El *Paisaje de la discordia*: una lectura social y sensible de un espacio irruptivo

Andes Camila Bueno Mora

El *Paisaje de la discordia*: una lectura social y sensible de un espacio irruptivo

Trabajo de grado para optar al título de

Magíster en Estudios Sociales

Andes Camila Bueno Mora

Código: 2017289004

Director:

Dr. Luis Guillermo Torres Pérez

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Humanidades

Departamento de Ciencias Sociales

Maestría en Estudios Sociales

Línea de Investigación:

Construcción Social del Espacio

Bogotá – Colombia. 2026

UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL
Educadora de educadores

GEOPAIDEIA

Dedicatoria

Dedico este trabajo a las, los y les estudiantes de la Licenciatura en Artes Visuales, especialmente a quienes han sido parte del Semillero Dermis, con quienes he compartido trayectos de vida, aprendizaje y creación en diversos espacios y contextos. Gracias por los vínculos afectivos construidos, por la confianza depositada y por las experiencias compartidas que han dado sentido, profundidad y horizonte a mi labor docente, artística e investigativa.

Agradecimientos

Agradezco a todas, todos y todes las y los docentes de la Maestría en Estudios Sociales de la Universidad Pedagógica Nacional. De manera especial, a quienes integran la línea de investigación Construcción Social del Espacio, por enseñarme a cultivar una mirada desde la geografía humana y por ayudarme a reconocer el valor del espacio en aquellos asuntos que otorgan sentido y profundidad a mi vida, al arte y a lo social.

Tabla de contenido

Dedicatoria 4

Agradecimientos 5

Lista de figuras 9

Lista de cuadros 13

Lista de gráficos 14

Información del autore 15

Resumen 17

Introducción 18

Muros de la discordia en la 72 21

Manifestaciones desarrolladas en instituciones y espacios urbanos de alcance local y nacional 31

Pregunta de la investigación 45

Objetivos 49

Objetivo general 49

Objetivos específicos 49

Justificación 50

Contexto de la investigación 71

I. Estado del arte 79

Una revisión por los repositorios pregrado de la Universidad Pedagógica Nacional ... 97

Un rastreo de tesis de posgrado en tres universidades públicas en Bogotá 114

Cierre y análisis del estado del arte 132

La Universidad Pedagógica Nacional: espacio, memoria y reivindicación social..150

II. Marco teórico.....152

Espacio. Una constelación de relaciones subjetivas y colectivas.....153

Un sentido del lugar. Encuentros y pertenencia.....168

Paisaje. Entre lo visible y lo invisible.....182

Imagen. Una cuestión esp(a–e)cial.....203

Nota de cierre al marco teórico.....215

III. La geografía humana. Otra perspectiva del sujeto.....218

La geografía humana y sus transformaciones.....218

Geografía humanística y cultural.....223

Geografía cultural y paisaje.....227

Identidad y territorios de la juventud.....229

IV. Categorías de análisis.....233

La categoría "paisaje de la discordia".....235

La categoría "prácticas espaciales y políticas".....239

La categoría "espacio irruptivo".....242

La categoría "superficies de inscripción de la imagen".....245

V. Estudio de caso.....249

Consideraciones éticas.....255

VI. Técnicas e instrumentos. Una red de datos cualitativos en su dimensión anexa...258

La mesa de trabajo.....259

La entrevistas y su decodificación....263

La fotografía....266

VII. Analizar la experiencia....271

Paisajes de la discordia....276

Primer paisaje. Pasado, presente y gestos que nunca dejan de asombrar....276

Segundo paisaje. Gritos y marcas del pasado inconcluso....281

Tercer paisaje. lenguajes compartidos, recorridos visibles....286

Cuarto paisaje. El espacio sempiterno....289

Quinto paisaje. Por nuestros muertos, ni un minuto de silencio....293

Diálogos....299

Diálogos de la prácticas espaciales y políticas....299

Diálogos del espacio irruptivo....307

Diálogos Superficies de inscripción de la imagen....321

Diálogos de la discordia....332

Conclusiones....337

Bibliografía....353

Lista de figuras

Figura 1. Grafitis y pósteres en las columnas del pasillo principal del edificio C.....21

Figura 2. Grafiti «La Academia encubridora es una aliada» junto a un afiche sobre el Paro Nacional.....24

Figura 3. Incorporación de los relieves de Vico Consorti a la fachada del Banco de la República.....33

Figura 4. El Drama del hombre y la vivienda.....34

Figura 5. Graffiti resultado de la mesa de trabajo desarrollada durante el paro estudiantil de 2018.....40

Figura 6. Mural sobre la fachada de la Licenciatura en Artes Visuales, edificio C.....50

Figura 7. Proceso de construcción colectiva del mural con la participación de los integrantes del Semillero Dermis, realizado en la Universidad Autónoma de Querétaro, México 56

Figura 8. Prácticas muralistas y de arte público desarrolladas desde el Semillero Dermis 62

Figura 9. Proceso de creación del Semillero de Investigación Dermis en el edificio E de la Universidad Pedagógica Nacional.....64

Figura 10. Grafitis en la Casita de la Vida, 2019.....235

Figura 11. Fachada en conservación en la entrada de la sede de la calle 72 240

Figura 12. Grafiti ubicado en la rampa de acceso a la entrada principal del edificio A: «Sin putas no hay feminismo, ni machos ni fachos en la UPN».....243

Figura 13. Publicación y comentarios en torno a la imagen de un grafiti ubicado en uno de los baños del edificio, con la inscripción: «Aquí se apagó una vida» 246

Figura 14. Afiche de invitación a mesa de trabajo y laboratorio de muralismo y graffiti durante el paro estudiantil 259

Figura 15. Frecuencia Cardiaca FC. Variabilidad de la misma, definida con las siglas VFC o HRV en inglés (Hearth Rate Variability) 274

Figura 16. Limpieza de muros al finalizar el semestre académico de 2018 277

Figura 17. Paisaje de la discordia I.....280

Figura 18. Flyers de invitación al diálogo en torno al proyecto Mural reproducible, múltiple, expandible. Querétaro Contemporáneo y a la instalación del mural Reproducible, múltiple, expandible.....281

Figura 19. Paisaje de la discordia II 285

Figura 20. Paisaje de la discordia III 288

Figura 21. Paisaje de la discordia IV.....292

Figura 22. Paisaje de la discordia V 298

Figura 23. Mural en conmemoración a Carlos Alberto Pedraza.....299

Figura 24. Vista de la fachada de la Universidad sobre la calle 72.....300

Figura 25. A la izquierda, entrada de la antigua oficina de Rectoría, ubicada en el edificio P; a la derecha, fachada exterior del edificio Multipropósito, sobre la carrera 13 con calle 72..302

Figura 26. Caseta de vigilancia del parqueadero de la sede Calle 72 de la Universidad Pedagógica Nacional.....308

Figura 27. Grafiti del escudo de Santa Fe en la fachada principal de acceso a la sede de la calle 72 de la Universidad Pedagógica Nacional.....309

Figura 28. En la imagen izquierda se observan los muros al inicio del semestre, antes del desarrollo de nuevas intervenciones gráficas y pictóricas. En la imagen derecha se registra la placa conmemorativa asociada al mural dedicado a Carlos Alberto Pedraza Salcedo 313

Figura 29. Desarrollo y avance de la imagen pictórica del mural en homenaje a Carlos Alberto Pedraza.....314

Figura 30. Mural con mensajes relacionados con los enfrentamientos entre estudiantes y el ESMAD 318

Figura 31. Movimiento Revolucionario Pedagógico (MR-P) Edificio A, sede principal calle 72 319

Figura 32. Muro exterior de la carrera 12 después del cierre de semestre, completamente cubierto de pintura blanca tras las labores de limpieza realizadas durante el cierre del semestre 322

Figura 33. Acceso a la planta baja del edificio E. «Penétrame sin acoso».....325

Figura 34. Fragmento del mural en el patio frontal del edificio. Comunidades Misak...330

Figura 35. Proceso de construcción del mural en distintos momentos, edificio C de la Universidad Pedagógica Nacional 334

Figura 36. Mural conmemorativo a Eduardo Loffner Torres en la fachada de la universidad Pedagógica Nacional, sobre la carrera 11 con calle 72, en distintos momentos: 2019, 2023 y 2026 339

Figura 37. Mural de la memoria a Daniel Garzón Riveros, Óscar Arcos Briñez y Lizaida Ruíz Borja.....343

Figura 38. Grafiti «Fuera acosadores» en un baño de hombre del edificio C 347

Figura 39. Grafiti «Todos somos culpables» en uno de los baños del edificio A.....350

Figura 40. Limpieza y preparación de las superficies exteriores de la UPN. A la izquierda, muro en blanco ubicado en la entrada principal de la sede de la calle 72. A la derecha, proceso de limpieza de la fachada del edificio P, hacia la calle 73.....351

Figura 41. ¡eso es todo, amigos! 22 migas para la educación superior pública.....352

Lista de cuadros

Tabla 1. Mapeamiento Informacional Bibliográfico, revisión de tesis de la Línea Construcción Social del espacio (MES), anterior al 2018 83

Tabla 2. Mapeamiento Informacional Bibliográfico (MIB), (2018–2019) 87

Tabla 3. Trabajos de grado dirigidos, relacionados con la tesis 111

Tabla 4. Repositorios de posgrado en universidades públicas de Bogotá 115

Lista de gráficos

Gráfico 1. Interpretación de la productividad en relación al proyecto 82

Gráfico 2. Temáticas y categorías consultadas 133

Gráfico 3. Metodologías abordadas trabajos de grado y tesis 138

Información del autore

Artista plástica y visual egresada de la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB) de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas (UDFJC) y magíster en Artes Plásticas y Visuales de la Universidad Nacional de Colombia.

Actualmente se desempeña como docente e investigadora en el programa de Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad Pedagógica Nacional. Es coordinadora del Semillero de Investigación: *Dermis. Tribu nómade-Pieles disidentes*, proceso que ha liderado durante diez años, configurando espacios de trabajo colectivo junto a estudiantes de diversas licenciaturas, a partir del relacionamiento contextual con el espacio, el lugar y la colectividad como promotores de saberes. Estos espacios se articulan con los distintos momentos sociales vividos dentro y fuera de la universidad, desde un enfoque de investigación-creación.

En su labor como artista y docente, ha promovido lugares de encuentro colectivo en los que se han agenciado proyectos y apuestas de creación con una perspectiva de participación inclusiva. Su trabajo ha promovido una conciencia transformadora en relación con las identidades de la comunidad LGBTIQ+, comprendiendo estas experiencias desde dimensiones intersubjetivas que reconocen la voz propia, el autoconocimiento y la integración de historias de vida y saberes compartidos. Estos procesos han posibilitado trayectorias significativas de aprendizaje y de creación en distintos espacios.

Su proceso en la Maestría en Estudios Sociales (MES) se sitúa en la línea de investigación Construcción Social del Espacio, desde la cual ha articulado la geografía humanística como horizonte interdisciplinar. En esta perspectiva, investigación y creación constituyen un núcleo articulador que propicia el reconocimiento de lo espacial orientado hacia un pensamiento reflexivo

y una sensibilidad humana abierta y consciente de las transformaciones que atraviesan la universidad pública y el contexto social contemporáneo.

Resumen

Esta investigación identifica las prácticas visuales presentes en la Universidad Pedagógica Nacional, entendiendo las imágenes que habitan sus espacios, como expresiones sociales que participan en la creación, apropiación y disputa del espacio universitario. En esta perspectiva, el estado del arte pone de relieve el papel de las universidades públicas de Bogotá como escenarios de expresión política, construcción de memoria e identidad colectiva.

A partir del estudio de caso, la investigación se estructura en torno a las categorías de paisaje de la discordia, prácticas espaciales, espacio irruptivo y superficie de inscripción de la imagen, en cinco "paisajes" a partir de experiencias colectivas desarrolladas entre 2019 y 2025. Sus hallazgos permiten relacionar cómo las prácticas espaciales, las experiencias y las formas de participación social construyen el paisaje de la discordia.

Palabras clave: Muro, Contexto, Imagen, Colectividad, Espacio, Lugar, Paisaje.

Introducción

Una imagen no es ni verdadera ni falsa, ni contradictoria ni imposible. En cuanto que no es argumentación, no es refutable. Los códigos que puede o no puede movilizar son sólo lecturas o interpretaciones.

Debray, 2009, p. 53

Esta investigación se desarrolla en el marco de los temas y problemáticas abordados por la línea de investigación Construcción Social del Espacio de la Maestría en Estudios Sociales de la Universidad Pedagógica Nacional (UPN). Su interés central se orienta a la identificación de la imagen como producto y expresión de múltiples prácticas visuales y sociales presentes en el espacio universitario de la Universidad Pedagógica Nacional, tales como murales, grafitis, esténciles, stickers, trapos y otras formas de inscripción visual. Más allá de su dimensión material, estas imágenes son comprendidas a partir de las relaciones que establecen con lugares específicos y de los procesos colectivos que configuran prácticas espaciales vinculadas a la producción, apropiación y disputa de lo público.

En este sentido, el estado del arte busca profundizar en los aportes teóricos y metodológicos provenientes de la geografía humana y de categorías como el paisaje, el espacio, el lugar, la imagen, así como de los debates asociados al giro cultural y al giro pictórico, entendidos como campos de interpretación relevantes dentro de los estudios sociales contemporáneos. Estas perspectivas han contribuido a reflexionar sobre las relaciones entre imagen, espacio y sociedad.

De manera particular, el estado del arte se interesa por identificar investigaciones desarrolladas en universidades públicas de Bogotá, reconociendo estos escenarios como espacios de apropiación simbólica, expresión política y construcción colectiva de sentido.

Desde esta perspectiva, las intervenciones visuales son entendidas como prácticas comunitarias y colaborativas que contribuyen a la producción de memorias, identidades y formas de participación social, en la medida en que las imágenes actúan como portadoras de códigos culturales, políticos y afectivos que favorecen la circulación, apropiación y eficacia comunicativa de los mensajes inscritos en el espacio.

Metodológicamente, la investigación adopta el estudio de caso como estrategia principal, centrando el análisis en la Universidad Pedagógica Nacional como escenario situado de observación y experiencia. Esta decisión permite abordar una amplia diversidad de materiales cualitativos, entre los que se encuentran registros fotográficos producidos entre 2019 y 2026, proyectos artísticos desarrollados en los muros universitarios mediante distintas técnicas de intervención, entrevistas, mesas de trabajo, flyers, documentos institucionales y material digital. En conjunto, estas fuentes conforman un corpus documental que posibilita comprender las dinámicas espaciales como una red compleja de relaciones visuales, sociales y culturales que atraviesan el caso estudiado.

Las categorías de análisis retoman los conceptos que orientan el desarrollo teórico de la investigación. En primer lugar, se propone el “paisaje de la discordia” como categoría central, a partir de la cual se articulan las subcategorías de paisajes subversivos, paisajes rebeldes, paisajes invisibles, y paisajes superfluos. Asimismo, las categorías de prácticas espaciales, superficies de inscripción de la imagen y espacio irruptivo permiten organizar, clasificar e interpretar el material visual, fotográfico y discursivo recopilado.

Si bien el estudio de caso incorpora un amplio conjunto de imágenes y documentos, su atención se concentra en el análisis de cinco *Paisajes de la discordia*. Estos paisajes funcionan como unidades interpretativas que permiten reconocer marcas, relaciones y procesos significativos en la configuración del espacio universitario a partir de experiencias espaciales colectivas. A través de ellos se busca reconocer cómo las prácticas visuales contribuyen a la construcción de lecturas sociales y sensibles del espacio desde una perspectiva temporal amplia, evidenciando formas de construcción colectiva, colaboración y participación que enriquecen la comprensión de los procesos de apropiación, disputa y transformación del espacio público y universitario.

Las apuestas teóricas y conceptuales de esta investigación buscan asumir los desafíos planteados por la geografía humana como un campo de reflexión que aporta categorías fundamentales para comprender las formas en que el espacio es vivido, experimentado y producido al interior de la Universidad Pedagógica Nacional. Desde esta perspectiva, adquieren especial relevancia los proyectos de investigación, los trabajos de grado y las iniciativas que articulan comunidades externas con los procesos académicos desarrollados en la institución. Del mismo modo, cobran importancia las prácticas pedagógicas que trascienden el aula y posibilitan otras maneras de comprender, habitar y construir el espacio.

En este contexto, la universidad se configura como un escenario deliberante y en permanente transformación, en el que las asambleas, las movilizaciones y las acciones colectivas producen espacialidades atravesadas por el debate, la participación y el conflicto. A ello se suman los espacios de memoria inscritos en sus muros y demás superficies, que testimonian las luchas por los derechos humanos, la defensa de la vida y la construcción de lo público. En conjunto, estas dinámicas convierten a la Universidad Pedagógica Nacional en un caso de estudio singular, cuya

riqueza espacial, política y simbólica ofrece un amplio potencial para el análisis desde la geografía humana y los estudios sobre la construcción social del espacio.

Muros de la discordia en la 72

Hablar de los muros de la Universidad Pedagógica Nacional no constituye un asunto aislado ni distante de lo que ocurre en otras universidades del país, especialmente las públicas, tanto en la ciudad de Bogotá como en la escala nacional. Tampoco escapa de las dinámicas propias de los espacios públicos de las grandes ciudades y pequeños pueblos; por el contrario, se inscribe en una tendencia que se ha configurado de manera abierta, deliberante y profundamente política en el espacio geográfico.

Figura 1. Grafitis y pósteres en las columnas del pasillo principal del edificio C



Fuente. Fotografías del autore[1].

[1] Las imágenes se podían apreciar en el recorrido por el pasillo principal del edificio C, un espacio de tránsito que conecta con otros lugares de la universidad y cuyas columnas funcionan como superficies recurrentes de inscripción. En ellas se superponen grafitis, consignas y pósteres que expresan distintas posiciones políticas y formas de interpelación a la comunidad universitaria. Entre los mensajes se leen frases como «Paz», «Acá no manda la patrulla», «Ya sabemos quién dio la orden», «Justa rabia», «Estado terrorista», «Rebeldía y Amor». La coexistencia de estas inscripciones permite observar cómo un espacio cotidiano de circulación se transforma en una superficie de expresión, denuncia y disputa, en la que convergen referencias a la violencia estatal, la protesta, la resistencia y los afectos.

Cuando esta investigación inició en el año 2018, en el marco de la Maestría en Estudios Sociales, Colombia atravesaba momentos coyunturales como el paro nacional universitario producto de la crisis presupuestal y financiera de la universidad pública y de la represión hacia los movimientos estudiantiles por parte del gobierno. Para Rozo (2023) la crisis, que se gestó durante los dos periodos presidenciales de Juan Manuel Santos (2010–2018), se relacionó con la propuesta de reformar la Ley 30 de 1992 mediante el Proyecto 112 de 2011 y con la puesta en marcha del programa Ser Pilo Paga. Al mismo tiempo, la elección del candidato del Centro Democrático, Iván Duque, en segunda vuelta el 17 de junio de 2018, presentó un panorama de incertidumbre respecto a las políticas de financiación de la educación superior pública como la continuidad de la implementación del Acuerdo de paz, la política económica y reforma tributaria, las políticas laborales y de protección social como de líderes sociales y derechos humanos, entre otras.

Las protestas continuaron en una serie de movilizaciones en 2019, denominadas Paro Nacional 21N, que surgieron en medio de un creciente descontento frente a políticas económicas, sociales y ambientales, así como por el homicidio de líderes sociales y distintos casos de corrupción. Según afirma Santiago Luque Pérez, lo sucedido en 2019 se reconoce como la primera fase del fenómeno conocido como «estallido social». “De hecho, el «cacerolazo» y el caso de Dilan Cruz fueron dos símbolos que perduraron en las protestas de 2021, por lo que el paro nacional de 2019 se convirtió en uno de los antecedentes más relevantes para la ola de cambio que exigió el país” (Luque Pérez, 2024).

Las distintas protestas convocadas por organizaciones sindicales, estudiantes universitarios y la sociedad civil resultaron determinantes en la forma en que se demarcaban los territorios dentro del espacio universitario de la Universidad Pedagógica Nacional en la sede de la Calle 72.

Paralelamente, se configuraban diversas relaciones y nociones estéticas en torno a la apropiación e intervención de los muros, las cuales evidenciaban tensiones y posicionamientos diversos.

La situación tendió a agudizarse durante la pandemia por la COVID-19, pues la interrupción de la presencialidad en la universidad desplazó a un segundo plano los encuentros y las intervenciones sobre los muros. En ese contexto, la institución concentró sus esfuerzos en la organización y el desarrollo de las clases mediadas por las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC), trasladando los procesos de enseñanza y aprendizaje a entornos virtuales durante aproximadamente un año y medio. Aunque esta transición permitió dar continuidad a las actividades académicas, también puso en evidencia profundas brechas en el acceso a recursos tecnológicos, la conectividad y las condiciones necesarias para sostener la educación desde los hogares.

Paralelamente, en el ámbito social se intensificaron las desigualdades relacionadas con el acceso a condiciones básicas de salud, alimentación y vivienda. Muchos estudiantes de la Universidad Pedagógica Nacional, atravesados por estas problemáticas, perdieron sus empleos o vieron seriamente comprometidas sus posibilidades de continuar su formación debido a la disminución de sus ingresos, la falta de equipos tecnológicos y las dificultades de acceso a internet. Esta coyuntura configuró un escenario de atención prioritaria que se prolongó hasta el año 2022, relegando temporalmente las dinámicas de encuentro, intervención y apropiación del espacio universitario.

Sin embargo, el retorno gradual a la presencialidad evidenció que las tensiones sociales y políticas no habían desaparecido. Por el contrario, estas adquirieron nuevas formas de expresión en el espacio universitario. Entre ellas cobraron especial relevancia los escraches vinculados a denuncias por acoso y violencias basadas en género, cuyas inscripciones sobre los muros

reactivaron debates en torno a la memoria, la justicia, el cuidado y la responsabilidad institucional. Estas intervenciones pusieron nuevamente en evidencia el carácter conflictivo de las superficies de inscripción de la imagen, al convertir los muros en escenarios de denuncia, disputa y construcción de memoria colectiva, reafirmando su papel como espacios donde se materializan los conflictos sociales y políticos que atraviesan la vida universitaria.

Figura 2. Grafiti «La Academia encubridora es una aliada» junto a un afiche sobre el Paro Nacional



Fuente: Fotografía del autore[2].

[2] La imagen muestra dos superficies de inscripción que, aunque presentan mensajes distintos, convergen en un mismo contexto de movilización y conflictividad social. Por un lado, aparece un graffiti realizado con aerosol violeta que interpela directamente a la academia mediante la frase «La academia encubridora es una aliada». El color empleado y el contenido de la inscripción permiten relacionarlo, posiblemente, con las demandas de los movimientos feministas y con las denuncias frente a las violencias de género y las formas institucionales de encubrimiento. La intervención convierte así el muro universitario en una superficie de denuncia que cuestiona el papel de la institución frente a estas violencias. Por otro lado, junto al grafiti se encuentra un afiche que convoca a la movilización masiva en el marco del Paro Nacional y expresa su rechazo al denominado «paquetazo de Duque», vinculándolo con organismos económicos internacionales como la OCDE, el FMI y el Banco Mundial. La proximidad espacial entre ambas inscripciones permite observar cómo los muros articulan reivindicaciones de distinta naturaleza —las violencias de género, la crítica institucional y las demandas sociales y económicas— que coinciden temporalmente y hacen del espacio universitario un escenario de circulación, confrontación y superposición de discursos.

Estos asuntos pasaron desapercibidos en los muros hasta el regreso a la presencialidad a inicios de 2022, tras un proceso gradual de alternancia en 2021. Este vacío puede comprenderse como la emergencia de uno o varios espacios en blanco en la universidad, entendidos como fisuras en la continuidad de la experiencia educativa tras la pandemia que anticiparon nuevos posicionamientos e interacciones, así como otras formas de habitar simbólicamente sus muros.

Sin embargo, mucho antes, en 2015, comenzamos a desarrollar propuestas de intervención desde el Semillero Dermis[3]. El semillero ha configurado diversas apuestas de investigación-creación, materializadas en proyectos, salidas de campo nacionales e internacionales y participación en eventos dentro y fuera de la universidad. A partir del año 2021, además, el Semillero se ha caracterizado por la apertura a estudiantes de otros programas académicos y por el interés en propiciar espacios de reflexión en torno a los vínculos y las prácticas colectivas relacionadas con la actividad artística y pedagógica. El semillero se entiende entonces como un nicho de creación e investigación desde el cual apostamos por la revelación de propuestas e imágenes capaces de localizar puntos de encuentro. En distintos momentos del semillero, y con diversos grupos, comprendimos que estas propuestas estaban estrechamente vinculadas con el arte contextual, la cultura universitaria y el espacio comunal y público.

Con el paso del tiempo, el proceso, que inició a partir de dinámicas de autogestión de recursos y del diseño de estrategias de vinculación de estudiantes, tuvo continuidad en el favorecimiento y la consolidación de proyectos financiados dentro y fuera de la universidad. Estos

[3] El Semillero Dermis se ofertó a las, los y les estudiantes de la Licenciatura en Artes Visuales en el periodo 2014-2 y se registró como semillero de investigación ante el CIUP (Centro de investigaciones de la Universidad Pedagógica) en 2015-2, bajo el nombre *Dermis: procesos de enseñanza-aprendizaje en torno a lo escultórico*. Posteriormente, el semillero ha ido transformando su denominación y énfasis investigativo: en 2017, *Dermis: investigación-creación colectiva en contexto*; en 2021, *Dermis: contacto, espacio, lugar, colectividad y contexto*; y para 2026, *Dermis: tribu nómade–pieles disidentes.*

procesos se orientan a propiciar prácticas participativas que emergieron desde los propios participantes; sus intereses y dinámicas, más que desde la formulación de un mensaje absoluto o plenamente definido.

En estos procesos, en los que se produjeron diversos trabajos y ejercicios artísticos, se evidenciaba una concepción desvinculada de lo que podría considerarse la producción y distribución del arte en el ámbito de la alta cultura (Claramonte, 2011). Lo cual, para Claramonte, implica "una seca tautología del poder" (2011, p. 12), mediante la que se evidencia que la institución del arte determina quién es y quién no es artista, mientras que el artista, una vez legitimado, define a su vez qué es y qué no es arte. Sin embargo, desde el Semillero Dermis buscábamos que nuestras prácticas artísticas, social y políticamente articuladas, ampliaran esta comprensión. En este sentido, como señala Jordi Claramonte, abrimos "una reflexión sobre el funcionamiento concreto del arte en tanto experiencia individual, social y antropológica" (p. 12). Asimismo, en algunos momentos, esta perspectiva reflexiva se articulaba con el eslogan de la universidad *La educadora de educadores*, entendido no sólo como un rasgo de pertenencia institucional, sino como una posibilidad para revisar los modos del proceso de enseñanza-aprendizaje.

Con el paso del tiempo, los cambios generacionales y las apuestas investigativas y creativas desarrolladas en el Semillero Dermis revelaron formas de apropiación profundamente significativas. En un primer momento, estas se materializaron en propuestas escultóricas y tridimensionales que involucraban el espacio y promovían una reflexión en torno a lo público. Posteriormente, dichas experiencias dieron lugar a preguntas de investigación más sólidas acerca de los procesos de creación e indagación colectiva. Aunque inicialmente se plantearon como ejercicios de corta duración, terminaron prolongándose gracias a la convergencia de múltiples

fuerzas que fortalecieron la práctica colaborativa y dieron continuidad al trabajo sostenido del semillero.

Así, la aparición continua de imágenes en los muros de la UPN, cuyos principales actores son estudiantes de la universidad, ha venido abriendo espacios políticos desde distintos estamentos académicos y educativos, particularmente desde las asambleas estudiantiles. Estos procesos revelan, además, diversas formas técnicas de producción visual que varían en sus modos de realización y en las que convergen tanto la ocupación del espacio como distintos grados de expresión que van de lo particular a lo colectivo. Lo que aquí he denominado un espacio "enunciativo" de la discordia no se revela como un acto de separación o ruptura, sino como una posibilidad de encuentro y de producción espacial. Lo que con frecuencia se ha asociado a imágenes de vandalismo y destrucción, explica Ganz (2010) "se utiliza para referirse al arte de la calle en general. Por ello, un gran número de artistas, prefieren etiquetar su trabajo como «arte con aerosol», «posgraffiti», «neo graffiti» o «arte de la calle» para diferenciarlo del de los demás" (p. 10).

Resulta importante señalar que el interés por producir imágenes sobre los muros antecede a cualquier noción particular de lo que define a un lugar. "El graffiti —término que proviene del italiano sgraffio, "arañazo" (Ganz, 2010, p. 8) —, ha existido desde el principio de la historia del hombre" (Ganz, 2010, p. 8). En este sentido, el muro puede entenderse como una superficie o soporte donde participan diversas intenciones humanas, lo que permite aproximarnos a nociones que remiten tanto a la historia de los lugares como al devenir de sus contextos específicos. A propósito del uso del spray —pintura de secado rápido ampliamente asociada a estas prácticas—,

el profesor Pedro Russi[4], al referirse a las manifestaciones urbanas denominadas grafitis, propone una comprensión desde una relación social y semiótica que amplía la perspectiva meramente técnica hacia una más integrada con el entorno espacial. En sus palabras: "todos estos movimientos constituyen una cultura; por tanto, significaciones de ser y estar en algún espacio que nos presenta y representa" (Russi, 2016, p. 21).

En este sentido, pueden coexistir diversas formas de intervención que, si bien se confrontan entre sí, también dialogan en el desencuentro, desde inclinaciones estéticas particulares hasta distintas interpretaciones de la imagen. De este modo, la apertura de una dimensión comunicativa basada en el consenso, la participación y el debate revela múltiples posibilidades en los modos de interacción dentro del espacio institucional.

Una de las técnicas más utilizadas en los muros de la universidad es el stencil, que opera mediante el uso de plantillas: un formato diseñado a partir de cortes en una superficie que permiten el paso del aerosol, posibilitando así la reproducción rápida y precisa de una imagen. A esta técnica se suman múltiples usos, estilos y grupos o crew[5] propios de la escena del grafiti, así como diversas formas de manipulación del aerosol para lograr efectos visuales específicos.

En la actualidad, estas prácticas han sido ampliamente estudiadas y clasificadas en una variedad de estilos que dan cuenta del crecimiento y la expansión global del grafiti. Para Ganz:

> Las letras solían predominar en el graffiti, pero hoy en día, la cultura se ha ampliado: se explora nuevas formas y han utilizado un abanico expresivo más amplio. El

[4] Doctor en Ciencias de la Comunicación por la UNISINOS-Brasil. Profesor investigador del Programa de posgrado en Comunicación (Universidad de brasilia/brasil) de las asignaturas de metodología , Epistemología de la Investigación en comunicación; Teoría de la Comunicación, Semiótica.

[5] Grupo organizado de escritores o artistas urbanos que colaboran y comparten un estilo y pintan juntos bajo un mismo acrónimo para aumentar su visibilidad, marcar territorio y aumentar su visibilidad. Tomado de: https://youtu.be/O6JEAXdSOdY?si=ZwwKmm3RMZrsX_5A Un minidocumental sobre la crew de graffiti 1UP, también conocida como *One United Power.*

> estilo personal es libre para desarrollarse, sin ninguna clase de restricciones, y se utilizan todo tipo de pinturas, incluso la escultura; pegatinas, pósters, plantillas, aerografía, tizas. La mayoría de los artistas se han liberado en la dependencia exclusiva del bote de spray" (2010, p. 7).

No obstante, su desarrollo también se ve condicionado por factores materiales, como el acceso a los insumos, pues el costo de una "lata" de aerosol puede variar considerablemente según el país.

Otra de las técnicas son los rayones, tags o firmas, que también son frecuentes dentro de la universidad. Actualmente, como lo expresa Ganz (2010) "muchos han comenzado a referirse a un nuevo graffiti, al que suele denominarse con más frecuencia como arte urbano o Street Art, caracterizado por aproximaciones formales y técnicas más innovadoras que van más allá de las concepciones tradicionales del estilo clásico del graffiti" (p. 7). Estos suelen elaborarse con aerosol o rotuladores de punta gruesa y se caracterizan por su rápida ejecución. Al igual que otras formas de grafiti, como el "*throw-up"* que, es un *phrasal verb* en inglés, se traduce comúnmente como "vomitar" y se utiliza en el entorno del grafiti para referirse a un tipo de pieza rápida de realizar*,* o las *bubble letters*, en el que se busca una composición más visible sin un mayor desarrollo formal; uno de sus principales exponentes es Phase 2. En el blog urbanarios.es se sitúa su origen en 1974, en Nueva York, aunque otras fuentes digitales que abordan este estilo lo ubican a inicios de la década de 1970. En términos generales, el concepto básico de esta práctica consiste en pintar grandes áreas de forma rápida, especialmente en los trenes de la época, con el fin de alcanzar la máxima visibilidad en el menor tiempo posible. De allí se deriva que la estructura de las letras parta de la firma básica, la cual es «inflada» —como si se tratara de un globo—. En este proceso, las formas suelen envolverse en óvalos y rectángulos, generalmente redondeados. Asimismo, se

emplean dos colores principales: uno para el relleno y otro para el contorno, al que se añade una sombra desplazada lateralmente para generar sensación de volumen.

Otro tipo de técnica, de mayor complejidad, es la denominada *piece* o *masterpiece*. Este término, traducido comúnmente como "pieza" u "obra maestra de grafiti", se utiliza para describir una obra completa. Generalmente, estas se realizan en muros, vallas publicitarias, vagones de tren y otros soportes de gran formato en contextos metropolitanos. Las "piezas" constituyen el foco central del grafiti competitivo y suelen representar un momento clave en el reconocimiento de un artista emergente, al permitirle ganar credibilidad y legitimidad dentro de la escena[6]. Se caracterizan por un mayor desarrollo compositivo y una amplia carga cromática.

A ello se suma el *wildstyle* o "estilo salvaje", considerado una de las formas más complejas dentro del grafiti. Este exige un alto grado de experticia, ya que las letras se entrelazan con formas y figuras que dificultan su lectura inmediata; sin embargo, son altamente valoradas por su complejidad estructural y su dinamismo visual.

Asimismo, se identifican prácticas como el *paste-up* (o arte con engrudo), una técnica de arte urbano que consiste en ilustrar, diseñar e imprimir sobre papel de bajo gramaje para luego fijarlo en el espacio público mediante el uso de pegamentos y engrudos —en muchos casos, preparados a base de harina y agua—. De igual forma, el *sticker art* es frecuente en los intercambios y en la circulación de este tipo de gráficas dentro de la Universidad Pedagógica Nacional. Estas piezas suelen elaborarse en papel adhesivo o vinilo imprimible, a partir de dibujos, ilustraciones o composiciones reeditadas, a menudo apropiadas de imágenes provenientes de la Web y de la cultura visual contemporánea.

[6] Tomado de la fuente web en inglés: fraffiti.fandom.com

Estas producciones tienden a aglomerarse en lugares específicos donde son adheridas, ampliando estrategias de ocupación del espacio similares a las del grafiti, especialmente en zonas de difícil acceso. Esta práctica, además, se ha popularizado como una forma de coleccionismo.

Si bien este proyecto de investigación no se centra exclusivamente en la clasificación o caracterización del grafiti, es frecuente encontrar en la literatura diversas categorías que establecen relaciones como grafiti legal-ilegal, político y social, comercial y publicitario, así como abstracto, experimental, digital o vinculado a la realidad aumentada. No obstante, más allá de la diversidad de estilos y técnicas empleadas, estas manifestaciones comparten ciertos elementos en común: buscan señalar presencia en el territorio y, al mismo tiempo, alcanzar visibilidad dentro de la escena urbana mediante el desarrollo de una caligrafía personal que funciona como signo de identidad.

Manifestaciones desarrolladas en instituciones y espacios urbanos de alcance local y nacional

Si Siqueiros tenía como premisa incluir nuevas tecnologías,
Berni, por su proximidad con la fotografía, y Spilimbergo, por sus
permanentes revisiones de los recursos plásticos y los materiales,
pudieron haber sostenido interesantes intercambios.
Barrio y Weschler, 2014, p. 4

Las prácticas artísticas desarrolladas en el espacio público han adquirido, a lo largo de la historia, diversas denominaciones y categorizaciones orientadas a delimitar sus particularidades y modos de manifestación. No obstante, todas ellas conservan una estrecha relación con el surgimiento y la transformación de distintas técnicas de intervención, especialmente en el marco de los procesos de modernización de las principales ciudades de América Latina. En este sentido, el rastreo realizado en los ámbitos nacional e internacional permite establecer puntos de

correlación entre México y Colombia como escenarios de intercambio e interlocución para esta investigación. Estas conexiones hacen posible reconocer experiencias precedentes que amplían la comprensión del muralismo y evidencian su configuración como un campo de producción artística, política y cultural.

En cuanto al muralismo, sin duda uno de sus momentos de mayor desarrollo es el muralismo mexicano, el cual constituye una tendencia artística y social surgida en América Latina que alcanzó gran visibilidad tras la Revolución Mexicana (1910–1920). Este movimiento promueve el uso de fachadas arquitectónicas y edificios públicos como soportes para la creación artística, con el propósito de acercar el arte al pueblo y difundir narrativas históricas, sociales y políticas. Entre sus principales representantes se encuentran *Diego Rivera*, *José Clemente Orozco* y *David Alfaro Siqueiros*. Actualmente, varios de sus murales pueden apreciarse en importantes edificios de la Ciudad de México, entre ellos el Palacio Nacional, la Secretaría de Educación Pública, el Palacio de Bellas Artes, el Antiguo Colegio de San Ildefonso, la Casa de los Azulejos, la Suprema Corte de Justicia de la Nación, el Museo Nacional de Historia, el Polyforum Cultural Siqueiros y la Universidad Nacional Autónoma de México, entre otros.

En la actualidad, la incursión del muralismo permite reconocer algunos de sus referentes como verdaderos hitos en la construcción social y política de México. En Colombia, si bien este fenómeno estuvo influenciado por el muralismo mexicano, no alcanzó un desarrollo tan consolidado; sin embargo, dio lugar a diversos trabajos murales que no se limitaron únicamente a la pintura, sino que incorporaron relieves, mosaicos y murales cerámicos integrados a la arquitectura.

Entre algunos de los exponentes pictóricos más representativos se encuentran Pedro Nel Gómez, Ignacio Gómez Jaramillo, Santiago Martínez Delgado y Alejandro Obregón. Sus obras se

vinculan principalmente con proyectos arquitectónicos e institucionales, más que con programas masivos de educación política como ocurrió en México. Algunos de estos murales pueden encontrarse en edificios como el Banco de la República y el Capitolio Nacional de Colombia, así como en el Palacio Municipal de Medellín.

Figura 3. Incorporación de los relieves de Vico Consorti a la fachada del Banco de la República



Fuente: Fotografía Archivo Banco de la República.

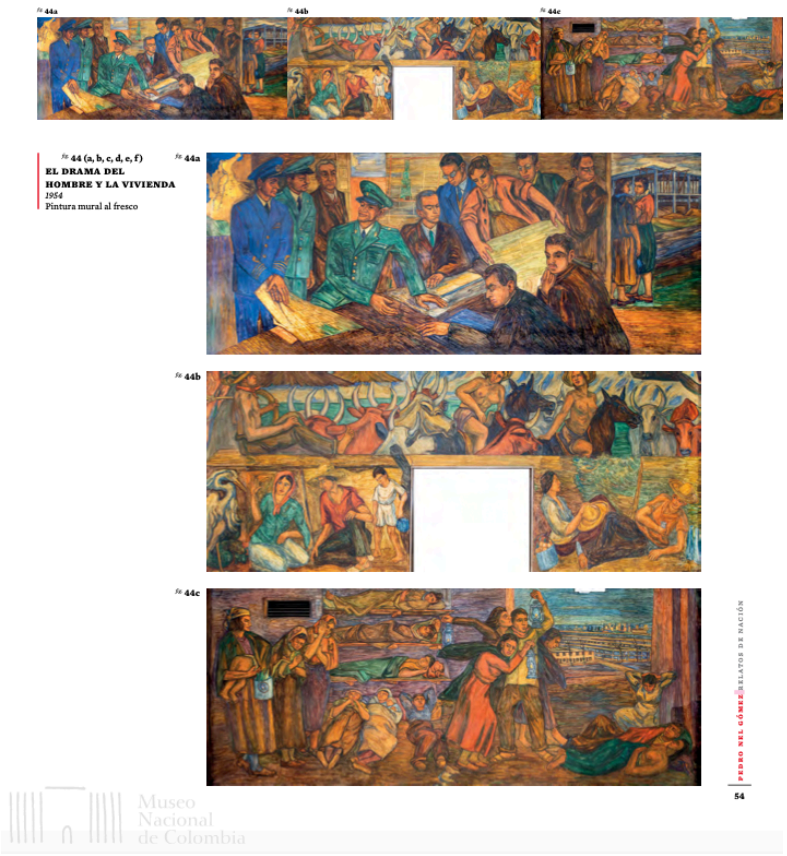
En este contexto también se destacan los relieves titulados *Bases de la riqueza colombiana*, ubicados en la fachada del Banco de la República. Esta obra fue encomendada al escultor italiano Vico Consorti, reconocido además por ser el autor de la Puerta Santa de la Basílica de San Pedro. Los relieves fueron concebidos con una función conmemorativa y simbólica o, como señala María Sol Barón (2019), con fines económicos e institucionales, pues sus contenidos funcionan

prácticamente como declaraciones visuales sobre las misiones de la entidad en ese momento histórico. Los paneles representan alegorías tituladas Industria e ingeniería y ganadería y agricultura[7].

Otros espacios importantes que resguardan murales son el Museo Histórico de la Fiscalía General de la Nación y el antiguo Instituto de Crédito Territorial (ICT), donde se conserva el mural *El drama de la vivienda* (ver figura 2) (1954), realizado por Pedro Nel Gómez. En esta obra se evidencia el interés del artista por abordar la problemática habitacional del país, incorporando además figuras de la vida política de la época, como Gustavo Rojas Pinilla.

Figura 4. El Drama del hombre y la vivienda

[7] Información basada en el recorrido por el circuito de relieves y murales del centro de Bogotá de María Sol Barón y Camilo Ordóñez, del equipo TransHisTor(ia). Este circuito hizo parte de la curaduría «Contrainformación» del 45 Salón Nacional de Artistas. Observatorio. (2019, 5 de noviembre). *#EnDirecto: Recorrido por el circuito de relieves y murales del centro de Bogotá. esferapública.* https://esferapublica.org/endirecto-recorrido-por-el-circuito-de-relieves-y-murales-del-centro-de-bogota/



Fuente: Pintura mural al fresco. Arango Gómez, D. L. (2019). Pedro Nel Gómez: Relatos de nación. Museo Nacional de Colombia. *https://www.museonacional.gov.co/Publicaciones/Expo_en_casa/Documents/PEDRONEL.WEB.pdf*

Según señalan María Sol Varón y Camilo Ordóñez[8], estos murales reflejan un programa de misiones relacionado con la distribución del territorio y la construcción de infraestructura para el desarrollo económico del país. En estas escenas se representan diversos problemas sociales que afectan a la población, como el desplazamiento del campesinado hacia las ciudades, la densificación urbana y las condiciones de vida de las masas obreras asentadas en los suburbios. De este modo, la obra da sentido a su título, *El drama de la vivienda social*, al representar situaciones como el hacinamiento, la expansión periférica de las ciudades y las tensiones derivadas

[8] Equipo TransHisTor(ia). Tomado de: Observatorio. (2019, 5 de noviembre). *#EnDirecto: Recorrido por el circuito de relieves y murales del centro de Bogotá. esferapública*. https://esferapublica.org/endirecto-recorrido-por-el-circuito-de-relieves-y-murales-del-centro-de-bogota/

del rápido crecimiento urbano, configurando un relato visual sobre las transformaciones sociales del país a mediados del siglo XX.

Otro ejemplo lo constituyen los relieves en piedra integrados a las fachadas de edificios institucionales y financieros, como en el caso del antiguo edificio de la Bolsa de Bogotá, fundado en 1928 y diseñado por el escultor colombiano Bernardo Vieco Ortiz. Entre las décadas de 1930 y 1960, dentro de un programa decorativo propio de la arquitectura republicana tardía y del modernismo temprano; orientado a representar valores históricos, económicos y políticos, aparecen obras como *Alegoría al café* (1952), ubicada en el edificio que sirvió de sede de la Federación Nacional de Cafeteros sobre la Carrera Décima en Bogotá, realizado por José Domingo Rodríguez. En esta obra se representa a una mujer chapolera, productora y recolectora de café, acompañada de un hombre arriero con sus mulas cargando el grano, así como de símbolos asociados al proceso de cultivo, transporte y exportación del café en Colombia, entre ellos una mata de café ubicada sobre la zona cafetera en el mapa nacional.

Otro elemento pertinente para traer a colación es la placa conmemorativa dedicada a Jorge Eliécer Gaitán, ubicada en la intersección de la Avenida Jiménez con la Carrera Séptima:

> Se trata de una placa de mármol instalada hacia 1969, en reemplazo de la piedra y de la efigie del político que originalmente señalaban el lugar donde cayó herido. Estas piezas fueron retiradas tras la demolición del Edificio Agustín Nieto en 1965. La placa, actualmente adosada en el lugar, conserva la inscripción que acompañaba el retrato original en bronce (Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, 2024).

A finales del siglo XX e inicios del XXI, con mayor intensidad a partir del año 2000, Bogotá experimentó una expansión significativa de las intervenciones murales en el espacio público. No obstante, estas prácticas ya no recurrieron exclusivamente a las técnicas tradicionales

del muralismo, sino que comenzaron a incorporar materiales más accesibles, como el vinilo o el acrílico, además de combinar procedimientos pictóricos con el uso del aerosol. En este sentido, la diversidad técnica y material que hoy aparece en los muros de la ciudad, así como en espacios como la Universidad Pedagógica Nacional, permite observar nuevas fronteras de acceso a la producción visual. Entre ellas se destaca la incursión del spray[9] en el mercado comercial y su apropiación como herramienta expresiva por parte de los jóvenes.

Estas prácticas evidencian actualmente diversos modos de apropiación del espacio, en los que se reconocen rasgos claros: muchos murales no se configuran como obras individuales, sino como procesos colectivos. En ellos se articulan talleres, discusiones y la elaboración de bocetos compartidos, lo que implica la presencia continua de estudiantes, docentes y comunidad. De este modo, se activan conmemoraciones, recorridos pedagógicos y actos colectivos que reconfiguran el sentido del espacio. Esta multiplicidad de construcciones visuales solo puede comprenderse a partir de su manifestación en el espacio urbano. Sin embargo, dichas experiencias no revelan una única manera de abordar el mural y su complejidad, pues se trata de una tendencia en la que convergen maniobras, técnicas, actores y propósitos diversos.

En este contexto, el espacio universitario se configura como un lugar problemático tanto en su interior como en su exterior, en el que se revelan múltiples posibilidades de interpretación. Las imágenes presentes en los muros suelen ser difíciles de delimitar, ya que responden a dinámicas que desbordan los modos tradicionales de comprensión tanto de la imagen como del

[9] Exposiciones y análisis históricos sobre el grafiti señalan que, desde finales de los años 60, y especialmente en los 70 y 80, el uso de botes de aerosol pasó de ser un recurso aislado a una técnica visual dominante dentro del arte urbano moderno. La exposición “Aerosol. Una historia del grafiti” recorre el mundo del grafiti, desde los años 60 hasta nuestros días. Tomado de: https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/aerosol-una-historia-del-graffiti/?utm_source=chatgpt.com

acontecer universitario. Este llamado de atención que emerge desde los muros es, en realidad, el resultado de un proceso progresivo, temporal y de largo aliento.

Por ello, el interés no se limita a observar las imágenes ni a cuantificar sus relaciones estéticas o representacionales a partir de edificios, pasillos o patios, sino a comprenderlas desde lo que Soja (2010) denomina "nuevas formas de abrir y extender la sensibilidad crítica de las imaginaciones espaciales y geográficas ya asentadas" (p. 181), al referirse a la geografía humana contemporánea. Esta perspectiva permite establecer un vínculo más profundo con los procesos que se desarrollan al interior de la universidad y, en este caso, con la línea de investigación Construcción Social del Espacio, la cual ha posibilitado entablar un diálogo con distintas perspectivas en torno a estos ejercicios espaciales que avanzan cada vez con mayor conciencia. Reconocer que las dinámicas institucionales actuales también dialogan con las formas universitarias del pasado resulta fundamental para comprender estas transformaciones. Así, el propósito de contribuir a la construcción de acuerdos para un uso más autónomo y sensible del espacio dentro del territorio universitario constituye una apuesta compartida que orienta su curso incesante.

La presencia constante de intervenciones en los muros a lo largo de los años podría reconocerse como una permanencia en la que la discordia aparece como una condición recurrente dentro de la multiplicidad del espacio. En este sentido, la permanencia no remite a algo fijo o estable, sino a una continua transformación, donde cada nueva intervención dialoga, tensiona o incluso borra las anteriores. Así, el muro se constituye como un soporte vivo de inscripción en la que cada capa de intervención introduce una diferencia, una toma de posición, un gesto que afirma o contradice otros. Esta reiteración de tensiones configura una permanencia paradójica: lo que permanece no es una imagen específica, sino la posibilidad constante de disputa y resignificación.

Sin embargo, las generaciones que han hecho parte de este contexto —quienes han sostenido su producción de manera constante, muchas veces de forma silenciosa, procesual, militante u organizativa, incluso en el marco de marchas— otorgan sentido al lugar. Mirar hacia el pasado en relación con lo que acontece en los muros evidencia un trato relativamente uniforme y reafirma un fenómeno táctico en el presente.

Si nos preguntamos cuál es la primera imagen que aparece en la universidad o cuál es la más reciente, el mensaje se sitúa más cerca de lo que Soja (2010) menciona como un discurso contrahegemónico: "no sólo se encuentra en palabras, sino en la manera de ser y en la manera en que uno vive" (p. 197). En este sentido, la cantidad de voces, imágenes, trazos y mensajes que se observan posee cierto carácter de marginalidad; sin embargo, se trata de una marginalidad que, como señala Soja no se busca abandonar, sino que constituye un lugar desde el cual se resiste: un sitio al que incluso puede aferrarse el sujeto porque alimenta su propia capacidad de resistencia.

En este punto, la investigación se orientó hacia una confluencia de miradas, voces y experiencias en torno a aquello que converge en un lugar de resistencia colectiva y artística. En la mayoría de las ocasiones, estos encuentros se producen de manera espontánea en el tránsito por los espacios cotidianos; en otros momentos, surgen desde ámbitos de trabajo vinculados a los procesos de la Licenciatura en Artes Visuales. Los vestigios que dan cuenta de un estado cognoscente se presentan en fotografías en diálogos con la imagen (Ver Anexos)[10] que han sido recuperados por el autore como un dispositivo mnemotécnico y puestos en relación con el análisis que acompaña el proceso. Este archivo, en suma, da cuenta de una configuración que revela encuentros y desencuentros constantes, los cuales confrontan —dentro y fuera de la comunidad— la noción de discordia y sus mundos perceptibles, conceptuales y simbólicos.

[10] Anexos el paisaje de la discordia: https://drive.google.com/drive/folders/1S6QLaclncLu2bzg2BRPoV3OWSrLkrV6K?usp=sharing

Figura 5. Graffiti resultado de la mesa de trabajo desarrollada durante el paro estudiantil de 2018



Fuente: Fotografía del autore[11].

La diversidad de instrumentos metodológicos recopilados en el contexto de esta investigación constituye, además, una vía para reconocer las superficies de inscripción de la imagen. Estos instrumentos permiten comprender cómo los paisajes de la discordia se configuran a partir de los indicios presentes en documentos, archivos y otros registros, así como de los acontecimientos que han marcado los espacios colectivos. Lejos de constituir procesos aislados,

[11] El graffiti surge como resultado de una mesa de trabajo conformada principalmente por estudiantes que habitaron el Taller de Grabado durante el paro estudiantil de 2018. La intervención fue realizada mediante plantillas diseñadas y recortadas colectivamente, en su mayoría por estudiantes de la Licenciatura en Artes Visuales que participaron en las mesas de diálogo. Las imágenes y mensajes producidos respondían a la coyuntura política, educativa e institucional del momento y constituyen parte de los insumos visuales retomados posteriormente para el análisis de la investigación.

estas huellas se encuentran profundamente atravesadas por el acontecer político y social, lo que hace posible identificar casos que evidencian la estrecha relación entre dichas dinámicas y las prácticas espaciales desarrolladas al interior de la Universidad Pedagógica Nacional.

En este sentido, la discordia inscrita en los muros remite a mundos vividos que cuestionan las formas de impunidad y hacen visibles conflictos sociales y políticos. Un caso paradigmático es el asesinato del grafitero Diego Felipe Becerra Lizarazo, ocurrido el 19 de agosto de 2011 (Q. E. P. D.). Diego Felipe se encontraba realizando un grafiti en el puente de la avenida Boyacá con calle 116, en Bogotá, cuando fue atacado en estado de indefensión y perdió la vida (Vargas Castillo, 2023). Las investigaciones posteriores no solo confirmaron que se trató de un homicidio, sino también el ocultamiento y la destrucción de pruebas por parte de directivos de la Fuerza Pública. Este hecho incidió, años después, en la expedición del Acuerdo 907 de 2023, mediante el cual se exalta su memoria y se dictan disposiciones complementarias. Entre ellas, se establece el 31 de agosto de cada año como el Día del Arte Urbano Diego Felipe Becerra Lizarazo en Bogotá, con el propósito de reconocer y valorar las diversas manifestaciones y expresiones del arte urbano.

Asimismo, la Administración Distrital, por medio de la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte, diseñó, construyó y puso en funcionamiento el Museo Virtual del Arte Urbano Diego Felipe Becerra Lizarazo (BAU Bogotá Arte Urbano, s. f.). De igual manera, a través de la Secretaría de Educación del Distrito, impulsó acciones pedagógicas orientadas a la concientización y sensibilización sobre el respeto por los derechos humanos y la libertad de expresión, además de promover la destinación de muros adecuados para la realización de grafitis en los colegios oficiales del Distrito Capital (Concejo de Bogotá, D. C., 2023)[12].

[12] El acuerdo sentencia de segunda instancia en agosto de 2017 declaró la responsabilidad del Estado Colombiano respecto de la ejecución extrajudicial de Diego Felipe Becerra Lizarazo Q.E.P.D. y, en consecuencia, dictó órdenes de reparación integral. Tomado de: https://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=143484

Lo anterior no está lejos de configurar un sentido de respuesta frente a las posturas desde las cuales se han señalado y estigmatizado ciertas prácticas sobre los muros, así como los gestos políticos que estas implican. Tales manifestaciones suelen presentarse como un desafío frente a escenarios institucionales que, sin la presión o la presencia activa de grafiteros y muralistas, tienden a posicionarse en contra o a resguardarse bajo el argumento de la autonomía de las instituciones educativas. De este modo, lo que en apariencia se presenta como una forma de reparación o reconocimiento de una práctica que podría considerarse un espacio de oposición termina, en muchos casos, por conmemorarse en lugares destinados al encuentro ciudadano en torno a este tipo de expresiones artísticas, como el grafiti, tal como lo ha promovido la administración distrital de Bogotá.

Así, la disputa por los espacios, tanto en el contexto de la ciudad como en el de la Universidad Pedagógica Nacional, se articula con las tensiones que emergen en torno al cuidado de la vida y al derecho de habitar el espacio público mediante la expresión visual. Casos como los aquí analizados conducen a preguntarse si pintar un muro puede llegar a implicar la pérdida de la vida o convertir a quien realiza una intervención artística en un sujeto considerado peligroso y, por ello, susceptible de persecución, criminalización o eliminación. En este contexto, las superficies de inscripción revelan una profunda contradicción social: cuando la producción de imágenes como práctica artística y de expresión política se convierte en una actividad de riesgo, queda en evidencia una fractura en las formas de comprender, proteger y garantizar la vida, así como en el reconocimiento del derecho a la libre expresión y a la apropiación del espacio común.

Otro caso, como la muerte de Cristian Fernando García, conocido como (Drunk-Ebrio) en 2024, muestra cómo los hechos cometidos contra jóvenes grafiteros de sectores populares de Ciudad Bolívar suelen enunciarse como episodios asociados a la delincuencia, ajustes de cuentas

o a la ilegalidad, al tiempo que se resguardan o legitiman ciertos espacios institucionales. Estos acontecimientos, además, convergen con ataques sistemáticos que emergen en medio de coyunturas políticas, como se ha observado en distintas ciudades de Colombia, procesos que tampoco son ajenos a dinámicas similares presentes en otros países.

En este contexto, sumir una postura radical de oposición al sistema transita, principalmente, por los relatos y las acciones de quienes participan en estas prácticas y que, con frecuencia, son excluidos o señalados. En este sentido, más que constituirse en un simple escenario de contemplación inerte o reducido a un atractivo turístico, estas intervenciones permiten construir relaciones empáticas y formas de reconocimiento. Desde esta perspectiva, la discordia que con frecuencia se dirige hacia el grafiti no es más que la manifestación de una escasa visibilidad del goce subjetivo, político y expansivo que este abarca. En consecuencia, el grafiti, como una de las prácticas que mayor discordia suscita, activa tensiones reales en torno a la propiedad, la normatividad, la legitimidad, la estética y el uso del espacio público; es decir, no se trata únicamente de un problema de invisibilización, sino de una fricción entre diversos regímenes de valor.

En contraste, pueden considerarse las intervenciones publicitarias en el espacio público, que ocupan los muros desde una posición de legitimidad jurídica e institucional, aunque con frecuencia sin establecer un diálogo con la comunidad. Esta situación pone en evidencia una discordia en torno a qué formas de enunciación tienen derecho a aparecer y permanecer en el espacio común. Asimismo, adquieren relevancia las prácticas vinculadas al arte urbano institucionalizado —como los murales comisionados, los festivales o las convocatorias públicas— que, si bien en apariencia legitiman el grafiti, también pueden neutralizar su potencia crítica al integrarlo en marcos curatoriales, culturales o turísticos. En este caso, el conflicto ya no se expresa

mediante la prohibición o la censura directa, sino a través de procesos de cooptación y regulación simbólica que reconfiguran el sentido de estas prácticas.

Asimismo, emergen intervenciones efímeras y acciones performativas en el espacio público —como performances, ocupaciones temporales, acciones colectivas o activaciones artísticas situadas— que comparten con el grafiti su dimensión de irrupción y disputa simbólica como pancartas, trapos, tags, stickers y murales, como toda intervención o marca en el espacio, resignifican un conjunto de apropiaciones fundamentales para transformar nuestras prácticas sociales y artísticas, impulsando la búsqueda de nuevas formas de abordar el paisaje, el espacio y el lugar sin quedar completamente determinados por ellos. No obstante, estas prácticas suelen ser leídas desde la transgresión o la anomalía, antes que como formas legítimas de producción de sentido en el espacio social como en el contexto universitario.

Pregunta de la investigación

En parte, para un artista puede resultar relevante la cantidad de murales o grafitis que realiza, así como para un investigador social lo es el número de artículos o libros publicados. No obstante, más allá de esta comparación, resulta fundamental atender a la profundidad del gesto y al significado que los espectadores pueden otorgar a dichas producciones.

Desde esta perspectiva, las decisiones en torno a la existencia de una "mejor" o "peor" versión de lo que aparece en los muros se desplazan del terreno de la valoración jerárquica hacia una comprensión situada de la experiencia estética. Esto implica reconocer que el grafiti, más que un producto evaluable en términos de calidad, se configura como una práctica relacional que emerge en contextos específicos y que adquiere sentido en la interacción con quienes la habitan y la interpretan.

En este sentido, se privilegia la posibilidad de identificar, conocer y valorar —en el marco de procesos colaborativos— la presencia del otro como condición para la construcción de sentidos compartidos, lo que abre la pregunta por las formas en que estas prácticas contribuyen a la configuración de vínculos, territorios y experiencias pedagógicas en contextos urbanos.

La imagen, como posibilidad de integración al contexto, permite enunciar tanto prácticas como problemáticas sociales. En el caso de la defensa de la universidad pública, estas dinámicas se hacen visibles a través de los muros, en los cuales es posible rastrear el impacto y la relevancia de esta institución en términos de reivindicación de derechos, memoria y construcción de presente.

En este sentido, algunos muros se configuran como hitos que condensan momentos específicos. Sin embargo, la constante actualización y el flujo de la información transforman dichas superficies, haciendo de estos cambios parte fundamental de los procesos de revisión y agenciamiento que configuran el paisaje.

Plantear preguntas constantes sobre las formas de producción visual conduce a reflexionar sobre la sistematicidad que pueden adquirir el grafiti y los murales. Así, la imagen, entendida como forma de resistencia, no solo interpela los sistemas en los que opera, sino también las condiciones mismas de su producción y circulación.

Si bien estas prácticas mantienen tensiones frente a su posible cooptación por parte de la institucionalidad, también evidencian la existencia de lógicas estéticas propias que se inscriben en los muros. No obstante, los encuentros que allí se producen están cargados de múltiples intenciones y posibilidades, en tanto permiten comprender lo que acontece en el paisaje y en el lugar que se enuncia, abriendo la reflexión sobre las relaciones entre imagen, territorio y experiencia colectiva.

Dado que los asuntos políticos y sociales devienen en procesos formativos vinculados a la integración y defensa de las luchas en circulación, comprender cómo se configuran estos acontecimientos —así como las razones de su emergencia— se convierte en una vía para la formación de la mirada desde el espacio. Esto posibilita establecer relaciones críticas con la realidad que se busca transformar, o incluso habitar el sistema para tensionarlo desde adentro.

En este marco, dedicar tiempo a este tipo de creaciones no responde necesariamente a una lógica de ganancia monetaria; sin embargo, propicia experiencias que difieren de aquellas a las que comúnmente nos vemos abocados en relación con los temas y con nuestras formas de comprender el desarrollo de la imagen. Asimismo, favorece la generación de vínculos colectivos en los procesos de producción, cuestionando las formas hegemónicas desde las cuales se valora su resultado.

De este modo, el artista no se limita a ser un emisor de ideas ajenas, sino que se configura como un agente activo en la construcción de sentido. De ahí la importancia de trabajar desde

procesos situados, que impliquen una lectura desde adentro y en relación directa con los contextos en los que estas prácticas tienen lugar.

De manera coloquial, expresiones como “blanquear las paredes” evidencian tensiones y disputas en torno al uso y significado del espacio. Sin embargo, también abren posibilidades para pensar estas prácticas desde otras relaciones espaciales. En este sentido, el presente núcleo busca aportar a los hallazgos identificados en el estado del arte, al comprender que la realización de un mural no solo interviene una superficie, sino que enmarca, transforma y resignifica el espacio, así como las percepciones que las personas construyen sobre él.

El paisaje no se asume como un elemento decorativo; por el contrario, las relaciones espaciales y sociales lo configuran como una categoría analítica que adquiere un lugar particular dentro de las investigaciones abordadas desde el grafiti, el mural y el *sticker*. Más allá de su localización, el espacio se construye a partir de las dinámicas que el paisaje articula y pone en relación.

En este escenario, entran en juego las reglas y normas que se imponen o que, en su defecto, orientan las prácticas —como si se tratara de un “director de orquesta”—. No obstante, existe una dimensión que permanece parcialmente desligada de estas estructuras: el valor que las personas otorgan a los lugares desde sus propias posturas y arraigos. Este valor se configura a partir de dimensiones creativas, afectivas y vinculares, estrechamente relacionadas con el sentido de pertenencia.

Así, lo que se evidencia en los muros como elemento físico que atraviesan —aquello que aparece y se hace visible— da cuenta de una ambivalencia en las emociones y en las relaciones con el contexto, evidenciando tensiones que pueden leerse como un diálogo entre afectos contrapuestos, entre el conflicto y la armonía.

En este sentido, la investigación se orienta a la siguiente pregunta:

¿De qué manera se configura el paisaje de la discordia en la Universidad Pedagógica Nacional, sede Calle 72, a partir de la lectura social y sensible de las superficies de inscripción de la imagen como espacio irruptivo?

Objetivos

Objetivo general

Interpretar las prácticas espaciales que configuran el paisaje de la discordia y el espacio irruptivo en la Universidad Pedagógica Nacional, sede Calle 72, a partir de la lectura social y sensible de las superficies de inscripción de la imagen.

Objetivos específicos

1. Identificar las prácticas espaciales vinculadas a la creación de las superficies de inscripción de la imagen en la sede Calle 72 de la Universidad Pedagógica Nacional.

2. Reconocer las superficies de inscripción de la imagen como componentes del espacio irruptivo en la sede Calle 72 de la Universidad Pedagógica Nacional desde una lectura social y sensible.

3. Relacionar las prácticas espaciales y el espacio irruptivo como parte de la configuración del paisaje de la discordia en la sede Calle 72 de la Universidad Pedagógica Nacional.

Justificación

La presente investigación busca relacionar aspectos espaciales que, por un lado, hacen parte del núcleo de profundización de la Maestría en Estudios Sociales y, por otro lado, permiten indagar en la construcción de sentido del espacio a partir del ejercicio docente. En este contexto, la visualidad —entendida como una característica fundamental de las acciones y propuestas implícitas en la Licenciatura en Artes Visuales— se configura como eje articulador de las intervenciones desarrolladas en el ámbito universitario, asumido no solo como un lugar de realización de propósitos creativos e investigativos, sino también como un espacio irruptivo, atravesado por tensiones, desplazamientos y constantes reconfiguraciones.

Desde esta perspectiva, la imagen trasciende su dimensión representacional para activar una lectura social y sensible del espacio, en tanto posibilita reconocer las relaciones, memorias y afectos que lo atraviesan. Así, las prácticas visuales no solo producen formas, sino que también inciden en la manera en que el espacio es habitado, interpretado y resignificado, dando lugar a un campo de educación sensible en las artes visuales que atiende a lo relacional, lo contextual y lo experiencial.

Figura 6. Mural sobre la fachada de la Licenciatura en Artes Visuales, edificio C



Fuente. Fotografía del autore[13].

A su vez, emerge la necesidad de generar una resonancia con el paisaje de la discordia situado en su contexto, entendido como un panorama en el que el color, el mensaje y las formas inscritas invitan a una lectura de los modos de participación y de las dinámicas que configuran el lugar de enunciación en el que se inscribe la comunidad universitaria. En este sentido, se retoma en Yi-Fu Tuan la dimensión de la "personalidad" del espacio (2018, p. 84), entendida como una condición que el lugar adquiere a partir de las relaciones, experiencias y significaciones que lo atraviesan.

[13] En la imagen se aprecia un conjunto de cuerpas diversas, representadas con distintos colores y vestimentas, que configuran una presencia colectiva, rebelde y subversiva. El mural da cuenta de un momento de movilización y debate en torno a la exigencia de matrícula cero para la universidad pública. En las pancartas sostenidas por les personajes se leen consignas como «Matrícula gratis, total y permanente, ahora» y «Ni una menos». La composición articula así diferentes reivindicaciones que atraviesan el espacio universitario, vinculando las luchas por el acceso y la permanencia en la educación pública con las demandas frente a las violencias de género. Estas cuerpas inscritas en el muro hacen visible una pluralidad de voces que encuentran en la imagen una superficie para manifestarse, disputar sentidos y transformar el paisaje universitario.

Este espacio, compartido comunitariamente desde sus distintas fuerzas y naturalezas disciplinares, ha propiciado múltiples formas de comprensión y relación mediadas por la imagen, lo que permite ampliar las maneras de habitar, interpretar y significar el entorno, configurando así una experiencia espacial que no solo se observa, sino que también se construye a través de la interacción.

De allí surge la necesidad de pensar estas configuraciones en relación con lo que acontece en el caso de la sede Calle 72 de la Universidad Pedagógica Nacional, proponiendo una lectura de sus dimensiones sociales y sensibles, donde emerge de manera recurrente la articulación entre arte y problemática social. Esta convergencia evidencia una riqueza significativa que merece atención, tanto por su proliferación en el espacio universitario como por la relevancia que los sujetos le otorgan en función de sus implicaciones políticas, simbólicas y de memoria.

Es precisamente este uno de los aspectos más relevantes en relación con el estudio del espacio: la posibilidad de identificar las prácticas que emergen en él y comprender cómo se configuran más allá de una dimensión exclusivamente teórico-conceptual. En este sentido, resulta fundamental partir de las realidades y experiencias situadas, de manera que estas lecturas posibiliten una conciencia crítica frente a los procesos que se desarrollan en el contexto geográfico y espacial. Desde esta perspectiva, ha sido posible reconocer las dinámicas de la imagen que se configuran en el eje de la manzana universitaria, entendida como un espacio atravesado por relaciones de vecindad y por múltiples formas de interacción social y simbólica que inciden en la construcción de sentido del entorno.

En este sentido, como señala Yi-Fu Tuan (2018), el “sentido de lugar” posee dos significados: uno visual o estético relacionado con la educación de la mirada para discernir la belleza, y otro, vinculado con la creación de lugares agradables para la percepción (p. 85). Desde esta perspectiva,

los lugares pueden entenderse, en un primer nivel, como ubicaciones con impacto visual; no obstante, su comprensión exige la activación de otros sentidos y una experiencia más prolongada de contacto y pertenencia con los procesos de transformación y apreciación que allí acontecen.

Esta trabajo de grado de maestría inicia con la recopilación de las primeras experiencias relacionadas con las artes visuales, las cuales evidencian, en su mayoría, aportes al programa de la Licenciatura en Artes Visuales. En este sentido, el ambiente universitario se configura como un espacio determinante en este devenir, al articular escenarios de formación y encuentro entre sujetos provenientes de diversos contextos. Reconstruir la manera en que estas experiencias se han configurado permite identificar y reunir un conjunto de prácticas específicas que han tomado forma en distintos momentos, incluso antes de su inscripción en marcos institucionales definidos. En este contexto, se enfatiza la exploración como punto de partida del ámbito creativo y académico que convoca la presente investigación.

De manera paralela, estas experiencias permiten comprender cómo el espacio universitario no solo opera como un escenario de formación, sino también como un lugar de interacción, circulación y producción de sentidos mediados por la imagen. Así, las prácticas visuales desarrolladas en este contexto contribuyen a configurar formas de apropiación sensible del entorno, en las que confluyen procesos de creación, memoria y participación. En consecuencia, la universidad se entiende como un territorio dinámico donde las relaciones entre arte, experiencia y espacio posibilitan lecturas críticas sobre las transformaciones sociales y visuales que atraviesan la vida cotidiana.

Sin embargo, surge una primera experiencia que suscita diversas nociones y confronta la comprensión del espacio en relación con las superficies de inscripción de la imagen sobre los muros. En el inicio del anteproyecto emergía una relación orientada, por un lado, hacia las técnicas

propias de las prácticas artísticas empleadas y, por otro lado, hacia los niveles de asociación que estas establecían con el contexto, de acuerdo con los significados y símbolos vinculados a formas de disrupción visual en un momento determinado.

Este primer momento marca una ruptura no solo con la noción del proyecto inicialmente propuesto en la Maestría en Estudios Sociales, sino también con ciertas dinámicas de espacios irruptivos que comienzan a configurarse como situaciones análogas en la Universidad Pedagógica Nacional. A partir de allí, se establece una primera relación de lectura entre lo social y lo sensible; más que concebirse como un producto o resultado artístico, la experiencia comienza a entenderse como un elemento que, aunque muchas veces no visible, incide en los procesos colectivos y colaborativos. Esto da lugar a una conciencia en torno a la ocupación de los cuerpos y su integración en la práctica, donde la alteración adquiere la capacidad de transformar situaciones y tensionar el orden previamente configurado.

En 2018 tuvimos la oportunidad de viajar con el Semillero Dermis a la Universidad Autónoma de Querétaro (UAQ), en México, tras ser invitades por el programa de Artes. Este proceso se originó a partir de nuestra participación en la Bienal de Arte Público de Cali-Colombia en 2017, espacio en el que establecimos contacto con docentes mexicanos con quienes iniciamos conversaciones que abrieron posibilidades de colaboración y gestión en la búsqueda de apoyo financiero. Dichas gestiones hicieron viable la realización de un mural en la universidad, teniendo en cuenta que nuestra participación en el evento de Cali también se desarrollaba en un contexto institucional.

En un primer momento, la experiencia tuvo como propósito la realización de un mural en la Universidad Autónoma de Querétaro (UAQ), a partir del desarrollo de una propuesta escrita que fue previsualizada con el fin de posibilitar, además, un intercambio mediante talleres y charlas

orientados a compartir los procesos previos del semillero. No obstante, el eje principal de la experiencia se centraba en la realización de una intervención mural, para lo cual era necesario obtener un aval de movilidad tanto por parte de la universidad mexicana como de la Universidad Pedagógica Nacional.

A la llegada del grupo, se organizaron estratégicamente las acciones previstas para la semana de estancia. El itinerario se proyectó como una serie de recorridos en automóvil orientados al reconocimiento de diversos lugares de la ciudad donde se ubicaban grafitis y murales, así como visitas a distintos espacios de la Universidad Autónoma de Querétaro, dado el interés por conocer sus propuestas y relaciones con el espacio, especialmente por tratarse también de una universidad pública.

Sin embargo, las expectativas comenzaron a transformarse al observar la escasa presencia de grafitis y murales en los edificios. Únicamente se identificaron dos murales de gran impacto visual en la Facultad de Artes; no obstante, dentro del corpus observado no se evidenció una articulación explícita entre estas intervenciones y una reflexión crítica o política vinculada al contexto universitario, así como a las dinámicas locales y nacionales. A pesar de tratarse de un campus amplio, con extensas áreas verdes y entornos naturales, los edificios conservaban un aspecto blanco y sobrio, en aparente calma, acompañado por la señalética institucional habitual.

El primer paso durante la estancia consistió en recorrer la ciudad, tanto en sus espacios más concurridos durante el día como en sus dinámicas nocturnas. En este marco, llegamos a la Plaza de Armas, también conocida como Plaza de la Independencia, ubicada en el corazón histórico de Querétaro, donde fue posible identificar diversas tensiones y dinámicas entre la comunidad de mujeres otomíes y la policía durante nuestra permanencia.

Uno de los primeros impactos que advertimos fue la constante presencia de autoridades gubernamentales que realizaban recorridos y batidas orientadas al decomiso de artesanías pertenecientes a la comunidad. Estas acciones derivaban con frecuencia en situaciones de confrontación, en la medida en que las mujeres ocupaban el espacio público como lugar de sustento económico y de visibilización cultural. Esta situación evidenciaba, además, una relación tensa con otros actores de la ciudad, pues mientras ellas luchaban por comercializar sus productos, enfrentaban dificultades económicas para acceder a los espacios de venta, así como comentarios y prácticas discriminatorias.

Figura 7. Proceso de construcción colectiva del mural con la participación de los integrantes del Semillero Dermis, realizado en la Universidad Autónoma de Querétaro, México



Fuente: Fotografías del autore.

