que parecen irrelevantes a las instituciones estatales: la voz de los que han tenido mucho que decir sobre lo que han padecido, pero que han sido acallados; los escasos testimonios de la vida del hombre común; o las vicisitudes cotidianas que se despliegan bajo el peso de una identidad oficial configurada institucionalmente.

Atendiendo, entonces, a la ya mencionada dinámica de presencia irregular e intermitente que le es propia —y que supone la asiduidad en la acción que la inscribe— nos encontramos ante una práctica que construye y reconfigura constantemente la memoria, al visitar el pasado y visibilizar versiones o aspectos de la historia que los relatos hegemónicos de la institucionalidad estatal no les reconocería. De esta forma, constituye un

relato de los sujetos históricos que no caben en la historia; de sus testimonios silenciados y de sus acciones invisibilizadas, pero también de su capacidad para darse voz a sí mismos y de hacer escuchar esa voz. Esta es la razón por la que la eliminación sistemática de murales urbanos, eventualmente ordenada y amparada por la ley, conlleva una erosión en la construcción de la memoria gráfica popular y colectiva (Ballaz, 2009).

También podemos advertir que el muralismo urbano se desarrolla a través de dinámicas problemáticas, que no son susceptibles de una clara delimitación ni de una clasificación precisa, razón de más por la que su consideración nos parece relevante. Más allá del hecho de que se defina como una forma de intervención plástica que puede recurrir a técnicas mixtas, nos pone ante un problema específico y acuciante para nuestro tiempo, a saber: la desestabilización de las fronteras entre la institucionalidad y la resistencia a ella; entre la legalidad y la ilegalidad; entre el arte y el vandalismo; entre la legitimidad y la ilegitimidad de las voces y las prácticas que nos interpelan y que pueden —o no— configurar el tejido sensible y el tejido de la historia.

Por tanto, el muralismo urbano podría ser caracterizado como un fenómeno que opera en los márgenes, los pliegues o las fisuras de divisiones y clasificaciones que parecen claras y que determinan ciertos aspectos tanto del quehacer de artistas e intelectuales, como del rol que frente a ellos desempeñan los espectadores y ciudadanos. De manera que el ejercicio de pensar tales prácticas pasa, necesariamente, por la necesidad de repensar tales divisiones y de repensarnos a nosotros mismos en relación con la lógica de tales distribuciones sensibles.

Hasta este punto, nos hemos propuesto caracterizar al muralismo urbano frente a otro tipo de prácticas y contextos propios del quehacer artístico contemporáneo, de forma que pudiésemos resaltar sus más importantes características a fin de circunscribir nuestro campo de reflexión. Una vez hecho esto conviene preguntarse, ¿cuáles son las implicaciones de que opere dicha desestabilización de las fronteras o, si se quiere, que su campo de acción y comunicación tenga lugar en las fisuras, los pliegues y los encuentros entre lógicas heterogéneas? Si atendemos a la problemática relación que establece con la legalidad, ¿qué consecuencias puede tener el hecho de que los límites tan claramente establecidos entre elementos reguladores de la acción ciudadana

se desdibujen fácilmente? Y, por tanto, ¿cuáles son los efectos que puede generar sobre las nociones de ciudad, ciudadano, espacio, pertenencia y participación? ¿Permite, acaso, comenzar a pensar *lo público* en términos de *lo común*, es decir, lo que materialmente se encuentra al alcance de todos pero que no puede apropiarse; en términos de lo que está llamado a ser objeto colectivo de apropiación? Estas cuestiones resultan decisivas, pues en lo que respecta a la naturaleza de la acción que conlleva, parece que permite abrir una serie de reflexiones acerca de su posible sentido político, cuyo alcance y limitaciones deberemos precisar.