La imagen del mural se configuró a partir de esta experiencia. Tras dialogar colectivamente sobre el acercamiento al lugar, se recopilaron algunos testimonios mediante grabaciones de voz, a partir de los cuales se elaboró una propuesta visual. En ella se representaba una escena nocturna: en la parte inferior se conglomeraban varias figuras de trapo en referencia a los muñecos otomíes, dispuestas de espaldas y orientadas hacia un profundo anochecer bajo un cielo estrellado. Sobre

estas figuras se inscribía la frase: “DESPUÉS DE LAS 11:00 PM – PLAZA DE ARMAS, de jueves a domingo”.

La experiencia se sitúa en relación con los aportes que emergen del proceso de construcción de una imagen en un contexto determinado, a partir de la comprensión y de las vivencias de los lugares habitualmente transitados por la comunidad de la Universidad Pedagógica Nacional. En este sentido, las operaciones que condujeron al reconocimiento del lugar para la construcción de la propuesta visual no consistieron en llevar una representación previamente diseñada, sino en revelar y elaborar una perspectiva surgida del propio contexto. Sin embargo, dicha perspectiva no necesariamente coincidía con las formas más inmediatas o evidentes mediante las cuales los miembros de la comunidad universitaria reconocían el espacio a simple vista.

Como resultado final, el proceso concluyó con el borramiento de la propuesta, tras atravesar una serie de contradicciones constantes que, en un inicio, se situaron en el plano de la crítica formal y estética. Sin embargo, dichas tensiones se desplazaron progresivamente hacia la imagen misma, generando una disputa en torno al tipo de mensaje que esta proyectaba. Se argumentó que la propuesta no resultaba pertinente ni aceptable para la comunidad universitaria, lo que condujo a dar por finalizadas tanto la intervención como nuestra estancia en Querétaro.

Esta situación derivó, a su vez, en una serie de asuntos administrativos que exigieron ser abordados con mayor profundidad, generando diversos efectos y repercusiones a la distancia. Aunque la experiencia no alcanzó su culminación en los términos inicialmente previstos, sí constituyó un proceso significativo de aprendizaje. Desde otra perspectiva, permitió comprender de manera más compleja las problemáticas del contexto, asumiéndose como un ejercicio formativo atravesado por decisiones colectivas y por las implicaciones derivadas de estas.

Desde la mirada colectiva, la coyuntura fue asumida como un acontecimiento entrañable, mientras que la propuesta visual diseñada para el muro se configuró como algo que, posiblemente, no había sido previsto desde la observación *in situ*, generando rupturas en la dinámica del proceso. Estas rupturas no operaron como interrupciones aisladas, sino como una serie de interrelaciones que, a su vez, se entretejían con otras relaciones, produciendo una trama compleja de vínculos, tensiones y desplazamientos.

Dichas relaciones quedaron registradas como parte del proceso mismo: momentos efímeros y fugaces del encuentro, de la producción y del desarrollo del mural, desde su inicio hasta el momento en que el muro fue finalmente dejado en blanco y las columnas en gris, como último acuerdo con el cuerpo administrativo. Sin embargo, con el paso del tiempo, ese instante de ruptura comenzó a adquirir nuevas connotaciones, activando una serie de extrañezas y fuerzas que reaparecen de manera irruptiva.

Frente a este desplazamiento, que implicó recorrer una larga distancia para intervenir un muro a partir de una invitación previamente acordada, se consolidó parte del ejercicio de construcción investigativa que daba cuenta de nuestras apuestas formativas y creativas. En este escenario, se hizo visible la constante disputa que ciertos grafiti y murales sostienen con distintos entes institucionales y policiales, los cuales, de manera abrupta y sin mediación, buscan borrar o neutralizar los mensajes inscritos en los muros mediante su cubrimiento.

Estas acciones ponen de manifiesto las tensiones que atraviesan el espacio público y las formas de control ejercidas sobre la imagen y la expresión visual. El muro, en este caso, se configura como una superficie de confrontación simbólica donde se inscriben contradicciones, desacuerdos y alteraciones derivadas de las disputas entre diversos actores sociales e institucionales.

Estas fuerzas parecen revelar aquello que, en una primera lectura de la imagen, no se hacía evidente de forma inmediata, pero que fue reconocido desde una dimensión más profunda, casi como un reflejo latente del propio proceso: una capa de sentido que no se agota en lo visible, sino que insiste en retornar como resonancia del acontecimiento vivido.

En este sentido, asumir el muro como una propiedad privada, o la actividad creativa únicamente bajo la lógica del permiso para su realización, ha constituido en ciertos momentos una constante entre la visión institucional externa y la "responsabilidad" que se asume desde un lugar que busca resguardar distancias frente a lo que se dice y se hace sobre un muro.

A partir de estas primeras nociones, se establece una relación que otorga sentido y posibilita la continuidad del proceso en clave de corresponsabilidad colectiva. En este marco, emergen figuras que impulsan, motivan y orientan los trayectos de creación, así como dinámicas de apropiación de los espacios, los cuales requieren ser dispuestos y acondicionados para favorecer la acción creativa. De este modo, el surgimiento de múltiples posibilidades retorna al espacio en forma de experiencia, configurando una estructura de capas superpuestas, a manera de cebolla. En ellas, las prácticas artístico-educativas conservan la memoria de lo que las antecede, sin perder la relación con las capas que se articulan y coexisten. Así, puede hablarse de una coherencia del paisaje en relación con las acciones, los devenires y las trayectorias de los grupos y sujetos que, desde sus marcas identitarias, activan, sostienen y dotan de sentido las propuestas que dinamizan este proyecto.

El espacio público, abordado inicialmente como categoría central, convocó una serie de intervenciones que dan cuenta de su condición como lugar de producción artística y de materialización de prácticas que ocupan y resignifican los lugares en los que se inscriben. En este sentido, desde una dimensión intuitiva y, en ocasiones, difícil de aprehender del arte, emergen

cualidades propias del *site-specific*, en las que se inscriben, a modo de cicatriz, los movimientos que anteceden una escena orientada a la apropiación y a la generación de conocimiento situado.

Desde la modernidad hasta la actualidad, persisten relaciones con el arte público que se configuran como un legado en constante transformación. Así, la marca en el espacio deja de percibirse como una simple repetición para convertirse en una huella que interroga el lugar, estableciendo vínculos con los orígenes de diversas técnicas y prácticas artísticas, particularmente aquellas contemporáneas en las que incursionan el spray, el esténcil, el grafiti y el muralismo.

En este marco, la categoría de "espacio público" impulsa la emergencia de relaciones más complejas, en tanto activa dinámicas de contacto, encuentro y experiencia. El cuerpo, por ejemplo, aparece como una dimensión fundamental que transita entre lo bidimensional, lo tridimensional, lo escultórico y la acción, entre otras posibilidades. En este contexto, el cuerpo deja de entenderse como un organismo meramente funcional para asumirse como un *Cuerpo sin Órganos* (CsO), en el sentido propuesto por Gilles Deleuze y Félix Guattari: "no se trata ya de actos que deban explicarse, ni de sueños o recuerdos que deban interpretarse, sino de colores y sonidos, de devenires e intensidades que configuran la experiencia" (2012, p. 167).

No es casual que aquello que hoy acontece en el espacio abierto y público pase, en ocasiones, desapercibido ante nuestros ojos, incluso cuando se presenta como algo relativamente novedoso. Esta condición puede leerse a la luz de la noción de "esfera pública", planteada por Jürgen Habermas (1991), la cual configura otras formas de relación con las artes. Estas no solo se orientan hacia la apropiación de la calle, la ciudad y los espacios no convencionales —donde conviven múltiples subjetividades—, sino que también se constituyen como puntos de identificación colectiva. En este sentido, han propiciado que grupos y multitudes se reúnan en torno a fines comunes, en tensión con las formas del poder estatal.

De este modo, la noción de colectividad no se impone, sino que se rehúsa a separarse del disenso. Su fuerza radica en la capacidad de convocar a sujetos diversos en torno a propósitos compartidos que, más allá de enunciarse desde la lógica de la propiedad privada y del derecho de autor, buscan situarse en el centro de procesos comunales en la Universidad Pedagógica Nacional. Ya sea en semilleros, espacios de clase, proyectos de investigación o acciones democráticas organizadas, estas prácticas trascienden el vínculo estrictamente académico y se inscriben en superficies que dejan huellas físicas, como expresión de una práctica libertaria abierta a la apropiación y resignificación del espacio.

Los primeros espacios de exploración, particularmente aquellos vinculados con prácticas urbanas, surgieron a través de pequeñas intervenciones sobre muros, realizadas a partir de objetos recolectados y materiales disponibles a nuestro alcance. Se trataba de elementos sencillos, acordes con nuestros recursos. Realizábamos recorridos por espacios cotidianos —parques y barrios— en los que nos interesaban especialmente los muros intervenidos con grafitis o murales. A partir de allí, establecíamos una relación con el espacio mediada por preguntas que emergían en el momento mismo de la experiencia.

El Semillero Dermis propiciaba la construcción de consensos orientados a la realización colectiva; sin embargo, este proceso no estaba exento de dificultades en la toma de decisiones. Se procuraba favorecer una perspectiva común mediante reuniones en las que se incentivaban mesas de diálogo para debatir y revisar el rumbo de las propuestas, así como la distribución de tareas y responsabilidades que excedían el alcance individual. Entre estas se encontraban la escritura y el diseño de bocetos, la resolución técnica, documental y de gestión, así como la consolidación de alianzas y vínculos con otros espacios y escenarios afines a nuestras reflexiones. De este modo, comenzó a configurarse una serie de intervenciones en clave mural.

Las prácticas muralistas y de arte público desarrolladas desde el Semillero Dermis configuran formas de investigación-creación contextual que transforman el espacio en una superficie de memoria, encuentro y producción de conocimiento situado. Esto resulta relevante porque las experiencias narradas evidencian que el mural no opera únicamente como una imagen decorativa o como un objeto artístico autónomo, sino como un dispositivo relacional que emerge del contacto con el territorio y con las comunidades que lo habitan. En proyectos como "Corazón sembrado" en Cali y Manizales-Colombia (2017), la construcción de la imagen surge a partir del diálogo con saberes populares y ancestrales vinculados a las plantas medicinales, la memoria barrial y las experiencias de vida de sujetos concretos. De esta manera, el espacio deja de entenderse como un soporte neutro para convertirse en un escenario de interacción sensible, participación colectiva y construcción de sentido.

Figura 8. Prácticas muralistas y de arte público desarrolladas desde el Semillero Dermis



Fuentes: Fotografías del autore. Nota: Viajes conectados. Intervención mural y escultórica. Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, Colombia, 2015. Corazón sembrado. Mural escultórico y escultura. Barrio Puerto Mallarino, Acueducto del Oriente de Cali, III Bienal Internacional de Muralismo y Arte Público, Cali, Colombia, 2017. Corazón sembrado. Mural escultórico. Palacio de Bellas Artes, Universidad de Caldas, Manizales, Colombia, 2017.

En relación con el problema de investigación, este trabajo de grado permite comprender que las superficies de inscripción visual producen conocimiento desde la experiencia situada y desde las relaciones que se establecen con el contexto. Así, el muralismo se configura como una práctica capaz de activar memorias, resignificar territorios y generar procesos pedagógicos y comunitarios que desbordan la lógica tradicional de la representación artística. Las intervenciones

artísticas en el espacio público y universitario revelan que la imagen constituye un campo de tensión política y sensible donde se disputan formas de apropiación, convivencia y representación.

La relevancia de estas experiencias desarrolladas muestra cómo las imágenes inscritas en el espacio activan discusiones sobre el uso del territorio, la convivencia y las formas de habitar colectivamente. Intervenciones como “E.T. Un viaje a la luna”, (2018) realizada en la denominada “calle del pecado” en la Universidad Pedagógica Nacional, evidencian que el mural y la instalación no solo producen una transformación física del entorno, sino que también movilizan imaginarios, debates y lecturas críticas sobre problemáticas presentes en la universidad y en la ciudad.

Figura 9. Proceso de creación del Semillero de Investigación Dermis en el edificio B de la Universidad Pedagógica Nacional



Fuente: Fotografía de Miguel Ángel Tautiva, publicada posteriormente por BOGOTART en la red social Instagram[14].

Asimismo, las referencias a lugares a partir de las salidas pedagógicas, como Guatapé, la Comuna 13 o Puerto Mallarino en Cali en Colombia permiten observar cómo el muralismo contemporáneo oscila entre la memoria colectiva, la apropiación cultural, el turismo, el embellecimiento urbano y las tensiones derivadas de la comercialización de la imagen.

Estas experiencias son fundamentales porque evidencian que la imagen no actúa de manera aislada: transforma relaciones, activa conflictos, construye vínculos y produce formas de experiencia espacial que permiten comprender el espacio público y universitario como un espacio dinámico, sensible y políticamente disputado.

En consecuencia, comprender estos lugares desde las dinámicas cambiantes que los atraviesan a lo largo del tiempo constituye, sin lugar a dudas, una condición necesaria para adentrarse en su conocimiento. En estos espacios se evidencia una irrupción permanente de la imagen en relación con la historia y la memoria, marcada, en gran medida, por procesos de segregación y olvido; territorios atravesados por acontecimientos políticos que han derivado en situaciones de exilio y muerte.

En este sentido, tejer estas iniciativas en un contexto donde la memoria del pasado se diluye progresivamente puede conducir a que este tipo de propuestas murales derive en otras formas de experiencia, en las cuales las nuevas generaciones transiten sin reconocer los acontecimientos históricos que las configuran. De ahí la importancia de promover una lectura crítica, entendida como una forma de aproximarse a los textos, los contextos y las imágenes que trasciende su

[14] La imagen registra un proceso de creación vinculado al Semillero de Investigación Dermis en el edificio B de la Universidad Pedagógica Nacional. Esta interacción se relaciona tanto con los procesos desarrollados por el semillero como con las prácticas espaciales que tenían lugar alrededor de la denominada calle del pecado. El registro permite reconocer las relaciones que se establecían entre la apropiación del espacio, la producción de imágenes y el desarrollo de propuestas de carácter tridimensional.

comprensión literal. Esta implica analizarlos, cuestionarlos y valorarlos para interpretar sus significados, reconocer las intenciones y relaciones que los atraviesan y, a partir de ello, construir una comprensión propia del mundo y de la realidad. Desde esta perspectiva, la lectura crítica también permite reflexionar sobre el tipo de inscripción que se realiza en el muro y sobre las implicaciones simbólicas, sociales y sensibles que estas intervenciones conllevan.

De allí que, al reconocer esta fuerza generadora presente en cada espacio —desde una intención basada en el ensayo y error, atravesada tanto por la búsqueda de certezas como por el advenimiento de la opinión pública—, se comprenda que dicha condición forma parte constitutiva del proceso mismo. En este sentido, no es posible educar el ojo sin antes afectar la mirada. En esta línea, Roland Barthes, en *La cámara lúcida* (1989), analiza cómo la imagen incide en el sujeto desde una dimensión subjetiva, emocional y mental, subrayando que la mirada no se limita a una representación visual, sino que constituye un proceso sensible que se experimenta y se elabora internamente.

En una etapa de mayor madurez del Semillero, nos adentramos en la formulación de proyectos de investigación, reconociendo, en primer lugar, el espacio legítimo que la universidad abrió a la modalidad de investigación-creación. Esta, reconocida desde hace relativamente poco tiempo como fuente generadora de conocimiento por Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación —antes Colciencias—, configuró un nuevo marco para pensar la producción académica y las prácticas artísticas en diálogo con la investigación.

En esta coyuntura, junto con estudiantes y docentes de la Licenciatura en Artes Visuales —y, posteriormente, de otros programas—, confluyeron procesos de escritura y formulación de proyectos que implicaron el desarrollo de una perspectiva renovada frente a la intervención y la producción de conocimiento. En este contexto surgieron propuestas como “La piedragógica:

creación de un antimonumento para hacerle preguntas a una piedra" (2018), "El aula efímera: el lugar donde suceden las cosas" (2020) y "Sentir y pensar nómade: estrategias de investigación-creación en ámbitos del saber artístico-educativo entre el centro y el Pacífico sur del país, Bogotá–Guapi" (2024).

Aunque estos proyectos profundizan en problemáticas específicas, en concordancia con las apuestas del grupo y las particularidades de cada momento, el Semillero participó de manera constante en las distintas fases de su desarrollo como parte de un proceso formativo en investigación, realizando aportes significativos. En este marco, las acciones emprendidas buscaron abrir caminos y formular preguntas surgidas de la toma de decisiones colectivas, muchas veces mediadas por la diversidad de opiniones, las posturas particulares y la autonomía frente a las acciones que orientaron el devenir de los espacios compartidos.

Un elemento común en estos proyectos fue la intención de situar la pregunta por el espacio, el lugar y el paisaje en relación con dimensiones vivenciales y experienciales. Estas reflexiones se formularon a partir de interrogantes sobre las dinámicas, los significados, las memorias y la historia de la Universidad Pedagógica Nacional. En este contexto, se promovió una apropiación sensible del espacio mediante recorridos, ejercicios de reconocimiento, instalaciones, talleres, laboratorios y exposiciones, en el marco de procesos que devienen de una compleja trama de interacciones. Dichas interacciones involucran no solo perspectivas sobre los asuntos abordados, sino también los medios y las posibilidades para hacerlos realizables, incluyendo, en gran parte de las propuestas artísticas, las condiciones materiales y económicas que las sustentan.

De este modo, se buscó explorar otras formas de socialización del conocimiento, así como propiciar procesos de apropiación del espacio a partir de las propuestas desarrolladas. En este sentido, el tiempo de permanencia en la universidad condujo al reconocimiento de aspectos que

no siempre permanecen a la vista, pero que permiten construir una comprensión distinta de aquello que se produce en sus muros, sus dinámicas y las formas en que los espacios son apropiados cotidianamente. Esto implicó, además, establecer una relación más directa y abierta con el contexto universitario, capaz de reconocer las dinámicas que atraviesan a los distintos agentes que conforman el estamento institucional.

Otro aspecto que orientó el proceso investigativo, en el marco de las experiencias anteriormente mencionadas, surgió a partir de la necesidad de integrar la discusión espacial desde una perspectiva de la geografía humana en las artes. Esta iniciativa se inscribió en la conformación de la línea *Disentir: convergencias entre educación, arte y política* del programa de la Licenciatura en Artes Visuales, creada en 2015, a la cual se adscribió el Semillero Dermis como un espacio orientado al desarrollo de procesos de investigación-creación y a la realización de seminarios en el componente de profundización.

En este escenario, el programa realizó importantes aportes entre 2020 y 2025, periodo durante el cual la licenciatura adelantó una transformación de su malla curricular. Estos momentos resultaron significativos, en tanto posibilitaron la apropiación y articulación de una perspectiva humana del espacio dentro de los procesos investigativos en Artes Visuales.

El seminario “Espacialidad y Contexto”, de naturaleza teórico-práctica, proponía una reflexión en torno al papel de los procesos de creación y de las prácticas sociales desde finales del siglo XX. Este diálogo se enmarcó inicialmente en la noción de espacio social, en un periodo en el que se articuló el estudio con la práctica investigativa a partir de un acercamiento a los discursos, autores y fuentes bibliográficas abordados durante el proceso de formación en la Estudios Sociales. Asimismo, los aportes provenientes del campo de las artes, junto con perspectivas teóricas

vinculadas al arte contextual y a disciplinas afines, contribuyeron a la construcción de un conocimiento con proyecciones tanto locales como globales.

El debate, además de propiciar la socialización de las experiencias desarrolladas, buscó establecer un diálogo entre las apuestas teórico-conceptuales y el desarrollo de la imagen como elemento transversal, así como con las diversas relaciones entre creación y metodologías presentes en el proceso formativo de les estudiantes. En este sentido, el seminario permitió consolidar la relación entre teoría y práctica y, a su vez, abrir una comprensión más integrada del lugar que ocupa el espacio en las preguntas investigativas y en las apuestas de creación. Esto generó nuevas interpretaciones y motivaciones de participación desde una relación más dialógica y sensible con la imagen.

Finalmente, esta investigación busca propiciar una interpretación de aquellos trayectos —muchas veces no lineales— que, a lo largo del tiempo, han configurado relaciones y experiencias en torno a las prácticas visuales dentro de la universidad. No se trata únicamente de comprender cómo han sucedido estos procesos, sino también de vincular experiencias que, aunque no siempre fueron reconocidas explícitamente dentro de las apuestas académicas de las artes visuales, permanecieron activas mediante la acción constante de diversos agentes y participantes que habitan, recorren, intervienen y resignifican el espacio universitario a través del acto de pintar y repintar el paisaje con distintos motivos y formas de enunciación.

En este sentido, la intervención del paisaje como elemento disruptivo busca transformar nuestras propias prácticas docentes y creativas, al renovar las maneras de aproximarse a las fuentes visuales, así como los mecanismos y procesos mediante los cuales la imagen resguarda, activa y transforma sentidos sobre el espacio. Asimismo, estas experiencias permiten reconocer cómo el espacio se configura también a partir de las huellas de intervenciones pasadas, donde la relación

entre temporalidad y espacialidad da lugar a apuestas que posibilitan proyectar miradas hacia el futuro desde una comprensión dinámica y relacional del contexto.

De este modo, el devenir constante de estas prácticas implica también la renovación de técnicas y lenguajes tradicionalmente asociados a las artes, integrándolos con otras voces, perspectivas y modos de percepción. Desde esta apertura, se busca reconocer cómo la construcción visual de la universidad constituye una experiencia singular dentro de la ciudad y, en diálogo con otros contextos nacionales e internacionales, evidenciar que este lugar se ha consolidado, especialmente durante la última década, como uno de los espacios más representativos en sus dimensiones críticas, educativas, artísticas, políticas y estéticas.

Contexto de la investigación

Revalorar el sentido del paisaje de la discordia como categoría teórico-conceptual, en relación con el dinamismo de los muros de la Universidad Pedagógica Nacional, ubicada en la zona de la calle 72 con carrera 11, en cercanías del sector financiero y comercial de la localidad de Chapinero, en Bogotá, supone desbordar su lectura como simple soporte material para asumirlo como un dispositivo simbólico, político y pedagógico. Este no solo nombra el conflicto visible, sino también el campo de tensiones donde se confrontan distintos regímenes de valor, formas de sensibilidad y modos de apropiación del espacio. En este marco, la oposición y el desacuerdo que se inscriben en los muros pueden entenderse como superficies de inscripción: una segunda categoría que opera como condición productiva para la emergencia de lo político en el paisaje. Allí se configuran nódulos de sentido vinculados a actitudes, interacciones comunicativas y relaciones de poder que jerarquizan determinadas experiencias dentro de la comunidad universitaria.

No se trata únicamente de imágenes o consignas, sino de mediaciones espaciales que estructuran modos de habitar, percibir y significar el espacio universitario. En este sentido, la discordia no es una anomalía dentro de dicho espacio, sino una dinámica constitutiva. Es precisamente en esas fricciones donde los muros dejan de ser superficies neutras y se convierten en escenarios de enunciación. Allí, el espacio disruptivo se configura como aquel que emerge de la interacción entre discordia, inscripción y prácticas de significación. Se trata de un espacio que interrumpe las lógicas normativas de uso, lectura y circulación, abriendo posibilidades no previstas de encuentro y diálogo.

El *espacio irruptivo* no es un espacio dado, sino producido en la acción: emerge cuando las superficies se activan como lugares de enunciación y cuando las voces —visuales, textuales o

corporales— desbordan los marcos institucionales. En este sentido, lo irruptivo no implica caos, sino una reorganización sensible del espacio, donde múltiples capas de significado coexisten y se tensionan. De la interacción entre estas dimensiones surge una espacialidad emergente en la que convergen, se confrontan y se reconfiguran diversos sentidos.

Las prácticas que emergen en el espacio de la Universidad Pedagógica Nacional remiten tanto a los lugares imaginados por quienes lo transitan cotidianamente como a una dimensión poética que se activa en la relación entre observador y entorno. El movimiento corporal —repetido en los recorridos diarios— no es neutro: produce experiencia, articula memoria y posibilita revelaciones sensibles que configuran una pedagogía implícita del espacio. En este sentido, el paisaje de la discordia no solo se observa; se encarna y se actualiza en cada desplazamiento.

Las imágenes reproducen y disputan narrativas asociadas con la justicia social, los derechos humanos, la memoria histórica y la reivindicación de víctimas de Estado —marcadas por la indefensión, el encarcelamiento o la desaparición forzada—, así como con luchas contemporáneas relacionadas con el género y las identidades sexuales no hegemónicas. Estas inscripciones no operan de manera aislada, sino que se articulan en un entramado que vincula pasado y presente, experiencia individual memoria colectiva y espacialidad relacional.

Las rutas que atraviesan estos lugares de memoria configuran prácticas pedagógicas que interpelan éticas y estéticas institucionales. En ellas se pone en juego una tensión constante entre delimitaciones simbólicas y prácticas de cuidado social que amplían o restringen el campo de lo visible y lo legítimo. Así, el espacio universitario se convierte en un escenario donde se negocian sentidos, se confrontan imaginarios y se redefinen pertenencias.

Casos como el genocidio en Gaza[15] —junto con otros acontecimientos recientes de alcance global— evidencian que el análisis de los hechos no puede reducirse a jerarquizaciones simplificadoras. La dificultad radica en evitar la jerarquización diferencial de valor al interior de sistemas de afinidad política, creencias religiosas o identidades culturales. Lo que acontece al interior de la universidad reproduce, en clave simbólica, conflictos estructurales que atraviesan la ciudad, la ruralidad y el mundo. Estos vínculos son indisociables y revelan la universidad como microcosmos de tensiones globales.

En este contexto, los muros de la Universidad Pedagógica Nacional pueden entenderse como un archivo dinámico o un diario mural que visibiliza temas coyunturales desde una lógica comunicativa. A diferencia de los medios tradicionales, esta circulación simbólica privilegia la inmediatez gráfica, la intervención efímera y la reapropiación colectiva. No obstante, también dirige su atención a los daños asociados a conflictos internos, históricamente vinculados a marchas y movilizaciones estudiantiles, que en ocasiones han sido interpretadas como gestos revolucionarios o expresiones de beligerancia.

[15] José Manuel Barreto Ph. D. en Leyes, profesor de cátedra, Facultad de Derecho, Pontificia Universidad Javeriana, expone que la idea convencional de genocidio es eurocéntrica. El término "genocidio", acuñado por Raphael Lemkin en el contexto de las atrocidades nazis, fue posteriormente consagrado en la "Convención para la prevención y la sanción del delito de genocidio" de 1948, citando el Holocausto como antecedente. Esta se convirtió en la primera definición legal universal del genocidio, al mismo tiempo como crimen internacional y como violación de los derechos humanos. La creación de la palabra y el reconocimiento legal respondieron al Holocausto, crimen horroroso cometido en la geografía de Europa y que ocupa un lugar central en su historia y la del mundo. Crucialmente las víctimas fueron blancas: judíos europeos en la mayoría de los casos. Sin embargo, el genocidio palestino pone de presente 500 años de historia de genocidio colonial. Si lo contextualizamos en la historia del colonialismo moderno, podemos ver que el genocidio es un fenómeno no solo esencialmente europeo y del siglo XX. También existe una historia moderna del genocidio colonial desde los siglos XV y XVI, inaugurada por la conquista de América y el exterminio de cientos de pueblos indígenas americanos y de millones de seres humanos, el cual se extiende hasta hoy. Entre los genocidios coloniales podemos mencionar los del Congo, Namibia, y el de Palestina. Tomado de: Revista UNAL: Origen y carácter colonial del genocidio en Palestina. Barreto, J. M. (2024, 5 de diciembre). *Origen y carácter colonial del genocidio en Palestina*. *Periódico UNAL*. https://periodico.unal.edu.co/opinion/origen-y-caracter-colonial-del-genocidio-en-palestina

Otro aspecto que suele estar en tensión se relaciona con las lecturas de los conflictos intergeneracionales, visibles en la persistencia y resignificación de ciertas figuras históricas. La imagen icónica de Ernesto Guevara, que ha sido retratada a la entrada del auditorio León de Greiff de la Universidad Nacional, por ejemplo, ha operado como un referente que, con el tiempo, se ha ampliado hacia otras representaciones en el mismo muro, como Jorge Eliécer Gaitán, Policarpa Salavarrieta y Jaime Garzón. Y un quinto retrato, que corresponde a Beatriz Eugenia Sandoval Sáenz, "una estudiante de Trabajo Social de la Universidad Nacional y militante anarquista, conocida como 'La Negra', quien murió, por causas que aún no se han esclarecido, durante una manifestación en el campus universitario, a pocos meses de terminar sus estudios"[16]. Estas imágenes, sometidas a borramientos, reescrituras y disputas simbólicas, funcionan como un palimpsesto donde se sedimentan las luchas, las memorias y las perspectivas combativas presentes en la vida universitaria.

En suma, el *paisaje* como una categoría transversal en la relación con la imagen respecto a los muros en la Universidad Pedagógica Nacional, permite comprender un campo de fuerzas donde se entrecruzan espacio, memoria, poder, pedagogía y estética. Los muros no solo representan los conflictos, sino que también agencian la colectividad y el interés participativo que los producen, los actualizan y los ponen en circulación, convirtiéndose en un dispositivo fundamental para pensar la experiencia universitaria en relación con procesos sociales más amplios.

La categoría de *lugar* comparte, por ahora, un punto de convergencia con el uso ordinario que solemos atribuir a los significados, en la medida en que ambos remiten a procesos de

[16] Sacristán, J. F. (2024, 9 de abril). Por qué Hilda Reyes se hizo viral tras el nuevo mural en la plaza Che, de la Universidad Nacional: Quién era la mujer que aparece al lado de Galán, Policarpa y Jaime Garzón. Infobae. https://www.infobae.com/colombia/2024/04/09/por-que-hilda-reyes-se-hizo-viral-tras-el-nuevo-mural-en-la-plaza-che-de-la-universidad-nacional-quien-era-la-mujer-que-aparece-al-lado-de-galan-policarpa-y-jaime-garzon/

construcción situada del sentido, como menciona (Tuan, 2018) al hacer referencia a que el lugar significa principalmente dos cosas: “la posición en la sociedad y la ubicación espacial. El estudio del status pertenece a la sociología, mientras que el estudio de la ubicación pertenece a la geografía” (p.83). Sin embargo, la relación que empieza a buscarse en el contexto universitario permite reconocer un sentido expresivo y emocional de convivencias distintas —temporales, espaciales y divergentes—. En este punto, Tuan nos conduce hacia esa dimensión dinámica del espacio, cuando menciona que el lugar tiene «espíritu» o «personalidad»: “La gente demuestra su sentido de lugar cuando aplica su discernimiento moral y estético a sitios y ubicaciones” (2018, p. 85).

Es posible advertir cómo algunas prácticas visuales y relatos instaurados, que se dan en consonancia con los muros, se abren a un amplio abanico de posibilidades e interacciones. Estas no solo dialogan con lo social, sino también con las artes, pues allí emergen experiencias que suscitan estéticas de la presencia corporal, inmediatamente ligadas a las materialidades. En términos de Cornelius Castoriadis (1983), el imaginario instituido tiene la capacidad creativa y transformadora de la sociedad para crear nuevas significaciones, normas o instituciones, rompiendo con lo establecido; pues esta creación sociohistórica define la realidad y la identidad colectiva.

Tales relaciones configuran imaginarios mediados y en convergencia con un espacio abierto, incompleto y en constante devenir. En este aspecto, el salto, lo inesperado y lo discontinuo constituyen el lugar por el cual se acuña la potencia creadora de la imaginación. Siguiendo a Castoriadis (1997):

> La sociedad es creación, y creación de sí misma: autocreación. Es la emergencia de una nueva forma ontológica —un nuevo *eidos*— y de un nuevo nivel y modo de ser. Es

> una cuasi totalidad cohesionada por las instituciones (lenguaje, normas, familia, modos de producción) y por las significaciones que estas instituciones encarnan (tótems, tabúes, dioses, Dios, *polis*, mercancía, riqueza, patria, etc.). Ambas —instituciones y significaciones— representan creaciones ontológicas (p. 4).

Este ejercicio, entonces, nos conduce a reconocer dimensiones que no suelen asociarse explícitamente al relato del grafiti y el muralismo, pero que emergen en su relación contextual con la vida universitaria, la cultura juvenil y los saberes que allí circulan. Se trata de aprendizajes y rasgos poco explorados en la compleja trama entre lo humano y el mundo habitado. En este sentido, abrir la mirada hacia la vida humana y sus modos de aprendizaje nos aproxima, de manera insospechada, a la posibilidad de transformar, desde la base, nuestras formas de relación con el espacio, como sugiere Packer:

> Prestar atención a formas de vida humanas, a detalles sutiles en la manera de hablar y en las acciones de las personas, a los cuerpos humanos en entornos materiales, puede abrirnos los ojos a aspectos no vistos de la vida humana y de su aprendizaje; a características no exploradas de las relaciones entre los seres humanos y el mundo en que vivimos; y a maneras insospechadas de cómo podemos mejorar nuestra vida en este planeta (2013, p. 3).

Fundamentalmente, la investigación surge también como una experiencia inmersa en mi subjetividad como docente, investigador y estudiante en la Universidad Pedagógica Nacional. Me reconozco involucrado circunstancialmente en el cuidado del ser y en los senderos que nos conducen a evitar lugares desconocidos o impropios dentro de los conflictos, pero también

formando parte de la misma membrana social que se denuncia con fuerza política y educativa, y que hace posible una búsqueda mancomunada.

Esta labor nos lleva a familiarizarnos con una mirada crítica que interpela y entraña interrogantes que no pasan desapercibidos dentro de los regímenes convencionales de comunicación externa. Tales preguntas resultan vitales para comprender las problemáticas que se inscriben en los muros de la universidad, especialmente si consideramos las falencias en el sostenimiento financiero, en el marco de una cultura política colombiana que históricamente ha privilegiado los intereses privados por encima de los públicos.

De allí que la universidad pública, en relación con su planta física y con los espacios para una educación verdaderamente digna, conduzca también a problematizar el espacio que compartimos como comunidad, propiciando un debate profundo sobre las relaciones que hemos instaurado y naturalizado en este contexto.

Surgen entonces preguntas en torno al cambio paisajístico de la universidad y a su carácter público; interrogantes sobre: la configuración de los muros, los consensos en el uso de los espacios y las dinámicas territoriales que se viven en la sede de la calle 72 de la Universidad Pedagógica Nacional, donde se concentra gran parte de las imágenes de la investigación. Esta sede podría identificarse como el epicentro de las relaciones más abiertas y complejas, en contraste con otras sedes como El Nogal, Parque Nacional o los edificios de posgrado y dependencias administrativas. En todas ellas, el papel de las artes, en convergencia con lo social, revela el carácter relacional y abierto del espacio en discordia.

Se hace necesario, entonces, un permanente avistamiento de este carácter relacional y abierto del espacio, que siempre conserva algo de inesperado e impredecible, como menciona Massey:

> Como los cabos sueltos, el espacio siempre tiene algo de «caótico» (aquello que aún no ha sido prescrito por el sistema). Es un «caos» que surge de esas yuxtaposiciones circunstanciales, de las separaciones accidentales, del carácter tantas veces paradójico de las configuraciones geográficas en las que, precisamente, una cantidad de trayectorias distintas se entrelazan y a veces interactúan. En otras palabras, el espacio que, por naturaleza, es una zona de «disrupciones» (2012, p. 173).

Dicho lo anterior, asumir el espacio desde su aparente caos propende a comprenderlo como parte constitutiva de las relaciones que establecemos entre humanos. Lejos de anular posibilidades, este carácter dinámico abre la comprensión de que los procesos, tanto individuales como colectivos, se configuran como escenarios de construcción de conocimiento y de identidad, en el marco de una formación orientada a sujetos críticos.

En otras palabras, las irrupciones que acontecen en el espacio —en este caso, en la sede de la calle 72 de la Universidad Pedagógica Nacional— fueron abordadas a partir de sus muros: aquellos que habitan los edificios, pasillos, escaleras y patios, así como los que delimitan su perímetro entre las calles 72 y 73, y entre las carreras 11 y 13: “Como producto de las intrincaciones y complejidades, los entrecruzamientos y las desconexiones de las relaciones, desde lo cósmico e inimaginable hasta lo más íntimo y diminuto” (Massey, 2012, p. 173).

Estos espacios, tanto interiores como exteriores, se constituyen en superficies de inscripción simbólica donde emergen tensiones, narrativas y experiencias que interpelan la vida universitaria.

I. Estado del arte

El estado del arte que se presenta busca dar cuenta de los rasgos distintivos que configuran el contexto de la investigación en torno a los muros de la discordia de la Universidad Pedagógica Nacional. En este escenario, un conjunto de referencias emerge desde el propio lugar y se articula a partir de la historicidad y la espacialidad que configuran el entorno universitario.

De este modo, el estado del arte se configura como un ejercicio interpretativo que, a partir de los resultados analizados, permite identificar características, tendencias y vacíos en el marco social de las intervenciones en el espacio universitario público, en relación con lo que acontece sobre sus muros. Esta lectura posibilita, a su vez, reconocer una perspectiva crítica, en tanto considera tanto las presencias como las ausencias en el campo del desarrollo investigativo social y artístico, con el fin de situar la investigación en un debate más amplio sobre las prácticas artísticas y políticas que han configurado el espacio universitario a lo largo del tiempo.

Desde su carácter público, por ejemplo, se reconoce aquello que las sociedades representan en términos de lo que Castoriadis (1997) denomina la *autonomía creada*, entendida como una forma de ser sociohistórica: “Esta sociedad se cuestiona su propia institución, su representación del mundo, su representación imaginaria social” (p. 13). En este sentido, se abre a un ejercicio de pensamiento y acción política que no solo pone en tela de juicio las formas dadas de la institución, sino también el terreno posible para cualquiera de estas.

Estas consideraciones otorgan a la noción de lo público una comprensión desde un lenguaje común, en el que se articula un entramado de representaciones, símbolos e imágenes que configuran tanto sus muros como sus dinámicas cotidianas. En consecuencia, los propósitos que orientan esta investigación no provienen exclusivamente de un marco epistemológico propio de

las ciencias sociales; por el contrario, buscan poner en diálogo el valor de la imagen como producto de las artes visuales y de las prácticas sensibles e imaginativas en investigación.

En este sentido, si bien se identifican productos académicos vinculados a la línea de Construcción Social del Espacio, desde la cual se inscribe esta propuesta, resulta pertinente la revisión hacia una pluralidad epistémica. Para ello, se examinaron trabajos de grado, tesis, disertaciones, artículos y libros provenientes de los estudios sociales, la geografía humana, las humanidades y las artes visuales, con el fin de complejizar la comprensión del contexto.

Por este motivo, se reconocen principalmente antecedentes desarrollados en tres universidades públicas de Bogotá: la Universidad Pedagógica Nacional, la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y la Universidad Nacional de Colombia. Sus interpretaciones, apuestas investigativas y construcciones teóricas evidencian un acercamiento significativo en términos de documentación y análisis, lo que permite reconocer tanto la persistencia de ciertos abordajes como la escasez en las formas de apropiación conceptual dentro de la discusión.

No obstante, en el caso particular de los muros, se advierte una dualidad en los sentidos de apropiación y búsqueda. Por un lado, estos se encuentran más vinculados a prácticas artísticas; por otro lado, han sido abordados con menor alcance desde enfoques asociados a la geografía humana, sin que se evidencie una tendencia amplia o consolidada en este campo. Esta situación se replica en otros ámbitos y revela un vacío específico que, en algunos casos, dialoga indirectamente con el problema central y, en otros, se presenta como un asunto circunstancial, físico, estático o superficial.

Resulta fundamental, además, precisar la temporalidad del corpus revisado, especialmente aquel abordado durante el periodo comprendido entre 2018–2019, momento en el que se dio inicio a este estudio, y un momento posterior, 2025–2026, en el que la actualización y búsqueda en los

repositorios evidencian una tendencia más afín en torno al muralismo, el *stencil*, el grafiti, el *sticker*, el espacio público y la colectividad, particularmente después de 2020. Este recorte permite identificar tendencias, desplazamientos y nuevas apuestas —siempre inacabadas— que, lejos de clausurar el campo de estudio, abren una comprensión renovada sobre la relación entre imagen, espacio, colectividad y paisaje, categorías de interés en este lapso y a lo largo del proceso de desarrollo metodológico.

En este horizonte temporal se observa también un tránsito: desde enfoques predominantemente centrados en el desarrollo técnico de las formas de apropiación de los muros, así como en sus connotaciones metafóricas, semióticas y culturales —el ícono, lo representacional o la abstracción—, hacia perspectivas que comprenden la imagen como un acontecimiento situado, capaz de activar vínculos, disputas y reconfiguraciones en el espacio público-privado y en la relación entre el adentro y el afuera.

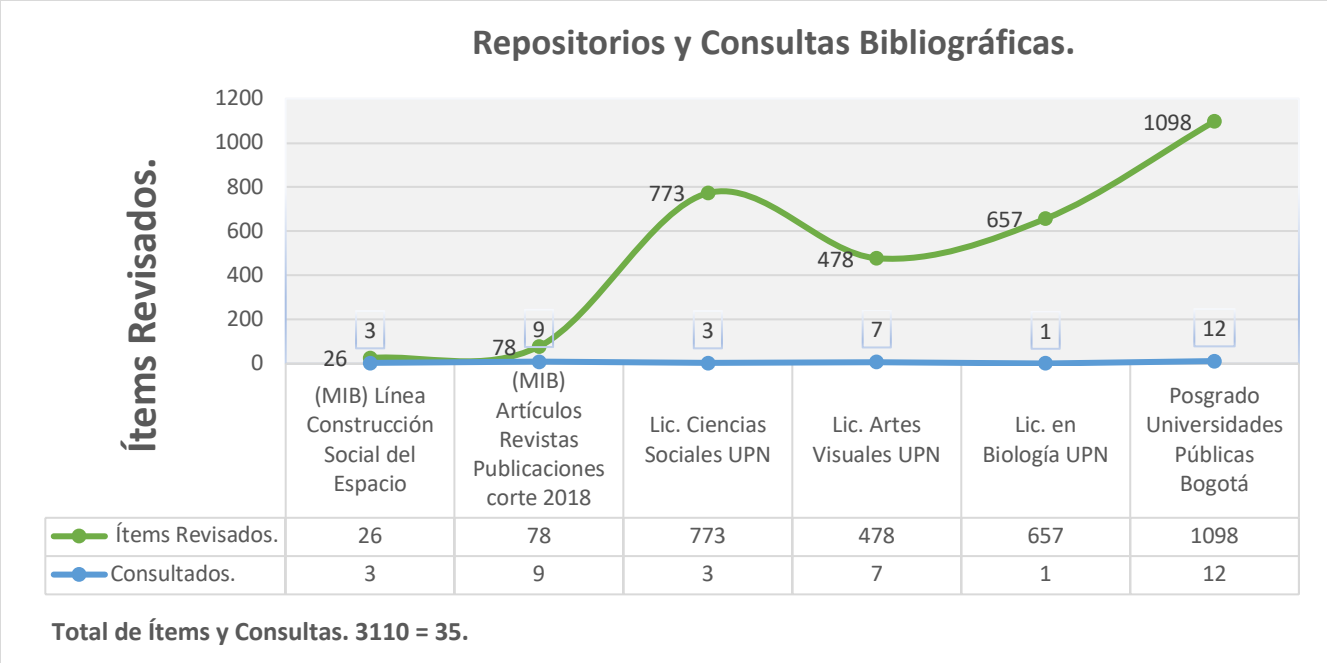
En esta relación, la noción de "discordia" emerge como un concepto articulador dentro del presente estudio, pues no se asume únicamente como un recurso nominal ni como parte del título del proyecto, ni tampoco como un asunto moral aislado de los desafíos de la época. En este sentido, según Zemelman y Valencia (2010), se alude a "una época abrumada por sus conquistas y certidumbres, pero dominada por el espíritu deshumanizado y deshumanizante, donde convive el progreso técnico-científico con una creciente pobreza del pensamiento" (p. 10).

Desde esta perspectiva, la discordia se configura como una articulación de relaciones entre la imagen, la palabra y lo sensible, así como con otros conceptos que amplían —o tensionan— su uso en términos de dinámicas de interactividad, colaboración y apuesta formativa y política, tanto en el ámbito individual como en el colectivo.

De este modo, la discordia configura un campo de tensiones en el que cada uno de estos elementos subsiste en interdependencia, generando un circuito dinámico que complejiza la comprensión de lo público en relación con la autonomía, la accesibilidad y la territorialidad. Así, lo público deja de entenderse exclusivamente como un plano de representación para asumirse como un acontecimiento de intervención que interpela, transforma y da lugar a configuraciones posteriores, las cuales son continuamente debatidas, resignificadas y analizadas en los escenarios investigados.

A partir de lo anterior, resulta necesario precisar la manera en que se configuraron los primeros registros para el actual estado del arte (véase Gráfico1). En primer lugar, se señala el uso de un método inscrito en la línea de investigación Construcción Social del Espacio, basado en la metodología del Mapeamiento Informacional Bibliográfico (MIB), correspondiente a un estudio doctoral de análisis documental propuesto por André (2009). De este modo, se da inicio a un enfoque que se desarrolló en dos fases.

Gráfico 1. Interpretación de la productividad en relación al proyecto



Fuente: Elaboración propia.

La primera tuvo lugar durante el periodo 2018–2019, en el cual se realizó un inventario de los documentos existentes de tesis pertenecientes a la línea de investigación Construcción Social del Espacio (véase tabla 1). Posteriormente, este proceso se amplió hacia la búsqueda en revistas indexadas y artículos de investigación, en su mayoría provenientes de Colombia, España y México, y en menor medida de Brasil, Argentina y Chile. Más adelante, en la tabla 2, se presentan las revistas consultadas, los países y las instituciones de procedencia, así como el número de volúmenes revisados y seleccionados.

Tabla 1. Mapeamiento Informacional Bibliográfico, revisión de tesis de la Línea Construcción Social del espacio (MES), anterior al 2018

Año	Institución	Tipo de documento	Autor	Titulo	Categoría	Palabras clave
2008	Universidad Pedagógica Nacional	Tesis de Maestría	Montoya carvajal, Andrea	*Desrepres- Arte con trazos y manchas. Habitar la escuela por medio de la imagen gráfica*	Educación Geográfica	Habitar gráficamente, Geografía Humanística, Configuración social gráfica espacial, Holograma Espacial, Necesidades-Medios-Satisfactores.
2012	Universidad Pedagógica Nacional	Tesis de Maestría	Varón Galvis, Ruby Elena.	*Las Cruces: un territorio de estudio para la compresión de la espacialidad*	Percepción del espacio	Geografías de la vida cotidiana, Geografía de la percepción, Territorio, Barrio Las Cruces, Espacialidad cotidiana
2012	Universidad Pedagógica Nacional	Tesis de Maestría	Galindo Joya, Jorge Armando	*Leer, sentir y vivir el paisaje de un lugar: El caso del barrio Santa Inés en la ciudad de Bogotá.*	Espacio público	Sistematización de la investigación, Paisaje urbano, Estrategia didáctica, Barrio Santa Inés (1988-2010), Etnografía, Enfoque cualitativo

Fuente: Elaboración propia.

La tabla 1 hace referencia a tres tesis seleccionadas de un conjunto de 26 documentos revisados durante el año 2018, en el cual se propuso como un ejercicio de seminario, la identificación de investigaciones afines a cada proyecto de los estudiantes de la línea. En este caso, la selección no da cuenta de un tema a fin a la actual investigación, pero se eligieron especialmente por el interés en algunos conceptos.

En primer lugar, se encuentra el trabajo de Andrea Montoya (2018), el cual, si bien se inscribe en el campo de la educación geográfica, propone una interpretación de las formas de habitar de los estudiantes en la escuela a través de la imagen gráfica. En este estudio, la autora describe los significados que construyen los sujetos a partir de la producción e interpretación de dichas imágenes.

En segundo lugar, se destaca la investigación de Rubí Varón (2012), cuyo propósito es comprender, desde la geografía de la vida cotidiana y la percepción, los significados del territorio. Este trabajo aborda la espacialidad cotidiana a partir de la experiencia de los habitantes del barrio Las Cruces, en Bogotá.

Finalmente, se encuentra el trabajo Jorge Galindo (2012), que corresponde a una sistematización orientada al uso del concepto de paisaje urbano como estrategia didáctica. Su propósito es la identificación, análisis e interpretación de los factores que han incidido en las transformaciones urbanas y sociales de este sector.

En conjunto, estas tesis fueron clasificadas en categorías como territorio y territorialidad, percepción del espacio y espacio público. A partir de ello, se evidencia una relación significativa entre el espacio social, las geografías de la vida cotidiana, la percepción, la espacialidad cotidiana y el paisaje urbano como ejes conceptuales coincidentes. No obstante, dichas categorías se vinculan con el interés por comprender y explorar los núcleos temáticos desde los cuales emergió una curiosidad investigativa más abierta, lo que permitió abrir un conjunto de preguntas relacionadas con su dimensión conceptual y con un posible giro en la orientación del proyecto.

Entre las revistas revisadas se encuentran *Scripta Nova*, *Biblio 3W: Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, *Scripta Vetera*. Edición electrónica de trabajos publicados sobre geografía y ciencias sociales y Geo Crítica Investigación: tesis doctorales. Asimismo, se consultaron revistas académicas colombianas como *Ánfora*, de la Universidad Autónoma de Manizales; *Folios*, de la Facultad de Humanidades de la Universidad Pedagógica Nacional; *Pensamiento, Palabra y Obra*, de la Facultad de Bellas Artes de la misma universidad; *Anekumene*, publicación conjunta de Redladgeo y de grupos de investigación interesados en los campos de la geografía, la cultura y la educación; así como *Humanidades y Pedagogía*, también de la Universidad Pedagógica Nacional.

De igual manera, se revisaron otras publicaciones académicas relevantes en el campo de los estudios artísticos y culturales, tales como *Calle 14: Revista de Investigación en el Campo del Arte*, de la Facultad de Artes ASAB; *Estudios Artísticos*, orientada a la socialización de resultados

de investigaciones en curso o finalizadas en el campo emergente de los estudios artísticos; *Apuntes: Revista de Estudios sobre Patrimonio Cultural*; *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, creada en 2004 en la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Javeriana en Bogotá; *Memoria y Sociedad*, revista científica de la misma universidad; la *Revista de Estudios Sociales* de la Universidad de los Andes; y *la Revista Colombiana de Ciencias Sociales*.

Este conjunto de materiales bibliográficos posibilitó una primera aproximación al estado del arte y exploración conceptual que, posteriormente, sirvió como base para la construcción del marco teórico y conceptual del presente estudio. En este proceso, el Mapeamiento Informacional Bibliográfico (MIB) se amplía de una manera particular, en tanto permite *mapear* lecturas y autores provenientes de otros seminarios cursados durante la maestría, apropiando su sentido epistemológico, sus categorías conceptuales y aquellas citas textuales de interés para la investigación.

En consecuencia, este recurso surgió como un hallazgo relevante, en el que se revisaron 193 referencias relacionadas con el estudio del espacio y el lugar desde la geografía humanística, así como con perspectivas contemporáneas de la geografía cultural. Este corpus aborda temas como el giro visual, los diagramas en la construcción de saberes, el giro pictórico en relación con la revolución científica del siglo XVII, la razón diagramática, el ciberespacio, los mundos virtuales y los territorios del saber, las figuras narrativas de la geografía humana, así como reflexiones sobre la geografía contemporánea, sus giros, fragmentaciones y nuevas formas de unidad en el pensamiento espacial.

Tabla 2. Mapeamiento Informacional Bibliográfico (MIB), (2018–2019)

Revista	País	Institución	Nº de volúmenes revisad	Nº revistas seleccionadas	Años	Palabras clave vinculantes
Scripta Nova	España	Universidad de Barcelona.	21	22	2010-2017	paisajes en guerra, geografía de la percepción, subjetividad, nómada, identidad relacional, Heidegger, lugar, identidad relacional, arte, contemporáneo, experiencia espacial, contextos educativos, inter-transdisciplinariedad, geografía, arte, espacios de entendimiento, percepción del
Biblio 3W: Revista Bibliográfica de Geografía y	España	Universidad de Barcelona.	22	5	2005–2015	espacialidad, imágenes, mirada, arte, estética laboral, simbólica obrerista, espacio público, arte público, lugar, tras-lugar, post-lugar, lugar
Scripta Vetera	España	Universidad de Barcelona.	1	1	1998	–
Geo Crítica Investigación: Tesis doctorales	España	Universidad de Barcelona.	–	–	–	–
Ánfora	Colombia	Universidad Autónoma de Manizales.	44	10	1994–2012	espacio público, lucha de clases, murales políticos, grafiti, vanguardia, revolución, ética, estética, política, responsabilidad socia, neoliberalismo, cultura de la esperanza, justicia,
Folios	Colombia	Universidad Pedagógica Nacional.	42	3	1990–2018	Memoria, identidad, subjetividad, actores sociales, construcción social, investigación, espacio geográfico, espacialidad, formación en
Pensamiento, Palabra y Obra	Colombia	Universidad Pedagógica Nacional.	20	8	2008–2018	Contemporaneidad, crisis de los relatos, sujeto escindido, experiencia, arte, cognición, conciencia, presencia, experiencia, experiencia estética, juicio crítico, arte, estética, sentimiento, emoción, metáforas, espacio, abstracción
Anekumene	Latinoamérica	Redladgeo / Redes de investigación en geografía.	9	2	2011–2015	Educación informal; espacialidad; lugar.
Humanidades y Pedagogía	Colombia	Universidad Pedagógica Nacional.	7	0	(Desconocido) 2015–2016	–
Calle 14: Revista de Investigación en el Campo del Arte	Colombia	Universidad Distrital Francisco José de Caldas (ASAB).	23	6	2007–2018	capitalismo cultural, factor de identidad y distinción, simbólico, cultura, cultura popular, gusto, experiencia, estética, trashumancia de los símbolos, imagen superviviente, estructura del imaginario, poder simbólico, arte alegórico,
Estudios Artísticos	Colombia	Universidad Distrital Francisco José	4	0	2015–2018	–
Apuntes: Revista de Estudios sobre Patrimonio	Colombia	Pontificia Universidad Javeriana.	24	1	2004-2016	Artes visuales, muralismo, pintura mural, mujeres en el arte, arte y sociedad.
Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes	Colombia	Pontificia Universidad Javeriana.	23	2	2004-2018	Grafite Reverso, intervenções Artísticas, fotografía, retrato, subjetividad, investigación participativa.
Memoria y Sociedad	Colombia	Pontificia Universidad Javeriana.	43	0	1995–2017	–
Revista de Estudios Sociales	Colombia	Universidad de los Andes.	64	11	1998–2018	Desarrollo moral, Estética, arte, interpretacionismo, Schiller, Günter Abel, Estetización de la política, estética de la política, política de la estética, Walter Benjamin, Jacques
Revista Colombiana de Ciencias Sociales	Colombia	Universidad Católica Luis Amigó.	5		2016–2018	Política educacional, universidad.
Revista de Educación Espacios en Blanco	Argentina	Facultad de Ciencias Humanas; Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires	–	1	2017	Profesión académica; trabajo académico; profesores de universidades públicas; universidad argentina.
Ciencia Ergo Sum	México	Universidad Autónoma del Estado de México México	–	1	2012	resiliencia, optimismo, pesimismo, adolescentes.
Revista Colombiana de Educación	Colombia	Centro de Investigaciones de la Universidad Pedagógica	–	1	2010	Educación superior, historia y filosofía de la educación, sociología de la educación, escuelas confesionales, financiamiento, laicidad, universidad pública, Colombia
Revista de estudios latinoamericanos	Chile	Universidad de Chile, Instituto de Arte	–	1	2029	Sociologia de la educación, educación superior, cultura, identidad, educación pública, América Latina, universidad, integración social
Alpha (Osorno)	Chile	Universidad de Chile.	–	1	2016	Geografía humana, oesia, estética, espacio, experiencia estética, sensibilidad,
Revista docencia universitaria	Colombia	Universidad Pedagógica Nacional	–	1	2014	Educación media y media superior, jóvenes, experiencia, proyecto de vida, construcción de sentido, escuela, grafiti, experiencia estética
Psicologia em revista	Brasil	Universidade Federal de Santa Catarina,	–	1	2007	Artes visuales, estética, ciudades, experiencia estética

Fuente: Elaboración propia.

De igual manera, se revisaron aportes relacionados con la filosofía y la política de la espacialidad, el concepto de espacio social y diversos capítulos que exploran las relaciones entre las ciencias sociales y las ciencias naturales.

En cuanto a los enfoques, la búsqueda procuró sistematizar la información a partir de categorías analíticas, con el fin de evaluar su pertinencia y correspondencia con los intereses de la investigación, más allá de una identificación de palabras clave. En este proceso, la experiencia —entendida como catalizadora del encuentro y como posibilidad de asumir las artes desde la dimensión relacional del espacio— se consolidó como un eje transversal hacia la indagación del espacio universitario, que más adelante se delimita específicamente en el marco de la universidad pública.

Estas fuentes, derivadas del mapeo bibliográfico (MIB) realizado al inicio de la construcción del estado del arte, aunque se sitúan en una fase embrionaria de la investigación, orientaron la búsqueda de artículos y libros que configuran un panorama intelectual general del anteproyecto. No obstante, adquirieron mayor relevancia en la medida en que permitieron identificar registros vinculados con el planteamiento del problema, el cual se consolidó en una etapa posterior a partir del hallazgo de trabajos de grado, tesis y disertaciones en repositorios académicos.

Este primer momento, sustentado en una revisión exhaustiva de revistas y artículos, no evidenció abordajes en los que convergieran de manera integrada las relaciones entre los conceptos de discordia, espacio, lugar, universidad, grafiti, mural, paisaje e imagen. No obstante, los resultados obtenidos permiten identificar, a modo de primeros cimientos, una tendencia a tratar estos temas de forma fragmentada, como conceptos y categorías independientes, si bien inscritas

en un horizonte de carácter holístico, desde el cual es posible reconocer afinidades con la presente propuesta.

A su vez, hasta el año 2018 —según las fuentes consultadas en repositorios de pregrado y posgrado— se observa que numerosas investigaciones (trabajos de grado y tesis) se encontraban aún en fases de desarrollo. Esto sugiere que la actualización de las bases de datos en años posteriores, particularmente a partir de 2020, evidencia una mayor cercanía epistémica con los intereses aquí planteados. En este sentido, la universidad comienza a comprenderse no solo como un lugar de convergencia, sino también como una categoría temporal atravesada por acontecimientos políticos y sociales del país, especialmente en el contexto del estallido social en Colombia y, posteriormente, en el marco del cierre del ciclo crítico de la pandemia por COVID-19. Estas coyunturas permitieron comprender la emergencia de nuevas problemáticas y sensibilidades que inciden directamente en las formas de habitar, representar e intervenir el espacio universitario.

De manera transversal a la búsqueda, se comprende dentro de los trabajos investigativos que la palabra arte como es un campo de estudio amplio más que una categoría, esto porque permite situar el horizonte de producción y reflexión, pero a su vez porque es más común ver en otras discusiones dónde se ubica el foco del campo, ya sea el espacio o lo social, en las que se hacen presentes. No obstante, se focaliza la atención en los autores y marcos teóricos en relación a las artes, en tanto se ofrecen aportes específicos y pertinentes para el desarrollo del presente estudio.

Es así como se encuentran publicaciones como, “Filosofía y tragedia: la experiencia estética como lugar de reconciliación” de María del Rosario Acosta (2005) publicado en la revista *Folios*, de la Universidad Pedagógica Nacional. Allí, tras un breve recorrido histórico por los problemas clásicos de la estética, la autora introduce la tragedia como el espacio privilegiado para

la realización de la propuesta estética romántica. Su interés radica en evidenciar la vigencia del pensamiento estético romántico en relación con lo trágico, comprendiendo la experiencia estética como un lugar de reconciliación frente a las fracturas de la modernidad. En este sentido, plantea de manera alegórica una perspectiva que la estética y el arte en general deberían asumir hoy en el mundo:

> La estética, como lo han mostrado algunas de las reflexiones del último siglo, debe poder ser entendida más ampliamente como un modo de pensar nuestra posición en el mundo, un modo de pensar que no se queda sólo en el pensamiento, sino que, al contrario, implica a la vez un actuar permanente y un actuar transformador, porque sólo allí, en el acto, en la creación, se da la posibilidad de una verdadera comprensión (Acosta, 2025, p. 25).

Por su parte, la revista *(pensamiento), (palabra)… Y Obra*, de la misma Universidad se encuentra el artículo "Experiencia como campo de relación entre el arte y la pedagogía" de Carlos Sepúlveda (2009), el cual parte de considerar la relación arte-pedagogía a la luz del concepto de experiencia en la contemporaneidad. Desde esta perspectiva, al reconocer la vida contemporánea como escenario de crisis de los grandes relatos; se plantea que "el sujeto escindido de hoy se rehúsa a asumir su experiencia de estar en el mundo, cerrando los ojos frente a los aconteceres sociales, políticos, económicos, éticos y estéticos" (Sepúlveda, 2009, p. 12). En este sentido, la experiencia se configura como un campo problemático y, a la vez, como una posibilidad de rearticulación entre arte y formación.

En este contexto, los planteamientos que siguen emergen de diversas relaciones que enriquecen el análisis, tales como los vínculos entre arte y ciencia, la representación gráfica del espacio, la humanización del espacio y el arte efímero. Estas categorías conceptuales se configuran

como ejes de lectura que permiten articular y comprender los distintos enfoques presentes en los artículos consultados, aportando así a la construcción analítica de la investigación.

El artículo "Arte y ciencia: el arte de pensar con arte" escrito por Amador Roberto (2009) y publicado en la *revista (pensamiento) (palabra)… Y Obra*, propone que las obras de arte no agotan el campo del arte mismo, sostiene que el arte es, ante todo, una forma de pensamiento —un pensamiento extremo— que atraviesa la cotidianidad y habita en cualquiera de nosotros, aunque pueda alcanzar expresiones límite en la figura del artista y en la obra. Asimismo, se plantea que la estética no se reduce a la sensibilidad aislada, sino que constituye una experiencia en la que emoción y pensamiento se integran como pensamiento con sentimiento.

También, se identifica en la *Revista Calle 14* de la Universidad Distrital el artículo de Hortencia Mínguez (2013): "La representación gráfica del espacio: hacia la humanización del espacio urbano a través del arte efímero". Un texto que ofrece una revisión histórico-cultural sobre las formas en que el ser humano ha representado bidimensional y gráficamente el espacio. Para ello, establece un recorrido por diversas maneras de ver y concebir el mundo, desde las manifestaciones prehistóricas hasta prácticas contemporáneas del arte urbano. En este marco, la autora alude a artistas como Felice Varini, Erik Johansson, Aakash Nihalani y Liu Bolin[17], quienes se destacan por intervenir el espacio urbano mediante propuestas que transforman lo inmaterial que envuelve la urbe en una experiencia efímera, interactiva y perceptivamente disruptiva. Este artículo resulta relevante en tanto vincula representación, percepción y espacio urbano desde una perspectiva estética y experiencial, además evidencia cómo el humano ha ideado distintas formas de representar el espacio a través de la gráfica y el arte en general:

[17] Otros autores contemporáneos dignos de nombrar son Axel Peemoeller, Panya Clark Espinal y George Rousse.

> De lo mágico a lo simbólico, de la geometría euclidiana a la visión gestáltica, diferentes artistas han sabido condensar con frescura cómo el espacio, aún inaprensible, inmaterial e imperceptible para el ser humano, puede materializarse a través de sus intervenciones urbanas. Obras que aglutinan verdaderas experiencias espaciales en cuanto sorpresivas, interactivas y efímeras, a la par que son increíblemente reivindicadoras del encuentro, la reflexión y la distensión social (Mínguez, 2013, p. 65).

Aunque en los anteriores artículos no se establece una relación directa con el contexto universitario —en la que se articulen explícitamente el arte, el espacio o las prácticas muralistas—, Adrián Serna (2013) agrupa en su artículo: "Una historia en un mundo primordial: una reflexión sobre arte, ciudadanía y universidad" publicado en la *Revista Calle 14*, diversos conceptos que adquieren un carácter significativo para la investigación. Estos aportes permiten reconocer conexiones conceptuales relevantes, en tanto abordan dimensiones como la construcción simbólica del espacio, las prácticas estéticas situadas y las formas de interacción entre arte, territorio y comunidad, ampliando así el campo de comprensión desde el cual se configura el presente estudio.

En primer lugar, propone modos de relacionar el arte, la ciudadanía y la universidad desde los horizontes de lo simbólico. Serna (2023) organiza el relato en cuatro momentos: en un primer momento establece el estatus de la alegoría y del arte alegórico; en un segundo momento reflexiona sobre la distinción clásica entre lo sagrado y lo profano, subrayando la función del arte alegórico en la representación de la fuerza simbólica del Estado; en un tercer momento analiza la relación entre Estado y arte alegórico a propósito de la escuela como instancia de socialización y, de manera específica, de la universidad como institución social; finalmente, plantea una discusión sobre las relaciones entre cultura y arte, advirtiendo los riesgos que implica la colonización del mundo de la vida por parte de la lógica mercantil.

Sin embargo, en cuanto a los asuntos de la educación, exactamente al referirse al diseño y construcción de campus universitarios, como el de la Universidad Nacional, apunta que, debido a los recortes presupuestales, la universidad cada vez está más depauperada, cada vez más desarreglada por la ausencia de criterios en materia de planificación física:

> A los problemas de la infraestructura física se suma también ahora la privatización de la función estética por parte de los propios actores de la vida universitaria, entre ellos los estudiantes, quienes no consideran bueno delegar la representación de sus causas en las manos del artista, cosa que fuera tan común en otras épocas cuando tales causas entrañaban profundas solidaridades, incluso fraternidades sentidas. Algo queda aún en los muros de nuestras universidades de ese viejo arte que fuera producto de la delegación que hicieran los estamentos en sus artistas, quienes procuraban concitar los espíritus, asociar las gentes, arrear las acciones colectivas, elevar a planos trascendentes las razones más inmediatas. Toda una vocación por la sensibilidad del otro, es decir, una vocación hacia lo público. Ahora, por el contrario, en medio de la caridad democrática, cada cual se reclama artista exclusivo de lo que cree, por pequeña que sea la creencia, incluso por pequeño que sea el talento, lo que ha suscitado una proliferación de marañacos contra la arquitectura universitaria, con mensajes que se anulan entre sí, que no pretenden decir nada a otros, donde todo se dice para sí mismo, lo que conduce a que la generación inmediata no tenga legado distinto al vacío de lo incomprensible, condenada a estudiar en las miserias que le deja el individualismo de nuestro tiempo (Serna, 2023, pp. 36–37).

Finalmente, aunque el artículo dialoga con diversos marcos teóricos, privilegia referentes como Aby Warburg, Erwin Panofsky, Gilbert Durand y Pierre Bourdieu, lo que sitúa la discusión en el cruce entre historia del arte, estudios del imaginario y sociología de la cultura.

Desde otro enfoque, Fernando Escobar (2008), en la revista *(pensamiento) (palabra)… Y Obra*, publicó: "Apuntes sobre las prácticas artísticas y algunas perspectivas de su actividad en el espacio universitario", donde analiza procesos innovadores del arte desarrollados fuera de los espacios convencionales —como galerías o museos— durante las últimas cinco décadas. El autor señala cómo las figuras del artista-docente, artista-gestor cultural y artista-activista operan en la intersección entre prácticas artísticas, comunicación política y activismo cultural.

Estas transformaciones han generado nuevas formas de pensamiento en los ambientes de producción artística, incidiendo en los centros académicos y configurando la práctica artística como una pedagogía ética, política y pública. De ahí que, para el autor, una gran tarea del espacio de formación artística dentro de la universidad no se ha asumido coherentemente:

La inquietud de fondo gira en torno a la práctica intelectual como tal, que es sencilla-mente "lo que los actores del campo hacen" (Escobar, 2008, p. 44), y que articula elementos conscientes e inconscientes, es decir, no existe un control total de todo lo que se hace dentro de la universidad, de tal suerte que muchos de sus productos y prácticas son más una expresión crítica del estado institucional de las cosas, que su representación oficial (Escobar, 2008, p. 44).

En un registro distinto, se encuentra en el campo de la psicología y particularmente la psicología positiva, el artículo de Norma González y José Valdez (2012): "Optimismo-pesimismo y resiliencia en adolescentes de una universidad pública" donde se plantea un enfoque diferente a los anteriores hallazgos al situarse en el contexto de estudiantes de bachillerato vinculados a una Universidad Pública en la ciudad de Toluca, Estado de México. Aunque la propuesta no es completamente ajena a concepciones anteriormente abordadas, causa curiosidad que su análisis se orienta a la descripción de variables asociadas a la resiliencia, particularmente el optimismo y el pesimismo, con el propósito de comprobar —desde el enfoque de la psicología positiva— la

relevancia de las fortalezas y de las virtudes individuales como vía para mejorar la calidad de vida y el bienestar.

Se presenta un muestreo no probabilístico de tipo intencional, donde la muestra estuvo formada por un total de 300 adolescentes de ambos sexos (118 hombres, 182 mujeres) entre 15 y 17 años de edad y cuyos resultados indican que los participantes, clasificados como resilientes, presentan mayores niveles de optimismo y menores niveles de pesimismo en comparación con los no resilientes.

Asimismo, el análisis estadístico (t de Student) muestra diferencias asociadas a mayor pesimismo en el caso de las mujeres. Aunque este estudio se sitúa en el campo de la psicología, amplía la comprensión del contexto universitario como espacio de configuración subjetiva.

Por su parte, Alicia Aguilera (2010) en su ensayo "A 200 años de herencias y herejías en la Universidad Pública Colombiana", publicado por la Universidad Pedagógica Nacional, propone una revisión histórica del sentido de lo público en la universidad colombiana. La autora plantea dos tesis centrales: en primer lugar, sostiene que el ideario de universidad pública se apropió de manera impostada como herencia colonial no superada, marcada por una débil separación entre Iglesia y Estado; en segundo lugar, muestra cómo dicho ideario se ha reconfigurado a partir de las luchas estudiantiles que han exigido mayor autonomía, democracia y financiación.

Desde esta perspectiva, refundar el sentido de lo público implica interrogar históricamente nociones como gratuidad, universalidad y laicidad. Donde el debate retoma la configuración de la universidad pública colombiana, en la que es importante mencionar que el ideario no es monolítico, y esto responde a que las luchas estudiantiles y sociales han dotado de otros significados el sentido de lo público en la universidad:

> En el siglo XX la identidad de la Universidad Pública adquiere rasgos propios, que la van a diferenciar de la universidad privada no solo por sus formas de financiación, sino por los procesos y las experiencias vitales que constru-yen y constituyen a los sujetos que la transitan (Aguilera, 2010, pp. 223–224).

Así, Aguilera (2010) propone una perspectiva distinta, al dotar de nuevos significados el sentido de lo público en la universidad. Su planteamiento está centrado en la lucha por la autonomía y la democracia, así como a la consolidación de proyectos sociales que configuran la universidad como un espacio común. En este marco, se resalta su papel en el desarrollo y la promoción del pensamiento crítico y del conocimiento científico, sin dejar de lado los procesos históricos de lucha y las condiciones de existencia de la universidad pública en el contexto colombiano.

En cuanto al campo de la geografía, se consideran los postulados de Sonia Vanzella Castellar y Nubia Moreno (2014) respecto a "Espacio geográfico, giro espacial y geografías de la vida cotidiana" de en el que retoman el *giro espacial* de los años noventa para destacar cómo los espacios comunes y significativos de la vida cotidiana se constituyen en escenarios pertinentes de investigación. Estos espacios se destacan como fuentes de estudio en tanto revelan formas de habitar, significar y producir territorio por parte de sus habitantes.

Esta primera síntesis de selección documental da cuenta de una convergencia entre varias categorías emergentes, pero centrales de la investigación: experiencia, estética, espacio, universidad y arte, las cuales se entrecruzan desde diferentes campos disciplinares. Asimismo, se identificaron algunos trabajos de grado que amplían la discusión desde contextos escolares, urbanos y rurales, evidenciando un interés por comprender la experiencia espacial mediada por la imagen y la percepción.

En conjunto, los documentos revisados —particularmente aquellos relacionados con la universidad pública— permiten problematizar la importancia e incidencia de la experiencia estética en el contexto social donde se inscribe la presente propuesta, la cual busca reconocer sus alcances, desde el componente espacial, en la Universidad Pedagógica Nacional. De igual manera, la búsqueda evidencia caminos implícitos y explícitos de reconocimiento de las prácticas artísticas como experiencia espacial.

Una revisión por los repositorios pregrado de la Universidad Pedagógica Nacional

Las búsquedas se centraron en la revisión de trabajos de grado y tesis consultados en repositorios y bases de datos académicas digitales. La búsqueda en el repositorio de trabajos de grado de pregrado se desarrolló principalmente en dos programas: la Licenciatura en Artes Visuales, en la cual se identifica un acervo significativo de inquietudes afines al interés investigativo, y la Licenciatura en Ciencias Sociales, donde se encontraron menos trabajos, aunque resultan valiosos por sus aportes teóricos y por su aproximación a perspectivas sociales externas al ámbito universitario. En ambos programas se evidenciaron relaciones en torno a categorías como muros, grafiti, murales, colectividad, paisaje y procesos artísticos en el espacio, entre otras.

A partir de estos conceptos, se identificaron diversos trabajos de grado relevantes para el campo de estudio, como el de Luis Rodríguez (2018), titulado: *Procesos de enseñanza del grafiti en la ciudad de Bogotá*. En este trabajo se analizan los factores que intervienen en los procesos de enseñanza del grafiti, un interés recurrente en varios de los estudios. Dada la pertinencia de estas investigaciones en el contexto de la formación de educadores, se entrecruzan la práctica de quienes realizan grafiti, las técnicas y medios de producción, y los procesos pedagógicos, con el fin de relacionar la historia del grafiti, marcada por procesos de legitimación y apropiación como forma de resistencia y expresión social. Para ello, el autor profundiza en la intencionalidad comunicativa

de esta práctica, en sus vínculos con otros campos de conocimiento y en las formas en que se adapta según el contexto en el que se desarrolla.

El trabajo de campo se lleva a cabo en una fundación social de la familia Ayara, ampliamente reconocida en Bogotá por promover diversas modalidades artísticas vinculadas a la cultura hip hop. Asimismo, Rodríguez incorpora su propia experiencia como antecedente significativo, derivado de cinco años de vinculación directa con la práctica del grafiti, lo que aporta una perspectiva situada que articula lo vivencial con el ejercicio investigativo.

Como resultado del curso de formación en grafiti, Rodríguez (2018) recoge los hallazgos del proceso, integrando dimensiones históricas, técnicas y reflexivas. En este espacio pedagógico, con la Fundación Familia Ayara propone mesas redondas y foros de discusión en torno a temas como la ilegalidad, el anonimato y su relación con el campo del arte, entre otros. Finalmente, el trabajo evidencia un tránsito desde los espacios institucionales hacia escenarios no hegemónicos, donde la práctica del grafiti circula, se resignifica y se transforma.

El trabajo adopta un enfoque cualitativo desde la teoría fundamentada. A partir de una revisión documental, se construye un marco histórico del grafiti que, posteriormente, articula con un ejercicio de observación participante en el desarrollo de un taller. En una fase final, aplica una serie de entrevistas con el fin de evidenciar características propias de la práctica. Este proceso le permite contrastar los hallazgos teóricos con los empíricos y, de este modo, definir los factores que inciden en los procesos de enseñanza del grafiti en la ciudad de Bogotá.

Como parte del marco referencial, se incorporan documentales que han marcado hitos en la comprensión de esta práctica, tales como Style Wars[18], Exit Through the Gift Shop[19] y Pinto

[18] Documental musical que data de 1983, por el cineasta Tony Silver, reseña a neoyorquinos que practican break dancing y grafiti.
[19] Película británica-estadounidense de 2010, dirigida por el famoso artista callejero Banksy.

con lata[20]. Estas producciones se configuran, además, como puntos de partida para comprender el desarrollo histórico del grafiti desde sus primeras manifestaciones en América del Norte —particularmente en la ciudad de Nueva York—, así como su expansión hacia Europa central, con especial énfasis en Alemania —especialmente Berlín— e Inglaterra, con focos relevantes en ciudades como Londres y Bristol, reconocidas también como escenarios clave en la emergencia de artistas contemporáneos del grafiti.

En la revisión bibliográfica se destacan algunos textos sobre el grafiti en Bogotá como "Más que muros", publicado por BOGOTART en IM Editores y presentada en la Feria del Libro de 2016. Allí, Luis Rodríguez (2018) señala que las imágenes suelen estar acompañadas de información como el título, el año de elaboración, el autor, la ubicación y una breve reseña. Sin embargo, esta sistematicidad no se presenta en todos los casos. En palabras del autor: "principalmente las imágenes que fueron elaboradas por medio de becas y convocatorias generadas por IDARTES son las que cuentan con una descripción elaborada, y aquellas obras que no están bajo estas condiciones no son correctamente referenciadas en la publicación" (Rodríguez, 2018, p. 20).

De igual manera, se hace referencia a la publicación *Hable ahora, calle para siempre: Democracia, cultura y nuevas ciudadanía* (Alcaldía Mayor de Bogotá, 2014), elaborada como ejercicio de rendición de cuentas sobre los procesos desarrollados en el sector artístico desde el año 2010. En esta, el apartado titulado: "Bogotá, una urbe que vibra con los grafitis", escrito por Marcelo Arroyave, presenta un panorama de las dinámicas de esta práctica en la ciudad.

Otro ejemplo de publicaciones provenientes de la institucionalidad es el resultado del convenio número 1196 del año 2015 del Instituto Distrital de las Artes (IDARTES), del cual surge

[20] Primer documental venezolano sobre grafiti, lanzado en el 2011 y dirigido por Fernando Andres Toussaint.

el libro “Hablando desde los muros: miradas del grafiti en Bogotá”. En este se plantea que “ubicar el proceso de creación del graffiti en contacto directo con otros campos de estudio […] permite analizar las distintas facetas por las que puede atravesar el grafiti de acuerdo con su finalidad” (Rodríguez, 2018, p. 21).

Un caso similar se presenta en el trabajo de grado “De lo pictórico a lo patrimonial: el mural como práctica artística y pedagógica en la construcción de identidad en Usme” de Jeisson Quiñones (2022), en el cual se plantean procesos pedagógicos y artísticos orientados a indagar la concepción del patrimonio cultural entre los habitantes de Usme Pueblo. Dichos procesos parten de sus propias comprensiones y formas de reconocimiento del territorio local, proyectándose hacia una construcción colectiva de carácter identitario. Asimismo, se aborda la concepción del espacio público como escenario de encuentro. En este sentido, Quiñones (2022) concluye que el mural, como práctica artística y pedagógica:

> propicia la construcción de la noción de identidades colectivas desde las artes visuales, ya que tiene la potencia de generar en las comunidades discusiones simbólicas en sus territorios. El mural es entonces un lugar de diálogo entre todos los actores que se involucran en el proceso creativo y visual (p. 48).

También se aborda el mural como una cartografía social, puesto que es una herramienta que puede encontrarse en múltiples enfoques investigativos de carácter cualitativo:

> …el muralismo como práctica de cartografía social permite un acercamiento de la comunidad a su espacio geográfico, social, económico, histórico y cultural, a través de la representación de la imagen colectiva que tienen los miembros de la comunidad de su territorio. Permite devolver los resultados de la investigación a la misma comunidad, con

> el fin de resolver conflictos y comprender mejor su propia realidad social (Quiñones, 2022, p. 68).

Por su parte, en el trabajo de grado de William Torres (2024), *El muralismo como posibilitador de la construcción de identidad en torno a procesos de memoria colectiva en la Universidad Pedagógica Nacional desde el año 2018–2023* —desarrollado con miembros de la Universidad Pedagógica Nacional—, se identifica el muralismo como práctica artística vinculada a procesos de construcción de identidad, enmarcados en dinámicas de reivindicación y memoria colectiva.

La anterior investigación se aproxima de manera significativa al contexto de la presente propuesta, en tanto promueve comprensiones asociadas al reconocimiento y la apropiación del territorio. Asimismo, plantea la construcción colectiva de diálogos que resignifican las relaciones entre los participantes. Metodológicamente, se inscribe en un enfoque cualitativo de carácter sociocrítico, apoyado en técnicas de recolección etnográfica. Como resultado, se desarrollan diversas piezas murales a través de espacios de interlocución pedagógica que favorecen la construcción de identidad.

Del mismo modo, el muralismo es concebido como un recurso fundamental para promover el diálogo intercultural y abordar problemáticas sociales contemporáneas en el ámbito universitario. A su vez, Torres (2024) señala la ausencia de una política institucional orientada al archivo y registro de las apropiaciones simbólicas en el campus, así como la precariedad en la asignación de recursos destinados a proyectos artísticos relacionados con la memoria y la apropiación. Esta situación, según el mismo autor, se ve limitada por la falta de consolidación de tradiciones institucionales y debilita los vínculos con la comunidad universitaria al imponer discursos y formas de apropiación distantes de sus propias necesidades.

> El muralismo ha sido utilizado en la universidad como mecanismo de denuncia y reivindicación de la memoria, pues en sus muros se han plasmado las realidades históricas y se ha dejado huella en la rememoración social del territorio. Festivales de música, danza y poesía —como el Festival por los Derechos Humanos, la Semana por la Paz o las conmemoraciones del Día del Maestro— han dinamizado la memoria colectiva y las narrativas históricas de los miembros de la universidad (Torres, 2024, p. 17).

Desde esta perspectiva, Torres (2024) reconoce la existencia de vacíos en la memoria institucional, lo que lo conduce a proponer la recuperación de relatos y metarrelatos históricamente marginados. En este sentido se confirma que "no solo se busca reflexionar sobre dichas ausencias, sino también propiciar su resignificación mediante prácticas artísticas, entendiendo los murales como archivos de memoria" (Torres, 2024, p. 18).

En consecuencia, Torres recuerda que "la institución se configura así como un epicentro de construcción identitaria, de reivindicación social y de encuentro colectivo, en el que participan comunidades indígenas —como el pueblo Misak y la guardia indígena—, así como diversos colectivos históricamente marginados" (2024, p. 21). Estos procesos fortalecen el sentido de pertenencia institucional, contribuyen a la consolidación del tejido comunitario y refuerzan los procesos identitarios en la universidad, articulándose con la formación pedagógica y con acciones educativas que emergen de las dinámicas socioculturales del contexto universitario.

En esta línea analítica, resulta relevante la noción de "sensaciones topofílicas", entendidas como manifestaciones afectivas vinculadas a los tejidos sociales que confluyen en el espacio. Estas se interpretan como expresiones del sentido de pertenencia, en tanto posibilitan la relación entre subjetividades: "el sujeto otorga sentido al territorio y, simultáneamente, se configura a sí mismo

en dicha relación. De este modo, cada espacio se constituye de manera singular desde la colectividad que lo habita y lo apropia" (Torres, 2024, p. 22).

En esta perspectiva, Yi-Fu Tuan (2007, citado por Torres, 2024, p. 130) plantea que el espacio universitario es "más permanente —pero menos fácil de expresar—; es el sentir que uno tiene hacia el lugar, en tanto se configura como nuestro hogar, el asiento de nuestras memorias o el sitio donde nos ganamos la vida", resaltando así la dimensión afectiva y experiencial del territorio.

Asimismo, se reconoce un sólido acervo teórico que sustenta la investigación, en el que se articulan perspectivas sobre la práctica colectiva (Hernández, 2015), la apropiación simbólica (Jean, 2020), la memoria colectiva (Manero, 2005) y el diálogo de saberes desde Paulo Freire (1997), lo cual fortalece la comprensión del muralismo como una práctica pedagógica y política.

Entre los murales que más resalta el autor se encuentra el proyecto "Rostros, rastros y trazos", desarrollado por el artista Daniel Esquiza en 2016. Esta obra se constituye en un referente dentro de los procesos de memoria de la universidad. Ubicado en el edificio P, el mural presenta nueve retratos de estudiantes, docentes y trabajadores[21] víctimas del conflicto armado en Colombia. De este modo, el mural se configura como un dispositivo de memoria, denuncia y visibilización.

[21] Darío Betancourt Echeverry (1952–1999), director del Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad Pedagógica Nacional. Miguel Ángel Quiroga (1971–1998), licenciado en Ciencias Sociales de la Universidad Pedagógica Nacional y sacerdote marianista. Carlos Alberto Pedraza Salcedo (1986–2015), licenciado en Ciencias Sociales de la Universidad Pedagógica Nacional; desaparecido y posteriormente asesinado. Golson Granados (1976–2001), estudiante de la Licenciatura en Educación Física de la Universidad Pedagógica Nacional. Daniel Andrés Garzón Riveros (1987–2012), estudiante de la Licenciatura en Ciencias Sociales de la Universidad Pedagógica Nacional. Eduardo Loffsner Torres (1955–1986), trabajador de la Universidad Pedagógica Nacional y dirigente sindical. Óscar Danilo Arcos (1991–2012), estudiante de la Licenciatura en Ciencias Sociales de la Universidad Pedagógica Nacional. Cristina del Pilar Guarín (1958–1985), estudiante de la Licenciatura en Ciencias Sociales de la Universidad Pedagógica Nacional. Lizaida María Ruiz Borja (1987–2012), licenciada en Lenguas Modernas de la Universidad Pedagógica Nacional.

Finalmente, el estudio profundiza en el contexto de la Universidad Pedagógica Nacional, reconociéndola como un escenario de confrontación de realidades sociales y un territorio propicio para el desarrollo de expresiones artísticas. De acuerdo con Torres (2024), el espacio universitario alberga una notable riqueza cultural y una diversidad de saberes que, en muchos casos, permiten visibilizar nuevas identidades, así como representar luchas sociales y testimonios históricamente marginados. En otros casos, los murales reflejan la coyuntura política del país y las problemáticas que atraviesan tanto a la universidad como a la sociedad colombiana en general. En este sentido, la UPN se configura como un espacio de alto contenido conceptual y, en múltiples ocasiones, de carácter subversivo.

Por su parte, Nataly Galvis (2024), desde un enfoque feminista, presenta el proyecto de grado: *Mujeres grafiteras: resistir y re-existir*. En este caso, desde la investigación-creación —modalidad de grado en artes con más de una década de apropiación y desarrollo—, se explora la experiencia personal de una mujer grafitera, así como la de otras colegas que se reúnen para compartir sus vivencias y elaborar un manifiesto denominado: *Pararse duro*. Dicho manifiesto da cuenta de procesos de resistencia y re-existencia de las mujeres en el ámbito del grafiti, un espacio históricamente dominado por hombres.

El estudio destaca la contribución del arte urbano como una práctica de lucha por la visibilidad, mediante la cual las mujeres afirman su presencia y su voz en el espacio público. En este sentido, Galvis (2024) señala que la noción de "calle" —o, en términos académicos, el espacio público— comenzó a consolidarse conceptualmente a mediados de la década de 1960, sin desconocer desarrollos previos en la planificación urbana, como el Plan de Desarrollo Urbano Integral impulsado entre las décadas de 1920, 1930 y 1950.

Asimismo, se reconoce que las transformaciones en la vida cotidiana y en las dinámicas de encuentro han configurado nuevas formas de apropiación del espacio público. Estas transformaciones permiten evidenciar diversas maneras de habitar la calle y de establecer relaciones tanto con el entorno como entre las personas. En este contexto, Galvis plantea que dichos cambios ponen de manifiesto cómo "Salir a la calle e ir a pintar la pared es enfrentarse y resistir a las lógicas de dominación social que existen y que son ejercidas sobre nosotras, sobre nuestros cuerpos" (2024, p. 38).

En una línea similar, en el trabajo de grado en Artes Visuales titulado: *Procesos hegemónicos en el campo del grafiti en la ciudad de Bogotá* de Daniel Suárez (2025), se problematiza la tensión entre el origen emancipador del grafiti y la reproducción de jerarquías estéticas, dinámicas patriarcales y procesos de institucionalización al interior de este campo.

El estudio, en el que participan seis grafiteros y grafiteras, examina las disputas entre lo legal y lo ilegal, entendidas por Suárez (2025) como «reglas no escritas» que configuran la práctica. Desde esta perspectiva, el grafiti se configura como un campo de disputa en el que, pese a la existencia de hegemonías internas, persiste una lucha activa por sostenerlo como una práctica libre, crítica y colectiva.

En este sentido, el autor introduce la noción de "grafiti institucional" en contraste con un "arte impuro", con el fin de señalar las diferencias entre el grafiti legal y el ilegal. Como afirma el autor: "hay notables disputas y diferencias entre el llamado grafiti legal y el grafiti ilegal. Debemos entender que el grafiti, ubicado en la historia del arte desde sus inicios, se considera una ruptura en el mundo del arte, algo impuro" (Suárez, 2025, p. 45). Asimismo, sostiene que las prácticas del grafiti no solo constituyen actos estéticos, sino también políticos y simbólicos, en tanto cuestionan

los marcos de validación impuestos por la Colonialidad sobre lo que se considera legítimo o aceptable.

De igual manera, aborda el grafiti político en Bogotá como un dispositivo de memoria y resistencia frente a las múltiples violencias que atraviesan el país. En este marco, reconoce la persistencia de una hegemonía masculina dentro de la escena, evidenciada en la mayor participación y reconocimiento de los hombres frente a las mujeres. Subraya, además, que la visibilización de las mujeres resulta fundamental para despatriarcalizar el campo del grafiti, destacando la importancia de que produzcan sus propias representaciones y no únicamente aquellas mediadas por narrativas masculinas.

Suárez (2025) concluye que las prácticas de poder institucional orientadas a domesticar el grafiti guardan similitudes —"salvando las distancias"— con los procesos históricos de institucionalización del arte clásico, en los cuales se establecían los criterios para definir quién podía ser considerado artista. Esto evidencia la persistencia de mecanismos de control que inciden tanto en la formación de los sujetos como en la configuración del mercado del arte y en los significados sociales atribuidos a las prácticas artísticas.

Por otra parte, en el repositorio de la Licenciatura en Ciencias Sociales, la búsqueda no arrojó resultados significativamente distintos, teniendo en cuenta las características de los trabajos de grado previamente encontrados. De un total de 773 documentos y disertaciones, se seleccionaron tres trabajos que aportan, desde distintas perspectivas al problema de esta investigación.

El más antiguo, *Atreverse a escribirlo o fracasar en el permiso: aproximaciones al grafiti actual y sus disputas* de Julio Rayo (2018), tiene como objetivo aproximarse al grafiti desde una perspectiva discursiva, a través de categorías que problematizan su carácter vandálico y su condición de legalidad. Asimismo, propone trasladar esta reflexión a escenarios no escolarizados,

tomando como base dos conceptos: la antipedagogía y la educación de la mirada. A partir de estos, se exploran alternativas de enseñanza no formal, en las que el grafiti se configura como un eje central de análisis.

El estudio busca problematizar el grafiti y sus procesos en la formación de subjetividades, con el fin de analizar críticamente documentos e imágenes que configuran las tensiones entre el grafiti legal y el denominado vandálico. Asimismo, se interesa por observar cómo las instituciones han construido discursos de vigilancia y presunta protección en torno a los grafitis y lxs grafiterxs, particularmente desde una dimensión técnica y/o del lenguaje.

En esta investigación, Rayo (2018) aborda el grafiti como objeto de estudio, lo que resulta contrastante con otros trabajos sobre el tema, particularmente en lo que respecta al lugar de enunciación. De allí emergen perspectivas vinculadas a apuestas culturales y formas de divergencia que no se sitúan necesariamente en el ámbito institucional. En este sentido, Rayo (2018) señala:

> El grafiti ha sido un elemento catalizador de diversos escenarios, que se interpretan de distintas maneras dependiendo de los lentes con que se mire; en esta diversidad existen escenarios tales como los políticos, institucionales, vandálicos, contraculturales, publicitarios, de género, entre otros (p. 30).

Asimismo, se propone un acercamiento desde elementos identitarios que adquieren gran relevancia en la música y el baile como componentes del hip hop, los cuales configuran una práctica que define y representa a las juventudes que participan en estas expresiones artísticas, colectivas y populares. Al respecto se puntualiza:

> El graffiti ha sido parte fundamental en el hip hop; con este se ganó un espacio en las culturas 'juveniles', que además de ser un espacio para exhibir talentos, funcionaba para transmitir mensajes y denuncias de exceso de fuerza policial; hoy desbordó al hip hop, aún grita y funciona como eje de resistencia (Rayo, 2018, p. 71)

Dando continuidad a la búsqueda, se identifica el trabajo de grado de Naydu Rivera (2023): *Pintura y calavera. Una mirada reflexiva de la identidad del grafiti en el centro de Bogotá: análisis de los barrios Santa Fe y la localidad de La Candelaria*. En este estudio, la autora formula la siguiente pregunta: ¿cómo reflexionar pedagógicamente sobre las dinámicas, relaciones y conflictos territoriales que han configurado las prácticas del grafiti en la constitución del centro de la ciudad?

Desde una perspectiva espacial, la investigación reconoce el grafiti como una expresión situada, inscrita en dimensiones territoriales específicas. En este sentido, Milton Santos argumenta que el territorio es "el lugar donde desembocan todas las acciones, todas las pasiones, todos los poderes, todas las fuerzas y todas las debilidades; es donde la historia del hombre se realiza plenamente a partir de las manifestaciones de su existencia" (2000, citado por Rivera, 2023, p. 16). Esta concepción permite comprender el grafiti no solo como una práctica estética, sino también como una forma de inscripción social y política en el espacio urbano.

Rivera (2023) vincula el grafiti con la noción del derecho a la ciudad, desarrollada por Henri Lefebvre (1968) y posteriormente actualizada por David Harvey (2008), en tanto esta práctica constituye una forma de apropiación y reivindicación del espacio público. Desde esta perspectiva, el grafiti se configura como una expresión de identidad urbana que cuestiona las lógicas homogeneizantes de la globalización y la idea de una ciudad "perfecta", evidenciando, por el contrario, sus tensiones, disputas y heterogeneidades.

En relación con lo anterior, Lefebvre concibe el espacio como “el resultado de la acción social, de sus prácticas, relaciones y experiencias” (1974, citado por Rivera, 2023, p. 41), afirmando que no existen relaciones sociales sin un espacio determinado, ni espacio sin relaciones sociales que lo configuren. Esta relación dialéctica entre espacio y sociedad resulta fundamental para comprender el lugar del grafiti en el centro de Bogotá.

Como resultado de este proceso, se elaboró una cartilla gráfica que recoge los hallazgos derivados de la práctica pedagógica desarrollada en el Instituto CESAP Soluciones Académicas y Pedagógicas. Este material busca fortalecer la dimensión pedagógica del grafiti mediante la creación, la reflexión y el pensamiento sociocrítico, permitiendo al lector aproximarse a las diversas dinámicas que configuran el centro de la ciudad.

Por su parte, un trabajo de grado más reciente de la Licenciatura en Ciencias Sociales: *Muros de la memoria. Una propuesta pedagógica para la construcción de memoria trans en el barrio Santa Fe* de Laura Bello (2025), aborda la relación entre lo político y lo estético, particularmente desde la noción de la estética como un campo de acción política, en el que el arte se configura como una forma de resistencia al olvido y como acontecimiento educativo. En este sentido, el trabajo se articula con la colectiva Gráfico Pirotecnia, mediante la cual el arte plástico y visual se propone como un medio para la reconstrucción y reelaboración de las memorias de mujeres trans en el barrio Santa Fe.

A partir de ello, Bello (2025) desarrolla, por un lado, una reflexión en torno al vínculo entre arte y política, apoyándose en conceptos como régimen estético, visualidad y emancipación política. En la fase final del proyecto, indaga sobre los aportes de los procesos artísticos en contextos educativos, en los que concluye que: “las expresiones artísticas aportan al campo de la formación y la acción política, especialmente en sectores minoritarios y empobrecidos, ya que por

medio de estas se construyen memorias y discursos que posibilitan formas diversas de enunciación" (p. 11).

En consecuencia, se resalta el trabajo con la colectiva artística Pirotecnia, en tanto le permite comprender las maneras en que las acciones artísticas movilizan y agencian formas de hacer política, tanto en lo individual como en lo colectivo. En este sentido se resalta que "el desarrollo de la gráfica y la producción artística, como medio contestatario, revolucionario y transgresor, ha ido en aumento, y con esto han surgido nuevas formas de vivir la protesta social y de habitar la ciudad" (Bello, 2025, p. 12).

Por otro lado, la autora plantea que el arte constituye en sí mismo una forma de acción política, mediante la cual se construyen identidades comunitarias y emancipadoras. Así, confirma que "a partir de los procesos de creación artística se tejen encuentros y saberes que fortalecen la vida en democracia" (Bello, 2025, p. 26).

En diálogo con las ideas anteriores, Jacques Rancière (2010, retomado por Bello, 2025) plantea que el arte político no es únicamente aquel que enuncia temas políticos o expresa un compromiso explícito con la realidad social, sino aquel que configura una política de la estética, en tanto introduce nuevas formas de circulación de la palabra, de visibilización y de producción de afectos, capaces de reconfigurar lo posible.

Desde esta perspectiva, en el caso del barrio Santa Fe, los murales operan como "trincheras contra el olvido" (Bello, 2025, p. 140), consolidándose como espacios de enunciación, resistencia y construcción de memoria colectiva. Finalmente, Bello (2025) entiende que "el arte es también un dispositivo de memoria, en la medida en que, en contextos de represión, la imagen se convierte en un campo de disputa simbólica donde las voces silenciadas encuentran formas de reivindicación" (p. 140).

Tabla 3. Trabajos de grado dirigidos, relacionados con la tesis

Año	Autor	Título	Licenciatura
2022	Laura Vanessa Casas Galindo	Estéticas ecológicas, territorio y comunidad usmeña: problemáticas ambientales y sociales desde el arte y la ecología	Licenciatura en Artes Visuales
2023	Johann Steven Pérez Vanegas	Alter ego en el graffiti: del superpoder del anonimato a la expresión de la identidad en el espacio público	Licenciatura en Artes Visuales
2023	Claudia Helena Contreras	Murales ambientales: un diálogo interdisciplinar entre el arte y la enseñanza de la biología para el cuidado de la vida y lo vivo	Licenciatura en Biología

Fuente: Elaboración propia.

En el marco de esta revisión, se incluyen tres trabajos de grado que fueron acompañados en calidad de asesore, los cuales abordan conceptos y temas en consonancia con la investigación (ver la tabla 3). Si bien cada uno se desarrolla desde distintos ámbitos, enfoques y perspectivas, en conjunto han generado un lugar significativo para la discusión, la comprensión y el diálogo. Dos de estos trabajos fueron realizados en la Licenciatura en Artes Visuales, en la línea de investigación Disentir: Convergencias entre Arte, Educación y Política, en la que se inscriben Laura Casas (2022) y Johann Pérez (2023); mientras que el tercero corresponde a la Licenciatura en Biología, en la línea de investigación en Bioarte, presentado por Claudia Contreras (2023).

En *Estéticas ecológicas: Territorios y comunidad usmeña. Problemáticas ambientales y sociales desde el arte y la ecología* Laura Casas (2022) centra su estudio en la apropiación de espacios en la localidad de Usme mediante intervenciones estéticas con enfoque ecológico. En este contexto, propone la noción de "mural escultural", entendida como una práctica que articula imagen, volumen y territorio a partir del uso de materiales reciclados y reutilizados.

A través de estas estrategias, no solo se busca la transformación visual del entorno, sino también la vinculación activa de la comunidad en procesos de sensibilización frente a los ciclos de conversión de la materia. En este sentido, los residuos son resignificados como materia prima para

la creación colectiva, lo que permite replantear las relaciones entre consumo, desecho y producción simbólica.

Las creaciones, denominadas también autosostenibles, se articulan con recorridos y caminatas ambientales desarrollados en el sur de la ciudad de Bogotá. Estos encuentros posibilitan la construcción de narrativas situadas a partir de las experiencias de los habitantes, promoviendo un intercambio de saberes que fortalece los vínculos comunitarios y el reconocimiento del territorio.

Respecto a *Alter egos en el grafiti: Del superpoder del anonimato a la expresión de la identidad en el espacio público* de Johann Pérez (2023), se propone reflexionar y evidenciar las prácticas artísticas de tres artistas urbanos provenientes de distintas ciudades (Bogotá, Ciudad de México y Andalucía), en el contexto del grafiti callejero.

En este sentido, Pérez (2023) articula su propio punto de vista con los procesos creativos de los artistas analizados, con el propósito de construir un análisis fundamentado en los datos recolectados. En este marco, establece un contraste entre el grafiti, el tag —entendido como alter ego— y la noción de "construcción del artista de grafiti", tomando como base las experiencias de estos sujetos en el espacio público.

Los artistas analizados cuentan con más de diez años de trayectoria en la escena, desarrollando prácticas que Pérez (2023) categoriza como "ilegales" y "legales". A partir de ello, las intervenciones estudiadas sugieren una estrecha relación entre el tiempo de dedicación al grafiti y las formas de producción visual, así como con las dinámicas colectivas y los grupos generacionales a los que pertenecen.

En este sentido, la investigación abre un campo de diálogo con diversos conceptos relacionados con el grafiti, permitiendo comprender estas prácticas más allá de su dimensión estética, como procesos de configuración identitaria en el espacio público.

Finalmente, el trabajo de Claudia Contreras (2023): *Murales ambientales: Un diálogo interdisciplinar entre el arte y la enseñanza de la biología para el cuidado de la vida y de lo vivo*, tiene como propósito integrar saberes disciplinares y pedagógicos en un espacio formativo de la Licenciatura en Biología, orientado al cuidado de la vida. Para ello, propone la observación de los murales ambientales como una herramienta didáctica en la enseñanza de esta disciplina.

En este marco, el estudio buscó generar una reflexión crítica sobre la relación entre arte y biología a través de lo que Contreras (2023) denomina "muralismo ambiental", entendido como una estrategia pedagógica que favorece el cuidado de la biodiversidad colombiana. En este sentido, se incorpora también la diversidad cultural presente en el paisaje urbano, reconociendo las múltiples formas de habitar y significar el territorio.

Asimismo, el trabajo aborda la caracterización de los murales como espacios que posibilitan procesos de reflexión y resignificación del mundo natural. Estas prácticas promueven una interacción entre lo humano y la naturaleza, al tiempo que fortalecen el reconocimiento de la diversidad cultural, así como de la diversidad de especies y ecosistemas.

Estos procesos se inscriben en una relación específica que permite identificar un interés común: la intervención sobre muros desde diversas comprensiones artísticas. No obstante, la relación con el espacio y las interacciones colectivas se configura en contextos próximos a las experiencias y vivencias de los participantes involucrados. En este sentido, Casas (2022), Pérez (2023) y Contreras (2023) coinciden en abordar el espacio desde un horizonte pedagógico, en el cual el grafiti no se asume como una técnica, herramienta o incluso como objeto de estudio central,

sino como una práctica que propicia una observación situada, vinculada al barrio, al currículo y a la calle como escenario donde acontece la enseñanza.

Un rastreo de tesis de posgrado en tres universidades públicas en Bogotá

En otro contexto, se desarrollaron búsquedas complementarias orientadas al rastreo de tesis de posgrado en tres universidades públicas en Bogotá: la Universidad Pedagógica Nacional, la Universidad Francisco José de Caldas y la Universidad Pedagógica Nacional. Sin pretender excluir otras instituciones, el interés se centra en aquellos trabajos producidos en contextos afines al presente estudio, privilegiando su cercanía territorial, disciplinar y epistemológica.

Desde esta perspectiva, se consideran investigaciones inscritas en campos como las artes, los estudios sociales y otras áreas de conocimiento relacionadas, particularmente en programas de maestría como Arte, Educación y Cultura, Investigación Social Interdisciplinaria y Estudios Culturales. Estos espacios académicos configuran un campo de estudio próximo, en el que convergen problemáticas, enfoques y metodologías vinculadas con los intereses de la presente investigación.

En este sentido, l tabla 4 presenta de manera detallada las tesis seleccionadas, en relación con el número total de resultados identificados en los repositorios institucionales. Asimismo, se establece una correspondencia con las palabras clave asociadas a cada una de estas investigaciones, lo que permite reconocer tendencias, núcleos temáticos y afinidades conceptuales relevantes para este trabajo de grado.

Una característica recurrente se relaciona con la formulación de las preguntas y los objetivos de investigación. Si bien el conjunto de estudios fue considerado sin distinción, cada uno presenta particularidades teóricas y metodológicas, independientemente de su ubicación cronológica, disciplinar o jerárquica. También, se identifica que el objeto de estudio es abordado

desde diversas aproximaciones, cuya profundidad y alcance inciden directamente tanto en la construcción del problema de investigación como en la delimitación de los propósitos y en la comprensión del campo de estudio.

En primera instancia, si bien los temas relacionados con los ambientes de formación —abordados desde enfoques filosóficos, históricos y de prácticas pedagógicas— son transversales a diversos proyectos de investigación doctoral, no se encontró una correlación directa con los asuntos específicos que aquí se abordan. No obstante, existen trabajos como el de Dixon Olaya Gualteros (2024), del Doctorado Interinstitucional en Educación de la Universidad Pedagógica Nacional, que plantea la formación de la mirada como parte de la configuración de la subjetividad en relación con la experiencia de los sujetos. En su investigación, el autor analiza trayectorias biográficas y el trabajo visual de los artistas Erika Diettes, Juan Manuel Echavarría y Jesús Abad Colorado, proponiendo reflexiones en torno a la imagen y la fotografía como posibilidades formativas.

Tabla 4. Repositorios de posgrado en universidades públicas de Bogotá

Universidad	° resultad	Programa	Año	Autor	Palabras claves vinculantes.
Universidad Pedagógica Nacional	109	Doctorado Interinstitucional en Educación.	2024	Olaya Walteros, Dixon.	Subjetividad, visualidad, violencia política.
		Doctorado Interinstitucional en Educación.	2022	Torres Pérez, Luis Guillermo.	Imaginarios urbanos, intersubjetividad, geografía.
	62	Maestría en Arte, Educación y Cultura	2024	Guio Hurtado, Diego Andrés.	Grafiti, memoria, re-existencia
		Maestría en Arte, Educación y Cultura	2023	Forero Medina, Johan Alexander.	Taller de grabado, Arbitrio, educación
	163	Maestría en Estudios Sociales.	2019	Novoa Peñaloza, Johanna.	Imagen, espacio urbano, percepción del espacio.
Universidad Distrital Francisco José de Caldas	233	Maestría en Estudios Artísticos.	2025	Silva Bermúdez, BryanNicolás.	Colectividad, creatividad.
		Maestría en Estudios Artísticos.	2024	Bernal Riaño, Sebastián.	Murales expandidos, muralismo comunitario, espacios urbanos, experiencias subjetivas
		Maestría en Estudios Artísticos.	2021	Fajardo Leal, Laura Paola.	Sticker, espacio público, memoria.
	320	Maestría en Investigación Social	2018	Barrera Bernal, Lusby.	Graffiti, comunidad, impacto, territorio.
		Maestría en Investigación Social Interdisciplinaria	2013	Alzate Díaz, Iván Darío.	Graffiti, percepción visual, arte callejero, arte urbano, aspectos sociales
Universidad Nacional de Colombia	97	Maestría en Educación Artística.	2025	Acosta Rivera, Diana Rocío.	Muralismo ritual, aparición, educación artística, imagen sagrada, muralismo colectivo
	114	Maestría en Estudios Culturales	2025	Fino Peña, Diego Alonso.	Resistencia, iconicidad, dispositivos

Fuente: Elaboración propia.

Este aporte resulta significativo en la medida en que comprende la formación de la mirada en estrecha relación con la constitución de los procesos de subjetividad. De este modo, la fotografía se convierte en un punto de inflexión que interpela los modos de dar sentido, situándose dentro del fenómeno de la violencia política, tan cercano al contexto que se habita como país y universidad pública. En este marco, la reflexión en torno a la fotografía se vuelve relevante como mecanismo de mediación para comprender las relaciones entre espacio, tiempo y memoria que la constituyen como “un dispositivo que coopera con los procesos de formación y con los modos de ver; que, si se quiere, educa la mirada” (Olaya, 2024, p. 41).

Esta perspectiva investigativa pone en evidencia la relación con el tema a través de la fotografía, dialogando con autores como Walter Benjamin (1989), Roland Barthes (1989), Georges Didi-Huberman (2011), Susan Sontag (2023) y Teresa de Lauretis (1992), entre otros pensadores contemporáneos que debaten y problematizan los fenómenos suscitados por la imagen en el tiempo-espacio. Ello supone atender a los modos de producción y circulación que configuran su relación con el entramado social, así como a la construcción simbólica que emerge en torno a los fenómenos que se articulan mediante la imagen.

Otra investigación doctoral en la que la imagen ocupa un lugar central converge con el papel de la subjetividad en la construcción del conocimiento espacial y social. Se trata del trabajo de Luis Guillermo Torrez Pérez (2022), quien concentra su estudio en los imaginarios urbanos a partir de la composición fotográfica. Si bien el escenario en el que se desarrolla la investigación corresponde a la educación básica secundaria, el estudio se orienta hacia la comprensión de la imagen desde su función comunicativa, entendida como un canal transmisor de mensajes productores de sentido en las relaciones sociales.

En este caso, resultan particularmente relevantes autores como Gauthier (2008), Marzal (2010), Múnera y Chávez (2019) y Kossoy (2014), quienes sustentan el análisis del sentido y el significado de las imágenes en tanto producciones orientadas a comprender su cualidad representacional. De este modo, el trabajo con la fotografía permite comprender, en palabras Torres, “la experiencia frente al espacio y la evocación respecto a la realidad representada” (2022, p. 217).

A su vez, se reconoce el valor didáctico de la fotografía como dispositivo de producción de conocimiento y el lenguaje fotográfico como una forma de materialización de las

representaciones sociales; en este caso, aquellas construidas por el estudiantado, entendido como una potencia que se problematiza en el proceso educativo.

En el marco del programa de la Maestría en Arte, Educación y Cultura, se inscribe el trabajo titulado "Abejas en las sombras: vida, experiencia y referencias biográficas del escritor de grafiti" de Diego Andrés Guio Hurtado (2024). Si bien esta investigación parte de la experiencia propia como componente constitutivo de la práctica —tomando como eje la trayectoria del autor en el grafiti en Bogotá desde una perspectiva auto-etnográfica—, es importante destacar que el estudio se centra en el grafiti como una propuesta estética y política que transita entre la marginalidad y la creación, en un contexto marcado por la tensión permanente entre el estigma social y su progresiva legitimación cultural.

El trabajo resulta particularmente significativo en la medida en que pone en evidencia las tensiones que emergen entre el realizador y el espectador, al analizar las dinámicas que se despliegan en esta relación y proponer una resignificación de la práctica del grafiti en la ciudad. Asimismo, aborda la construcción identitaria del escritor de grafiti y examina cómo estos mensajes transforman la mirada sobre la propia ejecución de la obra, desplazando la perspectiva tradicional del espectador que, en muchos casos, desconoce la complejidad de la esfera social, política y simbólica en la que se inscriben estas prácticas.

La investigación examina, además, elementos fundamentales como las políticas públicas, las normas institucionales y los imaginarios sociales que inciden en la visibilidad del grafiti, así como los códigos éticos, estéticos y emocionales que lo atraviesan. Lejos de inscribir esta práctica en el canon de las artes occidentales, el autor busca cuestionar dicho marco y proponer su propia definición en clave de contra-relato frente a categorías reductivas como la de "vandalismo". En

este sentido, el cruce entre estética y política se asume como un campo indisociable, donde lo bello se desplaza hacia el plano de lo político.

Es relevante también la centralidad que adquiere el muro como espacio. Es una de las pocas investigaciones que comienzan a configurar el grafiti como un lenguaje vivo y una experiencia situada —más allá de su domesticación en el espacio público institucionalizado—, el muro no se concibe únicamente como una superficie física, sino como un cuerpo expandido de escrituras que sostiene memorias y se erige como lugar de trinchera política. En palabras del autor, se trata de "abrir la intimidad al mundo" (Guio, 2024, p. 27).

Finalmente, el trabajo invita a ampliar el campo de la investigación académica, legitimando apuestas cualitativas con enfoques auto-etnográficos y reconociendo lenguajes que con frecuencia permanecen en la sombra, pero que, en este caso, iluminan y tensionan los límites de los espacios educativos. Se trata, en definitiva, de reflexionar sobre prácticas que difícilmente encuentran cabida en el aula tradicional y que requieren procesos de des-estigmatización por parte del sistema educativo para ser comprendidas en su densidad estética, política y experiencial.

Desde otra perspectiva, en el marco de la maestría antes mencionada, se encuentra la tesis titulada *Gráfica, autoformación colectiva y resistencia: Memoria personal de la conformación del semillero Arbitrio* de Johann Alexander Forero Medina (2023). Este trabajo resulta particularmente significativo por la reconstrucción que realiza de la experiencia del semillero estudiantil Arbitrio desde sus inicios en SETRI (Semillero de Técnicas de Reproducción de la Imagen) durante los años 2015 y 2016. Dicho periodo coincide con un momento de agitación política en el país y, a su vez, con una efervescencia creativa e imaginativa de un grupo de estudiantes que trabajaban en torno a las artes gráficas en el taller de grabado de la Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad Pedagógica Nacional.

La investigación propone sistematizar la experiencia de conformación y funcionamiento del semillero, reconstruyendo —desde la memoria personal y colectiva— las tensiones estéticas, académicas y políticas que atravesaron este proceso. En este sentido, se examinan críticamente las relaciones de poder que configuran socialmente las figuras del artista, el profesor y el investigador como lugares de enunciación dentro del espacio universitario.

A lo largo del trabajo, la memoria de la imagen en los muros de la universidad ocupa un lugar central. Forero (2023) denomina este proceso como una forma de autoformación, entendida no solo como una práctica pedagógica autónoma, sino también como una praxis situada en un momento coyuntural del país. Desde esta perspectiva, el espacio universitario es leído como un territorio en disputa —históricamente atravesado por lógicas hegemónicas—, pero también como un escenario que posibilita la emergencia de subjetividades sostenidas en el trabajo dialógico y estético propio de las artes gráficas, orientado a la transformación de la realidad.

Dentro de sus apuestas analíticas, el estudio recupera murales e intervenciones realizadas al interior de la institución, particularmente aquellas desarrolladas por el colectivo Arbitrio en 2018, año que marca tanto la consolidación del semillero como un momento de intensa movilización estudiantil. Estas imágenes no solo documentan una práctica artística, sino que también configuran un archivo visual de la coyuntura, evidenciando la dimensión política de la gráfica como herramienta de denuncia y como gesto crítico frente a las condiciones sociales y educativas.

Asimismo, el trabajo profundiza en el análisis de mensajes e intervenciones producidas durante el movimiento estudiantil de 2018, en un contexto atravesado por debates en torno al bienestar universitario, la financiación de la educación pública y el paro nacional. En este escenario, la gráfica se convierte en un medio de circulación de discursos de rebeldía frente a la

desinformación y en una estrategia de resistencia ante prácticas de persecución y censura. Se destaca, además, la organización estudiantil en la creación de estrategias para la producción y circulación de la imagen como forma de acción colectiva.

De este modo, el proyecto encarna la experiencia de disputar y conquistar espacios simbólicos y materiales en un momento en que el mural, el grafiti y el cartelismo no estaban plenamente legitimados dentro de la institución. A partir de esta experiencia, el autor formula una crítica al reglamento y a las normas institucionales que restringen el uso de los espacios y recursos, proponiendo su reapropiación como una oportunidad comunal para los jóvenes universitarios.

Finalmente, se resalta cómo el taller de artes gráficas de la Licenciatura en Artes Visuales se configura no sólo como un espacio técnico, sino también como un lugar de encuentro, disfrute y formación política, donde el acto de enseñar y aprender se asume, al mismo tiempo, como una forma de lucha.

En cuanto a las tesis de la Maestría en Estudios Sociales de la Universidad Pedagógica Nacional, la revisión realizada no arroja muchos hallazgos relacionados con los muros en términos de su configuración estética, visual o artística, ni con análisis que examinen su contexto específico dentro de la universidad. En este sentido, se evidencia una producción conceptual limitada en torno a categorías que articulen muro, espacio, lugar e imagen.

No obstante, dentro de la línea de investigación Construcción Social del Espacio, se encuentra la tesis titulada *Imagen, patrimonio y renovación: La percepción alrededor de la Estación de Tren de la Sabana de Bogotá* de Johanna Marcela Novoa Peñaloza (2019), la cual aborda el espacio desde una perspectiva centrada en la imagen urbana. En este trabajo se retoman conceptos como el de “caleidoscopio espacial” y el de imágenes urbanas, con el propósito de dar

cuenta de la multiplicidad de representaciones que configuran el espacio percibido y vivido, particularmente en relación con la diversidad de miradas y formas de apropiación.

El proyecto analiza los procesos de renovación de centros históricos y plantea la necesidad de transformar la imagen negativa asociada a estos sectores. En este sentido, sostiene que el espacio concebido proyecta una nueva imagen urbana para el centro de la ciudad, lo cual incluye la eliminación de los muros de la Estación de la Sabana, entendidos como dispositivos que han generado problemáticas sociales y han funcionado como barreras simbólicas y materiales para los habitantes.

En el marco de las tesis de la Maestría en Estudios Artísticos de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, se identifica el trabajo titulado: *Reflexiones sobre el entrenamiento, la creación y la colectividad. Cuerpo de montaña: Arrejuntados* de Brayan Nicolás Silva Bermúdez (2025). Este proceso resulta de particular interés en tanto aborda, desde los procesos de creación escénico-danzaria, una puesta en escena colectiva que asume la creación como un ejercicio relacional, político y estético.

Si bien la investigación se inscribe en un enfoque específico dentro del campo artístico, propone una reflexión en torno al acto de relacionarse y a la creación colectiva como una apuesta que desborda la producción individual. En este sentido, la colectividad no es entendida únicamente como medio de expresión, sino como un dispositivo sensible capaz de activar memoria, afecto y resistencia. Esta perspectiva dialoga con comprensiones contemporáneas de la creación en las artes que la sitúan como experiencia vincular y como práctica de construcción de sentido compartido.

Uno de los elementos más significativos que emergen en la investigación es el “Manifiesto de colectividad” (Silva, 2025, p. 154), en el cual se enuncian principios orientadores de la práctica colectiva. Allí se plantea que el colectivo implica resistir al individualismo, sembrarse en el otro y

confiar en él; comprender el entramado como un acto de cuidado; construir memoria encarnada; escuchar la diferencia como fuerza creadora; sostener el deseo más allá del éxito; ensayar el mundo que se quiere habitar; extender la red de sentidos y recordar que "si tú bailas, yo también".

En contraparte, el autor advierte que la creación colectiva fracasa cuando el ego no se desplaza del centro; cuando no hay escucha; cuando la práctica se convierte en protocolo; cuando la urgencia aplasta el cuidado; cuando se romantiza el acuerdo; cuando se olvida la centralidad del proceso; cuando se evade la corresponsabilidad; cuando se abandona el afecto; cuando se habla de red, pero se actúa en isla; y cuando el miedo impide nombrar el malestar. En suma, cuando se pierde de vista el sentido de estar juntos en la búsqueda.

Un trabajo de grado más cercano a la configuración conceptual del muro es: *Murales expandidos: callejear pedagógico por el derecho a la ciudad* de Sebastián Bernal Riaño (2024). Este proceso explora la práctica del muralismo comunitario como un medio para democratizar los espacios urbanos y propiciar experiencias subjetivas en la ciudad. Asimismo, propone la calle como una plataforma para el diálogo, la preservación de la memoria y el empoderamiento colectivo.

El proyecto asume que los murales constituyen una herramienta para reconfigurar territorios simbólicos y promover el muralismo comunitario como un espacio de convergencia entre pedagogía, calle y arte urbano. En este sentido, su interés radica en consolidar el mural como un puente entre el contexto educativo, la relación pedagógica, el arte y el espacio público.

En esta investigación, la calle es comprendida como un escenario de disputa. A partir de prácticas comunitarias situadas, el autor reflexiona sobre las interacciones que allí se producen y señala que, en el transitar y habitar la calle, esta deviene un espacio de tensiones y confrontaciones simbólicas. Desde su experiencia en la práctica muralística, reconoce que en ocasiones ha debido

ceder espacios para evitar conflictos. No obstante, también describe escenarios de confrontación, como la lucha de estilos entre grafiteros, así como amenazas y enemistades derivadas de la ocupación de muros.

En este contexto, el muro aparece como un registro de dominio y como un territorio en disputa. La confrontación no es únicamente física, también se manifiesta en la superposición de grafitis, en la intervención de firmas o imágenes previas y en una serie de acciones que configuran un entramado simbólico de poder y pertenencia. Como señala el autor:

> muchas de las disputas que he dado en el espacio desde mi ser artístico están precisamente por la oposición a esta lógica privatizadora de la calle, a tal punto que he tenido encuentros mediados por la amenaza y la violencia por decidir intervenir un espacio (Bernal, 2024, p. 76).

Otro trabajo revisado en relación con la plasticidad y la visualidad en los muros corresponde al proyecto de la Maestría en Estudios Artísticos de la Universidad Distrital titulado: *Entre el cemento y lo adhesivo: sticker y espacio público en Bogotá* de Laura Paola Fajardo Leal (2021). Este se desarrolla en la línea de investigación-creación y aborda el espacio público en lugares como Puente Aranda y el centro histórico de Bogotá a partir de la práctica del *sticker* urbano.

Si bien no existen muchas tesis relacionadas con el *sticker* —siendo una tendencia relativamente no tan reciente dentro de las prácticas de intervención en el espacio público y también en espacios cerrados—, la autora busca comprender, desde su propia experiencia de habitar lo público y de transitarlo en distintos momentos de su vida —infancia, juventud y adultez—, cómo estas prácticas han venido resurgiendo en relación con la estética de los murales y con las dinámicas contemporáneas del *sticker art*.

En el trabajo se desarrollan capítulos particularmente interesantes, como el dedicado a los espacios politizados, en el cual se abre una discusión en torno a la relación entre experiencia subjetiva, temporalidad y espacio político. Allí se analizan dinámicas propias del grafiti y del muralismo, al tiempo que se examinan los efectos de las convocatorias públicas del distrito que, en los últimos años, han adquirido una presencia significativa para artistas grafiteros y muralistas de la ciudad. En este contexto surgen iniciativas como el Festival Distrito Graffiti y el Bogotá Graffiti Tour, que han contribuido a institucionalizar ciertas prácticas del arte urbano.

En este marco, el trabajo plantea una mirada crítica sobre los proyectos desarrollados mediante convocatorias públicas con recursos estatales. La autora sugiere que, en algunos casos, la producción artística y la gestión cultural tienden a operar bajo lógicas de mercantilización más que de construcción identitaria. En sus palabras:

> …me pregunto por esa puesta de una crítica sociopolítica por parte de los artistas, relacionada con asuntos coyunturales de carácter distrital y nacional, y más considerando esta cuerda floja en la que históricamente se ha intentado sostener el arte urbano en ciudades como Bogotá, entre la ilegalidad y la institucionalidad (Fajardo, 2021, p. 101).

El trabajo se orienta hacia la comprensión del *sticker art* como una práctica basada en las calcas o pegatinas y como una forma de circulación visual contemporánea presente en diversos espacios de la ciudad. Al respecto, uno de los participantes vinculados al proyecto, Inzano, define el *sticker* como "una forma de resistencia ante las verticalidades impuestas en los espacios de la ciudad, donde constantemente se reafirma la lucha por la resignificación y la apropiación" (Fajardo, 2021, p. 138).

En este sentido, el proyecto aporta una mirada sobre otras imágenes que circulan alrededor de las calcas o pegatinas y que se han vuelto cada vez más comunes en los muros y en distintos

espacios concurridos de la ciudad, con dinámicas cercanas a las del grafiti. Esta tendencia se configura así como otra de las estrategias artísticas, visuales y políticas que emergen en el espacio urbano, generando interacciones con otras intervenciones que ocurren en los mismos lugares donde los *stickers* son adheridos.

En la búsqueda de tesis de la Maestría en Investigación Social Interdisciplinaria de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas aparece el estudio: *El grafiti desde procesos de intervención en la localidad de Bosa*, de Lusby Barrera Bernal (2018). Si bien el trabajo no indaga directamente en un espacio universitario sino en el espacio barrial, allí se reconoce el grafiti como un lenguaje cultural que emerge de las dinámicas gestadas en la localidad y de los asuntos propios del contexto local de Bosa.

El proyecto emplea diferentes técnicas e instrumentos de investigación, entre ellos la observación participante, el diario de campo y entrevistas semiestructuradas, los cuales se constituyen en las principales herramientas metodológicas del estudio. A partir de estas estrategias, la autora plantea la pregunta: ¿cómo visualizar el impacto del grafiti como lenguaje cultural en las intervenciones realizadas por jóvenes?

Resulta de particular interés el foco en la población juvenil, pues allí se evidencia un aspecto recurrente en varias monografías: el reconocimiento del grafiti como parte de un lenguaje cultural ligado a las intervenciones realizadas por jóvenes en los territorios. En este caso específico, el estudio se sitúa en la localidad de Bosa y explora las tensiones que se producen entre las prácticas juveniles y las percepciones comunitarias.

También es importante rescatar algunas conclusiones relacionadas con el concepto de cultura. Según las palabras de Barrera (2018):

> Para la comunidad de Bosa, sus grafitis principalmente están asociados con delincuencia y conflictos urbanos como consumo de SPA, violencia y muerte, distanciándolos de otras zonas, en donde para ellas el grafiti también pasa por el tamiz de lo positivo, lo bonito y lo estético (p. 130).

Este señalamiento evidencia el impacto que tiene la percepción social del grafiti, la cual no solo implica una valoración estética, sino también una revisión del concepto mismo de la práctica, atravesada por imaginarios relacionados con el consumo, la violencia y las representaciones sobre los jóvenes grafiteros. Dichas percepciones se relacionan con el tipo de mensajes expuestos en las intervenciones, generando reacciones de orden moral y emocional en los habitantes.

En este trabajo, el concepto de consumo se adapta a la relación que establece la comunidad de Bosa con los grafitis, pasando por la interpretación de sus mensajes. En muchos casos, estas lecturas se asocian con intervenciones consideradas delictivas, barriales o vandálicas, vinculadas a conflictos territoriales y, en algunos imaginarios, al narcotráfico.

Asimismo, se reconocen distintos aportes al analizar las percepciones sobre el grafiti, las cuales cambian sustancialmente en relación con las dinámicas de poder sobre el espacio urbano, especialmente frente a la solicitud —o no— de autorización para intervenir los muros. Este aspecto aparece como un eje relevante en la apropiación del espacio, más allá de lo representado en las imágenes. En efecto, la aprobación o desaprobación de las intervenciones se relaciona con lo que algunos ciudadanos expresan como "el respeto a mi propiedad", entendido en un sentido amplio que abarca no solo la casa, sino también la calle, el parque, el poste o el sector.

De igual manera, es importante resaltar las reacciones frente a las temáticas representadas en los grafitis, las cuales se manifiestan en diversos discursos ciudadanos. En estos, se señala que ciertos estilos o temáticas son valorados de forma positiva en algunas zonas de la ciudad —como

el norte o el centro—, en contraste con lo que ocurre en sectores del sur. Esta diferenciación configura también una distinción de clase en la forma en que se perciben las prácticas del grafiti.

Finalmente, la autora concluye que el grafiti, en sí mismo, no es bueno ni malo, sino que su valoración depende de determinados órdenes normativos y estéticos. En estos marcos de interpretación, lo "bueno" suele asociarse con parámetros de belleza estandarizados, proporciones definidas o representaciones figurativas; mientras que lo "malo" se atribuye a aquello que se sale de la norma, que no responde a proporciones rigurosas o que se percibe como intervenido, amorfo, transpuesto o deforme.

Del mismo programa de la Maestría en Investigación Social Interdisciplinaria, pero correspondiente al año 2013, se inscribe el proyecto *El grafiti en Bogotá: Práctica, estética y representación. La condición del autor: Writing y Street Art*, de Iván Darío Alzate Díaz. En este trabajo se amplía una perspectiva que no aparece con la misma fuerza en otros estudios monográficos, al incorporar una mirada crítica sobre las condiciones sociales y culturales que atraviesan la experiencia juvenil. El autor plantea una reflexión en torno a los modelos de vida promovidos por los medios masivos de comunicación, el constante bombardeo mediático, la invasión tecnológica, las crisis económicas, la precarización laboral y la progresiva desintegración o desaparición de espacios de encuentro para los jóvenes.

A estas condiciones se suman otros factores que configuran el escenario social contemporáneo, tales como el señalamiento social, la militarización de ciertos territorios, las problemáticas de seguridad y las dificultades de acceso a la educación. Todo ello se articula con la presión por ajustarse a determinados patrones de normalidad, asociados a expectativas sociales como tener pareja, consolidar círculos de amistad o cumplir con ciertos modelos de vida socialmente aceptados.

En este contexto, el autor abre un campo de reflexión que desemboca en una pregunta central sobre los jóvenes en Bogotá que intervienen el espacio público a través del grafiti. A partir de este interrogante, el estudio evidencia un incremento en la participación juvenil en la práctica del grafiti, fenómeno que se interpreta como una forma de expresión vinculada a las motivaciones, las tensiones y las búsquedas identitarias que subyacen en la experiencia de los jóvenes en la ciudad.

De esta manera, el trabajo no solo analiza el grafiti desde su dimensión estética o representacional, sino que también lo comprende como una práctica cultural situada, atravesada por condiciones sociales, políticas y simbólicas que inciden en la manera en que los jóvenes ocupan y resignifican el espacio público.

Dentro de la Maestría en Educación Artística de la Universidad Nacional, se identificó el trabajo titulado: *Aflorar: muralismo y apariciones* de Diana Rocío Acosta Rivera (2025). En esta investigación, la autora explora el muralismo ritual en relación con un taller de apariciones como espacio de creación y de emergencia de múltiples miradas de mundo, caracterizadas por una dimensión cromática, simbólica y armónica.

El estudio recurre como referente crucial a la tradición cultural de Serranía de Chiribiquete (Caquetá, Colombia), particularmente a sus pictografías rupestres, estableciendo un diálogo con indagaciones interdisciplinarias sobre el lugar del "animal muralista" en un tiempo que la autora sugiere como potencialmente postcapitalista. Desde esta perspectiva, la investigación transita de la reflexión sobre la experiencia pedagógica hacia la práctica directa del muralismo colectivo, abriendo una relación con una dimensión ritual que comprende la intimidad espiritual con el espacio.

En este marco, Acosta (2025) reflexiona sobre la relación con las paredes en los contextos urbanos e institucionales, especialmente en las universidades públicas de Bogotá. Según la autora, estas superficies están atravesadas por tensiones permanentes relacionadas con la visibilidad, el poder simbólico y la disputa por el espacio público. En sus palabras, los muros "son un lugar en el que unos tapan a otros; en vez de ser lugares de aparición, son lugares de ocultamiento, de una pelea visual por ocupar el poder de ser vistos ante lo público para ser validados" (Acosta, 2025, p. 47). A partir de esta observación, se cuestiona la dimensión del soporte mural como espacio de creación colectiva frente a prácticas como el rayón o la empapelada.

Asimismo, se establecen conexiones con otros muros emblemáticos de la historia, como el Muro de los Lamentos, la Gran Muralla China o el Caída del Muro de Berlín, para reflexionar sobre la condición humana como una especie que crea paredes. En contraste con la antigüedad de las rocas de Chiribiquete, estos referentes permiten interrogar el sentido cultural y político de los muros en distintos contextos históricos.

En esta línea, Acosta (2025) señala que con frecuencia se olvida que las paredes "nos protegen, nos aíslan, nos ocultan, nos dan abrigo; somos una especie completamente frágil que depende de artefactos para perpetuar su existencia, y la pared es uno de los más sofisticados" (p. 48).

Estas reflexiones emergen en el marco de un proceso de preguntas artísticas y pedagógicas situadas desarrollado a partir de la apropiación de los muros de la Universidad Nacional de Colombia y de los modos de producción artística que allí se despliegan. Durante el proceso, la autora relata cómo inicialmente se situó como observadora de ciertos espacios de creación colectiva. Sin embargo, terminó participando activamente en diversas estancias y acciones dentro de la universidad, configurando estéticas de intervención mural y llevando la experiencia más allá

de la observación. En sus palabras, “el fruto del muralismo ritual es la imagen sagrada, la imagen que ritualiza la mirada, que hace del ver una celebración espiritual” (Acosta, 2025, p. 55).

En otra revisión de los trabajos de la Maestría en Estudios Culturales, de la Universidad Nacional de Colombia, se encontró el trabajo de Diego Alonso Fino Peña, (2025) titulado: *ACAB Un dispositivo icónico de la resistencia en Colombia*. Este estudio surge en el marco de las propuestas y expresiones desarrolladas en Colombia durante el paro nacional y el estallido social entre 2019 y 2022.

En este contexto, el acrónimo aparece con frecuencia en forma de grafiti, canciones, pancartas, páginas en redes sociales, *stickers* e incluso festivales, en múltiples lugares como estaciones de policía, centros culturales, estadios de fútbol, universidades y calles, así como en espacios de circulación de manifestantes y plataformas digitales.

La investigación tiene como objetivo analizar el proceso de iconicidad de ACAB y su configuración como dispositivo icónico de resistencia en Colombia. Para ello, el investigador articula la teoría del giro icónico con la teoría de la resistencia y reflexiona sobre los dispositivos planteados desde la filosofía para abordar este acrónimo como un elemento de fuerte poder icónico que condensa múltiples sentidos y significados. Esto permite comprender su uso como dispositivo de resistencia frente a la policía, la violencia estatal y el autoritarismo.

En de las conclusiones, la investigación señala que durante el proceso de iconicidad de ACAB en Colombia ocurrieron hechos relevantes que ampliaron su resonancia y trascendencia social. Aunque su presencia en el país se remonta aproximadamente a tres décadas atrás, vinculada a la música, la cultura urbana, las hinchadas de fútbol y los inicios de internet, ciertos acontecimientos potenciaron su circulación y apropiación.

En este sentido, Fino (2025) recalca que “el asesinato de jóvenes como Nicolás Neira o Diego Felipe Becerra por parte de agentes de policía impulsó la circulación del acrónimo entre los años 2005 y 2013, llevándolo a nuevos escenarios como universidades, circuitos de grafiti y redes sociales” (p. 167). Otro aspecto interesante que resalta Fino sobre ACAB es la manera en que un solo elemento —como un grafiti, una camiseta, un *sticker* o un tatuaje— puede contener múltiples significados, al ser utilizado con diferentes sentidos e intencionalidades, transmitiendo diversos mensajes de manera simultánea.

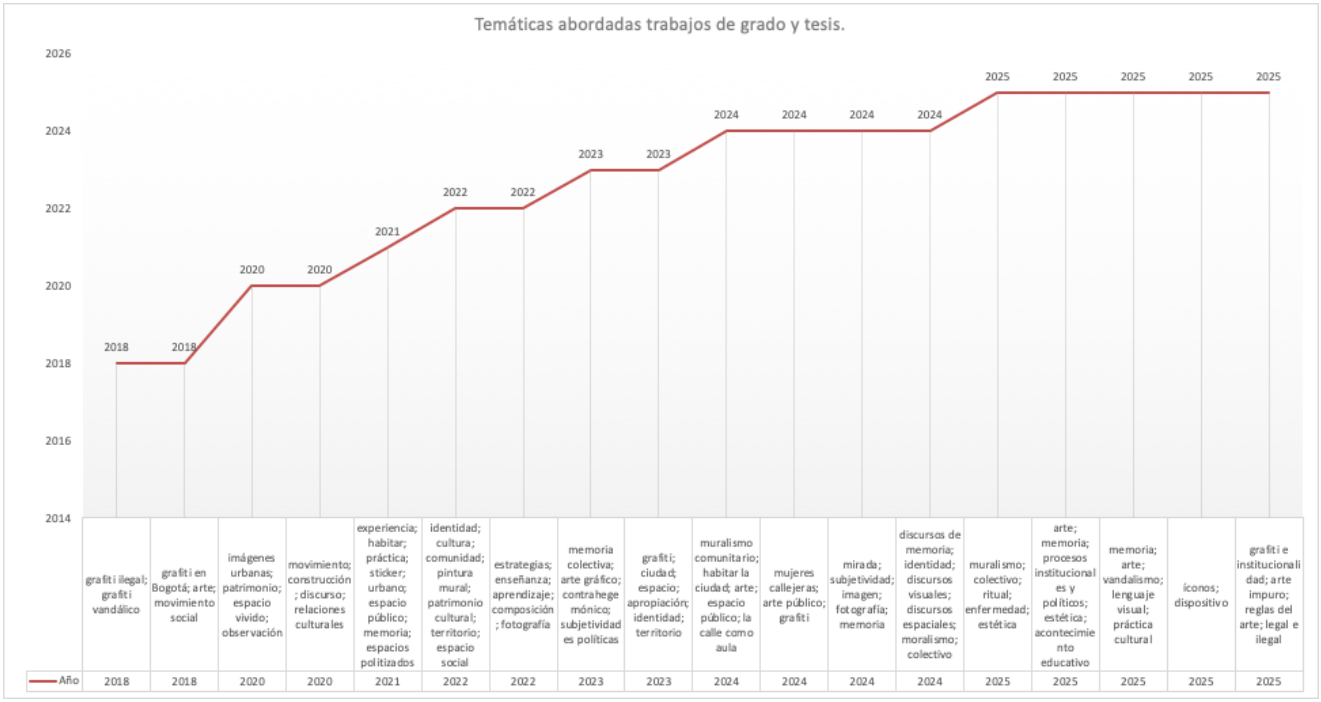
Cierre y análisis del estado del arte

En la revisión de los trabajos consultados emergen diversos asuntos que, en su momento de producción, estuvieron profundamente atravesados por las condiciones temporales y contextuales en las que fueron desarrollados. En este sentido, se identifican momentos sociales específicos que configuran una relación directa con la apropiación colectiva del espacio, particularmente en lo que respecta a los muros como *superficies de inscripción.* En ellos confluyen múltiples prácticas gráficas, estéticas, visuales, plásticas y relacionales que, leídas desde una perspectiva contemporánea, desbordan las categorías iniciales de análisis.

Desde esta perspectiva, resulta complejo comprender las indagaciones más recientes sin reconocer que están atravesadas por interrogantes en torno al tiempo, la cultura y la subjetividad, así como por las formas en que los cuerpos se identifican, participan e intervienen en dichas prácticas. De este modo, en el transcurso de la revisión bibliográfica se evidencia un desplazamiento hacia enfoques que incorporan elementos susceptibles de leerse desde discursos de la geografía cultural y posmoderna, ya que involucran la relación entre cultura y territorio, o el paisaje como construcción social, situados —a su manera— en relación con el conocimiento sensible expresado desde las artes y sus múltiples interpretaciones y maneras de hacer,

estrechamente vinculadas con las problemáticas específicas de los territorios como de los sujetos que los habitan.

Gráfico 2. Temáticas y categorías consultadas



Fuente: elaboración propia.

En consecuencia, las relaciones que emergen entre unos y otros manuscritos cuestionan, por ejemplo, modelos previamente concebidos a inicios del siglo XX, así como los estatutos del arte, la estética y el canon, dando paso a formas de identificación orientadas a develar elementos de sociabilidad como significados de la experiencia espacial y como resultado artístico, en el que se suele emplear un lenguaje mixto que se hace visible al recoger los temas y las categorías conceptuales que empiezan a relacionarse (véase el gráfico 2).

En este marco, entender el trazo exponencial de la línea en la gráfica no conlleva solo relacionar el interés interdisciplinar en cuanto a los temas y asuntos tratados en materia de discontinuidades; también permite abarcar las relaciones históricas, basadas en grandes hitos, que

remiten incluso a las primeras creaciones de la humanidad: los pictogramas o las inscripciones cavernarias, en tanto primeras huellas que se abren en la historia del arte o de la ciencia occidental. Estas, claro está, comprendidas desde la dimensión civilizatoria de la imagen, permiten reflexionar sobre la permanencia y la persistencia del gesto de la inscripción en una estrecha relación con la vida cotidiana.

Asimismo, la pregunta por el momento histórico tiende a diluirse en las lecturas y en los significados del contexto, en tanto estos se constituyen como portadores de sentido. Ejemplo de ello son las guerras mundiales, en cuyo marco emerge la invención del aerosol[22]. El tratamiento tanto de las prácticas como de sus formas de representación (inscritas en un campo de luchas) parece resignificar y actualizar la mirada de los discursos frente a las prácticas que suscitan las fuentes consultadas.

En este sentido, si bien la tendencia reiterada hacia su prohibición, en referencia al grafiti, sobresale como una espiral que despliega sus propias tácticas, también revierte su origen bélico y reorienta su uso hacia otros sentidos de empleabilidad en el espacio.

Estas articulaciones conducen a pensar tanto los discursos como las prácticas en relación con formas de supervivencia que, en el caso de la pintura con aerosol, oscilan entre lo hegemónico y lo contrahegemónico. Comprender las tensiones que se configuran como opuestos complementarios, así como reconocer la dificultad de abordar la escala del conflicto de manera unívoca, no constituye un resultado evidente en esta serie de revisiones. En la medida en que, como se evidenció en cada una de las tesis, cada investigador otorga desde su propio espacio relacional

[22] El primer uso de un envase de aerosol surgió durante la Segunda Guerra Mundial, pero la idea de utilizar gas licuado a baja presión para atomizar gotas de líquido en el aire se desarrolló en 1924. Se utilizaron recipientes llenos de insecticida y propelentes para proteger a los soldados estadounidenses de insectos portadores de enfermedades como la malaria. Poco después de la guerra, Robert Abplanalp, fundador de Precision Valve Corporation (PVC), inventó la primera válvula de aerosol producida en masa. La patente se solicitó en septiembre de 1949 y se concedió el 17 de marzo de 1953. A partir de este invento, la industria de los aerosoles se desarrolló rápidamente en Estados Unidos y en todo el mundo. Tomado de la Web: https://www.nationalaerosol.com/history-of-aerosol/

una relevancia particular a la manera de abordar el conflicto, su lugar de enunciación y las motivaciones que lo atraviesan resultan determinantes. De allí que no todos los elementos sean leídos en su plenitud ni bajo el mismo lente con el que fueron creados.

No obstante, la mayoría de las disertaciones en torno al grafiti coinciden en destacar su carácter emancipatorio y, en muchos casos, revolucionario, en tanto contradice y subvierte las lógicas de poder establecidas. En extrapolación con el término muralismo, si bien el relato puede parecer similar en términos de la potencia de la imagen, sus vínculos más institucionalizados, así como la temporalidad de su realización, tienden a producir una impresión de mayor cuidado formal, generando una aceptación y una observación más contenida por parte del espectador habituado a cierto canon clásico del arte.

No se trata de establecer una relación de discrepancia o defensa del grafiti frente a otras estéticas, dentro de las cuales hoy pueden inscribirse más de una como formas de incorporación técnica. Más bien, los discursos van tomando interés en pensar el muro como un soporte cuya capacidad de contener y expresar abre preguntas fundamentales. En este sentido, cabe preguntarse si aquello que se opone está vinculado al muro o a quien lo lleva a cabo, en la medida en que su trascendencia del espacio físico, en relación con lo humano, sugiere que un plano no existe sin el otro.

La importancia de estas prácticas no se limita al saber hacer, entendido como una praxis a la que solo se dedican artistas o grafiterxs, especialmente jóvenes. Por el contrario, aproximarse a la imagen implica también una exploración autónoma que postula la acción como un gesto visible y sensible. En la actualidad, la universidad pública se configura como un territorio amplio en el que convergen diversas apuestas que llegan a constituirse como escenarios plurales y

convergentes: una relación que, con tendencia a lo urbano, entra en diálogo con otros contextos donde se manifiestan prácticas afines.

Asimismo, el muro no opera como una superficie despojada de significados, incluido el universitario. De ahí la necesidad de abrir la conversación hacia la multiplicidad de diálogos y discursos que circulan alrededor de las prácticas y sus marcos discursivos en lo que respecta al espacio público. Si bien, al interior de la Universidad Pedagógica Nacional, estas prácticas adquieren una relevancia particular que merece ser amplificada, también resulta fundamental proyectarla hacia el exterior desde una perspectiva colectiva que posibilite otras formas de lectura, más allá de la experiencia situada en el entorno de la calle 72, como es posible observarlo en la mayoría de las tesis.

Es importante señalar que, antes de 2018, se reconocen pocos trabajos de tesis y disertaciones disponibles, al menos en el repositorio de las Licenciaturas en Artes Visuales y en Ciencias Sociales. En estas no se encuentran registros asociados a estas temáticas durante el periodo 2014–2016. Sin embargo, hacia 2025, se evidencia una proliferación de trabajos de grado en el caso de la Licenciatura en Artes Visuales.

Lo anterior conlleva a establecer, como se aprecia en las gráficas 2 y 3, que esta tendencia responde a un carácter relativamente reciente en los programas de estudio, al menos en lo que respecta a las Licenciaturas en Artes Visuales y en Ciencias Sociales de la UPN.

No obstante, en términos de pregrado y posgrado, a partir de 2018 se hace evidente la aparición de aportes bibliográficos que abordan el grafiti, el muralismo, el espacio y las artes, entre otras temáticas relacionadas con el arte, ya sea como objetos de estudio o como elementos integrados a las preguntas de investigación. Este desplazamiento sugiere un interés creciente por

estas prácticas en el ámbito académico, así como su legitimación como procesos que comienzan a emerger en el campo de la pedagogía y otros estudios interdisciplinares.

Uno de los primeros trabajos de grado en esta línea, como el de Rodríguez (2018), permite destacar la relevancia del eje formativo de la universidad, en consonancia con su misión institucional, vinculada a los discursos que circulan en su contexto, sintetizados en la consigna "la educadora de educadores". Esta orientación se refleja en el carácter pedagógico de las tesis desarrolladas en contextos no formales, en las cuales se establecen vínculos con lo social mediante el trabajo con comunidades, fundaciones, entidades sin ánimo de lucro e, incluso, con el espacio público.

Otra cualidad identificable y recurrente es la voz que adquiere quien investiga, en tanto se reconoce que sus prácticas artísticas y sociales —grafiti, muralismo, técnicas de reproducción gráfica e intervención del espacio urbano, entre otras— configuran un vínculo entre identidad y contexto. De este modo, tanto su ejercicio de producción como su experiencia en el campo cobran una dimensión relacional, proyectándose, a su vez, como una apuesta por la inclusión de entornos cercanos en el desarrollo metodológico de los proyectos.

La relevancia de otras formas de enunciación desde la creación artística y cultural evidencia que estas prácticas trascienden el resultado material o el soporte del muro. En este sentido, se amplía la comprensión hacia los medios y los sujetos que las construyen colectivamente, integrando actores como grupos de hip hop, líderes comunitarios, vecinos y visitantes del barrio, quienes articulan lo vivencial en torno al encuentro con el grafiti y las estéticas urbanas en la ciudad.

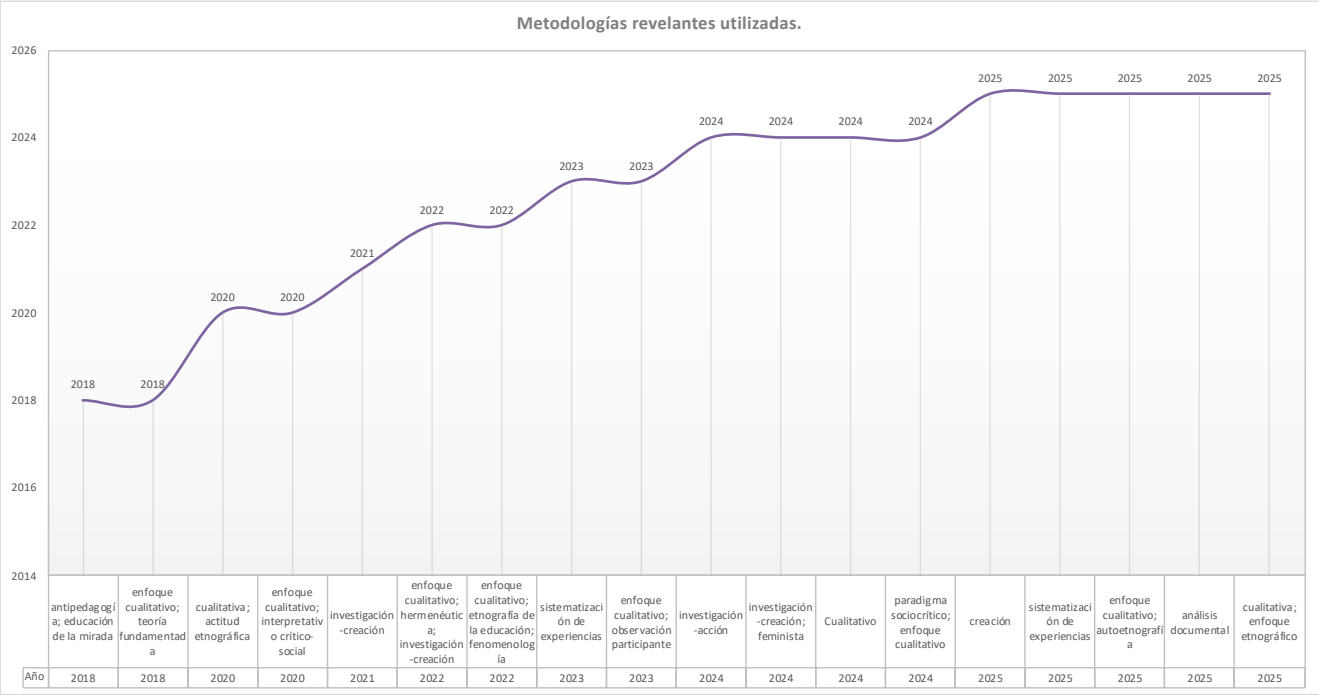
La tendencia retrospectiva en las fuentes constituye un aspecto significativo a destacar. Es recurrente el retorno a hitos y marcos de referencia en las teorías del arte y de la imagen. En la

mayoría de los trabajos se identifican aproximaciones a los contextos de surgimiento del grafiti y el muralismo, que remiten a un punto de origen común del fenómeno: la pintura rupestre y los grupos nómadas y las prácticas de los antepasados. No obstante, según el enfoque de cada investigación, se observa también una reiteración de fuentes, lo que sugiere la necesidad de diversificar los referentes teóricos y ampliar los horizontes interpretativos en este campo de estudio.