## Consideraciones acerca de la acción política

En conformidad con las líneas precedentes, procederemos a elaborar una aproximación a la noción de acción política en términos generales. En primer lugar, podemos afirmar que esta se caracteriza por abrir un espacio confrontacional y polémico, en relación con el ordenamiento sensible establecido y preservado por lógicas conformadoras y coercitivas, que pueden ser propias de instituciones estatales o de hábitos incorporados en la comunidad, y que ese proceso disensual

posibilita la emergencia de sujetos políticos que permanecían invisibilizados dentro de tal ordenamiento. En efecto,

la política sólo existe (...) por la acción suplementaria de esos sujetos que constantemente reconfiguran el espacio común, los objetos que lo pueblan y las descripciones que pueden darse y los posibles que puedan ponerse en acto. La esencia de la política es el *disenso* [énfasis añadido], que no es el conflicto de opiniones y de intereses, sino el conflicto de dos mundos sensibles». (Rancière, 2006, p. 12)

De esta afirmación podemos extraer, a su vez, al menos dos consecuencias. En primer lugar, el hecho de que la acción política supone un ejercicio creativo respecto al orden establecido, en el sentido en que configura otras modulaciones de dicho orden e incluso otros órdenes posibles. Este ejercicio creativo se manifiesta en la apertura que genera la acción política sobre los usos, limitaciones y características sensibles de los espacios, los tiempos y las identidades. En segundo lugar, advertimos que dicha acción creativa no solo repercute sobre el orden sensible sino también sobre quien la despliega; ello ya que

a través de los procesos de subjetivación los individuos no solo reconfiguran un reparto sensible determinado, sino que también se configuran a sí mismos, pues las identidades que les han sido atribuidas —o negadas— se constituyen a partir de las tensiones entre la coerción sensible del entorno y las acciones que se sustraen a esta. Tales identidades, al ser directamente condicionadas por las dinámicas que rigen estas tensiones, están a merced de la contingencia histórica dentro de la cual se inscriben (esto es, de las acciones y las fuerzas que despliegan la instauración de un orden sensible y de aquellas otras acciones que rehúsan o cuestionan tal orden en un momento y lugar determinado) y, en esa medida, tanto por la acción propia sobre sí mismas como por su relación con el reparto de lo dado, son susceptibles de reconfiguración.<sup>7</sup>

Podríamos afirmar incluso que esta contingencia histórica genera las condiciones de posibilidad para que los individuos se transformen y configuren a sí mismos, en la

alteración y reconfiguración efectiva del tejido sensible que constituyen y por el que son constituidos. En efecto, parece que podemos hablar de una configuración recíproca en el sentido en que la lógica de coerción y distribución sensible, como principio regulador que funda un orden, se ve a su vez permeada por la acción de las partes que no hacen parte de ese orden ni de esa distribución, y que lo cuestionan y transforman desplazando sus límites definatorios. Esta dinámica responde, sin embargo, a procesos internos que no son previsibles y cuyas condiciones de desarrollo no están dadas de antemano, sino que se van construyendo a medida que los sujetos, las colectividades y el mismo reparto sensible se configuran y reconfiguran por medio de las acciones de unos sobre otros. Por tanto, es dentro del devenir histórico y su radical contingencia que el orden sensible puede condicionar y constituir a los sujetos al tiempo que estos reconfiguran tal orden, en el despliegue de los actos con los que también se reconfiguran a sí mismos.

Un escenario en el cual podemos constatar la dinámica de esta tensión es *la calle*, por ser un espacio que permite la coexistencia y el encuentro de unos individuos con otros, así como la colisión y el enfrentamiento de sus diversas formas de ser, pensar, actuar

---

7 «Sujetos políticos, es decir, sujetos capaces de intervenir de manera creativa en la configuración del mundo tenido en común con otros, de los espacios, los tiempos y, en general, las formas de sensibilidad y de materialidad que determinan la realidad de ese mundo y de ese «entre» unos y otros, en su constitutiva contingencia.» (Manrique & Quintana, 2016, p. xxiii).