En este sentido, la presente revisión permite trazar, de manera preliminar, la ruta de esta investigación (véase el gráfico 3). Si bien se reconocen los indicios históricos, así como los surgimientos culturales y sociales del grafiti, estos no constituyen el núcleo del objeto de estudio que se busca profundizar. Más bien, el interés se orienta hacia su configuración espacial como práctica situada, capaz de revelar interacciones, costumbres, cotidianidades y modos de hacer vinculados al ejercicio docente.

Así, desde el lugar de enunciación de quien investiga, en este caso, en su condición de estudiante, emergen apuestas que articulan experiencia, creación y reflexión, desde las cuales se formulan preguntas que se inscriben en el campo de la investigación-creación. Estas preguntas no solo interpelan las prácticas, sino que también configuran un posicionamiento crítico frente a los modos de producción de conocimiento en el ámbito investigativo y académico.

Gráfico 3. Metodologías abordadas trabajos de grado y tesis



Fuente: Elaboración propia.

En la actualidad, la investigación-creación constituye un campo en debate, particularmente en torno a su estatuto y a su comprensión como metodología o como enfoque. Esta discusión se inscribe en las dinámicas propias de las artes y las humanidades, aunque su desarrollo se ha planteado desde perspectivas inter, multi y transdisciplinares. En este marco, los sentidos abiertos en la primera etapa del Mapeamiento Informacional Bibliográfico (MIB), derivados de la revisión de artículos y capítulos de libro en el presente estado del arte, permiten reconocer la investigación-creación como un campo que produce conocimiento sensible, así como evidenciar una creciente proliferación de su abordaje en trabajos de grado y tesis consultadas.

En esta misma línea, la búsqueda en relación con las metodologías utilizadas evidencia que las investigaciones, tanto desde el conocimiento científico como extracientífico[23], contribuyen a

[23] La estructura de las Revoluciones Científicas fue sin duda uno de los libros más influyentes del siglo XX. Para conmemorar el cincuenta aniversario de su primera publicación, en este artículo se revisa la vigencia de algunos de los conceptos centrales de este libro que si bien, como a veces se ha insistido, no tuvieron toda la originalidad que en un principio se pensó, sin embargo, en la formulación kuhniana ejercieron una influencia decisiva en la reflexión sobre la ciencia en la segunda mitad del siglo XX. Se trata de los conceptos de "comunidad científica", "paradigma", "cambio de paradigma", y de "inconmensurabilidad", con las implicaciones de este último para la

comprender la técnica como un campo de conocimiento situado. Esto conduce a reafirmar la idea de un escenario metodológico no fijo, sino dinámico, que se configura en relación con las condiciones y particularidades del contexto en el que se inscriben las propuestas.

De este modo, dicho dinamismo se encuentra atravesado por las múltiples dinámicas del espacio que lo caracteriza; en este caso, la Universidad Pedagógica Nacional, entendida no solo como institución, sino como territorio vivo. Allí, la densificación de hechos y acontecimientos, tanto en su interior como en su relación con el afuera, incide directamente en la manera en que se construyen, despliegan y resignifican los hechos sociales, en tanto producciones que el propio espacio genera.

En este sentido, las tesis de pregrado revisadas contribuyen a complejizar los discursos en torno al grafiti, en la medida en que este ha sido inscrito, en gran parte, dentro de un sistema de reivindicación política. Este proceso se encuentra estrechamente vinculado a acontecimientos críticos, como las muertes de jóvenes grafiteros en Bogotá, que suscitaron transformaciones tanto en el ámbito normativo como en el institucional. Dichas transformaciones derivaron en la formulación de políticas y marcos legales orientados a la protección de quienes intervienen el espacio urbano, así como en el reconocimiento progresivo del grafiti como práctica cultural.

En este escenario, instituciones como IDARTES han desempeñado un papel relevante en la gestión de recursos y en la promoción de iniciativas orientadas a legitimar el grafiti dentro del campo artístico y cultural en Bogotá. No obstante, este proceso también ha implicado tensiones, particularmente en relación con la intención de “regular” o incluso “depurar” los mensajes y los imaginarios asociados a estas prácticas, tradicionalmente vinculadas a nociones de vandalismo.

---

inconmensurabilidad entre paradigmas y entre mundos, y por tanto en las concepciones pluralistas en epistemología y en ontología. Tomado de: https://www.redalyc.org/pdf/924/92425714007.pdf

Las relaciones entre práctica, observación y espectador permiten identificar la emergencia de nuevos roles institucionales y marcos de mediación. A partir de la revisión de trabajos de grado y tesis, es posible establecer correlaciones que abren interrogantes fundamentales: ¿qué lugar ocupa hoy el carácter subversivo, identitario y político del grafiti?, ¿cómo se reconfigura la relación entre lo legal y lo ilegal en las formas de apropiación del espacio?

Estas preguntas ponen en evidencia que los modos de acceso y uso de los espacios; ya sean barriales, populares, comunitarios o públicos, continúan siendo un nodo central en las disputas por la reivindicación discursiva del grafiti, así como en la construcción de sentidos en torno a las problemáticas vinculadas a las estéticas urbanas contemporáneas.

El tema de la identidad también ha sido ampliamente abordado en las investigaciones revisadas. Desde 2018 en adelante, se identifican trabajos que incorporan la cartografía social como herramienta metodológica, así como propuestas más recientes que comprenden el arte como posibilitador de la memoria colectiva (2024). En este marco, resulta pertinente preguntarse por el diálogo que estas investigaciones establecen con la presente propuesta, en tanto comparten preocupaciones en torno a los sentidos sociales, culturales y políticos del espacio.

Estas aproximaciones surgen, en gran medida, como respuesta a los procesos de estigmatización que históricamente han recaído sobre prácticas como el grafiti y el *stencil* en Bogotá. En este contexto, la mayoría de los investigadores se sitúan en territorios específicos —localidades, fundaciones o colectivos— donde, además, desarrollan procesos pedagógicos y talleres orientados a resignificar estas prácticas, contrarrestando los imaginarios asociados al vandalismo y promoviendo su reconocimiento como formas legítimas de expresión cultural.

En contraste, resulta significativo que uno de los pocos trabajos que sitúa explícitamente a la Universidad Pedagógica Nacional como escenario de la apuesta investigativa sea el de William

Torres (2024). Este estudio, de carácter cualitativo y con enfoque sociocrítico, recurre a herramientas etnográficas para analizar las dinámicas institucionales en relación con las prácticas artísticas.

La relevancia de este trabajo radica en que permite visibilizar tensiones internas de la universidad, particularmente en lo que respecta a las ausencias y limitaciones en términos de políticas institucionales, archivos y registros. Asimismo, pone en evidencia desacuerdos en torno a la destinación de recursos, los cuales, durante el periodo analizado, resultaban insuficientes o poco orientados al fortalecimiento de propuestas artísticas. Esta situación incide directamente en las posibilidades de desarrollo de proyectos que, como el muralismo, contribuyen a la construcción y apropiación de la memoria en el contexto universitario.

En este sentido, el antecedente mencionado no solo dialoga con la presente investigación, sino que también permite situarla críticamente frente a las condiciones institucionales que atraviesan las prácticas de investigación-creación, abriendo la posibilidad de reflexionar sobre los modos en que estas pueden incidir en la transformación de los marcos pedagógicos y culturales al interior de la universidad.

Esta falta de consolidación, en relación con una tradición institucional aún en construcción, permite advertir un debilitamiento en los vínculos y en la consistencia de los discursos. En este contexto, los análisis realizados conducen a revisar cómo los murales han sido empleados como mecanismos de denuncia y de reivindicación de la memoria, en consonancia con los hallazgos de diversos trabajos revisados: los muros plasman realidades históricas, dejan huella y configuran formas de rememoración del territorio.

Estos elementos invitan a problematizar las pautas y los límites de la intervención en el espacio urbano. Surgen, entonces, preguntas fundamentales: ¿hasta qué punto intervenir?, ¿quién

tiene la legitimidad para hacerlo?, ¿bajo qué condiciones? Especialmente si se considera que el grafiti, en su devenir histórico, ha configurado dinámicas propias, muchas veces al margen de la institucionalidad. Desde esta perspectiva, se tensionan cuestiones como: ¿quién puede intervenir?, ¿cuál es la imagen aceptada?, ¿qué prácticas son validadas y cuáles permanecen en los márgenes?

De igual manera, emergen discusiones relevantes en torno a lo que se considera arte y a los estatutos estéticos que lo sostienen, así como a las formas en que se construye la experiencia estética en relación con el espacio intervenido. Estas reflexiones confrontan las diversas propuestas que se despliegan sobre el muro, independientemente de la técnica empleada y evidencian un campo en disputa en el que convergen lo institucional, lo comunitario y lo autónomo.

No obstante, en la mayoría de los casos, estas prácticas tienden a articularse desde un horizonte pedagógico vinculado a las artes, lo que sugiere que, más allá de las tensiones, existe una tendencia a comprender el grafiti y el muralismo como dispositivos de mediación, formación y producción de sentido en contextos educativos y sociales.

Además, resulta escasa la reflexión en torno a los sujetos que hacen posible la materialización de las propuestas o intervenciones en los muros. Si bien se alude a comunidades, colectivos o a ciertos nombres que participan en distintos momentos del proceso, lo cierto es que es este tejido colaborativo el que sostiene y posibilita el resultado final. Sin embargo, más allá de dicho resultado, no es sencillo rastrear los procesos desde una perspectiva que visibilice a los sujetos implicados, sus roles específicos ni las posturas que emergen durante la construcción de la imagen. En este sentido, persiste una ausencia en la documentación de los procesos, particularmente en lo que respecta a las dinámicas internas, las decisiones colectivas y las tensiones que atraviesan la práctica.

Asimismo, los hallazgos en los trabajos de posgrado abren un aspecto igualmente relevante, aunque más situado en la relación entre el paisaje y la universidad pública. En estos estudios, los muros aparecen como superficies que posibilitan la producción de conocimiento a través de la imagen, configurando un entorno en el que lo visual se articula con lo pedagógico y lo político. Así, el tránsito cotidiano por estos espacios no solo deja huellas materiales, sino que también produce una comprensión distinta del lugar, en la que el muro se convierte en un dispositivo activo de enunciación.

Un rasgo particular que emerge en este proceso es que son, en mayor medida, las universidades públicas las que propician la producción de intervenciones y situaciones en torno a los muros, en contraste con las universidades privadas. Esta diferencia, perceptible incluso en aspectos arquitectónicos —como pasillos, patios o accesos—, remite también a las dinámicas sociales que atraviesan estos espacios. En el ámbito de lo público, las prácticas del grafiti y el muralismo parecen encontrar mayores posibilidades de inserción, diálogo y conflicto, en tanto se vinculan con formas de apropiación colectiva, circulación de discursos y disputas por el sentido del espacio.

Surge entonces la pregunta por si esta interdependencia con los muros de la universidad pública ha llegado a constituirse en un rasgo identitario de estas instituciones, en tanto superficies de inscripción de prácticas, tensiones y memorias. A partir de la revisión de repositorios de maestría y doctorado, se evidencia la incorporación de categorías como visualidad, imaginarios, intersubjetividad y lo político, las cuales amplían el campo de análisis y configuran un acervo investigativo que, en gran medida, se ha gestado en universidades públicas.

La especificidad que adquieren las tesis con el paso del tiempo se encuentra estrechamente vinculada a contextos sociopolíticos concretos, particularmente aquellos marcados por protestas,

paros y confrontaciones con la fuerza pública, en los que la universidad ha tenido un papel protagónico e histórico. En este marco, la territorialidad del espacio —y, en particular, del muro— deja de ser únicamente un soporte material para convertirse en objeto de disputa. La posibilidad de intervenirlo se configura como una lucha simbólica y política, en la que distintos actores buscan apropiarse de su significado y visibilidad.

A su vez, las administraciones institucionales modifican constantemente sus posturas frente a estas prácticas, estableciendo criterios variables sobre lo que debe permanecer y lo que debe ser eliminado. En este contexto, la noción de "blanquear el muro" adquiere una carga significativa, especialmente si se aborda desde una perspectiva decolonial. Más allá de una acción técnica, esta práctica puede interpretarse como un gesto que tensiona las formas de regulación, control y legitimación de las expresiones visuales, evidenciando disputas entre lo institucional y lo autónomo, así como entre lo considerado legal e ilegal.

De este modo, el muro universitario se configura como un espacio en constante negociación, donde convergen prácticas irruptivas, discursos en conflicto y procesos de resignificación que dan cuenta de las complejas relaciones entre arte, política, pedagogía y territorio.

En este marco, los primeros mensajes en ser borrados suelen ser los grafitis o los *stencil*, mientras que permanecen visibles aquellos muros que han alcanzado cierto grado de elaboración, legitimación o reconocimiento simbólico, ya sea por su asociación con una lucha, una consigna o una conmemoración. En este sentido, el espacio universitario ha ido configurando una conciencia colectiva más atenta y selectiva frente a lo que se propone en los muros, transformándose en un nodo donde convergen prácticas de cuidado, valoración y lectura crítica de las imágenes.

Asimismo, la perdurabilidad y el tiempo se constituyen como dimensiones clave en la comprensión de estas prácticas. Si bien el carácter efímero de las imágenes es ampliamente reconocido, las dinámicas generacionales —marcadas por ciclos de cuatro o cinco años, correspondientes a la permanencia de un estudiante en la universidad— revelan una continuidad que resguarda y reconfigura el paisaje visual en su conjunto.

Así, cada capa de intervención no solo sustituye a la anterior, sino que también la reconfigura y resignifica, permitiendo que el espacio conserve una memoria acumulativa. Este proceso contribuye a la construcción de un paisaje identitario, estrechamente vinculado a las dinámicas sociales, políticas, económicas y educativas de cada momento histórico, en el que los muros funcionan como superficies de inscripción de las transformaciones colectivas.

La relevancia de estos procesos en el contexto de la universidad pública evidencia formas de apropiación singulares, en las que confluyen múltiples actores —estudiantes, docentes, personal administrativo y colectivos— convocados a pintar, rayar, escribir y debatir en torno a los muros. Esta diversidad de intervenciones no solo amplía el espectro de prácticas, sino que también configura el muro como un espacio vivo de interlocución y disputa simbólica.

En este sentido, preguntarse por lo que ocurre en los intervalos entre las distintas prácticas y manifestaciones visuales conduce a reflexionar sobre las lógicas de toma y apropiación del espacio como formas de expresión de poder. Superar una comprensión clásica de estas prácticas implica reconocer que, al desplazarse fuera del espacio expositivo tradicional, el muro se configura como un espacio constructivo y relacional, profundamente vinculado a procesos colectivos y comunitarios.

Desde esta perspectiva, la estética se configura como una dimensión política: un acto de denuncia que visibiliza aquello que las instituciones, en ocasiones, omiten o silencian. La imagen,

en tanto presencia insistente en el espacio, interpela continuamente a quien la observa, dificultando la indiferencia.

Al integrar este acervo de producción académica, se observa que, a partir de 2020, emergen enfoques más cercanos a una mirada articulada entre prácticas, técnicas y discursos. En este marco, el muro se configura como un medio de producción vinculado a lo colectivo, que habilita formas de diálogo con lo político. Asimismo, el cuerpo se enuncia como un lugar de enunciación fundamental, especialmente en relación con cuestiones de género. De este modo, estas prácticas se consolidan como ejes vertebrales para abordar conflictos sociales y visibilizar luchas, particularmente aquellas vinculadas a mujeres y comunidades trans.

La noción de estas temáticas antes de 2018 se enuncia desde enfoques más restringidos, centrados principalmente en la técnica y la realización artística. Como se evidencia en la tabla 4, la mayoría, si no la totalidad de las disertaciones se inscriben en un enfoque cualitativo, otorgando un lugar central a las experiencias de vida de quienes participan en las fases metodológicas. En este sentido, se hace énfasis en las historias de vida, en las formas de relación entre los sujetos y en su vinculación con causas colectivas y procesos pedagógicos.

Por su parte, la revisión de repositorios en universidades públicas constituye una apuesta por comprender el lugar desde el cual se sitúa la investigación. De ahí que la búsqueda no se extienda a universidades privadas, en función del interés por reconocer los marcos epistémicos y sociales que configuran el contexto de la Universidad Pedagógica Nacional. En relación con los resultados, y atendiendo a las características de sus modalidades, contenidos, tiempos de desarrollo y diseños metodológicos, se destaca la creación como un enfoque que articula el proceso con la construcción de imágenes. Asimismo, se observa cómo estas imágenes comienzan a adquirir un funcionamiento específico, en estrecha relación con su lugar de enunciación.

Las propuestas de creación revisadas también reflejan las tensiones en torno al uso del muro. No obstante, la participación abierta y deliberativa propicia la articulación entre el paisaje y el papel de la imagen en el reconocimiento de las sensibilidades, así como en su capacidad para generar relaciones perceptivas y críticas en contextos de disputa. Esto sugiere que promover una apuesta interdisciplinar desde la creación, tanto dentro como fuera de los territorios, fortalece la articulación con otros espacios sociales, dando lugar a transformaciones no solo en la imagen del lugar, sino también en la configuración de la memoria del espacio universitario como una potencia que habilita nuevas posibilidades.

En última instancia, aquello que se presenta a la vista suele asumirse como un producto del pensamiento de su creador. Sin embargo, es en la dimensión dialógica donde la imagen adquiere mayor potencia, en tanto invita a formular preguntas no sobre lo que creemos saber que vemos, sino sobre lo que efectivamente se manifiesta en la experiencia de la mirada.

En este sentido, los trabajos de investigación revisados tienden a analizar o interpretar lo que se representa en los muros. No obstante, la presente investigación se orienta a comprender aquello que estas expresiones producen, es decir, cómo están configurando social y espacialmente la Universidad Pedagógica Nacional, sede calle 72, a partir de prácticas artísticas, sociales y políticas. Esto implica retomar elementos del paisaje y de las prácticas de creación vinculadas a la configuración espacial de la discordia.

Finalmente, la voz de los investigadores revela una marcada tendencia hacia enfoques cualitativos, en los que resulta fundamental comprender cómo las prácticas se entrelazan con la vida de quienes participan en ellas. De este modo, el grafiti y el muralismo no solo se entienden como producciones visuales, sino como dispositivos que articulan experiencias, memorias y

posicionamientos, convocando a una dimensión colectiva y pedagógica que trasciende el acto mismo de intervenir el muro.

En cuanto a los vacíos identificados en el ejercicio de revisión de los trabajos analizados, se observa que, si bien existe una creciente producción de monografías interesadas en abordar el contexto del grafiti y el mural en Bogotá —particularmente desde el análisis espacial y los contextos en los que se inscriben—, dichas investigaciones evidencian aún una limitada profundización en torno a las interacciones que la imagen establece con el espacio, especialmente en lo relativo a lo que Massey (2005) denomina "el reconocimiento de su relación esencial con las diferencias coexistentes" (p. 119).

En este sentido, se hace necesaria una lectura transversal y sensible que dialogue críticamente con aquellas perspectivas que reducen estas prácticas a la mera estetización del lugar —entendida como el acto de "embellecer" o intervenir superficialmente paisajes considerados hostiles—. Por el contrario, resulta pertinente situar enfoques que permitan movilizar problemáticas de fondo en lo comunitario, así como en las relaciones espaciales y sociales que estas imágenes activan.

De este modo, el acto creador no puede comprenderse únicamente como una intervención superficial, sino como una forma de enunciación situada, capaz de revelar y tensionar dinámicas latentes en el entorno de los muros. En consecuencia, esta dimensión enunciativa se configura en un eje constitutivo que articula las relaciones visuales, simbólicas y comunicativas de las imágenes en el espacio.

Por último, se plantea la necesidad de desplazar la atención del resultado final de las superficies de inscripción de la imagen hacia los procesos y las transformaciones que esta propicia, retomando la consideración de Massey de que el espacio "no es una superficie" (2005, p. 120). En

este sentido, se reconoce la capacidad de la imagen para incidir en el contexto en el que se inscribe, lo que implica atender a su localización, a las relaciones que establece y a las formas mediante las cuales posibilita conexiones con procesos sociales concretos. De este modo, se promueve una mirada crítica que comprende las superficies como capas con capacidad de interacción, variación y reconfiguración constante. Desde esta perspectiva, la presente investigación se inscribe en un campo que invita a profundizar en las dimensiones relacionales, procesuales y situadas de las prácticas visuales.

La Universidad Pedagógica Nacional: espacio, memoria y reivindicación social

El caso de la Universidad Pedagógica Nacional guarda una relación con el estado del arte, en tanto busca, por un lado, reconocer cuáles han sido los discursos oficialistas y, en esa vía, identificar tres aspectos que ayudan a establecer su relación con el caso estudiado, particularmente con la sede principal de la calle 72.

El primero corresponde a la importancia de las afectaciones hacia quienes participan en la realización de imágenes en los espacios públicos, quienes históricamente han sido abordados, atacados y perseguidos por el sistema estatal mediante acciones orientadas a rechazar, controlar y minimizar lo que ocurre en términos de la relación entre imagen y espacio público.

El segundo se relaciona con la gestión y el desarrollo que han tenido los procesos de conformación de estamentos estudiantiles dentro de la Universidad. Estos conllevan la configuración de apuestas que se construyen a partir de procesos formativos propios del campo del saber docente y que devienen, en su gran mayoría, de la reflexión crítica y de su relación participativa con el espacio, en la que también intervienen las artes visuales.

El tercer aspecto se condensa en la importancia del caso de la Universidad Pedagógica Nacional como un lugar que, en la actualidad, reúne criterios relacionados con la reivindicación

de procesos de lucha social frente a acontecimientos políticos y de violencia. En este contexto, el «Nunca Más» y la memoria aparecen como legado y como procesos innegablemente asociados, más allá del aula, a las experiencias colectivas, comunitarias y territoriales, así como al no olvido de los casos de ejecuciones extrajudiciales y desaparición forzada que han atravesado a personas de la Universidad, líderes sociales y población civil.

Todo ello hace del espacio de aprendizaje un lugar singular para la visibilización y legitimación de discursos no oficiales que quedan por fuera de las estructuras de poder y que, precisamente por ello, se constituyen en asuntos importantes para comprender las relaciones que se producen en este espacio.

II. Marco teórico

Negligencia, defecto de quienes no leen. Negloptencia, defecto de quienes, por demasiado leer y escribir, descuidan el ver. Hay algo profundamente subversivo en no querer expresar nada. Y, de ahí, en arrancar a todo quisque de su sueño sensorial, desestabilizando sus costumbres y sus esperas.

Debray, 2009, p. 45

El presente marco teórico reúne una serie de abordajes que responden a una relación profundamente subjetiva con las lecturas y los autores que contribuyeron a la construcción de las categorías centrales de esta investigación: espacio, lugar, paisaje e imagen. Aunque es posible que no estén presentes todas las perspectivas, debates o autores que podrían formar parte de una discusión más amplia sobre estos conceptos, las selecciones aquí realizadas son el resltado de un proceso de formación, búsqueda y construcción intelectual que ha orientado y acompañado el desarrollo de esta investigación.

En este sentido, los autores y textos aquí revisados han sido fundamentales en la aproximación a la construcción social del espacio. Desde 2018, estas lecturas contribuyeron a consolidar una conciencia espacial más profunda, permitiéndome establecer puentes entre mi formación en artes visuales y los estudios sociales. Particularmente, las obras y trayectorias académicas de Yi-Fu Tuan, Joan Nogué, Michel Lussault, Alicia Lindón y Daniel Hiernaux, ofrecieron perspectivas que, durante largo tiempo, orientaron las reflexiones y posibilitaron nuevas formas de comprender las relaciones entre espacio, experiencia, representación e identidad.

También, es importante señalar que uno de los insumos que acompañó tanto la elaboración del estado del arte como la construcción del presente marco teórico fue el Mapeamiento

Bibliográfico Informacional (MBI). A través de este proceso fue posible identificar una amplia cantidad de referencias y citas resonantes que contribuyeron a la problematización progresiva del objeto de estudio y al fortalecimiento de las categorías analíticas que orientan la investigación.

Asimismo, varios de los planteamientos desarrollados en este capítulo se nutrieron de matrices de análisis, cuadros conceptuales y mapas textuales elaborados a partir de las lecturas, discusiones y exposiciones realizadas en los distintos seminarios de la maestría. Estos ejercicios resultaron fundamentales para construir un espacio de diálogo, convergencia y entrecruzamiento conceptual, desde el cual fue posible articular diversas perspectivas teóricas vinculadas al enfoque humanístico que orienta esta investigación.

En suma, este marco teórico no pretende constituirse como una revisión exhaustiva de los conceptos abordados, sino como una constelación de perspectivas que han permitido comprender, problematizar y situar el objeto de estudio desde una mirada sensible, crítica e interdisciplinaria.

Espacio. Una constelación de relaciones subjetivas y colectivas

El espacio del cuerpo humano es quizá el sitio más importante para observar la producción y la reproducción del poder.
Barbara Hooper,<<El caso del ciudadano Rodney King>>(1994), (Benach y Albet 2010a. p. 201).

El espacio es una construcción social e histórica, tal como lo plantea Edward Soja en el capítulo: Tercer Espacio (Benach y Albet 2010b)Esta primera aproximación al espacio orienta la perspectiva de la presente propuesta y constituye, a su vez, una base conceptual desde la cual se comprende la construcción de sentido que se ha venido configurando en distintos lugares y procesos en la Universidad Pedagógica Nacional. En ellos se han desarrollado apuestas

participativas, así como ejercicios de observación, análisis, reflexión e interpretación sobre las formas en que el espacio se presenta, se habita y se comprende.

El valor y la afección por el espacio reivindican una manera de legitimar e indagar una misión ética y articuladora en la cual nuestras prácticas académicas, artísticas y vitales cumplen propósitos especialmente significativos dentro de una apuesta interdisciplinaria. En este sentido, el espacio se comprende como un lenguaje y como un campo de conocimiento que adquiere un papel central en el quehacer práctico y reflexivo de las artes.

Desde principios del siglo XX, con el surgimiento de las primeras vanguardias, hasta la actualidad, las prácticas artísticas se han transformado y han trascendido las convenciones que tradicionalmente buscaban situar sus representaciones y creaciones dentro de límites espaciales definidos. De ahí que este apartado proponga una reflexión sobre la relación entre las prácticas artísticas y la construcción social del espacio, en la cual las acciones y los modos de intervención bidimensionales y tridimensionales entran en diálogo con los estudios sociales, culturales, poscoloniales y de género.

En este contexto, la presente tesis propone abrir, desde la categoría espacio, un horizonte de análisis en el que diversas conceptos y perspectivas contribuyen a ampliar la comprensión del territorio universitario. Como señala Lefebvre (2013) en *La producción del espacio*:

> el espacio concebido pretende reducir lo vivido a lo visible, a lo legible. Se produce así lo que podríamos calificar como la falacia de la "transparencia espacial". El espacio público se mostraría como completamente transparente, inocente, sin secretos, sin sorpresas; un espacio preexistente a los actores, que no tendrían más ocupación ni preocupación que situarse en "su lugar" (p. 22).

Esta reflexión resulta relevante para pensar las formas en que actualmente habitamos y cohabitamos la Universidad Pedagógica Nacional, pues invita a cuestionar aquellas concepciones del espacio que lo presentan como una realidad neutra, transparente o dada de antemano. En consecuencia, el concepto de espacio busca relacionar el sentido humano con el diseño y la construcción de propuestas espaciales entendidas en un sentido amplio, capaces de propiciar diálogos desde dimensiones imaginadas, cotidianas, comunitarias, colectivas y culturales, las cuales configuran las formas de encuentro, interacción y construcción espacial.

El espacio se convierte, entonces, en un elemento fundamental aquí en tanto constituye una de las categorías más significativas para comprender las relaciones entre experiencia, percepción y construcción de sentido. Más que un simple escenario donde ocurren los acontecimientos, el espacio aparece como una dimensión activa que orienta comportamientos, organiza prácticas y proporciona referencias para la acción humana. En este sentido, el espacio que percibimos y construimos se encuentra estrechamente vinculado con nuestras formas de habitar el mundo, razón por la cual sus significados varían según los individuos y los contextos culturales.

Al respecto, Tuan (2018) señala que “es común asumir que el espacio geométrico es la realidad objetiva y que los espacios personales y culturales son distorsiones” (p. 56). Sin embargo, el autor cuestiona esta idea al plantear que incluso el espacio geométrico debe entenderse como una construcción cultural altamente sofisticada, desarrollada por los seres humanos, desde y con el cuerpo, para comprender, organizar y controlar la naturaleza en formas que anteriormente resultaban impensables. Desde esta perspectiva, los espacios personales y culturales no constituyen desviaciones de una realidad objetiva, sino modos legítimos de relación, interpretación y comprensión del mundo.

En estos términos, la experiencia espacial se encuentra profundamente ligada a la corporeidad. Nuestra orientación y comprensión del entorno dependen de la presencia del cuerpo y de las posibilidades sensibles que este despliega en el espacio. Como afirma Tuan: “el espacio coexiste con el cuerpo sensitivo” (2018, p. 57), lo que permite reconocer una relación primaria entre el sujeto y el mundo que antecede, en gran medida, a las elaboraciones racionales y conceptuales. Se trata de una experiencia originaria en la que la percepción, el movimiento y la sensibilidad configuran las primeras formas de conocimiento espacial.

Esta reflexión adquiere mayor profundidad cuando se reconoce que los espacios antropológicos, aunque construidos social y culturalmente, presuponen siempre la existencia de un mundo natural que excede la voluntad humana. Floss (1971 citado por Tuan) señala que “por la experiencia conocemos el mundo no humano en los momentos en que este frustra nuestra voluntad y arbitrariedad” (2018, p. 57). De esta manera, la experiencia espacial no solo revela las formas en que los seres humanos producen significados y organizan su entorno, sino también los límites que encuentran frente a aquello que permanece fuera de su control. El espacio emerge como una relacionalidad en la que convergen cuerpo, percepción y naturaleza.

Este preámbulo sobre el cuerpo humano y su relación con los procesos de construcción espacial resulta pertinente para el desarrollo de la presente investigación, pues permite incorporar un campo de conocimiento que históricamente ha ocupado un lugar marginal dentro de la producción académica. Al mismo tiempo, establece un diálogo con los aportes del giro corporal y reivindica el conocimiento producido por el arte como una forma de saber sensible, capaz de ampliar la comprensión de las experiencias espaciales y de los modos en que el espacio es vivido, percibido, representado y transformado. Daniel Hiernaux (2010), al presentar los denominados giros de la geografía humana, destacan el surgimiento de una “geografía sensible”, la cual reconoce

la ineludible existencia de un vitalismo presente en las prácticas humanas y, manifiesto, en la construcción social del espacio, tanto en el ámbito individual como en el colectivo. Los autores señalan que dichas prácticas "no pueden ser interpretadas mediante las mediciones y las causalidades propias de la razón positivista, ya que suelen ser guiadas por creencias, mitos, imaginarios o simples actitudes que escapan a los modelos racionales" (p. 55).

Desde esta perspectiva, las reflexiones que trascienden la mera enunciación del cuerpo buscan abrirse a modos de experiencia que desbordan una comprensión restringida a los cinco sentidos y a las explicaciones propias de la racionalidad. Se trata de reconocer formas de conocimiento que emergen de la sensibilidad, no como objetos susceptibles de demostración, sino como condiciones desde las cuales el cuerpo conoce, siente y produce sentido en su relación con el espacio.

Estas posturas y modos de pensar la geografía humana permiten reconocer nociones vinculantes, interpretativas y descriptivas que resultan valiosas para abordar, desde una perspectiva estructural, no solo la presente investigación, sino cualquier iniciativa que reconozca el espacio como un campo de experiencia, afecto y conocimiento. En este sentido, Alicia Lindón y Daniel Hiernaux (2010) señalan que:

> [los] derroteros que se abren para la geografía humana son varios y van desde el *racionalismo* tradicional y exacerbado de la corriente tecnológica-cientificista, la geografía «en modo menor», en referencia a la llamada geografía aplicada, y la posibilidad de una geografía sensible al mundo (p. 10).

En consonancia, con el interés por comprender las experiencias que se configuran en el espacio universitario a la luz de la categoría de espacio y esta desde la geografía humana, adquieren relevancia aspectos como la percepción visual, el tacto, el movimiento y el pensamiento,

entendidos como un conjunto de facultades sensibles y cognitivas que participan activamente en la configuración de la experiencia espacial y en la producción de significados asociados a los lugares.

Desde esta perspectiva, la imagen emerge como un elemento reconocible a través del cual se estructuran objetos, representaciones e impresiones que pueden ser permanentes, transitorias o efímeras, según las relaciones que los sujetos establecen con ellas. En este sentido, la reconstrucción contemporánea de la geografía exige atender no solo a las realidades tangibles, sino también a aquellas representaciones que con frecuencia han sido relegadas por no corresponder a lo material. Como lo señala Paul Claval (2010), este proceso implica considerar "los sueños y los fantasmas de cada uno" (p. 80), así como "las representaciones generalmente descuidadas porque no se refieren a realidades tangibles: las de los otros mundos, requeridas por las sociedades para juzgar lo que es y conocer lo que debe ser" (p. 80).

Estos encuentros entre los cuerpos, las imágenes y los lugares permiten comprender el espacio como una realidad relacional capaz de articular dimensiones materiales, simbólicas y experienciales. En consecuencia, el espacio no aparece como una entidad fija o neutral, sino como una construcción dinámica que se produce y transforma constantemente mediante las interacciones humanas y las formas en que los sujetos perciben, interpretan y significan su entorno.

De igual manera, la relación entre espacio-tiempo introduce dimensiones fundamentales para el análisis de los procesos sociales y culturales. La experiencia espacial supone necesariamente una conciencia temporal que vincula pasado, presente y futuro, permitiendo reconocer las transformaciones que experimentan las prácticas que construyen el espacio a lo largo del tiempo. En el caso particular de esta reflexión, el estudio de las *superficies de inscripción de*

la imagen[24] en la Universidad Pedagógica Nacional exige considerar las variaciones que se producen entre semestres, acontecimientos históricos, movilizaciones, intervenciones visuales y procesos de apropiación colectiva, los cuales modifican continuamente las configuraciones espaciales del entorno universitario.

Esta perspectiva espacio-temporal demanda una lectura reflexiva y analítica de las continuidades, las rupturas y los desplazamientos que se configuran entre distintos momentos históricos. En este sentido, los registros documentales, las imágenes, los testimonios y las huellas materiales permiten reconstruir estas temporalidades y reconocer cómo múltiples acontecimientos permanecen inscritos en los lugares que conforman la vida universitaria.

De este modo, el espacio puede comprenderse como una realidad dinámica en la que convergen memorias, experiencias y procesos sociales que dejan marcas y huellas de diversa naturaleza. Algunas de estas son visibles, como los murales, grafitis, esténciles, monumentos, placas conmemorativas, memoriales, edificios patrimoniales, ruinas, rejas, muros, senderos configurados por el tránsito cotidiano de las personas, intervenciones artísticas temporales o permanentes, nombres de calles, plazas o edificios, así como objetos que permanecen o son depositados en determinados lugares. Otras, en cambio, son invisibles y se expresan a través de memorias individuales y colectivas, recuerdos de acontecimientos significativos, miedos, tensiones, conflictos, imaginarios asociados a ciertos espacios, tradiciones, costumbres, formas de habitar y experiencias afectivas vinculadas a personas, sucesos o acontecimientos.

[24] La superficie de inscripción de la imagen se constituye como una categoría de análisis que hace visibles los contrarrelatos inscritos tanto en la materialidad del espacio como en aquellas dimensiones invisibles que atraviesan la experiencia universitaria. Esta categoría permite comprender las diversas fuentes, técnicas y soportes a partir de los cuales las imágenes emergen, se inscriben, sedimentan y adquieren significado en el espacio de la Universidad Pedagógica Nacional. Ver la sección: Categorías de análisis.

Tuan otorga una especial importancia a la dimensión temporal al afirmar que “la dimensión del tiempo es más importante, se podría decir, porque la gente parece estar más interesada en narrativas que en imágenes estáticas; en eventos que se desarrollan en el tiempo (drama) que en objetos desplegados en el espacio, que pueden ser comprendidos simultáneamente” (2018, p. 59). Para el autor, estas narrativas constituyen un atributo singular de la especie humana y se convierte en un medio privilegiado para narrar acontecimientos y describir escenas. De allí que una parte fundamental de la comprensión del mundo dependa de las relaciones temporales que permiten organizar la experiencia y otorgar sentido a los acontecimientos vividos.

Bajo esta perspectiva, el análisis del espacio no puede desvincularse de las narrativas que lo median. Los lugares contienen historias, memorias y experiencias acumuladas que solo pueden comprenderse plenamente cuando se reconocen los procesos temporales que han contribuido a su configuración. En este sentido, Massey (2012) afirma que: “El tiempo y el espacio nacen al mismo tiempo; así, es absolutamente necesario que conceptualicemos el mundo en términos de espacio-tiempo” (p. 175). De este modo, espacio y tiempo se presentan como dimensiones inseparables en la construcción de la experiencia humana y en la producción de significados asociados a la espacialidad.

Esta reflexión adquiere especial relevancia, pues permite comprender que las imágenes inscritas en los muros y superficies de la Universidad Pedagógica Nacional no constituyen únicamente manifestaciones visuales localizadas en un espacio-tiempo determinado. Por el contrario, pueden entenderse como huellas de procesos históricos, políticos y culturales que condensan memorias, disputas, formas de apropiación y experiencias colectivas, revelando la dimensión temporal que subyace a la construcción social del espacio.

La estructura del espacio se encuentra estrechamente vinculada con las capacidades perceptivas, las experiencias corporales, las elaboraciones conceptuales e incluso los estados de ánimo de los individuos. A través de los sentidos, los seres humanos no solo llegan a conocer el mundo, también a reconocer sus propias limitaciones y posibilidades de interacción con él. En este sentido, el espacio puede percibirse y experimentarse desde distintos registros y escalas de la experiencia humana.

Al respecto, Tuan explica que "la región del espacio visual es la más amplia y la de mayor escala; está dominada por el amplio horizonte y por los pequeños objetos indistintos. Esta región puramente visual parece estática, aunque haya objetos moviéndose en ella" (2018, p. 71). Esta observación permite comprender cómo la percepción visual constituye una de las principales formas mediante las cuales los individuos establecen relaciones con su entorno, posibilitando la identificación de distancias, formas y configuraciones espaciales que trascienden los límites inmediatos del cuerpo.

Sin embargo, para Tuan (2018), la experiencia espacial no se reduce exclusivamente a la visión. El autor distingue diferentes zonas perceptivas y señala que el espacio visual distante posee características distintas de aquellas asociadas al espacio afectivo y corporal. Mientras la región visual se relaciona con la observación de horizontes y objetos lejanos, la zona afectiva se encuentra más próxima al cuerpo y se configura a través de la integración de diversos sentidos. En este sentido,

> la relativa importancia de la vista disminuye en el espacio afectivo; puede que para apreciar los objetos que le dan su tono altamente emocional nuestros ojos estén cerrados. No podemos atender a las tres zonas al mismo tiempo. En particular, al poner la atención

> en la zona puramente visual, en las distancias, se excluye la percepción de la zona afectiva (Tuan, 2018, p. 71).

Comprender que la experiencia del espacio no depende únicamente de aquello que puede observarse a distancia, resulta relevante, porque permite entender que los sujetos establecen las relaciones sensibles y afectivas con los lugares. De este modo, la espacialidad se configura mediante la interacción entre percepción, emoción y experiencia corporal, dimensiones que contribuyen a la construcción de significados y formas de apropiación del entorno.

Desde esta perspectiva, la experiencia espacial se configura como una relación compleja entre percepción, emoción y corporalidad. El espacio no es únicamente aquello que se observa a distancia, sino también aquello que se siente, se habita y se experimenta desde la proximidad del cuerpo. Lo cual resulta pertinente, donde las imágenes, los encuentros cotidianos y las dinámicas de interacción producen simultáneamente experiencias visuales y afectivas que contribuyen a la construcción de significados sobre el lugar. De este modo, comprender el espacio implica reconocer tanto las dimensiones perceptivas corporales, que permiten orientarse en el mundo, como aquellas experiencias sensibles y emocionales, que otorgan profundidad y sentido a la relación entre los sujetos y los lugares que habitan.

Por lo tanto, puede afirmarse que las realidades espaciales, las experiencias individuales y colectivas, así como las dimensiones perceptivas, afectivas y conceptuales abordadas por Tuan (2018), permiten comprender el espacio como una construcción dinámica compleja estrechamente vinculada a la experiencia humana. Estas cualidades otorgan profundidad y significado a las formas en que los sujetos habitan, interpretan y transforman el mundo que los rodea.

Desde esta perspectiva, el espacio no se reduce a una condición física o geométrica; por el contrario, integra múltiples niveles de experiencia —sensoriales, corporales, emocionales,

afectivos, simbólicos, sociales, intersubjetivos, históricos, temporales, políticos y biográficos, entre otros— que participan activamente en la configuración de sentidos y en la producción de significados sobre la realidad.

Al respecto, Tuan señala que:

> la conceptualización elimina progresivamente estructuras espaciales inestables, requisitos del ego individual y hasta las inclinaciones de la cultura, de modo que, en su forma madura, aparecen como redes puramente matemáticas, creaciones de una inteligencia incorporada, mapas de la mente y, por consiguiente, mapas de la naturaleza, en tanto que la mente es parte de la naturaleza (2018, p. 82).

Esta afirmación permite comprender que los procesos de conceptualización tienden a abstraer las experiencias particulares para construir modelos más generales y sistemáticos de comprensión espacial. Sin embargo, tales representaciones no se encuentran desligadas de la experiencia humana, pues son el resultado de la capacidad de la mente para interpretar, organizar y otorgar sentido al mundo.

La comprensión del espacio oscila constantemente entre la vivencia sensible y la elaboración conceptual, dimensiones que no se excluyen, sino que se complementan en la construcción de la realidad espacial y en la manera en que los seres humanos comprenden su relación con el entorno.

La incorporación de la noción de *acción espacial* propuesta por Lussault (2015) amplía la comprensión de las relaciones entre espacio, práctica y sociedad, en diálogo con los planteamientos de Tuan sobre las dimensiones experienciales, materiales y conceptuales del espacio. Para Lussault, el espacio no constituye una simple extensión material ni un soporte pasivo de las

prácticas humanas; por el contrario, se configura como un recurso social, híbrido y complejo, producido y movilizado "en, por y para la acción" (Lussault, 2015, p. 172).

Desde esta perspectiva, cabe preguntarse qué implica que un operador espacial[25] actúe con el espacio y no sobre él. Esta distinción cuestiona la idea del espacio como un objeto externo de intervención y lo sitúa como una dimensión activa en la configuración de la acción humana. Más que un escenario donde ocurren las prácticas sociales, el espacio orienta desplazamientos, establece distancias, organiza relaciones y posibilita formas específicas de interacción.

En esta línea, Lussault sostiene que, para los seres humanos, "el espacio es ante todo un recurso de valor(es)" (2015, p. 173). Así, el espacio no aparece únicamente como un bien material o una localización disponible, sino como una construcción social cargada de significados, usos y tensiones. Los operadores espaciales, por tanto, no actúan simplemente dentro de un escenario dado, sino que movilizan el espacio como un recurso estratégico para producir situaciones, orientar acciones y transformar condiciones sociales.

La acción espacial destaca la capacidad de individuos y colectivos para intervenir en la producción de la espacialidad, mostrando que las relaciones sociales no solo ocurren en el espacio, sino que también se constituyen y negocian a través de él. Esto resulta útil para comprender cómo determinados lugares adquieren valor, son objeto de disputa o son resignificados a partir de las prácticas y los actores que los habitan. Para Lussault (2015):

> el valor de un espacio es el que los individuos, los grupos y las organizaciones, en un determinado contexto histórico, proyectan y fijan sobre él, en razón del estado —en la

[25] En la obra de Michael Lussault, *El hombre espacial*, un operador es cualquier entidad humana o no humana, que tiene la capacidad de actuar sobre el espacio, producirlo, transformarlo, organizarlo, controlarlo o dotarlo de significado. Estos pueden ser: individuos, grupos sociales, instituciones, objetos o dispositivos materiales, normas o regulaciones, representaciones o imaginarios.

> sociedad de que se trate— de los sistemas de definición y calificación de los valores sociales (p. 173).

Por tanto, el espacio no posee un valor fijo ni natural, sino que este se construye social e históricamente a partir de las relaciones, disputas y significaciones que los distintos actores proyectan sobre él.

De igual manera, resulta necesario considerar que los dispositivos comprensibles en tanto las superficies de inscripción, así como el universo de signos e imágenes, no pueden ser excluidos del análisis espacial ni asumidos como elementos lejanos o secundarios. Por el contrario, forman parte activa de la experiencia sensible del espacio. En esta dirección, Lussault (2015) señala que las situaciones:

> constituyen una configuración sensible, dinámica, que expresa la interacción permanente, mediada por los sentidos, entre la historia y aquello que la rodea. Las relaciones de un actor son con los sonidos, los colores, la luz, las temperaturas, los olores, pero también con la ergonomía de los materiales —los suelos, las paredes, los objetos— (p. 176).

Desde esta perspectiva, la construcción del valor espacial se encuentra estrechamente vinculada a las condiciones sensibles y materiales que configuran la experiencia humana. Los sentidos, los objetos materiales, las imágenes y los sistemas de signos participan activamente en la producción de significados sobre el espacio, ampliando la comprensión de sus valores y de los modos en que los sujetos lo habitan, lo interpretan y lo transforman.

En este sentido, la cuestión del valor remite también a la posibilidad de pensar los espacios a partir de valoraciones positivas, negativas o incluso aparentemente neutras. No obstante, aun

cuando una disposición espacial pueda percibirse como neutral, esta no deja de producir efectos sobre la acción espacial, ya que toda posición relativa respecto de otros actores influye en las formas de relación, interacción y experiencia.

Al respecto, Jacques Lévy (2010) afirman:

> Nos estamos moviendo en un universo político en que el principio dinámico ya no es una tensión entre principios morales compartidos por todos y diversas violaciones a esos principios por parte de lo que se llamaba intereses particulares, es decir, las pertenencias y sumisiones comunitarias, familiares, étnicas, territoriales, religiosas, geopolíticas o de clase social. Las normas morales ampliamente compartidas tienden a ser sustituidas por valores éticos que se van construyendo cotidianamente en la práctica de la acción situada (p. 87).

Esta perspectiva permite comprender que los valores no constituyen principios abstractos e inmutables, sino construcciones que emergen de las experiencias y prácticas concretas de los sujetos en el espacio. De este modo, cada acción situada puede expresar condiciones favorables, desfavorables o ambiguas, según las relaciones sociales, materiales y simbólicas que allí se configuren.

En buena medida, las normas y los valores colectivos incorporados a través de un lenguaje particular participan activamente en la configuración de las situaciones. En este sentido, Lussault (2015) señala que “la espacialidad, como toda acción social, se caracteriza más bien por la tensión dinámica entre la costumbre, la rutina, la reproducción y la creatividad, la innovación, el cambio, la espontaneidad adaptativa” (p. 178). De modo que la acción espacial no se encuentra determinada exclusivamente por estructuras estables ni por comportamientos previsibles, sino que emerge de una negociación constante entre la permanencia y la transformación.

Desde esta perspectiva, la espacialidad invita a reconocer tanto los órdenes establecidos como las tensiones y contradicciones que los atraviesan, a través de un complejo entramado de relaciones y significados socialmente construidos. De ahí que pensar y actuar con el espacio, en los términos propuestos por Lussault, implique poner en marcha disposiciones capaces de producir, transformar y resignificar las configuraciones espaciales.

Los procesos de acción espacial se desarrollan en escenarios complejos e impuros[26], caracterizados por la coexistencia de múltiples racionalidades, intereses y divergencias. Como señala Lussault (2015), "los controles son parciales y el desorden no da paso al orden" (p. 180). Esta condición implica abandonar visiones rígidas o totalizantes y reconocer que la construcción del espacio depende de interacciones contingentes, negociaciones permanentes y diversas formas de apropiación social.

En consecuencia, pensar el tránsito del individuo con lo que lo rodea, exige comprender que no existe una única manera de concebir, habitar o experimentar el espacio. Massey (2012), por ejemplo, propone reconocer el espacio como una esfera de encuentro —o desencuentro— entre trayectorias; es decir, como "un lugar donde coexistan, se influyan mutuamente y entren en conflicto" (p. 173). Desde esta perspectiva, los procesos de organización y configuración espacial permanecen abiertos, dinámicos y relacionales, pues dependen de las acciones conjuntas de los actores que los producen y transforman. Esta concepción resulta significativa para campos como la geografía, el arte y la educación, en la medida en que permite comprender cómo las relaciones sociales, las prácticas culturales y las experiencias sensibles participan activamente en la construcción de las espacialidades contemporáneas.

[26] Esta noción de lo impuro se relaciona con una crítica a las concepciones tradicionales que entienden el espacio como una realidad homogénea, estable, ordenada o puramente material.

Un sentido del lugar. Encuentros y pertenencia

Los lugares, intrínsecamente sociales, nacen, evolucionan y, eventualmente, desaparecen en función del curso de la sociedad en la cual se inscriben y a cuya existencia contribuyen.

Michel Lussault, 2015, pp. 90.

En este apartado se retoman algunas reflexiones y autores que permiten poner en diálogo la construcción social con la categoría de lugar. Esta noción no solo remite a realidades producidas socialmente, sino también a dimensiones identitarias, pues, como señala Sánchez (2015), los lugares constituyen un reflejo de quienes somos y de las formas en que construimos nuestra identidad.

Desde esta perspectiva, los lugares pueden comprenderse como configuraciones dinámicas y flexibles, cuyo significado depende de las interpretaciones, experiencias y valoraciones que las personas les atribuyen. En consecuencia, un mismo espacio puede adquirir sentidos diversos para distintos sujetos e incluso representar múltiples lugares de manera simultánea. En palabras de Sánchez (2015), "esta multiplicidad de lugares que contiene el espacio puede llegar a ser un factor conflictivo, dadas las diferencias de interpretación sobre un mismo espacio. Los conflictos derivados de esta divergencia de significados se observan en todas las dimensiones de nuestra vida social" (p. 11).

En este sentido, tanto en el ámbito político como en el cultural, las disputas y relaciones de poder suelen estar vinculadas a interpretaciones divergentes sobre un mismo espacio. Como afirma el autor, "muchos conflictos de poder que ocurren en el planeta responden a interpretaciones distintas" (Sánchez, 2015, p. 11). De este modo, el lugar deja de entenderse como una realidad fija

y unívoca para concebirse como una construcción social atravesada por tensiones, negociaciones y disputas de significado.

Desde esta perspectiva, resulta pertinente aproximarse a enfoques que cuestionan las visiones tradicionales de la geografía y proponen formas alternativas de comprender las relaciones entre los seres humanos y los territorios que habitan. En este sentido, un referente particularmente significativo para la presente investigación ha sido el capítulo "Los buenos heredarán la tierra", incluido en *El arte de la geografía*, de Yi-Fu Tuan. Este texto, compilado por Joan Nogué (2018), forma parte de una antología que reúne aportes fundamentales de la geografía humanística y permite aproximarse a otras maneras de comprender las relaciones entre las personas, los lugares y las experiencias que les otorgan significado.

La obra de Tuan resulta relevante para pensar el lugar de la Universidad Pedagógica Nacional, en tanto desplaza la atención desde las dimensiones estrictamente materiales del espacio hacia aspectos vinculados con la experiencia, la empatía, el acompañamiento y la construcción de comunidad. Así, un lugar no se reduce a una localización geográfica, sino que se configura a través de relaciones humanas cargadas de significados, afectos y responsabilidades compartidas.

En el capítulo mencionado, Tuan (2018) parte del reconocimiento de una realidad marcada por profundas desigualdades. Señala que las injusticias y las inequidades constituyen una constante en las sociedades humanas y que, históricamente, ricos y pobres, poderosos y subordinados, explotadores y explotados han coexistido dentro de una misma realidad social. Sin embargo, el autor amplía esta reflexión más allá de las diferencias económicas o políticas al incorporar también las condiciones biológicas que distinguen a los individuos: los fuertes y los débiles, los bellos y los corrientes, así como quienes enfrentan enfermedades o limitaciones que afectan sus posibilidades de vida.

Frente a esta condición humana atravesada por múltiples diferencias, Tuan (2018) plantea que la religión ha ofrecido históricamente formas de consuelo y esperanza. En este sentido, recupera la expresión bíblica según la cual "Los buenos heredarán la tierra"[27], una afirmación que le permite interrogar las relaciones entre moralidad, experiencia y percepción del mundo. Más que proponer una explicación teológica, el autor utiliza esta idea para reflexionar sobre las maneras en que las personas experimentan la realidad y construyen su relación con los lugares.

En este punto emerge una de las reflexiones más sugerentes para la comprensión del lugar. Según Tuan (2018), la experiencia humana puede verse afectada por diversas formas de distorsión asociadas al poder, la riqueza o la ambición. De allí que afirme que "los ricos y poderosos no tienen verdaderamente lo que legalmente poseen. La experiencia de las buenas personas es, por definición, la que menos se distorsiona" (Tuan, 2018, p. 192). Esta afirmación desplaza la discusión desde la posesión material hacia la experiencia vivida, sugiriendo que la verdadera apropiación de un lugar no depende exclusivamente de su propiedad jurídica ni de su control físico, sino de la calidad de la relación sensible y ética que se establece con él.

Esta idea para el estudio de los espacios universitarios, permite comprender que el sentido de lugar se construye mediante experiencias compartidas, formas de cuidado, prácticas de solidaridad y procesos de reconocimiento mutuo. Desde esta perspectiva, la Universidad Pedagógica Nacional puede entenderse como un lugar cuya significación no reside únicamente en su infraestructura o en sus límites físicos, sino en las relaciones que allí se producen y en las maneras en que diferentes sujetos encuentran posibilidades para habitar, resistir, acompañar y construir comunidad.

[27] Título de capítulo del original inglés "The good inheritthe earth".

La propuesta de Tuan (2018) invita a pensar el lugar como una experiencia profundamente humana, donde las dimensiones éticas, afectivas y sensibles adquieren un papel fundamental. Desde esta mirada, quienes logran establecer relaciones menos distorsionadas por el afán de dominio o posesión son, en cierto sentido, quienes verdaderamente heredan la tierra, pues son capaces de experimentar los lugares desde una condición de apertura, reconocimiento y encuentro con los otros.

La experiencia constituye una categoría fundamental en el pensamiento de Yi-Fu Tuan, especialmente para comprender las relaciones que los sujetos establecen con el espacio y los lugares que habitan. En su perspectiva, la experiencia se configura como una de las dimensiones que permite explicar las diferencias en la percepción, la apropiación y la significación de su realidad. Como señala el autor, la experiencia puede entenderse como "todas las maneras en que los humanos perciben y entienden la realidad a través de sus sentidos y su mente" (Tuan, 2018, p. 194).

A partir de esta comprensión, Tuan (2018) distingue entre sentidos distantes y sentidos próximos. Entre los primeros ubica la vista y el oído, mientras que el tacto, el gusto y el olfato corresponden a los sentidos próximos. Esta diferenciación resulta sugerente para reflexionar la categoría de espacio irruptivo, en tanto los sentidos distantes permiten construir una percepción amplia del entorno y contribuyen a la configuración de un mundo que tiende a ser menos emocional y más frío e intelectual.

Sin embargo, esta distinción también invita a problematizar la experiencia contemporánea de los espacios universitarios. En el caso de la Universidad Pedagógica Nacional, la presencia constante de imágenes, murales e intervenciones visuales parece confirmar la importancia de la

percepción visual en la construcción de significados asociados al lugar. En este sentido, Nogué (2018) pone en evidencia que:

> La importancia del «lugar» para la geografía cultural y humanística es, o debería ser, obvia (Hart, 1972; Meinig, 1971; Sopher, 1972). En calidad de nodos funcionales en el espacio, los lugares se prestan a las técnicas del análisis espacial. Pero, como conjuntos únicos y complejos —arraigados en el pasado y desarrollándose hacia el futuro— y como símbolos, los lugares exigen un conocimiento humanístico. Dentro de la tradición humanística, los lugares han sido estudiados desde perspectivas históricas, literarias y artísticas (p. 55).

Esta reflexión permite comprender que los espacios universitarios no solo funcionan como escenarios físicos para el desarrollo de actividades académicas, sino también como lugares cargados de memoria, significados, afectos y disputas simbólicas. Desde esta perspectiva, las imágenes y las intervenciones visuales presentes en la universidad participan activamente en la configuración de las experiencias, las identidades y los sentidos de pertenencia que allí se construyen.

No obstante, estas mismas manifestaciones evidencian que la experiencia espacial no se agota en la contemplación distante. Por el contrario, las imágenes pueden activar memorias, afectos, encuentros y formas de identificación que acercan a los sujetos al espacio vivido. En este sentido, Durán (2005) afirma que:

> El hombre siempre ha requerido de imágenes en las que continúe su mundo, el mundo de sus recuerdos, de sus deseos y de sus temores. Sin estas parece imposible resistir

la imperecedera labor del tiempo que todo lo transforma hasta hacerlo desaparecer" (p. 269).

Con lo anterior se entiende que las imágenes no solo representan la realidad, también permiten preservar experiencias, proyectar significados y sostener vínculos simbólicos con los lugares que habitamos.

En este sentido, la reflexión de Tuan adquiere relevancia, pues permite comprender cómo aquello que inicialmente aparece como distante puede convertirse en una experiencia próxima. Por lo tanto, los sentidos próximos producen una realidad "difusa e inestructurada, cercana al cuerpo y cargada de emoción" (Tuan, 2018, p. 195). Desde esta perspectiva, las imágenes presentes en la universidad no solo son objetos de observación, sino también dispositivos sensibles que movilizan experiencias corporales, afectivas y colectivas, contribuyendo a la construcción de sentidos de lugar y de pertenencia.

Otra afirmación de Tuan (2018) que adquiere relevancia para este análisis se relaciona con las experiencias del lugar construidas a partir del seguimiento y acompañamiento, en este caso durante más de ocho años, a los procesos de inscripción de imágenes sobre los muros y espacios circundantes de la Universidad Pedagógica Nacional. Estas experiencias emergen en los momentos en que los cuerpos coinciden y se encuentran dentro de dinámicas abiertas de vinculación, intercambio, esparcimiento y reconocimiento mutuo.

En este contexto, Tuan (2018) señala que la imaginación requiere algún tipo de soporte cultural para desarrollarse. Esta afirmación resulta particularmente sugerente al observar cómo los espacios, los imaginarios y las imágenes presentes en la Universidad Pedagógica Nacional e encuentran atravesados por relatos históricos, memorias colectivas y experiencias territoriales que revelan representaciones cargadas de afectividad, fuerza expresiva y conciencia social. Muchas de

estas manifestaciones visuales remiten a trayectorias de vida, territorios de procedencia y experiencias cotidianas que configuran la diversidad de quienes integran la comunidad universitaria.

Desde esta perspectiva, una de las dimensiones más significativas de la experiencia humana radica en la importancia de la percepción visual. Las imágenes y los mensajes que habitan el entorno universitario producen sensaciones y reflexiones que exceden la simple contemplación estética. No solo contribuyen a configurar paisajes reconocibles o espacios de identificación colectiva, también confrontan a los sujetos con problemáticas sociales, políticas y culturales que inciden en la vida universitaria. En este sentido, las imágenes operan como dispositivos capaces de activar lecturas críticas sobre el espacio y las relaciones que allí se producen.

En este contexto, resulta pertinente considerar la reflexión de Tuan (2018) acerca de la calidad y no únicamente de la cantidad. Aunque esta idea no puede trasladarse de manera directa a los procesos de apropiación visual del entorno universitario, sí permite reflexionar sobre la singularidad y el impacto que pueden tener tanto los mensajes más discretos como aquellas imágenes de mayor visibilidad. En este sentido, la afirmación según la cual "el lujo es calidad más que cantidad" (Tuan, 2018, p. 199) invita a pensar que el valor de una intervención visual no depende exclusivamente de su escala, permanencia o grado de exposición, sino también de su capacidad para generar experiencias significativas y procesos de reflexión compartida.

Esta discusión conduce igualmente a considerar el estatuto de las imágenes como bienes culturales. Cuando Tuan (2018) afirma que "las pinturas son otro recurso cultural" (p. 200), abre la posibilidad de interrogar el lugar que ocupan las prácticas visuales en distintos contextos universitarios. Mientras numerosas universidades estadounidenses cuentan con museos de arte destinados a la conservación y exhibición de sus colecciones, en Bogotá pueden encontrarse pocas

universidades con estas formas de circulación cultural. La Universidad Pedagógica Nacional, por ejemplo, ha desarrollado propuestas expositivas abiertas al público que desbordan las lógicas tradicionales del museo y favorecen una comprensión más situada y contemporánea de las prácticas artísticas.

Siguiendo a Tuan (2018), "las personas tienen motivos y pulsiones diferentes" (p. 201). Esta diversidad de sensibilidades, trayectorias y experiencias permite comprender por qué las imágenes presentes en la vida universitaria producen lecturas heterogéneas y, en ocasiones, contradictorias. Así, el paisaje universitario se configura como un espacio de encuentro entre distintas formas de percibir, habitar y significar el mundo, donde la imagen actúa simultáneamente como memoria, expresión, cuestionamiento y posibilidad de construcción colectiva.

Con estos antecedentes, resulta pertinente profundizar en la noción de lugar propuesta por el mismo Tuan (2018), para quien el lugar se entenderse inicialmente como una localización o una unidad entre otras unidades conectadas por redes de circulación. Sin embargo, esta definición trasciende la simple ubicación espacial, pues el lugar se constituye a partir de las experiencias, los significados y las aspiraciones de quienes lo habitan. En este sentido, afirma:

> El lugar encarna las experiencias y las aspiraciones de la gente. El lugar no es sólo un hecho que tiene su explicación en el marco más amplio del espacio, sino que es también una realidad que se clarifica y se entiende desde la perspectiva de la gente que le ha dado un significado (Tuan, 2018, p. 54).

Esta comprensión permite reconocer la experiencia como una dimensión fundamental para el estudio del espacio y de los sentimientos asociados a él. Más allá de constituir una categoría central dentro de la geografía humanística, la noción de lugar establece un diálogo significativo con las artes visuales, en tanto ambas comparten un interés por comprender las formas en que los

sujetos perciben, interpretan y dotan de sentido al mundo. Así, la perspectiva humanística posibilita una comprensión compartida entre distintos campos del conocimiento, al reconocer que "la experiencia es el conjunto de medios a través de los cuales llegamos a conocer el mundo: conocemos el mundo a través de la sensación (sentimiento), percepción y concepción" (Tuan, 2018, p. 55).

En consecuencia, los lugares no solo han sido objeto de estudio de la geografía, sino también de aproximaciones históricas, literarias y artísticas que buscan comprender las múltiples maneras en que los seres humanos construyen sentido sobre los espacios que habitan. En este marco, resulta pertinente retomar a Nogué (2011), quien plantea:

> aún más, el lugar actúa como un vínculo, un punto de contacto e interacción entre los fenómenos y la experiencia individual: lo local y lo global se entrecruzan y forman una red en la cual ambos elementos se transforman como resultado de sus mismas interconexiones (p. 137).

Desde esta mirada, adquiere relevancia la noción de personalidad o espíritu del lugar. Tuan (2018) señala que algunos espacios poseen cualidades capaces de suscitar afectos, emociones y formas particulares de vinculación sensible. Esta condición suele asociarse a manifestaciones monumentales, lugares sagrados o expresiones poderosas de la naturaleza. No obstante, resulta posible ampliar esta comprensión para pensar los procesos contemporáneos de configuración de la imagen en el espacio universitario. En el contexto de la Universidad Pedagógica Nacional, las imágenes inscritas sobre los muros, junto con sus colores, texturas, mensajes y formas de composición, contribuyen a configurar modos específicos de experimentar y comprender el lugar.

En este sentido, resulta sugerente la afirmación de Tuan (2018) cuando señala que "puede decirse del lugar que tiene «espíritu» o «personalidad», pero sólo los seres humanos pueden tener

un sentido del lugar. La gente demuestra su sentido del lugar cuando aplica su discernimiento moral y estético a sitios y ubicaciones" (p. 85).

De allí que la reflexión sobre el sentido del lugar conduzca a cuestionar la aparente pérdida de sensibilidad atribuida al sujeto moderno. Frente a esta condición, Tuan (2018) propone la necesidad de cultivar una conciencia del lugar capaz de reconocer los significados que emergen de la experiencia cotidiana. Esta dimensión adquiere especial relevancia para el análisis de las imágenes que circulan y se producen en el espacio universitario, pues evidencia la importancia de lo visual y lo estético en la construcción de vínculos con el entorno. Como señala el autor, "el ojo tiene que ser entrenado para que pueda discernir la belleza donde ésta existe; por otro lado, los lugares bonitos tienen que ser creados para agradar al ojo" (Tuan, 2018, p. 86).

Sin embargo, la experiencia del lugar no se limita a la contemplación visual. El conocimiento sensible requiere una relación prolongada con el entorno, una disposición que permita reconocer sus cualidades, transformaciones y significados. En este sentido, la percepción visual se convierte en una forma de conocimiento que trasciende la observación inmediata y se construye a partir del contacto continuo con el contexto. Como afirma Tuan (2018), "sentir es saber" (p. 86); de allí que expresiones como "darse cuenta" o "captar el sentido" remitan a formas de comprensión que integran percepción, experiencia y reflexión. La mirada deja entonces de ser una simple observación del objeto para convertirse en una forma de conocimiento sobre el lugar y sobre las relaciones humanas que le otorgan significado.

Otro aspecto relevante que Tuan (2018) plantea en relación con el lugar remite a las áreas de cuidado y a las formas de atención interpersonal que se configuran en la experiencia cotidiana. El autor señala que existen espacios cuya naturaleza no se manifiesta mediante señales evidentes o marcas visibles, pues solo pueden comprenderse plenamente desde la experiencia de quienes los

habitan. En este sentido, retomando a Wagner (1972), sostiene que los seres humanos establecen áreas de cuidado y atención interpersonal que adquieren significado a partir de las relaciones que allí se construyen.

Desde esta perspectiva, las relaciones humanas requieren condiciones materiales y simbólicas para su sostenimiento y profundización, tanto en los ámbitos íntimos como en los espacios colectivos. A diferencia de los símbolos públicos, cuya función consiste en comunicar significados de manera visible y compartida, las áreas de cuidado suelen carecer de una identidad visual claramente definida. Su existencia depende, en mayor medida, de las experiencias, los vínculos afectivos y las prácticas de acompañamiento que de elementos materiales fácilmente identificables.

Esta reflexión resulta sugerente para comprender algunos de los espacios compartidos en la Universidad Pedagógica Nacional. En ellos, las relaciones de solidaridad, cuidado mutuo, encuentro y construcción colectiva configuran formas de habitar que, aunque no siempre son visibles, participan activamente en la producción de sentido del lugar. Se trata de dinámicas que fortalecen los vínculos comunitarios y favorecen la construcción de experiencias significativas de pertenencia.

De allí que, entre las diversas reflexiones que Tuan desarrolla en torno al lugar, una de las más cercanas al campo de las artes y las humanidades sea aquella que reivindica la importancia del autoconocimiento. Aquí, los aportes de la perspectiva humanística no sólo permiten comprender mejor el mundo habitado, también ampliar la comprensión que los sujetos tienen de sí mismos. En este sentido, las artes adquieren un papel fundamental, pues favorecen procesos de reflexión, sensibilidad y reconocimiento que enriquecen la experiencia humana y fortalecen la construcción de sentido sobre los lugares que habitamos.

Un aspecto notable del sistema espacial puede reconocerse en los casos analizados por Lussault (2015) en la obra *El hombre espacial. La construcción social del espacio humano*, particularmente en el apartado titulado "La lucha por los lugares". Allí, el autor retoma el caso de Rosa Parks[28], quien, mediante el simple acto de permanecer en su asiento, subvirtió un orden político y social previamente establecido. Como señala Lussault (2015), Parks "quebró lo que se consideraba decoroso; su actitud inflexible le dio visibilidad a la injusticia, aportó la prueba mediante el espacio sobre la inequidad de las reglas sociales. Su acto espacial fue performativo en el sentido de adaptado a la situación" (p. 31).

En este sentido, el episodio permite poner de manifiesto el papel político y social del espacio y del lugar. Asimismo, invita a reflexionar sobre la vigencia de estas problemáticas en el presente. Al respecto, Lindón (2010) señala:

> el asunto de la ética, la política, el poder y el control también ha venido a converger, al menos parcialmente, con lo que algunos autores denominan el «giro animal», y otros directamente redefinen como el giro hacia la bestialidad. Con un rumbo semejante, ciertos autores identifican estas perspectivas como la biologización de la política, la bioética y la biopolítica (p. 35).

Esta reflexión amplía la comprensión de las relaciones entre espacio, poder y vida, al evidenciar cómo los procesos de control, regulación y gestión de los cuerpos se articulan con

[28] El 1 de diciembre de 1955, en Montgomery (Alabama, EE.UU.) Rosa Parks volvía de su trabajo como costurera en unos grandes almacenes. Al subir al autobús tomó asiento en la parte de atrás, en los lugares permitidos para ciudadanos considerados de color (afrodescendientes, indígenas, orientales…). A medida que el autobús recorría su ruta, comenzaron a faltar asientos y quedaron de pie algunas personas.
Al darse cuenta de que había gente blanca de pie, el conductor paró el autobús para pedir a tres mujeres negras que se levantaran. Rosa Parks se negó a hacerlo, y no lo hizo ni cuando el conductor amenazó con denunciarla. Finalmente, Rosa Parks fue arrestada, enjuiciada y condenada por transgredir el ordenamiento municipal. Tomade de la web: https://www.unicef.es/educa/blog/rosa-parks-asiento-reservado-derechos-humanos.

formas contemporáneas de organización social y territorial. En este sentido, la acción de Rosa Parks no puede comprenderse únicamente como un gesto individual de resistencia, sino como una intervención espacial que puso en evidencia las reglas de segregación que estructuraban la vida cotidiana. A partir de este caso, Lussault (2015) plantea la noción de una "lucha por los lugares" (pp. 31–34), entendida no como un reemplazo absoluto de la lucha de clases, sino como una perspectiva complementaria para comprender las disputas sociales a partir de las posiciones, accesos y posibilidades de acción que los sujetos ocupan y negocian en el espacio.

Desde esta perspectiva, los lugares no son simples localizaciones ni coordenadas dentro de una extensión física. Constituyen posiciones espaciales atravesadas por relaciones sociales, políticas y simbólicas que contribuyen a definir lo que está permitido y lo que no en materia de acción. El lugar ocupado por Rosa Parks responde precisamente a esta definición, pues su permanencia en el asiento desestabilizó un orden espacial que distribuía jerarquías, privilegios y exclusiones.

En esta misma línea, Lussault (2015) sostiene que el mundo contemporáneo se caracteriza por la multiplicidad de espacios posibles para la afirmación de sí mismo y para la satisfacción de necesidades y deseos. Esto no significa que la clase social haya perdido relevancia; más bien, sugiere que las sociedades actuales se encuentran medidas por la búsqueda individual y colectiva de mejores lugares desde los cuales existir, actuar y proyectarse. Así, los proyectos personales adquieren un carácter cada vez más imperioso, en tanto los sujetos aspiran a ocupar posiciones espaciales que amplíen sus posibilidades de vida, incluso cuando ello implique tensionar o desafiar las solidaridades, normas y formas de pertenencia establecidas por los grupos de referencia.

Si esta lucha en particular logró visibilizar y potenciar una realidad política, influyendo posteriormente en actores como Martin Luther King Jr., ello permite comprender que ocupar,

mantener y defender un lugar trasciende una simple cuestión espacial. La lucha por los lugares se vincula estrechamente con la reivindicación de los derechos humanos, la justicia social y el reconocimiento de quienes históricamente han sido excluidos o desfavorecidos.

Desde esta perspectiva, las relaciones sociales que se configuran en el espacio permiten reflexionar sobre el papel de la educación frente a las problemáticas que se hacen visibles por medio de las imágenes y de las distintas formas de inscripción en el paisaje. La imagen puede entenderse entonces como un lugar de ocupación simbólica y crítica, capaz de suscitar procesos de reflexión y sensibilización. A través de ella se revelan circunstancias que afectan la dignidad humana, ponen en tensión los principios democráticos y hacen visibles las condiciones de vulnerabilidad que enfrentan numerosos sujetos y comunidades.

Respecto al lugar público que ocupa la Universidad Pedagógica Nacional, se reconoce su importancia como lugar de enunciación en la formación de educadores y educadoras en Colombia. La institución se configura como un referente fundamental en la construcción y afirmación de una identidad colectiva, no solo por su trayectoria histórica, también por su papel en la producción de pensamiento crítico y en la defensa de la educación pública.

En este sentido, resulta pertinente señalar que este lugar de enunciación no expresa únicamente una realidad interna atravesada por dinámicas organizativas, debates, tensiones y procesos asamblearios, sino que también se proyecta hacia escenarios más amplios, constituyéndose en una voz capaz de incidir en discusiones de alcance nacional e incluso global. De este modo, el lugar al que aquí me refiero, trasciende su condición de espacio académico para consolidarse como un territorio de participación, reflexión y acción política frente a los asuntos que interpelan a la sociedad contemporánea.

Paisaje. Entre lo visible y lo invisible

Todo paisaje es el reflejo de una cultura, que deja su impronta en el mismo a través de elementos materiales e inmateriales, visibles e invisibles.

Venturi Ferriolo (2008. p.129)

El libro *La construcción social del paisaje*, editado por Joan Nogué (2016), reúne una serie de escritos que abren perspectivas naturales y culturales relacionadas con el paisaje en distintos contextos. Su lectura resulta especialmente interesante para revisar y analizar las múltiples relaciones humanas que atraviesan este campo de estudio, así como la responsabilidad característica de nuestra época de comprender la otredad y las diversas formas de habitar el mundo.

En este apartado me referiré a tres capítulos que integran esa publicación y que me han permitido reconocer, de manera atenta y oportuna, algunas cualidades que también puedo asociar a un contexto que, si bien es distante de las temáticas específicas en las que dichos textos se desarrollan, no se aleja de los andamiajes conceptuales y teóricos que acompañan la propuesta de investigación. Particularmente, me interesa explorar cómo, desde el *paisaje de la discordia*, emergen relaciones cercanas entre la imagen, la percepción visual y la interpretación relacional de los sentidos, cuando estas ocupan un lugar latente y persistente en la construcción social del paisaje.

Por tanto, cabe preguntarse: ¿cómo pensar, a partir de estas representaciones, un lenguaje común transformador? En este sentido, Nogué (2011) plantea que el paisaje, como fuerza colectiva de la naturaleza, es el resultado de dicha transformación y constituye la proyección cultural y social

del espacio. Así, no solo remite a su dimensión material, sino también a su dimensión espiritual y simbólica.

El paisaje configura, entonces, un concepto mucho más amplio como categoría; implica y está impregnado de relaciones e interconexiones que también connotan la cultura. Además, puede interpretarse bajo un dinamismo y flujo que se hace perceptible en el paso del tiempo, a partir de imágenes que se encuentran constantemente fijadas en ese devenir.

En este sentido, el paisaje se expresa en ciertos códigos propios de las personas y de los sujetos, quienes construyen sus propios símbolos y connotaciones. Asimismo, desde esta expresión panorámica —casi de 360°— que rodea la percepción, emergen asuntos que revelan su pasado, su presente y, quizás, también su futuro. Es decir, el paisaje da cuenta de la transformación de la *universidad* y, a su vez, de las transformaciones que esta busca proyectar en la sociedad.

La visualidad, en relación con el paisaje y la construcción de ese proceso que tiene con la imagen, conlleva también a dimensionar la capacidad implícita y explícita dentro de los soportes o las superficies que amplían, de alguna manera, la mirada de la percepción, tanto de quien las ve como de quien las realiza. De allí que esta dimensión visual, como señala Nogué (2011), es esencial, pues "desde sus orígenes hasta hoy en día, aunque el paisaje no es sólo algo visible, sino que está hecho también de sonidos, de olores, de tactos, de multitud de impresiones sensoriales, cargadas todas ellas de contenido espacial y temporal" (p. 138).

Hay algunas distinciones entre las posturas que Nogué (2011) plantea respecto al paisaje, que parecen no estar del todo compartidas, y la relación que propone el proyecto en torno a un *paisaje de la discordia*, pues él remarca que "el paisaje es cultura y que es capaz de integrar y asimilar, en el tiempo, los elementos que responden a modificaciones territoriales importantes,

siempre y cuando estas modificaciones no sean bruscas, violentas, demasiado rápidas, ni demasiado impactantes" (p. 139).

Sin embargo, ¿qué podríamos entonces pensar frente a estas relaciones ambivalentes, en las que solo podríamos ver del paisaje algo intocable, armonioso, lleno de calma, sublime? Es entonces uno de los ejercicios donde el paisaje también puede brindar y connotar una posibilidad de interacción social y crítica, que muestre otras formas de asociar la realidad desde el sentido de la observación, que pasa también por un pensar y una reflexión de ese cuerpo que atraviesa el paisaje.

¿Qué podríamos ganar, o más bien qué podríamos llegar a ver, al analizar las relaciones que se establecen entre un paisaje descontextualizado y el lugar al que originalmente remite o busca connotar? En este sentido, cuando Nogué (2011) afirma que "la uniformización y la falta de calidad y originalidad del tipo de construcciones mayoritarias está generando un paisaje insensible y lleno de inautenticidad" (p. 143), hace referencia a procesos de crecimiento urbanístico desorganizado, particularmente a aquellos desarrollos urbanos incoherentes y desvinculados de las formas tradicionales de asentamiento en Latinoamérica.

A partir de esta idea, resulta pertinente desplazar la discusión hacia las formas en que se construyen las asociaciones sociales en torno a la apropiación del muro como *superficie de inscripción*. Con frecuencia, estas prácticas son interpretadas a partir de comparaciones recurrentes que reducen su comprensión a un mismo debate: la tensión entre lo legal y lo ilegal, o entre la expresión pública y la propiedad privada. Dichas categorías, que forman parte del paisaje normativo y organizativo de la ciudad, así como de las fachadas y espacios que la conforman, terminan configurando marcos de interpretación reiterativos.

Como consecuencia, se produce un entramado de asociaciones complejas que tienden a reproducirse constantemente, dificultando la comprensión de otros significados, usos y sentidos que pueden emerger en torno a estas superficies de inscripción y a las prácticas sociales que las habitan.

He encontrado especialmente valioso estudiar estas relaciones, pues permiten ampliar la comprensión de los procesos mediante los cuales se producen sentidos, significados y disputas en torno al espacio. En este sentido, tomaré como referentes algunos de los desarrollos teóricos y conceptuales sobre el paisaje presentes en "Los paisajes de la ciudad oculta" de Raquel Hermely Tardin Coelho (2016); "La construcción social de los paisajes del miedo" de Alicia Lindón (2016); y "Paisajes fugaces y geografías efímeras en la metrópolis contemporánea" de Daniel Hiernaux (2016). Estos autores ofrecen herramientas valiosas para pensar las formas en que las experiencias, las imágenes, las percepciones y las tensiones sociales participan en la producción, interpretación y resignificación de los paisajes contemporáneos.

Más allá de las particularidades temáticas que cada uno de estos capítulos aborda, encuentro en ellos una preocupación común por comprender el paisaje como una construcción social compleja, atravesada por prácticas culturales, experiencias sensibles, relaciones de poder y procesos de significación. Esta perspectiva es pertinente para la investigación, en la medida en que permite reconocer cómo las imágenes, los imaginarios y las formas de percepción intervienen en la configuración de determinados *paisajes*, entendidos no solo como escenarios de conflicto, sino también como espacios de negociación, memoria, resistencia y producción de sentidos.

En el contexto de la ciudad, y particularmente al hablar de las grandes capitales latinoamericanas, Tardin (2016), desde el caso brasileño, nos sitúa ante una realidad social que permite analizar las relaciones entre la ciudad informal, la ciudad oculta —en sentido metafórico—

y los asentamientos informales. Su planteamiento inicial dirige la mirada hacia la precariedad y la pobreza, condiciones que se reflejan en formas de marginalidad y exclusión asociadas a estos territorios. Sin embargo:

> Esta comprensión global puede derivar en una mirada positiva de la ciudad informal, muchas veces descrita como lo negativo de la formal, es decir, como su deformación. Puede significar la comprensión y la transformación de ambas realidades, tanto física como socialmente, así como el reconocimiento de que son necesarias otras reglas y otras formas de encarar el problema" (Tardin, 2016, p. 214).

Una de sus primeras propuestas se relaciona con la idea de un paisaje artificializado, entendido no solo como construcción física, también como el conjunto de actividades que se establecen en él y las percepciones visuales que involucran la lectura humana del espacio. En este sentido, los espacios habitados aparecen como escenarios de transformación, adaptación y respuesta a las necesidades humanas. De allí que el paisaje, además de su constitución material, pueda comprenderse como un soporte físico interpretado sobre el cual es posible actuar, siguiendo la perspectiva de Denis Cosgrove (1998), citado por Tardin (2016).

Esta relación entre realidad física, percepción e interpretación social permite revisar cómo la superficie material del espacio es interpelada por prácticas de apropiación visual. En este punto, las artes visuales adquieren especial relevancia, pues sus representaciones no siempre responden a formas generales, preconcebidas, inducidas, dóciles o predecibles. Por el contrario, pueden abrir interrogantes sobre la informalidad de ciertas prácticas y sobre su vínculo con la construcción de paisajes que emergen y se revelan en el espacio público.

Desde esta perspectiva, resulta posible pensar los procesos de inserción visual en el espacio universitario como formas de producción de paisaje. Aunque estos espacios se encuentran

asociados a edificios, muros y estructuras institucionales, también producen paisajes semejantes a los de la ciudad: paisajes que no siempre están completamente revelados, que aparecen de manera inesperada, cuya procedencia puede resultar desconocida y que, sin embargo, transforman la experiencia visual del lugar y las formas de relacionarse con él.

Así, aunque en la ciudad resultan visibles y reconocibles ciertos formatos de inscripción —textos, imágenes, manchas, colores, texturas y apropiaciones sobre diversos soportes—, estas manifestaciones no permanecen totalmente ocultas a la mirada. Más bien, se presentan como huellas visuales que tensionan la lectura convencional del espacio y hacen visible la existencia de otras maneras de habitar, intervenir y significar el paisaje urbano y universitario.

> Sin embargo, la relación entre los que se apropian de los espacios públicos y la vida que se desarrolla en la ciudad formal suele estar basada en reglas, muchas veces silenciosas, de rechazo social y de separación física. Es decir, aunque el espacio que uno comparte con el otro sea el mismo (la calle, la plaza o el puente), hay unas delimitaciones improvisadas de los territorios y de las prácticas reconocidas por otros" (Tardin, 2016, p. 211).

En consecuencia, el paisaje puede entenderse como aquello que se observa, pero también como un campo de disputas simbólicas en el que diferentes actores producen marcas, sentidos y formas de presencia. Desde esta perspectiva, las inserciones visuales que emergen en la Universidad Pedagógica Nacional constituyen expresiones que disputan la visibilidad, interpelan los órdenes establecidos y participan activamente en la construcción social del paisaje, transformando de manera continua la experiencia colectiva del lugar.

Si bien este nivel de informalidad permite realizar una lectura no solo de los asentamientos, sino también de las formas en que los espacios son apropiados por medio de marcas, superficies, textos e imágenes inscritas en ellos, dichas intervenciones atraviesan también procesos de

ocultación. Quienes realizan este tipo de acciones, en muchas ocasiones, deben ocultar su identidad o enfrentan dinámicas de exclusión y rechazo por parte del Estado y de la sociedad.

Desde esta perspectiva, resulta pertinente traer a colación un caso particular y reciente relacionado con una intervención realizada en el corregimiento de Llano Grande, en el municipio de Rionegro (Colombia), en inmediaciones de la residencia del expresidente Álvaro Uribe Vélez. Allí, diferentes personas se congregaron para participar en lo que denominaron una movilización nacional por la paz, en el marco de los debates públicos suscitados de cara a las elecciones presidenciales de 2026. La iniciativa tuvo como eje la elaboración de un mural que incorporaba la nueva cifra dada a conocer por la Jurisdicción Especial para la Paz (JEP)[29] sobre las víctimas de ejecuciones extrajudiciales durante el conflicto armado, la cual asciende a 7.837 casos.

Esta intervención buscaba visibilizar las memorias asociadas al conflicto armado y promover una reflexión colectiva en torno a la paz, la verdad y la no repetición. Más allá de la acción material sobre el muro, el acontecimiento permite reconocer cómo las superficies de inscripción se constituyen en escenarios de disputa simbólica, construcción de memoria y expresión política. En este sentido, el mural no solo opera como una imagen expuesta en el espacio público, sino también como un dispositivo pedagógico que convoca al encuentro, al diálogo y a la elaboración colectiva de sentidos sobre el pasado y el presente del país.

[29] La Jurisdicción Especial para la Paz (JEP) es el componente de justicia del Sistema Integral de Verdad, Justicia, Reparación y no Repetición, creado por el Acuerdo de Paz entre el Gobierno Nacional y las Farc-EP. La JEP tiene la función de administrar justicia transicional y conocer de los delitos cometidos en el marco del conflicto armado que se hubieran cometido antes del 1 de diciembre de 2016. La existencia de la JEP no podrá ser superior a 20 años.
La JEP fue creada para satisfacer los derechos de las víctimas a la justicia, ofrecerles verdad y contribuir a su reparación, con el propósito de construir una paz estable y duradera.
El trabajo de la JEP se enfocará en los delitos más graves y representativos del conflicto armado, de acuerdo con los criterios de selección y priorización que sean definidos por la ley y los magistrados. En particular, podrá conocer de los delitos que hubieren cometido excombatientes de las FARC-EP, miembros de la Fuerza Pública, otros agentes del Estado y terceros civiles. Sobre estos dos últimos, la Corte Constitucional aclaró que su participación en la JEP sería voluntaria. Tomado de la Web: Jurisdicción Especial para la Paz. (s. f.). *Jurisdicción Especial para la Paz*. https://www.jep.gov.co/JEP/Paginas/Jurisdiccion-Especial-para-la-Paz.aspx

Asimismo, la acción estuvo acompañada por una cadena humana que resguardó a quienes realizaban la pintura, evidenciando que el ejercicio trascendía la producción de una imagen para convertirse en una práctica colectiva de memoria. En este contexto, la intervención puso de manifiesto la importancia de la pedagogía de la memoria como una herramienta para el reconocimiento crítico del pasado, la comprensión de las violencias vividas y la construcción de horizontes compartidos orientados hacia la paz.

De este modo, la acción mural trasciende su dimensión estética para situarse en el campo de las prácticas sociales de memoria, en las que la imagen se convierte en un medio para interpelar a los transeúntes, abrir espacios de discusión y favorecer procesos de reconocimiento colectivo frente a hechos que continúan siendo objeto de debate en la esfera pública.

Sin embargo, el asunto que interesa traer a colación no se limita al acontecimiento en sí mismo, sino a la manera en que el mural adquirió un determinado estatuto visual dentro del espacio público. Mientras algunos sectores defendieron esta acción como una expresión simbólica legítima y un ejercicio de memoria colectiva, otros cuestionaron tanto el lugar escogido para realizar la intervención como los mensajes inscritos sobre la superficie del muro. Entre ellos, resulta significativa la consigna «Las cuchas tienen razón», impulsada en los últimos años por colectivos de madres buscadoras y familiares de víctimas[30], y que ha cobrado fuerza en distintas ciudades del país como una forma de denuncia, memoria y exigencia de justicia.

En medio de esta tensión, la disputa adquirió mayor visibilidad cuando el expresidente Álvaro Uribe llegó al lugar acompañado por un grupo de simpatizantes. Las confrontaciones que se produjeron evidenciaron que la discusión no giraba únicamente en torno a una imagen pintada

[30] Ver el desarrollo de la noticia, tomada de la web: El Espectador. (2026, 20 de mayo). *El mural sobre falsos positivos en Llanogrande, cerca de la casa de Uribe, que generó debate en Antioquia*. https://www.elespectador.com/colombia/medellin/mural-sobre-falsos-positivos-cerca-a-la-propiedad-de-alvaro-uribe-genero-debate-en-antioquia/

sobre un muro, sino alrededor de los sentidos políticos, afectivos y memoriales que dicha imagen activaba. En este caso, el mural operó como una superficie de inscripción capaz de condensar memorias en disputa, posiciones ideológicas divergentes y formas contrapuestas de comprender el pasado reciente del país.

Frente a este acontecimiento, el presidente Gustavo Petro hizo referencia al caso al señalar la importancia de comprender el arte y la libre expresión como dimensiones fundamentales de una sociedad democrática[31]. Más allá de las posiciones enfrentadas, el episodio permite reconocer cómo ciertas imágenes, al irrumpir en el espacio público, dejan de ser únicamente representaciones visuales para convertirse en dispositivos de resonancia social que movilizan afectos, reactivan memorias y hacen visibles conflictos aún no resueltos en el ámbito colectivo. "Un mural pintado por la juventud no es una amenaza. Por pensar así han mandado a matar jóvenes grafiteros en Bogotá, y así no podemos vivir en paz, porque tenemos que entender que el arte y la expresión son libres, y que ningún autócrata puede decir que el arte y la libre expresión son una amenaza; eso es propio de los dictadores" (Radio Nacional de Colombia, 2026)[32].

Durante la intervención del muro, una cadena humana protegía a quienes realizaban la pintura. Allí se insistía en que no se trataba únicamente de un encuentro o de un espacio de esparcimiento, sino de una acción profundamente vinculada con la pedagogía de la memoria y con la necesidad de conocer y reflexionar sobre nuestro pasado. En este proceso se reconocen, además, múltiples acciones colectivas que hacen posible la construcción compartida de la memoria y la defensa de la paz.

---

[31] Encuentro de Gustavo Petro con Jóvenes en paz, en la media torta de Bogotá. El presidente habló sobre los grafitis realizados cerca de la vivienda del expresidente Uribe. Aseguró que perseguir expresiones artísticas o estigmatizar a jóvenes grafiteros profundiza escenarios de violencia en el país.

[32] Declaración hecha por el presidente Gustavo Petro durante un evento del programa Jóvenes en paz. Radio Nacional de Colombia. (2026, mayo 19). "Un mural pintado por la juventud no es una amenaza": Presidente Petro habló sobre los grafitis realizados cerca de la vivienda del expresidente Uribe [Video]. Facebook. https://www.facebook.com/RadioNacionalDeColombia/videos/763908156715692/

En este sentido, como menciona Tardin (2016), tanto lo oculto como lo ocultado suelen ser considerados indeseables, invisibles o ajenos al orden “legítimo” del espacio. Estos paisajes se relacionan, además, con una complejidad que invita a reflexionar sobre las escalas de las edificaciones, los agrupamientos, así como sobre la posición que cada una de estas ocupaciones establece frente a las relaciones espaciales que configuran el paisaje.

El trazado de estas relaciones con el entorno no siempre es objeto de reconocimiento ni suele incorporarse dentro de las intervenciones murales oficiales, salvo en aquellos casos que responden a determinados parámetros estéticos, institucionales o sociales. En consecuencia, muchas de estas expresiones quedan sujetas a procesos de reforma, adecuación, borramiento u ocultamiento que se repiten de manera sistemática. Esto ocurre, por ejemplo, en la Universidad Pedagógica Nacional, donde al finalizar cada periodo académico suelen realizarse jornadas de mantenimiento y limpieza que transforman, cubren o eliminan diversas inscripciones presentes en los muros. Tales acciones evidencian las tensiones existentes entre las prácticas institucionales de ordenamiento del espacio y las formas de apropiación simbólica que distintos sujetos construyen sobre las superficies de inscripción.

Pero también resulta necesario analizar este fenómeno a partir de lo que Tardin (2016) denomina paisajes de aglomeración, en tanto esta noción permite comprender las formas de transformación arbitraria y carentes de planificación previa que atraviesan tanto la inscripción como la ocultación de las imágenes en el espacio. Estas intervenciones adquieren un carácter temporal y transitorio; sin embargo, también comienzan a legitimarse dentro del lugar a partir de su permanencia, repetición y acumulación sobre las superficies que ocupan. De este modo, las imágenes participan en procesos continuos de apropiación, resignificación y disputa que configuran nuevas lecturas del paisaje.

En este sentido, la marginalidad puede entenderse como una forma de ocupación de muros y superficies que no siempre responde a una construcción ordenada de la mirada. Por el contrario, se adapta a las condiciones del espacio, lo transforma y, en ocasiones, resignifica asentamientos, áreas y territorios previamente considerados desfavorables en términos de receptividad y visibilidad. Desde esta perspectiva, se hace evidente el rechazo y el distanciamiento que históricamente han experimentado ciertas expresiones estéticas populares y de carácter público. Frente a ellas, el Estado ha tendido a operar desde la negación, no solo del fenómeno visible que emerge sobre las superficies urbanas, sino también de las realidades sociales que dichas manifestaciones ponen en evidencia. Se trata de procesos y reivindicaciones colectivas que, durante décadas, han permanecido invisibilizados o han sido sistemáticamente desconocidos por distintos gobiernos.

De este modo, las apropiaciones y las relaciones que configuran la naturaleza del paisaje se encuentran atravesadas por formas de regulación, ordenamiento y control que no siempre permiten una lectura crítica de las condiciones de precarización desde las cuales se producen determinadas imágenes. En muchos casos, estas no buscan ser reguladas ni incorporadas plenamente a un orden institucional; por el contrario, emergen precisamente en aquello que Tardin (2016) denomina zonas sobrantes: espacios residuales, intersticiales o periféricos donde se desarrollan dinámicas de ocupación que escapan a los proyectos formales de planificación.

Desde esta perspectiva, podría pensarse a la población de la universidad pública como una comunidad en constante tránsito, cuyas formas de apropiación espacial responden a necesidades, oportunidades y condiciones cambiantes. En este sentido, las prácticas de ocupación y uso del espacio no siempre obedecen a una planificación previa, sino que emergen de dinámicas contingentes y adaptativas. Como señala Tardin (2016): “La improvisación también está muy

presente en las apropiaciones del espacio libre público. Hacer de la calle, del puente, de la plaza o del parque la propia casa entraña la necesidad de dotar de cierto carácter privado un espacio que, por definición, es público" (p. 211). Esta reflexión permite comprender cómo determinados sujetos y colectivos desarrollan formas de habitar que transforman temporalmente los espacios compartidos, otorgándoles sentidos, usos y significados que exceden las funciones originalmente previstas.

Más que una condición migratoria en sentido estricto, se trata de prácticas de ocupación y permanencia temporal que configuran formas particulares de relación tanto con la institucionalidad como con el espacio universitario. En este marco, ciertos lugares considerados secundarios, marginales o residuales adquieren relevancia como escenarios de encuentro, expresión y disputa, dando lugar a dinámicas de improvisación, proliferación e interferencia que caracterizan los paisajes de aglomeración.

Así, más allá de las distinciones entre lo formal y lo informal, lo legal y lo ilegal, se hacen visibles sentimientos de inclusión y exclusión que atraviesan a quienes habitan, ocupan o intervienen el espacio público universitario. En este sentido, Tardin (2016) señala que:

> Los derechos a la educación, a la salud, a la tierra, al trabajo, al transporte y a la vivienda son retos antiguos que, sin embargo, siguen sin ser atendidos. ¿Hasta cuándo? Hace falta ver e interpretar estos paisajes de otras maneras, a través de otras formas de mirar, de actuar, de transformar y de cambiar la realidad propia y la mirada sobre el otro (p. 215).

Bajo esta lógica, el carácter institucional del lugar se ve tensionado por prácticas que reivindican lo común y lo colectivo, evidenciando cómo las apropiaciones visuales proliferan mediante procesos de aglomeración, interferencia y disputa. De este modo, se configuran paisajes

compartidos, heterogéneos y en permanente transformación, donde las relaciones entre los sujetos, las imágenes y el espacio se encuentran en constante negociación.

Existe una cuestión análoga en torno al paisaje, entendida como una problemática que remite a la contemplación del horizonte y a las diversas formas en que esta ha sido pensada a lo largo de la historia. Desde la Antigüedad clásica y el Renacimiento hasta las discusiones desarrolladas entre los siglos XVI y XX, las concepciones del paisaje han experimentado profundas transformaciones, especialmente en lo referente a la relación entre naturaleza, percepción y experiencia estética. En este marco, Zimmer (2019) ofrece una perspectiva que permite comprender el paisaje no solo como objeto de contemplación, sino también como una construcción estética atravesada por saberes científicos, culturales y filosóficos que han contribuido a configurar distintas maneras de entender la naturaleza y su representación.

Desde esta perspectiva, resulta importante reconocer que la visión del paisaje ha estado determinada, durante siglos, por una mentalidad que consolidó gran parte de los postulados de la modernidad y de las concepciones asociadas al progreso y la evolución. De allí que, como afirma Zimmer (2019), “el paisaje, no obstante, quiere decir alguna cosa más que presencia de una naturaleza coherente” (p. 29). Esta postura cuestiona las concepciones tradicionales del paisaje, vinculadas exclusivamente a la contemplación de una naturaleza bella y armónica, para abrir paso a comprensiones más amplias que reconocen su dimensión histórica, cultural y estética.

Esta comprensión puede trasladarse a la manera en que se aborda la investigación, particularmente en relación con aquello que implica la experiencia estética en un lugar determinado. Esta perspectiva adquiere especial relevancia al pensar en lo pictórico y en la superficie del muro, donde no necesariamente existe una relación directa con una estética de lo bello, sino con una pluralidad de experiencias y sensibilidades estéticas. Desde esta mirada,

aquello que para algunos puede resultar ajeno a la reflexión estética, para otros puede constituirse en una experiencia sensible vinculada a las imágenes y al carácter contemplativo que también puede suscitar el paisaje.

Cuando Zimmer (2019) afirma que "la experiencia estética del paisaje significó una relación totalmente nueva del ser humano con la naturaleza" (p. 29), pone de manifiesto que las interpretaciones modernas del paisaje y de su vínculo con la estética transformaron profundamente la comprensión de las bellas artes. En este sentido, el paisaje deja de entenderse únicamente como una categoría particular de la obra de arte o como un producto útil derivado de la artesanía o de la ciencia, para convertirse en un objeto destinado a la contemplación estética.

Por lo tanto, es posible atribuir al paisaje valores diferenciales que trascienden su dimensión material. Ello resulta relevante cuando se comprende que el paisaje no constituye necesariamente un artefacto artístico en sí mismo, sino una forma de contemplación que propicia una experiencia de satisfacción desinteresada, estrechamente vinculada con el juicio estético. Sin embargo, esta dimensión estética no agota las posibilidades de comprensión del paisaje, pues este también puede entenderse como un espacio de producción de significados, disputas simbólicas y construcción de identidades.

En esta dirección, gran parte de las imágenes producidas durante el periodo de cuarentena ocasionado por la COVID-19 contribuyeron a ampliar la discusión sobre las fronteras entre el grafiti y el muralismo, así como sobre las implicaciones que estas prácticas visuales tienen en términos de identidad. De este modo, las imágenes no solo intervienen materialmente el espacio, sino que participan en la configuración de sentidos de pertenencia, memorias y formas de reconocimiento colectivo.

En el contexto de la Universidad Pedagógica Nacional, resulta pertinente preguntarse de qué manera las experiencias estéticas vinculadas al paisaje permiten comprender las tensiones entre realidad, idealidad y naturaleza presentes en las prácticas artísticas y pedagógicas contemporáneas. Si bien la realidad se manifiesta como una condición concreta de la experiencia humana, la idealidad emerge como una posibilidad sensible que busca establecer una relación consciente entre el ser humano, el arte y la naturaleza. Desde esta perspectiva, lo bello no se configura necesariamente como una armonía absoluta; por el contrario, puede manifestarse como la expresión de una contradicción profunda entre cultura y naturaleza, tensión que constituye una dimensión fundamental de la experiencia estética.

De este modo, el paisaje puede comprenderse no solo como un producto visual o una representación estética, sino también como una experiencia compleja que pone de manifiesto las fracturas y tensiones propias de la modernidad. Por lo tanto, la experiencia del paisaje se configura como un problema estético de carácter general que permite reflexionar sobre la belleza natural en relación con las transformaciones técnicas, científicas y culturales que atraviesan las estéticas contemporáneas.

Desde esta perspectiva, las oposiciones entre individuo y naturaleza revelan una contradicción constitutiva de la cultura moderna, en la que la contemplación del paisaje emerge como un intento de reconciliación simbólica. Como señala Zimmer (2019) “la unión ideal entre el ser humano y la naturaleza, en la contemplación del paisaje, debe crear la compensación de la discordia real entre ambos, que comporta la praxis humana” (p. 30).

Así, las prácticas visuales y pedagógicas desarrolladas en la Universidad Pedagógica Nacional pueden entenderse también como escenarios en los que dichas tensiones se hacen visibles, particularmente por medio de las formas en que el espacio universitario, el paisaje y las

intervenciones artísticas permiten problematizar las relaciones entre experiencia sensible, memoria, territorio y producción cultural contemporánea.

Ahora bien, en relación con los procesos colectivos y su incidencia en las dinámicas internas de la Universidad Pedagógica Nacional —particularmente en lo que respecta a su dimensión espacial, la construcción de una conciencia colectiva y las formas de organización que la sustentan como principio y consigna—, se advierte que estas experiencias adquieren características singulares debido a la relación que establecen con el espacio universitario. Esto se debe, en parte, a que la sede principal, en la Calle 72, constituye uno de los lugares compartidos con otras sedes de la institución y concentra gran parte de las actividades académicas, culturales y organizativas que allí se desarrollan.

Como advierte Nogué (2011), vivimos inmersos en una paradoja territorial: cuando parecía que nos dirigíamos hacia una creciente homogeneización, asistimos simultáneamente a un proceso de revalorización de los lugares que genera una competencia inédita entre ellos. De este modo, dicha singularización —como explica el autor— "exhibe y resalta aquellos elementos significativos que diferencian un lugar de otros, es decir, le permite 'salir en el mapa'" (Nogué, 2011, p. 137). En este marco, el paisaje se configura como uno de los elementos fundamentales de este proceso.

También, resulta pertinente establecer un diálogo con la construcción social de los paisajes, especialmente a partir de la propuesta de Lindón (2016) sobre los paisajes invisibles del miedo. Esta perspectiva permite comprender el paisaje desde otra sensibilidad y otro ángulo de observación, aspecto relevante para abordar las imágenes analizadas en esta investigación. Muchas de ellas poseen un carácter contestatario y beligerante, expresado tanto en la fuerza visual de sus formas como en el contenido de sus mensajes. Asimismo, estas imágenes hacen visibles memorias

asociadas a personas que han sido víctimas de desaparición forzada y de diversas formas de violencia, configurándose como dispositivos de denuncia, memoria y resistencia en el espacio universitario.

Esta condición interpela al observador y lo sitúa como un sujeto activo frente a la configuración del paisaje, tal como lo plantea Lindón (2016). En este sentido, la construcción paisajística se encuentra estrechamente vinculada con los procesos de inscripción de la imagen sobre los muros, entendidos como prácticas continuas, efímeras, inacabadas y en permanente transformación.

En esta línea de reflexión, la geografía humana aporta elementos analíticos fundamentales para comprender la construcción social de los paisajes. Como señala Lindón (2016), diversos autores han abordado esta cuestión desde distintas perspectivas, entre ellos, Denis Cosgrove (1998, citado por Tardin, 2016), quien destacó el carácter cultural y simbólico del paisaje, mientras que Milton Santos (1990) enfatizó la condición del espacio como productor de la sociedad y, al mismo tiempo, como una realidad producida por ella. Desde esta perspectiva, resulta necesario ampliar la mirada más allá de la materialidad de los espacios e incorporar dimensiones inmateriales vinculadas con la visibilidad, la experiencia sensible y los saberes que emergen de los procesos vividos y compartidos por las comunidades.

Tal como se ha evidenciado en los registros analizados durante el estado del arte, así como en las experiencias desarrolladas mediante grupos de trabajo, encuentros y conversaciones, estas aproximaciones orientan la atención hacia formas alternativas de comprender los procesos de inscripción de la imagen sobre los muros.

En este sentido, dichas prácticas no se limitan a la simple plasmación o impresión de imágenes sobre una superficie. Su relevancia radica en los significados que adquieren para las

comunidades, en los encuentros que propician y en las reflexiones que suscitan en torno a las experiencias vividas en un lugar determinado. Las conmemoraciones, las memorias compartidas y los acontecimientos que marcan a una colectividad abren espacios para la construcción de un pensamiento crítico y sensible sobre los sujetos que producen, habitan y experimentan el paisaje.

De allí que la mirada, entendida como una forma de acceder al conocimiento del mundo, permita reconocer no solo los paisajes visibles, sino también aquellos paisajes invisibles que permanecen fuera de nuestro alcance inmediato y que, sin embargo, forman parte de la experiencia espacial. Estos paisajes constituyen una dimensión fundamental para comprender la emergencia de propuestas irruptivas en el espacio público, pues en ellas no solo se expresa una enunciación crítica o una mirada divergente frente a determinadas realidades sociales, sino también formas de protección, reconocimiento y acompañamiento colectivo hacia quienes comparten experiencias de dolor, vulnerabilidad o aflicción.

En consecuencia, estas manifestaciones favorecen la construcción de una conciencia colectiva que trasciende la empatía entendida únicamente como la capacidad de «ponerse en el lugar del otro». Se trata, más bien, de propiciar procesos de sensibilización y reflexión compartida a partir de emociones, afectos y experiencias comunes. En este sentido, como lo señala Lindón (2016), el hecho de que un paisaje no sea reconocido por todas las personas no significa que exista únicamente para quien lo percibe; por el contrario, su existencia se encuentra vinculada a formas de experiencia y significación que pueden permanecer invisibles para algunos sujetos, pero que continúan configurando la realidad social y espacial de quienes las habitan.

Siguiendo esta comprensión del paisaje como una dinámica de fuerzas constituyentes y constituidas entre lo material y lo social, resulta pertinente reconocer que no todos los sujetos identifican, perciben o interpretan un paisaje de la misma manera. Los procesos de construcción

paisajística, aunque solo parcialmente visibles, poseen un carácter colectivo y se encuentran mediados por experiencias, memorias y formas diversas de relacionarse con los otros.

En este sentido, adquiere relevancia la manera en que se construyen significados en torno a ese otro desconocido con quien es posible encontrarse en el espacio abierto. Esta cuestión conduce a reflexionar sobre las formas en que el miedo se configura y se espacializa en relación con nosotros mismos y con los demás. Dicho fenómeno puede comprenderse a partir de dos amplios horizontes de sentido: por un lado, la intensificación de las percepciones de riesgo y fragilidad social; y, por otro, la creciente difusión de sentimientos de inseguridad, incertidumbre y vulnerabilidad frente al entorno.

Es desde esta perspectiva que Lindón (2016) propone la noción de los paisajes invisibles del miedo, una aproximación que emerge de experiencias de exclusión y de territorios periféricos. La autora sostiene que la construcción discursiva del paisaje otorga un papel fundamental a la memoria y al lenguaje, en tanto la memoria del miedo constituye una experiencia espacial que participa activamente en la configuración de la vida urbana. Desde esta mirada, las ciudades se construyen y reconstruyen continuamente a través de paisajes hablados, actuados y recordados, los cuales expresan algunas de las dimensiones más significativas de las sociedades contemporáneas: el rechazo del espacio público, el repliegue hacia espacios privados o semiprivados, la desconfianza frente al otro, la incertidumbre, la inseguridad y el desamparo del individuo.

De allí la importancia de comprender la relación entre la concepción del otro y la configuración espacial. Esta articulación es sugerente para el análisis del *paisaje de la discordia*, pues permite vincular cuatro elementos fundamentales: lo subversivo, lo rebelde, lo invisible y lo superfluo. A través de este cuarteto es posible aproximarse a la comprensión de aquellos paisajes

invisibles que, aunque no siempre se manifiestan materialmente, inciden de manera profunda en la producción de sentidos, en las prácticas espaciales y en las formas de habitar la ciudad.

Así, el miedo deja de ser entendido únicamente como una emoción individual para convertirse en una experiencia socialmente construida que participa en la configuración de imaginarios, recorridos, encuentros y distancias. En consecuencia, los paisajes invisibles del miedo permiten comprender cómo determinadas formas de percibir al otro terminan produciendo espacialidades específicas, delimitando usos, apropiaciones y significados en los lugares que habitamos.

En este sentido, la relación entre el miedo y la concepción del otro resulta fundamental para comprender la producción social del espacio. Como lo señala Lindón (2016), el otro sobre quien se proyecta el miedo suele ser concebido como un potencial agresor, aislado y amenazante. Esta representación no solo se fundamenta en experiencias concretas, sino también en la manera en que los sujetos se perciben a sí mismos. De este modo, la figura del otro se configura en contraste con un yo que se reconoce frágil y vulnerable, contribuyendo a la construcción de imaginarios espaciales atravesados por la desconfianza, la distancia y la evitación.

Por último, resulta pertinente incorporar la comprensión que propone Hiernaux (2016) en torno a los paisajes fugaces y las geografías efímeras. Desde una perspectiva espacio-temporal, el autor plantea la necesidad de repensar, desde la geografía humana, las formas en que se concibe el espacio y las relaciones que las sociedades establecen con él.

Esta reflexión resulta significativa para el análisis de las imágenes murales, en tanto muchas de ellas se inscriben en dinámicas de transformación acelerada, superposición, borramiento y reaparición. En estos procesos, la larga duración y la fugacidad no constituyen

dimensiones opuestas; por el contrario, se articulan como parte de un devenir geográfico en el que el espacio se produce, se resignifica y se transforma continuamente.

En sentido contrario, diversos aportes al estudio del paisaje han destacado su relación con las percepciones humanas de estabilidad, tranquilidad y permanencia. En esta línea, Brunet (1995) define el paisaje como lo que se puede ver, enfatizando su dimensión visual. No obstante, esta definición también permite reconocer que el paisaje no se reduce a una condición meramente óptica, sino que constituye una construcción sociocultural atravesada por experiencias, memorias, prácticas y formas colectivas de significación.

Hiernaux (2016) señala que la geografía moderna heredó un paradigma espacio-temporal centrado en la duración y la permanencia. Durante el siglo XIX, la modernidad consolidó una forma particular de comprender el espacio cuya influencia se proyectó ampliamente sobre la geografía del siglo XX. En este contexto, el interés geográfico por el paisaje tendió a privilegiar aquello que permanece: las tradiciones, los procesos de larga duración y las formas materiales relativamente estables.

Sin embargo, frente a este paradigma, el autor invita a interrogar el acontecimiento, lo momentáneo y lo transitorio. Esta perspectiva permite atender a los paisajes efímeros y fugaces, es decir, a aquellas configuraciones espaciales que se producen en temporalidades breves y que, pese a su carácter transitorio, inciden de manera significativa en la experiencia social del espacio.

De allí que la distinción propuesta por Hiernaux (2016) entre la larga duración, lo efímero y lo fugaz resulte pertinente para analizar aquellas experiencias espaciales en las que no es posible establecer una lectura lineal del tiempo. El autor alude a una cierta “ausencia del tiempo” como categoría que permite comprender acontecimientos sincronizados en la inmediatez, carentes de una duración estable o prolongada.

Esta comprensión es relevante en un contexto marcado por la creciente velocidad de circulación de las personas, las imágenes y los objetos, tanto materiales como inmateriales. La fotografía, el cinematógrafo[33], el fax y, más recientemente, las transferencias electrónicas, los entornos digitales y el ciberespacio evidencian formas aceleradas de producir, circular y transformar la materialidad del mundo. En este sentido, la reducción de los tiempos de duración y la emergencia de procesos de corta temporalidad se convierten en elementos fundamentales para comprender las transformaciones del paisaje contemporáneo.

El paisaje de la discordia no constituye una categoría totalizante, sino una herramienta interpretativa que hace visibles las tensiones, las disputas y las coexistencias mediante las cuales se produce el espacio. Su propósito no consiste en ordenar ni estabilizar la realidad, sino en reconocer que el paisaje se encuentra en permanente transformación, atravesado por relaciones dialécticas en las que la luz y la sombra, el consenso y el conflicto, la memoria y el olvido coexisten sin resolverse de manera definitiva. Desde esta perspectiva, el paisaje deja de entenderse como una representación armónica para asumirse como la expresión de la complejidad de las fuerzas sociales, políticas y sensibles que configuran el espacio, así como de las múltiples formas en que este es vivido, disputado y resignificado.

Imagen. Una cuestión esp(a–e)cial

La visión es tan importante como el lenguaje a la hora de mediar las relaciones sociales y no puede reducirse al lenguaje, al «signo» o al discurso.

[33] Un cinematógrafo es una máquina capaz de filmar y proyectar imágenes en movimiento. Patentada a finales del siglo XIX por los hermanos Lumière, fue la primera máquina capaz de rodar y proyectar películas de cine. El cinematógrafo fue un importante paso para poder disfrutar del arte del cine.

W. J. T. Mitchell, 2017, p. 74

Uno de los estados que podría asociarse con las imágenes que habitan los muros de la Universidad Pedagógica Nacional se relaciona con su aparente condición de imágenes "poco bonitas", "mal hechas", "feas" o "carentes de interés". Sin embargo, más allá de esta primera impresión, dichas imágenes guardan una estrecha relación con las prácticas que sitúan y atraviesan la formación docente. En este sentido, Mitchell (2017) señala que, a su manera, todas las sociedades y todas las épocas establecen que las imágenes actúan en un mar de significados que supera la primera apariencia, es decir, aquello que se percibe de manera inmediata: "precisamente porque simulan nuestros sentimientos, el miedo, el deseo, la ambición, el odio, etc" (p. 14).

Sin embargo, el desconocimiento que puede surgir desde una mirada externa, ajena a las dinámicas y particularidades que configuran los espacios internos de la Universidad Pedagógica Nacional, conduce con frecuencia a prejuzgar las imágenes a partir del lugar que ocupan, de su contexto o de las relaciones de vecindad que las rodean. Esta situación también permite reflexionar sobre las fuerzas psicológicas que intervienen en la relación entre los sujetos y las imágenes, particularmente cuando estas generan incomodidad, rechazo u ofensa. En este sentido, Mitchell (2017) señala:

> Las fuerzas psicológicas que llevan a las personas a sentirse ofendidas por una imagen son invisibles e impredecibles. Pero cuando la gente se dispone a ofender una imagen, a censurarla, a denunciarla o a castigarla, su comportamiento entra en el campo del dominio público, donde podemos observarlo (p. 164).

Además, resulta interesante aquello que revela el paisaje de la discordia, en tanto la proliferación de imágenes parece coincidir con las creencias que entran en juego cuando las

personas se disponen a ofenderlas. En este sentido, Mitchell (2017) señala la existencia de dos creencias fundamentales:

> La primera es que la imagen es transparente y está inmediatamente ligada a lo que representa. Cualquier cosa que se le haga a la imagen, se le hace de algún modo a lo que simboliza. La segunda es que la imagen posee un tipo de carácter vital y vivo que la hace capaz de sentir lo que se le hace (p. 165).

Esta reflexión sugiere un campo de acción que interviene en el espacio irruptivo, donde todo puede ser susceptible no solo de ser visto, sino también de ser reflexionado, cuestionado, transformado e incluso estudiado.

La proliferación que ha alcanzado el estudio de la imagen en la actualidad responde a un fenómeno global que se ha incorporado de manera transversal a prácticamente todos los ámbitos de la vida social. En este sentido, Casanueva (2009) recuerdan que:

> El uso de imágenes para representar saberes nos ha acompañado desde el paleolítico y está presente en prácticamente cualquier cultura del planeta. A lo largo de nuestra historia, ojo, mano y cerebro han creado imágenes para transmitir información sobre lo representado, que satisfacen parcialmente tal objetivo (p. 213).

Esta situación obliga a reconocer que gran parte de la información que recibimos y de los vínculos que establecemos con nosotros mismos, con los demás y con el mundo se encuentran mediados por imágenes, fotografías y videos. Estos recursos visuales son cada vez más especializados y se articulan a procesos de producción de identidades, comunidades y formas particulares de comprender la realidad. No obstante, reducir la experiencia humana exclusivamente al ámbito de lo visual supondría desconocer la complejidad de los procesos perceptivos que

intervienen en la construcción del conocimiento y de la experiencia. En este sentido, Casanueva y Bolaños (2009) señalan que "aunque los humanos exhibimos una gran dependencia de las imágenes visuales, también ocupan un lugar protagónico los otros sentidos y el rol de la memoria asociada a ellos" (p. 244). De este modo, la comprensión de la realidad se configura mediante una interacción constante entre la visualidad, la sensibilidad corporal y los procesos de memoria que acompañan la experiencia humana.

Lindón (2010) señala que, desde la década de 1990, las ciencias sociales han reconocido con creciente frecuencia la importancia de la imagen en la construcción del conocimiento (Sartori, 1998; Arfuch, 2002). En esta misma dirección, Casanueva y Bolaños (2009) plantean la existencia de un «giro pictórico», entendido como un acercamiento transdisciplinario en el que la imagen adquiere un papel central para comprender las sociedades contemporáneas.

Un planteamiento semejante se encuentra en la obra de Jameson (1999), quien sostiene que las sociedades posmodernas se caracterizan por la expansión de la cultura de la imagen y por un proceso de estetización que constituye una de las expresiones ideológicas del consumo propias del capitalismo contemporáneo. Esta perspectiva se articula con la idea del fin o la disolución del sujeto como protagonista y agente constituyente de la realidad social (Jameson, 1991). Por su parte, Maffesoli (1993), aunque desde raíces intelectuales distintas y con una mayor atención a la experiencia subjetiva, también forma parte de las corrientes del pensamiento posmoderno que destacan la creciente relevancia de la imagen y de lo estético en las sociedades contemporáneas (Lindón y Hiernaux, 2010).

En este contexto, las imágenes no solo operan como medios de representación, sino también como dispositivos culturales que intervienen activamente en la construcción de sentidos, valores y modos de percepción. En este sentido, Montoya (2018) señala que:

> La indagación en torno a las representaciones, los imaginarios construidos en relación con el otro, la producción cultural, la difusión de imágenes y discursos, así como el análisis de medios de comunicación, serán campo y objeto de los estudios culturales, al igual que de otros campos del conocimiento y perspectivas intelectuales. De esta manera, se evidencia un creciente interés respecto a la cultura y lo cultural, considerando que esta constituye una dimensión fundamental para explicar la realidad social, con todos sus procesos, dinámicas y fenómenos (p. 292).

Esta perspectiva permite comprender que las imágenes trascienden su condición de objetos visuales para convertirse en elementos constitutivos de la vida social, en tanto participan en la producción de significados, imaginarios y formas de relación con los otros y con el mundo.

La creciente accesibilidad a tecnologías como los teléfonos móviles y los computadores ha transformado profundamente las formas de interacción social, hasta el punto de que la falta de acceso a estos dispositivos puede representar no solo una limitación en el acceso a la información, sino también una restricción en las posibilidades de participación dentro de los escenarios contemporáneos de comunicación, interacción y producción simbólica.

De este modo, las imágenes se han convertido en un componente fundamental para interpretar el mundo y compartir experiencias con otros. Como señalan diversos estudios sobre cultura visual: “Nos sentimos obligados a representarlo en imágenes y a compartirlas con otros, como una parte esencial de nuestro esfuerzo por comprender el cambiante mundo que nos rodea y nuestro lugar en él” (Mirzoeff, 2016, p. 7).

La visualidad parece haberse insertado en el mundo contemporáneo como una forma de hegemonía que condiciona y modela las maneras en que vivimos, nos relacionamos y comprendemos la realidad. En este contexto, Lindón y Hiernaux (2010) señalan que el denominado

giro pictórico o iconográfico fue incorporado y reapropiado por la geografía con particular rapidez y profundidad, debido a la larga tradición iconográfica y representacional que históricamente ha caracterizado a esta disciplina. Según los autores, esta apropiación no es ajena al papel que los mapas han desempeñado en la construcción del conocimiento geográfico. Asimismo, destacan que una de las vertientes más significativas de dicho giro se orientó hacia las lecturas críticas y deconstruccionistas de la cartografía. De este modo, la imagen deja de ser entendida únicamente como un recurso de representación para convertirse en un objeto de análisis capaz de revelar las relaciones de poder, los discursos y las formas de producción espacial presentes en las prácticas geográficas (Lindón y Hiernaux, 2010, p. 33).

Desde esta perspectiva, incluso la inmovilidad o la aparente ausencia de acción se encuentran atravesadas por una dimensión visual que media nuestras experiencias mediante complejas relaciones colectivas, configuradas por múltiples miradas, sensibilidades e interpretaciones. En este sentido, Mitchell (2017) señala que “el movimiento de más largo alcance, caracterizado por la búsqueda de un concepto adecuado para la cultura visual, es el énfasis en el campo social de lo visual, en los procesos cotidianos de mirar a los otros y de ser mirados” (p. 74). De este modo, la visualidad no solo participa en la representación del mundo, sino también en la producción de significados, afectos y formas de comprender la realidad contemporánea.

Esta transformación permanente ha ampliado las posibilidades de interacción social, favoreciendo el acceso a diversas formas de conocimiento, comunicación y encuentro. No obstante, estos procesos no están exentos de tensiones y riesgos, por lo que resulta necesario reflexionar críticamente sobre los usos de las imágenes y sobre las implicaciones éticas, políticas y culturales derivadas de su producción, circulación y consumo. “En efecto, por todo el mundo

hay gente empeñada en cambiar los sistemas que nos representan en todos los sentidos, desde el artístico hasta el visual y el político" (Mirzoeff, 2016, p. 7).

Las injusticias, los maltratos y diversas formas de violencia pueden amplificarse o invisibilizarse mediante los regímenes visuales contemporáneos, generando efectos cada vez más significativos en la configuración de la vida social.

En este sentido, la visualidad se encuentra estrechamente vinculada con las relaciones espacio-temporales y con las formas en que construimos sentido de lugar. La expansión de los entornos visuales hacia otros territorios, lenguas, culturas e identidades permite establecer conexiones que trascienden la experiencia inmediata y favorecen el encuentro con realidades distantes y con modos alternativos de comprender el mundo. En esta perspectiva, Mitchell (2017) sostiene que las imágenes "reclaman derechos igualitarios frente al lenguaje" (p. 74) y rechazan ser reducidas o traducidas a él. Asimismo, señala que no buscan ser niveladas dentro de una simple "historia de las imágenes" (p. 74) ni elevadas exclusivamente al ámbito de la "historia del arte" (p. 74), sino ser reconocidas como entidades complejas que ocupan múltiples posiciones e identidades de sujeto. De este modo, las imágenes posibilitan la construcción de experiencias que se incorporan al pensamiento y transforman nuestras perspectivas, al tiempo que nos confrontan con diferentes posturas, acuerdos, tensiones y formas de habitar la diferencia.

Para Mirzoeff (2026), una cultura visual es la relación entre lo visible y los nombres que damos a lo visto. También abarca lo invisible o lo que se oculta a la vista. En resumidas cuentas, "no vemos simplemente aquello que está a la vista y que llamamos cultura visual. Antes bien, ensamblamos una visión del mundo que resulta coherente con lo que sabemos y ya hemos experimentado" (p. 11). La cultura visual comprende no solo los objetos, imágenes y fenómenos

que observamos, sino también los procesos perceptivos, cognitivos e interpretativos mediante los cuales construimos significados a partir de aquello que vemos.

En consecuencia, la cultura visual no se limita al estudio de las imágenes en sí mismas, sino que abarca las formas de producción, circulación, recepción y apropiación de lo visual en la vida social. Desde esta perspectiva, se configuran visualidades a partir de la relación dinámica entre las imágenes, los sujetos que las observan y los contextos culturales que les otorgan sentido. En este marco, las imágenes no pueden entenderse como objetos estáticos o portadores de significados fijos, sino como entidades que adquieren significado a través de los vínculos que establecen con quienes las interpretan. En palabras de Mitchell (2017), "como las personas, las imágenes pueden no saber lo que quieren; les tienen que ayudar a recordarlo a través del diálogo con los otros" (p. 73). Esta afirmación pone de relieve el carácter relacional de la imagen y la importancia de los procesos sociales y culturales en la construcción de sus significados.

De este modo, las imágenes se encuentran inmersas en un complejo entramado de prácticas y relaciones que involucran tanto la visión humana como los procesos de creación desarrollados por artistas visuales, diseñadores, productores culturales y diversos agentes sociales. Asimismo, la cultura visual constituye un campo de estudio orientado al análisis crítico de las maneras en que lo visual participa en la construcción de identidades, conocimientos, imaginarios y relaciones de poder. "Ver no es creer. Es algo que hacemos, una especie de actuación o representación (*performance*)" (Mitchell, 2017, p. 13).

Algunas distinciones actuales en torno a la cultura visual, entendida como campo de estudio, permiten dirigir la atención hacia las formas en que concebimos la visión, la visualidad, la visualización y la percepción a lo largo del tiempo. En este sentido, Mirzoeff (2017) propone

una perspectiva histórica que permite comprender el vertiginoso ritmo de transformación de las imágenes y de las tecnologías visuales. Al respecto, señala que:

> Las primeras imágenes en movimiento fueron grabadas por los hermanos Lumière en Francia en 1895. Poco más de un siglo después, la imagen en movimiento se ha generalizado de manera asombrosa y se ha convertido en algo a nuestro alcance. Las primeras videocámaras para uso personal no aparecieron hasta 1985. Eran aparatos pesados que se cargaban sobre el hombro y poco apropiados para el uso ocasional (p. 17).

Esta observación pone de manifiesto la acelerada expansión de los medios visuales y la creciente accesibilidad de las tecnologías de producción de imágenes, factores que han transformado profundamente las formas de observar, registrar y representar el mundo contemporáneo. En este sentido, Mirzoeff (2016) recuerda que, durante la época de la misión del Apolo 17 en 1972, el historiador del arte británico John Berger realizó para la BBC la reconocida serie televisiva *Modos de ver*, acompañada posteriormente por una publicación homónima. El notable impacto de ambas obras contribuyó a popularizar el concepto de imagen, que Berger definía como "una vista que se ha recreado o reproducido" (1973, citado en Mirzoeff, 2016, p. 17). Esta definición cuestionaba las jerarquías tradicionales entre las artes al situar en un mismo plano obras como la pintura y la escultura junto con la fotografía o la publicidad. De acuerdo con Mirzoeff, este planteamiento resultó fundamental para la consolidación del concepto de cultura visual.

De allí que, en la actualidad, sea posible grabar, editar y compartir imágenes y videos en alta definición desde dispositivos móviles, publicarlos simultáneamente en distintas redes sociales y difundirlos entre comunidades específicas de manera casi instantánea. Este escenario evidencia

la profunda transformación de los modos de producción, circulación y consumo de imágenes, y conduce a reflexiones como las planteadas por Mirzoeff (2016).

La definición de la cultura visual simplemente como una historia de las imágenes tuvo una gran influencia en la década de 1990. Por su parte, John Berger había seguido el ejemplo del crítico alemán Walter Benjamin, cuyo célebre ensayo de 1936 "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" se había traducido al inglés en el año 1968. Benjamin sostenía que la fotografía destruía la idea de la imagen única porque, al menos en teoría, ahora podían hacerse y distribuirse infinitas e idénticas copias de cualquier fotografía. En 1936 esto no era ninguna novedad, ya que la fotografía existía desde hacía casi un siglo. Sin embargo, las nuevas técnicas de reproducción masiva de fotografías de alta calidad en revistas y libros, así como la aparición de las *talkies* o películas con sonido, convencieron a Benjamin de que se avecinaba una nueva era (Mirzoeff, 2016).

La observación de Benjamin resulta pertinente para comprender el contexto contemporáneo, en el que la reproducción técnica de las imágenes ha alcanzado niveles de masificación y accesibilidad sin precedentes. Lo que en la década de 1930 se anunciaba como una transformación cultural derivada de la fotografía y el cine encuentra hoy una expansión exponencial en las tecnologías digitales y en las plataformas de comunicación en red.

En este sentido, la tecnificación de las máquinas productoras de imágenes, así como la creciente sofisticación de las cámaras y los lentes, ha ampliado significativamente las posibilidades de captura, registro y representación del mundo visible. Sin embargo, estos avances tecnológicos no solo transforman las formas de producir imágenes, sino también la manera en que comprendemos los procesos perceptivos implicados en la visión. Al respecto, Mirzoeff (2016) señala que:

> La visión es un proceso muy complejo e interactivo. De hecho, no ocurre en un único «lugar» del cerebro, como habían sugerido las primeras imágenes «iluminadas», sino por todo él en una rápida serie de intercambios de un lado para otro. Además, esta interactividad entre las zonas visuales del cerebro y sus áreas asociadas tiene lugar en una serie de diez a catorce niveles jerárquicos. Es decir, la visión no es un juicio definitivo, como habíamos asumido hace tiempo, sino un proceso de análisis mental que va de aquí para allá entre diferentes áreas cerebrales. Para ver necesitamos un cerebro, no basta con un par de ojos (p. 70).

Esta perspectiva permite comprender que la visión no constituye un acto meramente fisiológico ni una recepción pasiva de estímulos visuales. Como señala Mirzoeff (2016), "la visión es algo que hacemos, en lugar de algo que simplemente sucede de manera natural" (p. 73). Por el contrario, se trata de un proceso complejo de interpretación y construcción de sentido en el que intervienen múltiples dimensiones cognitivas, afectivas y culturales. De este modo, la imagen deja de entenderse únicamente como una representación objetiva de la realidad para convertirse en un fenómeno estrechamente vinculado a las formas en que percibimos, interpretamos y otorgamos significado al mundo que habitamos.

Dichos avances han permitido registrar tanto panoramas de gran escala como micromundos y detalles imperceptibles a simple vista, al tiempo que han incrementado la capacidad de definición de la imagen digital mediante estructuras mínimas como los píxeles.

Desde esta perspectiva, cabe resaltar que la presente investigación se ha ocupado del arte desde un enfoque que no se limita exclusivamente a los procesos fotográficos, sino que incorpora también lo pictórico y la producción de imágenes como dimensiones que se articulan en el paisaje de la discordia. Esta aproximación permite comprender la imagen más allá de sus condiciones

técnicas de producción, reconociendo su inserción en dinámicas culturales, sociales y políticas. En este sentido, Mirzoeff (2016) señala que "la cultura visual irrumpe en esa época en la escena académica, mezclando la crítica feminista y política del arte elevado con el estudio de la cultura popular y la nueva imagen digital" (p. 12). De este modo, la cultura visual amplía el campo de análisis de las imágenes al considerar tanto sus condiciones de producción y circulación como los significados, disputas y formas de experiencia que suscitan en diferentes contextos.

Estas relaciones no establecen una jerarquía entre medios, sino una horizontalidad que posibilita un análisis más complejo de la imagen como superficie. Dicha superficie no se comprende únicamente en un sentido físico o material, sino también como una dimensión perceptiva, representacional y experimental, vinculada con las capacidades sensibles y cognitivas que intervienen en los procesos del pensamiento humano. En este sentido, la experiencia visual no puede entenderse como una facultad aislada ni como un mecanismo exclusivamente ocular. Por el contrario, como señala Mirzoeff (2016), "más que constituir un «sentido» único e independiente, todas las experiencias que denominamos «visión» son objeto de múltiples procesamientos y análisis, así como de la constante realimentación desde otras áreas corporales" (p. 83). Esta perspectiva permite comprender la imagen como un fenómeno complejo en el que convergen percepción, memoria, sensibilidad y pensamiento, ampliando las posibilidades de interpretación y relación con ella.

Asimismo, el estudio de las imágenes permite formular una mirada crítica sobre la cultura visual, particularmente en relación con los procesos de reproducción, circulación y reapropiación mediante los cuales una imagen puede transformar, resignificar o incluso perder parte de los sentidos que originalmente portaba. En este contexto, Mitchell (2017) plantea que: "Si las imágenes son personas, entonces son personas coloreadas o marcadas; y el escándalo del lienzo,

puramente blanco o puramente negro, la superficie muda, sin marcar, presenta una cara bastante diferente" (p. 61). Esta reflexión sugiere que las imágenes no son entidades neutras ni universales, sino construcciones atravesadas por marcas culturales, históricas y políticas que condicionan sus modos de aparición e interpretación. Desde esta perspectiva, resulta pertinente observar el flujo de imágenes presente en la Universidad Pedagógica Nacional, entendiéndolas como productoras de sentido dentro de contextos históricos, espaciales y sociales específicos.

En consecuencia, la reactualización y reapropiación de los espacios y de los muros pueden comprenderse como prácticas visuales y sociales que producen, disputan y transmiten significados en torno a las dinámicas que configuran este campo social y visual. Así, las imágenes dejan de ser simples objetos de contemplación para convertirse en superficies de inscripción donde se expresan memorias, tensiones, afectos y formas de construcción colectiva del lugar. Desde esta perspectiva, la experiencia visual también involucra procesos de relación e intersubjetividad que vinculan a los individuos con los otros y con su entorno. En este sentido, Mirzoeff (2016), al retomar los planteamientos del neurocientífico italiano Vittorio Gallese, señala que "el cerebro es, en efecto, un espacio compartido con un nosotros que no es una muchedumbre, sino una formación colectiva" (p. 83). Esta reflexión permite comprender que las imágenes no solo median experiencias individuales, sino que participan en la configuración de experiencias compartidas y formas colectivas de producción de sentido.

Nota de cierre al marco teórico

Como cierre de este marco teórico, es posible señalar que la comprensión del espacio y de las categorías aquí abordadas permite reconocer una serie de afinidades conceptuales y modos de relación que trascienden los límites estrictamente académicos. En este sentido, los conceptos de espacio, lugar, paisaje e imagen no solo constituyen herramientas analíticas para la interpretación

de la realidad, sino que también posibilitan formas de comunicación, comprensión y producción de sentido que convergen en múltiples escenarios de la vida social.

Desde esta perspectiva, las reflexiones desarrolladas a lo largo de estos apartados adquieren relevancia en la medida en que articulan los aportes teóricos con las experiencias cotidianas más próximas, reconociendo que los procesos de construcción social del espacio se encuentran estrechamente vinculados con las prácticas, los sujetos y las comunidades que lo habitan. De este modo, estas aproximaciones contribuyen a comprender las dinámicas mediante las cuales se producen, negocian y transforman los significados asociados a los espacios, los lugares y las imágenes.

Asimismo, este entramado conceptual ofrece un soporte fundamental para la construcción metodológica de la investigación. Las técnicas y herramientas empleadas no aparecen desligadas de los planteamientos teóricos, sino que se articulan con ellos a través de relaciones que vinculan acciones, actores, experiencias y formas de representación. En consecuencia, recursos como la fotografía, las grabaciones de voz, los registros audiovisuales, las memorias, las entrevistas y sus respectivas transcripciones adquieren relevancia no solo como fuentes de información, sino también como medios para aproximarse a la complejidad de los fenómenos estudiados y como formas situadas de producción de conocimiento.

Finalmente, las categorías de análisis derivadas de este marco proporcionan una base conceptual sólida para interpretar las diversas manifestaciones, tensiones y significados que emergen en la experiencia espacial. Más que establecer valoraciones binarias o posiciones cerradas, esta investigación busca abrir un horizonte de comprensión que reconozca la pluralidad de perspectivas, experiencias y sentidos construidos por los sujetos. En consecuencia, se pretende favorecer una lectura sensible y contextualizada de las prácticas sociales, atendiendo a las

particularidades culturales, históricas y espaciales que configuran las realidades de las comunidades involucradas y que, posteriormente, orientarán el desarrollo metodológico y analítico de la investigación.

III. La geografía humana. Otra perspectiva del sujeto

Los humanos nos definimos a nosotros mismos en la

historia, y no podemos escapar de ella.

Packer, 2013, p. 105

El presente capítulo desarrolla la revisión del paradigma y del enfoque que orientan esta investigación. Para ello, aborda categorías y perspectivas provenientes de la geografía humana, la geografía cultural, los estudios del paisaje, así como las reflexiones en torno a la identidad y los territorios de las juventudes. Estos referentes permiten ampliar la discusión sobre el paradigma humanístico y el enfoque hermenéutico-interpretativo que sustentan el esta investigación.

Desde esta perspectiva, el capítulo configura un marco de comprensión para interpretar las relaciones entre imagen, espacio, experiencia y producción de sentido en contextos sociales y culturales específicos. Asimismo, establece una articulación entre los desarrollos teóricos y conceptuales y las categorías analíticas y metodológicas que orientan la investigación, con el propósito de comprender las múltiples mixturas, desplazamientos y matices que emergen de los distintos giros presentes en las ciencias sociales contemporáneas.

La geografía humana y sus transformaciones

La geografía humana de las últimas décadas, según Lindón y Hiernaux (2010), se encuentra inmersa en un conjunto de transformaciones teóricas, epistemológicas y metodológicas que han sido denominadas, de manera general, como diversos *giros*. Entre ellos destacan el giro cultural, el humanista y el relativista. A su vez, estas transformaciones

se articulan con otros giros desarrollados en el campo de la teoría social, tales como el lingüístico, el pragmático, el semiótico, el narrativo, el interpretativo, el biográfico y el pictórico (Lindón y Hiernaux, 2010, p. 23).

En este sentido, los desafíos y horizontes que plantean los distintos giros de la geografía humana invitan a reflexionar sobre el devenir de la teoría geográfica y sobre las transformaciones que han reconfigurado las formas de comprender y analizar los fenómenos espaciales. Como señalan Lindón y Hiernaux (2010), estos cambios han contribuido a ampliar las perspectivas desde las cuales se estudia la relación entre espacio y sociedad, incorporando nuevas sensibilidades teóricas, metodológicas y epistemológicas.

Dentro de este panorama, adquiere relevancia el papel de la imagen en la construcción de conocimiento dentro de las ciencias sociales, particularmente a partir de la década de los noventa. En esta dirección, Casanueva y Bolaños (2009), citados por Lindón (2010), plantean la existencia de un giro pictórico, entendido como un acercamiento transdisciplinario en el que la imagen se constituye en una fuerza clave para comprender las sociedades contemporáneas. Desde esta perspectiva, las visualidades, las representaciones y las imágenes dejan de ser consideradas simples medios de ilustración para convertirse en formas de producción de conocimiento que permiten interpretar los fenómenos sociales, culturales y espaciales.

Siguiendo a Casanueva y Bolaños (2009), el giro pictórico “reconoce el papel central de las imágenes en la construcción de significados, la configuración de imaginarios y la comprensión de las múltiples formas en que los sujetos experimentan, representan y producen los espacios que habitan” (citados por Lindón, 2010, p. 27).

En consecuencia, y siguiendo el hilo conductor de la presente investigación, la comprensión del espacio desde una perspectiva humanística encuentra en la experiencia uno

de sus principales fundamentos analíticos. En este sentido, Tuan sostiene que el estudio humanístico del espacio es, ante todo:

> el estudio de los sentimientos e ideas espaciales de la gente desde la perspectiva de la experiencia. La experiencia es el conjunto de medios a través de los cuales llegamos a conocer el mundo: conocemos el mundo a través de la sensación (sentimiento), percepción y concepción (Oakeshott, 1933; Dardel, 1952; Lowenthal, 1961; Gendin, 1962, citados en Tuan, 2018, p. 54).

En este contexto, el paradigma humanístico, asumido como marco epistemológico, orienta la comprensión de la naturaleza del conocimiento al reconocer que la realidad puede ser interpretada desde múltiples perspectivas, puntos de vista y formas de comprensión. De ahí que, el enfoque hermenéutico-interpretativo[34] conduce a cuestionar el papel de los sujetos, así como el de las dimensiones de lo subjetivo y lo intersubjetivo, puesto que se fundamenta en la interpretación de los significados construidos socialmente.

Desde esta perspectiva, Taylor (1971), citado por Packer (2013), propone un enfoque de investigación que, mediante la inmersión en las prácticas públicas e intersubjetivas, y desde una orientación hermenéutica, permite superar dualismos tradicionales tales como subjetividad/objetividad y agencia/estructura. En palabras del autor, este enfoque "exploraría la constitución mutua de una forma de vida y de sus miembros" (p. 150).

[34] Se retoma la definición de Packer (2013) sobre la hermenéutica, entendida como la teoría de la interpretación. El término proviene de Hermes, mensajero de los dioses griegos e intérprete de sus mensajes para los mortales; su equivalente en la tradición romana era Mercurio. Como señala el autor, Aristóteles tituló uno de sus libros *Peri hermeneias* (Sobre la interpretación); sin embargo, una reflexión explícita sobre la naturaleza de la interpretación adquirió mayor relevancia a partir del siglo XVII, cuando surgieron diversos problemas asociados a la comprensión de la Biblia y de otros textos antiguos.

De este modo, la comprensión de los fenómenos sociales no se limita al análisis de estructuras externas ni a las experiencias individuales consideradas de manera aislada, sino que reconoce la interacción constante entre los sujetos, sus prácticas, los significados compartidos y los contextos en los que estos se producen y adquieren sentido.

En el campo de la geografía, este paradigma permite comprender los sentidos y los significados que las personas atribuyen a los lugares, entendiendo el espacio como una construcción social, cultural y simbólica (Tuan, 2018). De este modo, se articula con una perspectiva crítica de las ciencias sociales, en tanto favorece la identificación de condiciones y procesos emancipatorios orientados a visibilizar, develar y problematizar las relaciones de poder, así como a explorar posibilidades de transformación de la realidad social.

En este sentido, Zemelman y Valencia (2010) plantean la necesidad de revisar el concepto mismo de ciencia, pues esta no debería limitarse únicamente a la búsqueda de la verdad, sino también a la ampliación de los horizontes de posibilidad de los sujetos. Al respecto, los autores señalan que:

> no se trata solamente de encontrar la verdad, sino de poder ampliar los espacios de posibilidades del hombre, de forma que se fortalezca su capacidad de construir desde lo «inédito posible», según la conocida expresión de Freire. Se trata de convertirse en actores de la resistencia para poder asomarnos y asombrarnos ante aquello que transcurre todavía sin nombre (Zemelman y Valencia, 2010, p. 9).

Asimismo, este enfoque implica una postura crítica frente a las formas naturalizadas de comprender la realidad. En este sentido, Zemelman y Valencia (2010) advierten la necesidad de reconocer procesos contemporáneos que inciden en la constitución de la subjetividad de los sujetos. Al respecto, señalan:

> Tenemos que partir por reconocer realidades tan primarias como la de la tecnologización de la subjetividad del sujeto, tema que es base para toda una línea de desarrollos, tanto en el ámbito de la antropología como en el de la psicología social. En la medida en que ambas analizan cómo es que la propia mismidad del sujeto, en su privacidad, en sus espacios de cotidianidad, como sujeto pensante, emotivo, evolutivo, o como queramos llamarlo, se va tecnologizando desde su misma subjetividad y, por tanto, aceptando como realidad evidente lo que no es más que una opción entre muchas otras opciones (Zemelman y Valencia, 2010, p. 24).

En este sentido, los desafíos de la época a los que se refieren Zemelman y Valencia (2010) invitan a reflexionar críticamente sobre las formas contemporáneas de producción del conocimiento y sobre las limitaciones que estas pueden imponer a la comprensión de la realidad. Al respecto, los autores señalan:

> De una época abrumada por sus conquistas y certidumbres, pero dominada por el espíritu deshumanizado y deshumanizante, donde convive el progreso técnico-científico con una creciente pobreza del pensamiento, de la cual pueden constituir excepción los contenidos en el arte y la literatura, pero aun en este caso sin garantía de perdurar (Zemelman y Valencia, 2010, p. 10).

Desde esta perspectiva, la investigación asume la necesidad de aproximarse a la realidad desde marcos comprensivos que permitan reconocer la complejidad de las experiencias humanas y los sentidos que los sujetos construyen sobre el mundo que habitan. Así, más que centrarse exclusivamente en la medición o en la transformación inmediata de

la realidad, el enfoque cualitativo procura comprender los significados, las experiencias y las formas de relación con el espacio que emergen en el contexto estudiado.

Geografía humanística y cultural

Respecto a lo que se viene anunciando, la interpretación, al inscribirse en la geografía humanística y cultural y en la posibilidad de construir "una geografía sensible al mundo" (Lefebvre, 2013, p. 10), se centra en el espacio vivido y en las formas en que este es percibido, experimentado y significado por los sujetos, reconociendo la experiencia como un eje fundamental en la construcción de sentido. Desde esta perspectiva, el espacio deja de entenderse como una realidad exclusivamente física o geométrica para ser concebido como una producción social atravesado por prácticas, relaciones, experiencias y significados.

Al respecto, Lefebvre (2013) señala:

> Durante largo tiempo, se ha tenido por costumbre presentar el espacio como un receptáculo vacío e inerte, como un espacio geométrico, euclidiano, que sólo posteriormente sería ocupado por cuerpos y objetos. Este espacio se ha hecho pasar por completamente inteligible, completamente transparente, objetivo, neutral y, con ello, inmutable, definitivo (p. 14).

Esta perspectiva crítica resulta relevante para la construcción del conocimiento desarrollada conjuntamente en la Universidad Pedagógica Nacional, sede Calle 72, en tanto se vincula de manera directa con las experiencias compartidas por la comunidad y con los procesos que emergen de la construcción colectiva. En este sentido, los espacios de formación, encuentro, diálogo abierto y participación libre se configuran como escenarios de producción de conocimiento que orientan las prácticas espaciales hacia lo vivido,

privilegiando la experiencia situada como eje fundamental para la comprensión de la realidad.

También es importante destacar que, en este campo de conocimiento abierto y dinámico, emergen enfoques e intereses renovados que incorporan perspectivas teóricas y epistemológicas cada vez más articuladas con la geografía, así como con otras disciplinas de las ciencias humanas, las ciencias sociales y las artes. En este contexto, adquieren especial relevancia las investigaciones desarrolladas a distintas escalas de análisis, en tanto contribuyen a una comprensión más profunda de los fenómenos culturales y de las múltiples relaciones que los configuran, abriendo nuevas posibilidades para su reconocimiento e interpretación espacial.

Si bien las distintas corrientes teóricas han mostrado un interés constante por la cultura como una dimensión fundamental para comprender la realidad social y las transformaciones que la atraviesan, los diversos giros en las ciencias sociales han ampliado y complejizado estas perspectivas. Al respecto, Avendaño (2018) señala que, para la geografía cultural, son igualmente relevantes las dimensiones sustantivas y simbólicas; lo material y lo inmaterial; las prácticas y los procesos; así como la manera en que estos elementos se inscriben y manifiestan en el espacio geográfico. Desde esta perspectiva, la espacialidad y las formas espaciales se comprenden como el resultado de la interacción y articulación de múltiples dimensiones que confluyen en la producción social del espacio (p. 292).

Sin embargo, Avendaño (2018) señala que:

> La velocidad de los intercambios y flujos de información, mercancías y personas, así como, recientemente, la introducción de las nuevas tecnologías de la

> información y la comunicación, han producido cambios significativos en la manera como las personas interactúan, dando lugar a nuevas dinámicas en las relaciones sociales (p. 292).

En este contexto, resulta relevante observar cómo estos procesos han incrementado el interés por el estudio de los significados y valores atribuidos a los hechos, las prácticas y las producciones culturales. Esta perspectiva ha contribuido al desarrollo de campos como la semiótica, el análisis del discurso, los estudios de la representación y la construcción social de la realidad.

En esta dirección, Hiernaux (2010) cuestiona las limitaciones de la geografía tradicional al señalar que esta ha privilegiado el estudio de las dimensiones materiales y visibles del espacio, reduciendo su objeto de análisis a aquello que puede observarse directamente. Desde esta perspectiva, el paisaje ha sido concebido, en muchos casos, como una realidad exclusivamente visual, dejando de lado las experiencias, los significados, los afectos y los imaginarios que también intervienen en su configuración.

Esta crítica resulta significativa para los enfoques contemporáneos de la geografía humana y cultural, pues abre la posibilidad de comprender el espacio más allá de su apariencia física. De este modo, se incorporan dimensiones simbólicas, subjetivas e intersubjetivas que amplían y enriquecen su interpretación, reconociendo la complejidad de las relaciones que los sujetos establecen con los lugares que habitan y experimentan.

Según Cosgrove (1985), Crang (1998) y Mitchell (2000), citados por Avendaño (2018), la configuración de los espacios no se limita exclusivamente a su dimensión material, también involucra experiencias, significados y elementos tanto tangibles como intangibles que participan en su producción social. Desde esta perspectiva, el espacio integra

dimensiones que, aunque no siempre son directamente observables, se encuentran presentes e inciden de manera significativa en las formas en que este se configura y es experimentado por los sujetos.

En esta línea, Fernández (2006), citado por Avendaño (2018), señala que el análisis de las interacciones y las prácticas de individuos y grupos sociales permite comprender las maneras en que la cultura se manifiesta espacialmente. Asimismo, posibilita reconocer cómo los sujetos y los colectivos construyen sus paisajes, producen significados y desarrollan procesos de apropiación de los espacios que habitan.