y expresar. Estas relaciones —confrontacionales unas veces, conciliatorias otras— están condicionadas a su vez por una serie de regulaciones ordenadoras y distributivas que determinan la forma en que la calle se configura y las maneras en que se la emplea, habita, percibe y significa. En este escenario nos encontramos, por una parte, ante el carácter imperativo de la ley que, junto con una multiplicidad de formas de normatividad social que revisten un carácter y un efecto policial, establece los marcos generales de la configuración del tejido sensible y, de otra parte, ante las dinámicas y tensiones entre individuos, colectivos y grupos sociales permeados por dicha ley y normatividad.<sup>8</sup>

---

8 Es importante examinar la manera en que se plantea la gobernabilidad en la calle en el contexto contemporáneo, teniendo en cuenta los dispositivos que tratan de orientar las conductas de los ciudadanos, como las barreras físicas que buscan separar lo público de lo privado, y en cuya elaboración y proliferación deben incorporarse la capacidad de negociación y de integración de intereses asimétricos. (Manrique & Quintana, 2016, p. xxiii). Teniendo en cuenta esta incorporación pretendida por la perspectiva gubernamental, pero excediendo sus límites, podemos afirmar que el carácter mismo de esta asimetría rehúsa, en última instancia, toda posible integración, y que es justamente en la tensión dinámica de estas relaciones asimétricas que se configuran materialmente los espacios urbanos.

Sin embargo, en la calle no todo es controlable o previsible, pues las acciones de los individuos sobre los espacios y los tiempos urbanos son susceptibles de sustraerse a las distribuciones ordenadoras de la lógica coercitiva —que bien podríamos llamar *policial*— y a las delimitaciones inhibitorias de la ley. En este sentido, la calle se presenta como un escenario doblemente confrontacional en el que podemos apreciar no solo la colisión y fricción propias de cohabitar los individuos, sino también la manera en que la lógica policial encuentra cuestionamientos, objeciones e interpelaciones a través de acciones políticamente relevantes, que incluso pueden exceder los marcos de la legalidad.

En la consideración de las características generales de la calle encontramos lo que podría llamarse su aspecto *geográfico*, que alude a la mera concepción de la misma como un conjunto de lugares distintos caracterizados por su posición en el espacio y que están vinculados de cierta manera (Braz, 2009, p. 147). La relación entre estos lugares pasa necesariamente por la circulación que de ellos hacen los habitantes y por la manera en que tal circulación se encuentra condicionada, a su vez, por límites, fronteras y demarcaciones. Pero, «¿qué es un límite? Es un punto de referencia que permite definir

una delimitación y en ese sentido constituir dos espacios (...) es el elemento a partir del cual algo empieza a existir: la limitación es constitutiva del espacio» (Braz, 2009, p. 147) y, en consecuencia, la configuración de los espacios de la calle solo es posible por el establecimiento de sus límites.

Estos límites, por su parte, organizan los lugares urbanos según criterios funcionales y utilitarios para el desarrollo de la ciudad. Pero conviene preguntarse si estos límites establecidos *geográficamente* no suponen también la limitación de otra cosa que no es meramente espacial ni funcional. Esta cuestión

nos lleva a pasar de la dimensión geográfica a la dimensión social de la realidad urbana. Social en su doble sentido: en el sentido de la *sociabilidad*, mi relación con el otro y con los otros. En el sentido de *sociedad*, o sea, de conjunto político y humano: ¿qué tipo de sociedad nos transmite la calle? (Braz, 2009, p. 147-8)

¿Acaso también limita de alguna manera mi relación con los otros y el despliegue del conjunto político y humano de la ciudad?

En la calle se condicionan tanto los desplazamientos espaciales como las movibilidades temporales que la circulan, ya que se transforma continuamente junto con la percepción que tenemos de ella. Entonces, ¿qué papel juegan las delimitaciones en la percepción que tenemos de la calle a través del tiempo?, ¿qué percepción de la comunidad transmite la calle con sus tensiones, límites y dinámicas constitutivas? Incluso valdría la pena preguntarse: ¿cuál es el lugar y el alcance de la ley en el establecimiento de los límites que configuran la calle, así como en las múltiples relaciones que allí acaecen?