Desde esta perspectiva, los procesos de construcción de los paisajes y de los lugares implican considerar no solo los rasgos y elementos visibles del espacio, sino también aquellos factores, relaciones y dimensiones subyacentes que permanecen ocultos a simple vista. En consecuencia, la comprensión y el análisis de los espacios requieren atender tanto a sus manifestaciones materiales como a los significados, prácticas, experiencias y relaciones que les otorgan sentido y contribuyen a su producción social y cultural.

Al respecto, Tuan (2018) señala que la importancia del «lugar» para la geografía cultural y humanística radica en su capacidad para articular dimensiones funcionales, simbólicas e históricas de la experiencia espacial. En este sentido, afirma:

> La importancia del lugar para la geografía cultural y humanística es, o debería ser, obvia (Hart, 1972; Meinig, 1971; Sopher, 1972). En calidad de nodos funcionales en el espacio, los lugares se prestan a las técnicas del análisis espacial. Pero, como conjuntos únicos y complejos —arraigados en el pasado y desarrollándose hacia el futuro— y como símbolos, los lugares exigen un conocimiento humanístico. Dentro

> de la tradición humanística, los lugares han sido estudiados desde perspectivas históricas, literarias y artísticas (Tuan, 2018, p. 55).

Es así que no se busca únicamente interpretar los productos generados por un grupo específico, un proyecto, una realización mural o una actividad particular, sino comprender el sentido de aquello que se produce, en el caso específico de esta investigación, en la Universidad Pedagógica Nacional, sede Calle 72, a través de los ejercicios e intervenciones que allí tienen cabida. En este contexto, el espacio, el lugar y el paisaje se asumen desde una dimensión más amplia, que no se limita a la presencia de determinados participantes ni a la autoría de las producciones —como ocurre con el mural—, sino que se entiende como una construcción relacional que trasciende estas condiciones y amplía el horizonte de análisis.

Geografía cultural y paisaje

En consonancia con los desarrollos recientes de la geografía cultural, han emergido enfoques que amplían las fuentes y las categorías tradicionales de análisis. Este es el caso del *paisaje*, que se incorpora no solo como una posibilidad de lectura simbólica y textual, sino también como una categoría de análisis vinculada a las relaciones entre cultura y naturaleza, la construcción de identidades, las representaciones espaciales y otros campos de estudio, como las geografías del consumo, los enfoques de género y las perspectivas feministas.

En este contexto, el paisaje adquiere múltiples formas de conceptualización dentro de la geografía cultural. Según explica Avendaño (2018), para Carl Sauer y otros autores de la Escuela de Berkeley, “el paisaje se concibe como la unidad de análisis de los estudios geográficos” (p. 293). Desde esta perspectiva, “el paisaje será el resultado de la interacción de los seres humanos con el entorno natural, en donde se evidencian las acciones y los efectos

materiales de un conjunto de prácticas y relaciones socioculturales, dejando así una serie de marcas y huellas en el entorno" (Avendaño, 2018, p. 293).

Esta noción resulta relevante para comprender el paisaje como una categoría central dentro de la presente investigación, en la medida en que permite analizar no solo los significados que se le atribuyen, sino también los valores que los sujetos construyen en relación con él. Asimismo, resulta pertinente considerar el paisaje como texto. Al respecto, Avendaño (2018) señala que el paisaje "expresa los imaginarios, pero también los valores de grupos de personas o de un individuo" (p. 294). En esta línea, plantea que los documentos de urbanismo y planificación constituyen un ejemplo de cómo, en un momento determinado, los grupos dominantes pueden plasmar sus ideologías y, a través de su materialización, producir paisajes cargados de simbolismo.

De esta manera, la construcción del espacio puede entenderse como el resultado de elementos ideológicos, discursivos y simbólicos que se materializan en el paisaje. Por ello, este no puede considerarse como una entidad neutral, sino como una construcción atravesada por relaciones de poder, imaginarios, valores y prácticas sociales. Desde esta perspectiva, el paisaje como texto puede comprenderse como el resultado de la articulación de múltiples elementos espaciales que resultan fundamentales para su estudio desde enfoques culturales y críticos.

Para Horton y Kraftl (2014), citados por Avendaño (2018), "el paisaje como texto puede ser entendido de dos maneras: como documentos y representaciones de diferentes tipos acerca del paisaje —música, poesía, pintura, cine o fotografía—, y como el paisaje material en sí mismo, el cual puede ser leído como un texto" (p. 295). Esta perspectiva ha sido especialmente relevante para la geografía humanística, en general, y para la geografía

cultural, en particular, dado que “los paisajes pueden ser representados como textos, a la vez que ser leídos como tal” (Avendaño, 2018, p. 295).

De este modo, los valores inscritos en el paisaje y los imaginarios que se materializan en él permiten comprenderlo como una construcción histórica, simbólica y social. Para Avendaño (2018), esta concepción del paisaje ha experimentado procesos de transformación y evolución desde el siglo XV en Europa y, posteriormente, en otras regiones del mundo, consolidándose como una categoría fundamental para el análisis cultural del espacio.

Identidad y territorios de la juventud

Siguiendo esta línea de la geografía cultural, cobran relevancia las geografías de la juventud, en tanto como emergen un campo de interés relativamente reciente y, particularmente, como campo relevante para esta investigación, ya que permite centrar la atención en las formas en que los jóvenes construyen identidades, habitan, significan y producen espacialidades.

Desde esta perspectiva, las geografías de la juventud complementan el enfoque de esta investigación y fortalecen su hilo conductor. Pues permiten pensar la Universidad Pedagógica Nacional como un espacio socialmente construido *por* y *para* los jóvenes, en el que convergen múltiples dimensiones de la identidad, la experiencia, la cotidianidad y la producción de sentidos. En el contexto de la Universidad Pedagógica Nacional, una parte significativa de quienes participan en la producción de murales, pintas e intervenciones visuales, así como en las dinámicas cotidianas que configuran el paisaje universitario, corresponde a población joven. En consecuencia, la geografía de la juventud constituye un marco pertinente para comprender las formas en que este grupo experimenta, apropia, transforma y resignifica el espacio universitario a través de sus prácticas espaciales, políticas

y culturales. El interés por esta categoría no implica invisibilizar otras poblaciones ni desconocer la importancia de sus experiencias espaciales; por el contrario, responde a las particularidades del caso de estudio.

En este sentido, Avendaño (2018) señala que

> también es posible hablar de las geografías de la niñez y de la geografía de la adultez (específicamente del grupo de edad al que se ha hecho alusión como adultos mayores), ya que la espacialidad de estas personas, en los rangos de edad que les caracterizan, presenta especificidades y elementos propios, así como características particulares en sus sentidos de lugar y en los espacios vividos (p. 297).

Según Avendaño (2018), las geografías de la juventud se refieren a las espacialidades de las personas identificadas a partir de su rango de edad y se inscriben en un enfoque humanístico desarrollado principalmente en escalas micro o locales. Esta perspectiva permite comprender cómo los jóvenes construyen y atribuyen significados a sus sentidos de lugar y a los espacios que habitan y experimentan cotidianamente. Es así, como adquiere importancia la manera en que los lugares se configuran a partir de "las marcas y los símbolos que imprimen en el espacio; el ejercicio de territorialidad a partir de sus prácticas; y los imaginarios que crean en torno a estos lugares, tanto para sí mismos como para los demás" (Avendaño, 2018, p. 297).

Asimismo, Montoya señala que en los espacios apropiados por los jóvenes se manifiestan prácticas de resistencia, acciones situadas al margen de las corrientes dominantes y formas de cuestionamiento frente a lo establecido. En esta misma línea, Soja (1989), citado por Avendaño (2018), sostiene que allí donde existe dominación también surge la posibilidad de resistencia. Desde esta perspectiva, el espacio no solo expresa las formas de ordenamiento

y las relaciones de poder que lo atraviesan, sino que también puede constituirse en un escenario para la construcción de vínculos solidarios, prácticas de resistencia y formas alternativas de organización orientadas a la transformación social y a la configuración de proyectos emancipadores frente a las dinámicas hegemónicas.

Desde la perspectiva de Matthews, Limb y Taylor (2000), citados por Avendaño (2018), se plantea que, aunque muchos de estos espacios son definidos desde las estructuras de la sociedad adulta, se encuentran en constante riesgo de ser reapropiados y resignificados por los jóvenes. En consecuencia, el espacio público se constituye en un escenario privilegiado para la expresión de las identidades juveniles: un espacio vivido donde se producen imaginarios asociados con la libertad, la apropiación y la posibilidad de habitar el espacio de maneras alternativas.

Asimismo, es importante señalar que la configuración de los grupos y de las distintas expresiones culturales juveniles permite afirmar que no existe una única «cultura juvenil», sino una diversidad de culturas juveniles. Por ende, “las prácticas y las marcas en el espacio no son homogéneas, sino heterogéneas, y sus lugares pueden encontrarse en diferentes locaciones de la calle” (Avendaño, 2018, p. 297). Esta diversidad da cuenta de la pluralidad de formas en que los jóvenes habitan, significan y apropian los espacios que forman parte de su experiencia cotidiana.

Si bien el territorio y la territorialidad no constituyen categorías centrales de esta investigación, resultan relevantes en la medida en que se expresan por medio de prácticas concretas de apropiación, delimitación y ejercicio de territorialidad que se configuran en los lugares. Alvarez (2014), en esta línea, ayuda a comprender cómo estas prácticas participan en la producción y configuración de los espacios juveniles. Por su parte, Gough y Franch

(2005) sostienen que los lugares son, al mismo tiempo, concretos y simbólicos, y que su naturaleza es dinámica, incierta y objeto de disputas permanentes.

Al analizar las relaciones sociales de poder y exclusión que atraviesan las experiencias juveniles, Montoya (2018) retoma algunos planteamientos de McDowell (1999) y Massey (1991), quienes sostienen que los individuos y los grupos sociales participan constantemente en procesos de reclamación, apropiación y reivindicación de espacios, lugares y territorios. Estos ejercicios de territorialidad implican dinámicas de inclusión y exclusión, cuyos significados varían según factores como la edad, la clase social, el género, el estatus y las perspectivas de quienes ocupan dichos espacios. En este sentido, la configuración de fronteras y delimitaciones constituye una dimensión fundamental en la producción y conformación de lugares y territorios.

En consecuencia, las prácticas sociales, culturales y espaciales desarrolladas por los grupos juveniles ofrecen maneras particulares de pensar, habitar y producir espacialidades en el mundo que los rodea. Para esta investigación, estas perspectivas permiten comprender cómo los jóvenes generan marcas, símbolos, imaginarios y prácticas de resistencia en los espacios universitarios, configurando sentidos de lugar que desbordan las lógicas institucionales y abren posibilidades para la apropiación, la construcción de memoria y la transformación espacial.

IV. Categorías de análisis

Lo contrario del arte es la insesibilidad, la despersonalización, la falta de creatividad, la repetición vacía, la rutina inane, una vida muda, inexpresiva, carente de forma, desordenada, frustrada y desprovista de significado.

Mumford, 2000, p. 181

Las categorías que se presentan a continuación emergen de un conjunto de palabras y conceptos que, en un primer momento, suscitan una curiosidad inicial respecto a sus posibles significados dentro de esta investigación. Interrogantes como qué puede entenderse por paisaje de la discordia, prácticas espaciales, espacio irruptivo o superficies de inscripción de la imagen aparecen inicialmente como nociones abiertas y, en cierta medida, ambiguas. No obstante, a lo largo del texto estos conceptos han sido construidos de manera progresiva a partir del diálogo entre la experiencia, los referentes teóricos y el trabajo de campo. De este modo, las categorías emergen como herramientas de comprensión que permiten hacer visible aquello que inicialmente permanecía oculto o difícil de nombrar, configurando una lectura sensible de las relaciones entre imagen, espacio y experiencia en el contexto estudiado.

En este proceso resulta necesario considerar lo que Yi-Fu Tuan (2018) denomina el *espacio personal de la experiencia*, entendido como aquel ámbito a través del cual las personas llegan a conocer el mundo mediante las posibilidades y limitaciones de sus sentidos. Desde esta perspectiva, la experiencia sensible se constituye en un elemento fundamental para la construcción de significados y la comprensión del entorno.

En consecuencia, las categorías adquieren relevancia analítica en la medida en que permiten organizar, clasificar y agrupar la información a partir de atributos, propiedades o

rasgos compartidos, facilitando la identificación de relaciones, recurrencias y sentidos que emergen de las experiencias estudiadas. De este modo, las categorías no solo operan como herramientas metodológicas para el ordenamiento de los datos, sino también como dispositivos interpretativos que contribuyen a comprender las formas en que los sujetos perciben, experimentan y dotan de significado los espacios que habitan.

En esta investigación, las categorías analíticas buscan profundizar en la experiencia espacial de grupo, entendida como una estrategia que permite reconstruir, analizar e interpretar las vivencias compartidas, así como comunicar y socializar los conocimientos y avances que de ellas se derivan. Esta perspectiva puede comprenderse a partir de lo que Tuan (2018, p. 77) denomina experiencia espacial de grupo, caracterizada por la presencia de otras personas y por las relaciones, encuentros e interacciones que configuran la vivencia del espacio compartido. Desde este enfoque, las categorías propuestas permiten reconocer que dichas experiencias se construyen colectivamente y adquieren sentido en el marco de las prácticas sociales que producen y transforman el paisaje.

Desde esta perspectiva, la construcción colectiva de significados, el intercambio de saberes y las dinámicas de participación adquieren un papel central en la manera en que los sujetos experimentan, interpretan y producen el espacio.

Lo anterior no implica que el espacio personal de la experiencia quede relegado. Por el contrario, este se articula con las relaciones que emergen en el trabajo colectivo, configurando un espacio orientado y compartido en el que la construcción de conocimiento se desarrolla a partir del intercambio, la participación y el encuentro con otras personas. Desde esta perspectiva, las estrategias de análisis, interpretación y comunicación adquieren relevancia en la medida en que permiten comprender, reconstruir y socializar las experiencias

que surgen de dichos procesos colectivos, haciendo visible la manera en que los sujetos producen sentido en relación con el espacio que comparten.

En esta misma dirección, Tuan (2018) en relación con la mirada de (Minkoswski, 1970) recuerda que “lo que está por delante es lo que todavía no es, aunque ya se avecina” (p. 73), evocando la idea de que muchos de los espacios creados y recreados durante el desarrollo de la investigación no son nuevos, únicos ni irrepetibles. Por el contrario, estos espacios forman parte de una experiencia acumulada del espacio colectivo, en la que se vuelve necesario aportar, participar, colectivizar y favorecer su continuidad en el tiempo. De este modo, la investigación no solo reconoce aquello que ha sido producido espacialmente, sino también las posibilidades que se abren hacia el porvenir mediante prácticas compartidas. De ahí que, como señala el autor, “la esperanza implica la capacidad para actuar y abrir espacios” (Tuan, 2018, p. 73).

La categoría “paisaje de la discordia”

Figura 10. Grafitis en la Casita de la Vida, 2019



Fuente. Fotografía del autore[35].

La categoría "paisaje de la discordia" se fundamenta en la noción de paisaje propuesta por Bender (2001), citada por Zusman (2019), quien lo entiende como una una perspectiva para comprender las múltiples formas en que las personas se relacionan, habitan e interactúan con el mundo material y simbólico que las rodea. Desde esta mirada, el paisaje no se entiende

[35] Tras la entrega de la denominada Casita de la Vida, uno de los patrimonios arquitectónicos de la sede de la calle 72 de la Universidad Pedagógica Nacional, el espacio fue remodelado y puesto al servicio de la Facultad de Ciencia y Tecnología, particularmente del Departamento de Biología y Ciencias Naturales. En medio de la coyuntura política y de las tensiones que atravesaban a la comunidad universitaria en 2019, su fachada se convirtió en una superficie de inscripción sobre la que aparecieron grafitis, mensajes, improperios y expresiones de discordia dirigidas, entre otros, hacia el rector de la Universidad. La fotografía, posteriormente compartida en Facebook, dio lugar a diversas posturas alrededor de la toma, intervención y apropiación de este espacio. Al lado izquierdo de la imagen aparece también una invitación pública titulada «Sane-arte con la vida», vinculada a un ejercicio de plástica participativa que convocaba a intervenir colectivamente el lugar bajo el mensaje: «Nos vemos en la Camilo. Trae tus ideas y ganas de pintar. Nuestra Casa de la Vida es de todos para todos». La coexistencia entre los grafitis y esta convocatoria permite reconocer la fachada no solo como soporte de la discordia, sino también como un espacio en disputa susceptible de ser apropiado, transformado y resignificado mediante prácticas colectivas de creación.

como una realidad fija o acabada, sino como una construcción dinámica atravesada por múltiples relaciones sociales, culturales, políticas y afectivas. En este sentido, "reconocemos que la forma en que las personas están en el mundo es histórica y espacialmente contingente; de ello se desprende que los paisajes están siempre en proceso (open-ended); son potencialmente conflictivos, incómodos y desordenados" (Bender, 2001, p. 3, citado en Zusman, 2019).

Esta postura resulta relevante en la medida en que se distancia de las representaciones pictóricas y literarias del paisaje, así como de aquellas aproximaciones que lo conciben como un objeto único de análisis desde perspectivas productivistas o estrictamente funcionales. En este sentido, "se aleja, por tanto, de la presentación de los paisajes como armónicos, para dar cuenta de las tensiones inherentes a su configuración" (Zusman, 2019, p. 288).

En consecuencia, la categoría se organiza a partir de las siguientes subcategorías, las cuales permiten reconocer distintas formas de experiencia, apropiación y construcción de sentido en el espacio: paisajes subversivos, paisajes rebeldes, paisajes invisibles y paisajes superfluos.

Paisajes subversivos: corresponden a aquellos paisajes en los que acontecen prácticas, imágenes o intervenciones que cuestionan normas, valores o estructuras dominantes. Estos paisajes hacen visibles relaciones de poder que suelen permanecer naturalizadas y favorecen procesos de transformación que pueden transitar desde la crítica simbólica hasta formas de acción directa sobre determinadas representaciones y órdenes espaciales.

Paisajes rebeldes: expresan inconformidad frente al orden establecido y a los sistemas dominantes de apropiación, regulación o control del espacio. Se configuran a partir de prácticas de resistencia que rechazan ser absorbidas por formas homogéneas de

representación y encuentran en la desobediencia una posibilidad de transformación social, política, cultural y simbólica.

Paisajes invisibles: cuestionan la aparente centralidad de la visión en la comprensión del espacio y resaltan la importancia de las dimensiones afectivas, corporales y sensibles de la experiencia espacial (Tuan, 2018). En ellos, el cuerpo se constituye como un territorio perceptivo desde el cual emergen múltiples formas de relación, memoria y significado que exceden lo estrictamente visual.

Paisajes superfluos: retomando la propuesta de Zusman (2019), estos paisajes se caracterizan por procesos de constitución en los que, junto a formas deliberadas de organización del espacio, emergen otras no deseadas, no previstas o no controladas. En diálogo con las reflexiones del arquitecto danés Tom Nielsen (2002), pueden entenderse como "lugares de encuentro y espacios públicos alternativos en los que determinados grupos desarrollan prácticas específicas como el skate, alcoholismo, droga, prostitución, camping, tai-chi o graffiti" (Zusman, 2019, p. 283). Desde esta perspectiva, constituyen espacios que desbordan los mecanismos convencionales de planificación y gestión, permitiendo la emergencia de usos, apropiaciones y significados alternativos.

Para el contexto de la Universidad Pedagógica Nacional, estas categorías buscan reconocer un lenguaje común asociado a los espacios de colectividad, en los cuales suelen aparecer inscritas palabras, consignas y expresiones vinculadas con prácticas de resistencia, posiciones de rechazo frente a determinados proyectos institucionales o políticas públicas, así como procesos de reivindicación de derechos por parte de estudiantes, trabajadores y otros sectores de la comunidad universitaria.

La relevancia de estas categorías radica también en que permiten comprender las formas en que los acontecimientos adquieren continuidad en el tiempo. En este sentido, la

imagen no solo remite a momentos de alteración, confrontación o encuentro, sino también a aquello que permanece después de ellos. Los hechos no se clausuran en una respuesta inmediata a las situaciones que los originan, sino que requieren un seguimiento constante a través de múltiples vías y soportes de circulación.

Los muros, la distribución de información mediante volantes, flyers y fanzines, las publicaciones en medios digitales y redes sociales, así como las diversas formas de interacción cotidiana, constituyen mecanismos que posibilitan la permanencia y actualización de estas discusiones. De allí que la realización de asambleas por facultades, departamentos, organizaciones estudiantiles, colectivos de trabajadores, docentes y otros actores comunitarios contribuya a la construcción de espacios donde se reúnen, debaten y proyectan los asuntos considerados relevantes para la vida universitaria.

Asimismo, estas dinámicas permiten identificar aquello que subyace al entramado de los conflictos: problemáticas que fluctúan entre distintos niveles de visibilidad e importancia, transitando de lo aparentemente menor a lo más urgente, pero que permanecen de manera constante como preocupaciones compartidas dentro de la comunidad. En consecuencia, las categorías no solo permiten registrar acontecimientos específicos, sino también comprender los procesos sociales y espaciales que les otorgan continuidad, significado y persistencia a lo largo del tiempo.

La categoría “prácticas espaciales y políticas”

La categoría “prácticas espaciales y políticas” reúne aquellas experiencias que establecen relaciones estrechas con sus contextos a partir de dinámicas organizativas orientadas al trabajo colectivo. En ellas, las propuestas educativas, artísticas y comunitarias se configuran mediante procesos de concertación que implican la construcción de acuerdos,

la identificación de fuentes de información, la definición de estrategias y técnicas de trabajo, la distribución de responsabilidades y la organización de tiempos tanto individuales como grupales. De este modo, la acción colectiva se constituye en una condición fundamental para el desarrollo de las iniciativas y para la consolidación de formas compartidas de producción de conocimiento y creación.

Figura 11. Fachada en conservación en la entrada de la sede de la calle 72



Fuente: Fotografía del autore[36].

Desde esta perspectiva, las prácticas desarrolladas trascienden la mera elaboración material de imágenes u objetos visuales. Dibujos, collages, trapos, murales, grafitis,

[36] En la imagen se observa un mural conmemorativo dedicado a Camilo Torres, rodeado de distintas inscripciones y consignas, entre las que se leen «Amor y lucha», «Amor eficaz» y «Aula y palabra». A su costado derecho aparecen carteles elaborados a mano y de autoría anónima que denuncian, mediante nombres propios, a estudiantes y docentes señalados por presuntas violencias basadas en género. La coexistencia del mural conmemorativo, las consignas y las denuncias evidencia la superposición de distintas formas de inscripción sobre la fachada universitaria, donde memoria, acción política y denuncia pública convergen y disputan los sentidos atribuidos al espacio.

esténciles y stickers constituyen expresiones visibles de procesos más amplios de organización, planificación y participación social. Su existencia remite a espacios de encuentro en los que se negocian significados, se debaten posiciones, se toman decisiones y se construyen consensos en torno a problemáticas, intereses y necesidades comunes.

En consecuencia, estas experiencias permiten comprender que la producción visual no se reduce a una dimensión exclusivamente estética o representacional. Por el contrario, forma parte de prácticas espaciales y políticas que articulan formas de movilización, participación y transformación social, al tiempo que posibilitan la apropiación colectiva del espacio y la construcción de sentidos compartidos con el territorio. En este marco, las imágenes se configuran como mediadoras de relaciones sociales que hacen visibles procesos de organización comunitaria, memoria colectiva y acción pública.

Para el contexto de la Universidad Pedagógica Nacional, esta categoría amplía la comprensión del papel de la imagen en las prácticas colectivas, destacando su capacidad para fortalecer el sentido de pertenencia y congregar a quienes participan en la construcción sensible de lo común. En este marco, la imagen no solo actúa como un medio de representación, sino también como un dispositivo que articula formas de encuentro, organización y acción compartida.

Asimismo, esta categoría permite reconocer los diversos procesos de tecnificación que atraviesan la producción visual contemporánea, especialmente aquellos vinculados a la reproducción mecánica de imágenes, las técnicas de impresión y los medios de creación y difusión publicitaria. Desde esta perspectiva, el carácter accesible y, en muchos casos, de bajo costo de estos recursos contrasta con su enorme capacidad para visibilizar la fuerza colectiva y amplificar los procesos de movilización social.

De allí que la circulación de imágenes producidas y elaboradas colectivamente —afiches, carteles, esténciles, volantes y otras formas gráficas— implique una compleja red de gestos, prácticas y relaciones que se configuran a partir de afinidades políticas, sociales y culturales. Estas producciones no solo comunican mensajes, sino que también contribuyen a consolidar vínculos, saberes compartidos y formas de organización colectiva que se inscriben y adquieren visibilidad en el espacio público.

La categoría "espacio irruptivo"

El espacio irruptivo aparece como una categoría de experimentación que emerge a partir de la ruptura, la alteración o la interrupción de las dinámicas cotidianas que, bajo una aparente normalidad, estructuran la vida académica, las actividades de clase y el funcionamiento general de la universidad. Estas dinámicas se ven transformadas por acontecimientos, prácticas y acciones que irrumpen de manera inesperada, modificando temporalmente el funcionamiento institucional, los significados y las relaciones que configuran el espacio desde una perspectiva social y espacial.

En este sentido, la categoría de espacio irruptivo no se limita a designar un lugar donde ocurre un conflicto. Por el contrario, alude a un escenario en el que emergen situaciones capaces de cuestionar el orden establecido, hacer visibles tensiones que permanecían latentes y abrir posibilidades inéditas de encuentro, negociación y construcción colectiva. Desde esta perspectiva, la irrupción no constituye únicamente una alteración momentánea, sino también una oportunidad para revelar las disputas, los desacuerdos y las formas de participación que atraviesan la vida universitaria y contribuyen a la construcción social del espacio.

Figura 12. Grafiti ubicado en la rampa de acceso a la entrada principal del edificio A: «Sin putas no hay feminismo, ni machos ni fachos en la UPN».



Fuente. Fotografía del autore[37].

La categoría de espacio irruptivo busca reconocer aquello que acontece en una dimensión no inmediatamente visible de las superficies de inscripción de la imagen. En este sentido, las marcas, huellas y expresiones visuales presentes en el espacio universitario no solo remiten a acontecimientos manifiestos, sino también a procesos, memorias y tensiones que permanecen en estado latente y que pueden activarse bajo determinadas circunstancias. Al respecto, Tuan (2018) señala que:

[37] La intervención, realizada en 2022, se inscribe en el contexto de las luchas feministas y de las acciones de denuncia frente a las violencias de género dentro de la Universidad Pedagógica Nacional. La consigna «Sin putas no hay feminismo, ni machos ni fachos en la UPN» ocupa la superficie de la rampa de la entrada principal del edificio A como una declaración política que disputa los sentidos del espacio universitario. Su presencia se relaciona con otras intervenciones y consignas surgidas en este periodo, entre ellas aquellas que reclamaban «No más acoso en la UPN», haciendo del grafiti una superficie de inscripción para la denuncia, la reivindicación feminista y la confrontación de prácticas machistas y autoritarias dentro de la vida universitaria.

> El punto medio pueden ser las paredes de una habitación o de una sala. Es visible, pero está desenfocado. El primer plano y el punto medio constituyen la zona patente. Más allá de la zona patente se halla la zona latente de la habitación (el pasado), que también es la zona latente de potencialidad (el futuro) (p. 72).

A partir de esta perspectiva, y en relación con las experiencias desarrolladas en la Universidad Pedagógica Nacional, la zona latente puede entenderse como el conjunto de procesos, relaciones, tensiones, memorias, afectos, significados y condiciones que permanecen fuera del campo de observación directa. En este sentido, constituye un marco invisible, pero indispensable, para la existencia y configuración de la zona patente.

Por su parte, la zona patente corresponde a aquello que se manifiesta de manera explícita y observable: imágenes, objetos, intervenciones o acciones que pueden percibirse y describirse de forma inmediata. Sin embargo, estas expresiones visibles no emergen de manera aislada, sino que se encuentran sostenidas por una trama de experiencias, relaciones y acontecimientos previos que, aunque no siempre resultan evidentes, son fundamentales para su constitución.

De este modo, la noción de zona latente remite a aquello que permanece oculto, no manifiesto o difícilmente perceptible, pero que opera como condición de posibilidad de lo visible. En el caso de la Universidad Pedagógica Nacional, un mural, un grafiti o una intervención visual pueden comprenderse como manifestaciones de la zona patente. No obstante, las discusiones previas, los desacuerdos, las negociaciones, los afectos colectivos, las memorias compartidas y los conflictos que dan origen a estas imágenes constituyen dimensiones propias de la zona latente.

Desde esta perspectiva, el análisis de la zona latente permite comprender que las imágenes no se reducen a una materialidad visible, sino que condensan historias, disputas, vínculos, experiencias y formas de organización que exceden aquello que puede observarse a simple vista. La atención se desplaza así de la imagen entendida como objeto acabado hacia los procesos sociales, afectivos, históricos y políticos que hacen posible su emergencia en el espacio.

Asimismo, la zona latente permite reconocer tanto los rastros del pasado que permanecen inscritos en las imágenes como las potencialidades futuras que estas proyectan. En este sentido, constituye un espacio disruptivo, donde convergen experiencias heredadas, conflictos en desarrollo y horizontes aún no realizados. De allí que su análisis resulte fundamental para comprender las dinámicas, en tanto posibilita identificar las fuerzas, tensiones y expectativas que configuran las superficies de inscripción de la imagen y orientan sus procesos de transformación.

La categoría "superficies de inscripción de la imagen"

Las superficies de inscripción de la imagen, en su relación con el espacio irruptivo, conllevan la configuración de diversos ejercicios de organización, análisis y producción de conocimiento. En este sentido, no se limitan a las manifestaciones visuales presentes en el espacio, sino que comprenden también los procesos mediante los cuales se conforman equipos de trabajo, se diseñan estrategias de investigación y se establecen formas de sistematización orientadas a comprender las experiencias que allí acontecen.

Estas dinámicas implican la definición de temas, categorías y ejes de análisis construidos a partir de las prácticas observadas, así como la toma de decisiones metodológicas encaminadas a garantizar la coherencia interpretativa y la rigurosidad de los

procedimientos analíticos. Del mismo modo, favorecen la lectura crítica de los hallazgos, la construcción colectiva de sentidos en torno a la experiencia y la elaboración de dispositivos de registro, comunicación y socialización del conocimiento producido.

Figura 13. Publicación y comentarios en torno a la imagen de un grafiti ubicado en uno de los baños del edificio, con la inscripción: «Aquí se apagó una vida»



Fuente: Fotografías del autore[38].

[38] Durante el último semestre de 2019 se conoció la noticia de la muerte de un estudiante en uno de los baños del edificio A. En el lugar donde ocurrió el hecho apareció posteriormente un grafiti con la inscripción «Aquí se apagó una vida», que convirtió esta superficie en un lugar de memoria, interrogación y disputa frente a lo sucedido. Aunque dentro de la comunidad universitaria no circuló información suficientemente clara sobre las circunstancias del caso, la aparición de la inscripción y su posterior publicación en redes sociales suscitaron diversas interpretaciones y comentarios. Por un lado, algunas intervenciones expresaban desconocimiento y

Desde esta perspectiva, las superficies de inscripción de la imagen no solo hacen visibles determinados acontecimientos, sino que también posibilitan la producción, organización, sistematización y circulación de saberes que emergen de las relaciones, tensiones, memorias y experiencias que configuran las *prácticas espaciales*. En este sentido, se constituyen como escenarios de reflexión, análisis e interpretación desde los cuales es posible comprender cómo los procesos de creación, investigación y acción colectiva producen formas de conocimiento situadas, sensibles y contextualizadas.

En el contexto de la Universidad Pedagógica Nacional, las superficies de inscripción de la imagen no pueden comprenderse únicamente desde su condición bidimensional. Su lectura exige interrogar el lugar específico donde las imágenes se encuentran plasmadas y reconocer las múltiples relaciones espaciales que las rodean. En este sentido, resulta pertinente preguntarse qué existe detrás, a la izquierda, a la derecha, arriba o abajo de cada inscripción, entendiendo que su significado no se agota en los límites materiales de la superficie que la contiene.

Más bien, estas imágenes se articulan con una dimensión espacial más amplia, de carácter relacional e incluso envolvente, que permite expandir su lectura más allá de los bordes visibles. Desde esta perspectiva, las superficies de inscripción se configuran como

---

formulaban preguntas acerca de lo ocurrido; por otro lado, aparecieron comentarios de personas que afirmaban tener información previa y que relacionaban el hecho con denuncias de acoso. También se compartieron mensajes de aliento y llamados al cuidado orientados a evitar situaciones que pudieran desembocar en hechos similares. En el desarrollo de las conversaciones se incorporaron, además, noticias publicadas por *El Tiempo*, mediante las cuales algunas personas intentaban aportar información y contextualizar lo sucedido. Los comentarios permiten observar no solo la circulación de distintas versiones y perspectivas sobre el caso, sino también las discordancias producidas entre quienes participaron en la conversación. En algunos intercambios aparecen insultos, descalificaciones y expresiones agresivas que generan, a su vez, respuestas igualmente violentas. De este modo, tanto el grafiti como su circulación en redes sociales configuran una superficie de inscripción ampliada: del muro al espacio digital, las personas comparten información, expresan sus opiniones, confrontan interpretaciones y construyen diferentes sentidos alrededor de un acontecimiento que dejó una marca material y sensible en el espacio universitario.

puntos de encuentro entre la imagen, el espacio y las prácticas sociales que las producen, las atraviesan y les otorgan sentido. De este modo, la imagen deja de concebirse como un objeto aislado para comprenderse como parte de una trama espacial y social más compleja, en la que los elementos visibles remiten constantemente a aquello que permanece fuera de campo, pero que participa activamente en la construcción de sus significados.

V. Estudio de caso

En consonancia con las transformaciones epistemológicas anteriormente expuestas, es posible reconocer la emergencia de diversos giros teóricos que han contribuido a ampliar la comprensión de los fenómenos abordados por la disciplina geográfica. En este sentido, Claval, citado por Lindón y Hiernaux (2010), ofrece un panorama amplio de los cambios que han llevado a la geografía a replantear y reconstruir sus perspectivas de análisis:

> En efecto, un mundo que se globaliza, una sociedad que privilegia cada vez más el ocio —cumpliendo las predicciones que enunciaron Joffre Dumazedier y Jean Fourastié hace décadas—, una crisis ambiental, una organización social que se transforma y una mayor relevancia de lo simbólico, entre otros cambios, son todas piezas clave para la geografía inmersa en los giros (Lindón y Hiernaux, 2010, p. 11).

En el marco de esta investigación, estos desarrollos permiten aproximarse a los temas de estudio desde una perspectiva que reconoce los cambios, desplazamientos y aperturas conceptuales que han configurado la geografía contemporánea.

En este contexto, el estudio de caso se constituye como una estrategia metodológica pertinente para comprender la relación entre las escalas macro y micro, al posibilitar la articulación entre procesos estructurales y experiencias situadas. Esta perspectiva resulta especialmente valiosa para interpretar los hallazgos y las diversas fuentes recopiladas durante la investigación, en la medida en que favorece una lectura relacional de los fenómenos, atenta tanto a sus particularidades como a los contextos más amplios en los que se inscriben.

De manera complementaria, el enfoque cualitativo, estrechamente vinculado con el paradigma interpretativo, se orienta a comprender las perspectivas, los significados y las

experiencias tanto de quien investiga como de quienes participan en el proceso investigativo. Su interés radica en comprender las dinámicas espaciales que se configuran en la Universidad Pedagógica Nacional a partir de la inmersión en las vivencias de los sujetos y en los sentidos que estos atribuyen a sus prácticas cotidianas. De este modo, la investigación busca aproximarse a la realidad desde perspectivas que privilegian la interpretación, la comprensión profunda y el reconocimiento de la complejidad propia de los fenómenos sociales.

En cuanto al método, el estudio de caso se asume como una estrategia de investigación estructurada que delimita una unidad específica de análisis, susceptible de articularse con reflexiones de mayor alcance (Jiménez y Comet, 2016). En este contexto, el trabajo desarrollado en la Universidad Pedagógica Nacional, tanto desde el Semillero de investigación-creación Dermis como desde diversos espacios académicos y procesos de investigación-creación, adquiere un carácter participativo, en la medida en que la comunidad interviene activamente en los procesos de producción y recolección de información. De este modo, la interpretación de las representaciones espaciales incorpora una dimensión intersubjetiva, privilegiando el diálogo con las personas y su relación directa con el espacio vivido.

El estudio de caso se sitúa en un campo de representaciones construido en torno al paisaje de la discordia, entendido como la manzana y el entorno inmediato donde se localiza la sede de la Calle 72 de la Universidad Pedagógica Nacional. Este espacio permite reconocer el dinamismo propio de las relaciones espaciales y las múltiples transformaciones que experimenta el muro, concebido tanto en su carácter efímero como en su permanente proceso de reconfiguración. Desde esta perspectiva, el paisaje se comprende como una construcción social en constante cambio, atravesada por tensiones, disputas y resignificaciones que dan cuenta de las transformaciones contemporáneas.

La perspectiva analítica que emerge del estudio de caso no implica una delimitación metodológica rígida, sino que posibilita la articulación con otros enfoques de investigación. En este sentido, aunque el estudio de caso se constituye como el eje central de la investigación, se nutre de elementos propios de la etnografía que permiten profundizar en la comprensión de las dinámicas espaciales. Para ello, se incorpora la observación, la experiencia situada y el diálogo con los actores involucrados, favoreciendo una aproximación más sensible y contextualizada a los procesos estudiados.

El estudio de caso se asume, en este sentido, como una estrategia de investigación empírica que, según a Robert K. Yin (1994), citado por Jiménez y Comet (2016), se orienta al examen de un fenómeno contemporáneo en su contexto de vida real, especialmente cuando los límites entre el fenómeno y su contexto no son claramente discernibles. Esta perspectiva resulta pertinente para la presente investigación, en la medida en que el espacio analizado coincide con aquel que habitamos cotidianamente: un lugar que es, simultáneamente, escenario de trabajo, estudio y acompañamiento de procesos sociales, educativos, colectivos e investigativos. De este modo, el espacio no se entiende como un contenedor neutral, sino como una dimensión constitutiva del fenómeno estudiado.

En esta línea, el estudio de caso opera también como una apuesta metodológica que cuestiona ciertas críticas tradicionales provenientes de otros enfoques de las ciencias sociales, los cuales lo han considerado un método poco confiable o limitado en términos de validez. Por el contrario, como señala Yin (1994), su fortaleza radica en la posibilidad de comprender fenómenos complejos en toda su densidad contextual, sin disociar las relaciones que los constituyen.

Esta condición abre un campo particularmente fértil para la exploración, en el que los registros —a menudo extensos, fragmentarios o incluso aparentemente ilegibles— no se

asumen como un obstáculo, sino como una dimensión constitutiva del propio proceso investigativo. Por lo tanto, la participación y la observación del investigador se integran en una trama de relaciones intersubjetivas que favorecen la producción de conocimiento de manera reflexiva y retroalimentada.

Asimismo, es importante subrayar que el estudio de caso no busca representar estadísticamente una población ni un universo amplio; por consiguiente, sus resultados no son generalizables en términos probabilísticos. Su alcance se sitúa, más bien, en el plano de la generalización analítica o teórica, en la medida en que contribuye a ampliar, matizar o reformular marcos conceptuales existentes (Jiménez y Comet, 2016).

En términos metodológicos, Jiménez y Comet (2016) señalan que esta perspectiva implica distinguir entre generalizaciones internas y externas. Las primeras se refieren a la validez de las interpretaciones dentro del propio caso, considerando las distintas unidades de análisis, los grupos involucrados y los momentos espacio-temporales en los que se configura el proceso. Las segundas, por su parte, aluden a la posibilidad de proyectar dichas interpretaciones hacia otros contextos, no como una replicación mecánica de los hallazgos, sino como un referente para la reflexión y la construcción teórica.

De allí que, como señalan Jiménez y Comet (2016), los estudios de caso puedan abordar tanto un único caso como múltiples casos, según los alcances y propósitos de la investigación.

De acuerdo con los cuatro tipos de diseño propuestos por Yin (2009). (Tipo 1): diseños para un solo caso, considerado holísticamente como una sola unidad de análisis. (Tipo 2): diseños para un solo caso, pero con sub-unidades de análisis contenidas dentro del caso. (Tipo 3): diseños para múltiples casos, considerado cada uno de ellos holíticamente. (Tipo 4): diseños para múltiples casos, pero contenido cada uno de ellos sub-unidades. La

presente investigación se inscribe en un diseño de caso único con enfoque holístico, en la medida en que aborda el fenómeno de estudio como una totalidad integrada y considera una sola unidad de análisis. Esta elección responde a la necesidad de comprender en profundidad un proceso situado, cuyo sentido emerge de la interacción entre sus múltiples dimensiones, más que de su fragmentación en componentes analíticos aislados.

En este marco, una de las principales recomendaciones metodológicas que orientan la investigación se relaciona con la combinación de técnicas y fuentes de información. En efecto, aunque la imagen —particularmente por medio de la fotografía— ocupa un lugar central como forma de aproximación y producción de conocimiento en el campo artístico, no opera de manera aislada. Por el contrario, se articula con otros dispositivos metodológicos, tales como el análisis documental, las entrevistas y el diálogo con personas expertas en muralismo y grafiti, ampliando así las posibilidades interpretativas del estudio.

Esta triangulación de fuentes, técnicas y perspectivas se alinea con lo planteado por diversos autores, quienes destacan la importancia de incorporar voces expertas del campo investigado como parte de los procesos de validación y enriquecimiento analítico. En este sentido, el conocimiento no se produce únicamente a partir de la observación, sino también mediante el intercambio con sujetos que habitan, interpretan y configuran el fenómeno de estudio.

Jiménez y Comet (2016) retoman y dialogan con las tipologías propuestas por Robert E. Stake (2005), en lo que respecta a los estudios de caso colectivos. Este tipo de diseño se emplea cuando el interés investigativo trasciende una situación particular y se orienta hacia la comprensión de un fenómeno, una población o una condición general mediante el análisis intensivo de varios casos seleccionados estratégicamente. Aunque la presente investigación se define como un estudio de caso único, esta aproximación resulta pertinente como horizonte

comparativo, en la medida en que permite situar la unidad de análisis dentro de un campo más amplio de problematización y reflexión teórica.

En coherencia con el enfoque cualitativo adoptado, el proceso investigativo se orienta, en primera instancia, al descubrimiento y la formulación de preguntas, más que a la verificación de hipótesis predefinidas. En este sentido, "el propósito de la metodología consiste en reconstruir la realidad tal como es vivida y significada por los actores involucrados, entendiendo el sistema social como una configuración compleja previamente delimitada" (Jiménez y Comet, 2016, p. 10).

Finalmente, uno de los aspectos más relevantes del estudio de caso para el análisis del muro en la Universidad Pedagógica Nacional radica en su estrecha vinculación con situaciones de la vida real. Con frecuencia, las prácticas artísticas son comprendidas como una totalidad homogénea, en la que quienes intervienen o hacen uso de determinadas técnicas son observados como si compartieran una misma manera de hacer, percibir e interpretar el mundo. Sin embargo, esta investigación reconoce que cada sujeto construye sentidos particulares a partir de sus propias experiencias y trayectorias.

En este marco, no solo la fotografía adquiere relevancia como fuente de información, sino también la interpretación de éstas, entendida como un proceso que se despliega a través de múltiples capas y perspectivas. Estas pueden transitar desde un primer plano subjetivo, vinculado a la experiencia personal, hacia un segundo plano relacionado con quienes participan o intervienen en la práctica; y un tercer plano en el que emergen los significados, relaciones y resonancias que hacen posible la imagen como expresión social y cultural. De este modo, cada persona aporta una visión singular que, aunque inscrita en una historia colectiva, revela comprensiones únicas sobre el espacio, el lugar y sobre sí misma.

En consecuencia, el estudio de caso permite otorgar un valor especial a las voces de los sujetos y a las formas en que interpretan su propio ser y estar en el contexto investigado. El vínculo directo con la Universidad Pedagógica Nacional no solo configura el escenario de la investigación, sino que también posibilita una comprensión situada del fenómeno estudiado, a partir de las relaciones que se tejen entre los distintos participantes y de las perspectivas críticas, pedagógicas y culturales que atraviesan sus prácticas.

Asimismo, la experiencia de habitar este espacio, participar en sus dinámicas y observar sus transformaciones cotidianas permite construir una lectura profunda de las expresiones artísticas, los conflictos, las tensiones y las formas de producción de sentido que allí emergen. En este sentido, el conjunto de datos recopilados se traduce en una interpretación orientada a profundizar en las dimensiones relacionales, simbólicas y sensibles de los procesos analizados, reconociendo la complejidad de las experiencias que configuran el paisaje social y visual de la universidad.

Consideraciones éticas

La selección del corpus y sus consideraciones éticas constituyen un aspecto relevante dentro del estudio de caso, particularmente desde la perspectiva de una lectura social y sensible de las imágenes y de los procesos que acompañan su producción, apropiación y circulación. Esto implica, por un lado, no apresurar los tiempos de ejecución y reconocer las relaciones de autoridad, negociación y participación que se configuran en torno al uso de las imágenes dentro del espacio universitario.

Esta consideración resulta especialmente importante si se tiene en cuenta que muchas de las imágenes que aparecen sobre las superficies de la Universidad no son necesariamente producciones originales en un sentido estricto, sino que recurren a imágenes preexistentes,

prediseñadas o provenientes de distintos repertorios visuales. Estas son apropiadas, reinterpretadas, intervenidas y puestas al servicio de nuevas configuraciones, ideas y mensajes. Por ello, su lectura no puede limitarse únicamente a identificar una autoría individual, sino que requiere atender a las operaciones de apropiación, transformación y resignificación mediante las cuales adquieren nuevos sentidos al entrar en relación con un contexto, una superficie y una situación específica.

Asimismo, los procedimientos asociados con la realización y circulación de estas imágenes no deben comprenderse exclusivamente como asuntos administrativos. También forman parte de procesos de gestión cultural vinculados con las prácticas artísticas y con el reconocimiento de los saberes plásticos, técnicos y experienciales que se construyen y transforman en su devenir. Desde esta perspectiva, gestionar, acordar, producir y hacer circular una imagen son acciones que forman parte de la experiencia artística y de las relaciones sociales que esta moviliza.

La circulación de las imágenes plantea, además, la necesidad de pensar las relaciones de proximidad que se establecen con los espacios y con quienes los habitan. Estas relaciones pueden propiciar diálogos, acuerdos y consensos orientados a favorecer la convivencia, el reconocimiento de las diferencias y el respeto por los usos compartidos del espacio. En consecuencia, lo social y lo sensible adquieren un papel preponderante dentro de las consideraciones éticas relacionadas con la producción de información, el tratamiento del corpus y los procedimientos propios de la investigación.

La ética, en este sentido, no se reduce al cumplimiento de protocolos previos o disposiciones administrativas, sino que se configura en la propia experiencia investigativa: en la atención a las situaciones, en los modos de aproximarse a las imágenes, en las relaciones que se establecen con sus productorxs y participantes, y en el reconocimiento de los múltiples

elementos que constituyen cada acto, acontecimiento o secuencia visual. De este modo, la selección y lectura del corpus procura atender no solamente a aquello que las imágenes muestran, sino también a las relaciones colectivas, espaciales, afectivas y políticas que hacen posible su aparición, transformación, permanencia y circulación.

VI. Técnicas e instrumentos. Una red de datos cualitativos en su dimensión anexa

Nuestra técnica se ha vuelto compulsiva y tiránica, dado que no la consideramos un instrumento subordinado a la vida. Al mismo tiempo, nuestro arte se ha vuelto cada vez más desprovisto de contenido o abiertamente irracional, en un intento por reclamar un santuario para el espíritu, libre de las exigencias opresivas de nuestra vida cotidiana.

Mumford, 2000, p. 177

En continuidad con la cita que abre este apartado metodológico, centrado en la reflexión sobre las técnicas y los instrumentos, Mumford (2000) advierte que:

> Hemos perdido la facultad fundamental de los individuos —la libertad de tomar decisiones, de decir «sí» o «no» en términos de nuestros propios fines— y, por tanto, aunque hayamos incrementado inmensamente nuestros poderes a través de un gran desarrollo de la técnica, no hemos desarrollado la capacidad de controlar esas capacidades ni remotamente en idéntica proporción. En consecuencia, los mismos remedios no son sino síntomas ulteriores de la propia enfermedad (p. 177).

En este sentido, uno de los primeros acercamientos a los instrumentos de investigación estuvo dado por la entrevista, articulada con diversas fuentes documentales que fueron abordadas de manera híbrida en el proceso investigativo. Estas fuentes se vincularon, a su vez, con prácticas visuales a través de las cuales se desarrollaron estrategias de

comunicación, difusión y convocatoria que posteriormente posibilitaron encuentros, intercambios y actividades orientadas a la construcción colectiva de información.

Los resultados derivados de estos procesos no respondían exclusivamente a los propósitos de la presente investigación. Por el contrario, contribuyeron a nutrir otros espacios de producción académica, social, cultural y juvenil vinculados al contexto estudiado, ampliando las posibilidades de circulación, apropiación y construcción compartida del conocimiento.

La mesa de trabajo

La mesa de trabajo se planteó como un espacio de diálogo y reflexión en el marco de la coyuntura del paro nacional de 2019. Su propósito fue reconocer percepciones, perspectivas y experiencias relacionadas con las prácticas visuales y las formas de producción de imágenes dentro y fuera de la universidad, en un contexto marcado también por la estigmatización de las movilizaciones sociales y las marchas estudiantiles.

Como estrategia de producción de información cualitativa, la mesa de trabajo estuvo moderada por la persona investigadora principal y permitió recoger diversos puntos de vista sobre las materialidades visuales, sus formas de circulación y los significados que distintos actores atribuyen a las identidades que configuran la comunidad universitaria. Asimismo, este espacio trascendió su función como técnica de investigación al constituirse también en una instancia de encuentro, articulación y organización colectiva orientada a la conformación de grupos para la producción, circulación y apropiación de imágenes en diversos formatos y prácticas de creación.

Figura 14. Afiche de invitación a mesa de trabajo y laboratorio de muralismo y graffiti durante el paro estudiantil



Fuente: Publicación realizada en una página de la red social Facebook creada por el autore en el marco de los procesos de la Licenciatura en Artes Visuales[39].

[39] El afiche corresponde a la invitación a una mesa de trabajo y laboratorio de muralismo y graffiti surgida en el contexto del paro estudiantil, previo al denominado estallido social. La publicación circuló a través de una página de Facebook vinculada a un evento denominado Semana LAV, que funcionaba en ese momento como espacio de difusión, encuentro y comunicación de diferentes actividades de la Licenciatura en Artes Visuales. Estas formas de circulación comenzaron a entrelazarse con algunas de las preguntas que posteriormente hicieron parte del proceso investigativo.

En este sentido, se considera como un primer aspecto relevante dentro de los *Paisajes de la discordia* la *mesa de trabajo* (Ver anexo)[40] que se configuró en torno a la coyuntura del paro nacional de 2018. Esta mesa de trabajo se articuló por medio de redes y plataformas estudiantiles coordinadas inicialmente por la Unión Nacional de Estudiantes de Educación Superior (UNEES) y la Asociación Colombiana de Representantes Estudiantiles de la Educación Superior (ACREES)[41], en conjunto con organizaciones sindicales del profesorado universitario.

Estos procesos dieron lugar a diversas formas de organización que, al menos en el contexto de la Universidad Pedagógica Nacional, respaldaron iniciativas orientadas a visibilizar, mediante recursos y prácticas visuales, problemáticas y demandas que comenzaban a verse cada vez más restringidas tanto por las dinámicas estatales de control como por la intervención del Escuadrón Móvil Antidisturbios (ESMAD). En este contexto, las prácticas visuales se constituyeron en un medio de expresión, denuncia y construcción colectiva de sentidos en torno a la movilización social.

Esta mesa de trabajo (ver anexo)[42] reunió a estudiantes en un primer espacio de diálogo orientado a identificar y priorizar los asuntos que requerían discusión colectiva. Configurada desde una lógica participativa y deliberativa, se constituyó en un escenario de encuentro donde diversas voces no solo formularon propuestas, sino que también compartieron experiencias, inquietudes y sensibilidades frente a las tensiones que atravesaban aquel momento. Entre los temas más recurrentes se encontraban la continuidad

---

[40] Mesa Focal. Un inicio inesperado: https://drive.google.com/drive/folders/1WwlxnNxrFx9a2MbA0Sn-7U5xRExXWONq?usp=sharing para solicitar acceso a esta carpeta escriba al correo goodceramico@gmail.com; remitente: Andes Camila.

[41] Material gráfico: https://drive.google.com/drive/folders/11NFYt6IzfZoN5Bd5II39DLWvdL5_u5UR?usp=sharing

[42] Mesa de trabajo: https://drive.google.com/drive/folders/1zkQ-gXflZl6-3w9XWMOMoFGtZ2pBhZrO?usp=sharing

o la suspensión de las actividades académicas y las formas de presión ejercidas por el Estado, en una coyuntura caracterizada por la movilización social, la protesta y la conflictividad política.

La mesa de trabajo (ver anexo)[43], en su articulación con los estudios sociales y las artes, constituyó un espacio de convergencia situado desde una perspectiva crítica frente a la experiencia de verse implicado en una coyuntura política específica. Dicha implicación se expresó, por un lado, en la atención a las necesidades colectivas asociadas a la defensa de la educación pública y, por otro, en la formulación de preguntas sobre los modos de representación y expresión visual de estas experiencias.

En este sentido, la mesa propició reflexiones orientadas a pensar cómo decir, cómo hacer y cómo plasmar visualmente aquello que emerge de la acción colectiva. A partir de estas dimensiones se articularon diversas formas de pensamiento, creación y expresión que dieron lugar a dinámicas de trabajo compartido. Sin embargo, estas no estuvieron orientadas necesariamente hacia una realización única ni a la búsqueda de respuestas definitivas. Por el contrario, se configuraron como espacios abiertos de experimentación, diálogo y construcción colectiva, en los que el principal valor residió en las relaciones establecidas, los intercambios producidos y las posibilidades creativas que surgieron del encuentro mismo.

El estudio de los fenómenos sociales encuentra en autores como Pablo Páramo (2016), referentes que desplazan el énfasis de los métodos en sí mismos hacia la intencionalidad con la que estos son empleados. En consonancia con esta perspectiva, y dado que la presente investigación se inscribe en un enfoque cualitativo, resulta pertinente revisar

[43] Mesa de trabajo grafiti: https://drive.google.com/drive/folders/1zzbsQPS_OYFLivFYxTZDW5gqXTY4f_iT?usp=sharing

y seleccionar aquellas herramientas metodológicas que respondan de manera más adecuada a los propósitos del estudio y a las particularidades del fenómeno investigado.

Desde esta perspectiva, la mesa de trabajo adquiere relevancia no solo como estrategia de participación, sino también como dispositivo metodológico para la construcción colectiva de conocimiento. Su importancia radica en la posibilidad de reconocer los sentidos, posicionamientos y experiencias que emergen en contextos de movilización social, así como en su capacidad para propiciar espacios de diálogo en los que se articulan memorias, prácticas y formas compartidas de interpretación de la realidad.

En este marco, el taller de grabado de la Licenciatura en Artes Visuales se consolidó como un espacio de encuentro y producción colectiva en el que, durante más de tres semanas, se desarrollaron procesos de creación, circulación y apropiación de imágenes que posteriormente fueron transferidas a distintos muros de la universidad. Estos soportes y formatos adquieren especial relevancia a la luz de las imágenes y los archivos recolectados, pues permiten reconocer, dentro de los *Paisajes de la discordia*, las huellas materiales y visuales de aquel momento. A través de ellos es posible rastrear recorridos, dinámicas organizativas y formas de participación que dieron lugar a este ejercicio colectivo, así como comprender de qué manera la imagen operó como un dispositivo de expresión, memoria y acción política en el espacio universitario.

La entrevistas y su decodificación

Como un segundo aspecto relevante dentro de los *Paisajes de la discordia*, se realizaron entrevistas (Ver anexo)[44] mediante grabaciones de voz que posteriormente fueron

[44] Entrevistas codificadas https://drive.google.com/drive/folders/1xUOQ7CGUajDkEWzV1W2j6hXdD2to4x8-?usp=sharing

transcritas en su totalidad. Estas se recogieron de manera intersticial en espacios asamblearios, recorridos por la Universidad Pedagógica Nacional y encuentros fortuitos con integrantes de la comunidad universitaria y otras personas en quienes emergía un interés particular por la imagen o por las superficies de inscripción que se revelan en el espacio. Estas conversaciones permitieron acceder a reflexiones, experiencias y perspectivas que enriquecieron la comprensión de los procesos observados y de las dinámicas que configuraban el contexto investigado.

De algún modo, los textos anexos encuentran un punto de articulación en la codificación, entendida como un proceso que abarca diversas estrategias para organizar, clasificar e interpretar los datos cualitativos. En este sentido, Coffey y Atkinson (2003) siguiendo a Miles y Huberman (1994) proponen que la codificación constituye la materia prima del análisis, en la medida en que posibilita la identificación de patrones, relaciones y categorías significativas dentro del corpus documental. Desde esta perspectiva, se proponen como códigos analíticos las categorías de paisaje de la discordia, superficies de inscripción de la imagen, espacio irruptivo y prácticas espaciales, las cuales se visibiliza con marcas de colores por cada una. Estas categorías orientan la organización, recuperación e interpretación de la información, facilitando la comprensión de las relaciones que se configuran entre la imagen, el espacio y las dinámicas sociales que atraviesan el caso de estudio.

Dado que estas conversaciones transcurrían sin horarios preestablecidos ni citas programadas, se configuraron a partir del diálogo espontáneo con actores que participaban *in situ* o que se encontraban vinculados a los distintos ejercicios de inscripción. En otros casos, se desarrollaron con personas cuya experiencia y trayectoria aportaron elementos

significativos para profundizar en los temas abordados y ampliar la comprensión de los procesos analizados.

En este marco, cobra importancia la entrevista realizada a Carolina Jaramillo (2018) (ver anexo*)[45] , directora del Museo Libre de Arte Público de Colombia (MULI) y gestora de la Bienal Internacional de Muralismo y Arte Público de Colombia, en Cali. Dicha entrevista se llevó a cabo en el contexto de la participación del Semillero de investigación-creación DERMIS en la edición de 2019 de este evento. Este encuentro constituye un aporte relevante para el presente estudio, en la medida en que permite aproximarse a una experiencia de gestión cultural que ha consolidado importantes apuestas en torno a la legitimación de la imagen y de las intervenciones artísticas en el espacio urbano.

En este contexto, la codificación contribuye a identificar temas, patrones y acontecimientos relevantes a partir de las acciones, experiencias y narrativas que resultan de interés para el análisis. Asimismo, constituye una estrategia para organizar, sistematizar e interpretar el conjunto de entrevistas y demás materiales recopilados, facilitando la comprensión de las relaciones, tensiones y significados que emergen del proceso investigativo. De este modo, la *codificación* se configura como una herramienta fundamental para la construcción de categorías analíticas y para la interpretación de los fenómenos abordados en la investigación.

[45] Entrevista a Carolina Jaramillo, directora del MULI https://docs.google.com/document/d/1CbqGp79_sJyuV68_4NPElrudCZo4-SYg/edit?usp=sharing&ouid=100373567944007600230&rtpof=true&sd=true

La fotografía

En relación con la ampliación de los métodos de interpretación de las expresiones culturales, hay diversas teorías de la imagen y de la cultura visual que han contribuido a renovar las formas de comprender e interpretar la dimensión imaginativa de los símbolos culturales presentes en la pintura, el cine, la fotografía, los carteles y otras manifestaciones visuales.

En el desarrollo de esta investigación la *fotografía* ocupó un lugar central dentro de los *Paisajes de la Discordia*. Entendida simultáneamente como imagen, dispositivo de captura y archivo de memoria, fue utilizada principalmente por medio del teléfono celular del investigadore. Más allá de constituir un interés personal, la práctica fotográfica permitió registrar momentos significativos, hallazgos e instantes de inspiración surgidos durante los recorridos y trayectos por el espacio estudiado. De este modo, la fotografía se configuró también como un ejercicio de formación de la mirada, estrechamente vinculado a los procesos observados y a las experiencias en las que se participaba activamente. Asimismo, se consolidó como una herramienta metodológica que posibilitó documentar las transformaciones, las huellas y las superficies de inscripción que emergían en el espacio investigado.

La relevancia de estos registros radica, además, en la manera en que las narrativas espaciales se configuran desde una experiencia corporal situada. Aspectos como el encuadre, la profundidad, los colores, la atmósfera y los elementos observados fueron conformando una mirada particular que, en gran medida, corresponde a la perspectiva del investigador principal. No obstante, la fotografía también permitió exteriorizar aquello que se experimentaba en el espacio, posibilitando que el análisis posterior del contexto emergiera a

partir de la memoria visual acumulada. En este sentido, las imágenes no solo operaron como evidencia documental, sino también como mediaciones sensibles capaces de preservar experiencias, afectos y relaciones espaciales que difícilmente habrían podido registrarse mediante otros instrumentos de investigación. Al respecto, Marzal (2010) señala que la fotografía "no es, pues, solo una imagen, sino el resultado de un hacer y de un saber-hacer; es un verdadero acto icónico, es decir, debe entenderse como un trabajo en acción. En este sentido, la fotografía no puede ser separada de su acto de enunciación" (p. 76).

Desde esta perspectiva, la fotografía trasciende su condición de herramienta técnica o de simple registro documental para constituirse en una categoría de análisis de la realidad social. Como afirma Torres (2022), puede comprenderse "como un elemento que trasciende su lugar como herramienta o como registro para convertirse en una categoría desde la cual se puede analizar la realidad social y los significados que los sujetos le atribuyen" (p. 199). De este modo, la imagen fotográfica adquiere un papel fundamental en la comprensión de los sentidos, las experiencias y las formas de habitar el espacio que emergen en el marco de la investigación.

El archivo fotográfico que tiene como base esta investigación no se limita al período 2018–2019, sino que se extiende a lo largo de los años posteriores, incluso con más precisión después del levantamiento de las restricciones derivadas de la pandemia de COVID-19, manteniendo un registro continuo hasta la actualidad. En este sentido, las imágenes adquieren una dimensión particular debido a la amplitud temporal de los procesos, acontecimientos y transformaciones que han logrado capturar, constituyéndose en un acervo visual de gran extensión y riqueza documental.

Al respecto, Tuan (2018) señala que:

> La relación causal de los acontecimientos tiene poco arraigo en nuestra memoria, pero ciertas imágenes pueden dejar una impresión indeleble. Hay personas que, sin la ayuda de esquemas, no comprenden del todo no solo las relaciones espaciales, sino tampoco el complejo fluir de los acontecimientos; es decir, la explicación en el espacio (p. 61).

Desde esta perspectiva, el archivo fotográfico trasciende su función de registro para convertirse en un recurso que posibilita reconstruir relaciones espaciales, reconocer transformaciones y dar sentido a acontecimientos que, de otro modo, podrían diluirse en el transcurso del tiempo. Las imágenes permiten así articular memoria, experiencia y espacialidad, favoreciendo una comprensión más amplia de los procesos que configuran los *Paisajes de la discordia.*

En este contexto, se incorpora un archivo visual situado en los edificios, plazoletas, pasillos, columnas, muros y demás espacios que configuran los límites entre el interior y el exterior de la Universidad Pedagógica Nacional. La complejidad de estas espacialidades se hace visible a través de un conjunto de registros fotográficos realizados durante los años 2018 y 2019, los cuales acompañan la investigación desde su etapa preangular. Este acervo fue construido mediante un ejercicio de mapeo visual que consistió en documentar sistemáticamente, por medio de la fotografía, la totalidad de los muros ubicados dentro y alrededor de la universidad. Dicho proceso permitió reconocer las dinámicas de transformación, permanencia y superposición de imágenes que configuran las superficies de inscripción presentes en el espacio estudiado.

Aunque este trabajo demandó una considerable inversión de tiempo y esfuerzo, permitió consolidar una mirada detallada sobre las imágenes presentes en el espacio

universitario y evidenciar las transformaciones experimentadas por los discursos visuales. Asimismo, hizo posible reconocer las secuencias de inscripción que atravesaban estos muros, estrechamente vinculadas a coyunturas políticas, institucionales, rectorales, nacionales y sociales que incidían en la configuración de estas superficies de inscripción.

Con el paso del tiempo, este material fue resguardado en carpetas y archivos documentales que testimonian distintas temporalidades. No obstante, una parte significativa del acervo también ha sido puesta a disposición pública mediante un repositorio destinado a su consulta y acceso[46]. La relevancia de este archivo radica en que muchos de los murales registrados han desaparecido o han sido transformados, lo que convierte estas imágenes en una valiosa fuente documental para futuras investigaciones. A partir de este material fue posible desarrollar procesos de caracterización, clasificación y sistematización, sustentados en categorías conceptuales construidas específicamente para su análisis.

Aunque en este caso la imagen no se revela por sí misma como un documento estético principal, las reflexiones de Mumford (2000) permiten visibilizar ciertas condiciones de nuestra época, en las que arte y técnica adquirieren forma dentro del desarrollo de la sociedad humana. Al respecto, el autor señala que "durante un largo período, el símbolo hizo arrogantes a los hombres" (p. 179); sin embargo, advierte que, gracias a la "desbordante abundancia de nuestros dispositivos de reproducción" (p. 179), hemos llegado a desfigurar y degradar el símbolo, tratándolo con menosprecio y negligencia, como si su uso careciera de relevancia o consecuencias. En contraste, sostiene que el instrumento técnico ha sido

[46] Anexos el paisaje de la discordia: https://drive.google.com/drive/folders/1S6QLaclncLu2bzg2BRPoV3OWSrLkrV6K?usp=sharing
Para uso o descarga de las imágenes comunicarse a Andes Camila: goodceramico@gmail.com.

progresivamente sobrevalorado, hasta el punto de que “la máquina se ha convertido en nuestra principal fuente de magia, y nos ha proporcionado una falsa sensación de estar dotados de poderes divinos” (Mumford, 2000, p. 179).

Desde esta perspectiva, la imagen puede entenderse como un espacio de tensión entre la dimensión simbólica y la dimensión técnica. Si bien los dispositivos contemporáneos han multiplicado las posibilidades de producción, circulación y reproducción visual, también han transformado las formas en que se atribuye valor a las imágenes. En este proceso, su potencia simbólica puede verse desplazada por una confianza excesiva en los medios técnicos que las producen, reproducen y hacen circular.

Sin embargo, la práctica fotográfica desarrollada durante los primeros años de trabajo también suscitó inquietudes y ajustes cada vez más conscientes en relación con sus propósitos dentro de la investigación. En este sentido, las imágenes que conforman los *Paisajes de la discordia* y que se presentan como fuente de análisis en este documento fueron organizadas a partir de diversos momentos, experiencias y procesos, entre los que se encuentran proyectos, espacios asamblearios, intervenciones colectivas, iniciativas externas, memoriales, archivos fotográficos, ejercicios desarrollados en semestres académicos, procesos de acompañamiento a trabajos de grado, colaboraciones nacionales e internacionales, trayectos cotidianos y el devenir mismo del espacio de trabajo, así como de los procesos de agenciamiento y reconocimiento del investigadore dentro de la Universidad Pedagógica Nacional.

VII. Analizar la experiencia

El paisaje no sólo se constituye de materialidades y representaciones. Los valores son un componente importante en el otorgamiento de significados.

Zusman, 2019, p. 280

Este capítulo abre un umbral para analizar e interpretar una pluralidad de imágenes que, con el paso del tiempo, fueron agrupándose y organizándose en torno a distintas categorías de análisis, las cuales también se definieron y consolidaron progresivamente. En este proceso, la identificación de dichas categorías contribuyó a orientar la lectura y el recorrido del material visual; sin embargo, esta organización no opera como un límite rígido ni como un criterio destinado a clasificar de manera excluyente las imágenes.

Por el contrario, las categorías, al igual que las carpetas en las que se encuentran alojadas, funcionan como mediaciones interpretativas que permiten comprender las diversas formas en que las imágenes participan en la configuración de los paisajes y en la producción de sentidos en relación con el espacio. Desde esta perspectiva, el interés no radica en determinar la pertenencia de una imagen a una categoría específica, sino en ampliar las posibilidades de interpretación, reconociendo los múltiples recorridos y lecturas que emergen de su observación dentro de los contextos vivenciales en los que se inscriben.

Así, las imágenes pueden conducir a distintos puntos de encuentro y conexión gracias a su capacidad de dialogar con aquello que las rodea. En este sentido, operan de manera semejante a los encuentros humanos: pueden existir proximidades silenciosas en las que aparentemente no ocurre intercambio alguno, pero también pueden surgir resonancias,

vínculos e intercambios que trascienden las palabras. De este modo, cada imagen, en su dimensión relacional, es capaz de activar sensibilidades y suscitar interpretaciones diversas que amplían las formas de comprender y habitar el paisaje al que contribuye.

Los procesos de selección y organización de las "subunidades de análisis" (Jiménez y Comet, 2016) dieron lugar a la identificación de ocho experiencias[47] desarrolladas entre 2017 y 2025. Estas se distinguen por los diversos niveles de acercamiento, implicación y participación del investigadore, más que por la adopción de una posición de observación distante. La revisión comparativa de estas experiencias permitió identificar cinco *Paisajes de la discordia*, entendidos como agrupaciones analíticas que reúnen diversos procesos, prácticas y acontecimientos vinculados a las superficies de inscripción de la imagen en la Universidad Pedagógica Nacional.

En este sentido, la propuesta de reunir las fotografías que conforman *El paisaje de la discordia* busca construir algo más que una secuencia lineal de imágenes. Se configura, más bien, como una composición abierta a múltiples lecturas, atravesada por discontinuidades, saltos, ampliaciones y variaciones de escala que permiten recorrerla en diferentes órdenes y direcciones. No obstante, el proceso de construcción de este conjunto de imágenes también se relaciona con la manera en que fueron organizadas inicialmente de izquierda a derecha. Esta disposición no solo permitió registrar una secuencia temporal vinculada al momento de su producción, sino que también puso en evidencia afinidades formales, dimensiones

[47] En cada uno de los cinco *Paisajes de la discordia* se consolidó una carpeta documental destinada a recopilar las experiencias y registros asociados a distintos procesos de creación, intervención y memoria colectiva. En conjunto, estas carpetas reúnen ocho proyectos, momentos y archivos colaborativos que constituyen una parte fundamental del corpus documental de la investigación. Los materiales fueron organizados bajo las siguientes denominaciones: MURAL 5 AE, MURAL 6 ES MT, MURAL 3 2018, MURAL 7 MQ, MURAL 8 OS, MURAL 9 PP y MURAL 10 MC. Seguir el link: https://drive.google.com/drive/folders/1S6QLaclncLu2bzg2BRPoV3OWSrLkrV6K?usp=sharing

compartidas y relaciones que, progresivamente, fueron configurando estructuras visuales capaces de evocar dinámicas semejantes a las de los vínculos humanos.

En este sentido, la imagen de las frecuencias cardíacas (ver Figura 6) resulta pertinente para explicar una de las ideas que atraviesan este análisis. La variabilidad de la frecuencia cardíaca (VFC) describe las fluctuaciones, expresadas en milisegundos, del tiempo que transcurre entre un latido y el siguiente. Estas oscilaciones pueden observarse mediante un electrocardiograma, cuyo trazado se caracteriza por la presencia de un pico pronunciado denominado onda R. El intervalo temporal entre dos ondas R consecutivas, conocido como intervalo R-R, constituye una medida fundamental para el estudio de la VFC.

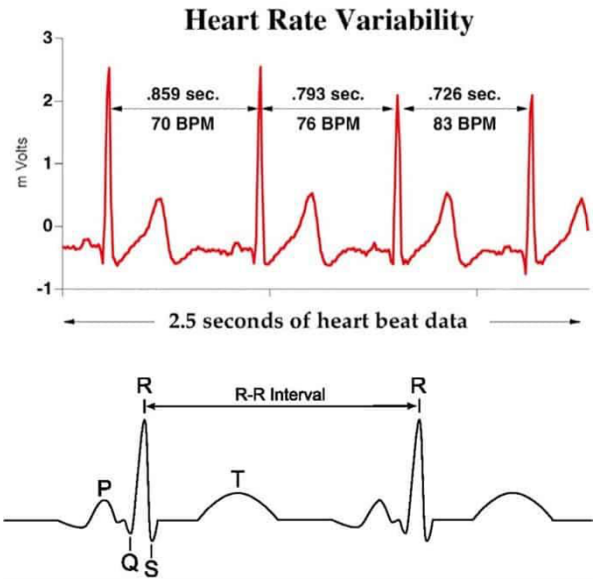
La incorporación de esta imagen no responde únicamente a un interés fisiológico; por el contrario, funciona como una metáfora para pensar las aceleraciones, tensiones y alteraciones que emergen frente a acontecimientos de discordia, confrontación o conflicto. De manera análoga a las fluctuaciones que experimenta el ritmo cardíaco, el espacio parece entrar en estados de excitación o estrés cuando se ve atravesado por situaciones álgidas y violentas, especialmente aquellas asociadas a los enfrentamientos entre manifestantes y fuerzas policiales. En estos contextos, los paisajes de la discordia evidencian cambios de intensidad que transforman temporalmente las dinámicas espaciales y las experiencias de quienes los habitan.

Tomar esta imagen como referencia permite reconocer que tanto la VFC como la presencia —o ausencia— del cuerpo en las imágenes pueden entenderse como indicadores de procesos de interacción y respuesta. En el ámbito fisiológico, la VFC expresa la relación entre el corazón y el sistema nervioso autónomo, encargado de regular de manera involuntaria múltiples funciones esenciales del organismo. De forma semejante, en el plano

vivencial y espacial, los paisajes responden a diversas condiciones internas y externas que modifican sus ritmos, intensidades y formas de manifestación.

Desde esta perspectiva, la analogía permite comprender cómo los mecanismos de regulación y adaptación, ya sean fisiológicos o espaciales, responden de manera constante a estímulos y transformaciones del entorno. Así, tanto los organismos como los espacios revelan una capacidad de ajuste que se expresa mediante oscilaciones, tensiones y reconfiguraciones continuas frente a las demandas de los contextos. En consecuencia, la VFC se convierte aquí en una imagen conceptual que permite pensar el paisaje no como una realidad estable, sino como un campo dinámico de fuerzas, afectaciones y resonancias que se modifica continuamente en relación con los acontecimientos que lo atraviesan.

Figura 15. Frecuencia Cardiaca FC. Variabilidad de la misma, definida con las siglas VFC o HRV en inglés (Hearth Rate Variability)



Fuente: Felipe, J. (s. f.). Frecuencia cardiaca: Una guía completa. Mundo Entrenamiento. https://mundoentrenamiento.com/frecuencia-cardiaca/

Dependiendo del paisaje que se contemple, esta línea rítmica adquiere distintas intensidades, cadencias y resonancias. Se constituye así en una forma de comprender cómo

las alteraciones, tensiones y cambios de ritmo que atraviesan la experiencia colectiva pueden intensificarse hasta alcanzar momentos cercanos al colapso para, posteriormente, retornar a ciertas condiciones de cotidianidad. No obstante, ello no implica que unas imágenes representen estados más serenos y otras momentos de mayor agitación. Por el contrario, la composición propone una reflexión sobre el tiempo como una experiencia no lineal, caracterizada por fluctuaciones, interrupciones, aceleraciones y pausas.