Este tipo de cuestiones y el carácter problemático de la calle fue lo que nos llevó a considerar previamente las llamadas *prácticas artísticas* —y concretamente el muralismo urbano—, pues al desarrollarse sobre espacios que no han sido concebidos para ello no solo se sustraen a una serie de límites, normatividades y acciones reguladoras, sino que también imponen una interpelación sensible a la percepción de quien transita, recogiendo y movilizándolo en esta irrupción una serie de acciones, expresiones y formas de pensamiento atravesadas por este carácter conflictual de la calle.

En este aspecto se verifica uno de los rasgos más peculiares del muralismo urbano, pues la apropiación del espacio que por restricción normativa no puede apropiarse implica una acción polémica que excede doblemente tanto las *delimitaciones legislativas* como las *reglamentaciones sensibles* que determinan la manera en que se construye, habita, percibe y significa el espacio.

En efecto, el muralismo urbano no se limita a cuestionar algunas delimitaciones legislativas sino también las normas sociales que condicionan la percepción cotidiana del espacio y que están asociadas a una serie de hechos concomitantes que se han ido consolidando históricamente. Pues aunque los cambios en la perspectiva de la legislación han ejercido una influencia importante sobre la percepción social del muralismo urbano, este por cuenta propia se ha introducido en la cotidianidad de los individuos al reconfigurar los espacios que diariamente circulan, imponiéndose a su percepción y llevándolos a cuestionarse por el sentido de esos espacios; por la transgresión operada sobre las delimitaciones sensibles que los definen y por la legitimidad de la acción a través de la cual esto sucede. De esta manera, diseminándose poco a poco a través de la materialidad de la calle, dicha práctica ha venido movilizand una transformación

tanto en la percepción social que de ella se tiene como en las descripciones, discusiones y argumentaciones que suscita.<sup>9</sup>

Sin embargo, algunas nociones como las de *propiedad privada*, el respeto por el *espacio público* (donde el bien común debe prevalecer sobre el bien particular) y la idea de que el arte debe desplegar únicamente en lugares destinados a su divulgación so pena de ser considerado vandálico, refuerzan una concepción del espacio dentro de la cual prácticas como el muralismo urbano resultan problemáticas y condenables desde ciertas perspectivas adoptadas en su consideración.

Examinemos lo que a este respecto dice la legislación. Amparada en el artículo 58 de la Constitución política de Colombia, la sentencia C-189/06 sobre el Derecho de propiedad privada afirma que

---

9 Un claro ejemplo de estas transformaciones sobre la percepción social se puede verificar en la manera en que el grafiti y el muralismo urbano se han convertido en un foco de interés turístico en la ciudad de Bogotá, especialmente para la población internacional, en algunos sectores de la ciudad donde su visibilización es notable, como en el barrio de La Candelaria. Sobre el particular véase la página web: <http://www.shock.co/cultura/articulos/el-graffititour-un-recorrido-por-el-arte-urbano-en-bogota-62038>

puede definirse a la propiedad privada como el derecho real que se tiene por excelencia sobre una cosa corporal o incorporeal, que faculta a su titular para usar, gozar, explotar y disponer de ella, siempre y cuando a través de su uso se realicen las funciones sociales y ecológicas que le son propias.<sup>10</sup>

La norma es incontrovertible al menos en un aspecto: nadie más que el propietario puede disponer y actuar sobre su propiedad. Sin embargo, la cuestión se problematiza cuando la propiedad se constituye como una frontera material entre lo público y lo privado, como el espacio mismo sobre el cual se juega una red de relaciones sensibles y una serie de fronteras de sentido. Si se plantea la cuestión de intervenir, por ejemplo, un muro perteneciente a una propiedad privada pero cuyo acceso es posible solamente desde el espacio público, ¿dónde termina la calle y comienza la propiedad?, ¿cómo discernir la línea que separa lo público de lo privado y, en relación con ello, lo que se considera correcto de lo

---

10 Sentencia C-189/06. Corte Constitucional República de Colombia. 2006. Recuperado de: <http://www.corteconstitucional.gov.co/relatoria/2006/C-189-06.htm>. A este respecto, véase también el artículo 58 de la Constitución política de Colombia.

incorrecto?, ¿de qué manera estas delimitaciones normativas regulan, determinan y cualifican el carácter de la acción sobre el espacio?

Para responder a estas cuestiones conviene hacer una aproximación al sentido de lo *público* desde la perspectiva de la legislación, sin perder de vista la relación que se establece entre esta y el conjunto de normas sociales arraigadas en la cotidianidad.

A la luz del artículo 82 de la Constitución política de Colombia,<sup>11</sup> el decreto 1504 de 1998 afirma que

el espacio público es el conjunto de inmuebles públicos y los elementos arquitectónicos y naturales de los inmuebles privados destinados por naturaleza, usos o afectación a la satisfacción de necesidades urbanas colectivas que trascienden los límites de los intereses individuales de los

---

11 Artículo 82: «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.» Constitución política de Colombia. Sin fecha. Recuperado de: <http://www.constitucioncolombia.com/titulo-2/capitulo-3/articulo-82>. La cursiva es nuestra.



habitantes (Régimen legal de Bogotá. 1998).

De esta definición de lo público conviene subrayar un aspecto que parece fundamental y es que, incluso cuando se trata de elementos que hacen parte de la propiedad privada, se les confiere prioridad a los intereses de la colectividad, de manera que el propietario del inmueble no puede ponerse a sí mismo por encima del interés común.

El mismo decreto, algunas líneas más adelante, sostiene que «el espacio público es el elemento articulador y estructurante fundamental del espacio en la ciudad, así como el regulador de las condiciones ambientales de la misma» (Decreto 1504. Régimen legal de Bogotá. 1998).

De manera que en la definición y legislación del espacio público se establecen las condiciones materiales que determinan su reparto y uso en relación con lo común en la ciudad. Debemos enfatizar el hecho de que la configuración de tal elemento estructurador prioriza el interés general sobre el particular, lo cual se traduce en la imposibilidad por parte de cualquier individuo de apropiarse legítimamente de un espacio considerado público, ya que de esta forma estaría vulnerando el

derecho común al mismo. En consecuencia, podríamos afirmar que lo propio de lo que se define como *espacio público* es la impropiedad, es decir, el hecho de que no es ni puede ser de nadie porque de esta forma dejaría de ser de *todos*. De manera que la idea de que el espacio público es el lugar donde el interés general debe primar sobre el particular conlleva subrepticamente la consecuencia de que dicho interés general no es, estrictamente hablando, más que una abstracción que no atañe al interés de nadie. Lo público solo es tal en la medida en que, por definición, no puede ser apropiado. Y es justamente esta la razón por la que no hay nada menos común que el espacio público.

Es en este sentido que el muralismo urbano abre una instancia de enunciación que cuestiona fronteras de sentido, generando fisuras y perturbaciones; no solo porque, al apropiárselo, permite repensar el sentido del espacio público (entendido como aquel lugar en el que en nombre del beneficio general lo común le es sustraído a todos), sino también porque a través de su acción visibiliza la posibilidad de exceder los márgenes de lo público —o de forzar su desplazamiento— dándose a sí mismo voz y presencia por medio de la imagen y la reconfiguración material que esta opera, en un escenario donde no le era posible figurar.