Desde esta perspectiva, la organización visual de las fotografías opera como una metáfora de las dinámicas espaciales y afectivas que configuran el paisaje de la discordia. Los altos y bajos, las permanencias y las rupturas, así como los momentos de intensificación y repliegue que atraviesan la vida colectiva, encuentran una correspondencia en la disposición misma de las imágenes. De este modo, la composición hace visible una temporalidad irregular, abierta y en permanente transformación, donde el paisaje no se presenta como una totalidad estable y concluida, sino como un proceso relacional en constante devenir.

En consecuencia, el montaje no establece un recorrido único ni una interpretación cerrada. Por el contrario, invita a transitar las imágenes de manera análoga a como se habita el espacio: a través de desplazamientos, detenciones, retornos y encuentros inesperados. La composición se convierte así en una superficie de inscripción que permite reconocer las múltiples temporalidades, memorias y tensiones que atraviesan el paisaje, haciendo visible su carácter abierto, conflictivo y siempre inacabado.

En este sentido, al contemplar el conjunto de la composición, es posible advertir cómo el color, el movimiento, el espacio y los objetos se articulan entre sí, produciendo una imagen amplia, heterogénea y deliberadamente descompensada. Desde esta perspectiva, el espacio y el tiempo se comprenden como dimensiones inseparables en la construcción de la experiencia

humana y en la producción de significados asociados a los lugares. Cada una de las imágenes contribuye a una trama más extensa y compleja, en la que los acontecimientos se relacionan mediante vínculos de antecedencia, continuidad y resonancia. De este modo, las fotografías no remiten únicamente a momentos aislados ni a acontecimientos independientes, sino que configuran una reflexión más amplia que expande las relaciones entre personas, objetos, memorias, afectos y experiencias.

Paisajes de la discordia

Primer paisaje. Pasado, presente y gestos que nunca dejan de asombrar

El primer *Paisaje de la discordia* se articula en torno al estallido social, las mesas de trabajo estudiantiles desarrolladas en la Universidad Pedagógica Nacional durante 2019 y posteriormente a la experiencia vinculada al proyecto de investigación-creación "El aula efímera: el lugar donde suceden las cosas", desarrollado en 2020 y socializado a comienzos de 2022. Estas experiencias permiten reconocer diversas formas de organización colectiva y de producción de imágenes asociadas a procesos de movilización, participación y construcción de memoria.

Este paisaje se sitúa, además, en el tránsito entre el periodo previo y posterior a la pandemia de COVID-19, contexto en el que tuvieron lugar acontecimientos significativos para el presente análisis. Entre ellos destacan la construcción de proyectos y perspectivas de vida, la búsqueda de un lugar de pertenencia dentro de la universidad, la configuración de vínculos afectivos con el espacio y los desbordamientos emocionales asociados al confinamiento. Asimismo, se evidencian las transformaciones de las prácticas de aula

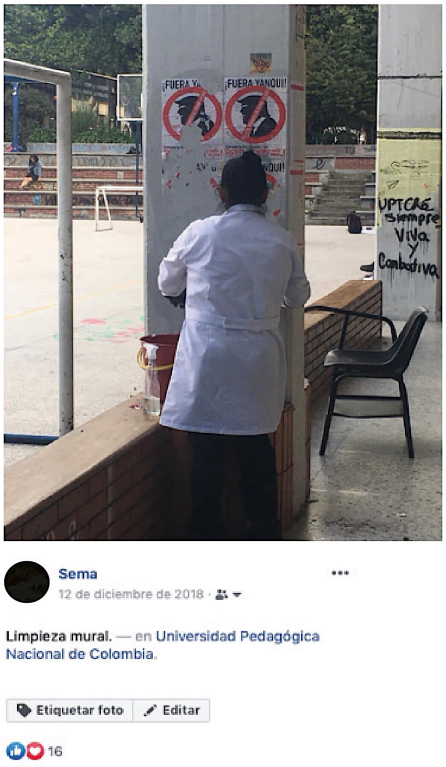
mediadas por dispositivos y lenguajes artísticos, las cuales adquirieron nuevas formas de interacción, creación y circulación en respuesta a las condiciones impuestas por este periodo.

Dentro de este paisaje llama particularmente la atención la presencia de dos imágenes que fueron compartidas a través de Facebook (Ver Anexos)[48] y que, además de circular como registros visuales, suscitaron comentarios, reacciones e interacciones entre quienes las observaron. Estas imágenes resultan significativas porque permiten comprender algunas de las formas en que la comunidad universitaria transitó la experiencia de la pandemia. En ellas quedaron inscritas situaciones, afectos, preocupaciones y modos de habitar el espacio que caracterizaron aquel periodo de aislamiento, incertidumbre y transformación de la vida cotidiana.

No obstante, su relevancia no radica únicamente en aquello que muestran de manera explícita, sino también en lo que testimonian sobre un tiempo excepcional. Cuando la comunidad regresó al espacio físico de la universidad, muchas de las imágenes, intervenciones y huellas materiales que acompañaron ese momento ya no estaban presentes. En consecuencia, las publicaciones conservadas en redes sociales se constituyen en superficies de inscripción de la imagen que resguardan fragmentos de memoria vinculados a experiencias efímeras y acontecimientos transitorios.

Figura 16. Limpieza de muros al finalizar el semestre académico de 2018

[48] Fotografías reaccionarias Red Social Facebook: https://drive.google.com/drive/folders/1DWgwsnliB_SY3LsUQzcNHSEFiHUgH3ST?usp=sharing



Fuente: Fotografía del autore[49].

Como parte de este paisaje, se incorpora un archivo fotográfico recolectado entre 2018 y 2025 (ver anexos)[50], en el que se documentan diversas prácticas de intervención visual en los espacios de la universidad, incluyendo edificios, pasillos y zonas de tránsito. Estas imágenes registran la circulación de grafitis, murales y otras formas de inscripción que configuran un paisaje marcado por tensiones, disputas simbólicas y expresiones de carácter

[49] La imagen registra al personal de servicios generales durante el proceso de limpieza de los muros al finalizar el semestre de 2018. En las superficies pueden reconocerse carteles, imágenes y mensajes de distinta índole relacionados con acontecimientos políticos nacionales e internacionales. Entre ellos aparece una imagen de Donald Trump tachada, acompañada de otros mensajes de rechazo a la injerencia de Estados Unidos en asuntos de lesa humanidad. La fotografía permite observar uno de los procesos recurrentes de limpieza y reorganización de las instalaciones antes del inicio de un nuevo periodo académico. Esta acción evidencia la transformación constante de las superficies universitarias y la manera en que los lugares apropiados e intervenidos por estudiantes atraviesan diferentes momentos de la coyuntura nacional e institucional del presente.

[50] Explorar carpetas Paisaje 1, 2, 3, 4, 5: https://drive.google.com/drive/folders/1S6QLaclncLu2bzg2BRPoV3OWSrLkrV6K?usp=sharing

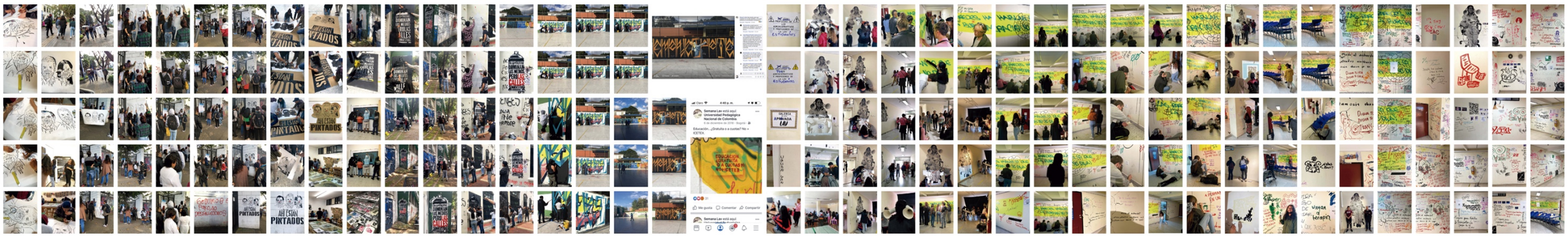
colectivo. En este sentido, el archivo no solo cumple una función documental, sino que se constituye como un dispositivo de memoria que permite reconocer la transformación constante del paisaje visual universitario y las huellas dejadas por quienes lo habitan e intervienen.

Este primer paisaje también comprende una propuesta de intervención desarrollada en 2021, en el marco de la exposición de resultados del proyecto de investigación-creación "El aula efímera: el lugar donde suceden las cosas", financiado por el CIUP[51]. En este contexto, la superficie de inscripción se articula directamente con los muros como soportes de acción plástica, posibilitando ejercicios de intervención libre que desbordan las lógicas convencionales de exhibición. La propuesta se configura como un espacio abierto de experimentación, donde la imagen, el gesto y la materialidad emergen en tiempo real, dando lugar a procesos efímeros de construcción visual y simbólica.

Estos ejercicios propiciaron distintos momentos de relación entre cuerpo, espacio y trazo, en los que la intervención no solo transforma el muro, sino que activa dinámicas de apropiación, tránsito y resignificación del lugar expositivo, generando en muchas ocasiones escándalo por ser consideradas dentro de lo rebelde, y pocas veces relacionado o entendido como un escenario vivo de producción de sentido.

[51] Centro de Investigaciones de la Universidad Pedagógica.

Figura 17. Paisaje de la discordia I



Superficies de inscripción: mesa de trabajo realizada en el marco del paro estudiantil previo al estallido social de 2019 y procesos desarrollados con la Electiva Color y Cultura de la Licenciatura en Artes Visuales, en relación con los resultados del proyecto El Aula Efímera durante 2021.
Fuente: archivo del autore. Elaboración propia.
Enlace para visualización de la imagen: https://drive.google.com/file/d/1P9vPx1Wv6tTPQ3ghVRv5RyR_Bg2D8zkw/view?usp=sharing
Formato: 90 × 190 cm.
Elementos: 3831

Segundo paisaje. Gritos y marcas del pasado inconcluso

El Segundo *Paisaje de la discordia* se configura en torno al mural expansible realizado por el colectivo Taller Gráfico de Querétaro (México), uno de sus integrantes viajó a Bogotá con el propósito de donar a la Universidad Pedagógica Nacional una obra elaborada mediante la técnica del linograbado. Esta experiencia resulta significativa en la medida en que permitió evidenciar diversas tensiones, negociaciones y disputas simbólicas asociadas al intercambio con el Semillero Dermis durante el 2017, sin embargo, tras la proposición de intervención de manera directa para el espacio universitario, así como a las formas de representación, apropiación y circulación de las imágenes en contextos educativos y comunitarios.

Figura 18. Flyers de invitación al diálogo en torno al proyecto Mural reproducible, múltiple, expandible. Querétaro Contemporáneo y a la instalación del mural Reproducible, múltiple, expandible



Fuente. Diseños de Clemente, integrante del Cereso Gráfico[52].

En este momento se articuló un proceso de creación colaborativa, desarrollado durante el año 2022, con la Universidad Autónoma de Querétaro y el Semillero de investigación-creación Dermis[53]. La experiencia se materializó a través de un taller de formación y producción colectiva que culminó con la instalación de un mural expansible ubicado frente a un espacio multipropósito de la universidad, convirtiéndose en una superficie de inscripción abierta a la participación y al intercambio cultural en un momento donde volvían los grados de los estudiantes de manera presencial en el espacio denominado Multipropósito, justo a la entrada quedó dispuesta la intervención.

El mural se concibe como una estructura modular y reproducible, construida a partir de matrices de grabado que posibilitan la repetición, expansión y reconfiguración de las imágenes en distintos soportes y contextos de la fundación y la cultura mexicana. Esta condición técnica favorece la circulación de los mensajes visuales y amplía las posibilidades de intervención colectiva, permitiendo que la obra se transforme y adquiera nuevos significados de acuerdo con los lugares y comunidades que la activan.

El proceso contó con el acompañamiento de Clemente Claramonte, representante del taller El Cerezo Gráfico, quien orientó los aspectos técnicos y metodológicos de la

[52] En ambos flyers se incorpora la imagen de un grabado de gran formato cuya propuesta ha circulado y ha sido instalada en diversos países. Uno de estos grabados fue donado a la Universidad Pedagógica Nacional como parte de un proceso de intercambio entre la Licenciatura en Artes Visuales y actores de Querétaro, México. Este intercambio se relaciona, a su vez, con los contactos y redes de colaboración construidos desde 2018 a través de los procesos desarrollados por el semillero Dermis. De esta manera, la llegada de la obra a la Universidad en el 2022 permite reconocer cómo las redes de intercambio, circulación y creación colectiva amplían el campo de acción de la imagen, trasladándola entre distintos territorios y contextos para adquirir nuevas relaciones y sentidos.

[53] El semillero ha adoptado distintas denominaciones a lo largo de sus once años de trayectoria, en correspondencia con las transformaciones de sus intereses investigativos, creativos y pedagógicos. En el contexto de la presente investigación, se encontraba denominado Dermis: Investigación, Creación Colectiva en Contexto, nombre que expresa su énfasis en la articulación entre los procesos de investigación, las prácticas de creación colectiva y el trabajo situado en contextos sociales específicos.

experiencia. De esta manera, el mural trascendió su condición de objeto artístico para constituirse en un dispositivo pedagógico y colaborativo capaz de articular imagen, territorio y comunidad. Su desarrollo propició un intercambio de saberes gráficos entre México y Colombia, al tiempo que abrió un espacio para la reflexión sobre las formas de habitar, intervenir y resignificar el espacio universitario desde prácticas colectivas de creación.

Desde la perspectiva del paisaje de la discordia, esta experiencia permite reconocer cómo las imágenes participan en la producción de sentidos, memorias y formas de relación que involucran acuerdos y procesos de negociación colectiva. En este sentido, el mural expandible se constituye en una superficie de inscripción que hace visibles dinámicas de cooperación, intercambio cultural y construcción compartida del espacio.

De allí que la experiencia configurada en Querétaro, posteriormente trasladada a Bogotá y replicada en otras ciudades del mundo, se constituyera en una dimensión que permitió explorar formatos, técnicas y procedimientos visuales de gran formato, sustentados en la reproducción económica de imágenes impresas mediante matrices. Al mismo tiempo, propició interrogantes en torno a las diferencias en la percepción, apropiación y construcción de relatos asociados a las imágenes, las temáticas y las ideas que emergen en cada contexto.

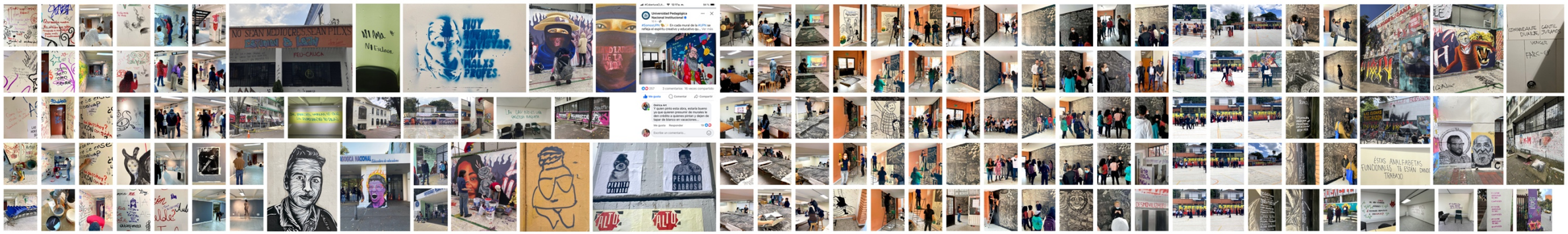
Si bien el paisaje irrumpe a partir de procesos técnicos cuidadosamente elaborados, como el mural realizado en Querétaro, también confluyen otros escenarios. Entre ellos se encuentran las fotografías que los estudiantes suelen tomarse después de su graduación, en las que los murales se transforman en paisajes capaces de configurar un devenir de memorias asociado al tránsito formativo por la universidad.

En este sentido, las imágenes que acompañan estos recorridos y ritmos no conducen al establecimiento de juicios sobre cuáles poseen mayor valor que otras, sino al reconocimiento de la diversidad de significados, usos y formas de apropiación que emergen

en cada contexto. De allí que la universidad, a su vez, se interesara por compartir fotografías de los murales a través de sus páginas oficiales de Facebook, ampliando las posibilidades de circulación y apropiación de estas experiencias, y favoreciendo que aquello que acontece en el interior del espacio universitario pudiera proyectarse hacia el exterior.

De este modo, las imágenes digitales comenzaron a alcanzar públicos más amplios y contribuyeron a la generación de espacios de análisis, discusión y crítica más diversos. Con sus alcances y limitaciones, estas formas de circulación favorecieron la producción de nuevas modalidades de visibilidad, memoria y reconocimiento. En numerosos casos, incluso, motivaron la recuperación y el intercambio de fotografías de murales realizados muchos años atrás, evidenciando cómo los paisajes continúan configurándose más allá de su emplazamiento físico inmediato y permanecen activos en la memoria colectiva mediante nuevas formas de circulación y resignificación.

Figura 19. Paisaje de la discordia II



Superficies de inscripción: Experiencia de taller e instalación realizada en el marco de la donación del mural por parte del Taller Cerezo Gráfico (Querétaro, México) a la Universidad Pedagógica Nacional, en 2022.
Fuente: Elaboración propia a partir del archivo del autor.
Link para visualizar la imagen: https://drive.google.com/file/d/1B6NzbYZ1xeLLmJdId-lZGOF4MCeTrTPU/view?usp=sharing
Formato: 90 × 190 cm.
Elementos: 1610

Tercer paisaje. lenguajes compartidos, recorridos visibles

El tercer *Paisaje de la discordia* se articuló con una experiencia de práctica pedagógica de la Licenciatura en Artes Visuales, desarrollada en convenio con IDIPRON–OASIS. Su relevancia radica en la manera en que conecta distintos escenarios formativos y comunitarios, así como diversos procesos transversales vinculados a las prácticas artísticas, pedagógicas y territoriales. En este contexto, la experiencia se proyectó posteriormente como una apuesta significativa para el proyecto denominado "Plástica Participativa", desarrollado en el marco de la *Expedición Pedagógica* del Departamento de Ciencia y Tecnología.

Aunque inicialmente este proceso fue concebido para desarrollarse durante un semestre académico, terminó extendiéndose aproximadamente durante un año y medio, entre 2024 y 2025. La experiencia surgió como un ejercicio de apropiación plástica asociado a los procesos formativos de la electiva *Procesos de lo Cerámico* y a las exploraciones propias del campo cerámico, orientadas a la articulación de sujetos provenientes de diversos contextos.

La relevancia de este paisaje, en relación con las imágenes que lo conforman, radica en la posibilidad de comprender los procesos de circulación desde una perspectiva asociada a lo sempiterno, entendido como aquello que no posee un inicio ni un final definidos, sino que se manifiesta como un devenir continuo. Esta noción orientó de manera significativa el proyecto cerámico, cuya propuesta visual retomó la secuencia de Fibonacci[54] como metáfora

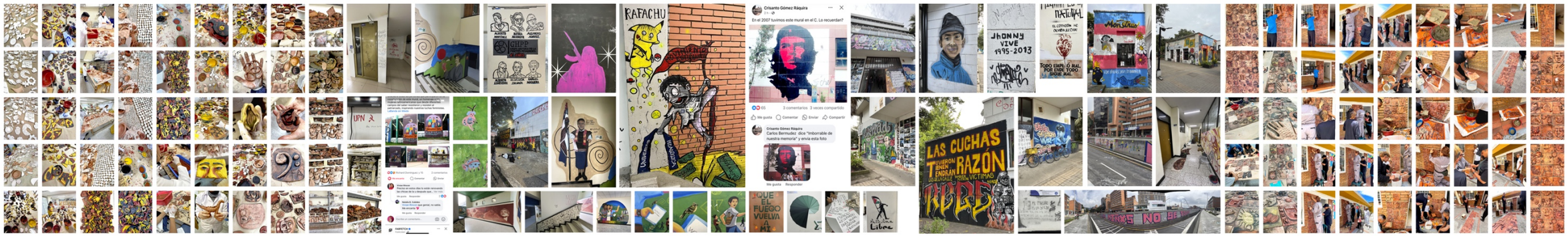
[54] "La espiral de Fibonacci, al igual que la espiral áurea, es una aproximación de la espiral logarítmica equiangular. Esta curva se forma yuxtaponiendo sucesivamente cuadrados cuyo lado son los números de la secuencia de Fibonacci (0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34…). Obviando el término nulo inicial, esta espiral se comienza con un primer cuadrado de lado 1, al que se le yuxtapone otro de lado 1 (siguiente término de la secuencia). Al rectángulo formado de 2x1 se le añade un cuadrado de lado 2. Al rectángulo de 2x3 formado, un cuadrado de lado 3. Al rectángulo de 2x5 formado, se le yuxtapone un cuadrado de 5x5, y así sucesivamente. La espiral se forma uniendo sucesivamente los arcos de 90º creados en cada cuadrado". Tomado de la web: Luque Ordóñez, J. (2022). El número áureo y la sucesión de Fibonacci. *Revista Digital de ACTA*. https://www.acta.es/medios/articulos/matematicas/119001.pdf

de los ciclos de la vida, las transformaciones permanentes y los procesos de crecimiento que se despliegan en múltiples escalas.

Desde esta perspectiva, la espiral se convierte en una figura central para comprender las relaciones que atraviesan el paisaje. No solo aparece en la configuración formal de la propuesta cerámica, sino también en diversas imágenes vinculadas a otros espacios y experiencias, donde emergen formas asociadas al caracol, al movimiento espiralado y a la idea de infinito. Estas resonancias visuales permiten reconocer conexiones que trascienden los límites físicos de cada lugar y sugieren la existencia de vínculos más amplios entre sujetos, memorias, territorios y experiencias.

En este sentido, independientemente del espacio en el que se sitúen las prácticas o las imágenes, la espiral opera como una metáfora de continuidad, transformación y relación. Su presencia recurrente hace visible que los acontecimientos no ocurren de manera aislada, sino que forman parte de una trama compartida en constante devenir. De este modo, el paisaje se configura como una superficie de inscripción donde convergen distintas temporalidades y espacialidades, revelando la interdependencia de los procesos que constituyen la experiencia colectiva y los modos en que los sujetos se vinculan con el mundo que habitan.

Figura 20. Paisaje de la discordia III



Superficies de inscripción: Plástica participativa en el contexto del cierre del proyecto Expedición Pedagógica de la Facultad de Ciencia y Tecnología (2024–2025). Proceso de realización de un mural cerámico desarrollado conjuntamente por la Electiva Procesos de lo Cerámico, la Práctica Pedagógica y jóvenes de IDIPRON–UPI OASIS, en el Taller de Escultura de la Licenciatura en Artes Visuales (2024).
Fuente: Del autor. Elaboración propia.
Enlace para visualizar la imagen: https://drive.google.com/file/d/1g7a8NOkav-mZHgBM7-_gwaLqTvEHRDMR/view?usp=sharing
Formato: 90 × 190 cm.
Elementos: 353

Cuarto paisaje. El espacio sempiterno

El cuarto *Paisaje de la discordia* se vincula con la propuesta "Plástica Participativa", surgida como una prolongación no prevista inicialmente de un proyecto que se estimaba de menor duración. Su relevancia radica en la magnitud que alcanzó el proceso y en la manera en que permitió reconocer las transformaciones sensibles experimentadas por el espacio, así como las formas en que las y los participantes afrontaron las condiciones y desafíos que acompañaron su desarrollo.

En este sentido, el paisaje se configura como un escenario en el que las prácticas artísticas y pedagógicas debieron reconfigurarse constantemente frente a los retos derivados de la realización de un proceso cerámico de gran escala. La complejidad técnica, los tiempos prolongados de producción y los diversos obstáculos surgidos durante su ejecución pusieron a prueba la permanencia, el encuentro y la capacidad colectiva para sostener el proyecto a lo largo del tiempo.

A partir de estas dinámicas, y como se puede apreciar en las imágenes donde la intervención ocupa gran parte del horizonte visual, surgió la invitación para asumir la dirección del espacio de creación conformado por un equipo de trabajo denominado *Plástica Participativa*[55], integrado por docentes representantes de cada uno de los programas del Departamento de Ciencia y Tecnología. Su labor se orientó a la generación de espacios de encuentro, experimentación y construcción colectiva de sentido con estudiantes de los distintos programas adscritos al departamento, entre ellos Biología, Ciencias Naturales, Química, Física, Matemáticas y Tecnología.

[55] Término acuñado en la Licenciatura en Biología, y liderado por los procesos murales de la Docente Carolina Romero.

En este marco, el proceso del mural cerámico se configura como una superficie de inscripción colectiva que posibilita diversos momentos de creación, intercambio y apropiación del espacio, al estar vinculado a un equipo de trabajo interdisciplinario. La instalación cerámica, ubicada finalmente en el edificio B, recrea algunas de las apuestas centrales de la *Expedición Pedagógica*, en tanto busca reconocer a sus actores, trayectorias y contextos, así como su contribución a la formación de maestras y maestros y su incidencia en distintos territorios del país.

Más allá de su condición material, esta superficie opera como un espacio relacional en el que convergen experiencias, memorias y formas de vinculación con el territorio desde perspectivas disciplinares diversas, presentes en cada una de las etapas de preproducción, producción y posproducción. A través de los procesos de modelado, ensamblaje e instalación, los participantes no solo intervienen físicamente el muro mediante piezas surgidas de talleres y procesos colectivos desarrollados entre distintos programas académicos, sino que también inscriben narrativas situadas, afectos y formas particulares de habitar, interpretar y construir el contexto universitario.

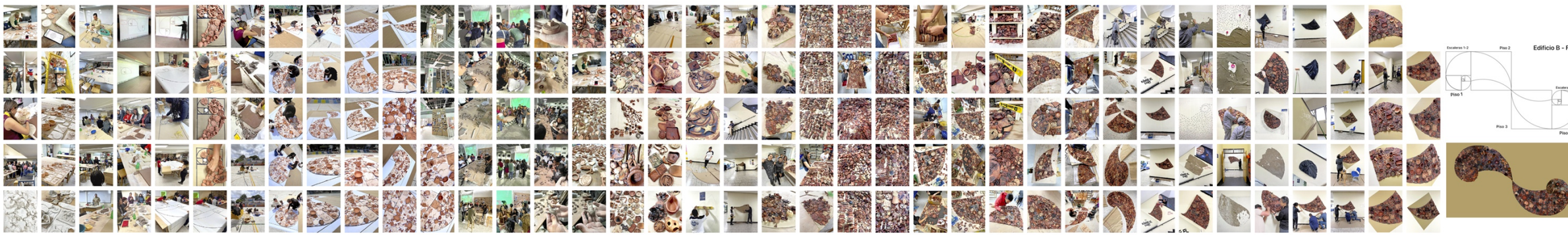
De este modo, la superficie de inscripción se constituye como un dispositivo de construcción simbólica que articula saberes, experiencias y memorias colectivas. El mural no solo materializa los resultados de un proceso colaborativo, sino que también hace visibles las relaciones, encuentros y negociaciones que dieron forma a su realización, convirtiéndose en un paisaje capaz de condensar múltiples temporalidades, trayectorias formativas y formas de comprender el territorio desde la experiencia educativa y artística.

De este modo, la superficie de inscripción se constituye en un dispositivo de construcción simbólica que articula prácticas sensibles, pedagógicas y colaborativas, favoreciendo la emergencia de relatos compartidos y la producción colectiva de sentidos en

diálogo tanto con las experiencias de quienes participan como con las particularidades del entorno en el que la intervención tiene lugar.

Dimensionar un proceso de esta naturaleza, que implicó una amplia inversión de tiempo, esfuerzo y colaboración en cada una de sus fases, permite reconocer la importancia de los aprendizajes generados y el valor del trabajo interdisciplinario que lo hizo posible. Más allá de la materialización de un resultado visible en el espacio, la experiencia evidenció formas de cooperación, diálogo y construcción colectiva que contrastan con la noción de discordia asociada al lugar. En este sentido, el proceso permitió comprender que las prácticas de creación artística, especialmente aquellas de carácter participativo, demandan complejos ejercicios de negociación, articulación de saberes y compromiso sostenido, aspectos que suelen permanecer invisibles frente a la obra terminada, pero que constituyen una parte fundamental de su significado y alcance.

Figura 21. Paisaje de la discordia IV



Superficies de inscripción: Plástica participativa. Proceso desarrollado en el contexto de los resultados del proyecto Expedición Pedagógica de la Facultad de Ciencia y Tecnología (2024–2025).
Fuente: Del autor. Elaboración propia.
Link para visualizar la imagen: https://drive.google.com/file/d/1HjEqObc7gYSG2Ekl0_I3_Sfx14o73G2E/view?usp=sharing
Formato: 90 × 190 cm
Elementos: 2852

Quinto paisaje. Por nuestros muertos, ni un minuto de silencio[56]

mi voz la que va gritando mi sueño el que sigue entero y

sepan que sólo muero si ustedes van aflojando porque el que murió

peleando vive en cada compañero.

Carlos María Gutiérrez[57]

Finalmente, el quinto *Paisaje de la discordia* se relaciona con los ejercicios de memoria construidos en torno a la profesora de Biología Leidy Marcela Bravo (Q. E. P. D.) y a las y los estudiantes fallecidos durante 2024 pertenecientes a los programas de Artes Visuales, Biología y Educación Comunitaria. Estas acciones conmemorativas emergen como respuesta a las complejas afectaciones psicosociales que atravesó la comunidad universitaria durante este periodo; sin embargo, adquieren una relevancia particular al vincularse con las experiencias y trayectorias de integrantes de la comunidad LGBTTTIQ+ANB[58], cuyas luchas, resistencias y formas de existencia continúan siendo reivindicadas dentro del contexto universitario. Sus memorias permanecen activas a través de diversas superficies de inscripción que se conservan, transforman y resignifican en el espacio universitario.

Este paisaje se configura a partir de acciones plásticas, pedagógicas y comunitarias desarrolladas entre 2024 y 2025, orientadas a la construcción colectiva de memoria en torno a la vida de quienes hicieron parte de la universidad. Más allá de una evocación institucional, estas acciones remiten a personas con quienes se compartieron vínculos cercanos, redes de

[56] Esta frase es una consigna política y de protesta social muy utilizada en movimientos sindicales, estudiantiles y de derechos humanos, que significa que la muerte de compañeros o líderes sociales no debe quedar en el olvido, el conformismo o la pasividad. Se completa casi siempre con la frase: "¡toda una vida de lucha!".

[57] (1926-1991) fue un escritor, periodista y caricaturista uruguayo. Políticamente, Gutiérrez fue un intachable hombre de izquierda. Ayudó a unir, ya en la década del 60, a las fuerzas progresistas y desde su fundaciónmilitó en el Frente Amplio. Tomado de la web: Alfaro, H. (2021, 21 de octubre). *Carlos María Gutiérrez*. *Brecha*. https://brecha.com.uy/carlos-maria-gutierrez/

[58] Lesbianas, Gay, Bisexual, Transgénero, Travesti, Trasnsexual, Intersexual, Queer, Asexual, No Binario.

afecto, experiencias formativas, conversaciones cotidianas, sueños y proyectos comunes. Las imágenes emergen entonces como un bucle de memoria que conecta pasado y presente, entrelazando recuerdos, afectos y huellas con el dolor producido por la pérdida repentina y continuada de estas vidas.

En un contexto marcado por profundas afectaciones a la salud mental y por situaciones relacionadas con el suicidio que impactaron a la comunidad académica durante los años 2024 y 2025, las propuestas conmemorativas se inscriben en un horizonte de sensibilidad, cuidado y reflexión colectiva. Desde esta perspectiva, las prácticas de memoria trascienden la dimensión del homenaje para constituirse en formas de acompañamiento comunitario, reconocimiento mutuo y afirmación de la vida. Así, las ausencias se transforman en presencias simbólicas que continúan habitando el espacio universitario, configurando territorios de memoria que resisten al olvido y contribuyen a la construcción de sentidos compartidos sobre el duelo, la permanencia y el cuidado colectivo.

En este marco, los murales se plantean como superficies de inscripción que posibilitan la expresión simbólica del duelo, la memoria y el reconocimiento. Más allá de su dimensión material, las imágenes se constituyen como espacios de encuentro donde confluyen gestos, palabras, trazos y afectos que buscan dignificar la vida, reconocer la ausencia y propiciar formas colectivas de elaboración de la experiencia.

De manera particular, durante 2025 se desarrolló el mural dedicado a Leidy Marcela Bravo, recordada afectivamente como la “Maestra Colibrí”. Esta experiencia se realiza junto a Alejandro Cifuentes, artista caucano, y Jazmine, artista zipaquireño, quienes acompañan durante una semana la construcción colectiva de la imagen y la mediación de los procesos pictóricos desde una perspectiva participativa. Como guías y guardianes de la expresión colectiva, contribuyen a la consolidación de un espacio de encuentro en el que la creación

artística se articula con la memoria y el reconocimiento de los vínculos construidos en la vida universitaria.

Así, la superficie de inscripción no solo contiene una imagen, sino que encarna un proceso vivo de memoria en el que la práctica artística se vincula con dimensiones afectivas, éticas y comunitarias. De este modo, el espacio universitario se resignifica como un lugar de cuidado, reconocimiento mutuo y elaboración simbólica de las experiencias compartidas que emergen cuando la pérdida de seres queridos atraviesa de manera cercana a una comunidad.

En este sentido, estas acciones de memoria también dialogan con las luchas sociales y los procesos de reivindicación de los derechos humanos que han tenido lugar en el contexto colombiano. La universidad, como escenario de reflexión crítica, ha acompañado diversas iniciativas orientadas al reconocimiento de las víctimas de las violencias sociopolíticas, entre ellas aquellas asociadas a la desaparición forzada, fenómeno que continúa constituyendo una de las heridas más profundas de la historia reciente del país. Desde esta perspectiva, el mural se configura como una práctica de memoria que contribuye a dignificar las ausencias, fortalecer los vínculos comunitarios y mantener vigentes las preguntas por la verdad, la justicia y la no repetición.

La ausencia de la "maestra Colibrí" dejó una huella profunda en la Universidad Pedagógica Nacional. Su partida hizo visible un paisaje que, aunque permanecía en gran medida inadvertido, se sostenía en los vínculos afectivos, las redes de solidaridad y las formas de organización comunitaria que hicieron posible la realización del mural en su homenaje. El proceso de producción se extendió durante aproximadamente dos meses. A través de un grupo de WhatsApp comenzaron a articularse personas provenientes de distintos espacios, colectivos y ciudades, quienes se preguntaron de manera conjunta cómo recordar, desde la imagen, a una persona tan entrañable para estudiantes, docentes y demás integrantes de la

comunidad universitaria. En este sentido, el traspaso de la imagen al muro no respondió a la inmediatez que caracteriza otras intervenciones, sino que fue el resultado de un proceso prolongado de diálogo, concertación y construcción colectiva.

A lo largo de este proceso se consolidó una experiencia comunitaria y participativa en la que el énfasis estuvo puesto en el proceso mismo más que en el acontecimiento final. La organización cotidiana, la recolección de fondos, la definición compartida del cronograma y la distribución de responsabilidades permitieron articular saberes, experiencias y voluntades diversas. Aunque en algunos momentos surgieron dificultades propias de la comunicación cotidiana, el compromiso, la solidaridad y el afecto colectivo sostuvieron la iniciativa, haciendo posible la participación de más de cincuenta personas en la realización del mural.

Sin embargo, mientras un grupo impulsaba la realización del mural mediante procesos de diálogo y búsqueda de consensos, también existieron personas que manifestaron su resistencia a participar en la intervención. Desde su perspectiva, el mural implicaba una carga emocional difícil de asumir, debido a la sucesión de suicidios que habían afectado a la comunidad universitaria. Estas tensiones no solo se expresaron en las discusiones previas a la realización de la obra, sino también en las múltiples escrituras que comenzaron a aparecer sobre los muros, evidenciando posiciones tanto a favor como en contra de la iniciativa. Con el transcurso de las semanas y el cierre del semestre académico, muchas de estas inscripciones fueron desapareciendo paulatinamente, ya fuera porque se difuminaron con el paso del tiempo, fueron cubiertas por nuevas intervenciones o terminaron siendo borradas.

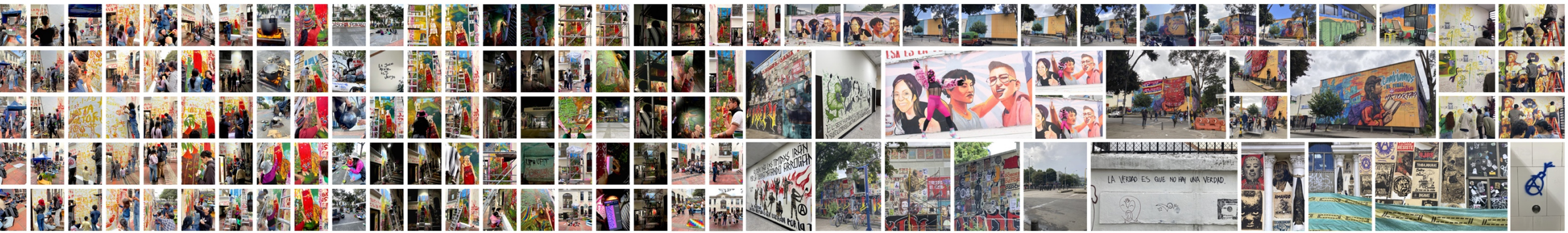
La fotografía registra este proceso como un dispositivo de memoria y, al mismo tiempo, como una forma de lectura del paisaje. En un primer momento, el muro se encontraba cubierto por otras marcas, mensajes e inscripciones vinculadas a distintos acontecimientos

recientes de la universidad. Su ubicación, en el edificio P, reviste además un carácter simbólico, pues allí se concentran la rectoría, la vicerrectoría y otras dependencias administrativas. Asimismo, la arquitectura republicana del edificio remite a los orígenes de la Universidad Pedagógica Nacional, convirtiéndolo en un soporte privilegiado para la construcción de la memoria institucional.

Las intervenciones realizadas sobre este edificio evidencian que sus muros han funcionado históricamente como superficies de inscripción en las que se expresan críticas a las políticas institucionales, inconformidades frente a las decisiones administrativas y diversas formas de interpelación a la universidad. En este sentido, los murales, grafitis y demás inscripciones no constituyen únicamente manifestaciones visuales, sino también prácticas de memoria, protesta y participación política.

Desde la perspectiva de los *Paisajes de la discordia*, estas superficies adquieren sentido en relación con los contextos sociales, políticos y afectivos que las producen y transforman a lo largo del tiempo. Cada intervención dialoga con las huellas precedentes y deja abiertas nuevas posibilidades de interpretación. De allí que el traspaso de la imagen de la maestra Colibrí al muro no solo configure un homenaje colectivo, sino que también active nuevas conversaciones sobre la memoria, el cuidado y la vida universitaria, haciendo visibles las tensiones, los desacuerdos y los conflictos que continúan configurando el espacio institucional.

Figura 22. Paisaje de la discordia V



Superficies de inscripción: Memoria dedicada a lxs estudiantes fallecidxs durante 2024, en el contexto de las condiciones de vulnerabilidad que afectan la vida estudiantil de las Licenciaturas en Artes Visuales, Biología y Educación Comunitaria. Asimismo, se incluye el proceso de realización del mural en homenaje a la profesora Leidy Marcela Bravo, de la Licenciatura en Biología, "Maestra Colibrí" (2025).
Fuente: Del autore. Elaboración propia.
Enlace para visualizar la imagen: https://drive.google.com/file/d/1Pqg4PRRrJD4MjxfwgEsVmJkRcu_Ic1s3/view?usp=sharing
Formato: 90 × 190 cm.
Elementos: 985

Diálogos

Diálogos de la prácticas espaciales y políticas

Estos diálogos presentan parte del ejercicio de codificación realizado a partir de las grabaciones de audio producidas en distintos momentos del desarrollo de la investigación. En este sentido, constituyen un componente que interconecta las imágenes que conforman los *Paisajes de la discordia*, poniendo en evidencia relaciones que, aunque no responden necesariamente a una secuencia temporal lineal, permiten abrir nuevas dimensiones de análisis e interpretación.

Las voces de quienes participaron aportan reflexiones construidas desde la experiencia vivida en torno a los murales, los grafitis y otras superficies de inscripción de la imagen presentes en la universidad. Estas narrativas permiten comprender cómo dichas superficies se articulan con el espacio irruptivo, entendido como una dimensión activa de la vida universitaria en la que convergen prácticas de creación, memoria, conflicto, organización y apropiación colectiva del espacio.

Figura 23. Mural en conmemoración a Carlos Alberto Pedraza



Fuente: Fotografías del autore[59].

En este marco, los diálogos no solo enriquecen la lectura de las imágenes, sino que también permiten reconocer los procesos de producción de sentido que emergen de la experiencia compartida. De este modo, contribuyen a comprender las relaciones sociales, espaciales y simbólicas que configuran el paisaje de la discordia, evidenciando la manera en que las imágenes, las voces y las prácticas colectivas se entrelazan en la construcción de este archivo visual y sensible.

En este contexto, la superficie de inscripción se entiende tanto en su dimensión interior como exterior, reconociendo el espacio universitario como un territorio atravesado por múltiples capas de sentido. Las experiencias documentadas pueden leerse como ejercicios de expresión política, afectiva y corporal, cuya presencia en el tiempo permite comprender dinámicas de apropiación, resistencia y visibilización dentro de la comunidad.

Figura 24. Vista de la fachada de la Universidad sobre la calle 72

[59] Distintos momentos del proceso de realización de un mural en homenaje a Carlos Alberto Pedraza por sus familiares y amigos alrededor se relacionan pancartas de la conmemoración del Movimiento Nacional de Víctimas de Crímenes de Estado. En uno de los registros se observa una cinta con la inscripción: *«Aquí se construye memoria y resistencia»*, que permite reconocer el carácter conmemorativo y político de la intervención. La secuencia fotográfica permite contrastar diferentes momentos de desarrollo del mural y observar cómo el muro es delimitado y dispuesto previamente para la realización de la intervención. Esta acción evidencia un proceso de apropiación y preparación de la superficie, en el que el muro deja de operar únicamente como elemento arquitectónico para constituirse en una superficie de inscripción de memoria y resistencia, destinada a la construcción y circulación de una imagen conmemorativa dentro del espacio universitario.



Fuente. Fotografía del autore[60].

Las prácticas espaciales y políticas que tuvieron lugar durante el paro estudiantil de 2019 estuvieron impulsadas, en gran medida, por estudiantes de diferentes programas académicos que, a partir de un currículo abierto y de formas flexibles de enseñanza, respondieron a la situación de vulnerabilidad que atravesaba la educación pública en aquel momento. Este contexto propició que distintas licenciaturas desarrollaran estrategias pedagógicas y de intervención en el espacio universitario, entre ellas las denominadas aulas a la calle, así como propuestas organizadas por células o grupos de trabajo que promovían

[60] La imagen corresponde a la fachada de la Universidad sobre la calle 72. En ella se reconoce una mezcla de capas y superficies de inscripción que se superponen progresivamente, hasta modificar o dificultar la legibilidad de las imágenes y los mensajes precedentes. Elementos como el *stencil*, los rayones, el grafiti y otras intervenciones entran en relación, se cubren y se alteran mutuamente con el paso del tiempo. Esta composición adquiere así direcciones distintas a las inicialmente propuestas por cada intervención y alcanza momentos de sobresaturación visual. Sin embargo, más que constituir elementos aislados, estas capas terminan integrándose en un único paisaje, cuya configuración evidencia la transformación continua de la superficie y la coexistencia temporal de distintas formas de apropiación, expresión e inscripción del espacio universitario.

encuentros, conversaciones y acciones colectivas en torno a los acontecimientos que se estaban viviendo.

En estos procesos participaron estudiantes de programas como la Licenciatura en Psicopedagogía y Pedagogía, cuyas líneas de interés se articulaban con reflexiones sobre educación, cultura y sociedad. Dentro de este paisaje de la discordia, una de las estrategias más significativas para entablar un diálogo con las imágenes fue la producción y circulación de pósteres. Estos funcionaron como una forma de acercarse a las personas, comunicar la importancia de la educación pública y visibilizar la necesidad de defender la universidad como un bien común que requería mayores apoyos y recursos por parte del Estado.

Según el testimonio de una de las participantes (T), estas iniciativas buscaban abrir conversaciones con distintos públicos y evidenciar posturas políticas desde otros lenguajes visuales. En sus palabras, se trataba de "ganarnos a la gente", es decir, de contrarrestar los estigmas que suelen asociar a la universidad pública exclusivamente con la violencia, el vandalismo o el tropel. Desde esta perspectiva, las imágenes se convirtieron en mediaciones para construir otras narrativas sobre la movilización estudiantil y sus reivindicaciones.

Uno de los referentes visuales más recordados de este periodo fue una intervención realizada por el colectivo Puro Veneno, en la que aparecía el rostro de Álvaro Uribe y otra, de la frase: "Duque no me representa". Esta imagen se consolidó como uno de los íconos visuales de las jornadas de protesta y permaneció en la memoria de quienes participaron en ellas.

Figura 25. A la izquierda, entrada de la antigua oficina de Rectoría, ubicada en el edificio P; a la derecha, fachada exterior del edificio Multipropósito, sobre la carrera 13 con calle 72



Fuente: fotografías del autore[61].

Sin embargo, las experiencias en torno a las imágenes no se limitaron a la observación de los carteles o a las acciones de pegado sobre los muros. Durante estos recorridos también surgieron conversaciones acerca de otras intervenciones presentes en el espacio universitario. En una de ellas, una persona se detuvo frente a una imagen que *aludía a la memoria pedagógica* y comentó que esta representaba la importancia del arte dentro de la universidad. Desde su perspectiva, las imágenes permitían expresar aquello que muchas veces resulta difícil comunicar verbalmente a un público amplio. Un mural, en este sentido, podía transmitir ideas, inquietudes y posicionamientos que excedían las posibilidades de la palabra.

No obstante, junto a estas valoraciones emergió también una preocupación recurrente por la dimensión estética de las intervenciones. Para algunas personas, la eficacia comunicativa de un mural dependía, en parte, de que estuviera "bien hecho" o "bien pintado",

[61] La inscripción que identifica la antigua oficina de Rectoría, ubicada junto a su entrada en el edificio P, se convirtió en una superficie de intervención asociada a los reclamos y debates sostenidos con el rector durante el paro estudiantil de 2019. En la imagen se observa que el nombre «Rectoría» fue tachado mediante una X realizada con vinilo violeta, acompañada de la palabra «digna» y de otras pintadas realizadas con aerosol negro. Estas intervenciones permiten reconocer cómo elementos propios de la señalética institucional fueron apropiados y resignificados en el marco de la movilización estudiantil. En la imagen de la derecha se observa el muro exterior del edificio Multipropósito, orientado hacia la carrera 13. Sobre este aparecen diversas superficies de inscripción relacionadas con el paro estudiantil y, posteriormente, con el estallido social. Predominan intervenciones realizadas sobre papel, adheridas a la fachada, que conforman una acumulación temporal de mensajes, imágenes y expresiones gráficas. De esta manera, el muro funciona como soporte de distintas formas de enunciación y participación que transforman temporalmente la apariencia del espacio universitario y su relación con la calle.

evidenciando cómo las discusiones sobre el contenido político de las imágenes se entrecruzaban con juicios acerca de su calidad formal y visual.

Asimismo, las conversaciones en torno a las intervenciones visuales que se desarrollaban en la universidad evidenciaban distintas posiciones respecto a sus dimensiones estéticas, comunicativas y políticas. Parte del debate giraba en torno a aquello que las imágenes transmitían y a la manera en que lograban comunicar mensajes concretos a la comunidad universitaria. Sin embargo, no existía un consenso frente a todas las formas de expresión visual. Por ejemplo, algunas personas manifestaban reservas frente a los grafitis, al considerar que sus mensajes no siempre resultaban comprensibles o que su contenido carecía de relevancia para quienes observaban el espacio desde determinadas perspectivas.

En este contexto, una participante (P), egresada de la universidad y vinculada previamente como monitora académica, señaló que durante su permanencia en la institución solía recorrer estos espacios y observar los murales presentes en ellos. Según su apreciación, estas imágenes constituían expresiones de respeto hacia diversas culturas y formas de vida. Asimismo, destacó que, con el paso del tiempo, los mensajes representados en los muros se han vuelto más explícitos y directos, permitiendo visibilizar posicionamientos relacionados con el respeto por las diferencias culturales, los derechos de las mujeres, las reivindicaciones de las comunidades afrodescendientes y otras problemáticas sociales vinculadas a la realidad del país.

Desde su experiencia, estas manifestaciones visuales le permitieron comprender que las imágenes presentes en la universidad no solo cumplen una función estética, sino que también constituyen formas de expresión pública que hacen visibles demandas, memorias y luchas colectivas. De este modo, los murales y otras intervenciones visuales se convierten en

dispositivos que favorecen la comprensión de problemáticas sociales y contribuyen a la construcción de una cultura de reconocimiento y respeto por la diversidad.

Para (D), estudiante de la Licenciatura en Artes Visuales que participó en el encuentro de la mesa de trabajo sobre grafiti, así como en otros espacios de intervención dentro de la universidad, estas prácticas se configuraban también como formas de diálogo. Durante la conversación señalaba que este paisaje posee un componente semiótico y un paradigma político, en la medida en que muchos murales no son necesariamente vistos o reconocidos por todas las personas.

Desde esta perspectiva, podría pensarse que, si bien desde el exterior es posible contemplar una gran cantidad de intervenciones, formatos y medios presentes en la Universidad Pedagógica Nacional, al interior de la institución las imágenes son compartidas, recorridas y apropiadas principalmente por quienes transitan y habitan cotidianamente estos espacios. De allí que las prácticas espaciales adquieran relevancia, pues no solo remiten a la producción visual, sino también a las formas en que las imágenes circulan, son percibidas y se inscriben en la experiencia del lugar.

(D), quien además ha participado en otras mesas de grafiti en la ciudad, señala que el lugar resulta fundamental para quienes desarrollan esta práctica. Según comenta, suelen buscarse espacios menos transitados o menos visibles, aunque estos terminan adquiriendo algún grado de visibilidad. Como ejemplo menciona los techos, donde existen múltiples pintas que difícilmente serán observadas por la mayoría de las personas. Sin embargo, estos lugares no se eligen únicamente para permanecer ocultos, sino porque hacen parte de una tradición urbana de larga trayectoria, asociada también a formas de reconocimiento y competencia entre grupos de grafiteros.

En este sentido, (D) identifica distintos niveles dentro del grafiti. En primer lugar, aparece la firma o tag; posteriormente, la bomba; y, finalmente, las piezas rápidas, que forman parte de composiciones realizadas en lugares poco visibles. Estas prácticas se encuentran condicionadas por restricciones materiales y temporales, relacionadas con el uso del color, la complejidad de la intervención y el tiempo disponible para ejecutarla. Algunas acciones pueden realizarse en aproximadamente una hora, mientras que otras, como el tag, corresponden a marcas rápidas y momentáneas.

Asimismo, (D) establece diferencias entre el grafiti y el street art. Señala que quienes realizan street art, stickers o esténciles no siempre reconocen ciertos códigos propios del grafiti. En sus palabras: “un man me enseñó tres cosas del grafiti: estilo, rendimiento y calidad”. Esta afirmación permite comprender cómo el grafiti se configura a partir de criterios internos de valoración y reconocimiento. No obstante, también advierte que algunos procesos han adquirido progresivamente sentidos más comerciales, en contraste con las lógicas de rendimiento, evolución técnica y experiencia urbana que históricamente han caracterizado esta práctica.

En la conversación, el grafiti ocupó un lugar central, pues (D) se dedica a esta práctica y manifiesta una afinidad particular con sus procesos. Desde su perspectiva, el grafiti se diferencia de otras formas de intervención visual porque no todas comparten las mismas temporalidades, condiciones de producción, superficies de inscripción ni contextos de realización. Muchas de estas acciones se desarrollan en tiempos breves y bajo circunstancias cambiantes, lo que les confiere un carácter efímero y contingente.

No obstante, ello no implica la ausencia de una lectura crítica o educativa de la práctica. Por el contrario, (D) afirma: “personalmente yo me la paso leyendo las paredes, me la paso mirando la calle”. Esta expresión permite reconocer que el grafiti constituye también

una forma de lectura del espacio urbano, institucional y social de sus signos, superficies y tensiones. En consecuencia, cuando se proyecta un mural de gran formato, aspectos como el color, la composición, las formas, el diseño, la imaginería y el lugar de intervención resultan fundamentales para comprender las relaciones que se establecen entre imagen, espacio y experiencia. Desde esta perspectiva, el grafiti puede entenderse no solo como una práctica de inscripción visual, sino también como una forma de conocimiento y de interpretación sensible de la ciudad.

Diálogos del espacio irruptivo

Si bien una parte significativa de las fuentes analizadas proviene de la Licenciatura en Artes Visuales, ello responde a que este programa ha consolidado estrategias de creación, producción y circulación visual que permiten comprender con mayor profundidad las intervenciones desarrolladas en el espacio universitario. No obstante, el análisis también evidencia la necesidad de ampliar esta reflexión hacia otras disciplinas presentes en la universidad.

En diversos campos del conocimiento persiste una comprensión de la imagen centrada principalmente en su carácter reproductivo, entendida como la copia o apropiación de referentes provenientes de internet, de los medios de comunicación o de otros soportes visuales. Aunque la búsqueda y apropiación de imágenes constituye una etapa importante dentro de los procesos creativos, la producción visual no se agota en la reproducción de referentes. Por el contrario, implica procesos de interpretación, elaboración sensible y construcción de sentido que transforman dichas referencias en formas de expresión situadas,

capaces de establecer relaciones con los contextos sociales, culturales y espaciales en los que se producen.

Desde esta perspectiva, resulta necesario fortalecer una cultura visual institucional que reconozca la dimensión sensible de la imagen y su capacidad para articular procesos subjetivos, pedagógicos y comunitarios. Esta comprensión favorece la construcción de vínculos entre las experiencias individuales y los diversos proyectos inter y transdisciplinares que se desarrollan en la universidad junto con comunidades, territorios y prácticas de formación, creación e investigación.

Figura 26. Caseta de vigilancia del parqueadero de la sede Calle 72 de la Universidad Pedagógica Nacional



Fuente: Fotografía del autore.

En este contexto, el muro adquiere un valor que trasciende su condición material para consolidarse como un patrimonio vivo de la universidad. Las múltiples intervenciones realizadas a lo largo del tiempo no solo configuran la memoria visual de la institución, sino que también proyectan a la Universidad Pedagógica Nacional como un referente en el paisaje urbano de Bogotá. De este modo, las superficies de inscripción de la imagen se constituyen en escenarios donde convergen prácticas de participación, creación colectiva, memoria y apropiación social del espacio, otorgando al paisaje universitario un profundo valor cultural, político y pedagógico.

Para (L), en relación con las prácticas espaciales, uno de los aspectos emergentes en la defensa de la universidad consiste en la manera como estas acciones remarcan la dimensión política del espacio, así como su construcción y defensa colectiva. Desde su mirada, la universidad, en estas coyunturas, trasciende sus límites físicos, pues sale a las calles y rompe sus fronteras institucionales para pensar problemas que exceden el ámbito universitario.

No obstante, aquello que ocurre fuera de la universidad también retorna a ella y se inscribe nuevamente en sus muros. En este sentido, las acciones desarrolladas en el espacio público se materializan al interior de la institución como parte del espacio irruptivo. Este movimiento de salida y retorno resulta valioso para el análisis, en tanto permite comprender cómo la universidad pública se expande hacia la ciudad, pero también cómo las disputas sociales, políticas y sensibles vuelven a habitar sus superficies de inscripción.

Figura 27. Grafiti del escudo de Santa Fe en la fachada principal de acceso a la sede de la calle 72 de la Universidad Pedagógica Nacional



Fuente. Fotografía del autor.

(L) también llama la atención sobre ciertas transformaciones estéticas y sonoras presentes en estos procesos. Por ejemplo, menciona la aparición de referencias gráficas vinculadas a los bancos, al "marranito" y a determinadas consignas, así como la presencia simultánea de sonoridades como el rap y el reguetón en los espacios de construcción de las marchas. Para (L), esta mezcla resultaba irruptiva, especialmente al contrastarla con otras épocas en las que predominaban referentes musicales como Silvio Rodríguez. Estas sonoridades, según señala, permiten leer cambios generacionales, políticos y sensibles, pues "dicen mucho de lo que pasa en la universidad".

El relato de (N) permite comprender las prácticas espaciales no solo como formas de intervención visual, sino como experiencias de apropiación colectiva en las que la imagen se convierte en un medio para participar, expresar posiciones políticas y construir identidad dentro de la universidad. Para (N), la Universidad Pedagógica Nacional constituye un espacio que posibilita hablar de múltiples temas y, sobre todo, experimentar con formas de intervención que quizá no habrían tenido lugar en otros contextos. En este sentido, reconoce que fue la propia universidad la que le permitió atreverse a producir imágenes, independientemente de que el resultado fuera considerado "bonito" o "feo", pues lo relevante era que dichas acciones generaban algún tipo de impacto en quienes habitaban el lugar.

Desde su perspectiva, toda persona que ingresa a la universidad asume inevitablemente el papel de lectora de imágenes. La abundancia de murales, grafitis, carteles y otras intervenciones convierte el espacio en un entorno visualmente saturado, donde cada imagen comunica experiencias, posturas y realidades vinculadas con las dinámicas del espacio irruptivo. Así, la relación entre espectador e imagen se configura a partir de la convivencia cotidiana con estas superficies de inscripción, observadas, interpretadas y resignificadas constantemente por quienes transitan el campus.

Al recordar una intervención realizada con crayolas sobre un muro del segundo piso del edificio C, de la sede Calle 72, (N) reflexiona sobre los límites entre la expresión y la transgresión. En aquel momento se preguntaba hasta qué punto era legítimo "rayar las paredes", evocando, a su vez, las advertencias de su madre frente a no intervenir los muros. Posteriormente, al enterarse de que el personal de aseo tuvo que utilizar velas para derretir la cera y restaurar la superficie, reconoció las limitaciones técnicas de su propuesta. Sin embargo, esta experiencia también le permitió comprender que el impulso por intervenir el espacio respondía a una necesidad más profunda de participación y apropiación. En sus

palabras, muchas de estas acciones pueden resultar improvisadas o técnicamente deficientes, pero expresan un deseo colectivo de actuar sobre el espacio, pues “definitivamente cualquier ánimo ordenador pierde”.

En relación con las prácticas espaciales, (N) considera que el paisaje visual de la universidad permite identificar los movimientos políticos y colectivos que se articulan en su interior. Señala, por ejemplo, la presencia de murales vinculados con organizaciones estudiantiles y corrientes políticas diversas, cuyos símbolos, colores y referentes visuales permanecen inscritos en los muros. Recuerda particularmente el caso de una imagen del Che Guevara ubicada en el trayecto hacia el edificio B, cuya permanencia fue defendida incluso cuando el mural ya evidenciaba deterioro. Según relata, al solicitar autorización para utilizar esa pared, se le indicó que la imagen no podía ser cubierta, pues se había convertido en un referente reconocido por la comunidad. Para (N), este tipo de situaciones revela cómo determinadas imágenes adquieren un valor simbólico capaz de consolidar identidades colectivas y memorias compartidas.

Asimismo, sostiene que es posible reconocer diferencias entre las producciones visuales de las distintas licenciaturas. A su juicio, las imágenes realizadas por estudiantes de Educación Comunitaria, Lenguas, Ciencias Sociales o Biología poseen características particulares que permiten identificar los intereses, preocupaciones y formas de organización de cada grupo. De esta manera, las superficies de inscripción funcionan también como indicadores de las diversas culturas académicas y políticas presentes en la universidad.

(N) enfatiza igualmente que las intervenciones en los muros responden a múltiples intencionalidades y formas de organización territorial. Quienes participan en estos procesos son conscientes de que sus imágenes serán observadas y leídas por otras personas; por ello, buscan comunicar algo significativo, aun cuando carezcan de formación artística

especializada. Desde esta perspectiva, las dificultades técnicas no constituyen un obstáculo central, pues el valor de la acción reside en la voluntad de participar y hacer visible una postura.

Figura 28. En la imagen izquierda se observan los muros al inicio del semestre, antes del desarrollo de nuevas intervenciones gráficas y pictóricas. En la imagen derecha se registra la placa conmemorativa asociada al mural dedicado a Carlos Alberto Pedraza Salcedo



Fuente: Fotografías del autore. Nota. En la placa conmemorativa se lee: Licenciado de la Universidad Pedagógica Nacional, líder social del Congreso de los Pueblos e integrante del Movimiento Nacional de Víctimas de Crímenes de Estado "MOVICE", desaparecido y asesinado en enero de 2015, su cuerpo fue encontrado a 60 km de Bogotá. Familiares, amigos y movimiento social continúan en la lucha por la verdad y justicia. «Nunca más impunidad».

La importancia de la imagen, según (N), no radica exclusivamente en la contemplación estética del resultado final, sino en la evidencia de las voluntades colectivas que hicieron posible su existencia. En este sentido, la experiencia estética se desplaza desde la valoración formal de la obra hacia el reconocimiento de los procesos de organización, autogestión y cooperación que la sustentan. La consecución de materiales, la distribución de tareas y los aportes de quienes participan constituyen dimensiones tan importantes como la imagen misma.

Un ejemplo de ello fue el proceso observado en un mural realizado por estudiantes de la Licenciatura en Lenguas. (N) recuerda cómo, día tras día, seguía el avance de una figura femenina que estaba siendo pintada cerca del restaurante universitario. Sin embargo, la falta

de materiales impidió concluir algunos detalles, entre ellos el rostro. Ante esta situación, los estudiantes solicitaron apoyo a compañeros de Artes Visuales para aprender a pintar ojos y rasgos faciales. Lo que inicialmente parecía una dificultad técnica se transformó en una experiencia de colaboración interdisciplinar, en la que estudiantes de distintas licenciaturas compartieron conocimientos y esfuerzos. Según relata (N), mientras algunas personas ofrecían apoyo desde sus habilidades artísticas, otras reivindicaban su participación desde el compromiso político y pedagógico que motivaba su presencia en el proyecto. De este modo, la producción de imágenes aparece menos como un ejercicio de autoría individual y más como una práctica colectiva orientada a comunicar, participar y construir comunidad.

A partir del relato de (N), las prácticas espaciales permiten comprender las superficies de inscripción de la imagen como escenarios donde se disputan sentidos en torno a la estética, la política y la apropiación colectiva del espacio. En este sentido, resulta significativa su reflexión acerca de la necesidad de recuperar una cierta dignidad estética de los espacios universitarios. No obstante, dicha preocupación no se orienta hacia la búsqueda de una belleza normativa o académicamente legitimada, sino hacia la posibilidad de construir formas de sensibilidad compartida que permitan habitar el espacio de manera colectiva.

Figura 29. Desarrollo y avance de la imagen pictórica del mural en homenaje a Carlos Alberto Pedraza



Fuente: Fotografías del autore[62].

Para (N), no existe una conciencia estética común que oriente las intervenciones visuales dentro de la universidad. En consecuencia, las producciones que emergen en estos espacios oscilan entre lo bello y lo feo, sin que dicha distinción constituya el criterio central de valoración. De hecho, reconoce que la condición irregular, precaria e incluso aparentemente irreflexiva de muchas intervenciones forma parte de la propia naturaleza del espacio irruptivo. Lo subversivo no necesariamente busca producir imágenes acabadas o técnicamente refinadas; por el contrario, expresa las tensiones, contradicciones y urgencias que atraviesan la experiencia colectiva.

En relación con las superficies de inscripción de la imagen, (N) señala que la valoración de una intervención no depende exclusivamente de su calidad formal, sino de su capacidad para generar vínculos y provocar reacciones en quienes habitan el lugar. Recuerda, por ejemplo, una ocasión en la que se encontraba pintando unas ranas sobre un muro desde las ocho de la mañana hasta las ocho de la noche. Durante ese tiempo, distintas personas se acercaban para decirle: "qué chévere". Más allá del reconocimiento de la imagen en sí misma, estas interacciones le permitían advertir una relación afectiva entre las personas y el muro, una forma de atención que daba sentido a la acción y que lo llevaba a preguntarse por las

[62] Las figuras registran distintos momentos del desarrollo y avance de la imagen pictórica del mural conmemorativo, en el que aparece el nombre "Carlos Pedraza ¡vive!" acompañado de la frase "Somos semilla". La secuencia permite observar la configuración progresiva de la imagen y la manera en que esta se articula con diferentes acciones conmemorativas realizadas alrededor del muro. Durante el proceso, la intervención pictórica estuvo acompañada por velas, pancartas y mensajes alusivos a la memoria de las víctimas y las personas desaparecidas. Asimismo, el uso del micrófono permitió la circulación de palabras, testimonios y mensajes relacionados con estos procesos de memoria y conmemoración. De esta manera, las imágenes permiten reconocer que la configuración del mural no se limita a la elaboración de una imagen pictórica terminada, sino que comprende un conjunto de prácticas, encuentros y acciones colectivas que acontecen alrededor de su realización. En este acto, el muro se configura así como una superficie de inscripción en la que convergen imagen, palabra, memoria y prácticas conmemorativas.

razones que motivan este tipo de prácticas: ¿para qué hago esto?, ¿qué produce esta intervención en quienes la observan?

Desde esta perspectiva, la Universidad Pedagógica Nacional aparece como un espacio profundamente político. Para (N), las organizaciones que intervienen sus muros se apropian del espacio no desde una lógica de monopolización, sino desde una comprensión comunitaria de lo público. Las imágenes se convierten entonces en vehículos de posicionamiento político, sostenidas por la convicción —quizás utópica, pero significativa— de que es posible transformar el mundo a través de acciones tan sencillas como pintar una pared. Asimismo, reconoce que algunos de los murales más elaborados y significativos se encuentran al interior de los edificios, particularmente en el edificio B, donde identifica ejemplos especialmente relevantes dentro del paisaje visual universitario.

Asimismo, (N) reflexiona críticamente sobre el papel de las artes visuales en estos procesos. Considera que, en ocasiones, quienes participan en la producción de imágenes no siempre establecen diálogos amplios con otras disciplinas ni con referentes visuales diversos. A su juicio, la universidad ha comenzado a comprender la importancia de la dimensión gráfica en la comunicación de los mensajes políticos, evidenciando que gran parte de estas prácticas se desarrollan en el marco de una cultura visual. En este sentido, sostiene que un mayor conocimiento de referentes artísticos, históricos y visuales podría fortalecer las propuestas gráficas y enriquecer las posibilidades expresivas de quienes realizan murales e intervenciones.

(N) amplía esta reflexión a partir de la experiencia de una familiar vinculada a la Licenciatura en Educación Comunitaria, quien participó en la conformación de un movimiento de mujeres en el barrio Bosa, en Bogotá, dirigido a personas que no habían tenido la oportunidad de culminar sus estudios de bachillerato. Según relata, este proceso

derivó en la consolidación de un movimiento feminista que encontró en el arte una posibilidad para reconstruir vínculos comunitarios y fortalecer formas de organización colectiva. Lo relevante de esta experiencia no radicaba en el dominio técnico ni en la capacidad para dibujar, sino en la existencia de algo que necesitaba ser expresado y compartido. De este modo, las superficies de inscripción de la imagen aparecen también como espacios de encuentro, donde la creación visual opera como herramienta para construir comunidad, transmitir experiencias y producir formas de acción colectiva.

Las reflexiones de (M) permiten reconocer que los procesos espaciales irruptivos no responden a trayectorias predeterminadas ni a intenciones completamente controlables. Por el contrario, las acciones colectivas que se desarrollan en torno al grafiti y al muralismo suelen desbordar las expectativas iniciales de quienes las impulsan, dando lugar a nuevas formas de apropiación, debate y construcción de sentido en el espacio universitario.

En este contexto, (M) señala que muchas de las prácticas de grafiti presentes en la ciudad, visibles cotidianamente desde los recorridos en TransMilenio o durante las caminatas por distintos barrios de Bogotá, forman parte de dinámicas sociales ampliamente compartidas. No obstante, estas intervenciones continúan generando posiciones encontradas: mientras algunos sectores las reconocen como expresiones culturales y políticas legítimas, otros las perciben como actos de deterioro del espacio urbano. Esta tensión también atraviesa la Universidad Pedagógica Nacional, donde el grafiti y el mural constituyen escenarios permanentes de debate acerca de la legitimidad de las intervenciones sobre el espacio común.

En relación con las movilizaciones estudiantiles, (M) destaca que la toma de la calle y las jornadas de protesta suelen situar a los estudiantes en escenarios de confrontación con la fuerza pública e incluso con algunos vecinos y transeúntes. A su juicio, muchas de estas reacciones obedecen al desconocimiento de las formas de producción propias del grafiti, cuya

lógica de creación difícilmente puede reducirse al cumplimiento de reglamentaciones institucionales. A partir de esta reflexión, plantea la pregunta acerca de si la universidad puede comprenderse como un verdadero espacio público, pues cuando una persona interviene un muro surgen interrogantes sobre quién asume la responsabilidad de esa acción y sobre las formas de apropiación colectiva que allí se producen.

Figura 30. Mural con mensajes relacionados con los enfrentamientos entre estudiantes y el ESMAD



Fuente: Fotografía del autore[63].

[63] El mural reúne diferentes mensajes relacionados con los enfrentamientos entre estudiantes y el ESMAD, así como con las actuaciones de la fuerza pública en el contexto de la movilización estudiantil. En la superficie confluyen consignas de rechazo a la Policía con otros reclamos y demandas vinculados con la defensa de la universidad pública y la soberanía alimentaria. La coexistencia de estos mensajes permite reconocer el muro como una superficie de inscripción en la que distintas preocupaciones políticas y sociales se superponen, dialogan y configuran una lectura situada de las tensiones presentes en el espacio universitario.

Para (M), el grafiti constituye una práctica temporal, ideológica, cultural y patrimonial. A partir del asesinato de Diego Felipe Becerra, considera que ciertos muros conmemorativos adquirieron un valor simbólico que trasciende la materialidad de la pintura, pues representan la memoria de estudiantes que han perdido la vida y permiten comprender los contextos sociales que atraviesan la comunidad universitaria. Estos espacios demandan respeto, no solo por el homenaje que contienen, sino también porque quienes habitan la universidad han aprendido a reconocer los tiempos, los actores y las dinámicas que hacen posibles estas formas de creación colectiva.

Figura 31. Movimiento Revolucionario Pedagógico (MR-P) Edificio A, sede principal calle 72



Fuente. Fotografía del autor.

De manera contundente, (M) afirma que «sin los memoriales, sin los muros, sin los grafitis y sin los murales no hay universidad». Esta afirmación expresa una comprensión de la imagen como parte constitutiva de la vida universitaria, donde la capacidad de incomodar también forma parte de la eficacia política de las intervenciones visuales. En consecuencia, las imágenes no buscan únicamente comunicar un mensaje, sino provocar reflexión, suscitar desacuerdos y favorecer la construcción de sentidos colectivos.

Esta dimensión conflictiva se hace evidente cuando (M) recuerda el mural realizado frente a las canchas del bloque C, en el que aparecían referencias a las FARC y al Congreso de los Pueblos (ver anexos)[64]. En estos casos, las diferencias políticas e ideológicas generan debates en torno a la permanencia o eliminación de las imágenes. Mientras algunos consideran que estos murales deben preservarse por su valor histórico y memorial, otros defienden su eliminación debido a los significados políticos que representan. De este modo, el espacio irruptivo se configura precisamente en esa disputa permanente por los sentidos, la memoria y la legitimidad de las superficies de inscripción de la imagen.

Finalmente, (M) identifica otra dimensión del espacio irruptivo relacionada con las limitaciones presupuestales de la universidad. La escasez de recursos destinados a la producción artística obliga a que numerosos procesos dependan de la autogestión, la recolección de fondos o el trabajo voluntario. Aunque en algunos casos la institución manifiesta su intención de apoyar estas iniciativas, dicho respaldo no siempre se concreta. Como ejemplo, menciona la convocatoria *Rayarte*, desarrollada durante aproximadamente dos meses, para la cual la obtención de materiales implicó, en sus palabras, «una rogadera». Esta situación pone en evidencia que las restricciones económicas también condicionan las posibilidades de producción visual dentro de la universidad.

No obstante, esta reflexión trasciende la crítica a la administración institucional. Para (M), aunque el financiamiento resulta necesario, la ausencia de recursos no ha impedido históricamente que las comunidades universitarias continúen produciendo imágenes, organizando intervenciones y construyendo espacios de expresión colectiva. Desde esta perspectiva, el espacio irruptivo también se manifiesta en la capacidad de estas prácticas para

[64] Selección exterior 2018: https://drive.google.com/drive/folders/1ddphvbH9fBT5PREufB4ZQIshj7XkokFT?usp=sharing

persistir mediante formas de autogestión y solidaridad, reafirmando su dimensión pedagógica, política y comunitaria.

Diálogos Superficies de inscripción de la imagen

En otro momento, la conversación con (V) surgió a propósito de los materiales que estaban utilizando para la realización de un mural de carácter ambientalista. Según relata, junto con su grupo comenzaron a reflexionar sobre la convivencia y la preocupación por el entorno, tomando como eje central la figura de la abeja, considerada una de las especies más afectadas por las transformaciones ambientales asociadas al cambio climático. A partir del uso de materiales reciclados, emprendieron la construcción de dos abejas que aparecían confrontadas con la ciudad, estableciendo una relación crítica con las dinámicas de consumo que caracterizan la vida urbana contemporánea.

Esta propuesta también se encontraba vinculada a las discusiones que el grupo sostenía en torno al uso del glifosato. En este sentido, (V) señalaba que habían revisado diversos artículos que advertían sobre los efectos nocivos de este herbicida en las poblaciones de abejas. A partir de estas lecturas, el mensaje que buscaban transmitir era que sin abejas no hay alimento, pues estos insectos desempeñan un papel fundamental en los procesos de polinización de los cuales depende una parte significativa de la producción alimentaria.

La intervención, ubicada en un espacio contiguo a la entrada del restaurante, pretendía llamar la atención de quienes transitaban por el lugar acerca de la estrecha relación entre la supervivencia de las abejas y la continuidad de la vida humana. De esta manera, la obra enfatizaba que sin polinización no hay alimento y que, sin alimento, no existe posibilidad de vida. Así, la imagen se configuraba como un dispositivo de sensibilización que buscaba

visibilizar las problemáticas ambientales contemporáneas y promover una reflexión crítica sobre las responsabilidades humanas frente al deterioro de los ecosistemas.