Ahora bien, cuando la acción ilegal llevada a cabo por el muralismo urbano adquiere unas proporciones tales que sus efectos sobre la materialidad de la ciudad se amplían progresivamente en el espacio y en el tiempo (pues aumenta el número, las dimensiones y la frecuencia de sus apariciones), transformando de manera sustancial el aspecto de los territorios y la percepción que de tales prácticas tiene la ciudadanía, la fuerza incontrovertible de estos hechos conmina al aparato legislativo que regula la práctica del muralismo urbano a revisar la punibilidad con la que lo asume, pues en este escenario ya no puede seguirlo concibiendo reductivamente como una práctica vandálica que debe limitarse por la persecución y la prohibición. Esta revisión a su vez afecta la percepción generalizada que el tejido social tiene acerca de este tipo de prácticas, pues la ley determina el lugar que ocupan los individuos no solo en el sentido en que instituye una distribución coercitiva, sino también en el sentido en que cualifica las acciones de aquellos sobre quienes legisla; a raíz de ello, la colectividad puede percibir los actos de un individuo como propios de un delincuente o de un ciudadano participativo.<sup>12</sup>

---

12 Conviene llamar la atención sobre un hecho que puede asociarse al punto de giro que adoptó la legislación distrital con respeto a la práctica del grafiti.

Con todo —y hacemos énfasis en ello—, no se trata simplemente de buscar un espacio de reconocimiento dentro del orden establecido por la normatividad estatal y social, sino de que este mismo orden sea cuestionado y sus fronteras de sentido y de reparto sean desplazadas por un movimiento a través del cual el muralismo urbano construye la escena de su propia emergencia y visibiliza los rasgos de un orden desigualitario. De esta manera, resulta más claro por qué la apropiación del espacio conlleva efectos decisivos sobre la organización y distribución sensible de la ciudad, sobre el desplazamiento de fronteras de sentido supuestamente inamovibles y sobre ciertas percepciones colectivas, cuya

---

Nos referimos al asesinato del grafitero Diego Felipe Becerra en el año 2011 a manos de un agente de la policía, quien le propinó una herida con arma de fuego por la espalda cuando el joven huyó de las inmediaciones del muro que intervenía ilegalmente. Después de eso, y tras una elevada difusión mediática del caso, la alcaldía se apuró a expedir el acuerdo 482 que buscaba regular la práctica. A este hecho se sumó la orden de un juez para reglamentar al grafiti por medio de un acto administrativo. Desde ese momento, la perspectiva de la legislación no sería estrictamente prohibitiva o punitiva sino basada también en la interlocución con los grafiteros. Surge así la *Mesa Distrital de grafiti* en el año 2012 cuyas discusiones arrojarían como resultado el decreto 75 de 2013. (Toro, 2016). Retomando las palabras de uno de los grafiteros vinculados con la mesa, se puede afirmar que la transformación de la ley sólo fue posible a punta de sangre y pintura.

reconfiguración puede entenderse como la producción de un disenso políticamente relevante sobre la configuración material urbana.

En consecuencia, si el arte permite practicar una distribución nueva del espacio material y simbólico, y si es en esta dirección por donde tiene que ver con la política (Rancière, 2005), advertimos la relevancia que a este respecto presenta el muralismo urbano. En efecto,

la política no es en principio el ejercicio del poder y la lucha por el poder. Es ante todo la configuración de un espacio específico, la circunscripción de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y que responden a una decisión común, de sujetos considerados capaces de designar a esos objetos y de argumentar sobre ellos. (Rancière, 2005, p. 17)

Movimientos, tensiones y acciones que, como hemos intentado demostrar, responden a las

dinámicas constitutivas del muralismo urbano en los siempre problemáticos espacios de la calle.

Es así que las ciudades, esos monstruos de asfalto con rostros grises y enmudecidos, abren los ojos y rompen el silencio; se despojan del letargo en el que han permanecido sumidas durante siglos y comienzan a tener una voz propia por las voces de los anónimos que albergan, transformando su propia piel, unas veces con maldiciones e imprecaciones, otras con alegría y estupor, en un devenir de colores y formas que nos interpelan diariamente desde los bloques de cemento que nos circundan. Transitar por la ciudad ya no es más un ejercicio del tedio. Es un encuentro directo con el ímpetu creativo de la vida urbana, que se derrama a borbotones en los resquicios de la calle (allí donde convergen los intelectuales y los mendigos, las prostitutas y los artistas, los olvidados y los perseguidos) y cuyos trazos y devenires estamos llamados a sentir, pensar y acoger con la misma vehemencia inscrita en sus apariciones.