Para (V), algunas de las dinámicas que generan controversia dentro de la universidad se relacionan con las imágenes de personas desaparecidas y fallecidas inscritas en los muros. En estos casos, emerge una serie de interrogantes acerca de su permanencia: ¿por qué van a ser retiradas?, ¿qué ocurrirá con ellas?, ¿de qué manera podrían ser apropiadas, repintadas o intervenidas sin borrar aquello que ya existe? Estas preguntas permiten pensar que ciertos murales no deberían eliminarse de manera inmediata, sino comprenderse a partir de los tiempos, memorias y significados que han sedimentado en el espacio.

Desde esta perspectiva, el *Paisaje de la discordia* permite reconocer que las imágenes cumplen ciclos de existencia y circulación. Algunas intervenciones se encuentran vinculadas a acontecimientos coyunturales, como marchas, jornadas de protesta o situaciones específicas, de modo que sus inscripciones pueden ceder lugar a nuevas expresiones visuales. Sin embargo, existen otras imágenes que adquieren un carácter memorial y político que demanda reflexionar sobre su permanencia, su cuidado y las formas posibles de intervenirlas sin anular los sentidos que han construido colectivamente.

Figura 32. Muro exterior de la carrera 12 después del cierre de semestre, completamente cubierto de pintura blanca tras las labores de limpieza realizadas durante el cierre del semestre



Fuente: Fotografía del autore[65].

Para (V), la discordia también se manifiesta en las tensiones que surgen entre movimientos, discursos y formas de organización que, en determinados momentos, parecen operar como mecanismos de fragmentación. En este contexto, considera que las artes visuales podrían desempeñar un papel relevante frente a estas disputas, particularmente a través de

[65] Esta fotografía fue compartida en la red social Facebook en 2019. La publicación estuvo acompañada por la pregunta «¿Blanco o con grafitis?», a partir de una vista del paisaje exterior de la Universidad al comenzar el primer semestre de 2019. Los comentarios generados alrededor de la imagen evidencian distintas posiciones frente a las inscripciones y producciones visuales sobre los muros. Algunas personas señalan que el muro «blanco es lindo», aunque consideran que «con murales está mejor»; otras proponen realizar concursos para que aquello que se inscribe tenga algún «mérito», cuestionando las marcas consideradas carentes de sentido. También aparecen intervenciones que interpretan el blanqueamiento como una forma de silenciamiento y reivindican la necesidad de expresarse sobre estas superficies. La discusión establece, además, diferencias entre murales, grafitis, rayones y otras formas de inscripción. Algunos comentarios cuestionan las expresiones consideradas «mundanas» o «sin sentido» y proponen imágenes relacionadas con la educación, los actos académicos y el pensamiento crítico, mientras otros defienden una producción visual vinculada con las discusiones que circulan en las calles y las asambleas universitarias. Asimismo, se reclama una mayor elaboración formal —gran formato, ortografía y legibilidad— y se cuestionan las restricciones que, en algunas facultades, existen frente a la intervención de las paredes. En conjunto, estos comentarios permiten reconocer las tensiones y disputas en torno a qué imágenes pueden ocupar los muros, quiénes pueden producirlas y qué sentidos se consideran legítimos dentro del espacio universitario.

los murales y de las maneras en que las posturas colectivas encuentran allí un espacio de expresión, confrontación y diálogo.

Asimismo, (V) señala que en la universidad existen numerosos murales realizados por estudiantes que no necesariamente cuentan con una formación artística especializada. No obstante, estas intervenciones constituyen formas legítimas de expresar experiencias, preocupaciones y posicionamientos frente a la realidad que habitan. La dificultad surge cuando ciertos códigos visuales, lenguajes o modos de enunciación no logran consolidarse como recursos propios ni alcanzar la fuerza expresiva necesaria para sostener una postura dentro de las múltiples disputas simbólicas que atraviesan el espacio universitario. En este sentido, las superficies de inscripción se convierten en escenarios donde no solo se disputan los contenidos de los mensajes, sino también las formas de representación, visibilidad y legitimidad de las voces que buscan hacerse presentes en el paisaje de la discordia.

A partir del relato de (V), las prácticas espaciales también se manifiestan en las discusiones que atraviesan la producción visual dentro de la universidad. Uno de los aspectos que destaca se relaciona con las asambleas y con la percepción de que muchas de las intervenciones que emergen en el espacio universitario no provienen necesariamente de personas con formación artística formal ni responden a concepciones académicamente legitimadas del arte. Sin embargo, lejos de asumirlo como una limitación, reconoce que estos nichos comunitarios y sociales —en los que participan estudiantes de diversas licenciaturas, incluso de programas como Biología— han favorecido la proliferación de murales e intervenciones colectivas que expresan múltiples perspectivas sobre la realidad social y política.

Para (V), el carácter abierto del arte permite que cada persona encuentre formas propias de expresión. No obstante, considera necesario reflexionar sobre las maneras en que

estas manifestaciones se orientan y los efectos que producen en la convivencia. En este sentido, señala que ciertas pintas o intervenciones pueden obstaculizar los procesos de diálogo cuando se convierten en mecanismos de confrontación directa. De allí surge la pregunta por el papel que cumplen determinadas imágenes o símbolos que, aunque puedan parecer insignificantes, terminan funcionando como dispositivos capaces de visibilizar otras lecturas del conflicto y, en algunos casos, desencadenar disputas concretas dentro del espacio universitario.

(V) recuerda además algunas imágenes que suscitaron controversia, como un mural en el que aparecía representada una mujer masturbándose y que posteriormente fue cubierto mediante nuevas intervenciones. Del mismo modo, menciona la presencia recurrente de representaciones de vulvas en distintos lugares de la universidad. Sin embargo, advierte que el significado de estas imágenes nunca permanece fijo, pues depende de los contextos simbólicos en los que aparecen. Relata, por ejemplo, haber observado una vulva representada mediante la imagen de una mazorca, situación que transformaba por completo la lectura inicial y abría nuevas posibilidades de interpretación. Desde esta perspectiva, considera que las prácticas asociadas al grafiti poseen una importante capacidad pedagógica, en la medida en que quienes participan en ellas confrontan constantemente sus propias imágenes, los sentidos que producen y las formas en que estas dialogan con otras intervenciones presentes en el espacio.

Figura 33. Acceso a la planta baja del edificio E. «Penétrame sin acoso»



Fuente. Fotografía del autore[66].

[66] No es posible determinar si la intervención fue realizada en un único momento o si se configuró progresivamente a partir de tres elementos. En un primer plano se lee la palabra «Penétrame»; en un segundo plano aparece la expresión «sin acoso», acompañada de un signo de peligro; y, al costado izquierdo, se representa gráficamente una vulva. La imagen fue compartida en la red social Facebook, donde obtuvo 58 reacciones, entre «Me gusta», «Me encanta» y «Me divierte». El único comentario visible en la publicación califica la intervención como una «completa estupidez». Esta circulación permite observar cómo una inscripción situada en el espacio universitario se desplaza hacia otros escenarios de lectura y puede vincularse con los paisajes invisibles, en la medida en que la recepción de la imagen tiende a desconocer las capas de sentido producidas por la superposición de palabras, signos y representaciones. La relación entre «Penétrame» y «sin acoso» introduce una tensión entre deseo, consentimiento y violencia que se reduce únicamente a la representación explícita del órgano sexual. La presencia gráfica de la vulva complejiza esta lectura al situar el cuerpo y la sexualidad como superficies desde las cuales se enuncian asuntos relacionados con el consentimiento y las violencias sexuales. Al circular en Facebook, estas tensiones son nuevamente interpretadas, simplificadas o desestimadas mediante reacciones y comentarios, haciendo visible aquello que, paradójicamente, puede permanecer invisible en la lectura inmediata de la intervención.

En relación con estas dinámicas, (V) considera que una de las formas de violencia más frecuentes consiste en imponerse sobre la expresión de otras personas mediante la eliminación o el cubrimiento de sus intervenciones. Esta reflexión se articula con la noción de espacio irruptivo, entendido como un lugar donde múltiples voces, posiciones y sensibilidades coexisten en una tensión permanente. Desde su perspectiva, la diversidad de miradas no debería conducir a la supresión de las expresiones ajenas, sino a la búsqueda de formas de convivencia capaces de potenciar aquello que ya existe. En consecuencia, sostiene que el propósito no debe ser restringir la expresión, sino fortalecerla mediante procesos de construcción colectiva que reconozcan las huellas visuales previamente inscritas en el espacio.

Desde esta mirada, incluso aquello que podría parecer un simple manchón adquiere valor como punto de partida para nuevas elaboraciones visuales y simbólicas. La cuestión no consiste en transformar ese manchón en algo considerado estéticamente bello, sino en comprender los procesos sociales, políticos y afectivos que le dieron origen, así como las posibilidades de diálogo que puede abrir. De este modo, las prácticas espaciales revelan que las imágenes no solo comunican mensajes, sino que también configuran relaciones sociales, disputas de sentido y formas de producción colectiva del espacio.

(V) advierte que la negligencia, la confrontación permanente y las discusiones que no producen transformaciones concretas terminan deteriorando la convivencia. En un contexto atravesado por tensiones, considera que es posible permanecer indefinidamente en el conflicto sin que ello conduzca necesariamente a cambios significativos. Por esta razón, propone que las imágenes, los murales y las distintas formas de intervención visual contribuyan a generar procesos de reflexión y construcción colectiva que permitan trascender

la mera disputa y abrir posibilidades de encuentro dentro de la diversidad que caracteriza la vida universitaria. En este sentido, las prácticas espaciales no solo expresan desacuerdos, sino que también pueden constituirse en escenarios para la negociación de sentidos, la convivencia y la producción compartida de lo común.

A partir del relato de (V), las prácticas espaciales también permiten comprender cómo la producción de imágenes en la universidad desborda los límites disciplinares y se nutre de saberes, experiencias y formas de participación provenientes de distintos campos de formación. En este sentido, señala que muchas de las intervenciones visuales más significativas no necesariamente son realizadas por estudiantes de la Licenciatura en Artes Visuales. Como ejemplo menciona un mural ubicado en la denominada “calle del pecado”, en el que se lee la frase “el que piensa pierde”. Aunque sus autores no pertenecen al campo artístico, destaca el cuidado técnico de la obra y la riqueza de detalles que pueden observarse en ella. Esta situación evidencia que las capacidades para producir imágenes y construir mensajes visuales circulan ampliamente dentro de la comunidad universitaria y que cada persona encuentra maneras particulares de participar en la configuración visual del espacio.

Para (V), esta diversidad de aproximaciones constituye una fortaleza, especialmente cuando se consideran las contribuciones de los medios audiovisuales y de otras formas de creación que amplían las maneras de percibir y construir imágenes. Sin embargo, también advierte que la realización de intervenciones colectivas se encuentra condicionada por aspectos materiales que suelen pasar desapercibidos. La disponibilidad de pinturas, brochas, andamios, escaleras o incluso determinados colores incide directamente en la posibilidad de concretar los proyectos. De este modo, la obtención de materiales se convierte en una práctica colaborativa fundamental y en una forma de enunciar el compromiso colectivo con la transformación del espacio.

Desde esta perspectiva, (V) considera que los apoyos institucionales destinados a las intervenciones visuales deberían ser más constantes. No se trata únicamente de financiar materiales, sino también de generar condiciones para la preparación y mantenimiento de los muros mediante acciones coordinadas con dependencias como Bienestar Universitario. Sin embargo, reconoce que el respaldo institucional no siempre es neutral, pues determinados contenidos o posicionamientos políticos pueden encontrar mayores resistencias para acceder a estos recursos.

Estas situaciones permiten comprender que el *Paisaje de la discordia* no se configura únicamente a partir de las imágenes visibles sobre los muros, sino también a través de las negociaciones, desacuerdos y tensiones que atraviesan su producción. Para (V), uno de los problemas centrales del consenso radica precisamente en la dificultad para alcanzar acuerdos duraderos. A ello se suman intereses particulares que orientan ciertas iniciativas y diferentes formas de compromiso con los proyectos colectivos.

Asimismo, señala que los procesos de creación suelen estar mediados por dinámicas afectivas y relacionales que transforman el rumbo inicial de las propuestas. En numerosas ocasiones, grupos numerosos comienzan una intervención con gran entusiasmo, pero con el paso del tiempo la participación disminuye hasta quedar reducida a unas pocas personas que asumen la responsabilidad de concluir el trabajo. En estos encuentros también intervienen formas de sociabilidad asociadas al compartir cotidiano, donde el consumo de alcohol o marihuana aparece como parte de ciertas dinámicas de convivencia. Más allá de emitir un juicio moral sobre estas prácticas, (V) las entiende como elementos que inciden en la manera en que las personas negocian diferencias, construyen acuerdos o, por el contrario, dilatan los procesos colectivos.

De allí que las prácticas espaciales revelen una tensión constante entre lo común y lo individual. Aunque muchas personas manifiestan el deseo de participar en proyectos colectivos, las dificultades materiales, los desacuerdos, las distintas intensidades del compromiso y las transformaciones de los intereses iniciales conducen frecuentemente a procesos de fragmentación. En consecuencia, para (V), la construcción colectiva del espacio implica reconocer tanto la importancia de las acciones compartidas como la necesidad de que cada participante encuentre una manera propia de aportar y desarrollar su estilo dentro de aquello que se pretende construir en común.

En el marco de los espacios de intercambio generados en la mesa de trabajo, una participante proveniente de Chile compartió algunas experiencias desarrolladas en la Universidad Pedagógica de ese país. Señaló que allí se han conformado diversos colectivos feministas, entre ellos *Perra Negra*, una iniciativa que ha encontrado en la gráfica un medio de expresión política mediante la producción de impresos en blanco y negro, elaborados con técnicas de bajo costo y rápida reproducción. Estas características favorecen tanto la participación colectiva como la circulación y difusión de los materiales dentro de la universidad.

La participante explicó que, aprovechando escenarios como aniversarios, jornadas de movilización y otras actividades comunitarias, estos colectivos convocan a nuevas personas a participar, entendiendo estas prácticas como una forma de cuestionar los límites entre lo legal y lo ilegítimo, especialmente cuando determinadas expresiones políticas son deslegitimadas por discursos institucionales o estatales.

Figura 34. Fragmento del mural en el patio frontal del edificio. Comunidades Misak



Fuente. Fotografía del autore[67].

A partir de su experiencia en Bogotá, (I) manifestó que ha logrado comprender con mayor profundidad las dinámicas del grafiti y la relevancia de intervenir la calle como una práctica de apropiación espacial. Destacó que la Universidad Pedagógica Nacional mantiene una estrecha relación con el espacio público, particularmente durante los momentos de movilización estudiantil, cuando la calle adquiere legitimidad como escenario de encuentro, protesta y expresión política.

No obstante, expresó su sorpresa frente a la cercanía con la que actúa la fuerza pública durante las manifestaciones estudiantiles en Colombia. Según explicó, en Chile la dinámica

[67] En la imagen se representa a la comunidad Misak, cuya presencia adquirió especial visibilidad durante las movilizaciones sociales de 2021. En este contexto, integrantes del pueblo Misak derribaron la estatua de Gonzalo Jiménez de Quesada ubicada en la plazoleta de la Universidad del Rosario, en Bogotá, como una acción de cuestionamiento a los símbolos coloniales presentes en el espacio público. En el mural aparece inicialmente representada una mujer Misak y, con el paso del tiempo, se incorpora la imagen del pedestal donde anteriormente se encontraba la estatua, ocupado ahora por la figura de una persona Misak. Alrededor de esta representación se articulan otras figuras que remiten a distintos sujetos sociales y políticos: un campesino, una persona afro, una persona encapuchada, un indígena y una feminista. La composición reúne así diversas presencias vinculadas a las movilizaciones sociales, configurando el muro como una superficie de inscripción en la que convergen reivindicaciones étnicas, campesinas, populares y de género, y donde la transformación de los monumentos y sus representaciones abre una disputa por la memoria y por las formas de ocupar simbólicamente el espacio público.

suele ser distinta, pues la policía permanece a una distancia considerable de los actos estudiantiles, generalmente a varias cuadras del lugar donde estos se desarrollan, lo que disminuye las posibilidades de confrontación directa entre estudiantes y agentes del Estado.

Desde esta perspectiva, (I) sostuvo que la violencia no reside en el hecho de salir a la calle, sino en las formas en que se interpretan y regulan las prácticas de apropiación del espacio urbano. En este sentido, cuestionó las categorías de lo legal y lo ilegal, así como las fronteras entre lo público y lo privado, preguntándose hasta qué punto la calle puede considerarse realmente un espacio público y, más aún, un espacio que la comunidad estudiantil reconozca como propio.

En sus palabras, afirmó que siempre habrá alguien "facho" que considere que determinadas expresiones no deberían estar presentes en su pared, en su propiedad o en su entorno inmediato. Sin embargo, reconoció que, como comunidad estudiantil, también existe la posibilidad de disputar esos sentidos, resignificar los mensajes y evitar reproducir las interpretaciones impuestas por quienes buscan restringir las formas de expresión y apropiación del espacio público.

Diálogos de la discordia

A partir del relato de (J), el *Paisaje de la discordia* también se proyecta más allá de los límites físicos de la universidad y permite reflexionar sobre las percepciones que circulan en torno a ella dentro de la ciudad. En este sentido, (J) señala que en los alrededores de la Universidad Pedagógica Nacional persiste una imagen asociada a los disturbios, las protestas y la figura estigmatizada de la denominada "Piedragógica". Frente a esta situación, considera necesario desarrollar estrategias pedagógicas que permitan visibilizar otras dimensiones de la vida universitaria. Como ejemplo, menciona iniciativas como una exposición fotográfica

urbana, así como la circulación de calcas y carteles orientados a mostrar una imagen distinta de la institución, destacando los procesos académicos, culturales y comunitarios que allí tienen lugar.

Desde esta perspectiva, (J) considera que muchas de las expresiones visuales producidas dentro de la universidad continúan siendo interpretadas desde el miedo o el desconocimiento. Para quienes observan desde fuera, ciertas formas de intervención —como grafitis, rayones o pintas— suelen asociarse automáticamente con el vandalismo, sin detenerse a comprender los mensajes, reivindicaciones o reflexiones que dichas imágenes buscan comunicar. Por ello, plantea la necesidad de fortalecer una pedagogía de la imagen que contribuya a ampliar la comprensión pública sobre estas prácticas y sobre los sentidos que adquieren en el contexto universitario.

Al mismo tiempo, reconoce que la universidad también es un espacio donde se producen transgresiones y disputas en torno al uso de lo público. En este escenario, el grafiti y otras formas de inscripción visual hacen parte de un sistema simbólico que permite transmitir múltiples mensajes y posicionamientos. Sin embargo, advierte que no siempre es posible controlar las intervenciones que aparecen en los muros, precisamente porque el espacio universitario se caracteriza por su diversidad y por la coexistencia de múltiples formas de expresión. En consecuencia, considera que la respuesta no debe orientarse hacia la imposición de normas o criterios únicos, sino hacia la construcción de diálogos que permitan comprender las distintas maneras de habitar y significar el espacio.

Para (J), las prácticas espaciales constituyen una dimensión fundamental de la experiencia estudiantil, pues permiten comprender que los espacios universitarios son escenarios donde las personas pueden expresar libremente sus ideas, ya sea mediante intervenciones espontáneas y efímeras o a través de propuestas visuales más elaboradas y

estructuradas. En este sentido, sostiene que el espacio irruptivo forma parte de la formación política y cultural de quienes transitan por la universidad, ya que les exige aprender a interpretar imágenes, símbolos y mensajes que, fuera de este contexto, podrían ser incomprendidos o reducidos a simples actos de vandalismo.

Figura 35. Proceso de construcción del mural en distintos momentos, edificio C de la Universidad Pedagógica Nacional



Fuente. Fotografías del autore[68].

Finalmente, (J) enfatiza que las superficies de inscripción de la imagen no se limitan al acto de intervenir un muro, sino que implican la capacidad de comunicar una idea y otorgarle sentido dentro de una experiencia colectiva. Desde su perspectiva, algunas personas logran desarrollar con mayor claridad estas capacidades expresivas, mientras que otras se

[68] Algunas capturas registran distintos momentos del proceso de transformación y apropiación de los muros para la configuración de imágenes, evidenciando las modificaciones progresivas de estas superficies y su incorporación a las prácticas de creación visual dentro del espacio universitario.

encuentran aun explorando sus posibilidades. No obstante, considera que todas las intervenciones, independientemente de su grado de elaboración técnica o conceptual, contribuyen a la configuración visual del espacio universitario y forman parte de las múltiples voces que constituyen el paisaje de la discordia.

Si bien las categorías analíticas comienzan a entremezclarse, ello responde al propósito de evidenciar que las prácticas visuales no operan desde un único sentido ni pueden reducirse a formas rígidas de clasificación. Las acciones y experiencias que configuran la imagen se sitúan en un campo de tensiones donde los límites entre el grafiti, el muralismo y el street art permanecen en constante negociación.

En este contexto, (F), estudiante de la Licenciatura en Artes Visuales e integrante de un colectivo de creación, señala que los procesos organizativos y de trabajo conjunto le han permitido asumir una posición más definida frente a la necesidad de diferenciar las prácticas propias del grafiti de aquellas vinculadas al street art. Desde su perspectiva, ambas no deberían entenderse como expresiones inseparables ni distinguirse únicamente por aspectos técnicos o por el resultado visual de las intervenciones, sino por los sentidos, contextos y formas de acción que las configuran.

(F) comenta que el colectivo del que hace parte realiza murales fuera de la universidad y que, de manera progresiva, ha orientado parte de su trabajo hacia encargos de carácter comercial, interviniendo bares y otros espacios donde existe una remuneración económica. Sin embargo, considera que esta experiencia no contradice su compromiso con las movilizaciones sociales. Al referirse a las marchas estudiantiles, sostiene que resulta fundamental la presencia de un movimiento organizado que acompañe las acciones colectivas, pues ello posibilita la construcción de formas de cuidado mutuo. En sus palabras,

mientras una persona decide pintar durante una movilización, otras permanecen atentas a la seguridad y el bienestar del grupo.

Asimismo, (F) enfatiza la importancia de reconocer un lugar común desde el cual actuar colectivamente. Señala que quienes participan en estas prácticas se encuentran en una condición de especial vulnerabilidad en el espacio público, tanto frente a los medios de comunicación como frente a las autoridades. En este sentido, afirma que asistir a las marchas implica asumir riesgos, pues, según sus palabras, «uno puede ser borrado muy fácil o ser señalado aún más fácil».

Finalmente, sostiene que su experiencia con el muralismo transformó profundamente su manera de comprender la creación visual. Trabajar junto a comunidades resulta, para él, muy distinto a desarrollar procesos individuales, una perspectiva que comenzó a consolidarse durante su paso por la universidad y que se fortaleció especialmente a partir del paro estudiantil. Desde entonces, reconoce que la construcción colectiva no solo produce imágenes, sino que también posibilita la creación de vínculos comunitarios, el sostenimiento de posicionamientos políticos compartidos y la configuración de formas de habitar el espacio desde la acción colectiva.

Conclusiones

En cada paisaje de la discordia, ocasionado por el intercambio entre la imagen, el espectador y el observador, emergen discordias implícitas y asociadas entre sí. No sería posible disociar el efecto sensible que produce la estética de aquello que permanece visible e invisible en el espacio. De esta manera, el tránsito del cuerpo se configura como una posibilidad de enunciación espacial y como una forma de registro consciente, situado y constante que acontece tanto dentro como fuera de la universidad.

Se trata de un acompañamiento a los procesos, propuestas y proyectos de investigación por realizar, así como a los espacios de formación y las prácticas educativas que se hacen posibles mediante un diálogo respetuoso y sostenible, capaz de reconocer distintas escalas y dimensiones no homogéneas en cada experiencia. Una comprensión de los procesos que busque otras fórmulas para la transformación social, política y cultural requiere atravesar lo incómodo, desplazarse de la zona de confort y cuestionar los caminos conocidos, atendiendo a las particularidades de cada contexto habitado y poniendo en relación la experiencia con el sentido de la universidad pública.

Asimismo, en este proceso de tesis se dispone de diversos recursos que permiten ampliar las asociaciones que se establecen, de manera independiente y relacional, entre las técnicas de producción, las plataformas y los espacios particulares de intercambio de saberes. Esta valoración de lo visual requiere trascender el paradigma del archivo entendido únicamente como acumulación y conservación, para avanzar hacia procesos de colaboración que puedan constituirse en lugares de cuidado ético, reciprocidad e intercambio.

Desde esta perspectiva, los procesos y los materiales multiformato —análogos o digitales, vivos y artificiales— conviven en el archivo y en el acervo documental,

permitiendo reconocer otros materiales que aportan información sobre los acontecimientos sociales, artísticos y culturales. Flyers, comunicados y otros registros producidos y puestos en circulación dentro del espacio universitario forman parte de estas configuraciones visuales y contienen información que amplía la lectura de las imágenes. En este sentido, no se presentan como elementos aislados, sino como un conjunto de relaciones, huellas y registros que adquieren sentido en la experiencia situada de este estudio de caso.

Los anexos ofrecen la posibilidad de ampliar la exploración y establecer conexiones con los procesos abordados a lo largo de la investigación. Sin embargo, más allá de su carácter complementario, el acervo conformado por imágenes, fotografías y documentos institucionales y normativos puede comprenderse como parte de una realidad social y visual en la que se configuran discursos, narrativas y disputas entre distintos lenguajes. A este conjunto se incorporan textos e imágenes vinculados con la defensa de lo público en su dimensión más amplia, cuyas lecturas y sentidos se transforman con el paso del tiempo, de acuerdo con las condiciones políticas, sociales y culturales, así como con las estructuras que sostienen y atraviesan el espacio universitario. Estas transformaciones, en cierta medida imprevisibles, requieren una atención constante a sus desplazamientos, permanencias y tensiones, pues permiten comprender la configuración visual, sensible y dialéctica del espacio no como una realidad fija, sino como un proceso en continua construcción.

En este marco, la educación, como asunto central en el devenir y la configuración de las disputas en torno a la verdad, plantea la necesidad de atender a la discrepancia y al disentir mediante una escucha atenta, entendida como una posibilidad libre y deliberante para la toma de decisiones y la construcción de territorios libres de violencias. Frente al paisaje de la discordia, y en torno a él, se hacen visibles problemáticas de distintas escalas que atraviesan tanto la vida cotidiana como el contexto nacional. Entre ellas, la financiación de la educación

pública ocupa un lugar prioritario, en tanto permite fortalecer las condiciones materiales, pedagógicas y humanas necesarias para sostener el pensamiento crítico y la sensibilidad como formas válidas de conocer, interpretar y discernir. Esto comprende el mejoramiento de la infraestructura, la vinculación de personal docente, la dotación de laboratorios especializados, la adquisición de materiales e insumos y el sostenimiento de programas de apoyo dirigidos a estudiantes de bajos recursos, mediante subsidios y otras estrategias que contribuyan a garantizar su acceso, permanencia y participación en la educación superior.

A estas demandas se articulan otras vinculadas con el territorio y con la historia política del país, entre ellas el conflicto armado, la desaparición forzada, los crímenes de Estado, la persecución de actores sociales en contextos de protesta y movilización, así como las luchas asociadas a la organización sindical de maestras y maestros. A estas problemáticas se suman las violencias de género, los desacuerdos ideológicos, los conflictos ambientales y las desigualdades económicas, que atraviesan de distintas maneras la vida social y los espacios educativos. En torno a estas realidades se configuran grupos, colectivos y comunidades que desarrollan diversas formas de organización, resistencia y acción política, mediante las cuales articulan demandas, construyen memorias y disputan sentidos tanto en el ámbito nacional como en escenarios de alcance global.

Figura 36. Mural conmemorativo a Eduardo Loffner Torres en la fachada de la universidad Pedagógica Nacional, sobre la carrera 11 con calle 72, en distintos momentos: 2019, 2023 y 2026



Fuente: fotografías del autore[69].

Los materiales que conforman este archivo permiten comprender cómo estas tensiones, lejos de permanecer aisladas, convergen en proyectos y acciones colectivas orientadas a la defensa de la educación pública, la construcción de memoria, la reparación y la búsqueda de justicia social. Asimismo, dan cuenta de reivindicaciones alcanzadas mediante procesos sostenidos de movilización y organización estudiantil, entre ellas la matrícula cero, uno de los logros más significativos en la lucha por garantizar el derecho a la educación superior pública y expresión de décadas de demandas frente a una deuda histórica del Estado con su financiación y sostenimiento.

[69] Eduardo Loffsner Torres, trabajador de servicios generales de la Universidad Pedagógica Nacional y comprometido con la organización política y sindical, participó en la organización del sindicato de trabajadores de la Universidad Pedagógica Nacional[69]. Su trayectoria estuvo vinculada a la exigencia de justicia social y a las luchas de los trabajadores. Su desaparición en Bogotá, el 20 de noviembre de 1986, deja abierta una reflexión sobre la violencia ejercida contra líderes y miembros de organizaciones sindicales en Colombia. Su memoria ha permanecido inscrita en los muros de la Universidad a través de un mural conmemorativo que, con el paso del tiempo, ha experimentado distintas transformaciones. Alrededor de su retrato se han incorporado objetos y símbolos asociados con su recuerdo y con las maneras en que la comunidad lo ha representado: una taza de café, los Pielroja, astromelias amarillas, los colores asociados a la bandera del M-19 y frases como «Nos dejaste tu rebeldía». Estos elementos han acompañado la recreación de su imagen y han contribuido a configurar el muro como una superficie de inscripción de la memoria. Entre 2023 y 2024, este mural fue intervenido y vandalizado junto con otros murales ubicados en el exterior de la calle. Estas acciones suscitaron expresiones de rechazo y evidenciaron las tensiones alrededor de la permanencia, transformación y disputa de las imágenes conmemorativas en el espacio público. A su vez, pueden ponerse en relación con otras iniciativas de memoria surgidas en distintas ciudades del país, orientadas a hacer visibles a las personas desaparecidas en el contexto del conflicto armado y la violencia política en Colombia. Comisión Intereclesial de Justicia y Paz. (2023, 20 de noviembre). *Eduardo Loffsner Torres*. https://www.justiciaypazcolombia.com/eduardo-loffsner-torres-2/

Estas demandas, memorias, luchas y conquistas encuentran en los murales, grafitis, esténciles, carteles y demás superficies de inscripción de la imagen formas de hacerse visibles, permanecer y circular en el espacio universitario. De este modo, las imágenes no operan únicamente como registros de acontecimientos o reivindicaciones, sino como dispositivos sensibles y políticos que participan en la construcción de memorias colectivas, sentidos de pertenencia y formas compartidas de organización y acción política.

Las prácticas cotidianas constituyen un campo fundamental para comprender las formas en que nos relacionamos con la realidad. Más que asumirlas únicamente desde la resistencia o el rechazo, se propone reconocerlas como espacios abiertos a la reflexión, desde los cuales es posible pensarnos a partir de aquello que hacemos, experimentamos y compartimos con otros y otras. En este sentido, la bitácora de imágenes construida durante el proceso de investigación se configura como un dispositivo de registro, relación y memoria que permite reconocer cómo las experiencias, los acontecimientos y las transformaciones del espacio se integran, superponen y resignifican a lo largo del tiempo. De este modo, la memoria no se presenta como un registro fijo del pasado, sino como una construcción dinámica que se expande mediante las presencias, las prácticas y las relaciones que atraviesan y transforman cotidianamente el espacio.

Esta perspectiva reconoce la relevancia de cada situación y de cada gesto en su relación con el lugar, entendiendo que la memoria no permanece inscrita exclusivamente en las superficies materiales —como muros, objetos o intervenciones plásticas—, sino que también se proyecta y amplifica a través de las imágenes y de sus posibilidades de circulación. En la actualidad, los recursos tecnológicos y los flujos de información potencian estos desplazamientos, permitiendo que las memorias no solo se preserven, sino que transiten por nuevos espacios, establezcan otras relaciones y adquieran sentidos diversos según los

contextos en los que aparecen. De este modo, la universidad se configura como un espacio de revelación social en el que las prácticas de inscripción visual, junto con sus formas de registro y circulación, participan activamente en la construcción y resignificación de memorias, tensiones y discordias colectivas que atraviesan el espacio universitario.

Desde esta mirada, la imagen no se limita a ser un resultado, sino que participa de procesos de apropiación, transformación y construcción de sentido. En ella se manifiestan cuerpos en tránsito y sujetos que habitan, recorren y transforman paisajes cargados de significados, interpelando de manera constante las dinámicas de la comunidad social y universitaria. Así, el espacio, en su configuración cambiante y relacional, puede comprenderse como una obra de arte en devenir. Sin embargo, más allá de esta consideración estética, se reconoce como un territorio de alto valor afectivo y sensible, en el que se articulan prácticas de resistencia, cuidado, encuentro y construcción colectiva, así como posibilidades de aproximación pedagógica que permiten leer, interpretar y resignificar las experiencias que allí acontecen.

Las superficies de inscripción, en diálogo con las imágenes, habilitan múltiples narrativas, interpretaciones y puntos de vista. Cada integrante de la comunidad puede interpretar, resignificar y apropiarse de estas producciones desde su propia experiencia, atendiendo a sus formas, colores, trazos y sentidos, así como a las relaciones que establecen con el espacio que habitan. En este marco, la permanencia de la imagen no se restringe a la materialidad del muro ni a la duración de la intervención, sino que se extiende hacia otros soportes que operan como dispositivos mnemotécnicos que favorecen la rememoración, la transmisión de experiencias y la construcción de un legado generacional, particularmente significativo en el ámbito de la formación docente, donde las imágenes pueden constituirse en vehículos de memoria, aprendizaje y reconocimiento de las experiencias colectivas.

Figura 37. Mural de la memoria a Daniel Garzón Riveros, Óscar Arcos Briñez y Lizaida Ruíz Borja





Fuente. Fotografías del autore[70].

[70] Amigos, familiares y personas cercanas se reúnen en el mismo muro donde se encuentra representado Carlos Alberto Pedraza, esta vez en la superficie orientada hacia el interior de la universidad. Las imágenes permiten reconocer un proceso de construcción y transformación del mural a lo largo del tiempo, en el que se renuevan sus colores y elementos pictóricos como una práctica de actualización y permanencia de la memoria. La placa conmemorativa, instalada por el Movimiento Nacional de Víctimas de Crímenes de Estado (MOVICE), capítulo Bogotá, contribuye a preservar el recuerdo de Daniel Garzón Riveros, Óscar Arcos Briñez y Lizaida Ruíz Borja, descritos como estudiantes comprometidos, educadores en formación, jóvenes amantes de la vida y soñadores de una Colombia justa y en paz. Cada 25 de marzo, fecha en que se conmemora su partida física, el encuentro

Cualquier persona puede aportar a estas construcciones desde los saberes, experiencias y prácticas que pone en común. De estos intercambios surgen iniciativas como la Ruta de la Memoria, impulsada por CEPAZ[71], así como otras acciones que vinculan de manera sostenida a la comunidad universitaria mediante prácticas colectivas y articulaciones con instituciones como el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación[72]. Estas experiencias han contribuido a activar la memoria pública mediante el reconocimiento de los murales dedicados a las víctimas de desaparición forzada presentes en la Universidad Pedagógica Nacional.

En los últimos años, estas acciones han suscitado un interés creciente por hacer presentes las ausencias y recuperar relatos que se resisten al silenciamiento producido por la violencia. Se trata de prácticas orientadas a nombrar aquello que durante largo tiempo permaneció oculto, tejer memorias compartidas y dignificar las vidas y experiencias de quienes han sido atravesados por las múltiples violencias que han marcado la historia reciente del país. De este modo, recordar no supone únicamente volver sobre lo acontecido, sino también disputar las formas mediante las cuales determinadas historias han sido invisibilizadas, borradas o relegadas.

Desde esta perspectiva, la memoria permanece viva en la medida en que se produce, circula, comparte y defiende colectivamente. Los murales y las prácticas que los acompañan no solo evocan acontecimientos del pasado, sino que configuran superficies de inscripción

---

alrededor del mural reactiva sus risas, proyectos y anhelos, haciendo del muro una superficie de inscripción en la que la memoria no permanece estática: se renueva, se comparte y vuelve a sembrarse colectivamente.

[71] Centro de Educación para la Paz, la Memoria y los Derechos Humanos (CEPAZ). (s. f.). *CEPAZ*. Universidad Pedagógica Nacional. https://cepaz.upn.edu.co/

[72] Centro de Memoria, Paz y Reconciliación. (s. f.). *Centro de Memoria, Paz y Reconciliación*. http://centromemoria.gov.co/

en las que las historias de la comunidad universitaria adquieren visibilidad, son reinterpretadas desde el presente y permanecen abiertas a nuevas lecturas. Así, el paisaje universitario se constituye como un escenario de disputa simbólica en el que la imagen opera como dispositivo de memoria, reconocimiento y resistencia frente a las distintas formas de olvido, borramiento y negación que atraviesan la historia reciente del país.

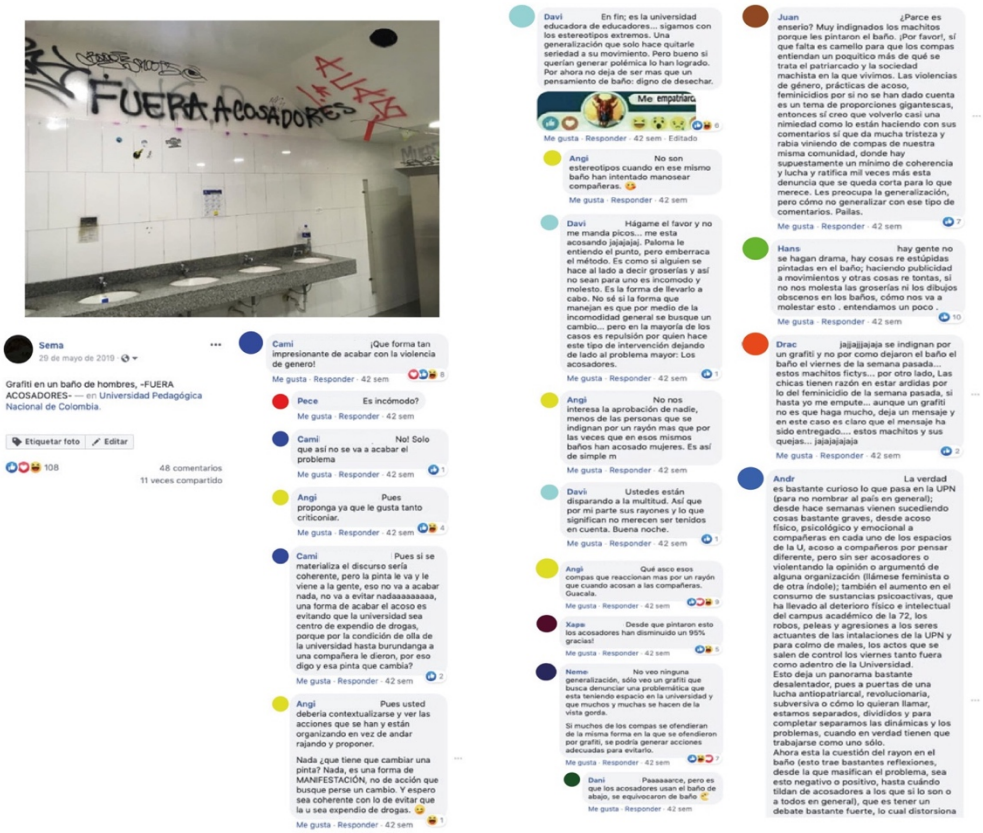
De este modo, la investigación-creación se posiciona como un proceso articulador capaz de abrir y sembrar nuevas posibilidades de conocimiento, especialmente en contextos académicos como los programas de maestría, donde puede generar aportes significativos tanto para quienes participan en los espacios formativos como para la universidad en su conjunto. En este marco, resulta necesario reconocer que los lugares de disputa no se encuentran únicamente en el espacio público, sino que también atraviesan las subjetividades, las experiencias y las formas de relacionarse con otros. Estas dimensiones pueden limitar, tensionar o potenciar los procesos de apertura y transformación. Disputar ese umbral entre lo íntimo y lo colectivo se convierte, entonces, en una posibilidad para repensar lo social, lo común y las formas de convivencia que configuran la vida universitaria.

A esta perspectiva se suman las experiencias impulsadas desde los semilleros de investigación que, como el Semillero Dermis, han abierto espacios de interlocución que con el paso del tiempo se han consolidado, transformado y reconfigurado a partir de diversos recorridos, experiencias e historias compartidas. Estas iniciativas han permitido prestar atención a las maneras en que el espacio universitario entra en relación con distintas áreas del conocimiento y con las prácticas de quienes lo habitan, reconociendo las múltiples formas mediante las cuales este espacio es apropiado, interpretado y resignificado. Al mismo tiempo, permiten advertir los desconocimientos, distancias y tensiones que pueden existir frente a los procesos, memorias y relaciones que participan en su configuración.

Desde esta perspectiva, resulta posible tomar conciencia de las formas de organización colectiva y del sentido crítico que emerge de las marcas inscritas en el paisaje. Estas huellas permiten construir narrativas sobre las violencias que han atravesado la universidad, pero también sobre las prácticas de resistencia, cuidado y creación mediante las cuales ha sido posible disputar, transformar y resignificar esos mismos escenarios. El espacio intervenido no solo conmemora o representa acontecimientos, sino que interpela de manera permanente a la comunidad acerca de las relaciones que establece con estas imágenes, los sentidos que les atribuye y las razones por las cuales algunas continúan siendo objeto de censura, ocultamiento, borramiento o disputa.

En este sentido, el paisaje de la discordia puede comprenderse como una posibilidad para construir lugares en los que no sea necesario ocultar el rostro ni silenciar las diferencias, sino hacerlas visibles, reconocerlas y situarlas en el espacio común. Desde allí, se abren caminos hacia prácticas pedagógicas sustentadas en el diálogo, la escucha y la construcción de comunidades capaces de reconocer el conflicto y tramitar el disenso sin convertir al otro en enemigo. Las imágenes inscritas en los muros participan de esta posibilidad al interpelar aquellas posturas que reproducen la desesperanza, la fragmentación y las distintas formas de violencia simbólica, al tiempo que hacen imaginable otras maneras de habitar, relacionarse y construir lo común desde el reconocimiento de las diferencias.

Figura 38. Grafiti «Fuera acosadores» en un baño de hombre del edificio C



Fuente. Fotografía del autore[73].

Así, el paisaje de la discordia evidencia que ponerse en el lugar del otro trasciende el ejercicio de la empatía individual para constituirse en una práctica espacial, política y pedagógica. El esténcil, el grafiti y el mural conforman una superposición de marcas que

[73] La imagen fue compartida en la red social Facebook y alcanzó 108 reacciones, entre «Me gusta», «Me encanta» y «Me divierte». Fue una de las imágenes con mayor interacción: recibió 48 comentarios y fue compartida 11 veces. Para este análisis se protege la identidad de las personas que participaron en la discusión. La circulación de la imagen abre un amplio debate en el que se configuran posiciones contrapuestas, particularmente entre hombres y mujeres, alrededor de los valores, los lugares de enunciación, la legitimidad de las denuncias y los significados atribuidos al grafiti. Entre quienes comentan se identifican personas que pertenecen o se encontraban activas como estudiantes de la Universidad. El acoso aparece como un asunto transversal que progresivamente se relaciona con otras problemáticas de la vida universitaria, entre ellas el consumo de drogas, las violencias cotidianas, las peleas y las agresiones. A su vez, algunas intervenciones señalan que estas violencias desbordan los discursos institucionales y plantean la necesidad de abordarlas como prácticas y problemáticas presentes en el aula y en la formación de docentes. Los comentarios se suceden como afirmaciones, reclamos, confrontaciones y disputas por establecer una verdad, reivindicar un derecho o atribuir responsabilidades y consecuencias. Sin embargo, el intercambio no conduce a una conclusión definitiva; por el contrario, evidencia cómo la circulación digital del grafiti prolonga la discordia inscrita inicialmente sobre el muro y la desplaza hacia otro espacio de confrontación y producción de sentidos.

dialogan, se transforman y se resignifican entre sí y que, acumuladas a lo largo del tiempo, configuran un archivo espacial de la universidad. Conservar estas huellas no significa inmovilizarlas ni fijarlas en un único sentido, sino reconocerlas como fuentes vivas de memoria que permiten comprender los modos en que las imágenes se producen, circulan, desaparecen, reaparecen y adquieren nuevas significaciones dentro de procesos colectivos de larga duración. A través de estas superficies de inscripción es posible reconstruir memorias del espacio, interpretar sus transformaciones y reconocer el paisaje como un dispositivo vivo de creación, reflexión y producción de conocimiento.

Abarcar un espacio, intervenirlo y situarse frente a él no responde necesariamente a un propósito racional, predeterminado o instrumental. Muchas de las personas que participaron en los distintos momentos de creación colectiva se aproximaron movidas por la curiosidad, por el deseo de formar parte de una experiencia compartida o por la necesidad de expresar aquello que, en otros escenarios, permanecía silenciado. En medio de los conflictos que atraviesan tanto la universidad como el país, estas acciones estuvieron acompañadas por expectativas, incertidumbres y temores, pero también por la posibilidad de hacer visibles experiencias, relatos y afectos que durante largo tiempo habían permanecido relegados o excluidos de los espacios públicos de enunciación.

Las intervenciones sobre los muros constituyen, en este sentido, formas de lenguaje capaces de nombrar aquello que con frecuencia resulta difícil expresar mediante el discurso directo. Allí donde las palabras encuentran sus límites, la imagen abre otras posibilidades de enunciación para elaborar el duelo, denunciar las violencias, reivindicar la memoria y propiciar espacios de encuentro y reconocimiento. La creación colectiva no busca imponer un significado unívoco ni clausurar las interpretaciones; por el contrario, pone en circulación experiencias, afectos y posiciones diversas que continúan habitando el espacio universitario.

De esta manera, la imagen adquiere una existencia pública y relacional: permanece abierta a nuevas miradas, apropiaciones y disputas, haciendo del paisaje de la discordia un espacio en permanente construcción.

Figura 39. Grafiti «Todos somos culpables» en uno de los baños del edificio A



Fuente: Fotografía del autore[74].

[74] La fotografía registra un graffiti realizado con aerosol sobre una pared del baño de mujeres del edificio A, en el que se lee: «Todos somos culpables». La imagen fue posteriormente compartida en la red social Facebook, donde obtuvo cerca de 70 reacciones, entre «Me gusta», «Me divierte» y «Me enoja». En el único comentario registrado se plantea una reflexión en torno a la contradicción que supone que este tipo de situaciones ocurran en una universidad que se reconoce como crítica, pública y autónoma. Asimismo, se cuestionan los mecanismos de denuncia cuando estos terminan convirtiéndose en formas de señalamiento, persecución, degradación de la imagen, estigmatización o burla. La circulación de estas imágenes en redes sociales amplía el espacio en el que los acontecimientos ocurridos dentro de la Universidad Pedagógica Nacional pueden ser conocidos, interpretados y discutidos. En este tránsito entre el espacio físico y el digital, el graffiti adquiere una dimensión irruptiva: una inscripción breve, realizada con pocos recursos materiales —aerosol y una superficie disponible—, logra instalar un mensaje que interpela colectivamente mediante la afirmación «Todos somos

A estas tensiones se suma un régimen contemporáneo de vigilancia que ya no se restringe a las cámaras instaladas en los edificios, sino que se extiende hacia los propios cuerpos y hacia las imágenes y datos que estos producen y hacen circular. El cuerpo se convierte, de este modo, en una superficie permanente de observación, identificación y clasificación, susceptible de ser leído mediante signos que permiten atribuir identidades, pertenencias, comportamientos o sospechas. La vigilancia no se limita entonces al registro de quienes habitan el espacio social, sino que interviene activamente en la producción de categorías mediante las cuales los sujetos son reconocidos, diferenciados, controlados e incluso excluidos.

Figura 40. Limpieza y preparación de las superficies exteriores de la UPN. A la izquierda, muro en blanco ubicado en la entrada principal de la sede de la calle 72. A la derecha, proceso de limpieza de la fachada del edificio P, hacia la calle 73



Fuente: Fotografías del autore[75].

culpables». Así, la superficie del baño deja de operar únicamente como soporte material y se convierte en un lugar de enunciación, tensión y disputa, cuya imagen posteriormente se desplaza hacia las redes sociales y produce nuevas lecturas, reacciones y formas de participación.

[75] Mientras el muro de la entrada de la calle 72 era dispuesto para la realización de un mural en construcción dedicado a Andrés Barbosa Vivas, en el costado de la calle 73 el personal de servicios generales cubría las marcas e inscripciones que habían quedado del semestre anterior. Estos registros permiten contrastar dos

Comprender estas implicaciones desde la noción de paisaje supone advertir que las operaciones ejercidas sobre las superficies materiales también inciden en las memorias que allí se inscriben. Así como los muros son limpiados, cubiertos o repintados, también pueden ocultarse disputas, experiencias e historias colectivas. Cada capa de pintura que cubre una intervención transforma el paisaje y modifica las posibilidades de encuentro con aquello que anteriormente permanecía visible. No desaparece únicamente una imagen: se altera una experiencia política, afectiva y territorial vinculada con quienes produjeron esa marca, con quienes la observaron y con los acontecimientos que hicieron posible su aparición.

Figura 41. ¡eso es todo, amigos! 22 migas para la educación superior pública



Fuente: fotografía y publicación del autore. Imagen del esténcil tras su recorte por un grupo de estudiantes, resultado de un proceso de creación colectiva desarrollado durante el paro estudiantil de 2018.
https://drive.google.com/file/d/1kro8RJdv-5lMdNjU7dPXEwIo3k595fx-/view?usp=sharing

procesos simultáneos de intervención sobre las superficies de la Universidad: la preparación de un muro para una nueva inscripción y el cubrimiento de huellas preexistentes.

Bibliografía

Acosta, D. R. (2025). *Aflorar: muralismo y apariciones*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia]. Repositorio Institucional Universidad Nacional de Colombia. https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/89516

Acosta, M. del R. (2005). Filosofía y tragedia: La experiencia estética como lugar de reconciliación. *Folios*, (22), 21–27.

Acosta, M. del R. (2017). Filosofía y tragedia: la experiencia estética como lugar de reconciliación. *Folios*, (22), 21–27. https://doi.org/10.17227/01234870.22folios21.27

Aguilera Morales, A. (2010). A 200 años de herencias y herejías en la Universidad Pública Colombiana. *Revista Colombiana De Educación*, *59*, 206–226. https://doi.org/10.17227/01203916.629

Albet, A. y Benach, N. (2012). *Doreen Massey. Un sentido global del lugar*. Icaria Editorial.

Alcaldía Mayor de Bogotá. (2014). *Hable ahora, calle para siempre: Democracia, cultura y nuevas ciudadanía.* Secretaría Distrital de Gobierno; Corporación Mini Ku Suto.

Alfaro, H. (2021, 21 de octubre). *Carlos María Gutiérrez*. *Brecha*. https://brecha.com.uy/carlos-maria-gutierrez/

Alvares, L. (2014). Espaços livres públicos (ELP): Uma analise multidimensional de apropriaciaçoes e identidades. *Espaço e Cultura*, (36), 179–202.

Alzate Díaz, I. D. (2014). *El graffiti en Bogotá: Práctica estética y representación. La condición de autor, Writing y Street Art.* [Tesis de maestría, Universidad Distrital Francisco José de Caldas]. Repositorio Institucional RIUD. http://hdl.handle.net/11349/978

Amador, R. (2009). Arte y Ciencia: El arte de Pensar con arte. *(pensamiento), (palabra)*. *Y Obra*, (2). https://doi.org/10.17227/ppo.num2–298

Amador, R. (2009). Arte y ciencia: El arte de pensar con arte. *(pensamiento), (palabra)*. *Y Obra*, (2), 4–5.

Andrè, C. F. (2009). *A prática da pesquisa e mapeamento informacional bibliográfico* apoiados por recursos tecnológicos: impactos na formação de professores. [Tesis doctoral, Universidad de São Paulo]. Repositorio Institucional de la Universidad de São Paulo. https://teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-15122009-095048/pt-br.html

Arango Gómez, D. L. (2019). *Pedro Nel Gómez: Relatos de nación*. Museo Nacional de Colombia. https://www.museonacional.gov.co/Publicaciones/Expo_en_casa/Documents/PEDRONEL.WEB.pdf

Arfuch, L. (Comp.). (2002). *Identidades, sujetos y subjetividades.* Prometeo Libros.

Avendaño, G. (2018*) Perspectivas contemporáneas en geografía cultural. En Montoya, J (Ed.) Temas y problemas de geografía humana. Una perspectiva contemporánea* (pp. 289–302). Universidad Nacional de Colombia.

Barrera, L. Á. (2018). *El Graffiti desde procesos de intervención en la localidad de Bosa*. [Trabajo de maestría, Universidad Distrital Francisco José de Caldas]. Repositorio Institucional RIUD. http://hdl.handle.net/11349/8911

Barreto, J. M. (2024, 5 de diciembre). *Origen y carácter colonial del genocidio en Palestina*. *Periódico UNAL*. https://periodico.unal.edu.co/opinion/origen–y–caracter–colonial–del–genocidio–en–palestina

Barrio, N. y Wechsler, D. (Eds.). (2014). *Ejercicio plástico. La reinvención del muralismo.* UNSAM Edita.

Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Paidós.

BAU Bogotá Arte Urbano. (s. f.). *Museo virtual Diego Felipe Becerra Lizarazo*. https://museobogotaarteurbano.scrd.gov.co/

Bello, L. V. (2025). *Muros de la memoria: Una propuesta pedagógica para la construcción de memoria trans en el barrio Santa Fe*. [Trabajo de grado de pregrado, Universidad Pedagógica Nacional]. Repositorio Institucional UPN. http://hdl.handle.net/20.500.12209/21277

Benach, N. y Albet, A. (2010). Edward W. Soja: La perspectiva posmoderna de un geógrafo radical. Icaria Editorial.

Bernal, S. (2024). *Murales expandidos: callejear pedagógico por el derecho a la ciudad*. [Trabajo de maestría, Universidad Distrital Francisco José de Caldas]. Repositorio Institucional RIUD. http://hdl.handle.net/11349/40939

Casanueva, M. (2009). Transmisión visual del conocimiento. En M. Casanueva y B. Bolaños (Coords.), *El giro pictórico: Epistemología de la imagen* (pp. 213–233). Anthropos Editorial.

Casanueva, M. y Bolaños, B. (Comps.). (2009). *El giro pictórico. Epistemología de la imagen*. Anthropos Editorial.

Casas, L. V. (2022). *Estéticas ecológicas: Territorio y comunidad usmeña. Problemáticas ambientales y sociales desde el arte y la ecología*. [Trabajo de grado de pregrado, Universidad Pedagógica Nacional]. Repositorio Institucional UPN. http://hdl.handle.net/20.500.12209/17737

Castoriadis, C. (1983). La institución imaginaria de la sociedad: Vol. 1. Marxismo y teoría revolucionaria (A. Vicens, Trad.). Tusquets.

Castoriadis, C. (1997). El Imaginario Social Instituyente. *Zona Erógena*, 35, 1–9.

Centro de Educación para la Paz, la Memoria y los Derechos Humanos (CEPAZ). (s. f.). *CEPAZ*. Universidad Pedagógica Nacional. https://cepaz.upn.edu.co/

Centro de Memoria, Paz y Reconciliación. (s. f.). *Centro de Memoria, Paz y Reconciliación*. http://centromemoria.gov.co/

Claramonte, J. (2011). *Arte de Contexto.* Nerea.

Claval, P. (2010). La geografía en recomposición: objetos que cambian, giros múltiples. ¿Disolución o profundización? En: A. Lindón y D. Hiernaux (Dirs.), *Los giros de la Geografía Humana. Desafíos y horizontes* (pp. 63–82). Anthropos Editorial; Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.

Coffey, A. y Atkinson, P. (2003). Encontrar el sentido a los datos cualitativo: Estrategias complementarias de investigación (E. Zimmerman, trad.). Editorial Universidad de Antioquia.

Concejo de Bogotá, D. C. (2023, 26 de junio). Acuerdo 907 de 2023: Por medio del cual se exalta la memoria de Diego Felipe Becerra Lizarazo Q.E.P.D. y se dictan disposiciones complementarias. https://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=143484

Contreras, C. E. (2023). Murales ambientales: Un diálogo transdisciplinar entre el arte y la enseñanza de la biología para el cuidado de la vida y lo vivo. [Trabajo de grado de pregrado, Universidad Pedagógica Nacional]. Repositorio Institucional UPN. http://hdl.handle.net/20.500.12209/18456

Cosgrove, D. y Daniels, S. (Eds.) (1989). The Iconography of Landscape. Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments. Cambridge University Press.

Debray, R. (2009). Vida y muerte de la imagen: Historia de la mirada en Occidente. Paidós.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2012). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. (J. Vázquez Pérez, J. trad). Pre–Textos.

Dimas, A. S. (2013). Una historia en un mundo primordial una reflexión sobre arte, ciudadanía y universidad. *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, *7*(10), 14–51. https://doi.org/10.14483/udistrital.jour.c14.2013.1.a02

Durán, M. (2005). Fotografía y Cine: imágenes y memoria urbana. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, *1*(2), 268–292.

El Espectador. (2026, 20 de mayo). *El mural sobre falsos positivos en Llanogrande, cerca de la casa de Uribe, que generó debate en Antioquia*. https://www.elespectador.com/colombia/medellin/mural-sobre-falsos-positivos-cerca-a-la-propiedad-de-alvaro-uribe-genero-debate-en-antioquia/

Escobar Neira, F. (2008). Apuntes sobre las prácticas artísticas y algunas perspectivas de su actividad en el espacio universitario. *(pensamiento), (palabra). Y Obra,* (1). https://revistas.upn.edu.co/index.php/revistafba/article/view/45

Fajardo, L. P. (2021). *Entre cemento y adhesivo: Sticker y espacio público en Bogotá*. [Trabajo de maestría, Universidad Distrital Francisco José de Caldas]. Repositorio Institucional RIUD http://hdl.handle.net/11349/25892

Felipe, J. (s. f.). Frecuencia cardiaca: Una guía completa. *Mundo Entrenamiento*. https://mundoentrenamiento.com/frecuencia-cardiaca/

Fino, D. A. (2025). *A.C.A.B. Un Dispositivo icónico de la resistencia en Colombia*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia]. Repositorio Institucional Universidad Nacional de Colombia https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/88429

Forero, J. A. (2023). *Gráfica, autoformación colectiva y resistencia: Memoria personal de la conformación del semillero Arbitrio*. [Tesis de maestría, Universidad Pedagógica Nacional]. Repositorio Institucional UPN. http://hdl.handle.net/20.500.12209/19517

Freire, P. (1997). *Política y educación*. (2.ª ed.; S. Mastrángelo, Trad.). Siglo XXI Editores.

Galindo, J. (2012). *Leer, sentir y vivir el paisaje de un lugar: El caso del barrio Santa Inés en la ciudad de Bogotá*. [Tesis de maestría, Universidad Pedagógica Nacional]. Repositorio Institucional de la Universidad Pedagógica Nacional.

Galvis, N. (2024). *Mujeres grafiteras: Resistir y re–existir*. [Trabajo de grado de pregrado, Universidad Pedagógica Nacional]. Repositorio Institucional UPN. http://hdl.handle.net/20.500.12209/21010

Ganz, N. (2010). Graffiti: Arte Urbano de los cinco continentes. Gustavo Gili.

Gautheier, G. (2008). *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido* (4.ª ed.; D. Jiménez Plaza, Trad.). Cátedra.

González Arratia López Fuentes, N. I., y Valdez Medina, J. L. (2012). Optimismo–pesimismo y resiliencia en adolescentes de una universidad pública. *CIENCIA ergo–sum, 19*(3), 207–214.

Gough, K. V. y Franch, M. (2005). Spaces of te street: socio–spatial mobility and exclusion of youth in Recife. *Children's Geographies, 3*(2), 149–166.

Guio, D. (2025). *"Abejas en las sombras": Vida, experiencia y referencias biográficas del escritor de grafiti*. [Tesis de maestría, Universidad Pedagógica Nacional]. Repositorio Institucional UPN. http://hdl.handle.net/20.500.12209/21966

Habermas, J. (1991). The public sphere. En C. Mukerji y M. Schudson (Eds.), *Rethinking popular culture: Contemporary perspectives in cultural studies* (pp. 398–404). University of California Press.

Hernández, L. (2015). *El muralismo mexicano actual y los imaginarios sociales en la construcción de identidad nacional*. [Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México. Repositorio Institucional de la UNAM. https://repositorio.unam.mx/contenidos/92688

Hiernaux, D. (2010). La geografía hoy: Giros, fragmentos y nueva unidad. En: A. Lindón y D. Hiernaux (Dirs.), *Los giros de la Geografía Humana. Desafíos y horizontes* (pp. 43–61). Anthropos Editorial; Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.

Hiernaux, D. (2016). Paisajes fugaces y geografías efímeras en la metrópolis contemporánea. En: J. Nogué (Ed.). *La construcción social del paisaje* (3.ª ed., pp. 241–262). Biblioteca Nueva.

Instituto Distrital de Patrimonio Cultural. (2024, 30 de enero). *Avanza la intervención en los 100 bienes muebles y fachadas en el Centro Histórico de Bogotá*. https://idpc.gov.co/noticias/avanza–la–intervencion–en–los–100–bienes–muebles–y–fachadas–en–el–centro–historico–de–bogota/

Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (J. L. Pardo Torío, Trad.). Paidós.

Jameson, F. (1999). El giro cultural: Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983–1998 (H. Pons, Trad.). Ediciones Manantial.

Jean, M. (2020). Muralismo y memorias en América Latina: El caso del mural comunitario y colaborativo sobre la masacre de Panzós en Guatemala. *Revista Actos, 2*(3), 103–121.

Jiménez, V. E. y Comet, C. (2016). Los estudios de casos como enfoque metodológico. *ACADEMO. Revista de investigación en Ciencias Sociales y Humanidades, 3*(2), pp. 1–11.

Jurisdicción Especial para la Paz. (s. f.). *Jurisdicción Especial para la Paz*. https://www.jep.gov.co/JEP/Paginas/Jurisdiccion-Especial-para-la-Paz.aspx

Kossoy, B. (2014). *Fotografia & história* (5.ª ed. rev). Ateliê Editorial.

Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Capitán Swing.

Lévy, J. (2015). Actores, objetos, entornos: inventar el espacio para leer el mundo. En A. Lindón y D. Hiernaux (Dirs.), *El hombre espacial* (pp. 83–119). Amorrortu Editores.

Lindón, A (2016). La construcción social de los paisajes del miedo. En: J. Nogué (Ed.), *La construcción social del paisaje* (3.ª ed., pp. 217–240). Biblioteca Nueva.

Lindón, A. (2010). Los giros teóricos: Textos y Contexto. En A. Lindón y D. Hiernaux (Dirs.), *Los giros de la geografía humana. Desafíos y horizontes* (pp. 23–42). Anthropos Editorial; Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.

Lindón, A. y Hiernaux, D. (2010). Una geografía dando giros… A manera de introducción. En: Lindón, A. y Hiernaux, D. (Dirs), *Los giros de la geografía humana. Desafíos y horizontes* (pp. 7–12). Anthropos Editorial; Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.

Lindón, A. y Hiernaux, D. (Dirs). (2010). *Los giros de la geografía humana. Desafíos y horizontes*. Anthropos Editorial; Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.

Luque Ordóñez, J. (2022). El número áureo y la sucesión de Fibonacci. *Revista Digital de ACTA*. https://www.acta.es/medios/articulos/matematicas/119001.pdf

Luque, S. (2024, 20 de noviembre). La historia del 21N, el paro nacional que fue semilla del estallido social de 2021. https://cambiocolombia.com/pais/articulo/2024/11/cinco-anos-del-21n-el-paro-nacional-que-fue-semilla-del-estallido-social-de-2021?utm_source=chatgpt.com

Lussault, M. (2015). La operación espacial. En A. Lindón y D. Hiernaux (Dirs.), *El hombre espacial* (pp. 141–180). Amorrortu Editores.

Maffesoli, M. (1993). *La contemplation du monde: Figures du style Communautaire*. Grasset.

Manero, R. y Soto, M. (2005). Memoria colectiva y procesos sociales. *Enseñanza e Investigación en Psicología, 10*(1), pp. 171–189.

Mariani, M. (2019). ¿Qué nos dicen las imágenes? La retórica visual en el arte, el diseño gráfico y la publicidad (J. Trilla, trad.). Hoaki books.

Marzal, J. (2010). Cómo se lee una fotografía: Interpretaciones de la mirada. Ediciones Cátedra.

Massey, D. (2005). La filosofía y la política de la espacialidad: Algunas consideraciones. En L. Arfuch (Comp.), *Pensar este tiempo: Espacios, afectos, pertenencias* (pp. 101–128). Paidós.

Massey, D. (2012). La filosofía y la política de la espacialidad: Algunas consideraciones. En: A. Albet y N. Benach (Eds.), *Doreen Massey. Un sentido global del lugar* (pp. 156–181). Icaria Editorial.

Mínguez, H. (2013). La representación gráfica del espacio: Hacia la humanización del espacio urbano a través del arte efímero. *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, *8*(11), 54–67. https://doi.org/10.14483/21450706.5606

Mirzoeff, N. (2016a). ¿Cómo ver el mundo? Una nueva introducción a la Cultura Visual (P. Hermida, trad.). Paidós.

Mirzoeff, N. (2016b). *Una nueva introducción a la cultura visual* (P. García, trad.; 2.ª ed.). Paidós.

Mitchell, W. J. T. (2017). *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual* (I. Mellén, trad.). Sans Soleil Ediciones.

Montoya, A. (2018). *Desrepres-artes con trazos y manchas: Espacios juveniles en el contexto escolar desde la representación*. [Tesis de maestría, Universidad Pedagógica Nacional]. Repositorio Institucional de la Universidad Pedagógica Nacional.

Montoya, J. (Ed). (2018). Temas y problemas de la geografía humana. Una perspectiva contemporánea. Universidad Nacional de Colombia.

Mumford, L. (2000). *Arte y Técnica.* Pepitas de calabaza.

Múnera, B. y Chaves, J. (Eds.). (2019). *La fotografía, un documento social*. Editorial Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano: Ediciones USTA; Ediciones Desde Abajo.

Nielsen, T. (2002). The return of the excessive: Superfluous landscapes. *Space and Culture*, *5*(1), 53–62.

Nogué, J. (2011). Paisaje, identidad y globalización. *Fabrikart*, *7*, 136–145.

Nogué, J. (Ed). (2016). *La construcción social del paisaje.* Biblioteca Nueva.

Nogué, J. (Ed). (2018). *Yi–Fu Tuan El arte de la geografía*. Icaria Editorial.

Novoa, J. M. (2019). *Imagen, patrimonio y renovación: La percepción alrededor de la estación del tren de la Sabana de Bogotá.* [Tesis de maestría, Universidad Pedagógica Nacional]. Repositorio Institucional UPN. http://hdl.handle.net/20.500.12209/13111

Observatorio. (2019, 5 de noviembre). *#EnDirecto: Recorrido por el circuito de relieves y murales del centro de Bogotá. esferapública*. https://esferapublica.org/endirecto–recorrido–por–el–circuito–de–relieves–y–murales–del–centro–de–bogota/

Olaya, D. B. (2024). *Fotografía, violencia política y formación de la mirada*. [Tesis doctoral, Universidad Pedagógica Nacional]. Repositorio Institucional UPN. http://hdl.handle.net/20.500.12209/19812

Packer, M. J. (2013). *La ciencia de la investigación cualitativa*. Ediciones Uniandes.

Páramo, P. (2016). La investigación en Ciencias Sociales: Estrategias de investigación. Universidad Piloto de Colombia.

Pérez, J. S. (2023). *Alter egos en el grafiti: Del súper poder del anonimato a la expresión de la identidad en el espacio público*. [Trabajo de grado de pregrado, Universidad Pedagógica Nacional]. Repositorio Institucional UPN. http://hdl.handle.net/20.500.12209/18946

Quiñones, J. E. (2022). De lo pictórico a lo patrimonial. El mural como práctica artística y pedagógica en la construcción de identidad en Usme. [Trabajo de grado de pregrado, Universidad Pedagógica Nacional]. Repositorio Institucional UPN. http://hdl.handle.net/20.500.12209/17722

Radio Nacional de Colombia. (2026, mayo 19). "Un mural pintado por la juventud no es una amenaza": Presidente Petro habló sobre los grafitis realizados cerca de la vivienda del expresidente Uribe [Video]. Facebook. https://www.facebook.com/RadioNacionalDeColombia/videos/763908156715692/

Rayo, J. C. (2018). Atreverse a escribirlo o fracasar en el permiso: Aproximaciones al grafiti actual y sus disputas. [Trabajo de grado de pregrado, Universidad Pedagógica Nacional]. Repositorio Institucional UPN. http://hdl.handle.net/20.500.12209/10167

Rivera, N. (2023). Pintura y Calavera. Una mirada reflexiva de la identidad del grafiti en el centro de Bogotá: análisis de los barrios Santafé y la localidad La Candelaria. [Tesis de

grado de pregrado, Universidad Pedagógica Nacional]. Repositorio Institucional UPN. http://hdl.handle.net/20.500.12209/18915

Rodríguez Barahona, L. E. (2018). *Procesos de enseñanza del graffiti en la ciudad de Bogotá*. [Tesis de pregrado, Universidad Pedagógica Nacional]. Repositorio Institucional UPN. http://hdl.handle.net/20.500.12209/9618

Rozo, F. (2023). Movilización estudiantil 2018. Por la defensa del derecho a la educación superior colombiana. *Boletín OACEP*, (6), 50–62.

Russi, P. (2016). Grafitis: Trazos de imaginación y espacios de encuentros. Editorial UOC.

Sacristán, J. F. (2024, 9 de abril). Por qué Hilda Reyes se hizo viral tras el nuevo mural en la plaza Che, de la Universidad Nacional: Quién era la mujer que aparece al lado de Galán, Policarpa y Jaime Garzón. Infobae. https://www.infobae.com/colombia/2024/04/09/por–que–hilda–reyes–se–hizo–viral–tras–el–nuevo–mural–en–la–plaza–che–de–la–universidad–nacional–quien–era–la–mujer–que–aparece–al–lado–de–galan–policarpa–y–jaime–garzon/

Sánchez, L. (2015). El estudio de la geografía. En: Sánchez Ayala, L. (Comp.), *Geografía humana: Conceptos básicos y aplicaciones* (pp. 7–18). Universidad de los Andes.

Sánchez, L. (Comp.). (2012). *Geografía humana. Conceptos básicos y aplicaciones*. Universidad de los Andes.

Santos, Milton. (1990). *Por una geografía nueva*. Espalsa–Calpe.

Sartori, G. (1998). *Homo videns: La sociedad teledirigida* (A. Díaz Soler, Trad.). Taurus.

Sepúlveda, C. E. (2009). Experiencia como campo de relación entre el arte y la pedagogía. *(pensamiento), (palabra). Y Obra,* (1). https://doi.org/10.17227/ppo.num1–81

Serna Dimas, A. (2013). Una historia en un mundo primordial: Una reflexión sobre arte, ciudadanía y universidad. *Calle 14: Revista de Investigación en el Campo del Arte, 7*(10), 15–43. https://doi.org/10.14483/udistrital.jour.c14.2013.1.a02

Silva, B. N. (2025). *Reflexiones sobre el entrenamiento, la creación y la colectividad. Cuerpo de montaña: Arrejuntados*. [Trabajo de maestría, Universidad Distrital Francisco José de Caldas]. Repositorio Institucional RIUD. http://hdl.handle.net/11349/100214

Soja, E.W. (2010). Tercer espacio: Extendido el alcance de la imaginación geográfica. En: N. Benach y A. Albet (Eds.), *Edward W. Soja: La perspectiva posmoderna de una geógrafo radical* (pp. 181–209). Icaria Editorial.

Suárez, D. F. (2025). *Procesos hegemónicos en el campo del graffiti en la ciudad de Bogotá*. [Trabajo de grado de pregrado, Universidad Pedagógica Nacional]. Repositorio Institucional UPN. http://hdl.handle.net/20.500.12209/22081

Tardin, R. (2016) Los paisajes de la ciudad oculta. En J. Nogué (Ed.), *La construcción social del paisaje* (3.ª ed., pp. 197–216). Bliblioteca Nueva.

Torres, L. G. (2016). La ciudad y sus imaginarios: Construcciones sociohistóricas e intersubjetivas. *Anekumene*, (12), 58–67. http://hdl.handle.net/20.500.12209/13030

Torres, L. G. (2022). *Ciudad imaginada: Educación geográfica por medio de la fotografía*. [Tesis Doctoral, Universidad Pedagógica Nacional]. Repositorio Institucional UPN. http://hdl.handle.net/20.500.12209/17961

Torres, W. S. (2024). El muralismo como posibilitador de la construcción de identidad en torno a procesos de memoria colectiva en la universidad pedagógica nacional desde el año 2018–2023. [Trabajo de grado de pregrado, Universidad Pedagógica Nacional]. Repositorio Institucional UPN. http://hdl.handle.net/20.500.12209/20240

Tuan, Y.–F. (2018). Espacio y Lugar: *una perspectiva humanística.* En: J. Nogué (Ed.), *Yi–Fu Tuan El arte de la geografía* (pp. 53–110). Icaría Editorial.

Vanzella Castellar, S. M., & Moreno Lache, N. (2014). Espacio geográfico, giro espacial y geografías de la vida cotidiana. *Anekumene, 7*, 5–7. https://revistas.upn.edu.co/index.php/anekumene/article/view/4124

Vargas Castillo, C. (2023, 1 de septiembre). *Perdón público del Estado por asesinato de joven grafitero Diego Felipe Becerra*. Bogotá.gov.co. https://bogota.gov.co/mi–ciudad/gobierno/perdon–publico–del–estado–por–asesinato–de–grafitero–diego–f–becerra

Varón, R. (2012). *Las Cruces: Un territorio de estudio para la compresión de la espacialidad*. [Tesis de maestría, Universidad Pedagógica Nacional]. Repositorio Institucional de la Universidad Pedagógica Nacional.

Wagner, P. (2002). Cultura y Geografía: un ensayo reflexivo. *Boletín de la Asociación de geógrafos Españoles*, (34), pp. 45–50.

Wagner, P. L. (1972). *Environments and peoples*. Prentice-Hall.

Yin, R K. (2009). *Case study research: Design and methods* (4th ed.). SAGE Publications.

Zemelman, H. y Valencia, G. (Coords.). (2010). *¿Cómo pensar las ciencias sociales hoy?* Universidad Pedagógica Nacional.

Zimmer, J. (2019). La dimensión ética de la estética del paisaje. En: J. Nogué (Ed.). *La construcción social del paisaje* (3.ª ed., pp. 27–44). Biblioteca Nueva.

Zusman, P. (2019). Perspectivas críticas del paisaje en la cultura contemporánea. En J. Nogué (Ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea* (pp. 275–293). Biblioteca Nueva.