Figura 6. *Muralismo urbano*



*Nota.* Mural firmado por Lesivo y Saint Cat en la avenida Jiménez sobre el Eje Ambiental, Bogotá. Fotografía por Peter Angritt, 2011. Licencia Creative Commons BY-SA 4.0, vía Wikimedia Commons.

Finalmente, retomando una de las cuestiones mencionadas al inicio de este texto, debemos señalar que es el resultado de examinar y elaborar algunas formulaciones teóricas acerca de las potencias de la imagen en el espacio urbano; pero también es el resultado de que las dinámicas callejeras examinadas parezcan ejecutar materialmente en el mundo sensible

algunas de las formulaciones concebidas en la academia. Sin embargo, esta doble consideración, más que pretender fundar la legitimidad de los planteamientos teóricos en su constatación empírica, o conferir a las acciones callejeras en cuestión un mayor nivel de pertinencia por estar en consonancia con tales planteamientos, lo que busca es evidenciar el

hecho de que la articulación entre los dos ámbitos heterogéneos de la universidad y la calle parece posible, a condición de ser elaborada. Estas líneas han sido, justamente, un intento por constituir un movimiento incipiente en tal dirección.

## Referencias

- Ballaz, X. (2009). El graffiti como herramienta social: una mirada psicosocial a las potencialidades críticas del arte urbano. *Violencia y salud mental*, 131-144.
- Braz, A. (2009). La calle y el elemento social: ¿el espacio determina lo social o lo social determina al espacio? En C. Guzmán, T. Maya, S. Kadamani, & C. Gil (Eds.), *¡La calle es nuestra, ... de todos! Bogotá, ciudad en movimiento*. (pp. 146-153). Bogotá: Universidad de los Andes.
- Bromberg, P. (1997). *Arte para Bogotá*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Universidad Nacional.
- Cohn-Bendit, D., Sartre, J.-P., & Marcuse, H. (Comp.) (1982). *La imaginación al poder: París mayo 1968*. Barcelona: Argonauta.
- Decreto 1504 de 1998 Nivel nacional. Régimen legal de Bogotá. 1998. Recuperado de: [www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Normal.jsp?i=1259](http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Normal.jsp?i=1259)
- Gándara, L. (2002). *Graffiti*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Guzmán, C. (2009). Bogotá, la construcción reciente de la calle: tres miradas. En C. Guzmán, T. Maya, S. Kadamani, & C. Gil (Eds.), *¡La calle es nuestra, ... de todos! Bogotá, ciudad en movimiento*. (pp. 226-235). Bogotá: Universidad de los Andes.
- Manrique, C., & Quintana, L. (Comps.) (2016). ¿Cómo se forma un sujeto político?: prácticas estéticas y acciones colectivas. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Rancière, J. (2006). *Política, policía, democracia*. Santiago de Chile: Lom.
- Rueda, M. (2003). *Arte y utopía: la ciudad desde las artes visuales*. Buenos Aires: Asunto impreso.
- Saldarriaga, A. (2011). Del arte urbano a las prácticas artísticas en la ciudad. En A. Vargas (Ed.), *Ciudad contemporánea, arte, imagen y memoria*. (pp. 13-20). Bogotá: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.
- Sentencia C-189/06. (2006) Corte Constitucional República de Colombia. Recuperado de: <http://www.corteconstitucional.gov.co/relatoria/2006/C-189-06.htm>.

- Silva, A. (1987). *Punto de vista ciudadano: focalización visual y puesta en escena del graffiti*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Toro, J. (2016). *Las discusiones que no se han dado sobre el graffiti en Bogotá*, Pacifista!, Recuperado de: <http://pacifista.co/las-discusiones-que-no-se-han-dado-sobre-el-graffiti-en-bogota/>